

Das Pélka - ao
Dr. Dutra Maximiano Almeida
COMO ME TORNEI PINTOR 1969.

Notas autobiográficas de

CARLOS OSWALD

Com um quadro colorido e 55 ilustrações em monocromo

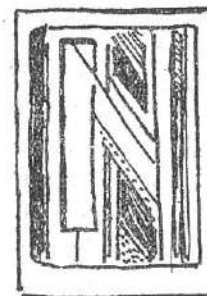
1957
EDITORA VOZES LIMITADA — PETRÓPOLIS, R. J.
RIO DE JANEIRO — SÃO PAULO
BELO HORIZONTE

CAPÍTULO I

COMO ME TORNEI PINTOR



Brasileiros na cidade de Dante.



AS "Vozes de Petrópolis", em Janeiro de 1945, publiquei uma pequena biografia de meu pai, o compositor Henrique Oswald. Logo na terceira página há um trecho que se refere à sua partida para Europa, em 1868, em companhia de seus pais. Meu avô Jean Jacques Oschwald, de origem suíço-alemã, tinha intenção de ir a Munique para entregar o jovem pianista Henrique ao grande mestre Von Bülow, mas o rumo dos acontecimentos foi bem diferente. O navio desembarcou os passageiros em Gênova, a família Oswald deu um pulo até Florença, só para passar alguns dias, e lá ficou Henrique Oswald até 1895! *

Relembrei o episódio acima porque foi justamente nesse período da vida de meu pai que eu nasci, seu primogênito, no ano de 1882. Nasci brasileiro, pois fui registrado no consulado brasileiro e em toda minha vida passada no estrangeiro sempre me considerei e fui considerado cidadão brasileiro, como

*) Para simplificar a prosódia, meu avô, ao chegar ao Brasil, transformou o Oschwald em Oswald. O artigo acima referido é reproduzido em apêndice.

é fácil constatar nos documentos escolares, que ainda possuo, onde, desde a meninice, aparecem as palavras: "Carlo Oswald, estrangeiro".

Fui batizado no Batistério de Florença, o que muito significa para um pintor, visto que o edifício, construído em 1100, é um magnífico exemplo de arquitetura universalmente conhecido; é todo de mármore, decorado com mosaicos bizantinos e suas grandes portas de bronze dourado são obras-primas do célebre Nicola Pisano, as do lado, e, as da fachada, do grande Ghiberti (1400). Foi no Batistério de Florença que foram batizados Miguel Ângelo, provavelmente Giotto, Botticelli, Massaccio e centenas de gênios artistas plásticos! E', pois, com orgulho que declaro ser "um brasileiro batizado no Batistério de Florença". Caso único, com certeza.

Como relato na mencionada biografia de meu pai, Florença, naquele tempo, era a Atenas dos artistas, tal como veio a ser Paris vinte anos depois. Todos os que tinham que estudar artes plásticas eram impelidos a rumar para Florença. Na casa de meu pai, desde criança eu logo respirei uma atmosfera de arte. Músicos, pintores, escultores frequentavam assiduamente os saraus semanais em nossa casa onde se executavam ou se ensaiavam composições de meu pai ou de outros. Trios e quartetos sucediam-se até tardas horas da noite e muitas vezes eu, ainda menino, adormecia numa poltrona ninado ao som dos violinos e violoncelos entrelaçados com os arpejos de meu pai ao piano.

Mas, como disse, não eram só músicos os amigos de casa. Várias personalidades artísticas apareciam nas recepções e eu frequentemente tinha ocasião de ouvir falar Pedro Américo, também domiciliado em Florença, Décio Villares, o meu padrinho Inácio Porto Alegre entre os brasileiros e Buonamici, Franchetti, Mascagni e inúmeros outros estrangeiros como Rebicoff, o pintor Soulacroix, Samberger, célebre crítico de arte, etc.

Compreende-se que neste ambiente meu espírito se ia formando no entusiasmo pelas artes. Até aos quinze anos, mais ou menos, minha intenção era de vir a ser violoncelista e meu pai muito me animou entregando-me aos cuidados do mais célebre violoncelista de Florença, o professor Sbolci. Presenteou-me o mestre com um violoncelo 3/4 que ainda possuo. Morreu Sbolci pouco depois e tornei-me aluno de Césare Cin-

ganelli. Minha vocação, porém, era outra. Meu caráter tímido, impressionável, não me ajudava. Quando tocava sozinho ou em família, conseguia eu executar algo que prestasse, o que não ocorria quando tinha que tocar perante algum público, por pequeno que fosse. Lembro-me que numa ocasião estudei muito para me fazer ouvir numa recepção em casa de um amigo que tinha reunido algumas dezenas de pessoas para a minha estreia. Foi um "fiasco"; eu não consegui tocar nem os primeiros compassos! Naquela noite resolvi que não seria violoncelista.

Estava contemporaneamente estudando no curso clássico do ginásio quando, influido pelos progressos da eletricidade e da mecânica, quis mudar o rumo de meus estudos e entrei no "Istituto Galileo Galilei" que preparava os futuros engenheiros. Estava tentando, procurando satisfazer ilusórios ideais, pois cedo verifiquei essa realidade: nem a engenharia e as ciências físico-matemáticas enchiam o vazio que sentia em minha alma. Meus pais, muito bondosos, nunca quiseram me obrigar a seguir qualquer carreira que não fosse por mim escolhida com toda a liberdade. Naturalmente foi um desgosto para eles quando me afastei da música e não viram com bons olhos minha entrada no Instituto Técnico; mas, sempre prontos a me ajudar em minhas aspirações, conformaram-se com a nova situação.

Cursei os quatro anos de matemáticas e tirei o diploma de físico-matemático. Mas com que esforço! Sempre fui dos últimos da classe; tinha verdadeira aversão às ciências exatas. Durante as aulas lia biografias de artistas ou desenhava num caderno qualquer coisa a não ser geometria. Posso afirmar que fiz em aula os retratos de quase todos os meus colegas. Aqui no Rio encontrei um deles, vinte anos depois, distinto engenheiro industrial, que ainda guardava o retrato que lhe fizera no Instituto Técnico.

No íntimo de minha consciência tinha deliberado ser pintor, mas não me animava a confessar a meus pais essa nova reviravolta. Não que pensasse contrariá-los, mas tinha vergonha de me revelar, mesmo perante amigos e parentes, tão volúvel.

No entanto, meu pai se mostrava entusiasta de meus ensaios pictóricos e levou alguns deles ao mestre Edoardo Gelli,

seu amigo e célebre pintor. "O rapaz tem talento" — declarou Gelli, — e foi assim que eu vim a ser pintor de um dia para outro, sem ainda ter frequentado curso algum de arte!

Já com vinte anos passados, como não podia me matricular no primeiro ano da Academia de Belas Artes de Florença, próprio para meninos, resolvi ser aluno livre e me inscrevi no concurso para entrar na aula de modelo vivo.

Naquele tempo não era possível ser artista, mesmo paisagista ou arquiteto, sem ter frequentado a aula de modelo vivo. E hoje em dia ainda eu continuo com a mesma opinião, contrariamente às idéias de muitos modernos, que acham ser inútil aquele estudo, e até prejudicial. Desenhar "academias", como são chamados os estudos de nu, só serve, dizem, para abafar a personalidade do artista que, ao sair da Escola, deve procurar esquecer tudo o que lá aprendeu.

Naturalmente, respondo, para executar rabiscos indecifráveis, abstrações ôcas 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.

A "aula de nu" nada tem de indecente ou imoral. Em Florença, e aqui é a mesma coisa posto que em menores proporções, essa aula era ministrada numa grande sala com anfiteatro circular de vários degraus, sendo que no mais alto havia espaço maior para executar figuras de tamanho natural. O modelo, em geral homem musculoso, posava no meio do círculo, parado, durante três quartos de hora, descansando quinze minutos, e isso durante quatro horas.

O aspecto de uma aula de modelo vivo era solene, ninguém nem de longe poderia pensar em coisas inconvenientes; todos trabalhavam em silêncio, nenhum estranho podia entrar no recinto e, se alguém o fizesse, havia um protesto geral, especialmente quando o modelo era mulher. O professor de plantão passava rapidamente entre as filas das dezenas de alunos, e falava pouco, não retocava os trabalhos, limitava-se a dizer: "Errado, veja os braços" — "Ruim" — "Passável", sem toda-

via explicar por que o desenho era ruim ou passável; cada um tinha que se esforçar por corrigir sua construção.

Em outros países, e mesmo entre nós, o professor retoca, assenta-se no banco do aluno e vai desenhando em cima do trabalho errado. Isto é um mal, pois o aluno nunca saberá corrigir seus defeitos e nunca um trabalho terá personalidade.

Todo mundo sabe que Florença é um verdadeiro museu em todo seu conjunto. A Escola de Belas Artes, situada na rua Ricasoli, perto da praça S. Marco, estava, pode-se dizer, integrada no Museu de Arte Antiga e Moderna. Os alunos viviam entre mármore gregos antigos, originais, e quadros em geral do primeiro Renascimento. Era uma maravilha. Da América, de toda a Europa acorriam estudantes; todas as línguas, lembro-me, eram faladas naquele ambiente.

Primeiras Obras.

Em 1903, meu pai, nomeado diretor do Instituto Nacional de Música do Rio (hoje Escola Nacional de Música), deixou definitivamente sua moradia em Florença e a família Oswald ficou dividida. Minha mãe e meu irmão, o pianista Alfredo, acompanharam papai ao Brasil enquanto eu e minhas duas irmãs ficávamos em pensão em casa de amigos. Tornei-me o chefe e o responsável durante um ano pela "secção florentina" da família. Aluguei um atelier na rua Böklin, centro de arte naquele tempo, mobiliei-o com os móveis e os objetos mais valiosos da casa paterna e, pela primeira vez na vida, senti-me livre para exercer minha arte. Não que meus pais, repito, se opusessem aos meus desejos, ao contrário; inclusive pagavam todas as minhas despesas de muito boa vontade. Digo que me senti livre, pelo fato de que, em casa de família, dificilmente pode um pintor ter as facilidades, a luz, e o ambiente necessários ao estudo sério da arte.

Era pintor — compreendia a frase célebre de Correggio quando, na frente de um quadro de Rafael, exclamava: "Anch'io sono pittore". No entanto, minha vida particular continuava regularmente. Quero dizer que nada me aconteceu de extraordinário e romântico que possa interessar o público.

Sempre achei ridículas as manifestações de originalidade e em vão encontrariam os leitores fatos esquisitos em minha exis-

tência. Não tenho que contar brigas com meus colegas nem fatos esdrúxulos. Não cortei minha orelha para dar a comer a meus amigos, como Van Gogh, não me quebraram o nariz por ciúme, como a Miguel Ângelo, não esfaqueei meus rivais como Benvenuto Cellini, não fugi para as ilhas do Pacífico como Gauguin... enfim tudo corria, e correu, sem os sobressaltos e as excentricidades que todos esperam em biografias de artistas.

A primeira vez que expus foi naturalmente em Florença, na Exposição da "Promotrice", para onde mandei uma *cabeça* de expressão triste, para a qual posara minha irmã mais jovem, naquela ocasião adoentada. A cabeça chamou a atenção dos entendidos. Hoje faz parte da coleção Benjamim de Mendonça, São Paulo.

Contemporaneamente, enviei à Exposição de Roma um "Auto-retrato" que foi reproduzido por uma revista com os seguintes dizeres: "Lavoro di un pittore straniero residente a Firenze". Este trabalho pertence também a Benjamim de Mendonça, mas dele possuo uma repetição que fiz.

Sente-se, nessas primeiras telas, a influência dos museus, especialmente de Ticiano e de Giorgione da Castelfranco, o grande mestre e autor do "Concerto" da Galeria dos "Uffizzi", quadro perante o qual passei horas de contemplação e que é para mim a obra que prefiro acima de qualquer outra.*

Os três anos que se seguiram foram de intensa atividade artística. Não descansava nem um dia. De manhã frequentava a aula de modelo vivo, de tarde havia outras aulas em estabelecimentos didáticos especializados: a aula de anatomia, por exemplo, era ministrada na própria Escola de Medicina e os mesmos cadáveres esfolados que serviam aos futuros médicos eram usados pelo professor de Anatomia Artística; e os artistas, de perto, observavam o entrelaçado dos músculos e a colocação dos ossos. Fiz vários desenhos do natural e ainda tenho no olfato a lembrança daquele cheiro desagradável da carne em decomposição. Acredito que hoje em dia, com os frigoríferos e os desinfetantes aperfeiçoados, não sejam mais "servidos" aos alunos de medicina defuntos em tais condições. Digo simplesmente de medicina, pois na nossa Escola de Belas Ar-

*) Hoje é atribuída a Ticiano e não a Giorgione a autoria do "Concerto".

tes a Anatomia é uma brincadeira exposta só nos mapas. E isto é um mal. Tudo em arte deve ser estudado diretamente da natureza, excluindo-se o mais possível os livros, as estampas e os modelos de gesso que acostumam os estudantes a conhecer indiretamente a realidade. Como dizia Leonardo, os artistas devem ser "filhos" e não "netos" da natureza.

Além dos estudos na Escola, eu saía muito ao campo para fazer paisagens e, no meu atelier, pintava retratos ou composições com modelo. Ainda possuo um quadrinho bem interessante, representando "meu primeiro atelier", onde as telas iam-se amontoando tanto que resolvi interromper meus estudos e vir ao Brasil fazer uma visita a meu pai que me convidava insistentemente. Ele já tinha exposto quadros meus aqui no Salão Nacional de Belas Artes, trabalhos que eu lhe tinha enviado da Itália. Lembro-me bem de duas telas representando poéticas tardes à beira do rio Arno, feitas perto de Pisa, que deram ocasião a um jornalista de me intitular "Poeta das matas e das águas". Quanto me agradaram estas palavras todos podem imaginar, visto que eram as primeiras notas que saíam a meu respeito num jornal. Essas duas telas foram premiadas, com Menção Honrosa de Primeiro Grau, em 1903 e, outra paisagem, "Pinheiral em Viareggio", teve a Menção de Segundo Grau no ano seguinte.

Estava, pois, maduro para tentar uma exposição no Rio de Janeiro e, em princípios de 1906, embarquei em Gênova no vapor "Minas Gerais", que transportava emigrantes para o Brasil. O velho barco possuía uma dúzia de camarotes chamados de primeira classe, mas que, mesmo naquele tempo, eram mais que deficientes. A passagem foi-me concedida de graça pelo Cônsul Geral em Gênova, Dr. Martins, amigo de papai.

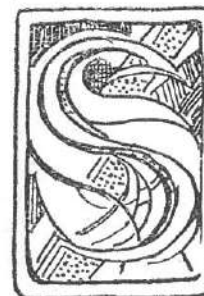
Durou a viagem mais de vinte dias! Sofria horrivelmente de *mal de mer*; vivia enjoado e só ficavam em meu estômago torradas com chá e limão. Mesmo assim como me interessou aquela viagem e quanto nela aprendi!

CAPÍTULO II

RIO, FLORENÇA, PARIS E MUNICH



O Rio de Janeiro no Começo do Século.



EMPRE me senti brasileiro, devido, principalmente, à influência de meu pai que não deixava de repetir, a mim e a meus irmãos, que estávamos na Europa provisoriamente, que nossa pátria era o Brasil, do qual não cessava de nos contar maravilhas.

Apesar de fazer toda a minha educação na Itália, como já disse, nunca fui italiano. Nas reuniões, nas discussões políticas, entre conhecidos, entre amigos íntimos, sempre me senti estrangeiro. O Brasil, na minha imaginação, aparecia-me como uma "terra prometida", como uma espécie de oásis fantástico, onde, infelizmente, não era cultivada a planta da Arte Bela e isto tornava-se para mim uma espécie de pesadelo. Era essencialmente artista, mas como artista não podia viver na minha pátria e isto sabia pelo testemunho de quase todos os grandes artistas brasileiros. Carlos Gomes vivia em Milão, papai, Pedro Américo, Inácio Porto Alegre residiam em Florença; Décio Villares, Visconti, Parreiras, Amoedo, quando podiam, fugiam para Paris; Zeferino da Costa, os dois Bernardelli trabalhavam em Roma. E assim por diante. Como podia eu pensar diferentemente?

Nesse estado de alma desembarquei no Cais Pharoux num bote que de longe vi aproximar-se com papai a bordo fazendo sinais com o lenço. Logo ao entrar no barco tive uma notícia que me entristeceu: "Pedi demissão de Diretor do Instituto", disse papai, "não aguentei com tantas intrigas!" Ele estava visivelmente aborrecido e durante toda a ida para uma pensão no largo do Rio Comprido, onde ele vivia, contou-me as desavenças que tivera com o ministro que queria colocar professores e empregados sem habilitações para os cargos. Era uma lástima. Eu estava orgulhoso da posição que alcançara meu pai no ambiente musical e a sua saída do posto de mando era um desastre do meu ponto de vista.

Assim, pois, quase não reparei nas ruas por onde passávamos no bonde (não havia automóveis ainda), e, mesmo se as reparasse, não podia receber impressão agradável, visto que o itinerário era o que ainda é hoje mais ou menos: bem pouco atraente! A pensão pertencia a um preto, o Sr. Benedito, amigo dos artistas. Lá passavam e por lá comiam Francisco Braga, "Pimpim", (Delgado de Carvalho), e outros. Fui-lhes apresentado e todos estranharam meu português muito ruim e minha barba "à la Van Dyck" que eu usava como muitos artistas em Florença. No Rio era moda o bigode grande, sem barba, e a primeira coisa que papai me aconselhou foi de parar no barbeiro em frente. O cabeleireiro trabalhava atrás de um tabique que separava a barbearia de uma leiteria onde mugiam uma dúzia de vacas, como era costume naquele tempo. Logo ao sentar no banco achei graça ao ouvir aqueles mugidos, mas não tive medo, como acontecera ao meu irmão Alfredo que, no ano anterior, sentando no mesmo banco, ao ouvir os estranhos ruídos pulou sobressaltado pensando fossem rugidos de onças ou leões... tanto estava sua imaginação impregnada das descrições dos mistérios das florestas virgens brasileiras!

Tendo deixado o lugar de Diretor do Instituto, meu pai lutava com algumas dificuldades para solver as despesas da família e eu desejava muito poder ganhar minha vida, o que era difícil. 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, consolos na parede com flores artificiais protegidas por uma redoma de vidro... Tudo isto não animava muito um artista e, mesmo assim, meu entusiasmo pela pintura não diminuía. A magnífica natureza bastava para mim. Corria pelas praias desertas de Copacabana, pintava paisagens na Tijuca, no Campo de Sant'Ana, no Passeio Público, fazia retratos grátis em casa ou auto-retratos quando faltavam modelos... Um auto-retrato, por sinal, saiu tão bem que ainda o possuo e foi um dos trabalhos que mais sucesso me proporcionaram. Foi exposto depois em Florença e muito elogiado; é monocromo feito à maneira de Carrière que eu procurava imitar e que estava em voga naqueles anos, na Europa. Papai era minha "vítima" e não sei quantos retratos pintei dele que, no íntimo, gostava de posar. Em certa ocasião, mais tarde, ele posou por várias figuras históricas, vestindo costumes que eu alugava na "Bola de Ouro", casa especializada em artigos de fantasias carnavalescas.

Ao Salão Nacional de Belas Artes mandei, naquele ano, vários quadros e tive um sucesso enorme. Meu "Violinista" foi premiado com medalha de prata. Não me furto a repetir aqui algumas referências publicadas por Gonzaga Duque, que foi grande crítico de arte, escritas em vários jornais e mais tarde reunidas em seu livro "Contemporâneos". Diz ele, à p. 142: "E que dizer deste "Violinista"? Acho-o soberbo. É uma das melhores obras deste Salão. O Sr. C. O. trouxe para a pintura o talento com que seu ilustre pai cultivava a música. Esta cabeça está viva, não se pode negar; há alma nesses olhos, estas mãos têm sangue e músculos e nervos. Admirável figura! De resto toda a obra deste moço ainda mesmo que pouco nos agrade, como a "Magdalena", possui a marca de um artista, sente-se o calor da febre da composição. Quando não tivéssemos este extraordinário "Violinista", bastaria a "Triste" para revelar essa individualidade que veio honrar a nossa arte com o brilho de seu mérito. A mão deste moço tem a segurança de um mestre, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua palheta possui um brio pouco comum, a sua tinta ilumi-

na como um raio ou suaviza ou melancoliza como o luar; e em tudo está a sua alma de artista, o seu poder de criar, de evocar, de comunicar..."

Mas toda esta glória não me rendia um vintém e eu precisava ganhar, principalmente porque desejava ardentemente voltar a Florença para terminar meu curso na Academia de Belas Artes. Numa ocasião, Rodolfo Amoedo, o grande mestre, dizia-me: "Aqui no Brasil um artista não pode viver sem dinheiro. Na Europa não é assim: há tanta coisa lá, tantos monumentos, museus, mestres, que um rapaz esquece de comer, de que não tem teto, pois a vida intelectual ferve nele e o satisfaz". Esta era a minha opinião e resolvi voltar quanto antes ao ambiente florentino. Se tivesse ficado no Rio poderia ter arranjado um lugar de professor bem garantido. Nada mais teria porém produzido e minha bagagem artística ter-se-ia limitado àquelas poucas telas expostas no Salão.

Organizei então uma exposição individual na Escola de Música que meu pai, com Leão Veloso e Francisco Braga, tinham fundado na Avenida Rio Branco. Lá reuni minhas telas, algumas bem interessantes. Além do "Violinista", via-se o retrato do meu amigo Mário de Lima Barbosa, homem de letras, que muito escreveu sobre mim. Retratos de F. Braga, de meu pai, de senhoras da sociedade, paisagens, etc. Pouco sucesso financeiro, porém o estrito necessário para viver mais um ano na Europa. Rodrigues Barbosa, crítico musical e diretor da Secretaria do Ministério do Interior, arranhou-me a passagem de ida à Europa, em pagamento do retrato que executei de sua filha.

Novas Atividades Artísticas na Itália.

Tornei a Florença, em 1908, cheio de entusiasmo e disposto a qualquer sacrifício em prol do ideal que sempre mais se concretizava em meu espírito: serei pintor a qualquer custo, pensava, irei talvez morrer de fome, mas continuarei na arte. Podem estes pensamentos parecer exageradamente pessimistas, mas na realidade a arte deve ser praticada como o sacerdócio. Quem se iludir e entrar nessa carreira com fim de lucro, nunca conseguirá fazer nada de sério e terá ainda uma vida escravizada à tirania do comércio. Sei muito bem que na maioria os artistas sinceros acabam, com o tempo, por ser re-

compensados por suas lutas e obtêm, às vezes, altas posições sociais e riqueza, mas isso indiretamente e como resultado do verdadeiro valor de suas obras. Convencido disso tudo, abandonei qualquer idéia de voltar ao Brasil para me empregar e joguei minha sorte entregando-me, como num sacrifício, unicamente ao meu ideal. Meus colegas do Instituto Técnico, que encontrava, pareciam-me indivíduos de outra espécie; ficava escandalizado com o vazio de suas vidas. "Para que tantos afazeres, tanta atividade?" — perguntava eu de uma feita ao meu amigo engenheiro Dufour Berte (bom rapaz, que teve certa influência na minha vida religiosa, pois foi ele que me fez entrar na Conferência de São Vicente): "Para quê?", respondeu-me, "ué, é para ter uma posição, para casar, criar família". Achava eu tudo isso uma banalidade, não valia a pena lutar para isso. Não que fosse inimigo da instituição da família, mas achava tão impossível o matrimônio para o meu estado de artista como o seria para um padre.

Essa minha renúncia foi um grande bem para o meu futuro. Dediquei-me de alma e corpo aos estudos não só artísticos, mas intelectuais em geral. Tentei com insistência o estudo da filosofia, minha aspiração; infelizmente, ou, talvez, felizmente, minha cabeça não era feita para tais estudos. Como aconteceu quando estudava matemática. Minha memória não me ajudava, esquecia rapidamente as demonstrações dos teoremas e, mesmo compreendendo perfeitamente, na ocasião, o encadeamento dos raciocínios, acontecia que no dia imediato tinha obrigação de recapitular por inteiro a demonstração que havia completamente esquecido. Na filosofia era o mesmo e assim a fui deixando não sem grande pena. E, repito, foi talvez um bem, visto que, no ambiente em que vivia, e os livros que avidamente lia, sem direção certa, ter-me-iam levado ao agnosticismo e ateísmo. Que se podia esperar dos meus livros e dos que me emprestavam, lidos ao acaso e sem guia: Herbert Spencer, Hegel, Gioberti, Schopenhauer, Antônio Rosmini (cuja obra toda possuía e que, apesar de condenado em muitas proposições, foi quem me manteve na Fé Cristã), e tantos e tantos outros. E que dizer dos romances e de toda aquela literatura que andava nas mãos dos estudantes, tal como, aliás, hoje em dia.

Nunca, no entanto, eu me deixei suggestionar pelas qualidades literárias que revestem a intrínseca imoralidade de inúmeros autores como Anatole France, Tolstoi, D'Annunzio, e mil outros. Acompanhava as minhas leituras de romances com prosas sadias de Manzoni, Ruskin e os valentes escritores do chamado "Renouveau catholique"...

Meu concunhado, Riccardo Bacchelli, hoje célebre escritor italiano, autor de obras de valor como "Mulini del Pó", "Sguardo di Cristo" e outros belíssimos escritos, era naquele tempo estudante irreligioso, admirador entusiasta de Anatole France e companheiros, e tinha muitas vezes discussões comigo. Lembro-me que uma vez se ofendera quando lhe afirmei, zangado: "Pois olha, meu sentimento interno é de nojo em relação ao "Monsieur Bergeret", de Anatole France, e de respeito às "Pierres de Venise", de Ruskin. Tiro o chapéu a este último e cuspo na cara do primeiro".

Conto essa anedota porque, embora andando um caminho meio desviado, minha alma se mantinha alerta e controlava com segurança minhas ações.

O ambiente florentino era dos mais interessantes. Foi naqueles anos que começaram a circular quase que clandestinamente as novas idéias revolucionárias em arte. Depois do sucesso dos impressionistas, universalmente conhecidos, falava-se nos grupos avançados dos pintores e filósofos, de Cézanne, Braque, Léger, Picasso, etc., com certo mistério. Passavam em nossas mãos raros e proibidos exemplares das primeiras tentativas do cubismo, expressionismo e tantos outros "ismos" dos quais, posso afirmar, sou contemporâneo, visto que estes líderes todos têm hoje minha idade. Era um mistério que fascinava os moços, todos queriam ver e saber e conhecer, mas era difícil, ainda as obras dos "novos" não eram reproduzidas; eles viviam na miséria e eram desprezados pelos triunfadores do dia, de maneira que não era possível compreender bem suas teorias, e isso aumentava o desejo nosso de satisfazer nossa curiosidade. O movimento cubista e abstracionista que hoje impera no Brasil nasceu em princípio deste século, eu fui espectador dele e posso afirmar que desde aquela época *nada se criou de novo*. Quero dizer que estes nossos abstracionistas que andam me olhando de cima para baixo, são simples plagiários, ou copistas atrasados de cinquenta anos!

Muitos pensam que tudo o que há de novo em arte começa e desenvolve-se em Paris. Puro engano. Esses movimentos, como aliás acontece com qualquer novidade em sociologia, em filosofia e mesmo, em plano mais banal, nas "modas", nascem quase contemporaneamente em vários centros civilizados do mundo. Posso testemunhar, por exemplo, que o movimento impressionista desenvolveu-se em Florença independentemente de qualquer influência francesa. Os pintores de vanguarda florentinos como Fattori, Signorini, Lega, Banti, e outros, contemporâneos de Manet, Pissarro, Monet, os "macchiaioli" como eram chamados, lutavam pelos mesmos ideais dos franceses se bem que com obras de menor tamanho e importância. Em geral pintavam "manchas" (e daí seu apelido) e, em seu entusiasmo pela verdade plástica, afirmavam que mil vezes mais valiam os assuntos que eles escolhiam: cantos de ruas, aldeões, flores do campo, do que as grandes "máquinas", como denominavam as enormes telas dos pintores acadêmicos, inclusive as batalhas de Pedro Américo, o qual, radicado em Florença, tinha de se submeter às vantagens e desvantagens de sua posição.

Os combates especulativos ardiam em muitos centros da cidade, em clubes, em cafés e especialmente em algumas residências particulares em que costumavam reunir-se os intelectuais. Uma dessas casas era de uma inglesa, Mrs. Hacket, onde várias vezes encontrei os tipos mais originais e, também, os talentos e mesmo gênios que, em seguida, se tornaram conhecidos em todo mundo. Um deles era o depois celeberrimo Papini, que eu conheci na época de sua juventude quando eram mais perigosos os venenos intelectuais que espalhava em torno de si. Era um destruidor. Lembro-me de uma noite, naquelas salas de Mrs. Hacket, iluminadas exclusivamente com antigas lamparinas a óleo (das quais ela me presenteou uma que várias vezes pinte em meus quadros, como na "Última Ceia"), lembro-me da cabeça de Papini, despenteada, olhos esbugalhados com rictus de desprezo nos lábios, feio, afirmar com convicção: "Vamos acabar com a pintura como arte, vamos matá-la". Aquele homem me inspirava um verdadeiro medo espiritual e os leitores podem facilmente compreender como fiquei admirado e feliz quando dezenas de anos depois, aqui no

Brasil, soube que ele se houvera convertido ao Catolicismo! Li entusiasmado sua "Vida de Cristo". *

Frequentavam aquele grupo Oscar Ghiglia, um dos mais belos talentos pictóricos que conheci, Costetti, Galileo Chini, e surgiam projetos os mais extravagantes como: "Vamos fazer escultura com fumaça! Por meio de instrumentos apropriados poderíamos produzir jactos de fumaça que formariam no ar durante poucos segundos formas plásticas que desapareceriam imediatamente e deixariam no espírito a lembrança de um sentimento, tal qual acontece na música que se concretiza em sons rapidamente passageiros e deixando em nós nostálgicas belezas que se perdem".

Este o ambiente em que vivi alguns anos, sempre continuando meus estudos, tanto na Academia de Belas Artes, como nos Museus "Uffizzi" e "Pitti" e onde copiava obras de Rubens, Sustermans, Filippino Lippi e outros trecentistas e, finalmente, no meu pequeno atelier onde tinha começado, com grande interesse, a praticar a gravura à água-forte.

Estávamos no ano 1908. Conhecera um grande água-fortista americano de origem alemã, Carl Strauss, que tinha o atelier bem pertinho do meu, na "Porta Romana" (pitoresco lugar que reproduzi numa grande água-forte que ainda interessa ao público brasileiro). Foi Strauss meu guia único, pois não frequentei a aula de gravura da Academia.

A gravura, e especialmente a gravura à água-forte, foi sempre para mim um atrativo quase diria congênito. Antes de conhecer sua técnica, passava horas contemplando as gravuras dos grandes mestres que em abundância são reunidas na Galeria "Uffizzi". Rembrandt, Dürer eram meus ídolos e procurava imitá-los em desenhos a bico de pena.

Encontrar um professor ao meu lado foi ótimo; fiz rápidos progressos e, desde a primeira chapa que gravei, "Carvalho", que ainda possuo e imprimo, uma longa série de "cobres" e de "zincos" encheram minhas pastas. Lembro-me particularmente de exemplares inspirados nos monumentos antigos florentinos: "Loggia de Orcagna", "Chafariz da praça da Signoria", "Ciprestes", e tantos outros que seria longo referir aqui e que depois intitulei de "Série florentina".

*) Essas notas sobre Papini foram publicadas nas "Vozes" meses antes da morte do mestre florentino.

Nem todos sabem bem o que seja água-forte. Naquele tempo, mesmo na Europa, a maioria dos artistas não conhecia este processo de expressão. Começava o renascimento da gravura e eu posso afirmar que fui em Florença um dos primeiros a executar a "gravura de arte". A gravura, antes da descoberta da fotografia e processos mecânicos de reprodução, era empregada largamente para copiar quadros, e os técnicos tinham chegado a igualar os próprios originais. Quando em meados do século XIX nasceu a fotografia, toda aquela arte de utilidade morreu e, por algumas dezenas de anos, julgou-se que nunca mais haveria gravadores. Mas, se a gravura utilitária não interessava mais, alguns grandes gravadores antigos lá estavam nos museus demonstrando que aquela arte podia ser também "Bela Arte"; e assim, por mérito especialmente dos primeiros impressionistas, recomeçaram inúmeros pintores a gravar águas-fortes "de arte", como eram chamadas para diferenciá-las das gravuras utilitárias. O progresso da água-forte moderna foi rápido. Hoje em dia, inclusive no Brasil, esta nobre arte se impôs como "Arte pura" e todos lhe dão o mesmo valor que se concede à pintura, escultura, etc. Há no Rio e em São Paulo uma atividade enorme e no próprio Salão de Belas Artes, há prêmios de viagem ao estrangeiro só para gravadores. Pondo de lado a modéstia, posso dizer que eu fui um dos primeiros cultores da "Água-forte de Arte" não só aqui, mas também em Florença.

Expus várias vezes meus trabalhos de gravura em Florença, Bolonha, Munique, Rio de Janeiro. Sempre que viajava levava comigo uma coleção de gravuras e foi assim que em 1910, tendo tido ocasião de ir passar algum tempo em Munique (Baviera), tomei parte na Exposição do Glassplatz, das mais sérias da Alemanha, e pude me convencer do interesse que despertaram minhas provas.

Passagem pela Alemanha.

Em Munique passei uma temporada de intensa vida artística. Sempre provido de pouco dinheiro, visto que não era bolsista, mas me mantinha com minhas economias, — eu sabia procurar lugares baratos para morar e comer. Encontrei um bom quarto na oficina de um alfaiate e ainda me lembro da boa educação daquela gente, patrões e operários. Quando saía

do quarto, tinha forçosamente que passar pela oficina e me incomodava o fato de interromper os trabalhos, pois todos se levantavam augurando-me um bom dia e chamando-me de "Herr Professor".

E' incrível como na Alemanha o povo simples se interessa pela arte, sem falar da música que ninguém ignora ser praticada sèriamente por todos (meus alfaiates e operários à noite cantavam coros com execução perfeita), mas também as artes plásticas são estimadas. Eu falava pouquíssimo o alemão e precisava explicar-me em francês ou italiano (o italiano naquele tempo era preferido ao francês que não era conhecido ou fingiam não conhecer — era o tempo da tríplice aliança: Alemanha, Itália, Áustria). Com as minhas poucas frases dificilmente era compreendido, mas bastava dizer que era "mahler" e todos se esforçavam em me ajudar do melhor modo.

Visitei ateliers de grandes vultos como Hildebrandt, um dos maiores escultores da Europa e que conhecia meu pai desde Florença. Era dos tais estrangeiros dos quais falei acima que tinham ateliers próprios em Florença. Estive com Erler, pintor participante e co-fundador da Escola "Secessão"; com Walter Thor, retratista exímio; Kaizer, paisagista, e outros. Aprendi muito, tanto que ainda hoje em alguns dos nossos pequenos compêndios de história da arte no Brasil, eu sou mencionado como tendo feito meus estudos na Alemanha. Preciso aqui retificar esse erro que não sei como se originou. Aprendi muitíssimo em Munique, mas não posso dizer ter lá estudado, embora tenha recebido influências decisivas em minha arte talvez por um longínquo atávico influxo teutônico devido à minha ascendência suíço-alemã.

Copiei na Pinacoteca local um quadro de primitivo alemão (essa pinacoteca, parece, não mais existe, destruída completamente na última grande guerra); viajei pelo interior, pinteí paisagens no lago Ammersee, residindo em casa do compositor Siegel, em Ober Ammersee. Executei depois desse delicioso ambiente a minha primeira água-tinta em cores. Em Munique deixei, em negócios de arte, alguns exemplares de águas-fortes impressas sobre placas de gesso, processo conhecido, mas que eu desenvolvi fazendo tábuazinhas de 2 centímetros de espessura, próprias para serem colocadas em escritórios. Fui muito

animado por entendidos, mas o fato de operar sobre gesso (matéria "ordinária") apagou rapidamente meu entusiasmo.

Aconteceu em fim de 1910 um fato que teve grande influência em minha vida artística. Estava eu uma noite sôzinho em casa (morava naquela ocasião com minha mãe e minha irmã menor), quando recebi um telegrama que me fez cair das nuvens; dizia: "Peço informar se aceita encomenda pinturas decoração pavilhão brasileiro. Turim saudações Fontainha".

Devo em primeiro lugar dizer que, quando estive no Brasil em 1907, conheci o pianista Guilherme Fontainha que todas as semanas ia dar aula com meu pai. Fiquei íntimo dele e passei uma temporada em Juiz de Fora na casa do seu irmão Humboldt Fontainha, pintando paisagens e fazendo pequenos retratos. Nunca mais, depois, pensei nos Fontainha senão como longínqua lembrança, de maneira que não compreendi qual a relação que tinha aquele telegrama com a família amiga. Em todo caso no dia seguinte telegrafei aceitando e veio logo após a explicação do mistério. O Humboldt tinha sido nomeado secretário do comissário geral, Dr. Costa Senna, encarregado de organizar o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim, em 1911. Os bons amigos se manifestam nessas ocasiões e, embora faltasse com eles, com meu esquecimento, não se agastaram por isso e, por seu intermédio, fui nomeado agregado à turma de decoradores do pavilhão. Essa turma era assim constituída: pintores — Rodolfo e Carlos Chambelland, irmãos João e Artur Timóteo da Costa, Eugênio Latour, Humberto Gottuzzo, Madruga; escultor Eduardo de Sá; arquiteto Lima. Era muita gente, mas como se costuma fazer entre nós, quando há boas ocasiões de ajudar amigos, ninguém se furta. E foi tudo muito bem. O Governo facilitou-nos essa espécie de prêmio de viagem e nós pudemos não só progredir executando trabalhos interessantes, mas também logramos visitar em boas condições Paris, pois ficou resolvido que toda a decoração seria feita em Paris, sobre telas que posteriormente colocaríamos no lugar.

Hoje em dia alguns achariam esquisito pintar murais em Paris e destinados a Turim, mas em 1910, todos se puseram de acordo argumentando que o centro francês sendo muito mais adiantado, os trabalhos seriam executados melhor e com

maior facilidade. O fato é que todo o comissariado — arquitetos, pintores, administradores, encarregados das sessões comerciais e industriais — todos se instalaram em Paris em boas acomodações, não só escritórios e ateliers mas também apartamentos de moradia que foram mobiliados com largueza de comodidades.

Comissão em Paris.

Costuma-se em geral manifestar certas reticências irônicas quando um rapaz vai estudar em Paris. “Muitas distrações — dizem — é a cidade dos vícios; impossível se aplicar seriamente a qualquer estudo e ainda menos ao das artes”. Pode ser que em muitos casos essas pessoas tenham razão. Os bolsistas que vão para lá, especialmente os “prêmios de viagem” de dois anos, chegam lá sem conhecer a língua, e, jogados no turbilhão da vida parisiense, perdem o primeiro ano para se orientar; quando começam a compreender alguma coisa já é tempo de voltar para casa. Esses prêmios são, para muitos, unicamente turismo e mau turismo. Os alunos não deviam ser abandonados sôzinhos — devia ser criado na Europa um centro de assistência intelectual e, em seguida, podiam ser distribuídos prêmios de viagem. Na França, como todos sabem, há o chamado “Prix de Rome”, mas os estudantes encontram no “Palacio Farnese” uma verdadeira escola de Belas Artes e um hotel que lhes proporciona imediatamente as comodidades de vida. Os nossos premiados são lançados num ambiente totalmente desconhecido, fatalmente perdem tempo e às vezes voltam piores, até se suicidam como aconteceu este ano com pintor nosso conhecido.

Veja-se que essas críticas que estou fazendo não se referem ao ambiente parisiense, mas às falhas da nossa organização, pois o que acontece aos bolsistas em Paris igualmente se repete em Roma ou em Nova York.

Felizmente para mim a coisa foi diferente; antes de tudo tinha bastante prática de viagens e um certo espírito prático que possuo ajudaram-me a não perder um dia sequer. Naquele tempo, antes da primeira grande guerra, tudo era tão fácil! encontrei um ótimo atelier na “rue Asseline” perto do Boulevard Raspail, em Montparnasse, aluguei-o, se não me en-

gano por seiscentos francos *por ano*! Na rue Delambre encontrei um quarto esplêndido, ia almoçar e jantar em casa dos irmãos Chambelland, que, com as esposas, tinham anteriormente organizado seu lar. A senhora do Rodolfo, muito prática, nos convidou, a mim e aos dois irmãos Timóteo da Costa, a dividir as despesas de alimentação e assim, com toda facilidade e com grande economia, fiz minha vida sem pensar mais nos problemas materiais da existência. Em duas semanas estava eu completamente ambientado e comecei logo a trabalhar.

No Pavilhão da Exposição havia várias salas para pintar e nós cinco, os dois Chambelland, os dois Timóteos e eu, dividimos o trabalho como bons amigos. Eu tive uma das salas de festas, a sala de música e resolvi executar seis painéis representando: a música na natureza, no trabalho, na sociedade, etc.

Tinha chegado a Paris imbuído dos princípios clássicos. Como já disse, minha pintura era inspirada até então nos museus da Renascença; meus quadros eram escuros, as figuras e os ambientes dourados e procurava nas minhas telas imitar a pátina do tempo que tudo harmoniza com tintas quentes esbatidas, misteriosas.

As pinturas murais de Puvis de Chavanne 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, de Bonnat e tantos outros. Eu também fiquei eletrizado. O interessante é que Puvis imitava Giotto e eu vinha justamente da pátria deste onde existem em profusão obras suas belíssimas, mas em Florença eu não tivera ocasião de fazer murais, e era tão dominado pela Renascença que, embora admirasse Giotto, nunca me passou pela cabeça imitá-lo. Em Paris foi diferente. Pela primeira vez tinha uma grande superfície para decorar, felicidade ambicionada por todos os pintores, e, influenciado por Puvis, voltaram à tona no meu espírito as tentativas que já tinha realizado anos antes quando me entusiasmei pelos pré-rafaelistas (Bur-

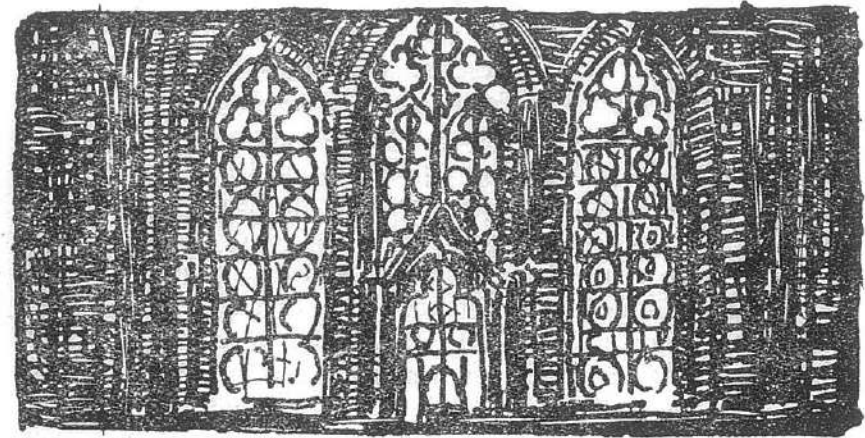
ne, Jones, Rossetti, Ruskin). Tudo conspirava em mim para abandonar minha primeira maneira e entregar-me às novas teorias, teorias que me guiaram nas decorações do Pavilhão da Exposição de Turim.

Não só a pintura me interessava intensamente em Paris; também a música, especialmente a orquestral e a ópera, e bem assim a arquitetura. A este propósito uma impressão enorme proporcionou-me a catedral de Notre-Dame quando, entrando à tarde debaixo daquelas majestosas abóbadas iluminadas ricamente pelos vitrais, verdadeiros mosaicos de cores, fui sacudido por forte impressão espiritual que ainda está presente em minha alma. A igreja imensa estava vazia, de repente um organista quebrou o silêncio tocando magistralmente a *Toccata e Fuga* de Bach. Aqueles acordes, num crescendo formidável, enchendo o espaço misterioso do templo, ressoavam em mim uníssonos com as linhas arquitetônicas góticas; as pilastras e grupos de colunas se perdendo no alto, as inúmeras estátuas, os castiçais, as curvas entrelaçadas se multiplicando ao infinito, tudo num conjunto musical audível e visível elevavam meu espírito ao sentimento da divindade presente.

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

CAPÍTULO III

TURIM E, AINDA, FLORENÇA



Maturidade.



OMEÇA nesse período, posso afirmar, minha maturidade artística. A experiência parisiense foi necessária para me pôr em contacto com o turbilhão das atividades de artistas do mundo inteiro, as quais, como num cérebro central da civilização, se concentravam, naquele tempo, na Cidade Luz. Hoje outros centros existem em outros países de maneira que, penso, pode um estudioso de arte se aperfeiçoar sem necessidade de ir a Paris. Aí estão essas reproduções perfeitas de obras-primas que hoje se encontram com toda facilidade em todos os pontos do globo. Com a minha formação clássica acrescentada ao estudo atento dos impressionistas e dos pós-impressionistas (Besnard, Henri Martin) fiquei dono das várias técnicas e ideologias artísticas que me guiariam posteriormente em todos os meus trabalhos. Nunca reneguei o clássico para me entregar completamente ao impressionismo e vice-versa, mas as duas estradas, e a do sintetismo, tenho seguido a vida inteira, às vezes obedecendo às três tendências contemporaneamente, conforme o gênero de pintura que fazia. Os “efeitos de luz” foram o primeiro resultado

do enriquecimento de minha palheta; produzi-os em quantidade. Primeiro em telas representando contrastes de luz natural e artificial: lâmpadas, reflexos de toda espécie, concretizados em assuntos profanos e sacros. Meninos brincando com balões, meninas com lanternas venezianas, mulheres cosendo ou escrevendo ou jogando na penumbra de ambientes onde a luz da tarde se entrelaça com a luz de velas, ou de lâmpadas, etc. Fui o primeiro a introduzir no Rio este gênero de efeitos pictóricos e aqui o desenvolvi grandemente, chegando até a execução do quadro que eu reputo o de maior importância em minha vida: a "Última Ceia do Senhor". Tornei-me, pois, o pintor dos efeitos de luz, sem nunca, todavia, abandonar os outros gêneros: no retrato preferia a escola clássica, na decoração escolhia o sintetismo e, nas paisagens, praticava um impressionismo moderado.

Voltando às atividades da turma de artistas brasileiros trabalhando em Paris, devo salientar que tudo correu bastante bem. As composições estavam prontas e a comitiva se preparava para viajar rumo a Turim onde seriam "marufadas", isto é, coladas nas paredes as telas pintadas a óleo e cera. Para as telas, fácil era o transporte, o que não ocorria em relação às esculturas, especialmente uma enorme figura de mulher executada em gesso por Eduardo de Sá.

Em 1911, na primavera, foi inaugurada a Exposição Internacional de Turim e a turma dos artistas brasileiros elogiada por suas obras. Não quero exagerar, visto que não podíamos ambicionar triunfos ruidosos, primeiro porque éramos na maioria moços incipientes em sua carreira, segundo porque não era fácil sobrepujar as turmas de grandes artistas que de todo mundo foram a Turim para erigir os pavilhões dos respectivos países.

Em todo caso, ficamos satisfeitos. Em Turim encontrei-me com meu pai que tinha sido convidado pelo Governo de São Paulo para organizar ali concertos orquestrais de música brasileira, especialmente as de sua autoria. Meu irmão Alfredo tomou parte nos concertos como pianista e, assim, toda a nossa família novamente se reuniu na Itália, e, naturalmente, fomos todos passar algum tempo em Florença. Por minha parte demorei-me mais do que os outros, visto que lá chegando aluguei um belo atelier onde fiquei morando até 1913. Foi um

período de bem-estar devido aos dez mil francos que economizara dos proventos de meus trabalhos em Paris e esta quantia, no princípio do século, era muita coisa... basta dizer que ainda conservava meu atelier na rue Asseline em Paris! Era um pintor com dois ateliers na Europa...

Organizei minha vida em Florença com mais largueza do que anteriormente. Tinha uma grande sala para pintar e mais dois quartos para morar. Trabalhava muito e de maneira especial nas pesquisas de efeitos de luz que, como já disse, muito me interessavam e foram o resultado da influência dos impressionistas e especialmente dos pós-impressionistas. Dediquei-me outrossim às grandes composições simbólicas seguindo Puvis de Chavanne e o grande Von Marées, artista alemão pouco conhecido entre nós e que não teve ocasião propícia para desenvolver suas concepções. Estudei com carinho a gravura a água-forte e pintei muitas marinhas e paisagens.

Entre os quadros alegóricos que pretendia trazer ao Brasil destacavam-se "As Fôrças da Pátria", presentemente pertencente à Associação Comercial de Santos, "A Glorificação da Bandeira Nacional", hoje na coleção deixada a seus herdeiros pelo Dr. Bruno Lobo. No verão, passava alguns meses em "Forte dei Marmi", praia nas vizinhanças de Serravezza, local onde os brasileiros obtiveram uma vitória sobre os exércitos inimigos na Segunda Grande Guerra. Forte dei Marmi, como o diz o nome, fica aos pés das montanhas "Alpi Apuane", onde existem as minas do melhor mármore para escultura, o mármore Carrara. Cidadezinha na praia do mar Tirreno, Forte dei Marmi era, e ainda é, procurada por inúmeros escultores que lá vão, de todas as partes do mundo, porque são incríveis as facilidades que lá se encontram para a execução de monumentos. O interessante naquelas praias são os bois brancos que carregam blocos de mármore ou pilhas de lajes brancas. Tudo é branco — o pó das ruas, os muros das casas construídos com pedras em conjunto com mármore, os telhados de chapas de mármore, etc.

Nessa ocasião estudei muito os bois, em sua anatomia e movimentos, e executei vários quadros de bois; um, "O Supremo Esforço", foi exposto na Exposição Brera, em Milão, e agora pertence ao Museu Nacional de Belas Artes.

O que pratiquei em grande escala foram os "Interiores" com efeitos de luzes e a "figura" em geral, especialmente os retratos. Para dar uma idéia da intensa atividade daqueles anos vou passar em seguida a palavra a vários conhecidos críticos de arte cujos artigos passo a traduzir:

Falando do quadro "Tocando Debussy", que foi premiado com medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes em 1913, escreve Serse Alessandri em "La Nazione", em 1911: "De entonação fina, aristocrática, é o retrato de C. Oswald. A figura da jovem sentada ao piano é desenhada com singular segurança. Nós não imaginamos que o pintor esteja perto dela para pintá-la; nós a vemos assim, sôzinha em sua saleta, quase escutando, no breve intervalo, a última nota de uma suspirosa melodia que suas cândidas mãos afusadas tocaram... e neste intervalo, nesta demora, está toda a poesia do quadro. E o próprio periquito verde, trepado no bordo do piano, aparece olhando a patroazinha como que esperando novas harmonias..."

De uma carta do crítico francês Jérôme Maessé, diretor da revista de arte "*Tendances Modernes*" de Paris: "Je suis hereux de vous annoncer que le Comité vient de vous désigner pour participer à l'un des prochains numéros des "*Tendances Nouvelles*"... Paris, 14/8/1912".

Na revista de arte "*Emporium*", de Milão, de Maio 1913, o conhecido literato e crítico Giulio Caprin escreve: "... ama o retrato cuja beleza não reside só na semelhança e expressão que, aliás, ele sabe concretizar quando o deseja. No "*Retrato do artista*" ele quis significar o momento em que o pintor olha com intensidade o modelo, os olhos semifechados, a boca contraída quase em atitude de absorver. Assim no rosto de mulher pálido que na sombra do fundo se perde esbatido, quis ele dar a impressão de tristeza espiritual de acordo com o verso de Maeterlinck que intitula o quadro "Mon âme en est triste, à la fin". Toda sua pintura interior é, pois — revelação por meio de cores e de formas do que se entrevê no espírito".

... "A dama ao piano", uma composição agradável que renova o motivo querido dos pintores italianos e flamengos de 1500 e 1600: "*O Concerto*"... Em todos os outros retratos de Oswald prevalece sempre a preocupação de acordes cromá-

ticos, orquestrações sapientes de um artista que antes de tudo quer ser pintor...", etc.

Declaração da *Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres*, fundada por Paul Adam, Auguste Rodin, Vincent d'Indy (Comité d'honneur: Bartolomé, Albert Besnard, Gustave Charpentier, Degas, Anatole France, Kipling, Claude Monet, Raffaelli, Renoir)... "Monsieur Carlos Oswald, — L'intérêt de vos dernières œuvres vous ayant désigné à notre attention, nous avons l'honneur de solliciter votre présence parmi nous. L'*Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres* vient de prendre la décision de n'ajouter à sa liste qu'une centaine de noms" (Paris, 20 Juillet 1911).

Devo confessar agora que, animado por tantos elogios proferidos por artistas e críticos importantes e também pelas ofertas que começavam a aparecer de aquisições de minhas telas (especialmente aquelas em que empregava efeitos de luz), tinha resolvido estabelecer-me definitivamente na Europa, sem deixar, contudo, de continuar minhas visitas ao Brasil. Foi assim 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 à Europa. Deixei até meu atelier na "Via Mannelli" em Florença completamente mobiliado e com aluguel pago, se não me engano, por muitos meses ainda. O atelier de Paris já havia tempo que o tinha liquidado mandando 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, deflagrava a primeira Grande Guerra que afastou qualquer idéia 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!

CAPÍTULO IV

PERÍODO DA GRANDE GUERRA



Fixação no Brasil.



minha segunda chegada ao Brasil foi bem diferente da primeira. Desta vez, já conhecido pelo ambiente artístico, pois nunca deixei de enviar trabalhos, quadros ou águas-fortes, fui recebido com grande cordialidade. Logo ao chegar organizei, em sociedade com o meu amigo, pintor Eugênio Latour, uma exposição na Escola Nacional de Belas Artes, na qual reunimos grande número de telas e gravuras. De nossa autoria, figurou com destaque o grande painel decorativo "As Fôrças da Pátria", muitas composições inspiradas na música, paisagens de caráter modernista (estilizadas), a série "Florentina" de águas-fortes e finalmente várias "academias" (assim são chamados os estudos de nu), que despertaram a atenção dos artistas e amadores por serem mais pròpriamente efeitos de luz do que estudos anatômicos. Não voltarei agora a falar novamente do nu artístico, quero só dizer que tanto eu como todos os artistas sérios consideramos o nu como a maior dificuldade em matéria de execução plástica pelo complexo problema de difícilíssima solução que consiste na construção, modelado, expressão e cor da figura humana. Nada no campo artístico plástico pode

ser comparado a este gênero e, no meu caso, as dificuldades aumentavam pelo fato de pintar figuras iluminadas com luzes artificiais (velas, lâmpadas) em contraste com a luz natural do dia. Era a primeira vez no Rio que se exibiam quadros deste gênero, embora Amoedo já anteriormente tivesse executado seu quadro "Desdêmona" com duas luzes. Os entendidos logo perceberam a seriedade desses meus estudos, não assim os mal intencionados, e fiquei deveras muito decepcionado quando um jornalista meu conhecido me fez observações que me exasperaram e escandalizaram, como se eu pintasse aquelas telas com intuítos levianos. Repito, os artistas têm uma espécie de "Graça de estado" que os defende em seu entusiasmo estético, entusiasmo que não é compreendido em geral pelo público. Certamente o nu provocante deve ser proibido, mesmo sendo obra-prima de arte, ou, pelo menos, não deve ser exposto senão em ambientes separados, próprios.

Naquele mesmo ano expus muitos quadros no Salão Nacional (em 1913 não havia a limitação de apenas três trabalhos e um expositor de merecimento podia enviar quantas obras quisesse). Meu quadro "Tocando Debussy" foi premiado com Medalha de Ouro; minhas telas "Reflexos" e "Supremo Esforço" foram adquiridas pelo Museu Nacional de Belas Artes e lá estão ainda hoje em perfeito estado.

Como os leitores estarão reparando, não aparecem por enquanto em minhas obras assuntos de Arte Sacra. Tudo é arte pela arte ou arte profana.

Toda a imprensa se ocupou com a minha exposição. Relatar aqui mesmo os artigos mais importantes seria longo; limito-me, pois, a enumerar alguns livros publicados posteriormente, formados por coleções de artigos, e alguns jornais: "*Impressões de Arte*", de Carlos Rubens, pp. 99 ss; "*Artistas de hoje*", de Nogueira da Silva, p. 108, etc.; "*Pequenos estudos sobre arte*", idem; "*Contemporâneos*", Gonzaga Duque; "*Ilustração Brasileira*", Setembro 1913, Euclides de Matos; "*Jornal do Comércio*", Maio 1913, Américo dos Santos; e inúmeros outros que, por causa de elogios exagerados, sinto-me acanhado em citar. Baste dizer que a maioria insiste em chamar minha pintura de "arte interior".

Naquela época havia maior interesse pelo Salão do que hoje. Basta consultar os jornais que inserem notícias, longas

referências, críticas, reproduções, mesmo na primeira página, nos dias do "vernissage" e da inauguração, assim como durante todo o período da exposição. E isto não só no Rio; lembro-me que em Paris a inauguração do "Salon" era um acontecimento nacional.

Tudo mudou nos dias que correm e, penso eu, devido às correntes modernistas que tornaram a arte incompreensível à maior parte dos homens. O povo não a entende e, forçosamente, não se interessa mais. Um abismo separa os artistas do "homem comum", para o qual as abstrusas teorias estéticas são mistérios que nem sequer tenta desvendar. O divórcio entre artistas e povo é completo. E' bem verdade que, ao inaugurarem-se as exposições modernistas do nosso Museu de Arte Moderna ou a Bienal de São Paulo, as salas se enchem de uma multidão de gente chique, milionários, "snobs", mas, repare-se, este público é o mesmo que frequenta as inaugurações da "Temporada Lírica" ou as corridas de cavalos. Tenho observado que, nas centenas de fotografias que se publicam dos chamados "vernissages", nunca aparece alguém olhando quadros ou estátuas, *todos* estão dando as costas às paredes e só aparecem vultos de bonitas moças e de importantes cavalheiros. Vejam se é possível acontecer isto nos museus de arte séria como o Louvre, por exemplo. Lá não há ninguém que desrespeite as obras expostas virando-lhes as costas, todos admiram-nas extasiados.

O argumento que têm os nossos pioneiros da arte futura é de que eles não trabalham para os contemporâneos: serão compreendidos daqui a duzentos anos!

Seja como for, eu prefiro e sempre preferi falar uma linguagem que, possivelmente, todos entendem, sejam brasileiros, turcos ou chineses, e exercer uma arte que, mesmo isenta de qualquer utilidade social ou religiosa, mesmo sendo uma arte íntima, pessoal, sirva de união entre artistas e público.

Atividades gráficas.

Em princípio de 1914 começaram minhas atividades na gravura a água-forte. Vou repetir aqui alguns conceitos e fatos relativos à gravura que já publiquei em outras ocasiões, inclusive nas "Vozes". E' necessário, pois a gravura desde 1908

foi uma arte que prendeu minha atenção durante dezenas de anos e ainda hoje, quando ela venceu entre nós e eu assisto ao seu triunfo, a considero a arte preferida de meu coração.

A gravura a água-forte e em geral todas as formas de gravura artística (xilografia, água-tinta, ponta-seca, etc.), são, entre suas irmãs, as artes plásticas (pintura, escultura, etc.), as mais espirituais, pode-se dizer, por serem suas técnicas baseadas em elementos abstratos: o ponto e a linha. O escultor e o pintor manejam materiais realmente existentes como a pedra, a madeira, as cores, e por isso estão em contacto contínuo com os sólidos e as superfícies, o que, vale dizer, a matéria. Não assim os gravadores que transmitem suas idéias e sentimentos por meio de abstrações: o ponto sem dimensões e a linha com uma só dimensão. Daí o meu entusiasmo por esta arte que satisfazia os meus íntimos desejos de exprimir com a máxima simplicidade meus estados de alma.

Tive a sorte de presenciar este ressurgimento e nele tomei parte com todas as minhas forças. Primeiro em Florença, como já disse, em seguida aqui no Rio onde encontrei, por minha sorte, um campo admirável para desenvolver minhas atividades gráficas: a Oficina de Água-forte do Liceu de Artes e Ofícios.

Fui nomeado professor de gravura em 1914 pela diretoria da Sociedade Propagadora das Belas Artes, presidida pelo Dr. F. Bethencourt da Silva. Encontrei lá material de primeira ordem, vindo recentemente da Alemanha e de Paris, com o qual pude executar as minhas mais importantes edições. Retratos: 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 tantos outros que são produções dos primeiros anos de trabalho.

Tinha poucos alunos, visto que ninguém se interessava pela água-forte naquele tempo. A maioria dos amadores pensava que água-forte fosse sinônimo de desenho a carvão com claro-escuro acentuado executado com rapidez. Este estado de coisas muito me afligia, mas não me desanimava, eu continuava sozinho, posso afirmar, na luta pela propaganda da gravura.

Embora sem alunos, consegui persuadir a vários artistas a executarem algumas chapas com meu auxílio e assim pude formar um grupo do qual faziam parte Henrique Bernardelli, que gravou o diploma do Instituto Nacional de Música; o medalhista Adalberto Matos (que posteriormente se tornou, com seus artigos publicados na imprensa carioca, propagandista da arte do buril); o escultor Antonino Matos, o pintor Argemiro Cunha, o desenhista José Cordeiro, o pintor Francisconi; os pintores irmãos João e Artur Timóteo da Costa, o pintor Carlos Chambelland, o pintor Pedro Bruno e muitos outros. As atividades deste grupo culminaram com a organização da primeira Exposição de Água-forte no Rio, que foi inaugurada em Novembro de 1919. Foi um verdadeiro sucesso, todos os jornais trataram do assunto dando reproduções. Lembro aqui, como nota pitoresca, a caricatura saída no "O Jornal" de 22/11/19, de autoria do saudoso J. Carlos. Aparece na porta do Liceu um bêbado que pergunta cerimonioso ao vigia da exposição: "Queira informar-me, onde é a exposição de água-forte?..."

Pouco depois desses sucessos, sobreveio uma crise em nossa oficina devido à construção da nova ala do edifício do Liceu, do lado da rua 13 de Maio. A prensa foi desmontada e passaram dez anos durante os quais tudo que se refere a água-forte caiu em completo esquecimento. Finalmente, pudemos reorganizar nosso curso e desta vez já com muito sucesso e afluência de alunos, mas este período correrá por conta de minha narrativa de 1930 em diante.

Arte Sacra.

Voltemos aos acontecimentos de 1915 que marcam um ponto importante de minha carreira artística.

A pintura mural sempre foi de minha predileção e incessantemente desejava obter grandes superfícies para pintar, a exemplo dos antigos mestres cujas obras enchiam minha imaginação. Meu ideal era a execução da decoração mural de alguma igreja e sonhava ver-me trepado em altos andaimes levando meses e anos a ilustrar assuntos religiosos. Era difícil obter dessas encomendas, primeiro porque eu não era conhecido e nunca tinha praticado a arte sacra, segundo porque naquele tempo raramente apareciam trabalhos de decoração sacra.

Aconteceu que fui apresentado ao Cardeal Joaquim Arco-verde, que se interessou pela minha pintura, especialmente por influência de seu secretário, Monsenhor Moura. Estava já pronto, em 1915, o Palácio São Joaquim, no qual só a sala do Trono tinha pinturas de Benedito Callisto. Ainda existiam muitas salas apenas caiadas de branco e foi Monsenhor Rangel, a quem fui recomendado pelo próprio Cardeal, que resolveu, depois de muitos contratempos, entregar-me a sala do primeiro andar chamada "Sala dos Párocos". O Monsenhor, parece, era o administrador das obras e sua responsabilidade era grande. Lembro-me das dúvidas que me comunicava e do receio que tinha de entregar trabalho tão importante a um moço que ainda nada tinha de efetivo no campo da arte sacra. Foram meses de expectativa impaciente para mim, embora reconhecesse que Monsenhor Rangel tinha mil razões.

Os assuntos dos painéis foram discutidos com muito cuidado. Fui procurar o Dr. Vieira Fazenda, Diretor do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que me forneceu todo o material documentário para as minhas composições que seriam as seguintes: "*A Primeira Missa no Rio de Janeiro*", celebrada na Ilha Villegaignon, em 1555, com a presença do próprio Villegaignon, para figurar na parede à esquerda da Sala dos Párocos. Na parede direita figuraria "*A Batalha das Canoas*" entre portugueses, franceses calvinistas e índios Tamoios, na baía de Guanabara, em 1565. Estes dois quadros teriam as dimensões de 3,50 m por 2,00 m. Em cima, na cimalha, seria executada, num friso correndo a sala toda, a síntese da história da Igreja, alternando-se perseguições e triunfos.

A escolha desses assuntos, feita pelo Dr. Vieira Fazenda, foi felicíssima e, embora na época eu lhe não compreendesse o alcance, depois, com o correr dos anos, verifiquei sua importância. Vítor Meirelles tinha pintado a Primeira Missa no Brasil, eu pintei a Primeira Missa no Rio de Janeiro. Vítor Meirelles simbolizou, com seu quadro, o nascimento da civilização brasileira que foi católica e se iniciou com uma Santa Missa; eu simbolizei a fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro com o Santo Sacrifício que se celebrou em 1555, Villegaignon católico. Este quadro, em conjunto com o segundo onde aparece São Sebastião animando os portugueses de Mem de Sá em luta contra os franceses aliados com os índios Ta-

moios e que naquela ocasião em batalha naval foram para sempre expulsos das nossas praias, representa de maneira completa a fundação da Capital Federal. Ainda hoje quando é comemorada a fundação do Rio de Janeiro, meus quadros são citados como documentos oficiais e reproduzidos.

Embora esses murais não sejam propriamente arte sacra, mas arte cívico-religiosa, eles representam o primeiro marco de minha série de pinturas sacras.

Já muitas vezes tenho falado e publicado artigos sobre o magno assunto da Arte Sacra, discutindo sob vários aspectos e pontos de vista as relações da arte em geral com a religião e a Fé. A Arte Sacra é certamente uma arte limitada, isto é, não completamente livre; e esta limitação é imposta pelos dogmas, as leis canônicas e litúrgicas. Muitos estetas negam possa existir acordo entre arte pura e religião e desenvolvem considerações tendentes a provar que a técnica perfeita mata completamente a inspiração religiosa. Chegaríamos então a concluir que só mãos inespertas e almas de primitivos conseguiriam manifestar a grandiosidade da Fé. E isto não é verdade, pois como na ciência pode o sábio despir-se do orgulho individual e tornar sua alma tão simples como a da criança para adorar a Deus, assim também o artista, que possui todos os requisitos que lhe foram transmitidos por uma civilização secular, pode humilhar-se perante o Criador e externar puras obras de arte sacra e em melhores condições do que o homem primitivo. E disto é prova a longa série de artistas cristãos desde o Beato Angélico até Maurice Denis.

Que a arte sacra tem dificuldades que lhe são peculiares todos admitimos e, logo nos primeiros ensaios que fiz no campo sacro, convenci-me da grande responsabilidade que tem o artista perante os fiéis.

Pelo que escrevi acima e pelos artigos de críticos que anotei é fácil se verificar que a tendência dominante de minha pintura foi "interior", isto é, eu preferia assuntos que se relacionassem com "estados de alma", e, mesmo quando pintava assuntos de qualquer espécie como, por exemplo, paisagens, sempre os apresentava mais sob o aspecto psicológico do que o realista. Na paisagem eu não via os objetos em sua valorização humana, não me importava saber se estava pintando

eucaliptos ou ciprestes, se os verdes das planícies eram do capim ou do trigo, se os claros provinham de rochas ou de grupos de casas; numa palavra, eu não queria fazer o "retrato" parecido das plantas e dos elementos todos que constituem e que se chama "paisagem"; eu queria transmitir aquela sensação maravilhosa que despertava em mim a hora do crepúsculo, ou a harmônica sucessão dos planos e das cores, o "meu estado de alma" enfim. Na figura, também, se era obrigado às vezes a fazer retratos semelhantes para satisfazer às encomendas, quando desenhava uma cabeça por minha livre vontade era para exprimir um caráter ou um sentimento e, em geral, o olhar de minhas figuras exprimia tristeza, comunicava uma certa nostalgia, chamava o espectador a dirigir sua atenção para o horizonte ao longe, o infinito. Os meus quadros de interiores representavam ambientes envoltos em sombras misteriosas.

Tudo isto quis lembrar para demonstrar que, se até então eu não executei arte sacra, foi por falta de ocasião e quase todos os meus quadros, a não ser poucas exceções, tinham objetivos de caráter psicológico que constituíam uma boa preparação para executar arte sacra.

Mas, voltando ao assunto das responsabilidades do artista em relação ao fiel, quero falar a propósito de uma idéia fixa que se apoderou de meu espírito, embora não fosse clara e consciente naquele tempo, pois se afirmou muitos anos depois, cabe, no entanto, por oportuna, aqui falar dela a fim de esgotar o assunto que me ocupa.

Todos precisamos de imagens para concretizar nossas idéias e sentimentos. A idéia de Deus e dos Santos é acompanhada em nossa imaginação por imagens que a maioria dos fiéis não sabe criar por si, mas precisa procurar em quadros e estátuas feitas por outros. Há intelectuais que não se sujeitam a esta lei e preferem dizer que são ateístas ou concebem Deus como sendo uma Abstração, uma Força e O imaginam sob formas geométricas. Tanto mais perto da Verdade está o artista cristão quando, ao representar a Divindade por formas antropomorfos, mais se aproxima, analógicamente, do Ser Infinito. De fato, sendo o homem alma e corpo, a síntese de toda a natureza, nada se pode pensar de mais nobre no campo plástico e torna-se ridículo preferir-lhe figuras abstratas, ôcas, que nada dizem ao nosso espírito.

Esta, que chamo "idéia fixa", oriunda, talvez, de escrúpulos exagerados, se me apresentava ao pintar a figura de Cristo. Isto soava como uma profanação. Para combatê-la, eu procurava abstrair do assunto na ocasião da execução. Por exemplo, quando começava um desenho que deveria ser a figura do Salvador eu ia pensando comigo mesmo que aqueles traços que marcava na tela não eram Cristo, não tinham relação com Ele... Só no fim, se o quadro saísse a meu contento, resolvia afirmar que quisera reproduzir a Cristo.

Este escrúpulo é compartilhado por muitos artistas, até meus conhecidos, que, mesmo descrentes ou com Fé fraca, não se atrevem a fazer quadros sacros por receio de ofender a Divindade. Até em fitas cinematográficas não aparece, completamente, Jesus, mas só as mãos ou a figura vista de costas.

E' interessante reconhecer que há um fundo razoável nestes sentimentos, pois que as mãos do artista que ousa representar a Deus devem tremer de temor. O artista imita por analogia o próprio Criador que, para ser compreendido e pensado pelo homem, dignou-se descer ao mundo e viver como homem entre nós. O artista cria novamente na pedra ou na tela o Verbo Humanado, e por meio desta criação constrói na imaginação do fiel uma figura que poderá ser digna ou indigna do Salvador, servirá para a elevação de sua alma ou para seu afastamento da Fé.

Professor.

Seja como for, ainda se passaram vários anos antes que abordasse a pintura de assuntos de arte sacra. O período que vai até 1917 é caracterizado pelas minhas atividades de professor, não só de água-forte e desenho no Liceu de Artes e Ofícios, mas também de pintura em aulas particulares. Centenas de rapazes e moças do povo passavam pelas minhas aulas de desenho no Liceu, cujo ensinamento reformei de acordo com as modernas teorias de aprendizagem artística. Até então os alunos copiavam estampas clássicas nos primeiros anos e, em seguida, passavam ao modelo de gesso. Aboli tudo isso e obriguei mesmo os principiantes a desenhar do natural. Como modelos, serviam sólidos, caixotes, objetos de uso como regadores, bancos, galhos com folhagens, etc.

Foi um escândalo no começo, depois outros professores foram adotando meus métodos com bons resultados. O povo que frequentava o Liceu (e assim continua hoje em dia) era dos mais heterogêneos; ao lado de rapazinhos empregados no comércio, na arquibancada da grande aula sentavam-se homens maduros, moças, cozinheiras, soldados, etc., que aproveitavam as horas noturnas, de 7 às 10, para se instruir. Era um espetáculo que me emocionava ver aquela boa gente sacrificar horas de repouso para estudar.

Ainda hoje me acontece ser cumprimentado por pessoas que nem de longe pensaria serem meus conhecidos: motorneiros de bondes, carteiros, bombeiros, que me interpelam: "Professor, então não se lembra de mim?" "Como seria possível? — respondo; antes de tudo vocês eram centenas, e depois só via vocês de costas" — porque eu corria as filas de alunos um após outro, corrigindo os trabalhos, ficando detrás, de maneira que raramente via as caras dos alunos. Era um trabalho exaustivo, mas que me interessava.

E ainda preciso acrescentar que os professores lecionavam gratuitamente! Até 1923, se não me engano, nada recebíamos da sociedade mantenedora do Liceu que, desde sua fundação, assim procedeu. Em seguida, quando as finanças o permitiram, começamos a receber ordenados limitadíssimos. Verdade é que eu, como mestre da oficina de água-forte, ganhava 70 mil réis mensais! E no entanto ninguém se queixava, visto que cada um obtinha alguma vantagem relativa à sua profissão. Eu, por exemplo, tinha um pequeno atelier que me foi utilíssimo durante os trinta e mais anos de permanência no Liceu e os colegas de fora invejavam minha saleta na Avenida Rio Branco, no coração da cidade.

Minha atividade de professor, tanto no Liceu como nas aulas de pintura que dava nas residências dos alunos, nunca me distraiu da linha de conduta de minha vida inteira. Jamais procurei me inscrever em concursos para qualquer emprego público, nunca experimentei obter lucros senão com o exercício da arte. Não digo que fosse sempre um "puro" em arte; muitas vezes fui obrigado a transigir com a "pureza artística"... isto é, a cometer "pecados" contra a arte; por exemplo: copiar fotografias, modificar composições a pedido dos compradores, cair no "chique", o que significa fazer o "bonitinho" para agra-

dar às pessoas que não entendem de arte... e outros semelhantes. Estes são os nossos pecados e conheço artistas tão "puros" que antes preferem ver seus filhos definharem e viverem na miséria do que ofender a "santidade" de sua arte. Francamente, eu confesso que sou incapaz de seguir tal conduta. Antes sacrificar minha arte do que fazer sofrer minha família. Os que lêem romances sobre artistas boêmios, ou histórias verdadeiras de artistas desequilibrados se entusiasmam ao ler descrições de sofrimentos e verdadeiros martírios de artistas que chamam "mártires da arte". Acho isto muito divertido para ler dos outros, mas eu prefiro ser "normal" e, antes, cuidar das realidades da vida do que ter a glória de passar por "mártir" perante a posteridade e ver meus filhos morrerem tuberculosos...

Vida de família.

Jamais gostei de contar intimidades relativas à minha vida particular; não sou desses que levam importunando os outros descrevendo fatos familiares que nada interessam, e, por isso, sempre recusei revelar a colegas e mesmo a amigos o que acontecia em minha casa. Fui e sou talvez exagerado nesse ponto. Uma vez um conhecido meu me dizia: "Sou casado e a vida do artista torna-se complicada quando se deve tratar de ganhar o pão de cada dia... todos os homens têm de passar por essa contingência; é uma fatalidade... você ainda não sofreu este destino..." — "Eu? — respondi, rápido, — sou casado e tenho sete filhos!" O meu amigo que havia anos lidava comigo ficou estarelecido. Isto tudo explica meu acanhamento em relatar coisas que a meu ver não interessam ao público em geral.

Foi em 1917 que me casei com Lilita (Maria Gertrudes Bicalho Oswald), filha do Dr. Francisco de Paula Bicalho, o grande engenheiro que todos conhecem. Tiveram meus sogros 14 filhos, dos quais quatro eram gêmeos. Minha mulher era justamente uma das gêmeas — Lilita e Lolota. — As duas eram tão parecidas que, a não ser os familiares, facilmente eram (e ainda hoje são) confundidas.

Naturalmente aconteceu que, tendo casado com uma gêmea, meus primeiros filhos foram gêmeos, Henrique e Francisco. Quando nasceram foi um "corre-corre" entre os parentes.

"Como será possível o Carlos criar dois gêmeos?" — sussurravam em surdina; "um artista, um pintor..." Fosse inconsciência ou confiança em Deus, o fato é que não me apavorei; ao contrário, me convenci de que deveria trabalhar mais, muito mais.

A família foi em breve aumentando rapidamente, baste dizer que nos oito primeiros anos de casamento tive sete filhos! Os gêmeos e Maria Isabel, Lucas, Maria Beatriz, Maria Carlota e Maria Teresa! Tratei logo de "aproveitar" este capital humano que me caía nas mãos e, desde pequeninos, de poucos meses, meus filhinhos foram obrigados a posar para meus quadros. Executei tantos óleos, sanguíneas, águas-fortes, desenhos, representando crianças, que me tornei especialista no gênero, ganhando inúmeras encomendas. Um de meus quadros "Deixai as criancinhas virem a mim" teve, posso dizer, sucesso internacional, pois foi reproduzido em estampas de grande tamanho pela Casa Stehli Frères, de Zurich, Suíça, que as espalhou para todo o mundo, especialmente na Inglaterra e Estados Unidos.

Outras inúmeras composições representam meus filhos desde pequeninos até rapazes e moças, como sejam: "Anjo da Guarda", "Anjo Protetor", "Dormindo", "Acordando", "Jesus e as crianças", estes todos reproduzidos em esplêndidas estampas da Casa Stehli Frères; "Jesus Menino no Templo", "Presépio", "Anunciação", reproduzidos em tricromias pela Casa Pimenta de Mello; e mais outros que se tornaram conhecidos pelas reproduções em revistas e jornais ou expostos no Salão e em outras exposições.

Estas telas e desenhos que têm por assunto meus filhinhos enchem um período bastante prolongado, visto que, à medida que eles iam crescendo, eu mudava os assuntos. Se Teresinha, com seis meses, inspirava-me "Dormindo" e "Acordando" e Bety (Maria Beatriz) posava para o "Presépio" figurando o Menino Jesus, Bebê (Isabel) já com quatro anos era o modelo de "Travessuras", "Toilette" e, em companhia de Francisco, aparecia no quadro "Anjo da Guarda"; enquanto Lucas dormia sorrindo sob as asas do "Anjo Protetor" (um dos quadros que tiveram maior sucesso por causa da bela estampa suíça que se espalhou em sucessivas edições na América do Sul e do Norte). Como numa síntese, todos os sete filhos e mais uma prima

deles escutam com atenção as palavras de Jesus na tela "Deixai as criancinhas virem a mim"; é Francisco, um dos gêmeos, já com oito anos, que se anima a segurar a mão do Redentor.

Evoluindo de criança para rapazes e moças, não deixaram de continuar a posar. Ora com uns, ora com outros filhos, fui executando novas concepções. Com as quatro meninas: "A Virgem do livrinho", "Madona de perfil", "Maternidade", "Sagrado Coração de Maria", todos com Teresinha; "Jesus, Marta e Maria" com Lucas (Jesus), Teresinha (Maria Madalena) e Carlota (Marta); "A Samaritana", com Lucas e Teresinha; "A messe é grande, poucos os obreiros", com Henrique (Jesus); "Ceia da Sagrada Família", com Teresinha (Jesus Menino), Bety (Nossa Senhora), Lucas (São José). Não acabaria tão cedo se quisesse mencionar todos os meus quadros em que posaram os filhos. Quero só mencionar ainda a "Última Ceia" do Senhor que eu chamo de litúrgica por representar a instituição da Eucaristia e ter as figuras todas de pé, exprimindo grande recolhimento, na qual Lucas serviu de modelo para a maioria dos apóstolos e Jesus.

Como se vê, alguns de meus filhos posaram mais do que outros, devido a circunstâncias várias: Isabel, por exemplo, não podia posar porque logo que ficava parada numa pose vinham-lhe tonteiras... Francisco, muito irrequieto, movia-se demais... Os que mais posaram foram Teresinha, que encarnou minhas melhores Madonas, e Lucas que se prestava para tudo.

Como todos sabem, a nossa arte clássica necessita de "modelos" devido à complexidade dos fatores que intervêm na execução de uma obra, fatores que se entrecrocavam e se influenciavam uns aos outros, como, por exemplo, os reflexos, o modelado, os planos e valores e mil coisas que tornam impossível trabalhar de memória. Os modernos e os sintetistas podem criar sem necessidade de controle do natural; tudo, no caso deles, é tirado de sua cabeça. Nós não copiamos a natureza, mas a interpretamos, escolhemos o que nos interessa, mas sempre precisamos ter a natureza real perante os olhos. Podemos com um moço pintar uma figura de mulher ou de velho, porém nunca inventar sem primeiro ter estudado o claro-escuro, a forma, as cores, do natural.

E' fácil compreender, pois, como meus filhos eram elementos preciosos para compor meus quadros. De um lado, eles

estavam acostumados desde pequeninos; de outro, apanhavam imediatamente minhas intenções em relação a movimento e expressão. Lucas, de maneira especial, estava ao unísono comigo e, ao menor sinal, encarnava a personagem que eu queria. Para mostrar sua maleabilidade vou contar esta anedota: estava Lucas acostumado a representar qualquer figura — um atleta, um profeta, uma matrona, um anjo, etc., em qualquer atividade, correndo, sentado, dormindo, gritando. Um dia, ao entrar no atelier, perguntou bocejando: “Para que é hoje, papai?” Eu, por brincadeira, disse: “Hoje tenho que desenhar um boi”. Ele não se admirou; com toda naturalidade pôs-se “de quatro”, dizendo: “E’ andando ou parado?”...

E, para terminar esta referência sobre meus filhos, vou descrever uma cena habitual no meu atelier. O salão é grande, dez metros por sete, um painel de cinco metros de largura está esticado na parede. Eu trepado numa escada com longos pincéis estou absorvido na pintura. Em baixo, quatro ou cinco crianças estão caladas, também desenhando com velhos pincéis, no chão, que não era encerado, executando, uns melhor do que outros, suas concepções infantis. De cima reparo que aqueles rabiscos, destinados a desaparecer logo que sequem, indicam promessas de futuros artistas. E não me enganei. O Henrique, por exemplo, que se tornou pintor de primeira linha (está presentemente na Europa em gozo de prêmio de viagem ao estrangeiro), nunca entrou em curso algum oficial ou particular; o desenho que ele aprendeu, foi no chão do meu atelier, e, pondo de lado minha condição de pai, posso afirmar que, como desenhista, entre os moços, está entre os primeiros.

Exposição em São Paulo.

Logo após o casamento senti a necessidade de cuidar com mais atenção do lado prático de minha vida; era urgente aumentar meus recursos financeiros. Resolvi fazer uma exposição individual em São Paulo e para lá fui, com minha senhora, em princípio de 1918. Hospedei-me em casa de meu irmão Alfredo, que morava na Rua Major Sertório com sua senhora, lá estabelecido desde alguns anos como professor de piano.

Seria aqui o caso de contar algo sobre a vida artística e religiosa de meu irmão; mas, tendo já publicado, nas “Vozes”,

de Janeiro-Fevereiro de 1945, um artigo* onde relato com detalhes sua entrada na vida religiosa como irmão da Companhia de Jesus, em Washington, e de sua mulher no Carmelo de Baltimore, não é o caso, penso, de insistir aqui sobre o que já escrevi. Quero apenas dizer que na ocasião de minha estada em sua residência nada podia fazer prever o maravilhoso acontecimento que suscitou tantos comentários no Brasil e nos Estados Unidos (elogios e críticas). Acontecimento, pode-se afirmar, quase único nos nossos tempos: um casal, feliz em sua vida conjugal, rico, no apogeu da glória, separar-se, abandonar o mundo, distribuir todos os seus haveres, para seguir estritamente os preceitos do Evangelho!

A vida do Alfredo era normal; o dia inteiro lecionando a domicílio, chegava à noite alegríssimo, contando anedotas relativas a sua vida profissional. Um automóvel, comprado de segunda mão, era o seu divertimento. Passava seus momentos de repouso fumando e observando o funcionamento das várias peças e engrenagens. Numa ocasião fez entrar o carro, depois de limpo, na própria sala de visitas que dava para o jardim com sua larga porta de entrada! O Alfredo que, desde criança, tinha pendor para a mecânica, achava que o motor do automóvel era digno de estar ao lado de outra máquina que também idolarava: o piano de cauda!

As coisas mais insignificantes o divertiam e as amolações rotineiras de sua carreira não conseguiam apagar seu bom-humor. Por exemplo: um dia voltando do palacete de riquíssimo proprietário, no qual lecionava a três ricas herdeiras, contou que, ao entrar de automóvel no grande parque, teve de enfrear de repente para não atropelar o próprio pai das alunas. “Quem é o senhor?”, perguntou o homem irado, e o Alfredo prontamente: “Sou o professor de piano”. — “Professor de piano?”, redarguiu o capitalista, “onde é que se viu professor de piano andar de automóvel?”

Naquele tempo, de fato, isso não era comum e meu irmão concluía alegremente, observando: “Coitado, ele até é bonzinho. Basta dizer que só as aulas de suas três filhas pagam o aluguel da casa!”

A exposição individual que organizei em São Paulo, à Rua Líbero Badaró, foi a primeira de minha vida artística que vi-

*) Ver esse artigo em apêndice, p. 198.

sava, além da arte, intuitos lucrativos. Não faltavam obras sérias como "Meu Avô", "Meu Pai", "Concerto", "Anunciação", etc.; mas devo confessar que alguns de meus quadros e quadrinhos, um pouco superficiais e "bonitinhos", eu expunha para vendê-los. E o sucesso financeiro, de fato, foi completo. Vendi como nunca tinha vendido, pois cheguei à quantia de trinta contos de réis que, naquela época, e em relação à minha situação, significava um verdadeiro triunfo comercial. Particular interessante: coloquei com maior facilidade os trabalhos sérios do que os mais fracos. Os primeiros foram disputados por amadores conhecedores e capitalistas bem orientados que estabeleceram na sala da exposição um verdadeiro leilão, fazendo ofertas consecutivas a fim de possuir telas como: "Anunciação", "Primavera", "Triste", etc. Ainda me lembro e posso dizer os nomes daqueles meus primeiros *mecenas* que posteriormente preencheram cargos importantes na República: José Maria Whitaker, Erasmo Assumpção, Luís Assumpção, Firmino Whitaker, Benjamim de Mendonça, o Conde de Lara, que me tinha cedido gratuitamente o salão da exposição, e outros.

O Conde de Lara encomendou-me a decoração da ábside da Igreja do Brás, em São Paulo, decoração constituída de seis painéis com figuras de tamanho natural que executei no Rio sobre telas que foram "marufadas" (coladas) no lugar. Lá estão ainda hoje meus murais, destacando-se principalmente a "Última Ceia", "Jesus no Horto das Oliveiras", "S. Pedro e S. Paulo".

Este trabalho foi de grande importância para a minha arte, pois deu-me ocasião de executar o quadro "Última Ceia do Senhor", cujo primeiro exemplar, que ainda possuo, outra coisa não é senão o "estudo" para o painel da Igreja do Brás.

De volta ao Rio tratei logo de aplicar do melhor modo o dinheiro ganho e mandei construir minha casa, na qual ainda hoje habito, com atelier no andar superior. Sempre pensei, e continuamente aconselho a meus alunos, que um pintor deve ter seu atelier particular. Não é luxo, é uma necessidade da profissão. Faz parte das "ferramentas" do ofício. Sem atelier um pintor não pode produzir, não tem independência e falta-lhe base sólida para qualquer obra.

Passei longo período sem ele, mas sei quanto é incômodo desarrumar uma sala de jantar ou um quarto de dormir para

armar tela e cavaletê. Tenho pena dos artistas que por falta de recursos não possuem atelier. Lembro-me da aflição que tive numa ocasião em que fui visitar meu amigo e grande mestre Décio Vilares e o encontrei no quarto trepado em cima da cama pintando uma grande tela esticada na parede!

Quando algum aluno vem tratar lições de pintura, a primeira coisa que digo é: "Procure antes de qualquer outra coisa ter um atelier, ou uma saleta, ou um canto em sua casa que seja completamente seu, onde ninguém possa mexer".

Minha casa, que foi construída por meu cunhado, irmão de minha mulher, foi reformada e ampliada várias vezes. Ali tenho presentemente vários ateliers: para pintura, para dar aulas, para gravura. Minha casa é a base de todas as minhas atividades artísticas e sociais. Ai de mim se em 1918 tivesse escutado as críticas de meus parentes e amigos que me desaconselhavam a construir, a "enterrar meu dinheiro na rua Piratini". Naqueles anos não era previsível a valorização dos prédios e a maioria de meus conhecidos morava em casas de alúguel.

"A Última Ceia do Senhor".

Este quadro reputo ser, como já disse, a composição mais importante que executei. Várias vezes o repeti, não só para corresponder às encomendas como para satisfazer meu desejo de modificar-lhe o aspecto mudando as tonalidades, os fundos, os tamanhos, procurando melhorar a execução, acentuar os caracteres. Posso afirmar que dificilmente se encontrarão dois exemplares iguais, cópias. Todos os que existem feitos por minhas mãos são repetições com variantes, todos assinados, todos, pois, originais. Eu sei que muitas vezes foi minha "Última Ceia" copiada por outros pintores e até falsificada. Neste último caso tenho agido com energia, procurando avisar o falsificador e ameaçando-o com as penas da lei. Quanto às cópias, não podem ser impedidas e, quando está declarado que seu autor copiou de meu original, constituem até uma honra para mim. Lembro-me do falecido pintor Bigi, o bravo artista largamente conhecido, que, ao encontrá-lo um dia na escadaria do Liceu de Artes e Ofícios, assim se expressou: "Professor, estou copiando sua S. Ceia, posso? já a copiei duas vezes..." — "Fez muito bem", respondi, "quero ver estas cópias". "E"

tão difícil de se copiar o seu quadro, tão difícil..." foi dizendo ao despedir-se.

Todos sabem que um quadro em geral perde valor quando copiado pelo autor. A arte sacra, no entanto, escapa a esta regra devido aos assuntos representados. Uma obra profana, uma paisagem, uma natureza morta, se repetidas, perdem para os amadores o cunho de unicidade que eles particularmente apreciavam. Não assim o quadro sacro que preenche além das qualidades artísticas também a utilidade para o culto. Desde os antigos, mesmo os grandes mestres, multiplicaram os exemplares de assunto religioso devido aos pedidos dos fiéis, que não queriam ficar privados de objetos estimulantes de sua piedade. Uma *Madona* de Murillo, uma *Sagrada Família* de Andrea del Sarto, um *Papa Júlio II* de Rafael, e tantos outros, não podiam ser limitados a um só exemplar. A arte sacra, repito, deve em primeiro lugar servir a Fé, só em segundo lugar exige-se seja obra de arte.

Havia muitos anos que eu tinha a intenção de pintar a "Ceia do Senhor" e sempre imaginava realizá-la com um efeito de luz. Mas nunca tentei fazer o menor estudo. A cena toda estava completa em minha imaginação e eu a modificava, aperfeiçoava-a no meu pensamento, não ousando executá-la por achá-la difícil demais pelo contraste das expressões, dos tipos, das luzes; e assim andava eu com minha fantasia ideando, prefigurando... "Jesus acabava de pronunciar aquelas fatídicas palavras: "Alguém de vós há de me trair". Todos os apóstolos se levantam aterrorizados, deixam seus bancos e se aproximam de Jesus que, sentado na extremidade da mesa, vê-se rapidamente cercado pelos discípulos que exclamam: "Serei eu, Senhor?". João, à direita, segura o braço do Salvador e O olha com intensidade. Pedro, no primeiro plano, é visto de costas apoiando as mãos na mesa, e presa de súbita emoção; atrás do Senhor, de pé, André, irmão de Pedro, sente-se aniquilado. Seguem-se, da direita para a esquerda: Bartolomeu elevando o olhar ao alto; ao lado, bem por cima de João, Tiago Maior segura abismado a cabeça entre as mãos e, encostado no seu irmão João, fita o olhar aflito no Mestre. Continuando para a esquerda, aparecem Filipe e Simão, este último apóia a cabeça sobre os ombros do precedente esforçando-se para se aproximar mais de Jesus. Vem logo o evangelista Mateus que levanta a

mão como que protestando e, sentados, pertinho, os primos do Senhor, Judas Tadeu e Tiago Menor. Todos estes discípulos, quase que eletrizados, dirigem seus olhares na direção de Jesus procurando compreender-lhe as misteriosas palavras. Distraídos de tudo em volta de si, não reparam em Judas Iscariotes que, levantando-se repentinamente, arrasta a toalha e entorna o cálice de vinho que se derrama na mesa. Aqui temos expresso com evidente realismo um duplo símbolo: primeiro, é o Sangue do Redentor que se torna perdido para o traidor, segundo, é a massa escura dele que, como diabólica sombra, tapa a Luz da Verdade representada pela lâmpada a óleo. O único discípulo que se apercebe da traição é, naturalmente, Tomé que, sempre desconfiado, como o demonstraria mais tarde em relação à Ressurreição, sentado na extremidade esquerda da mesa, olha com o rabo dos olhos os movimentos de Judas Iscariotes. A cena é iluminada por duas luzes, a da lâmpada sobre a mesa, luz amarelada, quente, e a luz azulada, fria, que imagino proveniente de uma porta que estaria aberta no primeiro plano, deixando entrar o lusco-fusco da tarde que ilumina a frente da composição".

Mas tudo isto, se bem que mais confuso e incerto, só existia em minha imaginação e fiquei contentíssimo quando o conde de Lara encomendou-me a pintura da Matriz do Brás e seu vigário, o cônego Higino Campos, escolheu os assuntos.

Poucos, talvez, acreditem o que vou dizer, mas é um fato que a tela-estudo foi executada em poucos dias! Tal a segurança que guiou meus pincéis, obedientes à imagem que de longa data já existia em meu pensamento.

Feito o quadro a óleo que mede 1,00×0,60, fiz a ampliação com figuras de tamanho natural em tonalidade mais clara; em seguida, durante o ano de 1919 executei os outros painéis e os levei a São Paulo para serem *marufados* nas paredes do altar-mor de S. Brás.

O primeiro original ficou comigo, foi exposto no Salão de 1920 e depois na Casa Vietas, onde foi visto pelo Sr. Otto Stehli, dono da Casa Stehli Frères, de Zurich, Suíça, uma das casas editoras de estampas mais importantes do mundo. Tive grande sorte quando o Sr. Otto (que fazia uma "tournée" pela América do Sul) viu o quadro. Quis conhecer o autor e, ao ser-lhe

apresentado, ele me elogiou e afirmou: "Je vous ferai célèbre!" E cumpriu a palavra, pois a casa suíça espalhou reproduções de meu quadro em vários tamanhos, em muitas edições, vendendo-as em todos os países da Europa e América.

Infelizmente, meu quadro e seu autor passam como suíços... Coisa muito natural: as estampas têm, de um lado, os dizeres: "imprimé en Suisse" e, do outro, meu nome que é de origem suíça. Assim, acontece que, mesmo no Brasil, muita gente gosta de meu quadro e ignora ser eu brasileiro. Pior ainda no estrangeiro... Meu filho Francisco, quando nos Estados Unidos, em New York, quis convencer o dono da loja, onde estava exposto o meu quadro, que ele era filho do autor. Teve que sair depressa porque o homem, espantado, pensou que estivesse doido!

De todo lado, continuamente, recebo informações de pessoas que viram a "Última Ceia" exposta em vitrinas. Nesta última semana, mesmo, um meu conhecido viu-a em Florença e meu filho Henrique me escreve de Barcelona: "Vi sua Ceia, Papai, numa loja".

Eu cedi, em 1920, os direitos de reprodução para todo o mundo à Casa Stehli Frères, de Zurich, por uma ninharia, se considerarmos o sucesso posterior do quadro; mas, naquele tempo, achei bem conveniente, visto que eu teria até pago a quem quisesse reproduzir o quadro. As edições se sucederam rapidamente e até uns quatro ou cinco anos atrás, mesmo aqui no Rio, as casas especializadas vendiam em quantidade exemplares muito bem impressos. Em seguida, devido a dificuldades na alfândega provenientes de restrições impostas pelo governo aos objetos considerados "de luxo" (como se uma estampa artística possa ser considerada luxo!), mas efetivamente para proteger as casas editoras nacionais que ultimamente têm proliferado (e que, no entanto, ainda não possuem meios para imitar com a perfeição de certas casas estrangeiras), o fato é que minhas estampas desapareceram do Brasil e, para serem adquiridas, só indo para fora do país.

Disto tudo podemos tirar uma melancólica conclusão: nem eu, nem o Brasil nada ganham com o sucesso, tando do lado artístico como financeiro, pois não recebo um vintém de percentagem e ainda sou considerado um pintor suíço inexistente... Que me importa ver na primeira página do "The Baltimore

Catholic Review" a reprodução de meu "Sagrado Coração de Jesus" e, em baixo, a legenda: "The illustration is from a famous painting by Carlos Oswald, a Frenchman...", ou, então, no "Parati", de Buenos Aires, belas reproduções a cores de meus quadros sem que seja lembrada minha brasilidade? e tantos outros. Uma só coisa fica em mim: certa satisfação que muito me animou e continua me animando a trabalhar mais.

Em 1920 executei o Sagrado Coração de Jesus que teve, mais ou menos, a mesma história da "Última Ceia". Foi reproduzida pela mesma casa editora, espalhado igualmente pelo mundo afora e desconhecida a individualidade do autor.

Decorações no Palácio do Conselho Municipal e do Congresso Nacional.

Foram estes dois importantes trabalhos que ulimei até 1922. O Palácio do Conselho Municipal, chamado de "Gaiola de Ouro", talvez pelo preço que custou ao Tesouro da Prefeitura, é um edifício que até hoje é apreciado e respeitado pela harmonia do estilo, seriedade de construção e riqueza de decorações. Seu autor, Heitor de Mello, foi um belo artista que fazia arquitetura como se fosse pintura. Edificar um palácio ou compor um quadro era a mesma coisa. Jogava pilastras, molduras e capitéis em seu lugar a 20 metros de altura para apreciar o efeito e, como eram moldes em gesso, com facilidade os mudava até obter o efeito desejado. Eu fui um de seus admiradores e muito me afligiu sua morte instantânea. Fôra encarregado de tudo, mesmo da escolha dos pintores que deveriam decorar o interior. Lembro-me de quando me convidou e que, depois de gostar de meus *croquis*, confirmou a encomenda. Eu, naturalmente, achei que devia dar-lhe um presente e enviei-lhe meu quadro "Bois carregando um navio" (variante do quadro de mesmo título agora no Museu Nacional de Belas Artes). Quando recebeu a tela chamou ao Arquimedes Memória, seu aluno e que lhe sucedeu na direção das obras, e disse-lhe irônica-mente: "Vê, eu também estou sendo corrompido..."

Entre os artistas convidados foi o notável mestre Elyseu Visconti que pintou o grande tríptico da escadaria em técnica *divisionista*. Este painel e o "plafond" do "foyer" do Teatro Municipal são, a meu ver, os mais perfeitos exemplos de "divisionismo pontilista" que conheço.

Lucílio Albuquerque decorou dois tetos no andar térreo, Rodolfo Amoedo, o painel do Salão de Sessões, e, finalmente, Rodolfo Chambelland e eu fomos encarregados do "Salão das festas", pintando o primeiro o teto da sala central e eu os dois "plafonds" laterais da mesma sala assim como os dois pavilhões anexos. Os assuntos das minhas composições foram tirados do "Mito Solar", simbolizando a vitória da Justiça sobre as Trevas. Precisamos lembrar que estávamos saindo da primeira Grande Guerra e os ânimos de todos respiravam à vontade daquela atmosfera de tranquilidade que tanto sangue havia custado à humanidade. Num dos tetos via-se o Rei-Sol derrotando o Espírito do Mal; no outro, a Primavera, surgindo da neblina, reanima o Trabalho e a Vida. Os assuntos das decorações dos pavilhões laterais foram inspirados nos costumes da sociedade brasileira no século XVII para obedecer ao estilo do mesmo século, que foi escolhido não só para o interior, mas para todo o edifício.

Essas pinturas, executadas com seriedade e bastantes estudos do natural em técnica "pontilista", ainda hoje são bastante apreciadas.

No Palácio do Congresso Nacional, Palácio Tiradentes, pintei um grande friso decorativo na "Sala dos Deputados", representando simbolicamente a evolução da civilização brasileira.

Foram estas encomendas bem importantes e fiquei satisfeito com o sucesso que obtive e com as apreciações dos entendidos.

A decoração, como eu a entendia, devia "ficar na parede", isto é: nada de cores berrantes, de exagerado realismo, de claro-escuro ilusionista. As tonalidades deviam ser claras, as cores harmônicas, as várias partes da composição se entrelaçavam umas nas outras, envolvidas numa atmosfera que evitava os contornos duros de maneira que, ao observador superficial, algumas figuras quase desapareçam no ambiente; porém, olhando com atenção, sente-se o desenho e a construção exata nas proporções da natureza. Nada de deformações; a caricatura que impera hoje em dia na decoração mural distancia-se de minhas pinturas num contraste intenso, como se entre aquelas e as de minha autoria houvesse um período de séculos.

Não me interessam estas grandes "máquinas" que os novos muralistas executam com presteza incrível, enchendo cente-

nas de metros quadrados onde só se salva a harmonia dos tons. Não há desenho nenhum e nenhuma significação. Membros de corpos humanos deformados aparecem entrelaçados com figuras geométricas. A maior qualidade dessas pinturas é a bela apresentação, a iluminação cenográfica que faz a delícia dos incompetentes, os quais, subjugados pela espetacular e artificial fantasmagoria, exclamam: "Que beleza", mas, em surdina, depois perguntam: "que quer dizer isto?"

Como já disse acima, eu também quis, em certa ocasião, experimentar as novas formas plásticas, sempre, porém, nos limites da compreensibilidade. Nunca pintei para escandalizar os burgueses, nem tomei muito a sério minhas atividades "cubistas" que sempre pus na categoria de arte caricatural.

Paul Claudel.

Foi neste período de minha vida que se multiplicaram as ocasiões que tive de conhecer personalidades artísticas na casa de meu pai, o qual costumava receber uma vez por semana para fazer música de câmara. Englobo aqui um intervalo de tempo que vai de 1918 e passa o ano de 1922, pois não é possível fixar exatamente o curso cronológico dos acontecimentos sem fazer confusão e, devido a falhas, também, da minha memória.

Meu pai, como disse, dava em sua residência pequenos e improvisados concertos que eram frequentadíssimos. Lá iam: Rubinstein, Brailowsky, Respighi, Zecchi, Marinuzzi, Casals, Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone, e tantos e tantos outros músicos e vultos como Agache e Paul Claudel.

Deste último, pela sua importância e pelo interesse que sempre me despertou, quero falar mais amiúde. Foi naturalmente Darius Milhaud, músico de renome, que levou Claudel, do qual era secretário particular, à casa de meu pai, tornando-se assim o grande poeta assíduo frequentador daquelas reuniões. Como todos sabem, ele era ministro da França junto ao Governo do Brasil (só posteriormente a legação Francesa passou a ser Embaixada). Tanto ele como seu secretário, e este ainda mais, eram fervorosos entusiastas do "folk-lore" brasileiro que naquele tempo começava a interessar os ambientes musicais do Rio. Se não me engano Milhaud foi dos primeiros (pelo menos entre os estrangeiros) a aproveitar-se das músicas populares da nos-

sa gente e que com Luciano Gallet e Villa-Lobos constituiu, a meu ver, o primeiro grupo de pioneiros vulgarizadores do nosso Folk-lore. As "soirées" eram interessantíssimas. Cada um dos compositores fazia ouvir suas produções inéditas e me lembro dos primeiros ensaios de Milhaud quando, sentado ao piano, nos esboçava com uma "verve" surpreendente e uma técnica pianística exótica, trechos de seu "ballet" tirado da conhecida canção "O boi no telhado" e que ele intitulava "Le boeuf sur le toit". Composição que teve posteriormente um sucesso formidável em Paris.

Quando conheci Claudel, a primeira impressão que tive foi a de ser apresentado ao dono do armazém da esquina!... tão diferente mostrava ser seu aspecto físico com a espiritualidade de sua obra. Mas quando ele me olhou bem nos olhos, minha opinião mudou radicalmente. Muitas vezes estive com ele em casa de meu pai, ou na Legação da França ou em minha própria casa. Tive ocasião de falar-lhe sobre vários assuntos. Infelizmente minha memória não me ajuda hoje em dia e, especialmente quando não se trata de artes plásticas, minhas lembranças tornam-se confusas.

Paul Claudel deu-me a impressão de ter idéias firmes, claras sobre qualquer assunto. No próprio campo da pintura, por exemplo, eu tinha de mudar minha opinião particular, tal era a convicção com que ele sustentava suas idéias.

Numa ocasião, eu almoçava com ele no palacete da Legação, numa sala de jantar ampla, seriamente mobiliada com lambris bastante altos suportando quadros de gravuras, se não me engano. Falava-se de decoração. "Gosto, dizia eu, de um aspecto decorativo como o que apresenta esta sala na disposição de suas superfícies: as paredes decoradas de baixo para cima numa proporção áurea, o teto claro, simples, aumentando o ambiente". — "Estou convencido do contrário, respondia Claudel, amo os "plafonds" ricos, variados que distraem a imaginação". — "Mas, retrucava eu, na natureza também os céus são simples, homogêneos, o terreno e os lados ricos de variadas cores". Não me lembro quais foram suas palavras, mas acabou me convencendo da beleza do estilo barroco que se exterioriza justamente com ricas pinturas nos tetos. Era o tempo em que voltava a ser apreciado o nosso estilo colonial baseado no barroco; surgiam edifícios coloniais novos em todo

canto e restauravam-se os antigos. O estilo brasileiro agradava imensamente ao poeta e, com esta sua preferência, acabei concordando também, sem restrições.

Admirando o barroco, Claudel não deixava de ser intrinsecamente moderno em sua arte, e na arte em geral como, aliás, o demonstram seus poemas. Naqueles anos, justamente, eu estava tentando os "novos rumos", como já disse, e Claudel e seu secretário se interessaram por minhas experiências e os dois me pediram para fazer alguns *croquis* para a encenação de um "ballet", que Claudel imaginou e Milhaud musicou. Não me lembro bem do assunto, mas tenho nítida na memória uma de minhas aquarelas que representava simbolicamente a lua e sua criada. Uma figura de mulher passando lentamente à beira de um lago de água parada onde, de cabeça para baixo, caminhava a criada, isto é: o reflexo da patroa, a lua. Tudo executado modernamente e estilizado. Numa outra aquarela havia, não sei por que, um cavalo verde e uma árvore vermelha.

O que estou tentando descrever não deixa de ter semelhança a sonhos pouco nítidos... aliás parecidos com certas descrições do grande poeta.

Sua conversação era natural, jovial e não fazia supor a elevação arcana de seus pensamentos e escritos. Inúmeras anedotas poderia contar a respeito de sua alegre sociabilidade.

Numa ocasião em que visitou meu atelier, informou-se primeiramente do telefone de minha residência e minha mãe, a quem se endereçou, disse-lhe: "Vila, 3730"; "oh, c'est facile de se rappeler: trois septs et trois zéros".

Na ocasião de embarcar para a França (tinha sido promovido de ministro a embaixador, na Rússia), fez questão de lembrar à mamãe certos biscoitinhos que ela magistralmente confeccionava, e ao embarcar saiu com a lata de biscoitos na mão. Noutra ocasião, em que me visitou, veio acompanhado do secretário particular Milhaud, do secretário de Legação e de outra funcionária; estavam comigo meus pais e outras pessoas. A casa de papai era ali perto, na Rua S. Francisco Xavier, e, à noite, quando todos saíram, mamãe, simplesmente por cerimônia, convidou-o para jantar e, logo entusiasmado, ele aceitou: "allons, allons tout de suite". Mamãe caiu das nuvens, quase teve um chilique, pois nada tinha de preparado para tanta gente, e que gente!

Antes de terminar essas referências, que seriam levianas e sem interesse se relativas a qualquer pessoa, e tornam-se curiosas por se tratar de Claudel, quero contar algo a propósito do retrato "cubista" que executei de Milhaud. O meu cubismo sempre teve clara expressão, era uma decomposição dos elementos característicos do modelo apresentados com liberdade num certo equilíbrio decorativo e técnica impressionista. Darius Milhaud era (e ainda é) um sujeito cheio de corpo, pálido rosado, vivo; tudo nele era arredondado.

Aparece na tela só a testa ampla, inteligente, coroada dos cabelos alourados, dominam bem debaixo suas costas largas, ou melhor, suas calças deselegantes; notas musicais e teclas lembram sua intensa atividade pianística, enquanto vislumbres da bandeira francesa e grandes letras RF indicam sua posição oficial burocrática.

A descrição literária é impossível e, no entanto, todos que viam a tela diziam: "é Milhaud". Mais tarde, quando voltou a Paris, ele mandou reproduzir seu retrato cubista e o fez imprimir no alto das páginas de seu bloco de escrever. Enviou-me um exemplar com uma nota, dizendo que o público vanguardista parisiense muito se admirou em constatar que no longínquo, selvagem Brasil havia cubistas...

De Claudel e Milhaud guardo até hoje vários autógrafos, cartas especialmente endereçadas a minha mãe que era senhora de educação francesa e intelectual. Tenho um telegrama de Claudel felicitando-me pelo nascimento de meus gêmeos Henrique e Francisco e depois comentou-o, informando ter tido agradável impressão ao receber a notícia, pois ele também era gêmeo: "Pierre et Paul".

No livro de Milhaud, recentemente saído em Paris *, ele refere a passagem em nossa casa, dizendo: "Le Directeur du Conservatoire Henrique Oswald m'invitait souvent à dîner, le dimanche; sa femme, une Florentine vive et spirituelle, maintenait pendant la soirée avec ses enfants une exuberante gaieté". Retifico apenas um ponto: àquela época papai, embora professor, não era mais o diretor do Instituto de Música.

*) "Notes sans musique". — Ed. René Julliard, Paris 1949 (p. 89).

CAPÍTULO V

FASE PETROPOLITANA



Subindo e descendo a Serra da Estrêla.



E 1922 a 1926 fiz mais três exposições pessoais em São Paulo, sendo a última, a mais importante de todas, na Galeria Jorge, na Rua São Bento.

Minha família, bem numerosa, contava com 7 filhos. Teresinha, a última, nasceu em 1926. Começavam os problemas para a educação dos filhos e resolvi estabelecer-me em Petrópolis, indo morar na velha casa de meu pai à Rua Carlos Gomes, 42. Outra vida recomeçava para mim de grande atividade. Durante 10 anos fui "diarista", ou melhor, "semidiarista", pois descia ao Rio na segunda-feira de tarde para dar minha aula de noite no Liceu de Artes e Ofícios, ficava a terça-feira no Rio, dando aulas ou trabalhando no meu atelier do Liceu e, às quatro e meia, tomava meu trem e subia a Petrópolis, onde ficava até a tarde da quarta-feira. Descia novamente, lecionava à noite, subia no dia seguinte e a mesma coisa fazia na sexta, ficando no domingo com a família. Viajava, pois, todos os dias, um dia subindo outro descendo, dormindo três noites na casa de meu pai e quatro noites em Petrópolis. Esta vida era bem fatigante, devendo-se pôr em conta também

que eu andava mal alimentado visto que, chegando ao Rio às seis e meia, devia estar no Liceu às sete e, por consequência, só tinha meia hora para comer. Entrava no "Jeremias", na Rua São José, e comia às pressas uns pastéis, depois entrava na leiteria da Galeria Cruzeiro e bebia um copo de leite. Este regime não é aconselhável; acabei apanhando uma colite que me incomodou durante vinte anos.

Aproximava-se também a crise financeira pela qual passou o país e que culminou em 1930. Os que mais sofreram foram, naturalmente, os artistas. Não tinham encomendas interessantes, só trabalhos de utilidade como retratos de fotografia, decorações baratas, estandartes de associações religiosas, etc. Por falar em estandartes, devo aqui mencionar um fato que muito honra a minha Senhora. Para aumentar nossos recursos ela ficou sendo minha auxiliar e, enquanto executava eu os quadros centrais dos estandartes, ela fazia os bordados todos, que não eram poucos, armava as peças e assim, sôzinhos, nós dois conseguimos fazer dezenas e dezenas de estandartes dos quais alguns tinham verdadeiro valor artístico, como por exemplo, o estandarte-chefe da "Liga Jesus, Maria, José", de Petrópolis, em estilo marajoara, com bordados tirados da cerâmica indígena. Este trabalho, encomenda do Pe. Gentil Costa, Vigário de Petrópolis, creio está guardado na catedral de São Pedro de Alcântara.

Ainda hei de render homenagens à minha esposa (o leitor há de me perdoar estes elogios...) considerando que, além das inúmeras e fatigantes funções de mãe de sete filhos, todos de menor idade, além de me ajudar no meu ofício, ainda achava tempo de organizar coros e festas, "quadros vivos" e concertos de beneficência (ela cantava muito bem, foi aluna de Mme. Kendall) e outras atividades da vida social. Ainda muitos se lembram do grande festival que ela organizou e montou no Salão do Cinema Petrópolis em benefício das Vocações Sacerdotais, executando ela muitos dos vestidos das moças, ensaiando, cantando...

Entre as inúmeras pinturas que executei durante minha permanência na cidade serrana avultam as paisagens. Posso dizer que todas as paisagens de minha autoria foram inspiradas na natureza petropolitana. Tornei-me um sucessor de Batista da Costa que, como todos sabem, foi o pintor de Petrópolis. Fui

muito amigo deste sisudo caboclo que, reciprocamente, gostava de mim. Nós nos compreendíamos, comunicando-nos por meio de poucas palavras. Os pintores não precisam de conversas prolixas para explicar o que sentem. Frequentemente, João Batista da Costa descia de Petrópolis em minha companhia. Encontrava-o na estação, comprávamos juntos as passagens e sentávamos um ao lado do outro (ele em geral do lado da janela). Depois das rotineiras perguntas e respostas a propósito da saúde das respectivas famílias, dava ele uma olhadela no "Correio da Manhã" e, em seguida, quando o trem começava a descer, o Batista virava a cabeça, atraído pela paisagem, e ficava parado, olhando o suceder-se maravilhoso do panorama. Eu calado, ele caladíssimo. Que havíamos de dizer? Ambos paisagistas, embebidos do milagre visual que presenciávamos, absorvidos e distraídos pela contínua mudança das formas, das cores, das distâncias, dos tons... Primeiro as montanhas, depois, na Baixada, as planícies, os rios, o horizonte infinito... Chegando ao Rio era só dizer: "Até logo"...

Com Batista da Costa, quando Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, deu-se um fato que muito me honrou: no ano em que foi posta em prática a premiação máxima do Salão Oficial (que no tempo da administração Rodolfo Bernardelli nunca a ninguém foi entregue), premiação denominada "Medalha de Honra" porque são os próprios expositores que por maioria de votos premiam um colega, foi ganha, parece-me em 1917, por Batista da Costa. Lembro-me que mais de setenta artistas faziam parte da memorável reunião. E que artistas! Amoe-do, Bernardelli, Visconti, etc., tudo quanto havia de mais ilustre em arte. Quando se apurou a eleição verificou-se que tinha sido eleito por unanimidade João Batista da Costa. Só um voto divergia — era o dele naturalmente, e sabe o leitor qual o nome que o Batista escolheu entre tantos mestres? o de Carlos Oswald!

E é por isso que eu jamais concorri à Medalha de Honra, é porque sempre julguei tê-la ganho naquela ocasião. Todos votaram no Batista e o Batista votou em mim!

Continuando meu relatório, venho falar a propósito das paisagens que foram inúmeras, as melhores de toda minha vida. Os assuntos que eu preferia eram os conjuntos de paineiras floridas, as quaresmas em Março, as sapucaieiras em Julho, os

ipês majestosos cantando no meio verde-escuro da mata. Os lugares onde eu andava eram o Bingen, a Mosela; e o rio Pia-banha constituía a alma de quase todas as minhas composições. O vale de Correias inspirou-me também muitas telas quando o capim melado, em Junho, pinta de cor de rosa todas as planícies e o tom do ambiente diverge tanto do de Petrópolis que parece estarmos no Japão!

A paisagem foi sempre 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 conven- ce de que a compreende e a traduz.

O Panteão dos Imperadores.

Minha colaboração na decoração da Catedral de Petrópolis concretizou-se principalmente na execução dos vitrais e murais da capela denominada Panteão dos Imperadores por ser o túmulo de D. Pedro II e sua augusta esposa; túmulo que consiste nas estátuas em mármore dos monarcas, da autoria de Rodolfo Bernardelli. Outros trabalhos que fiz limitaram-se, em geral, a *croquis* de vitrais executados sem minha responsabilidade ou murais que nunca foram executados.

Os vitrais da Capela Imperial (duas grandes janelas tri-partidas), foram encomendados e custeados pelos monarquistas brasileiros representados pelo Dr. Paulo Figueira de Melo. Monsenhor Gentil Costa acompanhou todos os trabalhos e encomendou-me as pinturas murais. Aqui é indispensável formular um voto de louvor ao então vigário, Pe. Gentil Costa, do qual não se sabê o que mais elogiar, se a força de vontade ou o "savoir faire", isto é, seu traquejo social, quase diria político, que permitiram a ereção do majestoso templo que é o orgulho dos petropolitanos.

Hoje, com as teorias modernas, muitos menosprezam a catedral por ser de estilo gótico e em cimento armado. Eu sei que a crítica tem bases justas. Em nossos dias, mesmo do alto do Vaticano, todos os entendidos estão de acordo em condenar, especialmente nos edifícios sacros, tudo que seja mentira, falsificação, truques. Se não devem ser aceitas nas igrejas está-

tuas de gesso imitando escultura em mármore ou madeira, flores de papel, estampas ordinárias, mistificações de toda espécie (paredes pintadas fingindo tapeçarias, madeiras de lei, mármore, etc.), não se compreende como poderia ser permitido o uso do concreto fingindo granito.

O estilo gótico é dos mais grandiosos que enriqueceram a humanidade, mas nasceu com sua técnica característica baseada numa lógica construtiva e concretizada no uso dos arcos agudos edificadas com pedra, tijolo, mármore, materiais em função dos quais surgiram leis estéticas e construtivas que regeram com firmeza a ereção dos edifícios.

Se aquelas formas, aquelas linhas dependem do emprego de certo material, é mau gosto imitá-lo com cimento armado que, devido às suas múltiplas possibilidades, pode facilmente falsificar pedra e tijolo. Isto não impede que não seja lícito empregar hoje em dia o estilo gótico com a condição, porém, de que se usem, unicamente, materiais ligados à origem do estilo.

Mas, como teria sido possível erigir a catedral de Petrópolis nessas condições? Se a comissão encarregada da obra tivesse ficado firme nestes princípios, o templo ainda estaria no pé em que o deixou a Princesa Isabel, isto é: os alicerces e poucas pilastras de granito. Em São Paulo foi possível construir a esplêndida catedral gótica exclusivamente com pedras, mas os recursos da cidade bandeirante não se podem comparar com os de Petrópolis. Devem, pois, ser elogiados os responsáveis pela construção. Aliás, eu também fiz parte deste grupo, tendo sido várias vezes convidado a dar meu parecer mesmo em questões arquitetônicas como, por exemplo, no caso da abertura dos arcos do altar-mor que, na execução do engenheiro Heitor Silva Costa, estavam fechados. Aconselhei a abri-los contra meu interesse, visto que já estavam prontos os estudos para as pinturas que deviam decorá-los (10 histórias da vida de S. Pedro de Alcântara) e fiquei satisfeito com a abertura que deu maior amplitude à nave.

Meu trabalho de decorador consta da execução dos vitrais da Capela Imperial, a do Batistério e das pinturas murais, como já disse. A técnica usada nos vitrais é a medieval, que vem a ser a nossa contemporânea, pois todos os modernos reconhecem hoje que os antigos tinham compreendido a verdadeira

técnica do vitral que deve ser um "mosaico de luzes" e não umas grandes chapas de vidro pintadas tal qual fossem quadros a óleo. Foi uma deturpação do vitral o que se perpetrou no século XIX e no anterior e prolongou-se até nossos dias. Vidros pequeninos com palheta riquíssima de cores, desenho obtido por meio dos "chumbos", pouquíssima pintura nos vidros, só a indispensável nos rostos e nas mãos. Esta foi minha norma.

Os assuntos representam a "Imaculada Conceição" e a "Crucificação", acompanhados de vários símbolos relativos a Pedro II e na Capela do Batistério, quadros históricos alusivos ao Batismo.

Os dois murais, que são estreitos e altos (cerca de 2,00 x 8,00), representam à direita a "Coroação do Imperador". Para eu não errar na composição e especialmente nas personagens, estudei com atenção o grande quadro, apenas esboçado, de Araújo Porto Alegre, existente no Instituto Histórico e Geográfico do Rio. Este trabalho, que nunca foi terminado, é certamente de grande valor histórico, pois foi feito por um contemporâneo e íntimo amigo do Imperador. A dificuldade que tive de vencer foi que a pintura de Porto Alegre é em sentido horizontal, isto é, o contrário do painel da capela. O outro quadro à esquerda nos mostra a partida de D. Pedro com toda sua família e íntimos para o exílio, quando foi proclamada a República. Imaginei o velho monarca dando o braço à esposa, descendo a escadaria do Paço, hoje edifício dos Correios e Telégrafos na Praça 15 de Novembro. Vê-se o préstito das figuras todas, que são retratos bastante fiéis dos familiares de D. Pedro. Este, chegando em baixo, na Praça, é recebido por um pelotão do exército republicano em fileira de prontidão. O Imperador tira a cartola cumprimentando os soldados.

Esta composição foi criticada por alguns monarquistas que me escreveram uma carta, protestando e afirmando que "nunca o Imperador teria prestado a honra de tirar o chapéu às tropas da República". Respondi que naturalmente aquele gesto não constava da História, mas eu pensei que os soldados, apresentando armas, manifestavam respeito e o Imperador, que era pessoa educada, como todos sabem, só podia agradecer com gentileza ao derradeiro adeus do exército brasileiro. Lá está para sempre lembrada na parede, no meu mural, a nobreza do

Grande Patriota que foi D. Pedro II; e fico bem contente de ter registado um fato que certamente se deu e que passou despercebido.

Muitas vezes acontece que os artistas são incumbidos de completar a História.

Comigo deram-se vários fatos deste gênero e, se no caso de Dom Pedro II, chamei a atenção sobre um simples detalhe de um grande acontecimento, em outras ocasiões tive que reconstruir completamente vultos históricos ou rostos de simples particulares só baseado em descrições literárias. Na coleção de retratos, mais de quarenta, que executei para o Arquivo Nacional, por encomenda do Dr. Eugênio Vilhena de Moraes, há dois vultos, por exemplo, que reconstruí com dificuldade: trata-se do índio Filipe Camarão (1600) e o negro Henrique Dias (1600-1662). Pouquíssimas lembranças gravadas há destes dois homens que os próprios contemporâneos mal apreciaram em seu valor, devido certamente à sua cor. Dizem os cronistas, quanto ao preto Henrique Dias — herói que se distinguiu na batalha de Porto-Calvo na defesa da Baía contra os holandeses — quando, no fim da luta, chegou o momento da distribuição das recompensas, o Rei D. João IV "não se lembrou dele", afirma o autor das crônicas! Um pouco melhor foi tratado Poti, o índio Camarão; mas no século XVII tanto os nativos como os africanos eram tidos como raças inferiores. Eu procurei remediar a injustiça dando realce aos dois heróis que, em aparatosas fardas, sobressaem entre os companheiros da galeria, os quais foram talvez mais inteligentes e cultos, mas não os ultrapassaram em desprendimento e coragem.

Outro exemplo de reconstrução tive ocasião de fazer em Petrópolis quando um rapaz, viúvo, procurou-me para pintar o retrato da falecida esposa da qual só possuía um "instantâneo" tirado no próprio caixão no dia do enterro. Era uma verdadeira caveira, quase sem mais vestígios de tecidos musculares. "Que o Sr. a faça ressuscitar", disse. "O Sr. é pintor; os artistas não podem criar novamente um vulto desfeito?" Com cuidado procurei construir um rosto com as proporções da caveira. A testa, o nariz, o queixo, mais ou menos serviam. Revesti de carnes rosadas as cavidades e os ângulos ósseos. Os olhos abri estudando a pequena filha da morta que, diziam, em seu olhar parecia com a mãe. Quando o rapaz viu

o quadro exclamou: "Eu sabia que o Sr. poderia fazer isto. E' ela mesma!" Na sua ingenuidade pensou que a tarefa era simples... nem podia supor o trabalho árduo que me deu...

Decoração da Matriz de Santa Teresinha do Túnel.

Foi nos últimos anos de minha residência em Petrópolis que executei a decoração da Matriz de Santa Teresinha, chamada "do Túnel" para diferenciá-la da Basilica de Santa Teresinha, na Rua Mariz e Barros. Encomendou-me o trabalho Mons. Leovigildo Franca, por volta de 1940.

A "linha" que serviu de base ao arquiteto Arquimedes Memória, para a construção da igreja, é a parábola. O grande arco parabólico começa na entrada e termina no altar-mor fechado pelo grande mosaico que ocupa toda a superfície da parede do fundo da ábside e que representa Santa Teresinha no Céu. A figura da Santa, maior do que o natural, destaca-se sobre uma enorme cruz gloriosa de ouro que aparece como se fosse a projeção da cruz de jacarandá ereta sobre o altar e que sustenta a figura de bronze de Jesus. Temos assim um efeito decorativo e simbólico, pois que os santos são projeções do Cristo neste mundo. Continuando no simbolismo vêm-se as rosas da Santa, isto é, as graças que ela pródigoamente distribui aos fiéis, que são simbolizados em forma de mãos segurando folhas de palmeiras que sobem até o Empíreo. E' no Empíreo que refulge o misterioso triângulo vermelho adorado pelos sete anjos parados em atitude de oração profunda. São Querubins de quatro asas. Os primeiros, os que ficam em baixo, têm cores simples. Os que seguem, à medida que vão subindo, internando-se no infinito, vão ficando mais ricos, mais variados de cores, de brilhos, e as suas asas estão cheias de pedras preciosas de vários tamanhos e matizes. Estrelas de ouro cintilam no campo azul, formado por facetas de vários tons de turquesa, dispostas como em pinceladas curvilíneas, harmônicas.

A técnica deste mosaico é própria para a decoração litúrgica e simbólica, é chamada de "mosaico moderno", que difere do "antigo" nisto que, enquanto o segundo é executado por meio de pequenas pedras retangulares, o primeiro é formado por chapas de vidro colorido e cerâmica, de formas e tamanhos vários, conforme o assunto representado. São cores inalteráveis.

Esta técnica se presta admiravelmente para a decoração sacra; não difere muito da técnica do vitral e é de fácil execução e admirável efeito. Infelizmente não foi bem compreendida e nunca mais tive encomendas de "mosaicos modernos".

Quero agora aqui insistir a propósito do assunto que intenso interesse despertou em mim nestes últimos 20 anos: a decoração sacra.

Se em tempos passados o mundanismo invadiu as paredes das igrejas, embora nos transmitindo obras de real valor artístico, ficou fora do sentimento religioso, distraindo os fiéis com suas representações realísticas que, apesar de ilustrar assuntos sacros, chamam a imaginação para as tentações do mundo em lugar de elevar o espírito para a eternidade.

Devemos, sim, voltar à inspiração dos primitivos que souberam representar com formas sintéticas seu anelo do divino, mas não lhes copiar os erros.

Formas simplificadas, composição obedecendo a linhas diretrizes de acordo com a arquitetura. Severa e justa distribuição de tons e cores, mas não nudez. A exagerada simplicidade, a ausência completa de figuração plástica seria a volta ao erro iconoclasta. Erram aqueles puristas que, pelo fato de os primitivos não conhecerem as possibilidades de iluminação moderna e os modernos materiais, os excluem da arte sacra e afirmam ser profanação o seu emprego. Só velas, só lâmpadas a óleo, afirmam.

Acho, no entanto, que não devem ser rejeitados os efeitos de luzes artificiais, usados com parcimônia, evitando-se completamente as lamparinas elétricas visíveis nos altares, em volta das molduras e das imagens. A luz elétrica deve ser empregada indiretamente, escondida.

Atividades literárias.

Foi no período de minha vida petropolitana que meus amigos me animaram a escrever sobre questões de arte. Nunca teria imaginado a possibilidade de escrever e ver publicadas minhas opiniões, visto que nenhum preparo tinha sobre literatura, e ter à disposição poucas centenas de palavras! Sempre vivi calado, sempre tive dificuldade de locução, como ousaria eu me meter na companhia de jornalistas?

Mas o fato é que tendo entrado como sócio no "Círculo de Estudos São Norberto", fundado pelos Cônegos Premonstratenses de Petrópolis, o qual exige de seus componentes conferências proferidas sobre assuntos de suas especialidades, e a pedido de seus diretores — Cônego Eugênio Avivar y Avivar e Dr. Francisco Moreira da Fonseca — resolvi experimentar e li minha primeira conferência sobre "Religião, Arte e Moral", em 11 de Junho de 1933.

Tive mais sucesso do que esperava. Saiu o trabalho publicado nas "Vozes de Petrópolis" e assim, de um dia para outro, ajuntei às minhas várias atividades, mais a de "escritor"!

Devo confessar que esta fatídica palavra "escritor" deu-me mais satisfação, às vezes, do que a própria pintura. Justamente tendo consciência de minha fraqueza, quando recebo elogios a propósito de meus escritos, sinto-me orgulhoso e compreendo perfeitamente o prazer que tinha o grande pintor Ingres quando o admiravam como violinista...

Numa ocasião fui apresentado a Mons. X; ao me apertar a mão fez sinais de grande satisfação e honra de me conhecer. Eu estava certo que era admirador de meus quadros, mas a minha surpresa foi grande e minha satisfação não menor quando Monsenhor exclamou: "Sou um seu leitor assíduo, entusiasta de seus artigos!" — Depois me apercebi que nem sabia que eu pintava. Foi meu maior sucesso como escritor...

O meu segundo artigo e conferência foi em 1934 sobre "Arte Sacra". Este teve ainda maior sucesso, pois foi reproduzido em outras revistas e traduzido e publicado nos Estados Unidos.

Seria por demais extenso referir aqui os assuntos e mesmo só os títulos de meus escritos, visto que em mais de vinte anos que escrevo tive ocasião de publicar para mais de quarenta artigos nas "Vozes de Petrópolis", mais de cinquenta no "Correio da Noite", muitos nos "Ecos Marianos", vários no "Jornal do Brasil", "Correio da Manhã", e muitos e muitos outros em revistas e jornais. Dentre os estrangeiros preciso mencionar, pela sua importância em arte sacra, o que escrevi em "Fede ed Arte", revista oficial da "Commissione Centrale per l'Arte Sacra" do Vaticano, e na "Latinoamerica", do México.

Linha Sintética.

Foi por volta de 1935 que comecei a me ocupar com problemas de composição plástica e com a procura da linha diretriz que guia as várias partes de uma obra de arte seja pintura, escultura, gravura ou arquitetura.

Desde o período clássico da arte grega não escapou aos artistas e aos filósofos o problema da composição em arte. Ultimamente, com o advento do "abstracionismo", a procura dos contrastes e harmonias entre as partes que constituem o substrato das obras de arte alastrou-se grandemente e se transformou em verdadeira mania.

Parece que a arte se dividiu em dois campos: o "figurativismo", em que está incluída toda a produção artística que se baseia nas formas da natureza e que abrange não só o chamado "academismo", mas também o "expressionismo", o "surrealismo" e todos os "ismos" mais avançados, pois todos ainda mantêm relações, se bem que longínquas, com a natureza; e, do outro lado, o "abstracionismo", que prescinde de qualquer lembrança em relação com a mesma natureza, limitando-se ao jogo de figuras geométricas. Todos conhecem esse movimento estético que, entre nós, se lançou, de maneira estrepitosa, na Bienal de São Paulo.

Agora venho informar que, embora eu seja considerado "retrogrado" pelos meus colegas modernistas, fui o primeiro entre nós a ocupar-me deste assunto, como é fácil verificar consultando o número de Agosto de 1938 desta mesma revista "Vozes de Petrópolis", pp. 480-488, onde faço um resumo de minhas pesquisas numa época em que ainda nem existia o nome "abstracionismo".

Meus estudos, porém, tinham algo de utilidade prática. Não me consta até agora que alguém tenha encarado o problema da composição sob o meu ponto de vista. Inúmeras vezes me informei com homens peritos no assunto e todos declararam não conhecer estudos congêneres. Posso até lembrar alguns nomes de meus informantes: o arquiteto Heitor da Silva Costa, o professor de estética Flexa Ribeiro, o esteta Deoclécio Redig de Campos (do Museu Vaticano), Manuel Porto-Alegre (enciclopédico em questões de arte), André Lhote (o célebre abstracionista da Escola de Paris que aqui deu um curso de estética

a convite da Prefeitura e que me mandou parabéns por meus estudos, avisando-me no entanto que o que fazia podia tornar-se "perigoso" — não sei por quê), o professor Quirino Campofiorito, da Escola Nacional de Belas Artes, e muitos outros.

Em poucas palavras trata-se disto: nos quadros e estátuas, especialmente da autoria dos mestres, observam-se linhas ou sólidos, respectivamente, que guiam os elementos das composições. Este é fato já muito conhecido, e foram publicados volumes estudando as linhas diretrizes das obras-primas de vários artistas de valor.

A novidade de minhas pesquisas está no seguinte: não me limito a estudar a composição apenas de uma determinada obra, digamos, a "Transfiguração" de Rafael (que deu ocasião a inúmeras polêmicas), mas analiso o maior número possível de quadros do mestre renascentista, servindo-me de boas reproduções, e, de cada uma, procuro a *linha característica*. Isto feito, comparo todas as linhas que encontrei e delas extraio, por assim dizer, seu denominador comum e obtenho uma linha muito simples que resulta ser a síntese de todas as linhas das composições dos quadros de Rafael. Chamo a esta linha de *linha sintética*.

Passo a referir trechos de escritos meus a este propósito:

Por inúmeras experiências por mim feitas, posso afirmar que existe efetivamente esta linha sintética na obra de todo artista mesmo que não seja um gênio. Será constituída por uma ou mais linhas retas ou curvas, poderá ser um polígono ou o contraste de vários polígonos, ou sólidos geométricos, se se tratar de escultura ou arquitetura. Em muitos casos, a linha aparece imediatamente e não há dúvida acerca de sua forma; outras vezes é difícil encontrá-la, mas sempre existe e só com o tempo, o estudo e a prática ela aparece; e, uma vez descoberta, ela se impõe de tal forma à imaginação que não é mais possível ver uma obra de arte, a que se refere, sem que ela apareça a um simples olhar.

A linha é a expressão do caráter. Como na escrita o indivíduo exprime suas tendências, sem o querer (a grafologia estuda com método científico essas tendências, e, comparando as escritas, chega a classificar os vários temperamentos da psique), assim o estudo da linha nas obras plásticas entra nas

leis gerais da grafologia. O artista, consciente ou inconscientemente, transmite o seu caráter na obra de arte.

A linha é como uma corda que amarra a composição à *idéia principal*, assunto da obra de arte, e a mantém na *unidade*. Sem caráter, o quadro será uma mera coleção de anedotas.

A multiplicidade dos detalhes deve ter em mira a *idéia principal*, deve ter por fim levar o espectador à *idéia*.

Isto chama-se *unidade na obra de arte*. A *unidade* é sustentada pela *linha* que invade, penetra toda a composição. Todos os detalhes devem "ter a intenção" de mergulhar na unidade.

Cada artista tem a sua linha característica. Os grandes impõem suas linhas aos alunos, os quais por sua vez a modificam em parte, sempre ficando, porém, aquela linha geral que pode se chamar "linha da escola".

A linha se reduz à mais simples expressão, e um trabalho interessante (e penso que ninguém o fez) seria procurar as linhas características dos artistas mais célebres, compará-las entre si e comparar as modificações que a mesma linha recebe nas várias obras de um mesmo artista.

E' um verdadeiro processo de dissecação aplicado às obras de arte, uma série de simplificações que dão um *resultado último*, semelhante em todas as obras de um mesmo autor e que pode se chamar *linha característica* ou *sintética*. Quanto mais semelhantes à linha sintética se mantiverem as obras de um artista, mais personalidade, ou melhor, mais caráter elas terão.

Tentei extrair a linha sintética de vários pintores e cheguei a resultados que me parecem significativos. No entanto, seria necessário que outros estudiosos tentassem refazer o meu trabalho para corrigi-lo de interpretações talvez pessoais.

Terá alguma utilidade prática a procura da linha sintética? Acho que sim. Primeiro para uma nova classificação das obras de arte, agrupando os artistas do ponto de vista de sua personalidade, pela semelhança que possam revelar em sua linha sintética. Classificação esta muito mais interessante do que a cronológica até agora adotada, pois as obras serão unidas pelos laços essenciais de suas características, e com mais facilidade o estudioso se lembrará da obra completa de um autor, ou de uma escola, quando tiver bem compreendido a sua linha sintética. Segundo, poderá admiravelmente servir para in-

dividir obras duvidosas, e estando perante uma possível falsificação, a linha será de grande utilidade para colocar a obra de arte no grupo de suas irmãs e descobrir-lhe as falhas na composição.

* * *

Tornando agora ao "abstracionismo" de que falei acima, verifica-se que a *idéia fundamental da nova arte está certa*. O essencial da Arte não é a *cópia* do real. A verdadeira arte é baseada na *abstração* e toda a arte, desde os inícios, pode ser reduzida a uma fórmula abstrata. Quero dizer que, debaixo das aparências realísticas, quando estamos em frente de uma obra-prima, antiga ou moderna, sente-se facilmente que a razão de seu equilíbrio, de sua sugestão, não são os acidentes realísticos que a exteriorizam, mas uma recôndita, intrínseca forma abstrata que rege a composição, orienta os detalhes, domina o assunto, tanto que se pode eliminar toda a parte contingente da obra para se chegar ao seu ser essencial, ao seu "absoluto", que é uma linha abstrata. Os detalhes naturalísticos são usufruídos pelo artista para "revestir" e tornar assimilável para o público sua idéia, consciente ou inconscientemente abstrata.

Agora os artistas chamados "abstratos", que pretendem construir imagens completamente divorciadas de qualquer forma natural, se do lado teórico podem ser defendidos, do lado prático suas produções tornam-se obscuras e completamente incompreensíveis. Sua qualidade única é uma certa "música plástica" que pode distrair o espectador, mas é limitada demais para comunicar qualquer idéia ou sentimento definidos.

Estatuária.

Foi especialmente por intermédio do arquiteto Heitor da Silva Costa que tive ocasião de me ocupar da grande arte da escultura monumental.

Parece que um pintor nada tenha a ver com escultura, mas deve-se pensar que as artes plásticas são irmãs, as leis que as regem são idênticas, só as técnicas divergem, de modo que um pintor pode perfeitamente dirigir a execução de um monumento como pode dar conselhos em arquitetura. E é justamente nesse sentido que cooperei em estatuação.

O primeiro grande trabalho que tive a ocasião de acompanhar desde os primeiros *croquis* foi o monumento a Cristo Redentor, no Corcovado. O Silva Costa procurou-me e com ele comecei a idealizar poses e formas que concretizassem sua grandiosa idéia. Comecei a fazer desenhos do natural, pois, como todos sabem, nossa arte tradicionalista é baseada sempre nas proporções da natureza e nada podemos fazer de original se não estudamos de antemão o modelo vivo. Depois vêm as modificações, essas todas pessoais, as simplificações e interpretações, até chegar a forma sintética que corresponde à idéia.

Assim, as primeiras tentativas conduziram a uma figura de Cristo segurando a Cruz. Era como um prolongamento da forma pontuda do Corcovado e que esteticamente servia muito bem. Mas o Silva Costa, inspirado, creio, pelo saudoso Cardeal Leme, desejava qualquer coisa de mais simbólico, que representasse, mesmo visto de muito longe, a devoção do povo brasileiro, sua Fé.

Surgiu então a idéia da Cruz. Uma enorme cruz que, como farol, iluminasse a baía de Guanabara. Esta concepção, se não me engano, era adotada pelo arquiteto Morales de los Ríos que fez neste sentido projetos e propostas de construção. O Cardeal, porém, queria alguma coisa de mais complexo; uma simples cruz era pobre demais. Foi então que resolvemos dar à figura do Cristo o aspecto da cruz estendendo o mais possível os braços, aprumando verticalmente o corpo, para obter, olhado de grande distância, uma cruz plantada no granito.

Tornei a estudar, a estudar com o modelo, até obter a exata posição que hoje se vê no monumento. Alguns destes estudos ainda tenho, mas a maior parte entreguei ao Silva Costa e devem estar agora com seus herdeiros.

A execução da obra, naquele tempo, era impossível fazer aqui e os meus desenhos foram levados pessoalmente a Paris pelo Silva Costa o qual, depois de muito se informar e discutir sobre trabalho e preços, resolveu entregar tudo ao escultor Landowsky, polaco mas de educação francesa e pertencente à escola francesa.

Essa escolha deu motivo a grandes descontentamentos entre os escultores patrícios e estrangeiros, aqui e em Paris. Lembrome que um, então recentemente chegado da Itália, o falecido Lan-

ducci, homem de grande valor e de grandes conhecimentos de escultura e arquitetura, protestou no ambiente artístico e chegou a me acusar (assim me afirmaram), dizendo que, sendo eu amigo do Rodolfo Bernardelli, o caso estava liquidado e a obra cairia infalivelmente nas mãos do então diretor das Belas Artes. Recordo-me que eu caí das nuvens, não pensando ter tanta influência política! Mas a verdade é que tudo foi resolvido pelo Silva Costa de acordo com o Cardeal Leme. O Landowsky executou pessoalmente a cabeça do Salvador, sendo o resto feito por obra de engenheiros especializados, visto ser a grande figura muito estilizada e seu feitiço mais arquitetônico do que escultural. É uma verdadeira construção em cimento armado — as peças de metal vieram completamente prontas de Paris e aqui foram armadas, revestidas de concreto e, na superfície, de mosaico especial.

Durante a edificação várias vezes fui convidado a ver no local o andamento da obra, que foi mesmo interessante. Numa ocasião tive que subir até a altura dos ombros da estátua e ainda sinto os arrepios que tive quando levado pelo tosco elevador até os braços estendidos, que eram ôcos e cortados pela metade, formando uma espécie de varanda com fundo curvo, suspensa no ar. Chegando à mão, onde entrei com o arquiteto, a vista era maravilhosa e pavorosa ao mesmo tempo, pois a gente se sentia como que isolado no vazio tendo aos pés um formidável abismo, a pique, de oitocentos metros!

A ereção deste monumento, certamente único no mundo, foi devida ao feliz encontro de duas personalidades de caracteres opostos e se completando um ao outro: o Cardeal Leme e o arquiteto Silva Costa. Se o primeiro era de vistas largas, de imaginação viva, de um idealismo que o tornava capaz de resolver as questões e problemas mais complicados sem olhar aos detalhes e as possibilidades e dificuldades, o segundo, ao contrário, era um espírito analítico que pensava nas menores e insignificantes coisas com uma insistência tal que muitas vezes despertava a impaciência de seus colaboradores, a mim inclusive. Mas ele sabia resolver tudo. Sua constância, seus ataques repetidos contra os obstáculos, sua meticulosidade, eram bem conhecidos. Quando o via de longe, o primeiro ímpeto era de esconder-me... "aí vem o Silva Costa, pensava, qual será a

dificuldade que terei que resolver, qual a repartição das Belas Artes à qual deverei acompanhá-lo?"

Mas, repito, se não se tivessem encontrado estes dois homens, é certo que o Cristo do Corcovado não existiria. O que os irmanava era a Fé que ambos tinham quase que cega, especialmente em Nossa Senhora. Tudo para o Silva Costa era milagre da Virgem. Inúmeras vezes vinha de propósito ao meu atelier para me contar de alguma nova graça obtida. As graças eram quase diárias e eu as punha em dúvida, mas ele insistia e demonstrava-me a evidência dos fatos. Era água que aparecia em lugares onde sem ela teria sido impossível continuar o trabalho, eram inspirações para visitar pessoas ou escolher ajudantes, idéias e palavras que depois transcrevia em poesia, etc.

O monumento, em suas linhas gerais, tem algum quê de egípcio: a cabeça lembra rostos de antigos faraós, os braços rigidamente encaixados no torso e sustentados pelas curvas paralelas das pregas das mangas, a túnica composta também de fachos verticais paralelos, constituem um conjunto estilizado que, como intenção, pertence certamente às diretrizes da arte moderna, pois nada tem de acadêmico, visto também que teria sido difícil erigir em molde acadêmico um monumento mais arquitetônico do que escultural.

Ainda outros trabalhos executei com o Silva Costa, dois deles bastante interessantes: o monumento ao Redentor em São João del-Rey e a estátua de Nossa Senhora de Fátima para o "trono" edificado no morro atrás da matriz do Sagrado Coração, em Petrópolis.

Os estudos e desenhos do primeiro foram para a Itália, onde executaram a figura em bronze e o baseamento em mármore. Representava Jesus em pé, segurando a Cruz com a mão esquerda e estendendo a mão direita para abençoar. Não posso dizer se a obra tem valor, pois nunca pude ir lá para vê-la executada. O segundo, a estátua de Nossa Senhora de Fátima, também executada na Itália, em Gênova, representei-a em estilo que chamamos "litúrgico": linhas retas, grande simplicidade de forma, *pose* solene, de pé. O Silva Costa deu-me completa liberdade de criação e técnica e fiz um desenho acabadíssimo em todos os detalhes, afastando-me de qualquer imitação ou mesmo lembrança da comum representação que se

encontra no comércio. Fiquei satisfeito quando, ao ver a estátua, no alto do morro, pude observar que os escultores copiaram meu desenho com absoluta fidelidade, sem modificar nada, nem as menores minúcias, como ornatos na túnica, distâncias entre as contas do rosário, etc.

Outra escultura, sempre no estilo litúrgico, desenhei para o Monsenhor Joaquim Nabuco e que figura agora em sua matriz no morro de Santa Teresa, no Rio. É em madeira e foi talhada por Joaquim Silva, obedecendo perfeitamente ao meu modelo. Não tem a menor pintura, só alguns vislumbres de ouro na região do Coração (representa o Sagrado Coração de Jesus). Muito falei e escrevi para que se acabasse com o mau gosto de se pintar imagens de madeira cobrindo totalmente sua superfície com cores "bonitinhas" que tornam obras, às vezes de valor, verdadeiras bonecas de gesso.

Nas obras de talha dos antigos, sem falar das cores nobres e harmônicas que sôbriamente as revestem, sempre se notam partes de madeira, de modo que nunca podem ser confundidas com as imagens de gesso. O Joaquim Silva convenceu-se dessa verdade e só manda "encarnar" as esculturas quando os "fregueses" o exigem.

Para terminar esta relação sobre minha colaboração com escultores, quero lembrar a tentativa que fiz, sempre com Silva Costa, para erigir um monumento que seria mais pintura do que escultura. Foi quando houve o concurso para o monumento a Oswaldo Cruz. Fiz parte do júri com o arquiteto Anhaia de Melo, de São Paulo, o crítico Flexa Ribeiro e o Dr. Aloísio de Castro, este como presidente. Anulamos o concurso. Seguiu-se novo convite para participar do júri, mas desta vez não quis aceitar, pois tinha resolvido ser também con-corrente.

A idéia original foi do Silva Costa: devia representar uma grande coluna, no gênero da Coluna Trajana, mas a espiral da decoração que da base subia até o cimo da coluna, em lugar de ser em baixo-relevo, era em "mosaico moderno", isto é, semelhante ao mosaico que fiz em Santa Teresinha do Túnel: chapas de vidros coloridos de vários tamanhos e de cores vivas.

Era uma experiência nova e eu me entusiasmei pela idéia e executei um projeto que me deu muito trabalho. Mande fazer um cilindro de papelão de quase três metros de altura e re-

presentei a evolução da ciência brasileira em episódios, que se seguiam em espiral com cores de mosaico sobre fundo de ouro, em formas estilizadas. Muito movimento e desenhos de inspiração clássica. Uma vez exposto ao sol, ou de noite iluminado por holofotes deveria fazer, pensávamos, um efeito fantástico. Teria sido uma novidade. Infelizmente o júri não aceitou a responsabilidade de escolhê-lo...

Vitrais.

Foi por volta de 1930 que comecei a me ocupar sèriamente da arte dos "vitreaux" e ininterruptamente até hoje tenho trabalhado em vitrais. É uma arte que me entusiasma devido às suas possibilidades, à riqueza dos matizes, à violência do claro-escuro que torna a sua técnica parecida com a da água-forte, e eu, sendo água-fortista, não podia deixar de ser seduzido pelas maravilhosas produções medievais das catedrais góticas que, em sua evolução, tiveram seu período áureo entre 1100 e 1300. Depois, como é sabido, os vidraceiros, quiseram imitar a pintura e, por meio de chapas de vidro de grandes dimensões, pintadas como se fossem quadros, obtiveram efeitos realísticos, mas perderam a qualidade principal do vitral que é a variedade, a riqueza como que de pedras preciosas, a inigualável luminosidade que os torna "mosaicos de luzes".

Infelizmente, nunca tive colaboradores que me agradassem, nunca os meus cartões foram traduzidos pelos artífices vidreiros de acordo com minha intenção. O nosso século, ainda dominado pela nefasta influência do "vitral pintura" herdada dos últimos trezentos anos, com muito custo abandona aquela maneira que além de ser mais fácil é muito mais barata.

Em alguns países estrangeiros já se executam verdadeiros "tapetes" luminosos e devemos esperar que entre nós também melhore a situação presente. Precisaria que o próprio artista criador do cartão pudesse executar sua realização em vidros. São as pequenas oficinas que faltam. Temos grandes fábricas de vitrais com dezenas de operários, datilógrafos, vendedores, que põem em movimento capitais de milhões de cruzeiros. Mas, se essas organizações servem bem para os "vitreaux" comerciais, são incapazes de produzir obra verdadeiramente artística.

O primeiro vitral que executei foi o do saguão do Liceu de Artes e Ofícios, agora recolhido para ser colocado na nova

sede do mesmo Liceu. E' de técnica "vitral pintado" e salva-se pela composição e apurado desenho. Executei-o em 1915.

A série de vitrais que fiz para o saudoso Mons. Gonzaga na capela mortuária da igreja de Nossa Senhora da Glória é indubitavelmente das melhores produções minhas. A "Casa Conrado", de São Paulo, que a executou, procurou compreender meus desejos. Representa alternativamente episódios da Paixão e da Glorificação de Nosso Senhor. Executei-a em 1937.

Anteriormente, como já escrevi na primeira parte destas memórias, tinha executado os vitrais do panteão dos Imperadores, em Petrópolis, que são, junto com os da capela do Batistério da mesma catedral, exemplos bastante interessantes de "mosaicos luminosos".

Entre os trabalhos mais importantes que fiz devo lembrar a série das dez janelas da Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus, do Túnel, concretizados só com símbolos e representando os dez Mandamentos. Quero chamar a atenção do leitor acerca da enorme dificuldade que tive para exprimir os dez assuntos sem o auxílio da figura humana. Mons. Leovigildo Franca cooperou com as palavras que ilustram cada composição.

Do mesmo gênero são os quinze vitrais da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Campos, Estado do Rio. Todas as composições que representam alusões à Virgem constam unicamente de símbolos. E', por exemplo, a "Ave Maria" um coração coroado de rosas, aureolado de estrelas, irradiando luzes sobre as sete velas e inúmeros lírios que, em movimento de baixo para cima, simbolizam os fiéis; "Cheia de Graças" — em que folhas de palmeiras abertas em leque suplicam, como se fossem mãos de fiéis, e glorificam Maria; "O Senhor é convosco" — fachos de perfumes em forma de chamas se elevam em louvor do Coração de Maria que destaca entre os símbolos da Santíssima Trindade; "Bendita sois entre as mulheres" — uma grande palmeira se levanta no centro e, em volta, uma alameda de menores palmeiras que se inclinam. E assim continua. Na fachada, vê-se o Rosário formando uma espiral que, concentrando-se, termina na Cruz.

Tentei, enfim, uma nova simbologia litúrgica que acho, hoje em dia, necessária para enriquecer o "dicionário de sím-

bolos" que nos foi transmitido pelos artistas medievais e que para os fiéis modernos é muitas vezes incompreensível.

Outra série de "vitreaux" com assuntos relativos à Virgem, mas estes figurativos, executei para a igreja de Nossa Senhora do Parto que foi demolida. Espero que essa série, que deu tanto trabalho, tenha sido guardada e encaixotada para servir futuramente. Foi bem triste a sorte daquela igrejazinha situada no ângulo da rua do Chile. De puro estilo colonial com estátuas e altares de 1700, deliciosamente harmônicos, foi, se não me engano na década 1930-40, "modernizada"... Uns horríveis muros "sintéticos" substituíram os antigos ornamentados, os altares desapareceram e não sei onde foram parar, dois enormes cilindros laterais, ao altar-mor, creio fossem púlpitos, deram ao ambiente verdadeiro aspecto de banheiro de estação de estrada de ferro! Não quero lembrar os nomes dos arquitetos autores do "atentado" porque são meus amigos (os amigos às vezes se enganam. Não temos obrigação alguma de segui-los em seus erros).

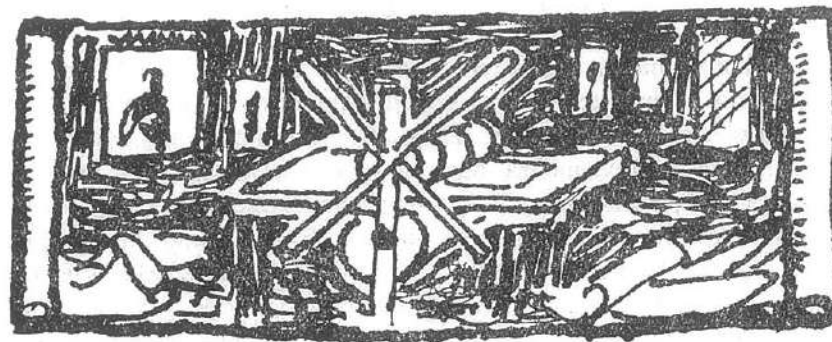
Foi posteriormente encarregado de modificar aquele "banheiro" outro amigo, arquiteto, que, no entanto, não conseguiu melhorar o conjunto. Nessa ocasião coloquei os meus vitrais. Afinal, com a reforma do centro da cidade a igreja foi condenada a desaparecer e assim lá se foi um templo que além de prestar enorme utilidade ao culto (à tarde, todos os dias, enchia-se de pessoas de todas as categorias, que iam reverenciar ao Senhor depois do trabalho diário), ainda tinha grande valor artístico-histórico.

Vários outros conjuntos de vitrais executei como: o conjunto da capela da Escola de Aeronáutica; o vitral de cinco janelas da catedral de Poty, Minas; os quatro vitrais da matriz de São Pedro Apóstolo, no Encantado, Rio; as dez janelas da nave da matriz de Santa Margarida Maria, na Lagoa Rodrigo de Freitas, representando as Promessas do Sagrado Coração de Jesus e o vitral da fachada com Cristo-Rei; as duas janelas da capela do Seminário de Petrópolis (ainda em construção) e, também em construção, os vitrais da capela do Batistério da matriz de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado; os dez vitrais da igreja das Sacramentinas, de Juiz de Fora, representando a Glória do Santíssimo Sacramento; as duas grandes janelas da matriz de São Sebastião, à rua Haddock

Lobo, com a Glorificação da Imaculada Conceição, onde acentuo a importância da ação dos Franciscanos em prol da definição do Dogma da Imaculada e, do outro lado, apresento a batalha de Urucumirim, onde se deu a aparição de São Sebastião aos portugueses lutando contra os calvinistas franceses e onde morreu heróicamente Estácio de Sá, fundador da cidade do Rio de Janeiro, cujo túmulo fica justamente debaixo do vitral de que falo.

CAPÍTULO VI

CHAPA, TELA E PAPEL



Progresso da Água-forte.



foi no período que vai de 1930 a 1950 que se deu o renascimento da gravura de arte entre nós, e eu não perco ocasião de me vangloriar de ter tido a honra de ser um dos principais pioneiros de seu progresso. "Pai da água-forte" — sou chamado pelos moços gravadores e este apelido me recompensa por tantos anos de lutas no ambiente indiferente da nossa gente.

Trabalhei em vários centros de atividades gráficas. Em primeiro lugar no Liceu de Artes e Ofícios onde fundei, como já disse, a primeira escola de água-forte no Rio. Tive um curso na Fundação Getúlio Vargas, por volta de 1946, que, embora tenha tido curta vida, influenciou bastante o desenvolvimento da arte gráfica. Centro relativamente importante foi o meu próprio atelier, onde instalei uma boa prensa que herdei do Henrique Bernardelli. Onde há uma prensa há, naturalmente, um centro de gravura para o qual convergem profissionais e alunos, que, sem a máquina de imprimir, não podem realizar suas obras. Assim, pois, existindo uma prensa na Biblioteca Nacional para lá me dirigi nos anos em que minha oficina do Liceu ficou fechada. Ainda trabalhei na Imprensa Nacional fazendo litografia (fiz as ilustrações da "Oração do Natal", de Aloísio de Castro).

Foi no entanto no Liceu de Artes e Ofícios onde ferveu o movimento mais intenso dos gravadores. Tive lá companheiros e alunos de grande valor. Devo lembrar antes de todos o Hans Steiner que, embora austríaco de nascimento, era brasileiro na arte, visto que desde o princípio estudou no Liceu e nunca frequentou curso algum alhures. Ele, quando artista já feito, foi à Áustria, realizou várias exposições e, em Viena, que, como todos sabem, é centro mundial de artes gráficas, foi muito elogiado; suas gravuras foram inscritas nos catálogos da célebre Galeria Albertina, e quando voltou declarou-me que *nada* tinha aprendido de novo, na técnica, e seu curso no Rio de Janeiro era perfeitamente equivalente a qualquer curso europeu.

São muitos os artistas gravadores que se formaram na minha oficina. Alguns conhecidos aqui e no estrangeiro e, coisa incrível, vivem de sua arte. Quem podia imaginar há uns vinte anos atrás que a água-forte podia dar a comer aos seus profissionais e suas famílias? Entre os mais ativos quero lembrar Poty (Potiguara Lazzarotto), Darel Valença, Percy Lau; todos três já celebrizados por sua colaboração na imprensa e como ilustradores de livros de luxo.

Uma aula de água-forte é deveras coisa bem original. Uma pessoa que não fosse avisada de antemão, ao entrar na minha oficina do Liceu, ficaria admirada e talvez escandalizada. De noite, entre vinte e vinte e duas horas, uma sala de dez metros por oito, umas mesas compridas ao longo dos muros, com lâmpadas de luz indireta a intervalos de um metro e meio; uma dúzia e meia de alunos de ambos os sexos inclinados sobre suas chapas. O ambiente em geral tem uma característica especial que à primeira vista dá a impressão de sujeira e de desleixo. Panos sujos de graxa (que constitui a tinta de "talho-doce"), de todas as cores, dominando o marron e o preto; no chão manchas de água suja e de óleos; um cheiro que dá náuseas e arde os olhos devido às exalações do ácido nítrico. Os alunos com aventais imundos e as mocinhas com luvas de borracha discutem suas teorias estéticas às vezes incompreensíveis. Eu concedo inteira liberdade de opinião, só ensino a técnica.

Aquele aspecto de desordem, aquele cheiro, aqueles farra-
pos, fazem parte essencial do material do água-fortista, espe-

cialmente os panos, de vários tecidos (lona, gaze, cretone, escócia), são os instrumentos mágicos com os quais se obtêm os misteriosos efeitos do claro-escuro. A prensa majestosa, movida a eletricidade, é o receio maior que invade os neófitos, pois um ligeiro descuido pode machucar seriamente os incautos.

E' lógico que esta confusão aparente que tento descrever é própria exclusivamente de um curso porque, por exemplo, em meu atelier particular há mais ordem e mais limpeza. Mas com a minha prática de dezenas de anos de ensino me convenci que, para obter resultados concretos e para não sobrecarregar os alunos com muitas obrigações (eles já bastante amedrontados estavam com tantas coisas esquisitas), resolvi fechar os olhos e deixar, em parte, que cada um aprendesse à sua custa estragando material e a pele das mãos.

Eu dava liberdade não só para a prática do ofício, mas também, como disse, para as opiniões pessoais de cada aluno. E isso tanto quanto a teorias estéticas como a políticas e sociais. Havia de tudo na minha turma: acadêmicos, modernistas de todas as espécies e, quanto à política, havia fascistas, socialistas, comunistas, etc., que, em se tratando de água-forte, procuravam esconder suas convicções para só se dedicar à paixão pela arte. Nunca entrava eu em discussões. Quando "X" me mostrava sua chapa eu indagava — "Você é...?" — "Cubista" — respondia, e logo virando o "ponteiro das teorias" procurava enquadrar a técnica mais própria para estar de acordo com as idéias do aluno X. — "E você, Y., que pensa da arte?" — "Eu sou tradicionalista". — "Ah! meu caro, então precisa primeiro estudar mais desenho. O "tradicionalista", chamado também "acadêmico", deve estar de acordo com a natureza e interpretá-la com sinceridade; depois, dono do desenho, poderá gravar uma chapa". — "Mas, professor, dizia o Y., o senhor deixou o X. fazer uma ponta-seca..." — "A arte dele, menino, respondia eu, não requer tanto controle, depende mais de subjetivismo e tem completa liberdade de deformação..."

E assim por diante. Com esta minha prática consegui frutos excelentes e todos, "gregos" e "troianos", gostavam e se entusiasmavam pela gravura, fortalecendo e engrossando a corrente que teve, afinal, o triunfo hodierno que merecia.

Vou falar agora a propósito desta turma de alunos que deu ocasião mais tarde à viravolta da gravura artística entre nós. Sei que em todo o mundo o despertar do interesse pela gravura nasceu e se desenvolveu no nosso século, pelas razões que todos conhecem: "sintetismo", em oposição à exagerada policromia dos pós-impressionistas; entusiasmo pela ressurreição desta arte que tinha sido morta pelos processos mecânicos derivantes da fotografia; o misterioso de seus efeitos de claro-escuro e sua técnica de feitio alquimista; sua prática que lhe facilitava a repetição em muitos exemplares e que a tornava uma arte mais em harmonia com nossos costumes democráticos; uma arte democrática, enfim; e, finalmente, seu caráter de novidade que fazia arregalar os olhos não só ao público em geral, mas à maioria dos próprios artistas quando se lhes falava de água-forte; ponta-seca; água-tinta; mezzo-tinta; talhodoce; xilografia, etc.

Certamente outro artista, mais cedo ou mais tarde, teria ocupado o meu lugar de pioneiro da gravura em princípio de 1900, mas o fato indiscutível é que fui eu a dirigir, iniciar, acompanhar até a maturidade o movimento da arte gráfica no Brasil. Disto me orgulho e seria uma falsa modéstia o querer ficar escondido e esquecido.

Para falar de meus alunos sinto-me um pouco confundido, pois não sei por onde começar visto que desde os primeiros ensaios em 1914 "evangelizava" todo mundo para que praticasse bem ou mal as artes plásticas. Fazia-o mesmo a músicos e simples diletantes. Não consegui fazer entrar no meu curso o saudoso Maestro Luciano Gallet? Pintores, escultores, arquitetos, moços, moças, até meninas (não obriguei minha talentosa filhinha Bety, ainda quase criança, a gravar chapas? o que ela fez, aliás, com talento, e dela ainda possui algumas). Convidava mestres velhos, corria atrás de jornalistas, inventava amadores. Lembro-me do Maciel Filho, diretor de "O Imparcial", que exclamava ao me ver: "Olhem aqui o maior fenômeno artístico do nosso ambiente! um sujeito que tem a coragem, na sociedade hodierna, de ser água-fortista!"

Pondo de lado os primeiros catorze ou quinze anos de trabalhos e lutas, só por volta de 1930 começou a minha "turma" a aparecer e a firmar-se.

Nomes? — Hans Steiner, Poty (pseudônimo de Lazzarotto Potiguara), de Curitiba, Percy Lau, Céurio de Oliveira, Darel Valença, Henrique Bicalho Oswald (meu filho), Anísio Medeiros (do curso da Fundação Getúlio Vargas) que ganhou, em 1956, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, Misabel (Maria Isabel Pedrosa), Orlando da Silva (meu sucessor como professor no Liceu), Renina Katz, Fayga Ostrower (da Fundação Getúlio Vargas), Jerônimo Monteiro, Segismundo Martins, José Silva d'Ávila, Erbo Stenzel (hoje professor da Escola de Belas Artes de Curitiba), Paulo César Vincent (que ganhou uma bolsa de estudo, foi para Paris e lá ficou), Sebastiana Bueno, Carlos Geyer (que montou uma oficina de água-forte ainda florescente), H. Mariani, etc.

Várias entidades se formaram com intuito de desfrutar a nova "moda" artística; respeitáveis capitais foram aplicados para editar, expor, vender gravuras, e não só por iniciativa de comerciantes particulares, mas também por sociedades civis especialmente constituídas para esse fim. Destas, uma das primeiras foi o "Club dos Glifófilos", que funcionou na Galeria Calvino, à rua Santa Luzia. Angariava sócios declarando: "As gravuras são uma das expressões das artes plásticas que mais honram o seu possuidor, porque somente as pessoas altamente dotadas de sentimento artístico sabem apreciá-las inteiramente".

O "Club" era constituído de cem sócios que tinham direito de receber certo número de gravuras executadas expressamente para o club e editadas em cem exemplares numerados de um a cem. Era a primeira vez que se experimentava no Brasil tal iniciativa, à semelhança de tantas outras congêneres existentes nos países de civilização adiantada. Eu também fui convidado a gravar uma água-forte para os sócios glifófilos e fiz, em número limitado de cem provas, uma paisagem de Petrópolis. Também enviei muitas outras gravuras que foram espalhadas pelo Brasil e muitas vendidas. Mas era cedo demais para o sucesso financeiro e o club, fundado em 1946, fechou em 1949. Seu fundador era Calvino Filho. Comunista praticante mas de larga visão, ele não poupou esforços para enaltecer a obra de artistas mesmo divergentes de suas convicções, como era o meu caso. Lembro-me que numa ocasião em que lhe participava que o Papa tinha oficializado minha Via-Sacra em água-forte, enviada de presente por meio da Sociedade Bra-

sileira de Arte Cristã, ele tristemente me disse: "Pois olhe, o Sr. pode estar contente, fique sabendo que eu mandei de presente a Stalin uma coleção de toda minha obra impressa e ele nunca sequer me comunicou havê-la recebido..."

Outra iniciativa importante, em 1950, foi criada para explorar as artes gráficas pelo Sr. Peter Morris, húngaro domiciliado entre nós. Espírito empreendedor e de grande audácia comercial, organizou uma grande oficina de água-forte onde funcionavam 8 prensas trabalhando o dia inteiro. Devo registrar que tantas prensas juntas só vi em Paris, no Witmann; aqui já é muito quando se tem uma prensa! Dezenas de empregados, cada qual com sua tarefa, movimentavam dois andares da Av. Franklin Roosevelt, n. 115, tal como se tratasse de qualquer negócio de alto comércio! Havia gravadores, impressores, despachantes, adidos aos catálogos, datilógrafas, tesoureiro e, que sei eu?, uma maravilha.

Fazia parte da direção artística, era o diretor e comigo participavam com suas atividades o meu aluno José d'Ávila, meu filho Henrique e o grande água-fortista austríaco, já falecido, Hessheimer. Acredite o leitor que me parecia um sonho, um verdadeiro "castelo no ar". Baste dizer que eu, acostumado a andar de bonde ou de ônibus, tinha um magnífico automóvel marca "Cadillac" à minha ordem que me vinha buscar de manhã, me trazia em casa para o almoço e voltava a levar-me de tarde. O Sr. Peter empregou no "AA", "Atelier de Arte" (era o nome da organização) um enorme capital, não sei de quantas centenas de contos. Meu ordenado: 10 mil cruzeiros mensais que naquela época equivaliam a 50.000 hoje em dia.

Falava amiúde ao Sr. Peter: "O Sr. é estrangeiro, não conhece nossas possibilidades. Só com águas-fortes não obtém juro suficiente para tão grande capital". Mas ria-se e dizia-me já ter tido grande sucesso na Itália; era só questão de propaganda. A verdade é, que quando no fim do ano veio o "krach", ele me confessou que só eu procurara abrir-lhe os olhos.

Seu sistema era o seguinte: mandava fazer milhares de pacotes com certo número de nossas gravuras e, por meio do Correio, as distribuía a todos no Brasil inteiro que tivessem número no telefone. Alguns aceitavam e pagavam, outros ficavam com o pacote, mas não pagavam, a maioria devolvia

tudo. Assim, pois, o déficit ia crescendo, embora o Sr. Peter inventasse mil coisas para valorizar sua mercadoria, inclusive a grande exposição que inaugurou no "AA" com cocktail, discursos, jornalistas, etc. Mais de oitocentos jornais em todo o país falaram do "AA". Para terminar com essas referências ao Sr. Peter Morris direi que até hoje ele está certo de que o grande interesse que se nota hoje no Brasil é devido à propaganda do "AA". E quem sabe? talvez nisso ele tenha razão...

Há finalmente a Sociedade "Os Amigos da Gravura", fundada em 1952 pelo Dr. Raimundo de Castro Maya e organizada nos moldes da "Sociedade dos Cem Bibliófilos". Esta terceira tentativa, acho, tem mais possibilidade de prosperar. Nasceu num ambiente extremamente favorável, com o apoio da maioria dos gravadores, com intuítos estritamente culturais, é constituída de 90 sócios que pagam anualmente mil cruzeiros e recebem quatro gravuras por ano, originais, expressamente executadas para a Sociedade e constando impressa na chapa a declaração da limitação de tiragem.

Estamos, pois, os gravadores brasileiros, de parabéns. Já sentimos os efeitos do interesse do público particular e dos poderes oficiais. A gravura é reconhecida como arte pura e independente; o Salão Oficial oferece dois prêmios de viagem ao estrangeiro e dois ao interior do Brasil com mensalidades importantes (500 dólares mensais por dois anos para o primeiro e 8 mil cruzeiros mensais por um ano para o segundo). Livros de luxo se editam com gravuras originais, nas exposições estamos na primeira fila, os amadores, os colecionadores se multiplicam... Que podemos desejar mais?

Um decênio de pintura de cavalete.

O período petropolitano de minha vida foi, como já disse, caracterizado pela quase completa ausência de encomendas devido à crise política pela qual passou o país (revoluções, etc.) da qual todos os artistas se ressentiram, como também pela mudança radical nas diretrizes governamentais — o Estado passou a proteger unicamente os modernistas. As decorações plásticas que até então eram distribuídas ao elemento tradicionalista (Corrêa Lima, Rodolfo Chambelland, Elyseu Visconti, eu, etc.), foram transferidas para Portinari, Niemeyer, etc. O ministro Ca-

panema era entusiasta das novidades extravagantes e chegava a sair de seu pedestal ministerial para, de mangas de camisa, ajudar a Portinari a arrumar suas exposições. E, do outro lado, mostrava-se adversário da nossa arte. Lembro-me de que uma vez fui convidado pelo Instituto Brasil-Estados Unidos (do qual, aliás, fazia parte como membro da comissão de arte) para inaugurar uma exposição de minhas gravuras, contemporaneamente à inauguração da biblioteca do Instituto. O Dr. Capanema, Ministro da Educação e Saúde, foi convidado a presidir a festa. Ele entrou sem olhar nem à direita nem à esquerda, subiu à mesa da Diretoria, fez seu discurso inaugural, levantou-se e saiu sempre sem olhar nem à direita nem à esquerda. Esse fato que demonstra sua reta intenção de externar suas convenções perante o público sem fraquezas de conveniências sociais se, do ponto de vista dos modernistas, foi devidamente apreciado, para mim significou o término da proteção oficial para sempre. Convenci-me que dali em diante devia contar só com o meu público e assim efetivamente aconteceu. As grandes paredes dos edifícios de múltiplos andares foram enchidas com as figurações expressionistas e cubistas dos modernistas; os nomes dos tradicionalistas foram esquecidos até hoje.

Esse estado de coisas obrigou-me, repito, a olhar em volta de mim e procurar aqueles, que eram muitos, *que eram a maioria*, e que com sinceridade ainda gostavam da natureza bela e não se envergonhavam de lidar com os odiados "acadêmicos". Estes foram meus mecenas.

Infelizmente, os tempos eram árduos e comprar um quadro não era acontecimento comum. Em todo caso tudo isso serviu-me para pôr em prática meu lema favorito que sempre aconselho aos artistas colegas ou alunos: "Se vendes teus quadros, pinta outros, se não os vendes, pinta ainda mais". E assim, me fechei em meu atelier de Petrópolis e no do Liceu e produzi grande quantidade de telas de vários assuntos: sacros, históricos, paisagens, naturezas mortas, e os guardei com avareza para o futuro. Disseram-me de um modernista meu colega que, quando faz uma exposição, não só entrega os quadros vendidos, mas também os não-vendidos, distribuindo-os gratuitamente aos admiradores. Dizem que ele repete: "quadros que saem do meu atelier não voltam mais, não quero ver nem suas costas". É uma prática que nunca adotei. Ao contrário, eu faço tudo para ficar com

meus trabalhos e é por isso que até hoje tenho uma boa coleção deles.

Devo dizer também que me afeiçoo às minhas obras como se fossem filhos... talvez seja um defeito...

Pinturas de assunto sacro.

Passo agora a dar umas notas sobre os principais quadros que fiz naquele decênio de minha atividade e que foi talvez o mais profícuo de minha vida.

Em 1926 pinte a tela "*Deixai as criancinhas virem a Mim*". Já disse que esse quadro foi reproduzido pela Casa Stehli Frères, de Zurich, Suíça, em estampas grandes (0,70×0,51, sem contar a margem), e foi a melhor reprodução que fizeram de meus trabalhos. Foi largamente espalhada no estrangeiro, mas aqui não apareceu nas lojas de estampas porque os comerciantes a acharam cara demais, acreditando que o público não as adquiriria. Presentemente, a situação não é diferente, visto que o dinheiro suíço é muito valorizado e minhas reproduções subiram a preços proibitivos. Tenho uma dezena de pinturas de minha autoria bem reproduzidas pela mesma editora que não podem entrar no país por causa, também, de não sei que leis alfandegárias protectionistas, e as casas especializadas que as mandarem vir terão sua mercadoria sequestrada. Agora alguém pode perguntar: "mas por que estas edições de luxo não se fazem aqui? não estamos para isso equipados?" — Estamos, sim, mas são necessários capitais respeitáveis e a produção ficaria só no país, pois a exportação é tão difícil e, mais, as casas editoras não possuem aparelhamento para divulgar no estrangeiro seus produtos. De maneira que, por estas causas, as pessoas que quiserem adquirir estampas tiradas de quadros de autoria de artista brasileiro só poderão obtê-las indo ao estrangeiro!

Este quadro ("*Deixai as criancinhas virem a Mim*") representa meus filhos pequeninos em volta de Jesus que os chama sorrindo; um deles, o Francisco, põe sua mãozinha na mão do Redentor.

Apesar das restrições alfandegárias, este quadro é muito conhecido devido a ter sido muito exposto e reproduzido em revistas e jornais.

Um painel interessante executei por encomenda do Dr. Adolfo Pinto, ex-prefeito de São Paulo, para a igreja de S. Ifigênia.

Representa o "Encontro de N. S. com S. Isabel". Ambas de perfil, numa luz coada à tardinha, vendo-se rebanhos ao longe; o ambiente prepara o fiel a sentir a beleza gloriosa do "Magnificat" que a Virgem pronuncia a voz alta olhando para o céu. S. Isabel, estremecida de admiração e respeito, não ousa fitar a Prima, e, em comunhão com o fiel que assiste à cena, repete as palavras cheias de entusiasmo: "Magnificat anima mea Dominum..."

Este trabalho, que ainda está ao lado do altar-mor de S. Ifigênia, foi por mim repetido várias vezes em aquarelas e desenhos.

Oração atendida, óleo figurando minha filhinha Bety de dois anos, ajoelhada, de frente, vestida de branco, as mãozinhas postas, reza olhando ao alto. Jesus Eucarístico aparece atrás todo branco também. A alvura, a pureza invadem a atmosfera e tornam a composição uma espécie de visão.

Em 1935, pinteí minha primeira *Via-Sacra* que me foi encomendada pelo Superior da Ordem do Carmo, Frei Canísio, para a nova igreja de Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo.

O interior daquela igreja é uma beleza. O arquiteto soube reconstruir o novo templo aproveitando os elementos originais (altares, pilastras, etc.) da antiga igreja setecentista, de maneira harmônica e nas linhas gerais manteve o ritmo colonial. Tive, pois, de manter este ritmo e os quadros são pintados sobre madeira em superfícies curvas com cortes característicos do estilo barroco. Nestas 14 *estações* há algumas composições que não são completamente originais, mas inspiradas em outros autores (estas levam só minhas iniciais, enquanto que as originais são assinadas). Em todo caso, a unidade está bem evidente, não há sobressaltos e o efeito geral é bonito e nobre. Devo chamar a atenção do leitor que pode estranhar o fato de eu me inspirar em trabalhos alheios. Mas isso na decoração é permitido por muitas razões, a saber: a obrigação de obedecer a estilos arquitetônicos característicos, a aquiescência a pedidos de pessoas que desejam figurações determinadas fora da maneira de compor do autor, limitações de tempo e dinheiro, etc. Em todo caso, felizmente, acho que eu resolvi tudo de acordo com as leis da harmonia. O sentimento é intenso, a forma clássica, os grupos compostos de poucas figuras se destacam em claro sobre fundos escuros dando evidência aos assuntos. O pintor paulistano, que pintou o teto, quis destacar as figuras em tons escuros sobre superfície total clara e, parece-me, não logrou melhor efeito.

"A messe é grande, mas poucos são os obreiros", trabalho de 1935; é Jesus que, num abundante campo de trigo dourado, ao sol, mostra com o braço direito estendido a duas crianças, que ele abraça com o braço esquerdo, o horizonte ao longe. As figuras andam no meio do trigo maduro que até o infinito se estende perdendo-se aos poucos no céu azul. Esta composição teve muita aceitação e foi reproduzida em estampas pela Casa Stehli Frères, de Zurich. É própria para os seminários, aliás eu a pinteí por sugestão de Monsenhor Gentil Costa, quando era eu Presidente da "Obra das Vocações Sacerdotais" da Paróquia de Petrópolis. Aproveitei este quadro para diplomas, cartazes, ilustrações. Como cartaz fez belo efeito em todo o país para a propaganda do Congresso Eucarístico Internacional de Buenos Aires. Só que neste caso no lugar das crianças pus rapazes, um segurando a Bandeira Nacional. Nessa pintura experimento uma técnica pouco usada, o trigo é de ouro verdadeiro em folhas, prática usada pelos antigos, na Idade Média.

"Anunciação". Debaxo de um caramanchão sustentando uma velha videira vê-se a Virgem sentada num banco tosco e consultando alguns papiros enrolados sobre a mesa. Um menino angélico lhe aparece na frente, abençoando-A e ao mesmo tempo advertindo-A de não se assustar e escutar suas palavras. Ela obedece e só junta as mãos em sinal de oração. O ambiente todo é inundado de sol que, filtrando-se através da videira, pinta em cima das figuras, dos panejamentos, do chão, dos papiros, irregulares pinceladas de sol que muito alegram a cena. O anjo representei-o sem asas. O quadro foi muito reproduzido, inclusive pela Casa Pimenta de Melo, que dele fez uma tricomia bem boa. Existe uma repetição na qual pus as asas no anjo, repetição que foi adquirida pelo então encarregado do Governo Americano em assuntos da guerra mundial, Embaixador Fenwick, e se encontra agora nos Estados Unidos.

"Verônica" é da mesma época petropolitana. Minha senhora posou para esta figura. Também nesse quadro foram pessoas de casa que posaram e isto acentuo para lembrar que o único método próprio para executar quadros sacros ou históricos é usar exclusivamente material humano que o artista tem à mão, sem querer perder tempo a investigar com o fim de obter tipos históricos e raciais. A Verônica levanta na nossa frente o Santo Sudário, que reproduz, em negativo, o Vulto do Salvador. Ao cimo

da colina destacam-se contra o céu três cruzeiros. A tristeza generalizada, diria, nesta tela, a torna um contraste com a precedente, a Anunciação, que é toda alegria.

"*Santa Joana d'Arc*", tela pintada por encomenda de Mons. Leovegildo Franca para as Bandeirantes do Rio, das quais era ele o diretor. Este quadro deu-me bastante trabalho por causa da armadura da Santa que tive que executar eu mesmo um modelo de folhas de Flandres. Fez a Gráfica Pimenta de Melo uma boa reprodução que serve de diploma às Bandeirantes.

"*Filho, Filho, Filho*", é o título do quadro que pintei em 1938 e foi exposto no Salão Nacional de Belas Artes daquele ano. Quis mostrar Jesus logo depois da descida da Cruz. Parece estar provado que os discípulos e as Santas Mulheres logo que obtiveram o Corpo do Salvador O embrulharam num lençol e, por medo dos soldados ou porque era próxima a hora da Páscoa, fugiram quase correndo até o sepulcro e lá O depuseram sem ter tempo de limpar e lavar o Santo Corpo. O fato de as Santas Mulheres voltarem, na madrugada do dia seguinte, com perfumes e unguentos, demonstra que na ocasião da Deposição elas resolveram deixar a operação da embalsamação e limpeza para a manhã seguinte. Eu, porém, não gostando de certas pinturas antigas e modernas que representam o Crucificado num mar de sangue, imaginei que a Virgem Mãe e os discípulos tivessem alguns minutos suficientes para limpar as feridas de Jesus, pelo menos no rosto e no peito. Assim, pois, no meu quadro vê-se Nossa Senhora com suas delgadas mãos segurar com cuidado o Santo Vulto bem calmo na expressão e limpo, enquanto murmura as palavras "Filho, Filho, Filho!" E depois com um beijo na testa, imagino, encerra com extraordinária firmeza de caráter (sem choradeiras, nem desmaios) sua gloriosa e terrível missão de enterrar seu Filho.

Os assuntos do Novo Testamento são sempre relatados com poucas palavras que nos dão a síntese dos acontecimentos. E isso é muito bom especialmente para os artistas que têm toda liberdade de imaginar mil detalhes na reconstrução dos fatos e dá um campo vastíssimo para literatos, pintores e escultores de manifestar suas imagens de acordo com seu estilo, caráter, escola. É o que me facilitou, em todas as minhas obras de arte sacra, uma grande liberdade de expressão. No "*Encontro*", por exemplo, que pintei na mesma época e foi igualmente exposto no Sa-

lão, dei um aspecto, penso, completamente original à quarta estação da Via-Sacra. No Evangelho não há notícia alguma sobre a presença de Nossa Senhora no Caminho Doloroso e, no entanto, os primeiros cristãos afirmam que a Mãe Santíssima acompanhou os passos de Jesus até a Cruz. Se não me engano, os evangelhos apócrifos confirmam a tradição que foi adotada oficialmente pela Igreja. Liberdade máxima, pois, para o pintor que se atreva a cooperar plásticamente com as palavras singelas transmitidas pela Tradição e os escritos evangélicos.

No meu quadro quis que o fiel, olhando-o, sinta o estado de alma de uma mãe que encontra o filho carregando uma cruz, todo ensanguentado, meio nu, aparecendo em seu corpo os vestígios das chicotadas, feridas, maus tratos. Maria, num gesto materno, segura em suas mãos o rosto ensanguentado do Filho e este, naquele curto instante, sente descanso, frescura, paz. E ainda, com espírito materno, Ela levanta o olhar suplicante ao Céu com a esperança de que, por meio de um milagre estrondoso, Deus vingue e defenda seu Filho. Mas é só um átimo, pois Ela aceita a Vontade Eterna e não somente se submete, mas quer acompanhar a Jesus em seus sofrimentos pela salvação dos maus e, abaixando-se debaixo da Cruz, tenta unir-se ao Redentor e tornar-se assim Co-Redentora do gênero humano.

Este quadro teve muito sucesso, muita gente vi chorar a olhá-lo; e não só senhoras, mas também padres!

A "*Ceia da Sagrada Família*" faz parte do grupo de quadros que pintei servindo-me, como modelos, de meus filhos que, já pela idade (entre 10 e 18 anos), começavam a ter caráter e capacidade de expressão. No quadro acima mencionado minha filha Teresinha está no papel de Jesus Menino; de braços levantados, olhando para o Céu lembra profeticamente a Última Ceia do Senhor. A Virgem Mãe, para a qual posou Bety, comovida se levanta e com respeito afetoso abraça o Filhinho cujo rosto iluminado de seráfica luz desperta admiração e susto a S. José, representado por Lucas, sentado à esquerda. Esta cena que repeti muitas vezes é, naturalmente, fruto de minha imaginação, visto que nada consta, a propósito, nos Evangelhos.

As Sagradas Escrituras, especialmente os Evangelhos, são muito parcos em suas descrições; poucas palavras lembram acontecimentos importantíssimos e o fiel fica com o desejo ardente de conhecer mais detalhadamente o que aconteceu. O artista vem

em seu auxílio e com todos os meios plásticos ou com descrições literárias procura reconstruir fatos que poderiam perfeitamente ter acontecido e que se enquadram nas páginas sintéticas dos Livros Sagrados. O pintor, de maneira especial, sente-se livre em suas concepções e só limitado pelos dogmas da Igreja e pela obrigação de não cair no absurdo.

No grupo de que falo acima incluo as muitas *Madonas* que executei com minhas filhas. A "*Virgem do Natal*", de vermelho, é iluminada de baixo para cima dando bem a sensação de que o Divino Infante está escondido aos olhos do espectador e só manifesta sua presença pela luz que ilumina Nossa Senhora. Um "*Sagrado Coração de Maria*" represento com um rosto puríssimo de olhos baixos cuja iluminação provém de um foco de luz intensa que se desprende do Coração da Virgem. Com as mãos postas em ato de oração, mal esconde a fornalha ardente que vibra em seu peito e que transparece entre seus dedos tornando-os nos contornos vermelhos como sangue.

Outro "*S. Coração de Maria*" mostra ao fiel a Mãe de Deus levantando levemente o fino manto que desce de sua cabeça descobrindo o fogo espiritual que de seu Coração irradia em todo o ambiente.

A "*Virgem de Perfil*" lembra uma figura de Comungante que inspira paz e doçura.

A "*Virgem Dolorosa*" é uma solene e tristíssima imagem de mãos para baixo escondidas nas mangas largas da túnica escura.

Uma tela de tintas fortes é o "*Discurso da Montanha*", onde Jesus, destacando-se num céu de intenso azul, cura e consola doentes, velhos, feridos, viúvas, crianças. Foi pintada em 1931.

Pintura Histórica.

Uma das telas de assunto histórico de minha autoria que tiveram maior sucesso foi o *Tiradentes* ou "*Juramento da Inconfidência*". Pinte esse quadro em 1935 no meu atelier do Liceu. O feitio da composição lembra minha "*Última Ceia*". Achei que o assunto tinha alguma analogia com a traição de Judas e coloquei as personagens na mesma disposição dos Apóstolos. Na extremidade à direita da longa mesa vê-se, no lugar de Jesus, o alferes Joaquim José da Silva Xavier, cognominado "o Tiradentes", de pé, em seus trajes de fim do século XVIII (1789), de

perfil, com cavanhaque, é o primeiro a estender a mão direita para jurar o compromisso revolucionário. A seu lado o Coronel Domingos de Abreu, o Pe. Carlos, José Alves Maciel, Alvarenga Peixoto e mais dois, imitam o gesto de Tiradentes estendendo com energia as mãos em direção do estandarte esticado em cima da mesa e formando um grupo de mãos de original conjunto e difícil execução. Mais à esquerda, sentados, aparecem Cláudio Manuel da Costa, o idealizador da Bandeira, e Tomás Antônio Gonzaga em ato de recolher o projeto da bandeira de sua autoria, que não foi aceito pelos companheiros e que imitava em linhas gerais o estandarte dos negros americanos nas lutas abolicionistas nos Estados Unidos. O estandarte escolhido pelos Inconfidentes deu-me bastante trabalho, pois não consegui obter reprodução exata do mesmo, de maneira que o reconstruí obedecendo a descrições literárias. É branco, no meio há um triângulo verde que leva em volta como moldura o lema "*Libertas quæ sera tamen*". Fui criticado por alguns que achavam devia o triângulo ser vermelho, mas nada de certo afirmavam e pensei fosse melhor a cor que mais tarde dominaria na Bandeira Brasileira e por ser o verde símbolo da esperança.

No primeiro plano, sentado, o Pe. Rollim abençoa o estandarte e, à sua esquerda, de pé, o traidor Joaquim Silvério, envolto em manto preto, segura na mão esquerda o papel com a senha dos conjurados: "*Amanhã farei meu batizado*".

Nunca tive muita simpatia pelo gênero histórico na pintura. Raramente os quadros históricos são obras de arte a não ser composições do feitio dos antigos mestres que pouco se importavam com a verdade histórica, e seus quadros reproduzem mais os ambientes familiares dos artistas do que os fatos que devem ilustrar.

O quadro sacro mais facilmente é obra de arte pura, pois exprime o *sentimento* religioso do assunto escolhido e não a verdade histórica. Quando eu pinte, por exemplo, a *Última Ceia*, longe de mim estava o pensamento de reproduzir a cena real. Antes de tudo teria sido impossível obter a documentação necessária, e deveria ter ido ao local, na Palestina, para conhecer o ambiente; isto e tantas outras limitações teriam acabado resfriando minha imaginação e, com o intuito de fazer obra de acordo com a verdade histórica, teria executado coisa fria e sem vida — científica e não artística. Aliás, quase todos os artistas mo-

dernos que tentaram o quadro histórico-científico naufragaram lamentavelmente.

E é por isso que não pretendo, com minhas reconstruções históricas ou retratos de vultos célebres, fazer arte pura. E' simplesmente pintura utilitária que serve como documento histórico e que é, pode-se afirmar, de grande utilidade como seriam biografias e relatos literários baseados em documentos reconhecidamente verdadeiros. E, com esta arte histórico-artística, o pintor serve como educador e informador.

Inúmeros trabalhos tenho executado nesse sentido. A "*Conjuração Mineira*", como é também chamada, está com a máxima fidelidade fixada em minha tela que agora se encontra em Belo Horizonte numa repartição estadual. As figuras que a compõem nos foram transmitidas em "efígies literárias"; de nenhuma delas existem lembranças plásticas. A própria personagem do Tiradentes foi imaginada por vários artistas que criaram seu tipo, especialmente no período final da vida do mártir quando foi esquartejado; de idade madura, longas barbas, camisa de condenado. Eu tive que representá-lo mocinho e cheio de entusiasmo.

A maior parte de meus quadros artístico-históricos estão em Belo Horizonte devido a ocorrência que se deu na época em que saíram as reproduções coloridas de meus quadros. Um dia compareceu um moço declarando-me que era "falsificador de quadros"! e que costumava com muito sucesso falsificar minha "*Última Ceia*"... "Como é isso?" — exclamei indignado. E o moço explicou-me que nada fazia de criminoso; tomava as minhas estampas e, fazendo-as mergulhar dentro d'água, com muita paciência conseguia destacar a película superficial da oleografia e, em seguida, colava-a numa tela de pintura a óleo. Com muita habilidade retocava-a com pinceladas cheias, em relevo, nos lugares secundários e assim obtinha um exemplar perfeito de pintura a óleo; inclusive a grana da tela aparecia em toda a superfície. Fiquei admirado; em verdade as provas eram admiráveis.

"Mas isto é um lôgro e constitui crime", disse eu. "Não, Professor, retorquiu o Elpídio Vasconcelos (este era seu nome), antes de entregar os quadros advirto que são falsos..." E contou-me que uma vez vendeu uma de suas falsificações ao Dr. Wenceslau Brás e depois de emoldurada a colocou em sua sala de jantar com magnífico efeito. "Agora, disse o Dr. Wenceslau,

uma vez na parede do ex-Presidente da República ninguém se atreverá a duvidar que o quadro não seja verdadeiro..."

O Elpídio ficou depois meu amigo e, com o correr dos anos, tornou-se o maior comerciante de quadros de Minas Gerais, e foi por seu intermédio que coloquei inúmeras telas, em geral retratos, nas residências particulares e, especialmente, nas repartições públicas de Belo Horizonte. Posso afirmar que todos os políticos mineiros foram por mim retratados: Olegário Maciel, Bias Fortes, Benedito Valadares, Israel Pinheiro, Olinto de Andrade, Odilon Braga, Orázio Vilhena e todos os desembargadores mineiros, os juizes do Supremo Tribunal Estadual, Capanema e todos os secretários de Estado entre 1930 e 1945.

Pinturas inspiradas na Música.

Trio Brasileiro, quadro pintado com cores quentes, vermelhos marrons, destacando-se no fundo escuro as cabeças e mãos de três moças tocando piano, violino e violoncelo. A composição dá bem a idéia de música de câmara clássica; aquelas moças estão tocando Haendel ou qualquer outro clássico. Vê-se, pela seriedade das expressões, pelas posições das mãos, que não pode ser Vila-Lobos ou outro moderno. Sempre procurei em meus quadros de assunto musical fazer bem compreender ao espectador qual a música que quero exprimir plásticamente.

Na mulher que toca violino, por exemplo, no meu quadro intitulado "*Sonata a Kreutzer*", todos sentem imediatamente os acordes do trecho final da obra-prima de Beethoven. No quadro "*Tocando Debussy*", do qual já falei nestas memórias, e que foi exposto e reproduzido centenas de vezes, nunca ninguém me comunicou ter dúvidas de que a melodia que a moça toca não seja do mestre moderno francês. Olhando minha tela onde uma menina de perfil, ao anoitecer, toca violino com uma lâmpada acesa em cima da música, criando um ambiente poético de nostalgia, qualquer observador diz logo: "E' a "*Chanson du soir*", de Schumann". Quem olhe o meu painel que decora o "plafond" do salão de concertos da Escola Nacional de Música ouve sintetizadas plásticamente todas as melodias que se desprendem do primitivo órgão, onde uma figura de mulher esguia, quase abstrata, fora das contingências humanas, acaricia o teclado com mãos transparentes. E estas melodias se concretizam nas sete notas mu-

sicais representadas por figuras etéreas que se elevam e se perdem no céu. A propósito deste painel que intitulei "*As melodias do órgão*" vou contar uma coincidência muito engraçada que se deu no tempo em que o Dr. Alfredo Pinto era Ministro da Justiça. O novo prédio do então Instituto Nacional de Música (aliás pesado e sem proporções), estava já pronto e cogitava-se da decoração pictórica. O diretor do Instituto era o Fertin de Vasconcelos, que me convidou para fazer um croquis para a sala de espera do salão de concertos. Executei um estudo muito detalhado representando justamente minha idéia "*A melodia do órgão*". O Fertin gostou muito e disse que ia falar com o Ministro Alfredo Pinto. Passou-se um tempo sem eu ter notícias do meu croquis que me foi afinal devolvido com a informação de que por enquanto não se fariam decorações. O fato é que, meses depois, entrando no tal salão, vi os painéis que lá ainda estão de autoria de Antônio Parreiras e representando "*As melodias do órgão*" se bem que em forma e composição diferente do meu croquis. Fiquei muito aborrecido. Anos depois, numa reforma do salão de concertos, na ocasião em que era Diretor da Instrução o meu amigo Dr. Aloísio de Castro, fui por ele encarregado da pintura decorativa e do liso do grande salão. Executei-a com a colaboração do decorador Colon, que se encarregou da parte material e dos frisos. Eu fiz vários retratos de músicos brasileiros e no "plafond", bem em cima do grande órgão, pintei, como já disse, o meu tema antigo "*A melodia do órgão*". Achei que tinha todo o direito de indenizar-me de meu tempo perdido anteriormente. Conto esta ocorrência porque alguns podem pensar que eu copiei a idéia de Antônio Parreiras, mas é um fato que eu fui o primeiro a pensar naquele assunto e não quero supor nada de mal do meu amigo, o mestre Parreiras (que aliás não precisava acrescentar idéias minhas para a sua já riquíssima imaginação). Tudo foi uma simples coincidência.

O quadro "*Trio Brasileiro*" foi adquirido pelo Governo e está presentemente no Museu Nacional de Belas Artes, onde se encontra também outro quadro de assunto musical: o "*Homem estudando violoncelo*".

Muitos outros quadros musicais executei que se encontram espalhados em coleções particulares e cuja lista seria por demais comprido relatar aqui. No entanto vou ainda mencionar os

principais como "*Meu pai tocando 'Il Neige'*" que está no Museu do Teatro Municipal do Rio; "*Sonata para piano e violoncelo*", tela executada em Florença e que foi por mim condenada por não exprimir meu pensamento. Joguei-a ao lixo em 1914 aqui no Rio. Um ano depois, olhando pela janela no jardim da pensão onde morava, na Rua Conde de Bonfim, vi o jardineiro carregando folhas secas numa espécie de saco que me chamou a atenção: era o meu quadro! Fiquei com pena, recolhi-o, restaurei-o, mudei pedaços inteiros da composição, ficou muito bom! Este fato demonstra como minha técnica pictórica é boa. Uma tela que sofreu mil maus tratos resistindo à humidade, ao vento, ao sol e ainda se manteve em boas condições materiais, pronta a aguentar os séculos!...

Devo citar "*Euterpe*", mulher em trajes clássicos tocando violoncelo.

"*Santa Cecilia*", uma das minhas pinturas que obteve sucesso internacional. É um efeito de vermelhos. Sentada, de olhos baixos, certamente rezando, com um livro de Missa sobre os joelhos, destaca-se contra o vermelho de um tapete oriental. No fundo, encostado na parede, há um violoncelo. (Sempre violoncelos!... bem se vê que devia ter sido violoncelista...) Este quadro foi pintado em 1925 como sendo "retrato de minha irmã", e assim exposto em São Paulo em 1926. Ao voltar para o Rio abaixei os olhos da figura que se tornou com uma expressão de santa, tal a calma, serenidade, devoção que inspira. Isto prova como entre a arte profana e a sacra existe um cabelo, um nada que as diferencia. Tenho repetido inúmeras vezes que não é raro encontrar sentimentos religiosos em obras até pagãs. Ainda me lembro da minha visita ao atelier do escultor Mazzucchelli que me dizia não sentir a arte sacra e nunca ter feito nada de religioso em arte. Olhando eu numa prateleira na parede, vi um interessante esboço representando uma amazona, nua, brandindo uma espada. A figura era empolgante, heróica. "Olha aí, Paulo, disse eu, você está vendo aquela amazona? experimente vesti-la, e pôr uma cruz na mão dela no lugar da espada, e você terá uma esplêndida "Joana d'Arc".

Não me esqueci dos próprios compositores de música que nos retratos que deles fiz representei plásticamente a característica de suas composições musicais. Assim fiz Beethoven de olhos baixos, como aparece em sua máscara mortuária, de expressão

tão impressionante que obriga o observador a recolher-se perante o gênio. Uma água-forte desta cabeça se espalhou muito nos ambientes musicais aqui e fora daqui. Quando a executei pensava em seus "Adágios". Com ainda maior intensidade representei as melodias beethovenianas na figura de mulher que de olhos fechados põe o index na boca exigindo "Silêncio" e que intitulei "*Adágio da Apassionata*". E, de fato, quem pode negar que muitas peças de Beethoven inspiram o silêncio?

Chopin gravei numa água-forte e seu ar romântico nos dá a sensação de seus "Noturnos".

Liszt igualmente revivi numa água-forte que, pelos traços enérgicos, as asperezas de seu rosto (verrugas, rugas e outros acidentes que acentuei de propósito), nos dão a impressão de suas movimentadas "Rapsódias".

Wagner, num óleo, pintei-o já velho, sentado numa poltrona com a mão direita levantada como que dirigindo mentalmente uma sua música cuja partitura se vê aberta sobre os joelhos.

Carlos Gomes é um perfil leonino, cabelos compridos, olhos vivos, tez morena.

Francisco Manuel reproduzi de acordo com sua máscara de expressão solene.

E assim muitos outros vultos procurei desenhar dando mais atenção ao complexo de suas obras do que a seu caráter físico.

A música para mim é a irmã gêmea da pintura. Ambas se completam e sua afinidade é tão grande que muitos músicos fazem pintura com as notas e muitos pintores, no lugar de pintar com as tintas, tocam ou cantam...

Vultos e Retratos.

Tratei este gênero de pintura durante toda vida. Por isso vou falar em geral, sem limitar-me ao decênio 1930-1940 que é o título do presente capítulo.

Já falei dos meus retratos em princípio destas "memórias", vou indicar agora alguns outros.

Na mocidade, em Florença, fiz inúmeros retratos, era o meu exercício. Dizia meu professor: "Se você quiser ser retratista procure conhecer algum oficial do exército e ofereça-se para re-

tratar todo o batalhão, um a um! Se não fizer pelo menos duzentos retratos nunca será retratista". E obedeci-lhe, não quanto ao batalhão, mas retratei todos os meus conhecidos e no correr da vida nunca deixei de fazer retratos a quem quisesse, com pagamento ou de presente.

Inicialmente fui influenciado pelos mestres clássicos como Tiziano, os florentinos, depois Rembrandt e dos modernos Lenbach, Whistler. Deste último ressentia-se em sua composição o "*Retrato de minha mãe*", no qual procurei imitar justamente o retrato da mãe de Whistler que eu reputo uma beleza. Admiração, aliás, dividida com muitos estetas, especialmente modernistas e abstracionistas, os quais apresentam o citado quadro como um exemplo de equilíbrio de retângulos que se impõem logo ao observador que queira eliminar os detalhes realísticos. Este quadro me influenciou bastante, especialmente, como disse, no "*Retrato de minha mãe*", sobre o qual escreve Gonzaga Duque em seu livro *Artistas Contemporâneos*.

"*Retrato de meu avô*" foi muito exposto e elogiado pela sobriedade da técnica.

"*Auto-retratos*" fiz vários. O primeiro, pintado em Florença em 1904, de tonalidades tizianescas, foi exposto, e notado pela imprensa, na Exposição de Roma de 1904. O segundo, feito no Rio em 1907 em monocromo, imitando Carrière, exposto inúmeras vezes, teve grande sucesso na "Exposição da Promotrice" em Florença em 1908 e indicado pelo júri, em vista de ser adquirido para o Museu de Arte Moderna, o que não aconteceu pelo fato de que as aquisições dependiam de uma verba especialmente reservada aos italianos. O terceiro auto-retrato, feito no correr do decênio acima mencionado, é ao ar livre e pertence presentemente à Sociedade Brasileira de Belas Artes. Mais dois ou três outros executei e não quero falar de inúmeras composições onde eu apareço com minha "cara" visto que é muito mais fácil estudar uma expressão olhando a si mesmo no espelho do que mandar posar um modelo. A maior parte dos artistas, creio eu, empregou este método. Veja-se por exemplo Rembrandt, que fez mais de duzentos auto-retratos! Aos artistas e alunos que se queixam da falta de modelos eu sempre aconselho o uso do espelho. Não é só para o rosto; pode-se fazer um curso inteiro de desenho estudando sua própria mão esquerda, seus próprios pés, olhando-os diretamente ou na frente do

espelho. O artista não incomoda a ninguém e, especialmente para as expressões, repito, não há melhor intérprete dos sentimentos que quer exprimir em sua obra. Na minha aula há um grande espelho diante do qual obrigo os alunos a experimentar a execução de seu auto-retrato. Os que lêem estas linhas e querem ser pintores experimentem esse método que, com um pouco de prática, torna-se fácil e eficiente.

Pintor que vive de sua arte, hoje em dia, não se pode manter, continuamente, nas altas esferas da estética; a arte pura, em geral, não dá para viver, de modo que muitas vezes deve o artista humilhar-se e executar trabalhos mais de utilidade do que de arte e deve pôr-se ao serviço do público. E *sempre* foi assim, excetuando-se raríssimos casos.

Sendo esta a dura realidade é lógico que eu também segui a lei geral e não me recusei, quando era necessário pintar, por exemplo, retratos copiados de fotografias.

Costuma-se dividir o gênero "retrato" em três espécies: o processo mais nobre é, naturalmente, o de estudar o modelo do natural, procurar conhecê-lo, penetrar quanto possível na sua psique, fazê-lo posar. E' assim que foram criados os retratos "obras-primas" que, para dizer a verdade, devemos reconhecer que em toda a história da humanidade são pouquíssimas. Dou alguns exemplos de acordo com minha opinião: O "Inocência X", de Velásquez, o "Júlio II", de Rafael, "O homem da luva", de Tiziano, a "Gioconda", de Leonardo, o "Auto-retrato", de Rembrandt, de Florença, e poucos outros. E' lógico que existem milhares de bons retratos, escolhi só os excelentes.

Na segunda categoria estão os retratos que por qualquer razão o pintor não pôde dispor com facilidade do modelo ou por ser este pessoa muito ocupada, ou ausente, ou falecida. Nestes casos tendo uma boa coleção de fotografias, "instantâneos" de preferência, tiradas sob vários ângulos e conhecendo pessoalmente o modelo, ou, possivelmente observá-lo escondido (como me aconteceu fazer quando pintei o Dr. Washington Luís que olhei demoradamente várias vezes através da fresta de uma porta que me abriu o meu amigo Braga, cozinheiro do Catete); ou, enfim, em condições semelhantes, pode-se executar um retrato verdadeiramente artístico.

A terceira categoria é, já se sabe, constituída dos retratos executados só por fotografia e às vezes uma só. Esta última es-

pécie de trabalhos era chamada francamente pelo mestre Amoedo de "fotografia pintada", e, de fato, em geral nada tem de artístico, só pode ter valor documentário, histórico, afetivo. Eu digo aos meus alunos: o pintor é como um médico que nem sempre é chamado para fazer uma operação de grande estilo; se tiver que abrir um simples furúnculo, ele não se deve negar a cortar. Assim, o artista plástico, em mil ocasiões, é obrigado a baixar o "topete" e aceitar o auxílio exclusivo da odiada fotografia.

Muitos são os retratos que executei da tal segunda categoria. Vou citar alguns, pois seria impossível falar de todos: Presidente Washington Luís (que entreguei justamente um dia antes da explosão da revolução do Getúlio e que desapareceu misteriosamente); Cardeal Arcoverde e Cardeal Leme (ambos no Palácio S. Joaquim, no corredor do 1º andar, onde se encontra também a série de treze Bispos e Arcebispos do Rio de Janeiro). Estes últimos, naturalmente, não feitos de fotografias, mas, ainda pior, de antigas telas sem nenhum caráter, pintadas por algum curioso. Inclusive, lembro-me que dois ou três Bispos dos mais antigos tinham o mesmíssimo rosto (!) o que não podia ser possível... e tive que diferenciá-los de acordo com insignificantes indicações. Por isso, muitas vezes, devemos desconfiar de documentos plásticos históricos...

Várias vezes pintei o retrato do Presidente Getúlio de tamanho natural, figura inteira, quadros que ainda se encontram nos lugares para os quais os executei: Supremo Tribunal Militar, salão de honra do Tribunal de Apelação, Arquivo Nacional, Clube Naval, etc. Duas vezes retratei a Sra. Darcy Vargas, indo estudar sua expressão "clandestinamente" na Casa do Pequeno Jornaleiro.

Sete vezes fiz a efígie de meu ilustre amigo — o atual Ministro das Relações Exteriores, Dr. José Carlos de Macedo Soares — figura ao natural, inteira ou busto, como Presidente da Academia de Letras, como embaixador, como Ministro, etc. Numa dessas telas há em seu peito o maior número de medalhas e condecorações que já pintei em minha vida! Chegou ao meu atelier um caixote cheio dessas honrarias que me proporcionaram o prazer de executar uma verdadeira "natureza morta" desses objetos, dispostos com arte no peito de S. Excia.

Entre os eclesiásticos pintei retratos dos seguintes: Dom Benedito, Bispo do Espírito Santo, Dom André Arcoverde, Bispo de

Valença, Mons. Marinho, Mons. Gonzaga do Carmo e vários outros; atualmente estou retratando Mons. Mac Dowell da Costa.

Entre os amigos e colegas cito o busto do pai do meu amigo Eduardo Chermont de Britto. Este último publicou minha biografia em elegante volume; o pintor Eurico Alves, o escultor Modestino Kanto, os violinistas Marcos Salles e Isaac Feldmann, o maestro Francisco Braga, a pianista Guiomar Novais (retrato este que se tornou conhecido na América do Norte, pois ela o levava consigo em suas *tournées*), o deputado Raymundo Padilha, o literato Ascânio Dá Mesquita Pimentel, o Dr. José Maria Whittaker, o Conde de Afonso Celso, o cantor Corbiniano Villça, Mme. Santos Filho, Mme. Achilles Moreau, Mme. Cochrane, etc.

Anotei os retratos que ficaram em minha memória, sendo que dezenas de outros se perdem no crepúsculo dos anos passados.

Deixo de falar sobre as *centenas* de retratos da *terceira categoria* feitos unicamente de fotografia e lembro, ao invés, com prazer os "vultos" que tentei reconstruir valendo-me de modelos mais ou menos parecidos que, posando para mim em atitudes correspondentes ao caráter das personagens escolhidas, deram-me ensejo de obter em alguns deles bastante interesse. O "*Victor Hugo*", por exemplo, é um quadro que se separa do grupo dos retratos comuns tornando-se um verdadeiro quadro de composição. Posou um mendicante que vinha pedir esmola em minha casa e que despertou em mim a vontade de reconstruir a figura do grande escritor francês. Está com a pena na mão vestido de capa vermelha, consultando antigos volumes. Pela sua expressão e pela composição o reputo um dos meus melhores trabalhos. Não lhe é inferior o "*Pasteur*", que executei nas mesmas condições, isto é, com modelo ocasional que lembrava o eminente cientista.

Este quadro me deu bastante trabalho, não em relação à figura, mas ao ambiente. Quis representar Pasteur em seu gabinete de trabalho, entre seus instrumentos, consultando um livro do qual levanta momentaneamente a atenção para olhar distraído, com seus olhos azuis, o espectador. Não me foi possível arranjar as lentes, o microscópio, as retortas, os filtros, tudo enfim que a gente imagina num gabinete de química e microbiologia. Que fiz eu? fabriquei com latas de farinha, papelão, vidros, etc., tudo de que precisava e o resultado foi esplêndido; todos que entravam no atelier pensavam que os instrumentos fossem verda-

deiros. Para ser pintor não é suficiente estudar desenho e ter talento, é necessário possuir uma boa dose de imaginação, sem a qual é impossível resolver certos problemas plásticos. Repito novamente que o essencial da obra de arte está na idéia diretriz que o artista tem no pensamento, mas na nossa arte baseada na natureza precisamos sempre ter perante os olhos esta mesma natureza para não cair no convencional, para estudar do natural os infinitos jogos de reflexos, os vários planos que se sucedem no campo visual, coisas todas essas que não é possível imaginar de cor. Certamente na natureza *escolhemos* o que precisamos para exprimir nossa idéia, não *copiamos*, interpretamos.

Para terminar a descrição dessa série de quadros cuja execução vai até 1940, vou indicar a "*Folga dos Bandeirantes*", único quadro de costumes que pinte, "*Jogando xadrez*", "*Que escrever?*", "*Oriental*" e outros quadros de gênero que foram reproduzidos e tiveram sucesso na época. Agora tudo isso é uma velharia e o público não quer saber mais desses assuntos muito anedóticos que não ligam mais com nossos ambientes. Aliás, já no meu tempo de moço começava a resistência nas famílias a este gênero de arte. Lembro-me de um "graúdo" que comprou, em exposição minha, certa tela onde figurava uma mocinha tomando chá debaixo de um abat-jour. Dias depois ele o mandou de volta porque a mulher lhe perguntara irada: "Quem é esta mocinha?"

Ainda pinturas murais.

Hoje em dia, nos ambientes dos que se crêem entendidos em arte, os artistas abstracionistas, as senhoras e senhores que protegem os candidatos à celebridade falam amiúde em "murais" — tomam ares de importância sentenciando: "o mural de meu hall" é do abstracionista X"; — ou então: "Releguei para o porão os velhos quadros passadistas que me deixaram meus pais... agora, só pintura abstrata... nas paredes de meu quarto de dormir o "Y" há meses que está "simplificando" os "murais" que, quando prontos, hão de scandalizar meus amigos sem cultura". E frases semelhantes. Entre certas pessoas "chics" desconfia-se da palavra "quadro a óleo", que cheira a môfo, que é tida como sendo do vocabulário acadêmico... agora é só "afrescos"...

E no entanto mal sabem esses meus contemporâneos que o verdadeiro afresco próprio da pintura mural ninguém o pra-

tica entre nós e, creio eu, muito pouco mesmo nos grandes centros artísticos. E' que o afresco é uma técnica pictórica difficilima, que requer não somente qualidades artísticas de primeira ordem como também material especial, grande maestria, fôrça de vontade e espírito de sacrifício. E' bellissimo o afresco em si, mas imagine o leitor que a execução do verdadeiro afresco é a seguinte: O artista estuda em primeiro lugar seu "cartão" definitivo, executando em claro-escuro o assunto escolhido de maneira tal que não haja posteriormente arrependimentos, pois o afresco não se pode corrigir: o que foi pintado fica, e só destruído pode ser mudado. Depois vem a preparação da parede, que seria longo descrever aqui. No dia que o afresquista tenciona trabalhar, de manhã cedo um pedreiro especializado estende uma camada de fina areia e puríssima cal num perímetro limitado do muro anteriormente definido pelo pintor. Este decalca seu "cartão" e, com tintas formadas com pigmentos corantes diluídos em água pura, executa rapidamente o trecho que resolveu pintar, com firmeza, com toques certos, sem possibilidade de apagá-los. No mesmo dia deve o trabalho ser acabado completamente, pois já no dia seguinte a cal, tendo secado, não mais seguraria as tintas. Com essas poucas palavras pode-se facilmente compreender a técnica colossal que deve possuir o afresquista. E é nesta técnica que foram executadas as obras-primas de Miguel Ângelo, Rafael, etc.!

Em nosso país não existe a cal nem a areia especial que atulha as praias do Mediterrâneo. (Isso explica por que os afrescos, mesmo na Europa, só se encontram excelentes na zona mediterrânea). Entre nós o verdadeiro afresco não deu resultado. O que êsses moços chamam de afresco é simplesmente uma "têmpera" executada a cera, caseína, ou outros ingredientes. E é por isso tudo que quando ouço aqui falar em "afrescos murais" sobe aos meus lábios um desrespeitoso sorriso...

Já falei, nos capítulos precedentes, a propósito dos murais que fiz em minha carreira artística até 1940. Devo aqui acrescentar os dois painéis que executei para o Tribunal de Apelação no Rio.

Desde as primeiras tentativas de pintura mural em 1911, quando, em Paris, executei seis painéis para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, na Itália, sempre procurei seguir os ensinamentos do grande muralista francês

Puvis de Chavanne que com a sua obra, em meados do século passado, reconduziu a arte mural às características técnicas que lhe são próprias. Isto é, em poucas palavras: a pintura mural deve ser *mural* mesmo. Os primitivos, com Giotto, compreenderam esta verdade e suas obras-primas são essencialmente murais: *não saem da parede*, ficam na superfície, não imitam a pintura de cavalete, que, esta sim, procura a terceira dimensão, os planos sucessivos que *entram* em profundidade. Essa estética mural foi degenerando nos tempos modernos e chegou-se a pintar verdadeiras fotografias realistas tornando assim as paredes de aspecto instável devido aos "buracos" e aos "trompe-œils" (efeitos de perspectiva realista), que em desacôrdo com a arquitetura geram no espectador um mal-estar inexplicável.

A reforma de Puvis de Chavanne me entusiasmou, e tanto no Palácio do Cardeal como no Edifício do Conselho Municipal e no Palácio Tiradentes, no panteão dos Imperadores em Petrópolis como em Santa Teresinha no Rio e nos painéis (dos quais vou falar) do Superior Tribunal de Apelação, fiz o possível para representar o assunto com planos simples, claros, com tintas fôscas sem acentuar demasiadamente os valores dos últimos planos, sem chamar a atenção exagerada no primeiro plano.

Os dois painéis que fazem parte da decoração do Salão das Sessões do Tribunal de Apelação me foram escomendados em 1939 pelo Presidente do Tribunal, o Desembargador Vicente Piragibe. Representam "A Justiça Civil" e a "Justiça Criminal". Figuras em tamanho natural.

No painel da Justiça Civil vê-se, no primeiro plano, a figura do Brasil no meio de outras muitas figuras que simbolizam o trabalho, as indústrias, a lavoura, as ciências, as artes, tudo progredindo na ordem e na paz devido ao domínio da Justiça Civil que, sentada num trono, segura a Balança e o Livro da Lei. A idéia que inspira o outro painel, o da Justiça Criminal, é baseada na influência do Cristianismo representado no alto pelo Crucificado que marca um termo às atrocidades dos métodos punitivos das sociedades sem Cristo. Vêm-se patibulos, torturas, homicídios envolvidos em nuvens tenebrosas que param e recuam diante da grande Cruz. No centro aparece a figura da Justiça Criminal assistida da Ciência

e da Lei. Em baixo reina grande atividade: moças dedicam-se à instrução das crianças ou trabalham nas artes e ofícios, homens entregam-se à lavoura, ao estudo, etc., tudo para simbolizar os intuítos modernos, influenciados pela idéia cristã que não quer a simples punição do criminoso, mas o quer regenerar e torná-lo útil à sociedade.

Êsses murais tiveram bastante sucesso. Juizes e desembargadores me elogiaram. O Desembargador Edgar Costa abraçando-me disse que na última sessão do Tribunal um desembargador não achou melhor meio para defender um culpado senão mostrar o exemplo que um simples pintor dava aos homens da Lei com suas pinturas cheias de ensinamentos.

Como sempre há descontentes, e o Dr. Piragibe contou-me que um desembargador fêz sérias críticas (não me lembro em que sentido) e acrescentou: "Vou trazer aqui o Dr. Aníbal Machado, grande entendedor e crítico de arte. Ele lhe confirmará minhas críticas". Quando o Dr. Aníbal Machado viu o meu painel disse: "Formidável!" — e aconselhou o Dr. Piragibe a dizer ao meu detrator que me encarregaria de corrigir os atos e pareceres jurídicos da autoria daquele...

Entre as pinturas murais há quem inclua as Vias-Sacras e eu acho justa essa classificação, pois o complexo dos 14 quadros decora evidentemente as paredes das igrejas e, quando os quadros são colocados em lugares adequados, acompanham as linhas arquitetônicas com grande beleza e harmonia.

Já pintei várias Vias-Sacras. As principais são: a da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo, para os Padres Carmelitas, da qual já falei em outra ocasião. A segunda foi-me encomendada pelo Sr. Francisco Oliveira para sua capela particular em Botafogo. A terceira executei em gravuras a água-forte (desta também falei em outro capítulo) mas aqui quero transcrever a carta que me endereçou Mons. Montini, em 15 de Abril de 1948, naquela época Secretário de Sua Santidade e hoje Arcebispo de Milão. Eu tinha enviado a Via-Sacra ao Papa e eis aí a carta:

"Segreteria di Stato di Sua Santità nº 175225.

Dal Vaticano, li 15 Aprile 1948.

Ilmo. Signore.

Ho il piacere di significarLe che l'Augusto Pontefice ha molto gradito la testimonianza di filiale omaggio che Ella ha

desiderato manifestarGli, di recente, umiliando alla stessa Santità Sua alcune acqueforti originali che illustrano il grande tema della Via Crucis.

Il Santo Padre, a Cui stanno tanto a cuore le arti figurative destinate a rendere decoroso ed espressivo il culto sacro, auspica alla S. V. Illma., di servire con sincera devozione seguendo le migliori tradizioni, la buona causa della Chiesa, e mentre vivamente La ringrazia dei *pregevoli lavori* inviati e dei sentimenti di tenera pietà che li hanno accompagnati, mi affida il venerato incarico di partecipare a Lei e alla Società Brasileira di Arte Sacra, in segno di particolare benevolenza, l'implorata Benedizione Apostolica, largamente propriatrice delle grazie celesti.

Mi valgo volentieri dell'incontro per professarmi con sensi di sincera e distinta stima della Signoria Vostra Illma., devotissimo G. B. Montini".

A quarta Via-Sacra, pintada sobre tábuas de cedro, foi-me encomendada por Monsenhor Joaquim Nabuco para sua igreja de Santa Teresa, no morro do mesmo nome. A quinta, pertence à igreja de Nossa Senhora do Rosário em Campos, Estado do Rio. A sexta decora a matriz da cidade Coronel Fabriciano, no interior de Minas Gerais. A sétima executei especialmente para o Templo Nacional de São Pedro, em Caracas, Venezuela, encomenda do "Comité da Fábrica do Templo" representado por seu Presidente, Pe. Dr. Juan Reghezza, que veio ao Rio por ocasião do Congresso Eucarístico Internacional e visitou minha exposição de Arte Sacra no Museu Nacional de Belas Artes.

Tôdas essas Vias-Sacras obedecem, em suas composições, à mesma linha sintética e aos mesmos sentimentos, mas não são cópias umas das outras — tôdas são originais e divergem entre si, quer pelas pões das figuras, ou pelas côres, forma, tamanho e claro-escuro. A idéia fundamental que as inspira é a seguinte: com uma figura, a de Jesus, ou, ao máximo, com três figuras, represento o assunto de cada quadro, procurando concentrar o mais possível a expressão, evitando detalhes que distraem e a inútil pluralidade de personagens que, em geral, só servem para criar confusão e obrigar o vigário a mandar escrever em baixo a explicação do quadro. No meu caso isso

não é necessário — o fiel, observando a *estação*, imediatamente compreende de que se trata.

A Via-Sacra que pinte para Caracas pode ser intitulada "Via-Sacra Mariana" porque em tôdas as estações aparece Nossa Senhora, ora acompanhando a Jesus, ora correndo para ajudá-l'O a levantar-se nas quedas, ou consolando-O.

Ao que me consta tôdas essas Vias-Sacras tiveram bastante sucesso tanto do lado religioso como do artístico. Monseñor Nabuco e os outros padres, que me encomendaram êsses trabalhos, amiúde me informam a propósito da influência benéfica das minhas pinturas sobre os fiéis, fato êste que me anima e confirma sempre mais que a finalidade da arte plástica está no valor estético e na utilidade moral e social.

Acêrca da Via-Sacra de Caracas, pelo fato de sair para o estrangeiro, vou relatar alguns particulares. Os quadros emoldurados e pintados sobre madeira, arrumados em dois caixotes pesavam 146 quilos. Foi um trabalho incrível para despachá-los: levei mais de um mês correndo de um lado para outro, enchendo papéis e assinando requerimentos. O primeiro despachante que procurei confessou-me que nunca tinha despachado quadros para o estrangeiro, o segundo me declarou que o negócio não interessava visto que o processo era o mesmo para despachar centenas de sacas de café, mas o lucro, evidentemente neste caso muito mais compensador. Procurei o Consulado Venezolano, fui ao Itamarati, à Embaixada da Venezuela, sem resultados.

Um amigo afinal me tirou do embrulho encarregando-se da tarefa. Teve de assinar mais de 70 documentos onde aparecia meu nome com os dizeres: "O exportador C. O."... O despacho custou mais de vinte mil cruzeiros e a "exportação" seguiu de avião porque por via marítima precisava ir a Miami na América do Norte, lá esperar outro navio que iria não me lembro para onde e afinal seguir para Caracas! Quer dizer que as comunicações entre o Brasil e a Venezuela não são muito cômodas... Um mês depois recebi carta do Presidente do Comité informando-me que os meus quatorze quadros foram expostos primeiramente na cripta da igreja, esperando o dia da inauguração. Afirmava o Revmo. Pe. Reghezza que foi uma verdadeira procissão de pessoas que iam ver os quadros. Ele escreve textualmente: "Não tenho palavras para elogiá-lo. A

obra é verdadeiramente majestosa. Creio que aqui não haja outra. Foi uma admirável surpresa. Eu mesmo não acreditava. O Sr. pintou mais com o coração do que com o intelecto, embora êste não falte e se revele potente!"

Fiquei bem contente. As amolações que tive anteriormente serviram de contraste. Os jornais do Rio falaram do sucesso, alguns, pelo fato de o acontecimento ter-se realizado no estrangeiro, insinuaram que as autoridades brasileiras deviam conceder-me a honraria da "Ordem do Mérito"!

* * *

A devoção da Via-Sacra — embora tenha sido praticada pelos primeiros cristãos que depois da Ressurreição do Senhor amavam em Jerusalém repetir o Caminho da Cruz acompanhando com Maria Santíssima as várias estações até o Calvário — como é hoje em dia praticada é uma devoção moderna, que se generalizou no século passado. Por essa razão, os artistas cristãos primitivos e os mestres renascentistas nunca, a que eu saiba, executaram as 14 *estações* como obras de vulto. Até nossos dias foi a tarefa de representar a Via-Sacra entregue a curiosos ou a artistas mediocres que a multiplicaram por meio de "pastiches", isto é, composições que, de repente, parecem obras de valor, mas que são tiradas de trechos de quadros célebres de grandes autores.

Como a devoção ao Sagrado Coração de Jesus e ao de Maria, também a da Via-Sacra, pois, está entregue, em sua representação plástica, aos artistas contemporâneos que se deverão esmerar para corresponder ao honroso encargo de preencher o vácuo artístico-religioso que se nota na Igreja nesse assunto.

E de fato, nestes últimos anos, especialmente depois da alocação do Santo Padre Pio XII, que recomenda aos vigários de Roma não permitam em suas igrejas imagens "ordinárias" da Via-Sacra, mas só obras originais de pintores ou escultores e, se não fôr possível por causa do alto preço, que adquiram gravuras a água-forte, ou xilografias e nunca, numa palavra, estampas ordinárias estandardizadas pelo comércio; por esta razão precípua vêm surgindo novas composições sérias.

Por causa destas palavras do Pontífice e outras razões ligadas ao estado presente de sofrimentos por que passa a

humanidade e que é sintetizado justamente na Via Crucis, rapidamente espalhou-se entre os artistas o interesse pela execução de novas concepções e sei que mesmo aqui no Brasil inúmeras são as encomendas de bispos e párocos, chegando alguns a colocar em suas igrejas imagens da Via-Sacra em tamanho natural, tornando-a assim quase mais importante do que os quadros dos altares (o que litúrgicamente não está certo).

Estou presentemente estudando a possibilidade de representar a Via-Sacra somente com o rosto de Nosso Senhor para simplificar ao máximo a composição. Nesta pesquisa fui precedido por outros, especialmente modernistas que amam as simplificações até ao excesso. Minhas simplificações mantêm-se sempre nos limites das proporções da natureza e não aprovo tantas abstrações que, como a Via-Sacra de Matisse, em Vence, se reduzem a poucos traços, espécies de vírgulas, completamente incompreensíveis para os fiéis.

Mas o fato de despertar a atenção dos modernistas é um sinal evidente de que a Via-Sacra está (diga-se com respeito) na "moda"... oxalá esta moda sirva para a melhoria da sociedade e a propagação do Catolicismo.

Ilustrações.

A "ilustração", que é a sucedânea da "iluminura" (arte medieval de decoração dos livros e pergaminhos), é uma arte independente que tem suas regras e leis estéticas próprias que a tornam inconfundível com as outras artes plásticas. Ela pertence ao grupo das artes gráficas e, como tal, pode facilmente ligar-se à gravura a água-forte. Por essa qualidade era lógico que eu, sendo água-fortista, devia interessar-me pela ilustração e, de fato, muito desejei ilustrar alguma obra de valor, mas infelizmente só ultimamente começou no Brasil o amor ao livro de luxo e os bibliófilos só agora aparecem em número respeitável. A água-forte é ilustração de luxo, mas não é a única que possa servir a tornar um livro obra de arte plástica; a litografia, o fac-símile e a própria zincografia servem de veículo a exteriorizações ilustrativas de certo valor e de preço muito mais barato.

O primeiro trabalho de ilustração que executei de cunho nitidamente artístico foi a "Oração do Natal" do Dr. Aloísio de

Castro. É uma edição para bibliófilos em 100 exemplares, pertencendo-me o exemplar nº 24, que contém, em baixo, impressas, as palavras "dedicado a Carlos Oswald". Relato essas minúcias porque acho a ilustração artística uma grande arte que deve ser cultivada e que revela o grau de civilização de um país.

Executei várias litografias ilustrando este pequeno volume. Para os que não conhecem a técnica da litografia, venho informar que fazer delicadas sanguíneas em litografia é tarefa difícil. O artista tem perante si uma grande pedra de substância especial, pesando vários quilos, preparada de tal modo que a menor mancha de gordura aparece na impressão — até o hábito da respiração às vezes ofusca a pedra. Hoje que a litografia está no primeiro plano nas artes gráficas, os nossos artistas moços executam estampas de um claro-escuro violentíssimo e obtêm provas que revelam grande talento. O gênero de minhas estampas era completamente diferente; tinham, como disse, aspecto de sanguíneas levíssimas quase se perdendo na tonalidade do papel.

O Dr. Aloísio de Castro é um fino amador de arte e, devido às suas freqüentes permanências em Florença, seu espírito adquiriu certas "nuances" renascentistas que só podem compreender os que viveram demoradamente na Atenas da Renascença. O Dr. Aloísio foi grande amigo de meus pais e dêle me lembro comovido na ocasião em que fui "recebido pela Academia de Letras". Sim, senhor: "recebido". Vou contar o fato.

Aconselhado pelo meu amigo, o jornalista Eduardo Chermont de Brito, executei o retrato de Humberto de Campos depois de seu falecimento. Saiu interessante, mas não foi possível colocá-lo (não me lembro em qual associação). O Dr. José Carlos de Macedo Soares — outro grande amigo, ao qual sou devedor de mil favores, que sempre se interessou pela minha arte e que possui muitos trabalhos meus não só de pintura, mas, o que é raríssimo, adquiriu toda a minha coleção de águas-fortes acondicionando-a com grande luxo de acordo com regras próprias só conhecidas dos verdadeiros bibliófilos — o Dr. José Carlos, que em 1942 era Presidente da Academia de Letras, quando viu o retrato de Humberto de Campos gostou muito e me disse: "Por que não o oferece à Academia?"

No dia 30 de Abril daquele ano fui convidado a ir à Academia e, na Secretaria, vieram me buscar dois acadêmicos em nome do Presidente, que me acompanharam ao salão das sessões. Uma salva de palmas me recebeu e fui sentar numa das primeiras poltronas. O Presidente apresentou-me e deu a palavra ao Dr. Aloisio de Castro, que fez um comovido e sincero discurso lembrando meu pai, sua santa morte sorrindo, os meus primeiros trabalhos, a minha "inspiração florentina". Falou mais de 15 minutos e eu me achava bem comovido e embaraçado. O Dr. Macedo Soares com seu olhar amigo demonstrava a satisfação que o enchia por aquela manifestação que êle organizara. Deu em seguida a palavra ao acadêmico Múcio Leão, sucessor na cadeira de Humberto de Campos. O acadêmico, que não me conhecia pessoalmente, falou sobre meus trabalhos e sobre a vida de Humberto de Campos.

Encerrando a manifestação, o Presidente nomeou uma comissão da qual fazia parte o Sr. Olegário Mariano para me acompanhar até o portão.

Devo dizer que meu quadro fazia bela figura, era dos melhores ali e suscitou verdadeira admiração em todos. Até o Manuel Bandeira que é modernista e não vai lá de amôres com minha arte me abraçou elogiando-me: "Até você?" — disse eu. — "Por que 'Até eu?' — perguntou o Manuel. — 'E' porque você é terrivelmente difícil..." — respondi.

Do ano 1940 é o volume do Sr. Mauro de Freitas "Paisagens do mundo". Êste diplomata descreve suas impressões poético-pictóricas ocasionadas em suas múltiplas viagens através do mundo, próprias de seu ofício. Na América, na Europa, no Oriente êle fixa de repente seu olhar em apanhados paisagísticos que mais o impressionam e dêles apresenta sínteses características. A edição não é de grande luxo, pois as ilustrações são fac-símiles a duas cores, mas não deixa de ser muito distinta e original. Fiz 28 aquarelas de intenção decorativa, destacando-se as florentinas e as japonesas.

De Fernando Guerra Duval illustrei, com 15 "bicos-de-pena", seu volume de poesias "Sursum Corda". Êste meu grande amigo aparece várias vezes durante minha longa vida em "encruzilhadas" características. A primeira vez foi em Paris em 1911 quando lá eu estava executando painéis decorativos encomendados pela Comissão Executiva do Pavilhão Brasileiro na

Exposição Internacional de Turim. Houve um desacôrdo entre os artistas e a Direção da Comissão, foi organizado um protesto com abaixo-assinados do qual tomei parte. Eu que era um dos nomeados pela mesma Comissão (e não pelo Govêrno como o foram outros), fui simplesmente demitido. O Guerra Duval, em Paris, era o nosso superior e representante da Direção que permanecera em Turim. Fui-me apresentar ao seu escritório e, ao ver-me, perguntou-me: "Que houve?" — "Fui despedido", respondi com tristeza. — "E o mal está no fato de que meus painéis estão saindo interessantes..."", acrescentei. Nada disse o chefe senão: "Oswald, pode ir ao atelier e continuar o trabalho". Foi de grande importância essa intervenção do Guerra Duval, pois minha estada em Paris teria sido impedida e minha vida artística certamente muito modificada.

No Rio, depois, costumava encontrá-lo nas exposições, e sempre ao me ver dizia-me palavras animadoras. Devido à sua influência tive encomendas sérias, especialmente quando êle fazia parte da presidência da Associação dos Artistas Brasileiros. Há poucos anos, como muitos sabem, êle se converteu ao Catolicismo e tornou-se um praticante fervoroso. Amiúde ia-me visitar especialmente em meu atelier de Petrópolis e conversávamos longamente sobre arte. Vários quadros pintei por sua encomenda, quadros que se encontram agora em sua residência, verdadeiro museu de objetos de arte. Olegário Mariano termina seu prefácio de "Sursum Corda" com estas palavras: "O presente, na sua impassibilidade, só nos ensina a arte dolorosa de envelhecer".

E é êste "presente" a razão pela qual nossos encontros se tornaram mais raros.

Um livro que illustrei com muito interêsse foi o "Poema da Virgem" de José de Anchieta, texto latino com versão portuguesa do Pe. Armando Cardoso S. J., edição do Arquivo Nacional organizada e dirigida pelo seu Diretor, o Dr. E. Vilhena de Moraes.

Fiz muitas aquarelas, bicos-de-pena, desenhos, etc., em geral bem reproduzidos pela oficina do Arquivo Nacional — uma oficina antiga, creio do tempo do Imperador. Foi devido à força de vontade do Dr. Vilhena, à sua capacidade de organizador, à sua autoridade, que foi possível levar a cabo uma obra tão importante. Conheço muito o Dr. Vilhena e sei quanto êle

vale. Escondida num corpo frágil e doentio há uma personalidade dinâmica para a qual não existem obstáculos; uma coragem, que, servida pela arma terrível de sua eloquência, faz calar qualquer adversário. Vi um general de grande influência empalidecer quando se permitiu fazer certas críticas a propósito de não sei que episódio da vida do Duque de Caxias. Levantou-se o Vilhena e, numa torrente de frases incisivas, irresponsáveis, aniquilou o general que nada pôde replicar.

Em outro lugar destas minhas notas já falei do Dr. Vilhena. Quero agora revelar aos que não o conhecem que, sendo homem de grande erudição, filósofo, poeta, cientista, não deixa em sua conversa de misturar aos raciocínios observações espirituosas, originais, anedotas engraçadíssimas que tornam sua conversa interessantíssima e muitas vezes o interlocutor não pode deixar de rir. — “Como vai, Dr. Vilhena?”, indago eu entrando na grande sala que é seu escritório, ele (que passou por doenças gravíssimas) responde com seriedade: — “Estou muito bem... agora, mas sabe o Sr. que a saúde é um estado bem precário... depois dela segue-se sempre a doença!”

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. Fiz também para estes números especiais *gouaches* e sanguíneas originais, tornando-os obras muito procuradas pelos bibliófilos. Saiu a edição em 1940.

Pouco depois executei para os Padres Franciscanos de Petrópolis uma coleção de quarenta “*gouaches*” de 0,55 cm X 0,35 cm e que foram reproduzidas pela “Gráfica Lanzara”, de São Paulo. Representam cenas do Antigo e do Novo Testamento interpretadas de acordo com a mentalidade infantil, pois deviam servir para as aulas de Catecismo às crianças. Foi uma obra de grande vulto e foi a primeira vez que se tentou no Brasil uma tal empresa. Requereu grande coragem por parte dos dirigentes, que eram Frei Tomás e Frei Inácio, para levarem a termo obra que requeria enormes capitais. Levou anos a sair a edição porque as dificuldades técnicas se multiplicavam inesperadamente. Finalmente, uma noite, depois do jantar, tocou a campanha de minha casa do Rio; era Frei Tomás

que entrou como um furacão. Ele é célebre por sua pressa! E como poderia agir descansadamente, com as múltiplas ocupações e responsabilidades que o atarefam? Com as várias profissões que tem? — além de suas incumbências eclesiásticas, é Frei Tomás um grande entomólogo, consultor do Museu Nacional e conhecido no estrangeiro, dirige revistas litero-religiosas, publicações científicas, etc. Entrou, pois, na nossa sala de estar e imediatamente, sem sentar, desenrolou um embrulho que trazia e estendeu no chão várias estampas coloridas e seus modelos originais. — “Olhe aqui, professor, estão perfeitas. Estas tricromias do *Lanzara* são iguaizinhas às suas *gouaches*, não há a menor diferença”. E chamava a atenção à minha senhora, a meus filhos que acorriam admirados. Era verdade, eu, que em geral nunca fico satisfeito com as reproduções de meus trabalhos, desta vez tive que elogiar sem restrições e dar parabéns ao esforçado Frei Tomás.

A coleção teve sucesso e embora seja de difícil venda, visto que só pode ser adquirida a série completa de quarenta estampas, no entanto, creio que mesmo do lado financeiro foi bom negócio. O saudoso Frei Inácio e Frei Frederico, que eram encarregados da fiscalização sob o aspecto doutrinário, nunca externaram a menor crítica a respeito da ortodoxia de minhas composições.

Outra encomenda de certo vulto deu-me o Pe. Valentim Mooser C. SS. R., Diretor da revista anual “*Ecos Marianos*”. Trata-se da ilustração dos artigos do “Credo” que foi reproduzida em tricromias pelas oficinas da mesma revista e que podem ser comparadas com qualquer edição estrangeira do mesmo tipo.

Finalmente quero lembrar o belo volume do Pe. Carlos Zannatta C. M. intitulado “*Nossa Senhora Medianeira de todas as Graças*”, edição da Editôra Santa Maria, Rio. Executei seis sanguíneas ilustrando as visões de Santa Catarina Labouré e cinco pinturas reproduzidas muito bem em tricromias. Entre estas o Sagrado Coração de Maria faz belo efeito nas primeiras páginas do livro e demonstra claramente que aqui no Rio se podem reproduzir quadros com grande perfeição.

Ex-Libris.

Muitas outras ilustrações fiz para livros, revistas e jornais, mas seu elenco seria de difícil organização, porque se perde na penumbra de minha memória.

Vou falar, porém, dos ex-libris que, para muitos, pertencem, como gênero, à arte da iluminura. Eu também tenho esta opinião visto que o ex-libris é uma idéia, um símbolo, uma lembrança, que se liga estreitamente a todos os volumes de uma biblioteca pertencente a um indivíduo ou coletividade, cujo caráter é justamente expresso plásticamente por estes pequenos desenhos chamados ex-libris. É uma arte sui-generis que se presta a qualquer interpretação poética, literária, filosófica, numa técnica que vai da gravura preciosa original até a tipografia. Essa arte tem-se desenvolvido ultimamente em todo o mundo e, paralelamente, desenvolveu-se a classe dos amadores e colecionadores de ex-libris. Digo que é uma "classe" porque de fato estes colecionadores formam entre si uma verdadeira confraria, espécie de sociedade internacional que tem regras severíssimas. O essencial dessa união é a troca de exemplares e quando um "iniciado" recebe certo número de ex-libris de um confrade que vive noutro hemisfério, é obrigado a responder e enviar ex-libris em igual número ou igual valor. Há um boletim que se publica, creio, na Noruega e lá estão enumerados e individualizados todos os colecionadores conhecidos. Ai daquele que retém as peças que recebe sem devolver quantia equivalente! é imediatamente excluído do rol de colecionador e pôsto no índice. Penso que eu estou neste grupo pela seguinte razão: nunca pedi a ninguém para me inscrever na tal associação de amadores de ex-libris, mas pelo fato de ter executado vários exemplares, parece que despertei o interesse de alguém influente, ou coisa parecida. Aconteceu que comecei a receber ex-libris dos países mais distantes e do próprio Brasil, por parte de indivíduos ou sociedades, ou universidades que me enviavam coleções às vezes de dúzias de ex-libris. No princípio gostei e respondi mandando ex-libris meus ou de meus alunos. Mas nunca tomei a coisa muito a sério, especialmente porque não tinha tempo para estar em dia com as obrigações dos sócios. Assim é que, não respondendo, naturalmente, penso eu, fui pôsto no índice. O fato é que, de repente, nunca mais recebi ex-libris, até hoje.

Tenho executado poucos ex-libris, mesmo assim tomei parte em várias exposições enviando exemplares prontos e estudos e projetos que não se realizaram.

Vou aqui lembrar só dois ex-libris: um executei para a biblioteca do Padre-músico Frei Pedro Sinzig, o saudoso amigo que tanto influiu na minha carreira, escrevendo sobre meus trabalhos ou conseguindo encomendas, ou acompanhando minhas composições quando de assunto religioso. E justamente seu ex-libris foi de sua composição. Representa um menino em hábito de "coroinha" tocando violino ao ar livre. Com suas melodias atrai uma porção de passarinhos que se aproximam e voam sobre ele. O "coroinha" veste a túnica branca sobre a saia vermelha e os pássaros também são vermelhos com uma mancha branca. Tem o ex-libris dupla significação: a cena lembra o episódio da vida de São Francisco quando fala aos pássaros e Frei Pedro sempre procurou encarnar seu ideal franciscano. Outro sentido é relativo ao "coroinha" tocando violino que simboliza sua suprema aspiração de ser em todo lugar o "Coroinha de Deus". E, de fato, Frei Pedro foi o verdadeiro filho de São Francisco em seu caráter de apóstolo, em sua contínua prática de levar "a boa nova" indistintamente a todos os homens em todos os lugares. Quem não se lembra da figura do frade músico quando, com seu rosto vermelho e seu pobre burel marron, entrava numa das primeiras filas do luxuoso Teatro Municipal, fazendo um contraste acintoso com os soberbos "smokings" dos orgulhosos cavalheiros e os ricos trajes mundanos das belas damas da alta sociedade? Era o ideal da simplicidade cristã que simbolizava Frei Pedro com coragem e sem respeito humano, despertando, como sempre constatei, muito acatamento no público das "elites". Em qualquer lugar sabia pôr-se em seu papel de homem culto e bom. Recordo, por exemplo, uma ocasião em que o encontrei na Embaixada Japonesa. Um banquete. Nada de mais fino em seu porte, de seguro de si, falando sem "complexos", atraindo com suas palavras ardentes e convincentes. Era o tempo que precedeu à segunda Grande Guerra e Frei Pedro tinha-se transformado no Rio como que num defensor da Alemanha livre contra a tirania de Hitler.

Ou então, na sua mansidão, era solícito com as classes humildes procurando educar, ensinar. Uma vez estava no meu

atelier e, de repente, disse: "Me dá licença de chamar o *chauffeur* do táxi que me trouxe para lho mostrar seus quadros?" — E correu até a rua e fez entrar o homem que meio confundido lhe agradecia tanta gentileza. — "Precisa, disse-me, nunca deixar passar a ocasião de elevar o espírito dos incultos".

Outro ex-libris pertence ao meu amigo Dr. Ascânio Dá Mesquita Pimentel. E' dos mais significativos e sua idéia é do próprio Dr. Mesquita — eu fui o executor da composição. Representa um centauro que se "auto-chicoteia", obrigando-se a subir a um árido monte em cujo cume brilha a figura do Crucificado. Eu não conheço os particulares da vida do Dr. Mesquita, mas por este tema que ele me deu para traduzir em forma plástica se compreende que sua luta foi árdua para subjugar os próprios ímpetus. O centauro que desenhei em sua parte animal, de cavalo, está em atitude de revolta e, ao mesmo tempo, sente-se que ele é obrigado a obedecer e a subir pela escarpada do monte, incapaz de reagir ao chicote que a outra metade de seu ser, o homem, arremessa com ímpeto sobre seus ombros. Neste animal simbólico é o espírito que domina a carne, e essa gravura que o exterioriza manifesta perfeitamente a vitória de um homem espiritual.

E' interessante observar que várias vezes fiz ex-libris com o centauro, mas nunca aparece como sinal de perfeição cristã. No ex-libris, por exemplo, do saudoso Elísio de Carvalho representei o centauro da mitologia clássica onde ele justamente simboliza o contrário da espiritualidade; é o triunfo da sensualidade. Em outro ex-libris que gravei a água-forte, mas que nunca foi editado, o centauro vira-se completamente de costas e, com o arco, lança a flecha para trás. E', penso, símbolo do progresso enquanto negação do passado.

Sociedade Brasileira de Arte Cristã.

Faz justamente este ano (1956) um decênio que foi fundada no Rio a SBAC e para comemorar este aniversário foi inaugurada sua sede definitiva numa sala do vigésimo quarto andar do edifício da Arquidiocese sito à rua São José. Nessa ocasião, seu atual Presidente, Mons. Joaquim Nabuco, fez um discurso mencionando os progressos da instituição, a infiltração contínua

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

Certamente, o importante programa de atividades que a SBAC prometeu em seus primeiros estatutos, ainda nem sequer está esboçado, mas não temos pressa, cada ano que passa é uma nova vitória que registamos sem alarde e sem vanglória.

Quem fundou a Sociedade Brasileira de Arte Cristã? Já antes da conflagração mundial, da segunda guerra, Frei Pedro de vez em quando insistia comigo a propósito da necessidade de uma instituição que reunisse sacerdotes e artistas e chegou a organizar uma exposição de Arte Sacra que teria sido a primeira no Brasil. Se não me engano foram impressos programas com detalhes sobre os artistas expositores. Mas, infelizmente, veio a refrega máxima quando o Brasil declarou guerra à Alemanha e Frei Pedro, sendo de origem alemã, embora inimigo figadal de Hitler, teve de sumir-se e sem ele a exposição desmanchou-se por si mesma. Passaram-se muitos anos e por volta de 1945 recomeçou Frei Pedro a me falar sobre o mesmo assunto, mas, dizia, não queria aparecer nem na diretoria nem como fundador.

Foi então que conheci o Pe. Guilherme Schubert que, estando a par das tentativas da organização da sociedade, tomou a si, com aquêle entusiasmo que lhe é próprio, a tarefa de efetivar sem mais delongas a fundação da SBAC. Fiquei com o encargo de esboçar uma diretoria: pensei em Mons. Nabuco, em Frei Pedro, no Pe. Schubert e outros, e afinal em 14 de Setembro de 1946 houve a primeira reunião na biblioteca do Palácio São Joaquim na qual tomaram parte vários artistas e sacerdotes. Foi eleita a Diretoria. Coube-me a Pre-

sidência, a Mons. Nabuco a Vice-presidência, o Pe. Schubert foi eleito Tesoureiro, Da. Regina Real, 1ª Secretária, Da. Yolanda Portugal, 2ª Secretária.

Vou dar umas notas sobre estes fundadores e organizadores da SBAC:

Mons. Nabuco, filho do grande Joaquim Nabuco, é a personalidade que torna importante a nossa sociedade não só pela sua cultura geral e em particular pela sua autoridade em liturgia, mas também pela sua linhagem de fino diplomata, digno filho do maior dos nossos embaixadores do fim do século passado. Quando Mons. Nabuco, com seu manto de cetim roxo-escarlata, com seu porte imponente, com sua altura fora do comum, inaugura uma das nossas exposições o êxito é completo, não precisamos de outras autoridades vindas de fora. Latinista, está escrevendo em latim, por encomenda da Sagrada Congregação dos Ritos do Vaticano uma obra de reforma da liturgia católica; lingüista, conhece perfeitamente vários idiomas e faz sem esforço conferências em francês, em inglês, etc. Como esteta não lhe são desconhecidos os problemas da arte sacra. Tudo isto o torna digno de ficar no pedestal que muita gente lhe concede. E no entanto eu que o conheço intimamente posso afirmar que é homem simples e alheio a formalidades de toda espécie.

Para demonstrar o que digo vou contar que um dia em visita à minha casa de Petrópolis vi que de repente parou seu olhar na porta de entrada: — “Professor, disse-me, me dá um martelo”. “Um martelo?” perguntei eu admirado, e levantando-se com sua figura de gigante (eu e toda minha família somos, a ele comparados, verdadeiros pigmeus), pegou o martelo, subiu numa cadeira perto da porta, e, segurando esta do lado de cima, começou a bater no pino da dobradiça que estava solto! Ficamos confundidos, quase diria escandalizados a ver até que ponto chegava a gentileza e humildade de Mons. Nabuco. — “É um perigo, professor, acrescentou descendo da cadeira; meu pai, quando éramos crianças, nos mandou aprender a cada qual um ofício; eu sou mecânico”.

Os membros da Diretoria que mais se salientaram por suas atividades são Da. Regina Real e o Pe. Guilherme Schubert. A primeira, moça de grande cultura artística e conhecedora dos ambientes artísticos, pois era Secretária do Museu

Nacional de Belas Artes, encontrei-a um dia no corredor do Museu, e dirigindo-me a ela, “ex-abrupto”, disse-lhe: — “Da. Regina, quer ser Secretária de uma sociedade que estamos organizando, de arte sacra?” Admirou-se da pergunta, mas respondeu logo aceitando e assim sua longa experiência de organizadora de exposições, museus e assuntos de arte, passou a enriquecer a SBAC.

O Pe. Schubert, brasileiro nacionalizado de origem austríaca, foi e ainda é nosso “*trait-d'union*” com o Sr. Cardeal Dom Jaime que é pelos estatutos o Presidente de honra da sociedade. Devemos ao dinamismo do Pe. Schubert quase todos os nossos sucessos.

O primeiro sucesso foi a organização da Exposição de Arte Sacra Contemporânea que teve por finalidade demonstrar ao Clero e ao público que existiam artistas de várias correntes estéticas cultores de todas as modalidades artísticas, que podiam executar qualquer trabalho de arte sacra. Segundo: revelar aos próprios artistas o imenso campo de ação que está na sua frente, pois inúmeras são hoje em dia as ocasiões que se lhes apresentam de exercitar sua profissão. Terceiro: incentivar a compreensão, o respeito e a mútua simpatia entre o Clero e os artistas, não só, mas também o acôrdo e a harmonia entre as várias artes, de maneira venham a ser realizados conjuntos de arquitetura, pintura, escultura e artes menores.

A exposição realizou-se nos salões do Ministério da Educação, foi inaugurada pelo Sr. Cardeal e patrocinada por uma Comissão a cuja frente estava S. A. I. D. Maria de Orléans e Bragança.

Não é de estranhar se eu relato aqui os dados informativos a propósito da SBAC, parece que isto nada tem que ver com minha autobiografia... mas é que a SBAC faz como que parte de meu “eu” e seus sucessos são meus sucessos. Por isso, antes de mudar de assunto, vou ainda lembrar outras atividades da sociedade.

Em 1950 tanto no Congresso Internacional de Artistas Católicos, como na Exposição Internacional de Arte Sacra, em Roma, a SBAC tomou parte representada no primeiro pelo seu tesoureiro e na segunda enviando um conjunto de pinturas e esculturas de sócios. Enchemos no Vaticano uma sala e fomos

elogiados pelos entendidos. Nossa participação foi mais importante do que a de qualquer república sul-americana e dos próprios Estados Unidos que por causas inesperadas não chegaram em tempo para a inauguração. Eu enviei meu quadro de "São José com o Menino no colo".

Outra atividade importante da SBAC foi a organização de um concurso entre os artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no país, para a execução de uma imagem artística do Sagrado Coração de Jesus. Houve muitos prêmios, inclusive um da Prefeitura do Distrito Federal de Cr\$ 10.000,00, ganho por Joaquim Sousa, outro prêmio do mesmo valor, do Ministro da Educação, concedido pelo Júri à pintora Jacira Carvalho, que, posteriormente, veio a ser minha nora.

As visitas aos templos cariocas de valor artístico e histórico, com explicações por pessoas cultas na matéria, tiveram grande sucesso e deram origem, mais tarde, a imitações por parte dos setores culturais da Prefeitura e de outras entidades educativas. E, a propósito destas imitações, devo chamar a atenção sobre o fato de que as nossas iniciativas em relação à arte e religião, especialmente exposição de arte contemporânea sacra, realizaram-se em outros países depois de 1947. Não quero afirmar que nós estamos a dar lições internacionais à França... que inaugurou sua primeira exposição de arte sacra moderna em Paris dois anos depois, quero só lembrar que fomos os primeiros.

A influência da SBAC é indubitável; inúmeros são os projetos de igrejas, decorações, que nos são pedidos, ou fiscalização de obras, ou conselhos e pareceres. Recebo pessoalmente cartas de todos os pontos do país, às quais procuro satisfazer de acordo com minhas possibilidades. São seminaristas que desejam estudar arte e pedem listas de livros especializados. Os livros, respondo, pouco adiantam; a arte antes de tudo deve-se "fazer", inútil qualquer explicação por escrito, qualquer teoria sem a prática. Para remediar a falta de meios e de tempo nos seminários e mesmo para os sacerdotes, alguém experimentou a lecionar por correspondência postal enviando desenhos que voltam com as relativas correções. Acho o sistema pouco prático. Melhor é um curso intensivo de poucas semanas.

Justamente no último verão tive ensejo de realizar em meu atelier de Petrópolis um curso semelhante para um padre moço residente no interior e que obteve do superior a licença limitada de um mês para estudar arte... Era pouco, mas no entanto, devido ao entusiasmo do aluno, à frequência das aulas (lecionei todos os dias), foi interessante constatar que o padre voltou à sua Congregação, pode-se dizer, já pintor, paisagista, retratista, etc.! Eu fiquei admirado. Deve-se também pôr em conta seu talento indiscutível além da força de vontade. Assim, pois, é o conselho que dou a padres e seminaristas: um curso rápido, feito com a máxima atenção, vale mais do que anos de literatura aplicada a prática e teoria artísticas.

Outros pedem idéias. "Como erigir uma Gruta de Lourdes?" — escreve-me uma freira do Sul.

Nada de pedras fingidas de papelão, respondo, nem de cimento imitando granito. Se tiver meio, ponha umas grandes pedras rústicas formando uma espécie de muro tôsko e ao redor muitas plantas de folhas grandes, decorativas. De um lado, no alto, um nicho contendo uma imagem da Virgem em mármore, ou cerâmica ou massa fina de cimento (que é a matéria mais barata, porém sempre nobre e decente).

Na frente, um tanque com plantas aquáticas refletindo a imagem iluminada por uma lâmpada de ferro batido; e basta. Teremos um conjunto poético-artístico-religioso muito mais eficaz do que qualquer imitação fotográfica da autêntica Gruta de Lourdes. Noutro dia, no jardim interno do convento dos Padres Redentoristas do Rio, foi executado um projeto de minha autoria mais ou menos de acordo com a descrição acima. Fui à inauguração e fiquei bem impressionado. Preciso acrescentar que, neste caso, muito ajudaram as belas palmeiras que se espelham no pequeno lago e as vetustas árvores da Tijuca.

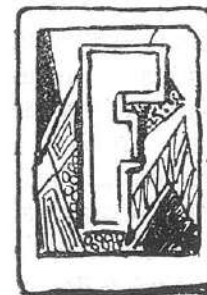
E, para terminar estas informações sobre as atividades da SBAC, quero citar os inúmeros artigos que publicamos na imprensa diária e em revistas. Só o "Correio da Noite" publicou mais de 80 artigos falando sobre arte litúrgica, artistas cristãos, teorias estéticas, notícias informativas de todo o mundo. Certamente ainda não temos uma revista nossa, os meios financeiros faltam e a não ser um pequeno ensaio de revista impresso nas oficinas do "Ecos Marianos" de Aparecida, nada mais pudemos realizar.

CAPÍTULO VII

NO MUNDO DA “ARTE OFICIAL”



A Comissão Nacional de Belas Artes.



FOI pela imprensa que fiquei sabendo haver sido nomeado membro da Comissão Nacional de Belas Artes (jornais de 15 de Fevereiro de 1952). A citada Comissão, criada pela Lei nº 1.512 de 19 de Dezembro de 1951, discutida e votada pelo Congresso Nacional, visava a pôr termo às inúmeras irregularidades que se sucediam ano após ano no campo da arte oficializada, especialmente nas ocasiões do anual Salão Nacional de Belas Artes. Cada salão era um novo regulamento emitido pelo Ministro da Educação. Não podia continuar tal situação que mantinha a classe dos artistas plásticos em perpétua instabilidade. Foi promulgada afinal a tal lei 1.512 que, embora tenha tornado inflexível e aparentemente orgânico o andamento dos problemas e iniciativas relativas à arte plástica, contém ainda em seu bôjo tantos erros e absurdos que têm dado trabalho insano à pobre CNBA, obrigada a contornar muitas exigências inúteis ou absurdas.

Duas são as falhas principais dessa Lei. Diz ela: "Art. 1º: São criados: a Comissão Nacional de Belas Artes, subordinada ao Ministério de Educação e Saúde, com o objetivo de estudar, planejar, resolver e aplicar diretrizes atinentes ao campo das artes plásticas, o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna como instituições oficiais subordinadas a CNBA... etc.". Vê-se logo que o primeiro objetivo da Co-

missão é “estudar, planejar, resolver e aplicar diretrizes atinentes ao campo das artes plásticas”. Pois fique sabendo o leitor que *nunca* foi ouvida a voz da Comissão, em seus apelos, conselhos ou pedidos, por parte dos Ministros de Estado. A única tarefa, e bem pesada, de que foi incumbida foi a da organização dos salões oficiais. Projetos importantíssimos, de grande alcance social, para os quais teria sido interessante conhecer o parecer dos técnicos da Comissão, foram sempre resolvidos nos gabinetes ministeriais e os membros da Comissão vinham a conhecer os fatos pelos jornais como qualquer particular. Se se tratasse de grandes monumentos, de medidas urgentes para aliviar as dificuldades dos artistas (como, por exemplo, o caso da falta de tintas finas para os pintores, mercadoria que teve trancada a sua entrada no país pela Alfândega), ou modificações no ensino artístico, ou na instituição de escolas e museus, tudo, enfim, que a opinião pública podia esperar fôsse discutido e resolvido pelo órgão competente, a saber, a Comissão Nacional de Belas Artes, tudo foi decretado a portas fechadas dentro dos Ministérios. A nós foi unicamente concedida uma tarefa, digamos, policial, a de resolver brigas entre expositores e agüentar ofensas de “gênios” desconhecidos ou mocinhas “empistoladas”.

A Comissão Nacional de Belas Artes era constituída da seguinte maneira: dois membros perpétuos, o Diretor do Patrimônio Artístico e Histórico e o Diretor do Museu Nacional de Belas Artes que eram e ainda hoje são o Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade e o pintor Oswaldo Teixeira; e outros oito membros escolhidos pelo Ministro da Educação e Cultura numa lista apresentada pelas associações da classe, sendo quatro membros *tradicionalistas* e quatro *modernos*, eleitos pelo período de quatro anos. No meu tempo eram os seguintes: Flexa Ribeiro (crítico de arte), Henrique Cavallero (pintor), Leão Veloso (escultor), Carlos Oswald (água-fortista). Estes, tradicionalistas ou “acadêmicos”. Os modernos eram: Tomás Santa Rosa, recentemente falecido (crítico), Iberé Camargo (pintor), Bruno Giorgi (escultor) e Oswaldo Goeldi (xilógrafo).

Quem conhece pessoalmente a esses artistas poderia imaginar que as sessões da Comissão deviam se realizar no meio da maior balbúrdia, pois não seria possível reunir representantes de ideologias mais opostas. Abstracionistas, Impressionistas, Expressionistas, acadêmicos, como haveriam de estar de acôrdo? As dis-

cussões, com certeza, acabariam em pugilatos (como muitas vezes acontece entre deputados e vereadores). Mas é puro engano. Na classe dos artistas, se cada um em particular tem um público que é inimigo figadal do público de outro colega de idéias diferentes, se as pessoas que admiram a Santa Rosa e a sua obra viram as costas aos quadros de Oswaldo Teixeira e o ofendem pelos jornais, as relações entre os próprios artistas são, por um fenômeno incrível, as melhores possíveis!

As reuniões da Comissão corriam na maior paz e, se às vezes havia divergências para a solução de problemas que atingiam a indivíduos pertencentes a grupos defendidos por algum dos membros, surgia o sorriso amável e pacificador de Rodrigo Mello Franco que diplomáticamente sabia, com palavras claras, pronunciadas lentamente, acabar com as discussões pondo a matéria em votação. O Mello Franco era por lei o Presidente da Comissão e embora tivesse em arte idéias “avançadas”, sabia tão bem disfarçá-las que inspirava confiança a todos. Muitas vezes se comunicava comigo pelo telefone momentos antes das sessões para se informar a propósito de fatos ocorridos no ambiente artístico ou para ouvir meu parecer sobre assuntos a serem discutidos pouco depois.

Minha casa, ou melhor, meu atelier era centro ideal para dar notícias sobre qualquer novidade que pudesse interessar a quem tinha a incumbência de dirigir o movimento artístico. Basta dizer que éramos em casa cinco pintores cada qual pertencente a grupos de diferentes ideologias, e todos, obviamente, meus íntimos: meu filho Henrique que recebia influências de “esquerdistas” e de “reacionários”, sua mulher Jacira, pintora laureada e inúmeras vezes premiada na Escola Nacional de Belas Artes, presidente do Diretório estudantil da mesma Escola, nos trazia fresquíssimas informações das revoluções e contra-revoluções projetadas ou realizadas na ardente massa em formação dos jovens. O Ahmés Paula Machado, meu genro, professor da Escola de Belas Artes, Assistente do Catedrático Campofiorito, trazia notícias da politicagem reinante nas esferas didáticas universitárias, politicagens que sempre existem em tôdas as classes e em todos os países, mas que eram entre nós qualificadas de excepcionalmente incríveis. Sua mulher (minha filha Bety), também pintora laureada pela mesma Escola, entrava de rijo nas discussões defendendo, naturalmente, o marido contra a veemên-

cia do impulsivo Henrique que tinha a característica de ser sempre "do contra". O Ahmés era exageradamente modernista e a pintura moderna para ele ia de Renoir a Picasso e dos antigos só gostava dos primitivos. Meu filho para aborrecer o cunhado era capaz de se mostrar entusiasta do odiado Meissonier... Afinal vinha eu, com minha autoridade, peneirando as várias contradicentes informações que submetia à Comissão nos inquéritos artístico-policiais...

Outra falha da Lei 1.512 é, ao meu ver, a instituição de dois salões oficiais todos os anos: um geral para todos os "credos", outro só para os modernos. Acho isso absurdo, a Arte é uma só e não admito, por isso, separações artificiais baseadas em passageiros dogmas estéticos. Senão veja-se: No Salão Moderno a todos salta a vista que entre as ideologias modernas em conjunto e a última, o Abstracionismo, há um abismo de separação, pois se tôdas as artes plásticas se baseiam mais ou menos na natureza, no abstracionismo o divórcio é completo, a negação de qualquer vislumbre humano é absoluta. Com muita razão os abstratos tendem a se separar de todos e virá o momento em que exigirão um Salão Oficial Abstrato! Serão então três salões, com seus prêmios de viagem, medalhas, etc.?

Continuando assim, eu, que fui um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Arte Cristã, lançarei a idéia de ser instituído o Salão Oficial de Arte Sacra! E assim acabaríamos numa verdadeira brincadeira.

Um fato demonstrativo de minha tese é o seguinte: no Salão Geral é indisfarçável a entrada sempre em maior número de obras que deveriam pertencer ao Salão Moderno por sua acentuada intenção deformadora, enquanto no Moderno, na secção mais "direitista", expõem artistas que pertenceram ao outro Salão e, sem mudar suas *maneiras*, são velhos que querem se fingir de jovens.

Assim, pois, as diferenças entre os nossos dois salões vão sempre diminuindo, evidenciando a justeza de minha opinião de que — reafirmo novamente — só pode haver um salão porque há só uma Arte verdadeira, seja de primitivos, clássicos ou modernos.

As reuniões da CNBA eram interessantes, conforme os assuntos tratados, às vezes enfadonhas, outras engraçadas. Sempre efetuadas no oitavo andar do Ministério da Educação, a não

ser em casos excepcionais quando devíamos sair juntos para julgar obras de arte ou visitar ministros a fim de obter soluções favoráveis relativas a atividades artísticas ou de caráter utilitário e financeiro em prol da classe.

Uma dessas sortidas foi mais demorada; encontramos-nos em Petrópolis, no Palácio Rio Negro, onde o Presidente Getúlio estava passando sua temporada de verão. O fim da visita era a última tentativa que fazíamos em vista da complicada questão da entrada de material pictórico estrangeiro no país.

As tintas nacionais servem só até certo ponto. Acho bom aqui relatar brevemente os resultados de minhas experiências nesse assunto, relato que pode ser útil a algum leitor estudante de pintura. Duas são as qualidades indispensáveis das tintas próprias para a pintura artística: a intensidade da cor e sua durabilidade. Os meios que são empregados para verificar a eficiência das tintas são o exame químico dos polvilhos e das têmperas. Têmpera é o veículo líquido para formar a pasta oleosa característica das tintas e pode ser constituído de óleo de linhaça, óleo de noz, cêra, resinas, etc. O meio mais prático que todos facilmente podem empregar para examinar a resistência dos polvilhos (isto é, a tinta em pó), é dar uma pincelada cheia de cada cor sobre duas fitas de tela, escrever em baixo de cada pincelada a data e colocar uma das fitas fora da janela presa com dois "percevejos" e guardar a outra numa gaveta no escuro. Deve-se escolher uma janela onde bata o sol em cheio e a chuva também. Passados dois meses tira-se a fita exposta e compara-se com aquela que guardáramos fechada. As diferenças entre as duas séries de cores são evidentes. Enquanto as cores de certas fábricas estrangeiras de renome são inalteráveis, das nacionais poucas se salvam.

Vou dar uma lista, fruto de minhas experiências — tintas nacionais que resistem na tonalidade e intensidade: Preto de marfim, terras de Sena, terras de Veneza, terras de sombra, ocras amarelas. Tôdas estas são boas. Verde esmeralda, azul ultramar, enfraquecem 20%. As outras cores indispensáveis ao pintor como: amarelos cromos, vermelhão, lacas de garança, devem ser (as nacionais) eliminadas da palheta. As lacas e os roxos ficaram cinzentos ou brancos!

Era pois indispensável à nossa classe uma medida do governo que facilitasse não só a entrada de tintas, mas também de

papel de desenho e gravura, graxas para água-forte, utensílios vários, etc., que eram impedidos de sair da alfândega, como "proteção às indústrias nacionais".

Mas voltemos à nossa visita ao Presidente da República. Depois da indispensável espera (que faz parte, penso, do protocolo para distinguir a "autoridade" do simples cidadão), espera de uns três quartos de hora, fomos introduzidos na sala presidencial e o Presidente Getúlio, sorridente, simpaticíssimo, veio ao nosso encontro apertando nossas mãos e chamando-nos pelos nossos nomes. Foi tudo esplêndido, fácil, de uma facilidade tal que pensamos ter sido nossa visita até desnecessária, pois o Chefe de Estado estava tão de acôrdo conosco que adivinhava nossos desejos antes de falarmos. Depois que o Dr. Mello Franco explicou o motivo de nossa presença, o Getúlio tomou a palavra e nos deu uma verdadeira aula sobre material importado, informando que daria imediatas ordens para que os artistas fôssem atendidos em tudo.

Não só isto, mas, em seguida, como se nós fôssemos uns grandes tolos ou crianças inexperientes, deu-nos mil conselhos acêrca da maneira de nos defendermos contra a "ganância dos comerciantes" que, afirmava, aproveitariam imediatamente a ocasião para tomar a si a distribuição do material artístico, ter todos os lucros e deixar os artistas a ver estrêlas. No fim aconselhou-nos de nos encarregarmos completamente dêste negócio. "A Comissão Nacional de Belas Artes, terminou êle, deve ser incumbida de comprar, revender, distribuir tintas, pincéis, etc., e para isto darei instruções aos ministros".

Ficamos radiantes! Que sucesso, que gentileza! Voltamos para casa vitoriosos e convictos da utilidade da CNBA.

Mas... o leitor que conheceu bastante o nosso Getúlio, bem pode imaginar o que aconteceu... tudo letra morta... tudo continuou na mesma! Acho que o Getúlio, à nossa saída, tudo esqueceu e do nosso negócio não falou nem ao contínuo. Pode ser êste um juízo temerário e, neste caso, ou êle não tinha a autoridade que demonstrava ter, ou a engrenagem das nossas leis são tão complicadas que é impossível corrigir erros com facilidade.

Terminou êste ano nosso mandato quadrienal da CNBA, outros membros foram eleitos, entre os quais destaca-se o Portinari.

Resta-me dar algumas notas sobre meus colegas na CNBA, pois acho que é indispensável, numa autobiografia, apresentar as pessoas com as quais mantemos relações para dar uma idéia do ambiente em que a gente age e vive. Aliás, assim tenho feito até aqui nestes meus escritos.

Iberê Camargo era o representante dos pintores modernos na Comissão; mção distinto, artista original, injustamente pouco conhecido do público em geral. Tinha facilidade de expressão verbal e dêle muitas vêzes me servi para comunicar minhas opiniões, visto que sou e sempre fui pouco exercitado na arte de falar em público. O Iberê era rapaz nervoso, aliás como todo artista que tenha imaginação pronta, excitada que o inibe de dominar-se em face de imagens ilusórias, fortes. Êste meu amigo teve ocasião de me consolar de uma fraqueza que sou incapaz de vencer: entrar sozinho e acionar um elevador de arranha-céu... O leitor pode achar bobagem o que digo, mas eu penso que contar da própria vida não é só apresentar vantagens, mas também fraquezas, incapacidades, erros. (Nisto, mal comparando, foi mestre S. Agostinho em suas "Confissões"). Aconteceu que uma vez descíamos de um décimo andar e o Iberê não estava conosco; estranhei e, quando no andar térreo o vi risinho, perguntei: "Como é? veio a pé?" — "E", sim, respondeu, sou incapaz de entrar num elevador!" — "Mesmo quando tem o cabineiro e outras pessoas?" retruquei. — "E", sim, em qualquer caso. Quando há reuniões da Comissão subo os oito andares a pé, e isto me cansa... você não imagina..." Dei-lhe um abraço de "colega" e fiquei contente de não estar sozinho com a vergonha.

Oswaldo Teixeira é membro perene da Comissão Nacional de Belas Artes, posição que lhe faculta a Lei 1.512 pelo fato de ser êle o Diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Conheci-o menino quando aluno do Liceu de Artes e Ofícios e isto me dá certa liberdade para falar dêle com sinceridade. Como artista suscita intermináveis discussões e críticas que a todo momento surgem nos jornais e nas revistas. São, como já disse acima, os admiradores e o público em geral que se digladiam e se ofendem reciprocamente para defender seus ídolos. O Oswald, devido ao seu caráter combativo, tornou-se a coluna dos tradicionalistas e acadêmicos e, naturalmente, em volta dêle se reúnem os que são contrários aos modernos chefiados pelo

Portinari. Isto não impede que os dois artistas, particularmente, não sejam amigos. Se às vezes Oswaldo Teixeira toma atitudes que não se condizem com sua alta posição de Diretor do Museu de Belas Artes, como quando se deixa fotografar desenhando com um lápis preso aos dedos de um pé e afirmando: "Olhem aqui, eu desenho melhor com os pés do que os modernistas com as mãos", e coisas semelhantes, no entanto todos reconhecem seu indiscutível valor como reorganizador do Museu de Belas Artes. Que era o Museu antes da nomeação de Oswaldo para seu Diretor? Uma simples dependência da Escola Nacional de Belas Artes. Não possuía contínuos, nem funcionários próprios, onde faltava tudo, até cadeiras e não raro vivia fechado ao público. Quando o Oswaldo, com o apoio do Getúlio, tomou a si a tarefa da reforma do Museu foram inúmeras as contrariedades que sofreu de muitos inclusive do próprio Ministro Capanema que, dizem, desejava um "moderno" na direção e travava o andamento das modificações e melhoramentos prendendo papéis e não respondendo a pedidos. Tanto que (afirmava-se publicamente) era o próprio Getúlio quem despachava os ofícios e animava Oswaldo a não se intimidar.

E aqui vale a pena expor aos leitores a discutida situação do Museu de Arte Moderna (de iniciativa particular) em relação ao Museu Nacional (de caráter oficial).

E' sempre louvável a criação de museus, porém nunca em detrimento dos oficiais, já existentes, que vêm cumprindo seu dever à custa de esforços e sacrifícios. Se hoje a palavra *Museu* está tão em moda, é consequência do movimento que estas instituições oficiais fizeram em prol da moderna ciência museográfica. Em país nenhum o Museu Moderno toma a liderança deste movimento, pois ele é uma resultante da arte clássica, uma continuidade apenas.

Disseram-me que subvenções conspícuas são oferecidas ao Museu Moderno, de dezenas e dezenas de milhões de cruzeiros, por fortes capitalistas e pelo Governo Federal, sem falarmos do terreno esplêndido cedido pela Prefeitura do Distrito Federal, de um valor incalculável, situado na praça do Congresso Eucarístico. E tudo isso está muito bem, pois, como todos sabem, eu não sou contrário à arte moderna verdadeira. Últimamente têm sido divulgadas pelos jornais afirmações que eu absolutamente não desminto, querendo demonstrar que eu fui o pioneiro da arte

moderna quando em 1913 realizei a primeira exposição por ocasião de minha chegada da Europa. Os artistas daquele tempo que ainda vivem a miúdo me lembram minhas experiências modernas!

O que eu quero dizer é o seguinte: Um Museu Moderno que está nascendo com uma pujança colossal, situado num ambiente de jardins magníficos, que virá a ser o centro da cultura artística, a glória da cidade, não pode se limitar em seu programa a servir unicamente a arte moderna e especialmente o abstracionismo. Todas as pessoas de senso comum estarão de acordo comigo. Que interesse terá uma contínua exposição de telas e esculturas abstracionistas? E mais, deverão em sua maior parte ser estrangeiras, pois os nossos abstracionistas não terão bastantes obras para encher as inúmeras salas do grandioso edifício. E como está provado ser a arte moderna a continuação da arte clássica é lógico que esta seja não simplesmente representada com alguns elementos, mas, possivelmente, com todo o acervo que constitui a riqueza do velho Museu Nacional, ao qual falta o espaço necessário para expor tudo que possui.

Eu sei que o grupo que chefia a construção do novo museu se oporá com todas as forças a essas minhas sugestões, pois, penso eu, já os componentes do grupo terão escolhido os melhores lugares para suas obras e, como acontece a quem constrói um apartamento, de antemão prevê suas comodidades e, concluída a obra, se instala em seus aposentos, assim se instalarão nossos abstracionistas e nós ficaremos na rua a bater palmas ou... a assobiar...

Continuando as apresentações aos leitores dos meus colegas da Comissão Nacional de Belas Artes, aponto agora o pintor Cavallero, representante dos pintores "acadêmicos". Esse meu amigo sempre foi em arte um revolucionário; suas telas arrojadadas, figuras e paisagens chamavam a atenção do público e não se compreende a razão pela qual foi eleito pelas associações de arte como membro tradicionalista. Numa ocasião ele me confessava: "Não posso me convencer de ser "acadêmico" e no entanto na papelada burocrática sou isto mesmo".

Ao falar de Cavallero, não resisto à tentação de referir-me ao seu ilustre sogro, o grande pintor Eliseu d'Angelo Visconti.

Por muitos anos em minha vida artística considerei Visconti o melhor pintor brasileiro de todos os tempos. Últimamente,

porém, se impôs em meu espírito a figura de Almeida Júnior que, embora tão diferente de caráter, interessa grandemente a quem a estuda.

Todos os gêneros de pintura foram tratados magistralmente por Visconti. As suas primeiras composições de caráter pré-rafaelista, como o *São Sebastião*; seus retratos formidáveis pelo caráter, como o *Gonzaga Duque* e a *Nicolina de Assis*; suas pinturas murais, como o teto do "foyer" do Teatro Municipal em técnica pontilista (que quando o vi pela primeira vez, em 1913, de volta da Europa, saturado das obras dos pós-impressionistas franceses, lembro-me como me emocionou e como andava eu afirmando a todos que o mestre podia ser comparado a qualquer grande pintor europeu), toda sua obra, enfim, revela uma auto-crítica rara entre os artistas. Foi Visconti dos poucos pintores que nunca se rebaixou a pintar unicamente por lucros comerciais. Isso se explica também pelo fato de ele ter conseguido durante toda a vida trabalhos importantes e bem remunerados, especialmente encomendas da Prefeitura do Distrito Federal que sempre o protegeu através de várias administrações e de vários prefeitos. Ele, contrariamente ao Amoedo, que foi seu professor, podia ser considerado homem rico. Mas as facilidades pecuniárias não impediram a Visconti de trabalhar indefessamente a vida inteira. Era homem severo e exigente mesmo; a pintura era a sua vida; seus pensamentos eram as formas e as cores. Perfeito conhecedor de seu "métier", ele amava suas obras, tinha ciúme delas e fazia questão de conhecer seu paradeiro, entregando telas, mesmo de presente, quando sabia que iam ser colocadas em ambientes dignos. (Veja-se a coleção de nus que doou ao Museu Nacional de Belas Artes).

Este "ciúme" das próprias telas fazia-o proibir a entrada no seu atelier a qualquer um; ele pessoalmente se encarregava da limpeza do atelier. Ultimamente, visitando eu a viúva Visconti, achei interessante encontrar guardada entre os quadros do mestre uma vassoura comum. "Esta é uma preciosidade, dizia-me Mme. Visconti, guardo-a como relíquia de valor, pois foi a última vassoura que Eliseu usou para varrer seu atelier!"

Um lado instrutivo de sua personalidade era a insistência, a repetição de estudos e pôses que multiplicava até o excesso quando executava qualquer de suas obras. Nisso ele era o contrário de Pedro Américo, o qual, devido à facilidade de sua

pincelada, se contentava depressa. E é por isso que as pinturas de Visconti nunca são superficiais; há sempre nelas profundidade no caráter e na técnica. Alguns, paradoxalmente, afirmavam que ele não tinha talento para a pintura, pois, à semelhança de Cézanne, precisava de oitenta pôses para executar um retrato! Mas isto é, a meu ver, virtude. Uma certa lentidão de execução é qualidade dos grandes mestres; é conhecido o lema: "O Tempo não respeita o que é feito sem ele".

Conheci Visconti, mas nunca fui seu íntimo. Penso que poucos artistas o foram. Ele nos olhava muito por cima. Sei que gostava de alguns de meus trabalhos de pintura, mas nunca mo disse. Somente numa ocasião, rapidamente, declarou-me: "Suas águas-fortes são bem interessantes".

Mais dois membros da Comissão Nacional de Belas Artes: Flexa Ribeiro e Santa Rosa, ambos críticos de arte e se bem que situados em campos opostos: o primeiro tradicionalista, o segundo moderno, ambos meus amigos. Posso afirmar que só atenções recebi dos dois ou por artigos elogiando meus trabalhos, ou obtendo, por seu intermédio, honrarias que me sensibilizaram, como, por exemplo, a minha nomeação para professor de gravura na Fundação Getúlio Vargas pelo Santa Rosa, que era o seu Diretor artístico. Vários quadros coloquei no Museu Nacional de Belas Artes quando o Flexa era Diretor da Escola Nacional de Belas Artes e membro do Júri do Salão Oficial. Os dois são muito conhecidos no ambiente cultural e não precisam ser por mim aqui apresentados. Quero unicamente salientar seu valor como críticos e estetas, pelo fato que em nossa terra é difícil formar idéias próprias sobre altas questões de crítica de arte, pois o estudioso tem que se contentar com dados indiretos, isto é: reproduções fotográficas, pois em nossos museus há falta de material autêntico de grande valor e, para arquitetura, só dispomos dos edifícios coloniais. Por isso admiro esses meus amigos e outros também que lutam nas mesmas condições, trabalhando baseados unicamente em livros e obrigados em seu autodidatismo a imaginar as coisas de que falam. Por isso, repito, é grande minha admiração quando considero que os dois críticos, à diferença da maioria que só copia em seus escritos idéias de outros e comete verdadeiros plágios, tanto o Flexa como o Santa Rosa possuem originalidade de opiniões.

Um exemplo: minha filha Bety, pintora que procurou sempre se instruir mesmo depois de concluir o curso da Escola de Belas Artes, me escrevia ultimamente de Roma: "Papai não imagina minha felicidade, minha surpresa ao ver "de visu" as grandes obras dos grandes mestres! Embora eu tivesse muito estudado e admirado inúmeras fotografias do "Moisés" de Miguel Ângelo, quando, de repente, o deparei ante meus olhos, fiquei assustada. Não era nada absolutamente do que eu imaginava. Uma coisa nova, estupenda, tive quase medo". E' isso mesmo: uma pessoa que nunca viajou, não pode ter idéias certas sobre estética, a não ser em casos excepcionais.

Abro aqui um parêntese: (Já tinha escrito esta página quando recebi a notícia da morte repentina de Tomás Santa Rosa ocorrida na Índia, a 30 de Novembro de 1956, em Nova Delhi, onde tinha ido como representante do Brasil a convite da UNESCO num congresso internacional do Teatro. Recebi verdadeiro golpe, pois de muitos amigos poderia imaginar a morte menos a do Santa Rosa. Era o tipo do homem bem disposto, forte, em seus 47 anos de vida intensa, se bem que irregular e isto devido às suas inúmeras ocupações relativas ao teatro — era exímio cenógrafo — e todos sabem que dos artistas teatrais não se pode pretender horários muito regulares. A morte para os artistas é uma surpresa, em geral a profissão do artista consiste justamente em procurar distrair os homens da grande realidade da morte. Cantam, pintam, dançam e os homens os aplaudem e lhes agradecem os momentos de prazer que lhes proporcionam. Parece que é de Tolstoi uma imagem impressionante da vida humana: "Os homens são como desmemoriados que brincam alegremente na orla de imensa cratera escura onde podem cair de um momento para outro, mas não procuram olhar do lado da escuridão e ficam perigosamente a beira do precipício..." E os artistas se incumbem de vender-lhe os olhos. Não todos os artistas, há os cultores da *grande Arte que não é simples divertimento!* Não quero insinuar que Santa Rosa não fôsse destes últimos, lembrei-me da imagem tolstoiana só por causa da surpresa intensa que se apoderou de minha alma à triste notícia).

Os dois membros escultores da CNBA são bem conhecidos: Hildebrando Leão Veloso e Bruno Giorgi. O primeiro, autor da estátua de *Tamandaré*, em Botafogo, é tradicionalista, aluno de Rodolfo Bernardelli; o segundo é moderno e dêle todos co-

nhecem os "dois banhistas", como são chamadas as duas figuras em pedra, um jovem e uma moça, que andam com passo marcial no meio do jardim que ornamenta o edifício do Ministério da Educação e Cultura.

Falta apresentar Oswaldo Goeldi, membro gravador da Comissão, representante dos modernos. Este artista, filho do célebre naturalista Goeldi (fundador do Museu Goeldi), sempre esteve na vanguarda da revolução estética. Até poucos anos atrás lutava para manter sua linha de "incompreendido", mas agora, depois da grande premiação que obteve no último salão da Bienal de São Paulo, tornou-se xilógrafo consagrado e suas xilografias são disputadas pelos amadores.

Do Presidente perpétuo da Comissão Nacional de Belas Artes já disse algumas palavras. Acrescentarei aqui que além de possuir um fino tato diplomático e uma cultura invulgar é um homem de uma gentileza que constrange. Inúmeras vezes acontecia que eu não estava disposto a ir à reunião, mas, logo, pensando que isso desagradaria ao Mello Franco, resolvia comparecer ao Ministério. Tinha, pois, mais influência a gentileza do Presidente do que sua autoridade...

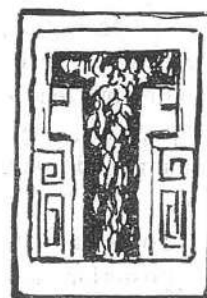
Lembro-me, a propósito de qualidades alheias ao valor profissional, o seguinte: quando se falava ou se escrevia sobre a obra artística de meu pai acentuava-se sempre — "êle era um cavalheiro de uma distinção excepcional, um verdadeiro *lord*, impecável em elegância..." — depois acrescentavam-se suas qualidades de músico compositor. Quando meu sogro, o engenheiro Francisco de Paula Bicalho, faleceu, os jornais não se saciavam de informar: "êle era honestíssimo, de uma honestidade por vezes até exageradamente ridícula. Embora elevado às mais altas funções no govêrno, nunca se aproveitou em benefício próprio". E coisa parecida se dá comigo: elogiam minha modéstia... ora bolas! o que todos querem, em seu íntimo, não é só ser bonzinhos... queremos ver reconhecidos nossos dotes relativos às nossas profissões, queremos ser excelentes administradores, famosos músicos, competentes engenheiros, bons pintores...

CAPÍTULO VIII

DEPOIMENTOS



Recordando...



ENDO já falado sobre várias personalidades que conheci, quero agora dizer algo a propósito de alguns que tiveram influência sobre minha arte:

Pedro Américo. — Nasceu na pequena cidade de Arêas, Paraíba do Norte, em 1843 — isto é, no interior quase selvagem da mata virgem — de ascendência índia e portuguesa. Como se explica que com apenas nove anos de idade seu talento de desenhista tanto houvesse impressionado o naturalista francês L. Jacques Brunet que logo o empregou como desenhista oficial de sua expedição científica no interior? Em 1854 matriculava-se no Colégio Pedro II, no Rio, em 1855 na Academia de Belas Artes, em 1859 seguia para a Europa como "Prêmio de Viagem" ganho brilhantemente. Em Paris cursou a *Académie des Beaux Arts*, o *Institut de Physique* e a Universidade da Sorbonne. Em 1864, isto é, com 21 anos, alistava-se na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro entre os que disputavam a cadeira de desenho que lhe foi concedida no meio de um concêrto de louvores do Corpo Docente Acadêmico e do próprio Le Chevreil, artista francês, seu colega no concurso. Em 1865 voltava à Europa e, em 1868, em Bruxelas, doutorava-se em ciências naturais, defendendo tese com tanto brilho que o fato repercutiu nos jor-

nais belgas. Em 1870, no Rio, entregava-se ao exercício de sua cadeira. E assim continua sua vida entre o Brasil e a Europa, onde, especialmente em Florença, executou a maior parte de seus quadros. Em 1889, era eleito deputado ao Congresso Constituinte por seu Estado natal. Não foi Pedro Américo apenas um pintor célebre; foi também cultor de filosofia, homem de ciência, orador, poeta e romancista. Não é assombrosa a trajetória deste homem originário das florestas do interior?

Tive a honra de freqüentar em minha meninice o atelier de Pedro Américo em Florença. Não fui propriamente aluno dele, pois eu era criança quando meu pai me levava a visitar o mestre e amigo. Lá em Florença vivia naquele tempo uma plêiade de artistas brasileiros como Décio Vilares, Inácio Pôrto Alegre (filho de Manuel Araújo Pôrto Alegre e que foi meu padrinho de Batismo), Pedro Américo, Carlos Gomes (este só de passagem, pois vivia em Milão), etc. E o centro das reuniões era às vezes o atelier do mestre Pedro Américo. Um atelier, lembro-me, enorme, cheio de coisas bonitas antigas, estátuas, tapeçarias, candelabros. E naquele museu destacavam-se os quadros de sua autoria.

As impressões estéticas que fui acumulando no meu subconsciente influíram, penso eu, na minha decisão posterior, aos 18 anos (como já contei no início destes escritos), de abandonar os estudos de engenharia para me entregar completamente à arte. Por isso digo que Pedro Américo, se não foi efetivamente meu professor, foi até certo ponto responsável por minha carreira.

O Pedro Américo que conheci já era velho. Um velho magro, de pele amarela, sempre adoentado, tipo genuinamente brasileiro, de largas sobranceiras e basto bigode. Ele andava pelas ruas de Florença com um grande "chale" de lã envolto no pescoço que quase lhe escondia a face. A senhora dele, lembro-me bem, era bondosa, muito gorda, falava devagar e dava-me a impressão de uma grande dama cansada. Trazia doces para mim e meus irmãos quando vinha visitar meus pais. O filho de Pedro Américo, do qual fui amigo mais tarde, era um moço delgado, original, romântico, tinha o apelido de "Mimi". Um rapaz de talento para a pintura e especialmente para a música, mas nunca quis estudar.

Ele andava dizendo que não se deve *estudar* a Arte — cada um manifestasse sinceramente o que sentisse. Nem se deve ouvir músicas de outrem para não ser influenciado. Acontecia que suas composições se pareciam com as cantigas populares florentinas que, naturalmente, não podíamos deixar de ouvir...

O Mimi sempre morou em Florença, não acompanhava seu pai em suas viagens ao Brasil e, depois da morte de Pedro Américo, em Florença, em 1905, lá ficou e ainda lá vive, possuidor, como me informaram ultimamente, de uma rica coleção de quadros de seu pai.

Pedro Américo foi um grande pintor, nasceu pintor, com uma facilidade formidável de execução. Tratou todos os gêneros: pintura de batalhas, retratos, decorações, assuntos históricos e bíblicos. Qual a sua especialidade? Ele mesmo o declarava ao Dr. Cardoso de Oliveira seu genro: "Minha paixão só a história sagrada sacia-a". Era um esfeta finíssimo e falava divinamente exprimindo-se em italiano, francês e português. Um passeio com ele pelas ruas de Florença, cheia de obras-primas da Renascença, era um prazer intelectual e artístico pouco comum.

Hoje que já posso filtrar minhas opiniões e impressões que tive de toda sua obra em toda minha vida, posso afirmar que as telas dele que mais aprecio são estudos, meias-figuras, cabeças, de um desenho e claro-escuro que lembram os mestres do século XVII. Telas essas que desapareceram em coleções particulares, aqui ou no estrangeiro. Também gosto de certos trechos de suas grandes composições, de suas "máquinas", como ele chamava as telas de grandes dimensões que são por todos conhecidas e que ornaram museus e palácios do Governo.

O defeito deste pintor provinha justamente de suas qualidades, de seu enorme talento que lhe fornecia os meios de executar imediatamente, com uma técnica invejável, tudo o que quisesse e isto contentava-o logo e não se importava de aprofundar mais o assunto, de forma que, às vezes, incorria na falha tão apontada pelos críticos: o excesso de facilidade comprometendo a intensidade da obra.

Impossível falar de Pedro Américo sem lembrar o nome de seu irmão, também pintor: *Aurélio de Figueiredo*, cuja personalidade era bem distinta da de seu irmão. Nos seus bons trabalhos revela uma delicadeza bem comunicativa e uma téc-

nica de matizes suaves e harmônicos. Veja-se, por exemplo, o retrato de sua filha Sílvia, a "Menina com a concha" e outras telas existentes no Museu Nacional de Belas Artes, onde demonstra caráter e qualidades de pintura pura.

Aurélio de Figueiredo, por sua situação na sociedade brasileira, pertencia, pode-se dizer, à classe aristocrata, pois casou com D. Paulina, filha do Barão de Capanema.

Fui muito amigo de toda a família do Aurélio e, muitas vezes, já rapaz, ia visitá-lo em seu atelier na Rua Santana, na chamada Cidade Nova naquele tempo. Era um atelier de verdade, daqueles que se viam na Europa, vastíssimo; basta dizer que num lado cabia comodamente um dos carros de luxo que pertenceu a Dom Pedro II (carro que está presentemente, se não me engano, no Museu Imperial de Petrópolis).

* * *

Rodolfo Amoedo. — Nestas pequenas notas sobre os artistas que conheci, não pretendo fazer obra de crítico ou de biógrafo, apenas lembrar episódios, encontros, idéias e fatos que vieram ao meu conhecimento relativos às pessoas de que trato.

Amoedo foi o tipo do mestre, do professor. Posso eu também considerar-me seu aluno, embora nunca tenha freqüentado suas aulas. Ele falava sempre "ex-cathedra". Seus pareceres eram definitivos, não admitiam réplica tanto pela forma em que eram vazados como pela lógica em que se fundamentavam. Amoedo sabia tudo (ou dava a impressão de saber tudo), pois, não só sobre arte, mas a propósito de qualquer assunto ele informava, elucidando, explicando, resolvendo. Quantas vezes, por exemplo, eu o consultava sobre técnicas de pintura que se relacionam com a química. Toda a vida tenho usado receitas de vernizes, temperas, polvilhos, etc., que ele me comunicou mais com a autoridade de cientista químico do que como artista.

Amoedo cursou a Academia Imperial de Belas Artes, mas sua formação foi exclusivamente francesa, visto ter passado boa parte de sua vida em Paris; primeiro oito anos como aluno da Escola de Belas Artes de Paris, depois várias vezes como artista laureado. Era daqueles artistas brasileiros que preferiam trabalhar na Europa, coisa, aliás, comum entre seus colegas, pois naquele tempo faltavam ao Brasil ambiente e material. Houve poucas exceções: Victor Meirelles, que nunca esteve na Europa

e Batista da Costa, que lá foi em "prêmio de viagem" sem ter sido influenciado.

Rodolfo Amoedo estudou com o célebre Cabanel. Quando se fala em Cabanel os moços de hoje olham a gente escandalizados e com expressão de desprezo; porque Cabanel foi o tipo do acadêmico, e, de fato, muitas de suas telas são impregnadas de convencionalismo, mas ele foi um bom professor (suas aulas foram freqüentadas pelos primeiros impressionistas). Não sei, no caso do Amoedo, se sua obra se afasta da "maneira" de Cabanel, pelo fato deste último ter respeitado a personalidade do aluno, ou se o aluno, embora desejasse imitar o mestre, não o conseguisse... felizmente! (O célebre impressionista Cézanne também não declarou que seu ideal era pintar como Cabanel?)

As composições mais importantes de Amoedo são guardadas no Museu Nacional de Belas Artes. Aqui no Rio executou várias telas que não podem ser comparadas com as que trouxe de Paris. Os painéis do Teatro Municipal ou da Câmara do Conselho Municipal, feitos aqui, nem de longe lembram a "Narração de Filetas", "A partida de Jacob", "Jesus em Cafarnaum", "O último Tamoio", trazidos de Paris, etc. Qual será a razão? Não acredito que Cabanel retocasse os quadros de Amoedo como aqui seus desafetos maliciosamente insinuavam, antes penso que a facilidade que tinha em Paris: recursos de todo gênero, inclusive dinheiro, tornavam seu espírito completamente livre de preocupações e apto a produzir com toda eficiência a obra a que se dedicava, enquanto aqui no Rio o mestre sentia-se oprimido de todos os lados tanto pela falta de meios como pela inveja e oposições do ambiente.

Nas temporadas que ele passava no Rio dava a impressão de um deslocado. Não tinha atelier, trabalhava, lembro-me, numa sobreloja da Rua do Rosário, sem conforto nem qualquer comodidade para pintar; era obrigado a aceitar encomendas baratas, retratos de fotografia e coisas parecidas, pois precisava trabalhar para viver. Na Escola de Belas Artes, como professor contratado, só passou poucos anos devido, penso, a desinteligências com seus colegas, e foi pena porque ele tinha todas as qualidades para reger qualquer cadeira importante da Escola. Apesar de velho, já com 80 anos, ainda procurava trabalhos

para viver. Morreu na miséria no Hospital Gaffré Guinle e amigos e colegas tiveram que subscrever listas para seu sepultamento.

Fui grande amigo de Amoedo, sempre aprendi com êle alguma coisa e nunca aconteceu que, mesmo encontrando-o na rua, não me comunicasse alguma noção útil, alguma explicação, algum conselho.

* * *

— “Nunca li um livro!” — afirmou-me um dia em seu atelier do Leme o saudoso pintor *Henrique Bernardelli* e, olhando pela janela o mar, o céu, o horizonte ao longe, com o gesto mostrou-me a beleza da natureza. Não explicou sua frase, ficou calado, mas eu compreendi perfeitamente o que êle queria dizer. Embora chamado de “acadêmico” pelos moços êle nunca se deixou influenciar por teorias (hoje tão na moda), receitas; sempre, até velho, se manteve fiel à natureza desenhando e pintando do natural tudo que o cercava. Manteve até o fim sua simplicidade, seu olhar quase infantil de admiração perante a paisagem e a figura. Quando já muito velho, fechou-se num apartamento na Rua Real Grandeza e lá morreu. Muitos alunos iam estudar com êle e numa ocasião em que o visitei mostrou-me, um por um, os vários quartos do apartamento informando-me: “Aqui é aula de modelo vivo, neste outro faço aquarela, o quarto de frente é para as môças pintarem natureza morta”. — Enfim uma verdadeira escola de belas artes.

Seu irmão, o maior escultor brasileiro, *Rodolfo Bernardelli*, era um caráter completamente diferente; tinha a linha de “grande homem” e é justo que assim fôssem considerados seus indiscutíveis merecimentos. Grande estatuário (a maioria das estátuas do Rio são de sua autoria), reformador do ensino artístico no Brasil, diretor da Escola de Belas Artes, lugar que ocupou até sua morte, apesar dos renhidos combates de seus inimigos; ao falar, naturalmente “pontificava” e era difícil ir contra sua opinião. Aliás, em geral, êle tinha razão... Recordo-me que quando visitou minha primeira exposição no Rio em 1913 disse-me: “Mas o que você está fazendo é *arte pela arte*” — e era verdade, naquele tempo andava eu atrás da *arte pura*, que é uma grande coisa em si, mas a humanidade quer alguma coisa a mais dos artistas, quer também *idéias* e não só *formas*.

Um amigo asseverou-me que Rodolfo Bernardelli nunca se sentou em sua vida inteira! e acredito, pois é um fato que bem simboliza sua individualidade.

* * *

— “Gosto de você, menino, e como não havia de gostar do filho de meu grande amigo Henrique Oswald? Fomos ambos garotos arruaceiros e ainda o vejo, como se fôsse hoje, a jogar pedra com a nossa turma contra o monumento de Pedro I no Largo do Rocio (hoje Praça Tiradentes), nos dias da Proclamação da República!”

Essa informação, pronunciada em voz alta, quase berrando, pelo *Antônio Parreiras*, me fêz cair das nuvens. Não era possível. Primeiro, não podia imaginar de maneira alguma meu pai a participar de arruaças, êle tão tímido, franzino, bem educado. Segundo, tinha um álibi indiscutível, pois naquele tempo morava êle em Florença. Naturalmente o grande Antônio Parreiras se enganava redondamente e confundia meu pai com outro garoto. Em todo caso essas palavras bem apresentam seu caráter expansivo, pronto à camaradagem, um pouco desbocado, mas sincero, amigo logo, e íntimo de todos.

Antônio Parreiras foi entre nós, no seu tempo, um grande pintor, especialmente paisagista, afirmam em geral seus admiradores. Esta porém não é minha opinião; penso que seus trabalhos melhores são as composições históricas onde se mostra intérprete original (mais até do que o próprio Pedro Américo) dos fatos principais da evolução de nossa terra.

Êle era exuberante, gesticulando ao falar, cabelos despen-teados, compridos, tapando a testa até os olhos.

Suas obras principais são agora guardadas no “Museu Parreiras”, de Niterói.

* * *

A paisagem representava uma ponte vermelha destacando-se sobre o intenso azul do mar. Uma “mancha”, como é chamado entre artistas um pequeno estudo de pintura.

— “Quanto queres por esta manchinha?” — perguntou-me o *José Mariano*. — “Podes-me dar o que quiseses” — respondi. — “Assim não quero, seria caro demais...” — retrucou meu amigo, e nesta resposta está manifestada tôda sua fidalguia.

Era mesmo um fidalgo, o protetor dos artistas. A nossa geração toda deve a José Mariano inúmeros favores que foram por nós retribuídos ajudando-o em sua luta pelo renascimento da arte colonial, da qual foi ele no princípio o líder, indiscutivelmente. Como Diretor da Escola Nacional de Belas Artes também mostrou-se nosso amigo. Olegário Mariano, o "imortal" da Academia de Letras era, naquele tempo, apenas o "irmão do José", hoje, depois de uma década decorrida de seu falecimento, veio José a ser "irmão do Olegário..." E é por isso, antes que José Mariano caia em completo esquecimento, quero lembrar seu nome aqui, num adeus de saudade.

* * *

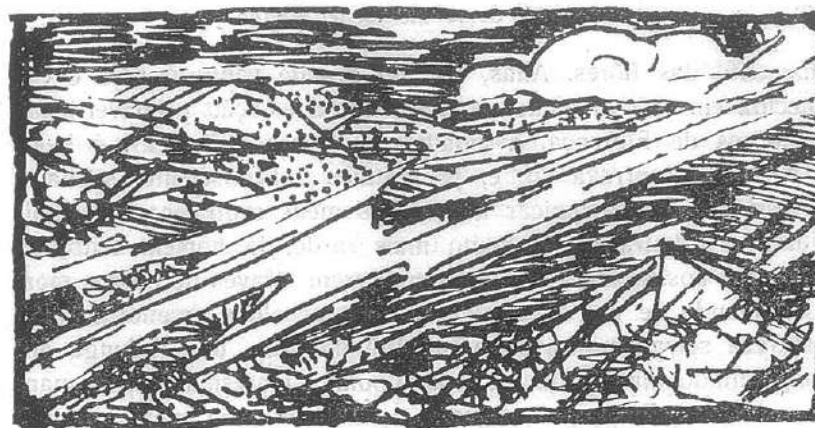
— "Quelle drôle de gent que ces gens là? et de quel drôle de pays sont ils?" — sussurrava o povo numa rua de Paris assistindo a uma discussão em voz alta entre três pintores brasileiros: *Lucílio de Albuquerque, João e Artur Timóteo da Costa*. E' que francamente a tríade era das mais esquisitas. Todos feios, pequenos, dois deles mestiços e marcados pelas cicatrizes da varíola, a falar zangados numa língua incompreensível para os franceses... e, no entanto, quanta saudade e admiração me despertam na memória aqueles meus três amigos!

O Lucílio, belo artista impressionista, talentoso paisagista, Diretor por muitos anos da Escola Nacional de Belas Artes. Seus principais trabalhos são reunidos na Galeria Lucílio de Albuquerque, valiosamente organizada por sua esposa D. Georgina de Albuquerque, conhecidíssima pintora, que sucedeu ao marido na direção da Escola.

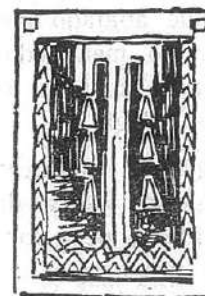
Os dois outros, irmãos, pintaram, especialmente Artur, telas de violentas pinceladas e cores harmônicas. Eram os tipos dos boêmios, daqueles que hoje já não existem mais, viviam, pode-se dizer, na rua tirando a subsistência unicamente com a venda das "manchas" que pintavam diariamente...

CAPÍTULO IX

O IPÊ E A ROSA



Flôres.



ENDO escrito sôbre acontecimentos e trabalhos que se sucederam em minha já longa vida, tendo acusado minhas faltas e relacionado meus sucessos, tendo apresentado meus amigos, parentes, benfeitores, tendo exposto minhas teorias de arte e técnica de trabalho, vou agora ocupar-me dos “modelos”, isto é, dos objetos da natureza que constituem a base indispensável da pintura figurativista. E, em primeiro lugar, tratarei das *flôres*.

A floração nas plantas foi sempre para mim considerada como o período de maior intensidade da vida vegetal. Para mim não é o fruto o “fim” da planta, mas sim a “flor”; isto é, o coroamento estético da lenta evolução material que torna a planta, na sua essência, perfeita. Eu sei que para o cientista e os homens todos o fruto, que tem em si o germe de um novo ser, é o ponto final do desenvolvimento vegetal, mas não para o artista, especialmente para o pintor, que considera a flor como que o “canto” derradeiro, a razão de ser da existência da planta. O fruto é simplesmente o primeiro elemento que existe unicamente em vista de reproduzir uma nova flor.

E assim andava eu, de menino, pelos vales floridos da Toscana, na primavera, maravilhado com a beleza do desabro-

chamento das flôres. Aliás, tive eu grande ventura, pois é conhecida em todo o mundo a maravilhosa estação primaveril nos arredores de Florença, a cidade das flôres. "E' belo! é belo! é belo!", sussurrava eu, e, já no meu subconsciente, sentia a necessidade de comunicar aos outros meus sentimentos de felicidade e admiração. E muito mais tarde, já homem feito, ao percorrer nossas matas, ao passar de trem através de nossos morros, quando se me deparavam aos meus olhos enamorados da natureza selvagem brasileira um Ipê dourado, um Mulungu ensanguentado, uma Paineira rosada, uma Quaresma com o manto roxo dos Bispos, continuava a sussurrar, ou melhor, gritar em surdina: "E' belo! é belo! é belo!" E já não mais no subconsciente, mas, cômico de minhas possibilidades, resolvia me dedicar à pintura de flôres para comunicar a todos o meu canto de louvor franciscano à Natureza, canto que até então se tinha mantido calado no meu espírito, quase que abafado por teorias estéticas obsoletas e que ouvia repetir ao meu redor afirmando que: "Pintura de flôres é pintura banal, indigna de verdadeiro artista, própria só para mocinhas de colégio".

Muitos incluem a pintura de flôres no gênero "natureza morta". Esta não é minha opinião. Acho que, por causa da intensa vida que exterioriza um apanhado de flôres, pelo contraste das côres e formas, pela satisfação que proporciona ao pintor que sabe compreender o "mistério perfumado", como diz um poeta, a pintura de flôres deve ser elevada à "pintura de paisagem" da qual tem inúmeras comuns qualidades. Eu sei que os "gêneros" em arte plástica não têm hierarquia e hoje em dia a "natureza morta" tomou a dianteira visto que, depois de Cézanne, para os modernos, ela é a mais própria para produzir "arte pura". Não há dúvida, no entanto, que a paisagem oferece problemas bem mais complexos e seu campo de expressão é ilimitado.

Se até uns vinte anos atrás a paisagem era o assunto preferido pelos amadores da arte, hoje este gênero ficou em segundo lugar e, como no campo artístico também vigora a lei da oferta e da procura, as lojas de quadros e as exposições se encheram de quadros de flôres e naturezas mortas que são adquiridas não só pelos entendidos, mas pelo público em geral. Qual será a razão dêsse fato? Parece que é o seguinte: em primeiro lugar os assuntos não têm signifi-

cação alguma. Numa época em que os contrastes de idéias são intensos e muitas vezes em muitos países é perigoso manifestar o pensamento e até os gostos e preferências, é natural que o fato de possuir em casa "naturezas mortas" ou "flôres" não implica em nenhuma afirmação política ou religiosa. Sei que no Brasil, felizmente, não é assim, mas as modas vêm de fora e no resto do mundo todos sabem da importância que tem a falta de assunto nas obras de arte.

Em segundo lugar, deve-se considerar a mudança radical da maneira de habitar de hoje. Pequenos apartamentos, todos iguais, claros, mais parecidos com salas de casa de saúde do que de moradia. A vida torna-se monótona nesses celeiros e não há quem não sinta a necessidade de amenizar seu lar. E' assim que a melhor solução, para aqueles que têm alguns recursos, vem a ser a aquisição de um quadro de flôres, grande (não mais de um metro de largura, pois o espaço não permite mais), um só que guarneça a parede em cima de uma cômoda ou de um sofá. E assim modificou-se completamente a venda de quadros. Se há algumas décadas o comprador era mais ou menos entendido — para um artista vender uma tela não era brincadeira, até cartas de apresentação eram necessárias para colocar um trabalho por ano — agora, o grosso do público adquire, sem entender nada de pintura, tudo que se produz nos gêneros de flôres e naturezas mortas. Compra-se um quadro como se compra um "grupo" (duas poltronas e um sofá), ou uma cômoda para sala de jantar e respectivas cadeiras e mesa. Do ponto de vista pecuniário os pintores ganharam, baste dizer que nossa "mercadoria" não pára nos ateliers. Do lado artístico, porém, a coisa é diferente...

Os compradores são parecidíssimos, em seu aspecto físico e intelectual. Em geral são casais moços, mas já de certa idade, de 35 a 40 anos, já têm automóvel, geladeira, apartamento e tôdas as comodidades que hoje em dia se resumem em máquinas elétricas, rádio, televisão, etc. Chegada a vida conjugal a êsse ponto (têm dois ou três filhos), a mulher começa a insistir com o marido: "Precisamos agora de um quadro de flôres... de rosas, como tem fulana". O marido, que nunca olhou um quadro, acha que não é necessário, mas afinal cede e acompanha a esposa às lojas, às exposições, aos *ateliers*.

Queira o leitor acreditar que até as dez horas da noite, às vezes, sou obrigado a abrir a porta de casa para mostrar "minhas flôres". O meu atelier está cheio de telas de todos os assuntos, mas os visitantes nem as olham, é como se nada houvesse nas paredes; e tal acontece, quando uma môça vai à "Casa Sucena" para comprar um corte de cetim e só olha os cetins expostos e nada em volta dela existe que a interesse, assim sucede com os meus visitantes que, embora procure distrair apontando-lhes pinturas de outros assuntos, prestam atenção só ao "artigo" de que precisam.

* * *

A profissão de "professor" torna-se um hábito que nunca mais se perde. O indivíduo que passou a vida a ensinar qualquer coisa, dificilmente sabe reprimir seu impulso de corrigir, de dar sua liçãozinha mesmo em assuntos que não são de sua especialidade. E tanto mais quando se trata da sua profissão. É o meu caso: agora, por exemplo, vou dar alguns conselhos a propósito da técnica da pintura de flôres. A quem não interessar, pule o parágrafo; mas há alguns que aproveitarão, como aquêlê pintor que me dizia: "Professor, me ensine, por favor, a fazer "rosas molhadas"; e aquela senhorita que se inscreveu em meu "curso de flôres" só para aprender o segredo de pintar "gotas d'água"! Porque, naturalmente, o leitor não sabe, tenho em meu atelier um verdadeiro curso de pintura de flôres que fui obrigado a abrir para satisfazer a inúmeros e contínuos pedidos, em geral de senhoras, que aspiram a executar quadros de flôres. E o curso funciona normalmente das 14 às 17 horas nas quartas e quintas-feiras, com perto de 20 inscritas.

A técnica, pois, é a seguinte: em vão o pintor pense que a pintura dêse gênero se execute da mesma forma que qualquer outra. Em geral, tanto para a figura como para a paisagem, tanto para fazer um retrato do natural como uma composição complexa, é necessário em primeiro lugar desenhar num papel ou na própria tela, do natural ou de cor (conforme as escolas), a idéia, o assunto que se deseja realizar. Uma cabeça, um grupo de árvores, um episódio histórico ou sacro requerem a "construção" que tem em si, mesmo só em embrião, de tãda a obra que o artista tenciona concretizar. Mais, tãda pin-

tura necessita pluralidade de pôses. Como aprontar de repente uma tela de figura ou uma natureza morta, sem tornar a acabar, modificar o primeiro esboço? A execução é lenta e o progresso vai por "etapas" estudando-se ora um, ora outro detalhe, sobrepondo-se várias camadas de tinta até obter o resultado desejado, e o modelo está lá, sempre o mesmo, sempre pronto aos desejos do pintor até o fim da obra. Leonardo da Vinci não levou, dizem, cinco anos para fazer o retrato da Gioconda? e a môça até o fim lá estava, na frente do mestre, sempre com o mesmo "sorriso misterioso".

Saibam agora que nada de tudo isto é parecido com a técnica de pintar flôres. E em primeiro lugar todos compreendem que as flôres não estão lá dispostas a esperar pelo pintor. Podemos constatar que, especialmente algumas, como rosas, por exemplo, em dez minutos mudam de feitio e nunca mais tornam ao primitivo aspecto e nunca encontraremos outra rosa semelhante para "copiar" como se copia qualquer outro objeto.

Esta é a primeira e fundamental razão que obriga o artista a modificar sua maneira de execução. Há pintores, grandes mestres mesmo, que quando pintam flôres caem miseravelmente de sua altura.

Aqui mesmo no Brasil, conheço e conheci mestres incapazes de pintar uma rosa, e por quê? Porque tratam a "rainha das flôres" como se fôsse um objeto qualquer; desenharn-na com todos os cuidados, procuram analisar sua construção, e que acontece? O resultado é lamentável: êles obtêm rosas de ferro, de mármore, ou de papel! Já reparou o leitor que mesmo a fotografia não consegue dar a leveza, o claro-escuro, a vida de uma rosa? Procurei nas revistas, nas exposições de fotografias, mas nunca vi senão "rosas de ferro". Só a mão de um artista experimentado pode render as características da rosa.

O método para se pintar um buquê de flôres é o seguinte: na primeira pôse dispõe-se mais ou menos tantas flôres quantas temos à mão, perfazendo a composição que desejamos pintar. Marcam-se na tela poucos traços (de nada vale "resolver" logo o desenho); é só uma espécie de "linha sintética" que servirá para guiar o andamento da obra. Em geral é bom encher completamente a tela com os *tons bases* que determinarão mais tarde os diversos planos da pintura. Poderemos, se

houver tempo, resolver algumas partes do primeiro plano. No dia seguinte (pois um quadro de flôres deve ser executado em dias sucessivos, sem intervalos), procurar-se-ão outras flôres frescas e, *sem jogar fora* as precedentes, que servirão de *fundo* ou de *ambiente*, colocar-se-ão tantos elementos quantos julgarmos podermos *acabar completamente* na segunda pôse. Isto é essencial: a flor que começo a pintar devo infalivelmente resolver na mesma pôse; não posso deixar para "acabar amanhã", e já disse acima qual a razão. Executada satisfatoriamente nossa tarefa e sendo já a luz do dia modificada, deixaremos as flôres que pintamos e as colocaremos junto às mais antigas e lá ficarão como as outras a completar o fundo. Na terceira pôse operaremos da mesma forma: novas flôres frescas, novas execuções completas, e assim por diante. Em geral, para um quadro de certa importância, são necessárias cinco pôses, uma semana a fio.

Chamamos agora a atenção do executante para a questão ainda mais importante da *visão*. Toda pintura outra coisa não é senão uma certa maneira de *ver*, de *saber ver*. E isto é difícilíssimo e de difícilíssima explicação, pois trata-se de fazer compreender que se deve *ver tudo e não olhar nada*. Quero dizer nunca *parar o olhar num detalhe* sem ao mesmo tempo ver todo o campo da composição. Isto para o conjunto total como para os detalhes. Uma rosa, por exemplo, que estou fazendo no primeiro plano não deve me distrair a ponto de não ver continuamente o ambiente; e na própria rosa, particularmente, quando pinto uma pétala devo *senti-la* em comunhão com as outras pétalas, os matizes das côres, o claro-escuro... Tudo isto é tão difícil que alguém afirmou ser a pintura de flôres devida mais à intuição que à observação.

Com tudo que digo não de se persuadir os detratores da pintura de flôres que estão errados e que essa "música colorida" tem um caráter inefável, quase diria espiritual.

A escola seguida nesta minha descrição é a tradicionalista, nela se incluindo o próprio impressionismo.

Paisagem.

Na paisagem continuei a ser "pintor de flôres" visto que a grande maioria de minhas telas ao ar livre foram executadas em Petrópolis escolhendo sempre aquelas onde vibrava uma cor-

tina de árvores floridas ou um tapête de hortênsias ou de dalias. Quem poderá descrever com palavras a intensidade de alegria, de glória que manifesta um Ipê florido solitário, enorme no meio do mato bravo e verde-escuro dos morros? E' um espetáculo formidável. Um paisagista na Itália, numa ocasião, perante um pessegueiro florido me comunicava seu entusiasmo dizendo: "E' uma nota sôzinha que "canta" no unísono e eu tenho a vontade ardente de "cantar" com ela... mais do que isto, desejo mesmo gritar com tôdas as minhas fôrças para me unir a tanta beleza". — Coitado, penso eu agora, tanto entusiasmo ao ver umas flôres "rosa-pálido" meio anêmicas... bonitinhas, sim, mas que diria o meu amigo ao deparar o ipê de ouro puro ao sol de abril que cega o passante na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca? Essa árvore pinteí-a várias vêzes e ainda desejo continuar a pintá-la.

E' um dos maiores e mais puros prazeres que existem sair pela madrugada com a caixinha de côres e o cavalete, andar pelos caminhos rústicos à procura de um ponto pitoresco, e enquanto se discute consigo mesmo sôbre a escolha do trecho para pintar, respirar abundantemente o ar perfumado e fresco que tudo envolve e impregna. A gente vive e goza da natureza e ao mesmo tempo tem a felicidade enorme, e de poucos conhecida, de poder firmar na tela e transmitir aos outros seus sentimentos de felicidade e admiração.

"Paisagem", palavra que para o homem comum não tem significação. Um camponês nunca chamará de "paisagem" o conjunto de terras que rodeiam seu casebre. Um carroceiro, seguindo viagem, não sente os panoramas que vão se sucedendo aos seus olhos; êle só *enxerga* coisas que têm alguma utilidade para êle: casas, pontes, caminhos; não vê o conjunto dessas massas que formam uma *linha sintética* que nada tem que ver com os elementos utilitários que a formam: casas, pontes, caminhos; mas que nasce, num espírito sensível, em acordes de harmonia.

O homem prático, perante um cafèzal bem tratado, dá sinais de admiração, admiração porém que nada tem de estético — é o valor pecuniário que êle admira. O artista, ao ver um velho edificio abandonado numa planície inculta, iluminado pelos últimos raios do sol, sente-se comovido e admira a harmo-

nia das côres, os contrastes das sombras, o complexo da composição plástica.

Sem serem pintores, talvez sem nunca terem visto um quadro, há pessoas de sentimento que vibram ao contemplar um pôr de sol, têm como que uma nostalgia misteriosa, um amor à natureza generalizado, sem utilitarismos. É um sentimento pictórico que se exprime com a palavra "paisagem", e o indivíduo que chama um trecho da natureza de "paisagem" já é artista. Ele, no que vê, abstrai o valor prático; de outra maneira sua expressão seria diferente; ele falaria de campos, bosques, nuvens ameaçadoras, tempo calmo, etc. Se disser "linda paisagem" ele manifesta um gozo estético; quer dizer, um sentimento todo espiritual, alheio a qualquer elemento de utilização prática.

Como já disse, a paisagem "passou de moda". Parece incrível, mas a "moda" sempre influenciou no grande público e embora todo verdadeiro artista queira abstrair suas obras pondo-as fora do tempo, é um fato que, percorrendo a história da arte, salta aos olhos o suceder-se dos sentimentos de apreciação e depreciação das sociedades que formam o ambiente no qual vivem os artistas. Alguns exemplos: o grande Rembrandt morreu na miséria depois de ter gozado celebridade e riquezas. Sua fama foi obscurecida pelo Boucher com suas telas superficiais e galantes; os alunos e sequazes deste último foram destronados com o aparecimento dos neo-clássicos, David, Ingres, etc., que cederam o passo aos vitoriosos realistas e depois os impressionistas. Tudo isto em pouco mais de dois séculos. Como se explicam essas mudanças senão com a ajuda da "moda"?

E a "moda" continua despótica nos dias de hoje e o visitante que me procura em meu atelier declara logo: "Paisagens, não. Representam lugares que a gente não conhece e por esta razão não interessam. Quero flores... e sem vasos, sem tapetes ou rendas que possam determinar a época do quadro. Flores só, fora do tempo, sem idéia, sem assunto e assim não obrigam a pensar".

E está muito bem, pintaremos flores, mas o que não posso, francamente, "digerir" é a "moda" do abstracionismo que se está alastrando no mundo inteiro. Esta nova e terrível "avalanche" que ameaça de morte a toda arte figurativista não quer mais saber da natureza, não a sente mais. Prefere imitar pe-

ças de máquinas desconjuntadas, figuras geométricas e a beleza do real é odiada. O mais que eles aceitam, estes novos "iconoclastas", são ainda os desenhos das crianças, as pinturas dos malucos, as estátuas dos negros pré-históricos. Tudo isto se chama arte moderna, e o público que não quer passar por idiota vai elogiando o que não compreende e desprezando o que entende (e o que gosta) por medo de não estar "na moda"!

Sempre afirmei minhas simpatias pela arte moderna quando ela não é absurda ou depravada, mas o que hoje em dia acontece parece-me estar envolto numa atmosfera de "tapeação" que asfixia todas as camadas sociais.

Para dar ao leitor uma idéia do que estou dizendo vou relatar aqui um trecho de carta que recebi de Paris de um artista meu aluno em gozo de prêmio de viagem naquela cidade. Posso afirmar que esse rapaz é incapaz de mentir ou interpretar coisas erroneamente, conheço-o intimamente e podemos ter confiança que as coisas são como ele as descreve.

"Estou fazendo gravura no atelier de Friedlaender que é considerado um dos maiores gravadores daqui. É abstrato. A oficina é a maior bagunça e sujeira que se possa imaginar, mil vezes pior que a nossa do Liceu. Eles também, os franceses, não sabem muito mais do que os do Liceu de Artes e Ofícios do Rio. Empregam muito a água-tinta e a técnica do açúcar, que é uma coisa que eu já conhecia há muito tempo. Esquentam a chapa antes de pôr a tinta, num forno igual ao seu e limpam a chapa com a mão. São onze alunos a 5.000 francos cada um, por mês, e a oficina só funciona às terças e quartas, o dia inteiro. A última gravura que lá fiz agradou muito ao Friedlaender e aos outros abstratos. X. entrou para o curso de André Lhote que ainda é mais sujo do que a oficina de gravura. Parece um galinheiro e, inclusive, tem mesmo umas galinhas.

Acadêmico aqui parece um peixe fora d'água. Quarta-feira última, na oficina de gravura, o Friedlaender estava muito aborrecido dizendo que a arte é controlada pelos "marchands de tableaux". Ele disse que a crítica é paga; por onde se vê que aqui é pior do que no Brasil. Agora vou contar como são as minhas gravuras abstratas. A primeira que fiz aqui representava uma baiana e ficou horrível principalmente se se comparava com as dos outros da oficina. É que a minha mão direita está acostumada a um traço certo e o resultado é um

desenho meio acadêmico, meio moderno que eu acho, sinceramente, horrível. Então comecei a fazer experiências e sempre meus trabalhos resultavam em cópias de André Lhote ou de Braque, ou de outros. De repente tive uma idéia. Y. (é o filhinho de três anos) faz uns rabiscos interessantíssimos, ou melhor, fazia, porque ele agora está ficando em "decadência" e só quer desenhar automóveis. Peguei os rabiscos dele, os que eu achei melhores, e fiz uma gravura com eles. Esta gravura já agradou mais do que as outras. Então eu peguei num papel carbono e decalquei, numa chapa grande, diversos desenhos de Y. e não pus nada de meu. O meu único trabalho foi de arrumar os rabiscos numa maneira harmoniosa. Tentei também desenhar com a mão esquerda e o resultado foi satisfatório. E' claro que eu não posso continuar a fazer assim a não ser em "gravuras parisienses"... Tenho que ganhar a vida e se eu tiver que pintar alguma igreja não poderá ser neste estilo... Quem sabe, porém, se eu não descobro um meio de unir o meu estilo e o de Y.? Não estou brincando. Vou fazer outras gravuras e ver se continuam a fazer sucesso. Se fizerem vou dizer que são de meu filho de três anos para ver o que acontece..."

Vê-se neste depoimento que os artistas vivem hoje sobre um terreno movediço que os impede de equilibrarem-se e tirá-los toda confiança em suas forças e seu talento. Precisa-se ser original a todo custo e para isto todos os meios servem: desenha-se com a mão esquerda para obter um traço "gauche" e infantil, plágiam-se bonecos de pobres primitivos africanos ou decalam-se rabiscos de crianças de três anos. Tenho a impressão de que uns aos outros todos procuram burlar-se, sendo que os "críticos", os "estetas" estão na vanguarda, num mundo de embrulhões!

Quando estoura uma bomba atômica a gente tem medo de que aquela decomposição do átomo se propague aos poucos a todos os átomos e que desapareça nosso universo organizado; mas as leis da natureza por Deus estabelecidas rapidamente abafam a incipiente destruição e a normalidade torna a reinar. Oxalá seja a mesma coisa para as nossas belas artes. Que a natureza, com suas proporções, torne a reinar no campo artístico e, especialmente, a sinceridade restabeleça a confiança na nossa juventude.

CAPÍTULO X

COMENDADOR



Na Ordem de São Gregório.



ARA terminar estas notas autobiográficas fica bem, como coroamento, mencionar um acontecimento que foi para mim particularmente grato. Quero me referir à minha nomeação, pelo Santo Padre Pio XII, a "Comendador da Ordem de São Gregório Magno".

Nem todos sabem que a "Ordem Equestre de São Gregório Magno" foi criada pelo Pontífice Gregório XVI, por "Breve" de 30 de Maio de 1834; "Breve" que começa com as seguintes palavras: "Sendo que os mais altos atestados de honra tributados ao mérito costumam animar e inflamar o intelecto e a vontade dos homens a abraçar a virtude e conseguir a glória, assim sãbiamente opinaram os Romanos Pontífices dever-se conferir as mais assinaladas hõnorificências àqueles que, destacados por dotes elevados de alma e de inteligência, não poupam cansaços, nem obra alguma deixaram de tentar, com o fim de sobrepujar os outros beneméritos tanto da Religião como da Sociedade Civil. E foi justamente por essa convicção que no princípio de Nosso Pontificado... querendo conceder um prêmio particular às belas ações e criar uma emulação pela

qual cada um com maior empenho fizesse o próprio dever... decretamos a instituição de uma nova Ordem Cavaleiresca que quisemos fôsse chamada de São Gregório Magno por causa de nosso devotado afeto a êsse Nosso Santíssimo Predecessor e por ter assumido o seu Nome quando fomos elevado ao Governo da Igreja Universal". No fim, o Sumo Pontífice declara que haverá três classes na aludida Ordem Cavaleiresca, a saber: *Cavaleiros da Grã-Cruz*, cujo número não poderá ultrapassar a trinta; *Comendadores*, que serão ao máximo setenta, e simples *Cavaleiros* que poderão alcançar o número de trezentos.

A primeira classe em geral é concedida a Chefes de Estado e governantes, a segunda a intelectuais e a terceira a outros beneméritos. Mas esta subdivisão não é rígida, basta dizer que no Brasil, por exemplo, onde há, me informaram, só cinco *Comendadores*, dois dêles são governantes: o Marechal Dutra e o Embaixador J. Carlos Macedo Soares.

Vê-se, por tudo isso, que a Comenda a mim concedida é de excepcional importância. Me disseram que no mundo inteiro agora há só trinta e oito *Comendadores* e eu seria o primeiro pintor a entrar na Ordem.

Por que tanta honra? O Sr. Cardeal Dom Jaime Câmara a quem eu dizia não possuir eu suficientes requisitos para ser *Comendador* respondeu-me: "Quis a Santa Sé premiar seus incansáveis esforços em prol da reforma e progresso da arte sacra moderna, esforços que o levaram, em união a sacerdotes e artistas, a fundar a Sociedade Brasileira de Arte Sacra e ser seu primeiro presidente. Quis premiar seus escritos publicados em revistas e jornais nacionais e estrangeiros tratando de assuntos de arte sacra, e finalmente, o mais importante, por sua pintura dedicada há várias décadas a ilustrar e enaltecer nossa Religião Católica".

Foi surpresa grande para mim quando soube que ia receber a honorificência. Basta dizer que o pergaminho foi assinado pelo substituto do Cardeal Secretário de Estado do Vaticano em 10 de Setembro de 1956 e quem me informou do fato foi minha Senhora três meses antes da entrega da condecoração, em 21 de Maio de 1957.

Confesso que fiquei impressionado quando me convenci de que a notícia era verdadeira. Deve-se pensar que além da im-

portância inegável para um artista em entrar na Ordem, e sem falar do valor espiritual em se tratando de título atinente a Religião, há ainda o fato de ser o Sumo Pontífice não só o Chefe da Cristandade como também um Soberano independente de um Estado minúsculo, sim, mas reconhecido por quase todo o mundo e, sob êste aspecto, a condecoração adquire valor internacional: é um brasileiro que é condecorado por um Estado estrangeiro. E de fato, os cumprimentos que logo comecei a receber me demonstraram quanto era apreciada por todos, pois mesmo pessoas indiferentes e quiçá hostis ao Vaticano, me abraçaram e felicitaram.

Devido a isso tudo minha emoção ia-se transformando em verdadeiro nervosismo quando constatei, nos preparativos da festa, o incômodo, as despesas que eu ocasionava a convidados amigos, parentes, interessados. Eram, especialmente para as senhoras, gastos avultados para os vestidos, os chapéus (o traje era de rigor) tanto que naqueles três meses que precederam a cerimônia da entrega pelo Sr. Cardeal, tinha-se a impressão de estar às vésperas da primeira representação de gala da temporada de óperas no Municipal!...

"Imaginamos, dizia eu aos meus íntimos, que no dia da festa eu não possa sair, que tenha uma gripe com febre alta... ou qualquer outro impedimento... incomodar tanta gente importante sem ter possibilidade de desavisar de antemão!" E todos riam-se de meus escrúpulos...

Mas chegado o dia marcado, 21 de Maio, às cinco horas e meia, subindo os degraus do Palácio São Joaquim, todos os medos passaram e senti-me cheio de coragem para enfrentar a cerimônia. Muita gente, quanta gente *chic!*, enchendo o Salão do Trono. O Cardeal Dom Jaime Câmara com suas ricas vestimentas, em pé, debaixo do baldaquim, pronuncia pequeno discurso para explicar as razões que determinaram a Santa Sé a conceder-me a Comenda de São Gregório Magno. Um instante antes, o Secretário do Sr. Cardeal tinha lido o pergaminho onde aparecem as palavras: "... promamus te Carolum Oswald... Equitem commendatorem Ordinis Sancti Gregorii Magni".

Faço notar como tudo isso é bonito. As cerimônias da Igreja têm sempre algo de artístico e grandioso. A Liturgia e conseqüentemente a Arte Sacra revestem de solenidade os

mais simples acontecimentos. Veja-se como é banal a entrega de uma condecoração leiga em nossas repúblicas. Sem pompa, sem arte, sem cerimônias, aquelas festas (se não fôsse o lauto "lunch" que as acompanha), seriam assistidas por poucos curiosos.

Depois das palavras do Sr. Cardeal avancei alguns passos e êle, abraçando-me, colocou ao meu pescoço a fita de seda vermelha e amarela que suspende a medalha de ouro com a effigie de São Gregório Magno emoldurada numa cruz grega a oito pontas, de esmalte vermelho.

Devo confessar sinceramente que nunca me senti digno de tantas honrarias, mas quando o público todo batia entusiasticamente palmas e vários fotógrafos tiravam instantâneos quase no meu rosto, quando Dom Jaime com gesto solene quase que me coroava, alguma coisa de esquisito senti em mim, senti-me... sim senhor, senti-me mesmo Comendador! Foi um átimo que me deu a idéia do que deve sentir, por exemplo, um sacerdote quando é consagrado bispo; a sensação que tive foi como se fôsse elevado à categoria de bispo leigo, de bispo profano!...

Antes, Monsenhor Nabuco havia lido belo discurso em nome da Sociedade de Arte Cristã.

Nesta ocasião devia eu responder com algumas palavras de agradecimento, e em meus bolsos tinha várias fórmulas prontas para ler, era só escolher uma, mas não tive ânimo. Felizmente, de antemão tinha combinado com meu genro, o advogado Roberto Vieira, que na ocasião teria vindo em meu auxílio. E assim foi: o Roberto pronunciou um belo discurso que agradou a todos.

* * *

Mas terminada a festa e voltando para casa e entrando no *atelier*, todos os meus sentimentos com fundo de orgulho se apagaram e, ao ver as telas ainda inacabadas, e pensando nos trabalhos ainda em projeto, nas obras novas que desejo executar... me convenci com prazer que nasci simples pintor e como tal deverei continuar em minha tarefa enquanto Deus me der forças.

APÊNDICES

MEU PAI E MEU IRMÃO

Falar objetivamente de Henrique Oswald é difícil para mim, pois o sentimento de amor filial forma como que um véu otimista que influi nos julgamentos e na apresentação dos fatos. Procurarei ser o mais imparcial que me fôr possível e para isso aproveitarei das opiniões de críticos, artistas, homens de responsabilidade, que eu as possuo em profusão, externadas em artigos de jornais e cartas, em lugar de minha própria opinião, e limitarei a minha colaboração a contar fatos de meu conhecimento.

Henrique Oswald.

Henrique Oswald foi homem de fé, cristão, católico praticante a vida inteira. A sua fé era manifestada mais pela maneira de agir e com o exemplo do que com as palavras, pois a sua palavra era a música. Dêle pode-se dizer que viveu musicalmente. O seu pensamento, expressava-o com música; a Deus êle adorava com melodias, a sua alma tôda estava impregnada da harmonia dos sons.

Isso não impede que sôbriamente usasse da palavra quando precisasse afirmar sem respeito humano a sua maneira de pensar ou comunicasse idéias e sentimentos às vêzes originais e profundos. Um dia, depois de uma má execução orquestral de uma peça de sua autoria, êle disse: "Só depois da Ressurreição poderei ouvir as minhas obras eficientemente executadas!" Isso pode a alguém parecer ingenuidade, mas tem uma profunda significação espiritual escatológica própria dos primitivos cristãos, quando a idéia da Ressurreição alimentava e absorvia todos os seus acontecimentos e pensamentos.

Henrique Oswald pela sua bondade contentava-se facilmente com a fraca colaboração de seus colegas, não exigia repetições e ensaios, de maneira que raramente a sua música de conjunto era bem executada. Com seus grandes olhos cheios

de entusiasmo, êle desculpava as criminosas execuções e muitas vezes eu me impacientava e não compreendia a sua maneira de agir, que julgava fraqueza... Era a Fé, era a superioridade com que julgava as coisas desta terra, a esperança de ouvir depois da Ressurreição os seus hinos de louvor.

Nasceu Henrique Oswald em 14 de Abril de 1852 no Rio de Janeiro, na Rua dos Ourives, e foi batizado na igreja do SS. Sacramento na atual Av. Passos.

Pequenino de três anos, foi com os pais estabelecer-se em São Paulo onde viveu até 18 anos; e é por isso que Henrique Oswald é considerado Paulista.

Quando viajavam do Rio para São Paulo (naquela época só podia ser por mar), o navio naufragou e incendiou. Todos os passageiros puderam desembarcar na Ilha Grande. A pequena família, ainda na praia, foi informada de que o navio levava a bordo grande carga de pólvora que de um momento para outro devia explodir. Ansiedade tremenda. De repente a formidável detonação. Por tôda a vida Henrique Oswald levou no subconsciente a impressão dêsse acontecimento. A fobia do estampido, do estrondo, do trovão, o acompanhou até o fim.

No entanto, apesar de franzino êle era muito corajoso. Várias anedotas o demonstram.

Seu pai, João Jaime Oschwald, de origem suíça, exercia em São Paulo o comércio. Era espírito progressista, cheio de iniciativas. Foi quem instalou em São Paulo a primeira fábrica de cerveja e, naturalmente, não teve sucesso, porque a bebida ainda não estava de acôrdo com o paladar dos paulistas... Aquelas máquinas enferrujadas, jogadas no quintal, por muitos anos foram o divertimento do pequeno Henrique. João Jaime, pelo seu caráter e pelas suas emprêsas, tinha inúmeros inimigos; alguns queriam liquidá-lo. Um dia Henrique, menino de sete ou oito anos, sozinho em casa, foi abrir a porta; dois sujeitos mal encarados entraram bradando: "Chama teu pai". O pequeno, recuando rapidamente, apanhou a velha espingarda do pai e apontando-a contra os assaltantes respondeu: "Papai não está em casa, saiam já". Parece que um dêles tirou o chapéu e disse: "Muito bem, menino!"

Foi mais ou menos nessa época que o velho João Jaime mudou de nome, ou melhor, simplificou-o. Êle se chamava João Jaime Oschwald, e, parece, os que não gostavam dêle faziam

pilhérias chamando-o de "o cheval". Foi por isso que resolveu tirar o "ch" e ficou só Oswald. Foi erro, porque se naquela época não existiam Oswald em quantidade, êste podia perfeitamente ser nome de família, mas com o correr dos tempos os nomes próprios de Oswald ou Osvaldo, foram se multiplicando de maneira que muita gente ainda pergunta qual é o nome de família de Henrique Oswald, sendo êstes dois nomes próprios.

O Sr. João Jaime Oschwald, pois, não conseguindo nada com a indústria de cerveja, mudou completamente de ramo comercial e tornou-se importador de pianos. Foi, sem dúvida, esta a causa do despertar no espírito de Henrique Oswald o amor à música. Começou nessa ocasião uma série de desgostos para o pequeno futuro músico, porque o pai, naturalmente, não queria ouvir falar de arte e desejava fazer do filho um bom comerciante. Repreensões, castigos... daqueles usados naquele tempo... severíssimos, às vezes injustos e que só eram suavizados pelo amor e carinho de sua bondosa mãe, a boa Dona Carlota, como era conhecida, professora de piano daquelas famílias de fidalgos paulistas: os Prado, os Queirós, etc. O pai, do ponto de vista prático, tinha razão, pois em meados de 1800 ser artista no Brasil não era aconselhável. Êle tinha um temperamento sangüíneo, bem oposto ao de Henrique Oswald, mas era um homem bom e sério. Católico sincero, deixava-se porém dominar às vezes pela sua justa cólera quando deparava coisas e situações comuns naquela época. Era o tempo infeliz, que bem conhecemos, de pouco antecedente aos fatos tristes que culminaram com a prisão no Recife de Dom Vital. A Maçonaria andava misturada com a Igreja, e o bom João Jaime não podia tolerar tal absurdo. — "Prefiro não assistir à Missa do que ouvi-la celebrada por um padre maçom!" — Estas palavras talvez não sejam muito ortodoxas, mas denotam um caráter firme e combativo. Aos poucos, começou a ceder, perante a vontade, também firme, do filhinho de querer ser músico. Especialmente depois de um ruidoso sucesso que o menino obteve tocando em público, pela primeira vez, com seis anos de idade; e permitiu que o "enfant prodige" fôsse entregue aos cuidados do professor Gabriel Giraudon, o melhor mestre daqueles tempos em São Paulo, que o guiou e soube desenvolver as suas aptidões até os 16 anos.

Estamos no ano 1868; termina o primeiro período da vida

de Henrique Oswald, a vida paulista, a vida da infância. Seu pai "estava bem" nessa época; os paulistas, e isso os honra muito, se mostraram mais apreciadores de pianos do que de cerveja! O Sr. João Jaime, comerciante abastado, independente (tinha ultimamente adquirido os terrenos da "Chácara da Floresta", a dois passos da cidade e hoje no próprio coração de São Paulo), resolveu ir para a Europa descansar. Sua intenção foi ir a Munique para entregar o jovem pianista ao grande mestre Von Bulow, mas o rumo dos acontecimentos foi bem diferente. O navio desembarcou os passageiros em Gênova, a família Oswald deu um pulo até Florença, só para passar alguns dias, e lá ficou Henrique Oswald até 1895!

E' o período bem comprido da vida florentina; lá ele se formou, estudando harmonia, contraponto e composição com os professores G. Maglioni e R. Grazzini, e piano com os pianistas Henry Ketten e Giuseppe Buonamici; lá arraigou-se na vida artística chegando a ser considerado um artista florentino. Foi, depois de laureado, nomeado professor de vários institutos e mais tarde eleito membro da Academia Musical de Florença. Lá casou-se com a senhorita Laudomia Gasperini. O velho João Jaime que nos últimos tempos tinha perdido toda a sua fortuna, enganado pelo sócio que a administrava em São Paulo, foi obrigado a vender a Chácara da Floresta por dezesseis contos (Chácara que já em 1895 foi vendida por mais de mil contos), ficando, pois, quase na miséria. Assim, Henrique Oswald ainda mocinho foi obrigado a trabalhar, ganhando a vida como professor, ajudado com uma pensão que lhe concedeu o Imperador e depois, ao sobrevir a República, um emprego como funcionário do Consulado do Brasil (vice-chanceler).

Este primeiro período da vida florentina de Henrique Oswald caracteriza-se pelo entusiasmo juvenil por tudo que se relacione com a música e a arte em geral. Um grupo de artistas cheios de talento, entre os quais se destacavam: Décio Vilares (o célebre pintor e escultor brasileiro), Inácio Pôrto Alegre (músico, filho de Manuel Araújo Pôrto Alegre), Albarellos (pintor argentino), Cajani (pianista italiano), e muitos outros, sempre unidos a Henrique Oswald, corriam atrás das novidades, óperas, exposições, e eram capazes de todos os sacrifícios para se aproximarem e falarem às sumidades artísticas do tempo.

Franz Liszt em primeiro lugar. Numa ocasião que este grande gênio veio a Florença, hospedado na casa de Buonamici, os rapazes inventavam os maiores estratagemas para poder observá-lo, ouvi-lo. Um dia o Buonamici ficou pasmo quando Liszt lhe disse: "Gosto muito desta sua residência, o jardim é um encanto, porém me aborrece bastante o fato de, quando estudo piano com a janela aberta, lá no fundo, aparecerem trepados no muro uma porção de macacos!"... Já sabem quais eram os macacos...

Henrique Oswald chegou a ser apresentado a Liszt e várias vezes tocou em sua presença, recebendo palavras de animação e lições de interpretação. Sua veneração pelo mestre não tinha limites. Uma noite, por um feliz acaso, ele e Cajani tiveram a ventura de acompanhar Liszt até a casa do Buonamici, de carro. Enquanto, embevecidos, escutavam as suas palavras de críticas e apreciações, de repente o mestre deixou cair ao chão um meio charuto *Havano* que estava fumando. Rapidíssimo, Henrique Oswald o apanhou e com cuidado o segurou nas mãos tremendo... (este charuto ainda hoje existe conservado no Rio pelos descendentes de Henrique Oswald guardado como lembrança)...

Florença era a Atenas dos artistas naqueles anos, tal como foi Paris para o nosso tempo. Todos os que queriam estudar arte tinham que ir a Florença. E' natural pois que Henrique Oswald achasse o seu ambiente naquela cidade e nela se estabelecesse por tantos anos. Pedro Américo fez a mesma coisa, até mais, porque em Florença sempre morou, trabalhou e morreu, interrompendo de vez em quando a sua estada lá para vir ao Brasil entregar seus grandes quadros, que todos foram executados na "Cidade das flôres", excetuando-se um ou outro como "Paz e Concorórdia" que foi pintado, creio, em Paris. Carlos Gomes passava raramente em Florença alguns dias, sendo a sua morada em Milão, mais própria para compositor teatral.

Os grandes artistas de todo o mundo tinham sua residência em Florença, seu "atelier", e obrigavam-se a passar lá pelo menos a primavera, todos os anos. Hildebrandt, o grande escultor de Munique, era protetor de Henrique Oswald; e Brahms, o clássico Johannes Brahms, um dos três "B", como diziam naquele tempo, isto é: "Bach, Beethoven, Brahms", encontrava-se com Henrique Oswald na casa de Buonamici. E... entre pa-

rêntesis... êle descia às vêzes de seu pedestal, de suas alturas, para apreciar, talvez em demasia, o bom vinho florentino...

Numa madrugada, ao sair do teatro, Henrique Oswald e seus companheiros pararam numa rua solitária diante de um espetáculo original: um homem gordo e careca fazia os maiores esforços, pulando com dificuldade, devido à sua enorme barriga, para alcançar uma lâmpada a gás da rua que aos sopros êle queria apagar! Os amigos se aproximaram curiosos e qual não foi seu espanto e escândalo ao reconhecer no engraçado acrobata o severo e clássico mestre Johannes Brahms!

Apesar das distrações mundanas, que fazem parte, pode-se dizer essencial, da vida de um músico (concertos, teatros, recepções, etc.), sem as quais não pode ser exercida a profissão, pois a música é uma arte essencialmente social, a vida familiar de Henrique Oswald era digna de um cristão católico. Certo, naquele tempo, ainda não se fazia sentir a necessidade da ação católica dos leigos. Apesar da luta contra a Igreja ser intensa, o Papa Leão XIII não exigia senão dos Padres e congregados o combate aberto à Maçonaria, ao liberalismo, ao espiritismo incipiente, etc. O católico que seguisse mesmo o mínimo das práticas religiosas (Missa aos Domingos, Comunhão uma vez por ano), podia ser considerado fervoroso, e Henrique Oswald fazia muito mais, como novenas de Comunhões mensais e outras práticas. Mas o que honra ao seu caráter e aumenta seus méritos é o denôdo, a completa ausência de respeito humano no cumprimento de seus deveres religiosos e a confissão aberta perante todos que fazia de sua fé. Os conhecidos, os admiradores, e eram muitos, de todos os credos e seitas, sabiam que não se podia brincar com sua crença. Inútil pensar, por exemplo, convidá-lo para ocupações no domingo de manhã. Infalivelmente, na igreja da "SS. Annunziata", a célebre igreja dos Servos de Maria, decorada por Andrea del Sarto, via-se todos os domingos, na Missa cantada das 10 horas, Henrique Oswald com sua esposa e quatro filhos ajoelhados na capela da Deposição, bem ao lado do altar-mor onde era celebrada a Missa solene cantada com acompanhamento sempre de grande orquestra, e de autoria de afamados autores. As vêzes as execuções musicais eram primorosas e por sua importância chamavam o comparecimento de apreciadores

da boa música, mesmo não-católicos. Via-se então no meio do grupo daqueles interessados, sentados (pessoas sem fé ou pior ainda), único, de pé, fazendo o sinal da Cruz, Henrique Oswald inspirando a todos respeito e, talvez, inveja.

A educação que êle proporcionou aos filhos, dois homens e duas meninas, todos nascidos brasileiros, pois foram inscritos logo ao nascer no Consulado Brasileiro, foi a mais séria e cristã possível. As meninas no Sacré Coeur (a mesma instituição existente no Rio) e os meninos no colégio "Scuole Pie" e nos Jesuítas.

O que, porém, mais despertava a admiração de todos era a paz, a alegria cristã que reinava na sua família, onde nunca, em tantos anos, houve a menor sombra que viesse ofuscar aquela irradiação de calma felicidade, de confiança na vontade de Deus. A música era o pensamento e a palavra de Henrique Oswald e a êle correspondiam esposa e filhos, sendo todos também artistas.

Henrique Oswald foi sem favor, até hoje, o maior compositor de música de câmara no Brasil. Apesar de ter começado a escrever uma Ópera (em 1872), "A Cruz de Ouro", que nunca foi executada, êle enveredou cedo pelo caminho glorioso, mas difícil, da música de câmara. Afirma-se logo com caráter original, mas alheia a qualquer espécie de nacionalismo que, aliás, naquela época não estava em moda. A arte que Henrique Oswald cultivava era a Música com "M" maiúsculo, a música compreendida por todos, a língua universal, a verdadeira arte enfim. Pois se a música, a pintura e as outras artes plásticas são *Línguas*, isto é, meios que os artistas têm para comunicar seus pensamentos e sentimentos a pessoas e povos de raça e origem diferente que pela linguagem falada não se compreendem entre si, mas se deixam influenciar pelas obras de arte, é lógico que será preferível uma forma universal de expressão do que uma, particular e regionalista.

O período que vai de 1880 até 1903, foi para Henrique Oswald de grande atividade. Repetidas vêzes cruzou o Oceano para as suas "tournées" artísticas, continuando porém a ser Florença a sua residência oficial, a não ser durante o curto espaço de tempo, pouco mais de um ano, que êle passou no Havre na França. Em 1900, Campos Sales, muito amigo do artista, com o louvável intuito de ajudá-lo, nomeou-o vice-chanceler no Con-

sulado do Havre; assim, pensava o Presidente, moraria Henrique Oswald perto de Paris e de Londres, poderia realizar facilmente seus concertos e teria ajuda financeira com pouco trabalho no Consulado. Mas muitas vezes os "chefes propõem e os subalternos dispõem". O cônsul geral na França não achou a coisa viável e pôs Henrique Oswald a trabalhar o dia inteiro no escritório. Só podia estudar e tratar de arte à noite... Foi um ano triste na vida do artista, tanto mais que ele só havia aceito o lugar com a ilusão de que seu futuro artístico estivesse resolvido. Todo o dia escrevendo relações sobre exportação de batatas e importação de café! Compreendeu facilmente o Presidente que a escolha não havia sido acertada e transferiu então o amigo para o Consulado de Gênova com autorização para morar em Florença.

Foi o período então de maior produção artística. Possui uma grande quantidade de artigos de jornais da Itália, França, Alemanha, Brasil, que relatam os sucessos de suas execuções em Florença, Paris, Munique, Rio e São Paulo. Vultos de grande autoridade na crítica musical tais como: Camille Saint-Saëns, Moszkowski, Theodore Dubois, franceses; José Viana da Mota, português; Tocci, Gabardi, Tanzi, italianos; Félix de Otero, Rodrigues Barbosa, Guanabarro, Itiberê da Cunha, brasileiros, assinaram críticas interessantes que seria demasiado longo referir aqui.

As características da arte de Henrique Oswald são a genialidade dos pensamentos sempre elegantes e com atitudes originais, a variedade da harmonia e a clareza que não fraqueja nem nos enredos mais complicados das partes, o perfeito equilíbrio entre os diversos instrumentos. A grande idéia nunca fica sacrificada aos efeitos superficiais e de mera virtuosidade. Sua música eleva a um plano superior exprimindo uma serenidade doce que somente aqui e ali é interrompida por uns gemidos nostálgicos.

Essas apreciações e outras semelhantes encontram-se nos escritos dos conhecedores de que falei acima. E, estas também, eram as palavras que se ouvia repetir em sua casa em Florença, no período áureo de sua carreira.

Todos os que estavam em evidência no mundo artístico de Florença, de todas as nacionalidades, passaram pelo *stúdio* de Henrique Oswald que costumava receber em geral nas quartas-

feiras. Nessas reuniões ele fazia ouvir suas novas composições e ao mesmo tempo outros artistas traziam suas produções num intercâmbio artístico de grande interesse. Assim apareciam lá Mascagni, Franchetti, Buonamici, Rebikoff, D'Ancona, etc., entre os músicos, e entre os assistentes notava-se Gelli, Corcos, Pedro Américo, etc., pintores; Monti, Sem Benelli, poetas. Tocava-se música de câmara, discutia-se estética, contavam-se anedotas. Cada artista aparecia despido de sua auréola de celebridade e o espírito e originalidade de alguns interessava e distraía durante horas a fio aquele ambiente de "elite". Rebikoff, o célebre compositor russo, diretor do Conservatório de Moscou, que era feio e gordo, não queria de maneira alguma tocar as suas deliciosas e originais peças senão atrás de um biombo porque, dizia, as suas melodias perdiam o "charme" quando os ouvintes viam o volume de seu corpo. Vladimir Rebikoff foi um dos primeiros "impressionistas" na música e muito antes de Debussy escrevia páginas descritivas de paisagens, estados de alma, aspectos da vida infantil. Na casa de Henrique Oswald foi executada pela primeira vez na Itália a sua peça "Kristbaum", original composição saturada de sentimento eslavo e de um realismo novíssimo naquele tempo. Samberger, o severo e célebre crítico e historiador da música de Munique, chamava o nosso artista de "Oswaldino" e Sem Benelli (1877-1949), poeta dramático, autor do "Edipo Re", brincava com os filhinhos do casal Oswald, tendo sido bem divertido encontrar um dia o dramaturgo debaixo de uma mesa onde tinha escorregado, fazendo equilíbrios com Alfredinho, filho do maestro.

E foi neste ambiente que estourou um dia a notícia da vitória de "Il Neige".

Deixando agora de lado minhas palavras procurarei descrever o acontecimento por meio de artigos de jornais de vários países.

"La Nazione", Firenze, 8-11-1902.

"... O distinto prof. Oswald venceu o concurso internacional de música do "Figaro" de Paris, no qual tomaram parte grande número de compositores de todos os países. Henrique Oswald, brasileiro, há muitos anos reside em Florença. Aqui estudou e aqui escreveu suas principais composições. Ele recebeu do Sr. René Lara a seguinte comunicação: — "Monsieur, je suis heureux de vous annoncer que le jury du concours musical du "Figaro", présidé par M. C. Saint-Saëns, vient à l'unanimité de vous accorder le premier prix pour votre morceau de piano "Il Neige"..."

"Le Figaro", Paris, 7 Nov. 1902.

"... Mais, rappelons d'abord en quelques mots l'objet de notre concours musical. Il s'adressait... à tous ces musiciens de réel talent qui se plaignent, avec raison, de l'obstacle que l'absence de notoriété oppose à leur légitimes ambitions. ... Le résultat de notre appel? Six cent quarante sept manuscrits... qui nous furent adressés non seulement des quatre coins de la France et de l'Europe, mais encore des Amériques, de l'Asie, la Perse et l'Egypte. ... Le succès de notre initiative artistique était donc éloquentement assuré par le nombre inattendu des envois. Restait la tâche délicate et laborieuse du classement et de la sélection définitive, tâche qu'avaient bien voulu assumer avec une bonne grace empressée ce grand et glorieux maître qui s'appelle Saint-Saens, cet artiste subtil et délicat qu'est Gabriel Fauré, enfin ce pianiste éminent... Louis Diémer.

Le jury, ainsi constitué, se mettait à l'œuvre, dès la première semaine d'Octobre, et procédait à un premier examen. Fauré se chargeait plus particulièrement des mélodies, tandis que Diémer s'occupait des morceaux pour piano. Saint-Saens enfin, jugeant en dernier ressort et apportant l'autorité de son appréciation aux opinions déjà exprimées par ses collègues. Ils ne disposaient que de vingt-six récompenses en tout. C'était peu, trop peu disaient-ils, en considération du nombre et de la qualité des envois. Aussi après plusieurs éliminations successives, fallut-il en venir aux pénibles sacrifices... Enfin l'autre soir, une dernière séance les réunissait chez moi: on allait attribuer les récompenses, décacheter ces mystérieuses enveloppes, connaître les noms des heureux privilégiés qui s'étaient dissimulés jusqu'alors derrière une devise poétique, une maxime sentencieuse, ou une joyeuse boutade! ... Au bout de quelques heures de délibération, le président attribuait, d'accord avec ses collègues, les récompenses aux manuscrits suivants:

Premier prix: — "Il Neige!" — auteur: "Figaro quà, Figaro là, Figaro giù, Figaro su".

Deuxième prix: — "Pavane" — auteur: "Essayons toujours!"

" " "Gaillette" — auteur: "Le charbon est le pain de l'industrie".

... L'un de nous brisa donc successivement les vingt-six enveloppes et lut les noms suivants: Premier Prix... M. Henri Oswald, Rio de Janeiro, Brésil.

Deuxième Prix. M. Alfred Casella, Paris.

" " M. Aristide Bonnel, Lourches (Nord).

... Le premier prix du concours de morceaux de piano revient, comme on le voit, à un concurrent étranger. Brésilien d'origine, M. Oswald habite Florence, paraît-il; il n'apprendra donc qu'après-demain matin la bonne fortune qui lui échoit... Et, maintenant que j'ai satisfait à la curiosité anxieuse de ceux qui attendaient depuis un mois la redoutable sentence, je m'imagine les nombreuses espérances anéanties, les secrètes ambitions déçues en échange de ces quelques surprises heureuses. C'est là, malheureusement le bilan inévitable de ces tournois artistiques ou littéraires qui s'inspirent du désir de provoquer une émulation, et où la valeur intrinsèque de chaque candidat se trouve fatalement subordonnée aux hasards de la concurrence. Pourtant, si de telles considérations sont propres à exalter d'autant plus l'orgueil satisfait du vainqueur, elles ne sauraient demeurer indifférentes à ceux qui, moins heureux, ne voient pas figurer leur noms aux palmarès. Elles leur rappellent, en effet, que le jury, tant en ayant peut-être apprécié l'importance de leur mérites et constaté le succès de leur effort, s'est vu dans l'obligation de les éliminer à la suite d'une

appréciation "comparative", si j'ose dire, et surtout en raison du nombre très restreint de récompenses dont il disposait...

René Lara (directeur du "Figaro").

"Le Figaro", 8 Nov. 1902.

"... La composition de M. Oswald ouvre la série... Nous commençons dès aujourd'hui en effet, la publication des morceaux primés par le jury de notre concours musical. J'ai fait allusion, hier, aux hésitations qui, parfois, troublèrent nos jurés dans l'attribution des récompenses. Mais pour "Il Neige!" point de débats. Il n'y eut qu'une voix: ce fut la spontanéité même!

Je me rappelle encore la surprise charmée, la fugitive et délicate sensation d'art que nous éprouvâmes la première fois que le manuscrit de M. Oswald vint à tomber sous nos yeux. Saint-Saens, Fauré et Diémer, groupés depuis de longues heures autour du piano, avaient épluché un bon nombre "d'envois", la séance allait prendre fin, lorsque Diémer, cueillant au hasard dans le dossier: — "Si nous examinions encore celui-ci?" ... "Celui-ci" c'était: "Il Neige"... Alors sous les doigts du pianiste, s'éleva une esquisse mélodie dont l'intense et mélancolique poésie, les jolies sonorités de rêve, enveloppantes et douces, envoyaient à l'imagination quelque pâle paysage d'hiver, la tombée monotone et lente des flocons blancs sur le mystérieux silence des campagnes désertes. ... L'écriture parut souple et ferme: d'une élégante maîtrise. Nous étions conquis!"

Nesse dia o "Figaro" publicou a peça premiada. Pessoas dignas de crédito informaram depois a Henrique Oswald que, quando a comissão julgou o concurso e apareceu "Il Neige!", estava certa de que a peça era de autoria de um francês; um dêles! Isto explica a surpresa de Saint-Saens e os outros quando ao abrir o envelope depararam, em lugar de um Ducasse, de um Ravel ou de um Debussy (todos êles moços e começando sua brilhante carreira), depararam com um estrangeiro, um brasileiro!

"Le Figaro", Paris, 22 Aout, 1903.

"... Il avait révélé, du coup, une personnalité musicale d'essence rare, un de ces êtres de sensibilité délicate possédant à la fois une nature de rêveur et un tempérament de coloriste. Son succès fut si grand que nous eûmes la curiosité d'approfondir ce talent trop hâtivement entrevu et de vouloir le connaître sous ses différents aspects. Nous demandions dernièrement à M. Oswald de nous envoyer quelques unes de ses œuvres, et l'autre matin, le courrier nous apportait de Florence toute une série de recueils pour piano, valse, de concert, nocturnes et feuilles d'album, inspirations pleines de fantaisie, d'originalité et de couleur qui confirmaient notre impression première".

Para terminar o episódio de "Il Neige!", relato um trecho de um jornal de Montevideu que depois de descrever os acontecimentos daquele memorável concurso transcreve uma carta de Saint Saens cujo original perdeu-se:

"La Razón", Montevideu, 23, Set. 1903.

"... El maestro Oswald ha merecido del maestro Saint-Saens la siguiente carta: "Recibí vuestra carta en que agradecéis a mi y a mis cole-

gas del jurado en el concurso musical de "Le Figaro" el primer premio que os fué concedido por unanimidad de votos. Nada tenéis que agradecerme puesto que el nombre del autor premiado nos era completamente ignorado. Lo que, si, puedo garantizarle a usted es que somos nosotros que os agradeceremos esa inspirada composición "Il Neige!" que vino a enriquecer la literatura musical con una página en la que el género descriptivo *no puede ser superado por ninguna otra composición del mismo estilo*. Reitero mis felicitaciones y soy vuestro sincero apreciador,

C. Saint-Saens".

* * *

E' como auxiliar do Consulado de Gênova que vai surpreender Henrique Oswald o telegrama do Barão do Rio Branco, em 1903, convidando-o para o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música, vago com a morte de Leopoldo Miguez. Como já disse, tinha sido anteriormente transferido pelo Governo Campos Sales do Consulado do Havre para o de Gênova e exercia suas funções em comissão em Florença. Quando, já no governo de Rodrigues Alves, precisou o Instituto de Música de novo diretor, parece que alguém se lembrou que na carreira consular havia um funcionário que mais podia ser útil à pátria exercendo sua verdadeira profissão de artista do que perder tempo com papéis de exportação e passaportes. Foi assim que Henrique Oswald deixou definitivamente sua residência florentina e veio se estabelecer no Rio.

"Gazeta de Notícias", 1903.

"... Foi uma festa altamente significativa e honrosa a que ontem provocou a posse do maestro Henrique Oswald do cargo de diretor do Instituto de Música... Havia bandas de música... uma na rua, outra no saguão e a terceira na sala... (!) ... A uma hora em ponto chegou o Sr. Henrique Oswald, que foi coberto de flôres... na sala que estava repleta e bem ornamentada... falou primeiro a aluna Jandira Costa... foram oferecidos pelos professores e alunos um artístico cartão de ouro e uma bela lira de flôres sem contar inúmeros ramalhetes..."

Foi, pois, uma verdadeira apoteose, mas não se pode afirmar que por muito tempo durou esse mar de rosas. Henrique Oswald, verdadeiro temperamento de artista e além disso muito nervoso e impressionável, não era tipo para governar um estabelecimento como o Instituto Musical daquele tempo, cheio de intrigas e inimizades entre os vários grupos que se disputavam a influência na política do ambiente musical. Raramente tinha o diretor ensejo de se ocupar de arte. Em geral era pura burocracia. Henrique Oswald que vivia e "pensava musicalmente", que era a negação do "homem prático", não podia se sentir bem num lugar onde tudo dependia da responsabilidade do diretor.

Até as menores coisas como limpeza do edifício, fardas dos contínuos, etc., devia ser fiscalizado e exigia a ordem do diretor. Tudo isso o exasperava, especialmente as intrigas e os conselhos dos "amigos"... Numa ocasião êle exclamou: "se não me tirarem daqui morrerei dentro de quinze dias". Sua saúde de fato começou a ressentir-se e afinal, depois de pedir e obter uma licença em 1905 que aproveitou para ir dar concertos na França e na Alemanha, voltando à pátria depois de alguns meses, foi obrigado a pedir demissão do cargo devido a exigências governamentais que não estavam de acordo com sua consciência artística. (Parece que se tratava da nomeação de professora, sem concurso, que não estava à altura da cátedra vaga).

Dedicou-se, então, completamente, ao ensino do piano. Esse período de professorado não impediu que êle continuasse a compor, e é desse tempo uma das suas maiores e completas obras: a grande sinfonia para orquestra. Nessa peça êle descreve sua vida íntima, os seus triunfos e as mesquinharias intrigas que o obrigaram a largar a direção do Instituto, as lutas e a heróica resignação por ter que recomeçar a vida aos cinquenta e tantos anos! De fato, para viver e ajudar sua família, teve que procurar lições particulares e trabalhar da manhã até à noite. A sinfonia, que tem trechos característicos de genuína música brasileira, quando descreve danças e cânticos populares para simbolizar a indiferença do ambiente, a vida real que continua em volta alegre, sem se importar com a dor do artista, termina com um movimento todo espiritual, uma aspiração suprema de calma, de paz, de felicidade ultraterrena. (Foi executada mais tarde, em 1918, por Marinuzzi, com a orquestra do Colón de Buenos Aires, no Municipal do Rio).

Os anos que se seguiram foram de um trabalho intenso, contínuo, mas calmo. Ao redor do mestre uma plêiade de artistas valorosos ia crescendo; pianistas, compositores. Destacamos Luciano Gallet, mais tarde diretor do Instituto de Música, J. Otaviano Gonçalves que é hoje o mais entusiasta propagador das composições de Henrique Oswald, Rubens de Figueiredo que alia o talento musical às atividades de jurisconsulto, Frutuoso Viana o elegante compositor, Walter Burle Max, atualmente nos Estados Unidos, distinto regente de or-

questra; Maria Antônia de Castro, a célebre pianista que tanto se distinguiu em Paris e na América do Norte, precocemente desaparecida; Honorina Silva, pianista exímia; Iolanda Ferreira, tão conhecida hoje por sua formidável técnica; Maria do Carmo Monteiro; e uma infinidade de outros que formavam um exército em volta do professor.

Alfredo Oswald.

Insere-se aqui um acontecimento que muito sensibilizou Henrique Oswald. Trata-se de seu filho mais querido, Alfredo, continuador da vida artística do mestre, pianista também e compositor. Da mesma escola de arte, pois foi aluno de Buonamici, era a esperança do pai que via nêle a realização futura da larga trajetória que para si tinha só começado e havia sido interrompida com a nomeação para diretor do Instituto de Música... Mas vamos contar com ordem o interessante e raríssimo caso para nosso século XX.

Alfredo Oswald nasceu em 1884, em Florença. Foi registrado logo ao nascer no Consulado Brasileiro e, sendo o pai pensionista do Imperador (o que equivalia estar em comissão do Governo Brasileiro), segue-se que Alfredo Oswald nasceu com todos os direitos dos brasileiros natos.

Revelou-se desde a primeira infância com tendências para a arte, mas não foi precoce. A êsse propósito vou relatar um princípio de autobiografia que êle esboçou ultimamente (já quase velho) a pedido de jornalistas, e que revela seu caráter humorista e humilde ao mesmo tempo. "Nasci, escreve êle, em 1884, de honestos pais que além de me alimentarem fisicamente, deram-me o mel espiritual dos sorrisos e da paz. Muito cedo abandonei o uso do leite, dos mingaus e da chupeta para meter entre os dentes o cachimbo e o charuto; cedo demais, talvez! Poderia dizer que fui um "enfant prodige" no fumar! Fui admitido em tenra idade no Instituto Cavour, mas depois de poucos dias despachado para casa, creio por insuficiência de faculdades mentais. Passaram-se então alguns anos durante os quais permaneci no jardim para ver se a convivência com os animais (gatos, frangos, caracóis, etc.) conseguia elevar um pouco minha inteligência, ao menos até o ponto de torná-la normal. Esta experiência, porém, não teve sucesso porque sendo enviado novamente à escola, desta vez nos "Padres

das Pias Escolas", depois de alguns anos de prova fui obrigado definitivamente a abandonar a idéia de uma possível instrução. Aqui abro um parêntesis, para contar uma anedota. No "Peabody" (Conservatório Peabody de Baltimore, U. S. A., onde nessa ocasião era êle professor) tive certa vez por aluno um pobre jovem que mostrava mesmo sofrer de um "complexo de inferioridade". Perguntei-lhe por que razão tinha êle se resolvido a estudar música, e êle me respondeu: — Há alguns anos atrás eu era estudante de medicina na Universidade, mas depois veio a guerra e lá fui ferido (ou atordoado pelos tiros), de tal maneira que voltei para casa muito abalado. Não fui aceito na Universidade... e então aconselharam-me a estudar música! — Com esta anedota não quero fazer nenhum paralelo entre mim e aquêle jovem, porque quem perderia seria eu — tendo êle a vantagem de ter ido à guerra".

Por essas poucas palavras vemos que se trata de um homem que quer rebaixar sua personalidade e reduzir a pouco o valor de seus trabalhos. No entanto, êle foi artista de grande valor e muito conhecido. Em 1902 começou sua carreira de "virtuose" de piano iniciando uma série de concertos pelo mundo, que durou mais ou menos dez anos. Assim tocou na Itália — em Florença, Roma, Bolonha, Parma, Turim; na Alemanha, onde esteve várias vezes, em Munique, Frankfurt, Berlim, Kassel; na França, em Paris, e em "tournée" por quase tôdas as principais cidades francesas em companhia do célebre violinista americano Albert Spalding. — Na Inglaterra, na América do Norte e Canadá, sempre em companhia do mencionado violinista. Depois sôzinho na Bélgica, Bruxelas, e novamente nos Estados Unidos. No Brasil tocou inúmeras vezes no Rio e São Paulo, tendo sido Professor em São Paulo de 1912 a 1919, onde residiu com sua espôsa, Beatriz, filha do Comendador G. Bacchelli, Deputado de Bolonha no Parlamento italiano. Em 1920 transferiu sua residência para a América do Norte, onde ensinou piano, sendo em 1922 nomeado professor catedrático do Conservatório Peabody, de Baltimore. Neste último período ficou muito conhecido nos Estados Unidos tocando inúmeras vezes em "tournées" com empresários. Da sua aula saíram muitos artistas de valor e pode-se afirmar que Alfredo Oswald e o Dr. Oliveira Lima, professor em Boston de literatura, foram

os únicos brasileiros, até hoje, professores em escolas superiores da América do Norte.

Vê-se por essa rápida notícia quão era justa a esperança que tinha Henrique Oswald quando baseava o sucesso de suas próprias composições na brilhante carreira de Alfredo, sem falar no orgulho satisfeito do pai pelos triunfos do filho. Pode-se imaginar, pois, o golpe que recebeu quando um dia, Alfredo e Beatriz, recentemente chegados de Baltimore, foram-lhe pedir licença para... abandonar o mundo, a sociedade, os concertos e entrar, ela no convento das Carmelitas, e ele nos Jesuítas!

Havia já algum tempo que se falava do grande fervor religioso do casal Oswald. E', diziam, que na América do Norte os católicos são católicos de fato; não existe a variante de praticantes e não-praticantes. Lá, ou se é católico e nesse caso cumprem-se os deveres todos decorrentes da própria crença e obedece-se às leis da Igreja, ou então não se pratica e neste caso não se é considerado católico. Mas em relação a Alfredo e Beatriz a coisa era mais séria. Os cônjuges se amavam, e, apesar de o desejarem ardentemente, não tinham filhos.

Alguns, para explicar o fato e reduzi-lo de importância, a fim de ser compreendido por suas limitadas inteligências humanas, quiseram imaginar que o casal não andava em mar de rosas: "Vê lá, diziam, calcule você como vão as coisas entre eles..." Nada de mais absurdo. Todos que os conhecem intimamente podem afirmar que raramente existiu uma união mais íntima, harmônica, inspirada no verdadeiro amor conjugal, indissolúvel, durando até hoje com a mesma intensidade sublimada pelo sacrifício, como é fácil verificar lendo as cartas que de ambos recebem parentes e amigos. Só podemos explicar pensando em vocação, obediência à inspiração Divina, desejo de perfeição que aliás, especialmente em Beatriz, existia desde a juventude. Ficou nela a atração do convento e não tendo o matrimônio atingido seu fim natural: ter filhos, era da lógica cristã procurar valorizá-lo por meio de uma vida espiritual mais intensa e útil. Assim, quando numa Comunhão histórica para o casal, Beatriz compreendeu que Jesus desejava seu holocausto, ela transmitiu ao marido o aviso divino e os dois humilhando-se resolveram abandonar o mundo. O matrimônio não podia ser dissolvido (e até hoje continuam casados, apenas se-

parados), mas transformou-se numa união de duas almas só ocupadas nas coisas de Deus.

Quanto ao pai, Henrique Oswald, aceitou também a vontade de Deus, e dominou sua desilusão. Foi naqueles dias que ele compôs a sua conhecida Missa de Requiem. O sentimento cristão que a invade, as melodias de paz e resignação revelam que ali ele concentrou e desabafou tudo que tinha na alma, em esperanças terrenas perdidas, confiança e resignação à decisão do Altíssimo. De então em diante, até a morte, só comporia músicas de assunto sacro (Missa Solene, Sonata para órgão, peças para coros como "Tantum Ergo", "Pater Noster", etc.).

O processo para obter do Vaticano a licença necessária para fazer os votos foi muito demorado, levou anos, despertando nos dois aspirantes uma santa impaciência como o demonstram em suas cartas frases como esta: "21-4-1928. Baltimore... vai-se devagar, mas vai-se. Eu não me queixo, pelo contrário, estou contente que tudo seja estudado e considerado bem, mas confesso que sinto-me um pouco abalado quando percebo que existem obstáculos no andamento geral. Certo é que os obstáculos são necessários porque, parece-me, constituem provas para nós".

Em Baltimore a conversão para a vida religiosa do casal teve enorme repercussão. Os jornais todos deram minuciosas descrições das funções da Igreja e entraram em particulares sobre a vida íntima dos Oswald. Diz um destes:

"4-1-1931. Hoje na capelinha do convento das Carmelitas (Carmelite Convent), registrou-se uma cena que teve poucos ou nenhum precedentes na história da religião neste país. Um Irmão leigo jesuíta viu sua esposa vestir o hábito das freiras Carmelitas! Isto aconteceu por ocasião da recepção na Ordem do Carmelo da Sra. Beatriz Oswald, cujo marido, Alfredo Oswald, famoso pianista brasileiro e desde há oito anos membro do "Peabody Conservatory of Music" foi recebido na Ordem dos Jesuítas na semana passada. Antes da cerimônia Mme. Oswald, acompanhada por seu marido, foi, da entrada do Convento em "Biddle Street", para a entrada da capela em "Caroline Street". Ela estava vestida de noiva em cetim branco ornada de "duchesse lacé". Seu cabelo negro coberto com um comprido véu de *tulle* branco prendia-se atrás por uma gri-

nalda de rosas vermelhas... Uma grande quantidade de povo alinhava-se à entrada da capela. Foi preciso verdadeiro esforço para que os amigos de Mr. Oswald pudessem alcançar cada um a cadeira que lhes estava reservada na igreja devido à multidão que se apinhava para testemunhar a cerimônia. Mrs. George Siemonn, esposa do diretor da Sinfônica de Baltimore, o mais conhecido amante de música de Baltimore: Mabel Garrison; Frederick R. Huber, diretor de música do Município; Otto K. Ortmann, chefe do Conservatório de Música Peabody; muitos representantes da vida estudantil da cidade, como pessoas praticantes da religião e de centros de caridade; membros do clero (segue-se uma extensa lista de nomes de professores e notabilidades de Baltimore) faziam parte da assistência. O Arcebispo Michael J. Curley presidiu à cerimônia e Mr. Oswald levou sua mulher, como noiva da Igreja, até o altar. O Rev. Timothy B. Barret, da Ordem dos Jesuítas, foi o celebrante da Missa. O sermão foi pronunciado pelo Rev. J. Harding Fisher, S. J. (of St. Isaac Jogues Novitiate at Wernersville, Pa. onde Mr. Oswald é conhecido como "Brother Oswald"). "Poucos no mundo conhecem a vida religiosa e a compreendem", começou dizendo o Pe. Fisher no seu discurso. Falou da vida das Carmelitas que é de todas a mais desinteressada — uma vida de oração e penitência para os outros. "Eles não precisam de simpatia", disse, referindo-se àqueles que, "desprezando as coisas do mundo para dedicar suas vidas à religião, apesar de terem sacrificado conforto e alegrias mundanas, são mais que compensados, como sabemos, pela felicidade da vida espiritual, pois abandonaram as trivialidades do mundo em troca das realidades da Eternidade". Entre os Padres no santuário estavam: Mons. Louis R. Stickney, o Rev. Peter J. O'Carroll, o Rev. J. M. Renaud, S. J., capelão do "Mercy Hospital", o Rev. P. Smith de "St. Paul's Church". Depois da cerimônia Mme. Oswald, que será conhecida em religião como Irmã Beatriz de Jesus, recebeu seus amigos no claustro. Por três dias lhe será permitido ver aqueles que quiserem visitá-la. Depois disto ela se retirará para sempre atrás das grades do claustro das Carmelitas".

De uma carta de Alfredo escrita naquela ocasião aos pais, destaco estas palavras: "Foi uma coisa magnífica! Por três dias, amigos e desconhecidos continuaram ininterruptamente a visitar Mimola" (como era conhecida na intimidade), "que ago-

ra se chama "Sister Beatrice of Jesus", pedindo suas orações e fazendo donativos. Uma verdadeira peregrinação. Católicos, Judeus, Protestantes, ricos, pobres, etc. Foi imensamente edificante. A nossa Mimola atrás da dupla grade tinha um sorriso e um conselho para cada um..."

E enquanto isto se dava, Alfredo continuava na sua humildade: "Querido Carlos", escrevia ao irmão em 26-11-1930, "tu me perguntas se faço os estudos para ser sacerdote! Eu sacerdote! Parece-te isso possível? Sinto muito dar-te, e a teus filhos a humilhação de ter como parente um simples irmão... mas que se há de fazer? Creio que Deus me quer assim mesmo. Peço-vos de joelhos, oferecer a Deus esta vossa humilhação... Lê-se no Evangelho: "Quando sois convidados, sentai no último lugar". Por que, pois, deveria eu fazer o contrário? E depois, vê. Temos três inimigos; se eu viesse a ser sacerdote, apenas um, o demônio, ficaria derrotado, enquanto que o mundo e a minha carne (o orgulho), seriam satisfeitos. Ficando Irmão eu os derroto todos três juntos. Aliás não penses que ser Irmão na Companhia seja tão pouco! O último dos Irmãos é tão Jesuíta quanto o Superior Geral...; um é chamado por Deus a uma tarefa, outro a outra tarefa diferente. Por que deveríamos nos afastar da vontade de Deus, apenas para satisfazer nossa humanidade? Deus chamou-me tarde na religião, e a razão é que Ele queria que eu fôsse Irmão, pois se Ele me tivesse chamado na mocidade, eu teria compreendido que me queria sacerdote..."

A sua entrada no convento foi singela: "... na Companhia, escreve ele, a função dos últimos votos é a coisa mais simples do mundo, e é justamente por causa de sua simplicidade que é tão impressionante e comovente. O "votando" fica sozinho no meio do Santuário perante o altar. Na Santa Missa, na ocasião da Comunhão, o sacerdote vira-se para o público tendo a Hóstia Consagrada nas mãos. O "votando" ajoelhado na frente, lê a fórmula dos votos em voz alta a um palmo de distância de Jesus Sacramentado, depois põe nas mãos do sacerdote a fórmula escrita de seu próprio punho e recebe a Santa Comunhão. E tudo está acabado..."

Deixemos o Alfredo que continua sereno o seu caminho de vida de religioso congregado unida à de artista. Lá no Convento de Wernersville, os superiores obrigaram-no a não aban-

donar a música. Ele tem as suas horas de estudo de piano, toca órgão, "um dos mais completos órgãos que conheci", escreve ele, e rege os coros. Muitas vezes toca em público, em concertos de beneficência, na televisão, grava discos, e pode assim realizar o ideal do verdadeiro artista, que é o de poder praticar a arte em prol de um ideal superior e não para fins lucrativos, para ganhar a vida.

* * *

E para terminar, querendo noticiar os últimos dias de vida de Henrique Oswald, transcrevo esta página escrita por uma sua aluna, D. Leosinha Magalhães de Almeida: "... A "angina pectoris" surpreendeu-o em pleno e glorioso vôo! Seu último ano de vida foi de consagrações e faleceu, interrompendo a meio o mês dedicado à sua glória. Missa de ação de graças, concertos, banquetes, homenagens de seus alunos, amigos e muitos admiradores. Henrique Oswald foi o sol que não conheceu o caso! A 14 de Julho esperava ser condecorado pela "Legion d'Honneur" a que, dias antes do traspasse, na intimidade da família, se referira com laivos de prazer. A morte antecipou este acontecimento, pois o Embaixador da França condecorou-o no leito de morte, sendo o artista sepultado levando à lapela a fita vermelha da consagração da França reverente e amiga! No dia 14 de Julho, pouco tempo depois (ele morreu a 10 de Julho de 1931), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, coberta de luto e de saudade, recebia sua filha, das mãos do Embaixador da França, as insígnias que a família Oswald conserva, respeitosa e comovida, da "Legion d'Honneur"! Henrique Oswald foi um espírito de fé... católico sincero, modesto e simples... foi praticante durante toda sua vida e "in extremis" recebeu, diante de toda a família ajoelhada, em lágrimas, todos os Sacramentos da Igreja, morrendo em estado de graça..."

II

RELAÇÃO DOS TRABALHOS DE CARLOS OSWALD

1. "*Acque tranquille*" — 0,40×0,30 m — Executado perto de Serravalle, Itália. — Representa árvores refletindo-se num rio. 1904. — Premiado no Salão N. de Belas Artes com Menção Honrosa de 1º grau. Propriedade do Maestro Delgado de Carvalho. Do mesmo ano existem vários outros quadros executados no mesmo lugar; desses, "Ao pôr do sol" pertence ao Maestro Gino Modona, Florença.
2. "*La bella Simonetta*" — óleo, 0,36×0,39 m. 1904. — Perfil da irmã do pintor, imitando Botticelli — Exposto em São Paulo em 1926 — Pertence ao autor.
3. "*Crisantemos*" — óleo, "tondo" de 1,00 m de diâmetro. 1904. — Pertence à Família Emilio Giorgetti, Florença.
4. "*Jardim*" — óleo, 0,40×0,30 m. — Representa um jardim da "via Masaccio", Florença 1904. — Propriedade de Emilio Giorgetti.
5. "*Auto-retrato*" — óleo, 0,43×0,31 m. 1905. — Executado em Florença — Exposto na Exposição de Roma de 1905, reproduzido pela revista "L'Italia artistica e industriale". — Coleção Benjamim de Mendonça, São Paulo — (Existe uma repetição de 0,68×0,60 m pertencente ao autor).
6. "*Retratos de meninos*" — óleos. 1905. — Família Ramorino, Florença.
7. "*Pinheiros*" — óleo, 1,00×0,60 m. 1905. — Representa a "Pineta di Viareggio", Itália, ao pôr do sol. Adquirido pelo Dr. Abreu Fialho.
8. "*Retrato de E. Giorgetti*" — óleo, 0,50×0,40 m, Florença.
9. "*Mlle. Sofia Buonamici*" — óleo, 1,20×0,80 m. 1906. — Retrato da filha do célebre pianista Giuseppe Buonamici. — Meia figura de vermelho. Florença.
10. "*Alpi Apuane*" — óleo, 0,50×0,30 m. 1906. — "Forte dei Marmi" (perto de Carrara, Itália). Vendido na Galeria Rembrandt, Rio.
11. "*O Violinista*" — óleo, 1,00×0,80 m. 1906. — Retrato de Amedeo Armentano (pintura quente inspirada em Giorgione). Exposição de Bologna, em 1908, Itália. — Medalha de Prata no Salão N. de B. A. Rio 1907. Mencionado por Gonzaga Duque em suas críticas de arte.
12. "*Odette Carvalho*" — óleo, 0,50×0,40 m. 1906. — (Tonalidade antiga). Coleção José Mariano, Rio.
13. "*Mon Âme en est triste, à la fin*" — óleo, 0,50×0,40 m. Cabeça de mulher, inspirada num verso de Maeterlinck (posteriormente intitulada "Triste"). 1906. — Pintada em Florença. Exposta na Exposição "Promotrice de Florença" com sucesso e no Salão do Rio em 1913; reproduzida pela revista de Milão "Emporium". Presentemente na coleção Benjamim de Mendonça, São Paulo.

14. "O meu primeiro atelier" — óleo, 0,50×0,40 m. 1906. — O atelier do artista em Florença na "Via Lungo il Mugnone", hoje "Viale Milton" (Pertence ao autor).
15. "La Salvatrice" — óleo, 0,60×0,40 m. 1906. — Representa grande barco ao pôr do sol. Pintado na praia de "Forte dei Marmi". Itália; adquirido pelo Maestro Francisco Braga.
16. *Cisnes* — óleo, 0,80×0,60 m. 1907. — Pintado no Rio, no Campo de Sant'Ana — tons verdes, escuros. Coleção Aurélio de Figueiredo.
17. *Retrato do Dr. Mário de Lima Barbosa* — óleo, 1,50×0,65 m. 1907. — Exposição individual do Rio — Coleção do mesmo.
18. *Auto-retrato* — óleo, 0,40×0,30 m. 1907. — Executado no Largo do Rio Comprido — monocromo influenciado por Carrère. Tela de grande sucesso — exposta na Exposição de Florença (Promotrice) 1908 — Salão do Rio 1907 — Reproduzida em Milão pelo "Emporium" em 1913 — pertence ao autor.
19. "Henrique Oswald" — óleo, 0,90×0,60 m. 1907. — Retrato do pai do pintor, de pé, cigarro na mão; pintura sóbria, mate — coleção do autor.
20. "Francisco Braga" — óleo, 0,50×0,40 m. 1907. — Cabeça do Maestro, em tons claros.
21. "Delgado de Carvalho" — pastel, 0,50×0,40 m. 1907.
22. "Pierrot fatigado" — óleo, 1,30×0,90 m. 1908. — Pintado com Sisy (irmã do Autor) — tons quentes, pintura larga — Salão do Rio 1909. — Exposição Internacional de Santiago do Chile 1910, premiado com medalha de prata — Coleção Dr. André Betin Paes Leme, Rio.
23. "Retrato de jovem" — óleo, 0,80×0,60 m. 1908. — Pintado em Florença — retrato do homem de letras Júlio Guerrieri — Exposto na "Promotrice", de Florença, em 1909.
24. "Meu Avô" — óleo, 0,80×0,60 m. 1908. — Tela de grande sucesso: Representa um ancião sentado com bengala na mão (avô materno) exposto no Salão do Rio, em 1913, e na Exposição individual de São Paulo, em 1918 — muito reproduzido. (Existe uma repetição na coleção Benjamim de Mendonça) — pertence ao autor.
25. "Les ninphes au jardin de cèdres" — óleo, 0,80×0,60 m. 1908. — Pintado no jardim da "Fortezza", Florença. — Salão 1908. Coleção Adalberto Mattos.
26. "Carvalho" — água-forte. 1908. — É a primeira água-forte executada pelo pintor em Florença — Exposta inúmeras vezes.
27. "Palmeira" — água-forte. 1908. — Segunda gravura (de um desenho feito no Rio) executada em Florença.
28. "Cosendo" — água-forte. 1908. — Em Florença — representa a irmã do gravador — exposta com sucesso na "Promotrice de Florença, em 1909, e no mesmo ano, na exposição de Bologna. É a primeira tentativa de impressionismo do autor.
29. "Bois à tarde" — água-forte. 1908. — Representa um navio e um carro de bois — também impressionista e exposta junto à precedente.
30. "Centauro" — água-forte. 1908. — Florença — de estilo clássico.
31. "Oliveiras"; 32. "Um bosque"; 33. "Ao longo do rio" — águas-fortes. 1908. — Representando arredores de Florença, gravadas

como as precedentes em chapas de zinco medindo em média, respectivamente: 0,15×0,10 m — 0,19×0,14 m — 0,19×0,27 m.

34. "Nas alturas" — óleo, 0,50×0,40 m. 1908. — Florença — cabeça de jovem com manto preto ao vento, nuvens, montanhas ao fundo (desconhecido seu paradeiro).
35. "Ciprestes" — água-forte, 0,27×0,19 m. 1908. — Arredores de Bologna, Itália — largamente impressa, existente em tôdas as coleções.
36. "Concerto" — óleo, 1,00×0,80 m. — Florença — Sisy e Guerrieri tocando piano e violoncelo — Tonalidades escuras, quentes, à maneira do "Concerto" de Giorgione — Coleção Casa "Arthur Napoleão", Rio.

Ano 1909

37. "La fleur étrange" — óleo, 0,40×0,30 m. — Florença — Cabeça de Sisy com a mão segurando tulipa vermelha — de influência romântica; exposição individual, 1913, na Escola Nacional de Belas Artes. — Coleção Azeredo Coutinho, Niterói.
38. "A tulipa" — óleo, 0,60×0,40 m. — Florença — retrato de Mlle. Julietta Bulle, de Munich.
39. "O Supremo esforço" — óleo, 1,00×1,00 m. — "Forte dei Marmi", Itália — Na praia do mar Tirreno, juntas de bois carregando um navio; paisagem ao sol, técnica larga. Exposto na Exposição do "Palazzo Brera" em Milão, 1910; no Salão de Belas Artes do Rio, 1913 — Adquirido pelo Governo. Presentemente no Museu Nacional de Belas Artes. Inúmeras vezes reproduzido em livros de arte, etc.
40. *Estudos de bois* — desenhos — Forte dei Marmi, Itália — várias dezenas de desenhos executados do natural, representando bois em movimento. Estes estudos foram aproveitados posteriormente em composições decorativas e quadros.
41. "Cosendo" — óleo, 0,60×0,40 m. — Sisy e Mimola (irmã e cunhada do pintor) num sofá turco, técnica larga a planos definidos, cores quentes. Exposição Roma, 1909; individual em São Paulo, 1923; no Rio em 1925 — Pertence ao irmão Alfredo Oswald.
42. "Carregando madeiras" — têmpera, 1,20×0,50 m. — Decorativo, à maneira de afresco, três pares de bois em movimento. Muitas vezes exposto.
43. "Bois à noite" — água-forte, 0,38×0,25 m. — Praia de Forte dei Marmi — Um carro de bois atingido pela espuma das ondas — chapa zinco.
44. "Dança clássica" — água-tinta, 0,42×0,38 m — chapa zinco — Florença. — Representa Musas dançando debaixo de um grupo de ciprestes em coroa, tirados em Fiesole perto de Florença, exposta em Milão 1912, em tôdas as exposições individuais e reproduzida largamente. Peça rara, pois a chapa está inutilizada; existem pouco mais de doze exemplares.
45. "Rapto das Sabinas" — água-forte sobre zinco, 0,13×0,18 m. — Representa a estátua de Benevenuto Cellini debaixo da "Loggia degli Oragna", na Praça da Signoria, Florença.
46. "Carregando madeiras" — água-forte e água-tinta sobre zinco, 0,56×0,23 m. — Inspirada no quadro a têmpera de mesmo título. Exposta no Salon de Paris, em 1911; em Munich (Glasspalatz),

1909; nos salões de Rio, São Paulo, etc. Peça de sucesso e rara; chapa inutilizada. Existem menos de 20 exemplares.

47. "*Bois carregando um barco*" — água-forte, 0,40×0,35 m. — Inspirada no quadro de mesmo assunto ("Supremo esforço"). Exposição de Florença, 1911; de Munich, 1909. Medalha de bronze no Salão de Belas Artes, Rio. Adquirido um exemplar para o Museu Nacional de Belas Artes. Chapa zinco impressa até 30 provas; chapa desaparecida.
48. "*O velho barco*" — água-forte, zinco, 0,38×0,25 m. — Navio em conserto, inclinado na praia, carro de bois passando. 100 exemplares.
49. "*Carregando mármore*s" — água-tinta sobre latão, 0,36×0,23 m. — Carro de grade, bois parados, efeito claro, sol, exposta no Salon de Paris, 1911; obteve "distinção", no Glasspalatz, Munich, Rio, São Paulo, etc. Peça raríssima, chapa perdida. Existem poucos exemplares (um na Biblioteca Nacional).
50. "*Debaixo do chapéu de sol*" — óleo, 0,70×0,50 m. — Na praia de Forte dei Marmi, moça descansando na sombra de um grande chapéu de praia. Característico pela técnica a largos planos (chamada "a tapete"). Exposto em São Paulo, 1923. Pertence ao Dr. Oliva, São Paulo.
51. "*Saudades*" — óleo, 0,43×0,37 m. — Monocromo com Sisy.
52. "*A Mãe do pintor*" — óleo, 0,60×0,45 m. — Monocromo.
53. "*Beatriz*" — óleo, 0,40×0,33 m. — Cabeça de inspiração quatrocentista. Exposições Rio e São Paulo — Coleção Dr. Ferreira, São Paulo.

1910

54. "*Tocando Debussy*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Representa a irmã Sisy tocando piano, 1/2 figura de perfil, periquito verde ao lado — Exposto: "Exposição regional toscana", 1911, Florença; Salão Nacional, 1913, premiado com Medalha de Ouro — Reproduzido na revista "Emporium", de Milão, 1911, e, em cores (tricromia) na "Ilustração Brasileira" — apreciado pelos críticos Júlio Caprin e Hugo Ojetti, Milão — Gonzaga Duque, Rio — Pertence à Sociedade Propagadora das Belas Artes — Existe uma repetição (sem o periquito), com o autor.
55. "*Trecho de fachada*" — água-forte sobre zinco, 0,38×0,37 m. — Executado em Florença na Praça Santa Maria Novella.
56. "*Carregando mármore*s" — óleo, 1,00×0,80 m. — "Forte dei Marmi" — Grupo de bois brancos sobre fundo branco — adquirido por Heitor de Mello.
57. "*Bois descansando*" — água-tinta a cores, 3 chapas, exposta em Paris, Rio e São Paulo — (chapas extraviadas tornam-na rara).
58. "*Árvores*" — água-tinta a cores, 3 chapas zinco, 0,30×0,22 m. — Representa um trecho do lago Ammersee, perto de Munich, Bavária.
59. "*Avós*" — 2 águas-fortes, pequenas, zinco, representam o avô e a tia avó do gravador.
60. "*No sofá*"; 61. "*Esperando*" — 2 óleos, 0,55×0,45 m. — Florença, com a irmã Sisy, técnica larga denominada então de "técnica tapete", simplificação.

62. "*Volta do trabalho*" — óleo, 0,60×0,50 m. — Carro de bois em "Forte dei Marmi" ao crepúsculo, técnica "tapete", pertence ao autor.
63. "*Carro de bois*" — óleo, 0,50×0,60 m — ao sol em "Forte dei Marmi" (vendido no Rio).
64. "*Bois*" — vários óleos, pequenos, na praia de Forte dei Marmi (alguns pertencem ao autor).
65. "*Bois em movimento*" — óleo, 0,60×0,50 m, idem — Coleção Benjamim de Mendonça, São Paulo.
66. "*Mimmola*" — óleo, 0,48×0,36 m. — "Forte dei Marmi", retrato da cunhada do autor, ao ar livre num bosque de pinheiros, pertence ao pintor.
67. "*Muros*" — óleo, 0,25×0,20 m. — Interessante pela técnica "tapete", lembrando Cezanne — foi muito apreciado em Florença, pertence ao autor.

1911

68. *Painéis decorativos* — 5 painéis, 2,00×2,00 m. — Pintura a cêra, intitulados: "A Dança", "Música no Trabalho", "Música na Natureza", "Música no Mar", "Música no Amor"; executados em Paris para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, Itália. Posteriormente vendidos em leilão pelo Ministério da Agricultura — (um no Museu Parreiras, Niterói — um na Coleção Gazarin, Rio — outros desaparecidos).
69. "*Porta Romana*" — água-forte, zinco, 0,33×0,25 m. — Florença, gravura de sucesso, muito procurada (existem mais de 100 exemplares).

1912

70. "*Velho arquiteto*" — óleo, 0,30×0,30 m. — Executado em Florença, tom escuro, efeito de luz — Exposição individual, Rio, 1913 — adquirido pelo Dr. Rubens de Figueiredo, Rio.
71. "*Como imagino uma japonesa*" — óleo, 0,50×0,40 m. — Florença — mulher segurando lâmpada japonesa — efeito de luz — Exposição 1913, Rio — adquirido J. Del Bosco.
72. "*Tipos Italianos*" — óleo, 0,50×0,40 m — cores fortes — Coleção Velloso, Rio.
73. "*Paisagens*" — óleos sobre tábuas douradas, 0,30×0,20 m. — Várias paisagens, decorativas, impressionistas — Exposição Florença, 1912 — (chamadas pelos críticos de Florença: "experiências decorativas interessantes").
74. "*O portão novo*" — óleo, 0,30×0,20 m — efeito de sol — Florença — Coleção José Mariano Filho.
75. "*Chorando*" — óleo, 0,30×0,20 m. — Florença — Modelo assoando o nariz com o lenço — Coleção Olegário Mariano.
76. "*No atelier*" — óleo — Florença — Meio nu, efeito de luz — Coleção José Mariano.
77. "*Estudo de reflexos*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Nu, efeito de luz — lâmpada vermelha. Exposição de Florença, 1912 — Premiado com o "Prêmio Provincia di Firenze" — Salão Nacional, 1913 — Adquirido pelo Governo — presentemente no Museu Nacional de Belas Artes. Técnica impressionista — Muito reproduzido a cores.

78. "*La demoiselle à la lanterne*" — óleo, 0,40×0,30 m. — Cabeça de mulher — efeito de luz — impressionista — Florença — reproduzido na revista "Emporium", de Milão, 1913 — (extraviado).
79. "*Un letterato*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Retrato do homem de letras florentino Luigi Biagi — pertence ao mesmo — Florença.
80. "*Velho claustro*" — água-forte, zinco, 0,35×0,23 m. — Claustro da igreja de Santa Maria Novella, Florença — Encontra-se em muitas coleções: Biblioteca Nacional, Dr. José Carlos Macedo Soares, etc. — (mais ou menos 100 exemplares).
81. "*Ponte vecchio*" — idem — idem — (centro de Florença) — idem.
82. "*Sonho*" — ponta-sêca — cabeça de poeta, de escorço — (poucos exemplares: um na coleção do jornalista Euricles de Mattos).
83. "*Estudo de nu*" — óleo, 1,00×0,60 m — efeito de luz — Exposto em Milão, exposição "Palazzo Brera" — 1912 — destruído.
84. "*O romance francês*" — óleo, 0,50×0,30 m — meio nu — efeito de luz — Exposição Rio, 1913 — (executado em Florença) — Coleção Otávio Reis, Rio.
85. "*As Fôrças da Pátria*" — óleo, 3,00×2,00 m. — Paineis decorativos — figuras, tamanho natural, representando: "a Liberdade desata a Mocidade, triunfam a Lei, a Educação, a Arte, a Ciência e o Trabalho" — Feito em Florença — exposto no Salão Nacional, 1913 — Exposição do Centenário da Independência, 1922 — Pertence à Associação Comercial de Santos, São Paulo.
86. "*Arvore na planície*" — óleo, 0,60×0,50 m. — Forte dei Marmi — tentativa de estilização decorativa (arabesco do natural) na maneira de Van Gogh — Coleção Euricles de Mattos — reproduzido em tricromia pela "Ilustração Brasileira".
87. "*Naturezas mortas*" — óleos, várias, medindo 0,40×0,30 m. — Representando bonecos, metais, pimentões — Técnica larga, quente. — "Metais" pertence ao prof. Marangoni, hoje Diretor do Museu "Uffizzi", de Florença — "Pimentões" pertence ainda ao autor.

1913

88. "*Senhoritas Gonçalves*" — óleo, 1,10×1,00 m. — Primeiros retratos executados no Rio no 2º período de vida carioca.
89. "*Dr. Azeredo Coutinho*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Figura inteira, efeito de luz.
90. "*Mangueiras*" — óleo, 0,80×0,60 m — ao pôr do sol, reproduzido na "Ilustração Brasileira", a cores, executado na Tijuca, adquirido pelo Dr. José Mariano Filho. Existe um 2º exemplar pintado de manhã em dia chuvoso — Adquirido em São Paulo na exposição de 1922 no Club Comercial.
91. "*A grande bananeira*" — água-forte, 0,60×0,42 m — chapa em zinco executada do natural na Tijuca — 100 exemplares — em todas as coleções completas: Biblioteca Nacional, José Carlos Macedo Soares, Adalberto Mattos, etc.
92. "*Brincando com a chama*" — óleo, 0,60×0,50 m — efeito de luz — Sisy, a irmã do pintor, olhando-se no espelho — Coleção César Sampaio Araújo — (Casa Artur Napoleão), Rio.
93. "*A carta*" — óleo, 0,50×0,40 m — impressionismo (pontilismo), retrato de Sisy — muito exposto — Coleção Vasco Ortigão.

1914

94. "*La dame en noir*" — óleo, 1,50×1,00 m. — Retrato da mãe do pintor, figura inteira, de perfil, de preto — Salão Nacional, 1914 — elogiado no livro "Artistas de hoje", de Gonzaga Duque — pertence ao autor.
95. "*Tocando 'Il neige'*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Retrato de Henrique Oswald, pai do pintor, de perfil tocando piano — Coleção Walter Burle Marx — Existe uma repetição no Museu do Teatro Municipal — Exposto no Salão em 1914 e outros.
96. "*Antes do almoço*" — óleo, 0,55×0,45 m. — Faz parte da: "Série quadros de gênero" — depois de exposto, foi a leilão em 1915, Rio.
97. "*Depois do almoço*" — óleo, 0,55×0,55 m. — Menina dormindo encostada na mesa de almoço — série "quadros de gênero" — paradeiro desconhecido.
98. "*Tomando chá*" — óleo, 0,80×0,70 m — efeito de luz — flores vermelhas na mesa — série "quadros de gênero", adquirido por A. Bevilacqua.
99. "*No jardim maravilhoso*" — óleo, idem, idem — coleção Mme. Espindola, São Paulo.
100. "*Masaniello*" — óleo, 0,30×0,30 m. — Cabeça do herói napolitano — Mme. Bastos, São Paulo.
101. "*Miscelâneas*" — óleos — várias telas representando armas, alfaias etc., estudos para as decorações do Palácio São Joaquim.
102. "*Índios*" — desenhos, série de estudos, como acima.
103. "*Tocando Debussy*" — água-forte, 0,27×0,19 m. — Uma das mais procuradas gravuras do autor — sobre cobre — tirada do quadro de mesmo título — Em todas as coleções — muito reproduzida mesmo fora do Brasil — Exposição Intercontinental Americana — 100 exemplares.
104. "*Pierrot*" — água-forte, 0,27×0,19 m — cobre — premiada com medalha de prata no Salão Nacional, 1916 — 100 exemplares — tirada do quadro de mesmo título.
105. "*Mimma*" — água-forte, 0,27×0,19 m — cobre — retrato da irmã Mimma de japonesa.
106. "*Apoteose da Bandeira*" — óleo, 1,50×1,50 m. — Paineis decorativos com estudos feitos na Itália — Bois no 1º plano — Salão 1915 — Coleção Bruno Lôbo.
107. "*Nossa Senhora da Candelária*" — óleo, 1,35×0,80 m. — Executado com Sisy, a irmã, oval, figura envolta em manto azul — lâmpada no 1º plano.
108. "*Esperando*" — óleo, 0,57×0,50 m. — Quadro de gênero — pertence à Família Pássaro, Rio.
109. "*A Visitação*" — ponta-sêca, 0,27×0,19 m. — Representa 2 cabeças de perfil encontrando-se a mãe e a irmã do autor.
110. "*Olhando da janela*" — óleo, 0,40×0,30 m. — A irmã Sisy, de costas, olhando da veneziana — coleção Dr. José Maria Whitacker, São Paulo.
111. "*Brincando com a chama*" — água-tinta, 0,27×0,19 m. — 3 chapas cobre — tirada do quadro de mesmo título — (poucos exemplares).
112. "*Cristo*" — ponta-sêca, 0,27×0,19 m — cobre — também intitulada "Tocahanann" — teve sucesso — muito reproduzida — expressão severa, claro-escuro violento — 100 exemplares.

113. "Adalberto Mattos" — água-forte, 0,27×0,19 m — cobre — o gravador de perfil gravando uma medalha.
114. "Henrique Oswald" — água-forte, 0,27×0,19 m — cobre — o pai do artista de braços cruzados.
115. "Bois à noite" — água-forte realçada de água-tinta — 0,36×0,28 m — forte claro-escuro — bois na praia — peça de sucesso — zinco — 100 exemplares.

1915

116. "Batalha das canoas" — óleo e cêra, 3,50×2,00 m. — Painel no Palácio do Cardeal, Rio, representando a aparição de São Sebastião em 1565 na batalha entre portugueses e calvinistas — quadro simbolizando a fundação da cidade do Rio de Janeiro — pertence à Mitra Arquiepiscopal, Rio.
117. "Um homem terrível" — óleo, 0,70×0,40 m. — Estudo para a figura de Villegaignon, no painel acima — vendido em São Paulo.
118. "A Primeira Missa no Rio de Janeiro" — em 1555 na ilha Villegaignon, ao ar livre — óleo e cêra, 3,50×2,00 m — painel no Palácio do Cardeal — pertence à Mitra.
119. "Antigo guerreiro" — óleo, 0,50×0,40 m. — E' um auto-retrato com capacete, estudo para o painel acima — (paradeiro desconhecido).
120. "Miscelâneas" — óleos — vários estudos para os painéis mencionados.
121. "Descansando" — óleo, 1,50×1,50 m. — Retrato da irmã do pintor, Sisy, de chapéu, saia de seda verde — Coleção do Club Comercial de São Paulo — várias vezes reproduzido.
122. "Triunfos e perseguições" — óleo e cêra — friso decorativo, na sala dos Párocos, Palácio São Joaquim, por cima dos 2 painéis acima mencionados — representa as vitórias e as perseguições da Igreja.
123. "O garoto" — óleo, 0,60×0,52 m. — Menino debruçado numa mesa olhando uma pêra — Coleção Américo dos Santos.
124. "Artes e Ofícios" — vitral (1º vitral do artista), executado pela Casa Conrado, de São Paulo — pertence ao Liceu de Artes e Ofícios, Rio.
125. "Boas notícias da guerra" — óleo, 1,00×0,60 m. — Môça de branco, figura inteira, lendo carta — Quadro de gênero pertencente ao Dr. Otávio Reis.
126. "Dia de calor" — óleo, 0,76×0,68 m. — Quadro de gênero, vendido na "Casa Vietas", Rio.
127. "Garibaldino" — óleo, 0,60×0,50 m. — Cabeça retrato do cunhado Odoardo Marchesini — pintura quente, forte — vendido em Lisboa pelo Sr. Armando Navarro da Costa.
128. "Chanson du soir" (Schumann) — óleo, 0,68×0,56 m. — Môça (Mimma, irmã do pintor) tocando violino, efeito de luz — Coleção Dr. Oscar Lessa.
129. "Mlle. Bicalho" — óleo, 0,70×0,52 m. — ½ figura de vermelho, de perfil, exposição individual no Liceu em 1916 (com o autor).
130. "Um conto interessante" — óleo, 1,00×0,90 m. — Figuras de môças lendo, efeito de luz — vendido a Mme. Aquino na Exposição de São Paulo em 1923.

1916

131. "O Anjo Protetor da Arquidiocese" — óleo e cêra, 8,00×4,00 m. — Painel decorativo na Capela do Palácio São Joaquim, Rio. Plafond (vê-se a torre da Catedral) — pertence à Mitra.
132. "Andante da Sonata a Kreuzer" — óleo, 0,90×0,80 m (Mimma tocando violino) — Coleção César Sampaio Araújo, Rio.
133. "O camafeu" — óleo, 0,58×0,45 m, com Sisy segurando o chapéu — quadro de gênero, hoje na Galeria da Sociedade Brasileira de Belas Artes.
134. "Cabra cega" — óleo e cêra, 2,30×1,40 m. — Painel decorativo em estilo Luís XV — môças brincando — palacete Oscar Machado, Rio.
135. "Bal paré" — 2,30×1,40 m — e mais os seguintes painéis: "Pierrot et Colombine" — "Minueto" — "Concerto", e outros, decorando o palacete Oscar Machado, Rua Paissandú, Rio.
136. "Tomando chá" — óleo, 1,00×0,70 m. — Môça em "decote", Coleção Sampaio Araújo.
137. "Faltam 20 para as 3" — óleo, 1,25×0,70 m. — Môça de pé acertando um relógio — quadro de gênero. Vendido na Galeria Jorge, Rio, 1917.
138. "Santa Madalena" — óleo, 0,93×0,73 m. — ½ figura — Vendido em São Paulo, 1917.
139. "Il néo" — óleo, 0,60×0,50 m. — ½ figura de môça, mãos entrelaçadas, sinal no rosto — Salão 1917 — Exposição individual São Paulo 1923 — vendido e desconhecido.
140. "A Virgem Prudente" — óleo, 1,00×0,63 m. — ½ figura de môça segurando lâmpada — efeito de luz — Salão 1917 — São Paulo 1918 — adquirido pelo Dr. Luís Assunção — São Paulo.
141. "Primavera" — óleo, 0,65×0,50 m. — ½ figura executada com Lilita (espôsa do pintor), com flores na cabeça — Coleção Antônio Rodrigues Costa, São Paulo.
142. "A borboleta azul" — óleo, 0,60×0,50 m. — Quadro de gênero — môça apanhando borboleta — Coleção Conde de Lara, São Paulo.
143. "Costurando" — óleo, 0,63×0,55 m. — Quadro de gênero — Coleção Laudelino Freire.
144. "Carlos Gomes" — água-forte, 0,27×0,19 m — sobre cobre — em tôdas as coleções — Encomenda do Dr. Abreu Fialho.
145. "The first rose of Winter" — óleo, 0,50×0,40 m. — Quadro de gênero inspirado nos conhecidos versos ingleses — Coleção Rodolfo Hess, Rio.
146. "Cabeça de italiana" — óleo, 0,40×0,30 m. — Adquirido pelo Maestro Custódio Góes.

1917

147. "Alô"!? — óleo, 1,10×0,50 m. — Quadro de gênero — môça ao telefone — adquirido por desconhecido na Galeria Jorge, Rio. Existe uma repetição com o Dr. Massa, São Paulo.
148. "Desenhos a pena" — série de bicos-de-pena executados para a exposição da Galeria Jorge em 1918.
149. "Incerteza" — óleo, 1,00×0,63 m. — Retrato de senhora em *toilette* de baile — Salão 1917, Rio — Vendido posteriormente em Belo Horizonte.

150. "Anunciação" — óleo, 1,00×0,90 m. — Nossa Senhora sentada, de perfil, recebendo um raio de luz — Exposição individual, 1918, São Paulo — Adquirido pelo Dr. Erasmo Assunção.
151. "O abat-jour vermelho" — óleo, 0,55×0,35 m. — Quadro de gênero — efeito de luz — Exposição individual, 1918, São Paulo. Coleção Conde de Lara.
152. "Cypriano de Freitas" — óleo, 0,70×0,50 m — em traje de prof. da Escola de Medicina.
153. "O homem de braços cruzados" — óleo, 0,58×0,42 m. — ½ figura enérgica, manto vermelho — Salão 1917 — Adquirido pelo Dr. A. Silva Costa.
154. "Olhando o céu" — óleo, 0,65×0,50 m — Salão 1917 — Coleção Dr. Marinho.
155. "O abat-jour verde" — óleo, 0,60×0,50 m — gênero — Salão 1917 — Coleção Dr. Otávio Reis.
156. "Darius Milhaud" — óleo, 0,60×0,50 m. — "Síntese cubista" da figura do célebre músico, secretário, naquele tempo, do ministro da França, no Rio, Paul Claudel — Coleção do retratado, Paris.
157. "Mlle. Nininha" — óleo, 0,60×0,50 m. — Arabesco interpretando decorativamente a figura da pianista Nininha Velloso — presentemente com o marido, violinista Guerra, em Paris.
158. "A Ceia de Emaús" — óleo, 0,60×0,50 m. — 3 figuras, efeito de luz — Salão 1917 — Exposição individual São Paulo, 1918, com o Dr. Anésio Augusto do Amaral, São Paulo.
159. "São Jerônimo" — óleo, 0,50×0,35 m. — Cabeça de velho — Salão 1917 — com o Dr. Carlos Antônio Assunção.
160. "Um bonito livro" — óleo, 0,65×0,52 m — efeito de luz verde — Coleção Erasmo de Assunção.
161. "Painéis decorativos" — óleo e cêra, 2,00×0,70 m — "Tocando cravo" — "Trio na varanda" — "Dueto" — "Solo" — Palacete Oscar Machado.
162. "O abat-jour de Nancy" — óleo, 0,40×0,30 m. — Efeito de luz — Coleção Oscar Pinto — São Paulo.
163. "Ajustando a lâmpada" — 0,50×0,40 m — idem — Coleção Salustiano Penteado, São Paulo.
164. "Costurando" — óleo, 0,50×0,40 m — idem — Coleção Honório Rodrigues, São Paulo.
165. "Uma xícara de chá" — idem — quadro de gênero — Coleção Erasmo Assunção, São Paulo.
166. "Luz azul" — idem — idem — Coleção Salustiano Penteado, São Paulo.

1918

167. "Faust" — óleo, 0,68×0,48 m. — Velho estudando — efeito de luz quente — Salão 1918 — Vendido a desconhecido.
168. "Garoto e abat-jour" — óleo, 0,50×0,40 m — efeito de luz — com Dr. Gouvêa.
169. "Amazona" — óleo, 0,50×0,40 m — tonalidades quentes — com o Dr. Nelson Barbosa.
170. "A Última Ceia" — óleo, 1,25×0,57 m. — 1º quadro deste assunto, executado na R. São Francisco Xavier, 33 — reproduzido em grandes estampas pela Casa Stehli Frères de Zurich — Salão

- 1918 — Exposição São Paulo 1923 — Existem várias repetições desta tela, com variantes — Este primeiro original é propriedade do autor.
171. "Vários retratos" — óleos, 0,70×0,50 m. — Dr. Ramiz Galvão (Escola de Medicina, Rio). Dr. José Maria Whitacker (com o mesmo, São Paulo). Mme. Richard (Salão 1918, com o Sr. Richard, Rio). — Dr. Richard (com o mesmo).
172. "Eu sou a Luz do Mundo" — óleo, 0,90×0,72 m. — Primeiro original da grande série de Sagrados Corações de Jesus — Salão 1919 (ganhou o Prêmio da Boa Imprensa) — Uma repetição com variantes foi reproduzida em estampas coloridas pela Casa Stehli Frères, Zurich.
173. "Na Praia do Tirreno" — têmpera, 0,80×0,80 m. — Repetição com variantes do quadro "Supremo Esfôrço" — Coleção Dr. Heitor de Mello.
174. "São Pedro" — óleo, 3,35×1,43 m. — Pannel decorativo no altar-mor da igreja do Brás, em São Paulo — (encomenda Conde de Lara).
175. "A Última Ceia" — óleo e cêra, 3,73×2,15 m. — Repetição da precedente em tons claros — Altar-mor, igreja do Brás (encomenda Conde de Lara) — São Paulo.
176. "A Caminho do Calvário" — idem, idem, idem.
177. "A oração no Horto" — idem, idem.
178. "São Paulo" — O mesmo que o pannel acima de São Pedro.

1919

179. "Pastor na Noite de Natal" — óleo, 0,70×0,60 m — efeito de luz — Coleção Dr. J. M. Whitaker, São Paulo — Reproduzido a cores pela "Ilustração Brasileira".
180. "O Nascimento das estrêlas" — óleo, 2,00×1,20 m. — Crianças e lâmpadas — exposição São Paulo 1923 — Salão do Rio 1920 — (Dividido posteriormente em dois quadros, um está em Belo Horizonte, outro com o autor).
181. "Maternidade" — óleo oval, raio de luz ilumina o Menino no colo de Nossa Senhora — (Coleção Penteado, São Paulo).
182. "Lilico" — óleo oval, cabeça do filho do autor, 0,50×0,35 m — louro, de um ano e 3 meses — Coleção do autor.
183. "Cicico" — idem — retrato do gênero do precedente — idem.
184. "Jesus entre os Doutôres da Lei" — óleo, 1,50×0,80 m. — Jesus-Menino no Templo — pintura quente, larga — Salão 1920 — reproduzido em tricromias pela "Ilustração Brasileira" (reproduções em vários livros sobre arte nacional) — adquirido pelo Dr. Waldemar Teixeira, São Paulo — (Existe uma repetição com o autor).
185. "Elysio de Carvalho" — 2 águas-fortes, 0,27×0,19 m. — Retrato do homem de letras, cabeça (sobre cobre), e de perfil (sobre zinco).
186. "Beethoven" — água-forte, 0,27×0,19 m — cobre — uma das gravuras que teve maior sucesso — Está em todas as coleções — muito reproduzida.
187. "Rameau" — água-forte sobre zinco — pouco conhecida.

188. "*Chopin*" — água-forte, 0,27×0,19 m. — Teve sucesso, em todas as coleções — muito reproduzida.
189. "*Wagner*" — água-forte, 0,27×0,19 m. — De sucesso, como técnica uma das melhores do autor (sobre cobre).
190. "*Dante*" — idem — idem — pouco conhecida (sobre cobre).
191. "*Ariana adormecida*" — óleo, 0,60×0,40 m. — Executada com Lilita (a esposa do pintor) — Coleção Dr. Aristides de Almeida, São Paulo.
192. "*Toilette*" — óleo, 0,70×0,50 m — com Lilita lavando as mãos, quadro de gênero — Coleção Mme. Espíndola — São Paulo.
193. "*Silêncio*" — óleo, 0,70×0,50 m — com Lilita — um dedo sobre os lábios — intitulada também: "Adágio da Apaixonada, de Beethoven" — técnica pontilista — várias vezes reproduzida — pertence ao autor (uma repetição na coleção Ed. Chermont de Brito).
194. 20 *Sangüíneas* — desenhos: "Violinista"; "Sonho"; "Mater amabilis"; "Cismando"; "Morro Ouro Branco, Minas"; "Manicure"; etc., etc. (algumas tiradas de quadros do autor) — Pertencem a: Dr. Raymundo de Castro Maia, Horta Barbosa, Cantú, etc.
195. "*Última Ceia*" — 1,50×1,00 m. — Repetição com variantes do 1º original — Coleção Horta Barbosa.

1920

196. "*Bispo Dom José*" — óleo, 1,20×0,80 m. — Dom José de Barros Alarcão — reconstrução do 2º Bispo do Rio de Janeiro de acordo com antiga tela — No Palácio São Joaquim, Rio.
197. *Dom Francisco de São Jerônimo* — 3º Bispo — idem, idem.
198. *Dom Antônio de Guadalupe* — 4º Bispo — idem, idem.
199. *Dom João da Cruz* — 5º Bispo — idem, idem.
200. *Dom Antônio do Destêrro* — 6º Bispo — idem, idem — e mais o 7º e 8º Bispos do Rio de Janeiro, todos no corredor do mesmo Palácio São Joaquim.
201. "*Flôres e frutos*" — óleo, 0,50×0,40 m — com efeito de luz — Coleção Cláudio de Sousa.
202. "*Efeitos de luz*" — óleos, 0,60×0,50 m — representando figuras de moças com lâmpadas, etc., de propriedade de: Mme. Aquino, Mme. Barros, Dr. Laraya, Dr. Aristides de Almeida — São Paulo.
203. "*David tocando harpa*" — óleo, 0,60×0,50 m — a noite — com o autor.
204. "*O livro de rezas*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Retrato de Mimola (cunhada do pintor) de perfil, ½ figura de vermelho — Hoje no Museu Peabody, de Baltimore, USA.
205. "*Várias paisagens*" — óleos, 0,70×0,50 m — todas pintadas em Petrópolis: "O Piabanha" (com carro de bois, dia chuvoso); "Ao pôr do sol", "Tarde de verão", etc. (paradeiro desconhecido).

1921

206. "*Miscelâneas*" — óleo, 8 painéis representando "naturezas mortas", friso decorativo no Palácio do Cardeal (sala de jantar).
207. "*Dr. Nicolau Moreira*" — óleo, 0,70×0,50 m — Museu Nacional, Rio.

208. "*Barão Ramiz Galvão*" — óleo, 0,70×0,50 m — Departamento Nacional de Ensino, Rio.
209. "*A Sociedade brasileira no século XVIII (cenar)*" — óleo e cêra, 4 lunetas, de 2,50×1,50 m. — Decoração de 2 salas anexas do salão de festas do Palácio do Conselho Municipal do Rio.
210. "*O Sol que afugenta as Trevas*" — óleo e cêra — painel simbólico no "plafond" da parte lateral do Salão de Festas do Palácio do Conselho Municipal (pontilismo).
211. "*A Primavera*" — idem, idem — "O despertar da natureza" simbolizando os efeitos da Paz — idem, do lado oposto ao precedente — (painéis cujas composições simbolizam as condições da Sociedade depois de terminada a 1ª Guerra Mundial).
212. "*Centenário da Independência*" — pastel para o cartaz da Exposição Internacional do Centenário — espalhada no Brasil e no Estrangeiro.
213. "*Sêto do Centenário*" — pastel — (foi aprovado e não executado).
214. "*Imaculada Conceição*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Técnica a espátula — claro.

1922

215. "*35 Sangüíneas*" — lápis — figuras, paisagens, etc., Exposição em São Paulo, 1923.
216. "*Viva a Liberdade*" — óleo, 3,00×2,00 m. — A figura da Liberdade no meio das figuras representando os Estados — Exposição, Salão, 1923 — Transformado no "Hino ao Sol" — adquirido pelo Dr. Luís Alves e dado ao Museu do Liceu Artes e Ofícios, de São Paulo.
217. "*O Cardeal*" — óleo, 1,00×0,60 m. — Retrato de Dom Joaquim Arcoverde, Arcebispo do Rio — Galeria do Palácio São Joaquim, Rio.
218. "*Vestal*" — óleo, 0,70×0,45 m. — Mulher segurando lâmpada — claro — reproduzido pela "Ilustração Brasileira" (uma repetição na coleção Embaixador José C. Macedo Soares).

1923

219. "*Presépio*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Reproduzido pela "Ilustração Brasileira".
220. "*A casta*" — óleo, 0,80×0,60 m. — ½ figura de mulher de olhos verdes, vendida em Belo Horizonte.
221. "*Ruço em Petrópolis*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Paisagem na R. Sousa Franco, Petrópolis, vendido no Rio a senhora inglesa em 1955 — na Galeria Costa Ribeiro.
222. 8 "*cartuchos*" — óleo e cêra — painéis em sangüíneas representando crianças, flôres e frutos — para decorar 2 salas no Palácio do Conselho Municipal (complemento da decoração acima mencionada).
223. "*A grande figueira*" — óleo, 0,80×0,45 m — no Jardim da Praça da República, Rio — Coleção L. Vicente Escandorra, São Paulo.
224. "*A ilha dos cisnes*" — óleo, 0,80×0,50 m — ao pôr do sol no Jardim da Praça da República, Rio — Coleção Conde de Lara, São Paulo.

225. "*Mater Purissima*" — óleo, 0,80×0,50 m — efeito de tons claríssimos, lírios — Coleção Dr. Eugênio do Val, São Paulo.
 226. *Sobre metal* — óleos sobre chapas de cobre ou zinco, representando repetições de quadros do autor, em miniaturas.

1924

227. *Cristo no Corcovado* — desenhos. Vários estudos que serviram como primeiros ensaios para a execução do monumento a Cristo Redentor, em colaboração com o Dr. Heitor Silva Costa.
 228. "*Vida Sóbria*" — óleos, seis painéis descrevendo a vida do Doge Alvim Cornaro. Friso na sala de jantar do Sr. Amaro da Silveira.
 229. "*Proclamação do Código Manoelino*" — óleo e cêra, 8,00×2,50 m. — Painel decorativo na extinta Revista do Supremo Tribunal Federal, na Ponta do Calabouço, atualmente Museu Histórico.
 230. *Retratos* — óleos, 0,60×0,50 m. — Antigos presidentes da Associação Comercial de Santos.
 231. "*Violoncelista*" — óleo, 0,70×0,50 m. — Efeito de luz. Salão 1924, São Paulo 1925, coleção Dr. Georges Street, São Paulo.
 232. *O Direito Romano* — óleo e cêra, 8,00×2,50 m. — Painel decorativo para a sala no Museu Histórico, pendant do "Código Manoelino".
 233. "*A influência dos Bárbaros*" — óleo e cêra, 2,50×2,00 m. — Painel decorativo para o mesmo salão do Museu Histórico nunca colocado, presentemente na escadaria do Arquivo Nacional.
 234. "*A influência dos Arabes*" — idem, idem.
 235. "*Que escrever?*" — óleo, 0,80×0,50 m. — Quadro de gênero reproduzido em tricromias pela "Ilustração Brasileira", Salão 1925, vendido a "Copacabana Arte".
 236. "*Pensador*" — óleo, 0,80×0,50 m. — Meia figura, escuro, técnica a espátula, vendido na Argentina.
 237. 4 painéis — óleo e cêra — circulares representando: "Código Afonsino", "Código Filipino", "Consolidação das Leis Civis Brasileiras", "Código Brasileiro", presentemente numa sala do Museu Histórico.
 238. "*Deixai as criancinhas virem a Mim*" — óleo, 1,10×0,80 m. — Jesus com os sete filhos, ainda crianças, do pintor. Quadro de sucesso. Reproduzido em grandes estampas, 0,50×0,72 m, a cores, pela Casa Stehli Frères, Zurich, espalhadas na América e Inglaterra. Salão 1925 (duas reproduções, uma com Dr. Eugênio do Val, São Paulo, outra em Belo Horizonte).

1925

239. "*A Evolução do Brasil*" — óleo e cêra, 28,00×1,10 m. — Friso decorativo no Palácio do Congresso, Rio, representando: "o despertar da Raça", "vitória sobre a natureza", "Fé nos destinos da Pátria", etc. Técnica estilizada. Pintura realçada de ouro, 14 painéis.
 240. "*A Indústria*" — óleo e cêra, 4,00×4,00 m — *plafond* para a mencionada sala da extinta Revista do Supremo Tribunal.
 241. "*Félix Pacheco*" — óleo, 0,60×0,50 m. — Estudo do natural, pertence ao "Jornal do Comércio".

242. "*Oscar Costa*" — idem, idem.
 243. "*Mons. Moura*" — óleo, 1,10×0,80 m. — Retrato, no Palácio São Joaquim.
 244. "*A Agricultura*" — painel, 4,00×4,00 m — idem a "Indústria" acima.
 245. "*Quadros de gênero*" — óleos, 0,65×0,54 m. — Várias telas, efeitos de luz, representando "Primeiros arrufos", "Esfinge", "afinando o violino", "na toilette", "travessuras", "fumando", "o mês de Maria", "ambiente oriental", pertencentes aos: Dr. Adolfo Pinto, São Paulo; Sr. Parrucquer, São Paulo; Dr. George Street, São Paulo; Dr. Roberto Oliva; Ministro Firmino Whitacker; Dr. Hime, Rio; etc.
 246. "*Congresso Eucarístico*" — óleo e cêra, 2,50×1,00 m. — Tríptico, representando a Procissão no Centenário da Independência, 1922. Na sala de espera do Palácio São Joaquim, Rio.

1926

247. "*Paisagens*" — óleos, medindo algumas 1,00×0,90 m; outras 0,80×0,70 m — pintadas em Petrópolis, representando "Quaresmas em flor", "Gramados", "Palmeiras", "Hortênsias". Adquiridas por: escultor Pinto do Couto, Lauro Cordeiro Filho, São Paulo, etc.
 248. "*Menino comendo*" — óleo, 1,00×0,75 m. — Mesa de chá desarrumada, efeito de luz. Coleção Dr. Firmino Whitacker.
 249. "*Pausa*" — óleo, 1,10×0,90 m. — Retrato de Mimola (cunhada do pintor). Salão 1927, Rio; São Paulo 1926. Pertence ao autor.
 250. "*O carregador nº 606*" — óleo, 0,80×0,70 m. — Velho carregador espanhol do Largo da Carioca, fundo de telhados. Exposição São Paulo 1926. Salão 1925. Reproduzido a cores pela "Ilustração Brasileira". Coleção Dr. George Street, São Paulo.
 251. "*Telhados*" — óleo, 0,50×0,30 m. — Técnica larga. Coleção jornalista Rangel Pestana, São Paulo.
 252. *Uma "Gioconda brasileira"* — óleo, 0,90×0,70 m. — Retrato da irmã do pintor. Exposição individual de São Paulo. Coleção Dr. George Street, São Paulo.
 253. "*Assuntos orientais*" — óleos, dois quadros pintados no palacete Dr. Otávio Sousa Leão, Rio, representando "Jardim Mourisco" e "Festa Oriental".
 254. "*Pescando*" — óleo, 0,90×0,70 m. — Meninos pescando à beira do Piabanha, na R. Carlos Gomes, Petrópolis. Muito reproduzido (revistas e livros de arte). Salão 1927. Adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes.

1927

255. "*Dia chuvoso*" — óleo, 0,90×0,70 m. — Petrópolis, duas meninas debaixo do chapéu de chuva na calçada da R. Carlos Gomes. Salão 1927. Reproduzido a cores pela "Ilustração Brasileira". Medalha de prata na Exposição de Petrópolis 1935(?)
 256. "*A casa verde*" — óleo, 0,50×0,40 m. — Técnica larga. Coleção pintor Paulo Gagarin.
 257. "*Flôres, flôres, flôres*" — óleo, 1,10×1,00 m. — Painel decorativo, hortênsias, árvores de quaresmas no fundo. Muito exposto. Vendido em São Paulo.

258. "*Sagrado Coração de Jesus*" — óleo, 1,20×0,70 m. — Variante do primeiro original, segurando o manto com as duas mãos, pertence à Família Dr. F. T. Sousa Reis (existem várias repetições sempre com variantes e de diversos tamanhos).
259. "*Quadros de gênero*" — óleos de vários tamanhos: "Carnaval das crianças", coleção Da. Candinha Machado; "Serpentinas", na Galeria Alaska, Ipanema; "Fumando", com o Dr. Adolfo Pinto, São Paulo; "A pulseira de ouro", Col. Dr. Firmino Whitacker; "Mimos de Vênus", tríptico, retrato de Bety (filha do autor).
260. "*A mulher brasileira no século XVIII*" — óleos, 1,30×1,00 m. — 5 painéis decorativos, palacete Isnard (r. São Clemente, Rio). No "concerto" aparece o retrato de Mlle. Isnard.
261. "*Jesus em Betânia*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Efeito de luz. Madalena de joelhos. Pertence à coleção Dr. Waldemar de Carvalho, São Paulo.
262. "*O Anjo Protetor*" — óleo, 0,90×0,60 m. — Quadro encomendado pela Casa Stehli Frères, de Zurich; anjo protegendo criança dormindo (Lucas, filhinho do pintor). Reproduzido em estampas coloridas (duas edições esgotadas).
263. "*O Anjo que indica o bom caminho*" — óleo, 0,90×0,60 m. — Anjo segurando pelas mãos duas crianças (Francisco e Bebê, filhinhos do pintor). Reproduzido como o precedente (uma edição não-esgotada). Ambos esses quadros pertencem ao autor, que vendeu só os direitos de reprodução para todo mundo.
264. "*A Grande Última Ceia*" — óleo, 2,10×1,05 m. — Original estudado do natural, desenvolvimento do primeiro executado em 1918, composição definitiva. Também reproduzido em estampas coloridas da Casa Stehli Frères, Zurich. Muitas edições (a primeira em 1934) espalhadas na Europa e América. Pode ser considerado o quadro de maior valor do pintor tanto pela execução como pela celebridade. Existem muitas variantes de dimensões várias, assinadas pelo autor.

1928

265. "*Uma voz na noite*" — desenhos vários, sangüíneas, para ilustração do poema de Aloisio de Castro "Oração de Natal".
266. "*Acácias floridas*" — óleos, 2 painéis, 1,15×1,10 m e 1,15×0,43 m. — Efeitos de amarelo ouro sobre azul, decorativos. O primeiro na coleção escultor Antonino Mattos (agora no Museu Irmãos Mattos, Belo Horizonte).
267. "*A ponte vermelha*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Efeito de sol em Petrópolis, técnica larga. Muito reproduzido a cores pela "Ilustração Brasileira". Coleção Mme. Espíndola, São Paulo.
268. "*Paisagens em Petrópolis*" — óleos, 0,70×0,50 m. — "Rio Piabana entre gramados", "o barranco", "sol e sombras", todos de técnica impressionista.
269. "*Quadros de gênero*" — óleos: "velho professor", 0,45×0,35 m (Dr. Adolfo Pinto, São Paulo); "velho violinista", idem (Dr. Firmino Whitacker, Rio).
270. "*Dormindo*" — óleo, 0,50×0,35 m. — Representa a filhinha do pintor, Teresinha, de poucos meses, na cama. Reproduzido na Suíça, Casa Stehli Frères. Muito espalhado especialmente na América do Norte onde se publicou em capa de folhinha.

271. "*Acordando*" — idem, Teresinha acorda com o dedo na boca, tudo como acima. O sucesso deste quadro foi menor do que o do primeiro.
272. "*Violoncelista*" — óleo, 0,66×0,52 m. — Efeito quente. Técnica larga. Salão 1928. Adquirido pela Comissão para o Museu Nacional de Belas Artes.
273. "*Jardim de inverno*" — óleo e cêra; 5 painéis representando pavões, cegonhas, guarás, etc., flôres, para o *plafond* do hall do palacete Pimenta de Mello, Rio; em baixo pinturas sobre ouro, estilizadas.
274. "*Musas dançando*" — 2 aquarelas, encomenda do decorador francês Joseph Gire.
275. "*Musas entre hortênsias*" — óleo, 1,20×0,70 m. — Paineis decorativos. Coleção Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte.
276. "*Desenhos e sangüíneas*" — mais de 30, medindo mais ou menos 0,50×0,30 m; representando assuntos variados: retratos, crianças (especialmente a pequena Teresinha), meninos (os filhinhos do pintor), assuntos de "gênero", flôres, sacros, paisagens, etc. Expostos na Exposição individual de sangüíneas no salão do Palace Hotel em 1928 (elogiados pelo célebre pintor japonês Fujita). Alguns reproduzidos como "Madona do silêncio" pela "Ilustração Brasileira".
277. "*Victor Hugo*" — óleo, 0,70×0,56 m. — 1/2 figura escrevendo de capa vermelha, efeito de luz quente. Quadro de sucesso muito exposto e reproduzido. Salão 1928 (existem duas repetições do autor). O 1º original ainda com o autor.
278. "*Dom Pedro amador*" — óleo, 0,65×0,50 m. — Meia figura de Dom Pedro examinando estampas, efeito de luz quente. Coleção Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte.
279. "*Wagner*" — óleo, 0,75×0,60 m — de perfil batendo o tempo com a mão (com o autor).
280. "*Nossa Senhora das Rosas*" — óleo, 0,70×0,56 m. — Claro, fundo de rosas, fig. de mãos cruzadas. Coleção Dr. Firmino Whitacker, Rio.
281. "*Dom Pedro II*" — óleo, 2,20×1,60 m. — Figura inteira ao natural, segurando papéis da fundação Colégio Pedro II. No Salão do mesmo Colégio, Rio. Existe mais um busto do Imperador, propriedade do autor.
282. "*Conde de Afonso Celso*" — óleo, 0,72×0,58 m — no Departamento Nacional de Ensino.
283. "*Dom André Cavalcanti*" — óleo, 1,20×0,70 m — de capa magna, no Palácio diocesano de Valença, R. J.
284. "*Descanso do modêlo*" — óleo, 1,30×0,90 m. — Cópia do quadro de Almeida Júnior no Museu Nacional de Belas Artes. Encomenda do Dr. Adolfo Pinto, São Paulo.
285. "*Pasteur*" — óleo, 0,72×0,68 m — sentado no ambiente de seu gabinete de pesquisas — este quadro teve sucesso. Salão 1928. Reproduzido a cores pela "Ilustração Brasileira", reproduzido no "Lello Universal" (Enciclopédia Luso-Brasileira) no verbete "Pasteur", p. 690, 2º Vol. — Vendido por intermédio da Livraria Kosmos, foi para uma Galeria, no norte, em 1946.

1929

286. "Corcovado" — água-forte, 0,27×0,19 m. — Acácias no 1º plano.
287. "Um dia de calor" — óleo, 0,70×0,50 m. — Reproduzido a cores na "Ilustração Brasileira", fez parte de uma exposição ambulante do Museu Roerich em todas as cidades dos EUA. Adquirido pelo Dr. Horácio Espíndola, São Paulo.
288. "Manhã de sol" — óleo, 0,64×0,56 m. — Ponte vermelha em Petrópolis. Coleção Dr. Herminio de Oliveira Castro (1936).
289. "Ao meio-dia" — óleo, 0,64×0,56 m. — Mesmo assunto, ponto de vista mais alto. Adquirido pela "Cia. Sul América" para a capa a cores de sua revista.
290. "Quaresma em flor" — óleo, 0,49×0,40 m. — Contraste de flores roxas e barranco vermelho. Coleção Prof. Flexa Ribeiro.
291. "Hortênsias" — óleo, 4,00×4,00 m. — Painel para fundo de cama. Palacete Pimenta de Mello.
292. "Oração atendida" — óleo, 1,10×0,70 m. — Menina de joelhos (Bety, a filha do pintor), vendo-se atrás a figura de Cristo. Pertence ao autor. Existe uma repetição com o Sr. José Gorra, Rio.
293. "No alto do morro" — óleo, 1,04×0,73 m. — Paisagem petropolitana. Coleção Dr. Herminio de Oliveira Castro.
294. "Quaresma florida" — óleo, 0,90×0,75 m. — Efeito violento de roxos e vermelhos. Adquirido pelo Dr. Gurgel do Amaral, da Embaixada Brasileira na Bélgica, Bruxelas.
295. 2 cabeças — óleos, 0,64×0,56 m (H. Oswald); 0,40×0,35 m (o preto Cuca), com o autor.
296. 15 monotipias — gravuras em cores representando: paisagens de Petrópolis, flores, cabeça de D. Pedro II, etc.
297. "Dr. Washington Luís" — óleo, 0,70×0,63 m. — Escola de Medicina.
298. "H. Oswald" — óleo, 0,70×0,60 m. — Busto do pai do artista. Pertence ao autor.
299. "Quadros de gênero" — óleos, 0,72×0,55 m: "Lendo uma revista" (Dr. Firmino Whitacker); "Antes de tocar violoncelo", idem (Dr. Firmino Whitacker); "Brincando com a lâmpada", 0,73×0,55 m, idem.
300. "Anjo da Paz" — óleo, 0,92×0,52 m. — Painel dec. Figuras e hortênsias, com o autor.
301. "Trio Brasileiro" — óleo, 0,93×0,75 m. — 3 moças tocando piano, violino e violoncelo, escuro quente. Salão 1930. Adquirido pela União para o Museu Nacional de Belas Artes.
302. Frutas — óleos, 0,37×0,23 m. — 6 telas representando naturezas mortas; abacaxis, bananas, mangas, côco, jaca, mamão. Pertencem a desconhecidos.

1930

303. "Carambolas e cajus" — óleo, 0,63×0,45 m. — Natureza morta pertencente ao palácio Itamarati.
304. "Euterpe" — óleo, 0,73×1,00 m. — Mulher em trajes clássicos tocando violoncelo. Pertence a Lucas, filho do pintor.
305. "Santa Verônica" — óleo, 1,00×0,75 m. — Mulher segurando o Santo Sudário. Salão 1930. Reproduzido em água-forte. Pertence ao autor.

306. "Anunciação" — óleo, 1,07×0,72 m. — Ao ar livre em ambiente petropolitano. Salão 1930. Reproduzido pela "Ilustração Brasileira" a cores. Existe uma variante com o Dr. Fanuik (da Embaixada Americana no Brasil) agora nos EUA.
307. "A Melodia do Órgão" — óleo e cêra, 2,40×2,40 m. — Painel decorativo no plafond do fundo do Salão Leopoldo Miguez, em cima do órgão, na Escola Nacional de Música.
308. Croquis de cúpola — gouache em forma de abóbada representando o histórico do Monumento a Cristo Redentor no Corcovado para a Capela do mesmo. Nunca executado. Deve estar com os herdeiros do Dr. Heitor Silva Costa.
309. Músicos brasileiros — desenhos a pena, imitando xilografia, para serem reproduzidos.
310. Cardeal Dom Leme — óleo, 1,50×1,30 m. — Composição heráldica representando as armas (brasão) do Cardeal Dom Sebastião Leme.

1931

311. Quadros de gênero — óleos, 0,70×0,50 m. — Mais ou menos, repr. "Jogando xadrez" (vendido em 1935 na Casa Oscar Machado); "Jogando paciência" (vendido em Belo Horizonte pelo Sr. Elpidio Vasconcelos); "Lavadeira" (ao ar livre, efeito de sol, vendido a Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte).
312. "Maternidade" — gouache, tirada do quadro acima "lavadeira", com criança no colo, repr. Nossa Senhora. Reproduzido pela "Ilustração Brasileira" a cores. O original está na coleção Benjamim de Mendonça, São Paulo.
313. "Retrato de menina" — óleo, oval, repr. Guiomar, filha do Dr. Armando Vieira.
314. Paisagens — óleos de vários tamanhos, repr. "O Corcovado entre telhados" (visto de Copacabana, R. Domingos Ferreira, coleção Elpidio Vasconcelos, B-H); "O Corcovado entre flores vermelhas", visto da R. Bambina, Botafogo, Rio. Coleção Dr. Humboldt Fontainha. "Mimosas" repr. moça de chapéu de palha contra céu azul entre flores de mimosa, coleção Elpidio Vasconcelos B-H.
315. "Cocos" — óleo, 0,70×0,55 m. — Coleção Dr. Betino Lobato Miranda.
316. "Henrique Oswald" — óleo, 0,83×0,65 m. — Busto do pai do artista, com barba branca, ao fundo tapeçaria com paisagem de Petrópolis (muito exposto e reproduzido. Pertence ao autor).
317. "Guiomar Novais" — óleo, 0,90×0,75 m. — A artista tocando piano de perfil; no fundo aparece a fig. simbólica do Gênio da Música. Quadro muito exposto na América do Norte. Pertence à pianista.

1932

318. "Jerusalém" — óleo e cêra, 2,60×2,20 m. — Painel representando a Cidade Sacra, para o fundo do altar da Capela interior do convento dos Redentoristas de Belo Horizonte. Toda a Capela foi decorada pelo artista.
319. Estandartes — óleos para estandartes executados com a colaboração da esposa do pintor. Mais de trinta. Destaca-se o estandarte da esposa do pintor.

- arte-chefe da Liga Católica de Petrópolis que foi ideado em estílo marajoara. A maioria pertence à Catedral de Petrópolis e a outras Congregações.
320. "A Última Ceia" — água-forte, sobre zinco, 0,39×0,28 m; nova composição da Santa Ceia; figuras em pé (poucos exemplares, chapa estragada).
321. "Palmeiras" — água-tinta, 0,27×0,19 m; zinco, repr. alameda de palmeiras do Jardim Botânico, Rio (poucos exemplares, chapa gasta).
322. "Crucificado" — água-forte, 0,58×0,37 m; zinco. — Gravura de sucesso, muito reproduzida, encontra-se em todas as coleções.
323. "Velho mulungu" — óleo, 1,00×0,60 m. — Paisagem de Corrêas, vale e montanhas, árvore florida no 1º plano. Coleção Dr. Paulo César de Andrade.
324. "Sanguíneas" — desenhos da esposa e dos sete filhos do pintor todos menores, na técnica leve largamente usada pelo pintor neste gênero de retratos. Pertencem ao autor.
325. "Santo Sacrifício da Missa" — óleo e cêra, 3,00×2,00 m. — 4 painéis triangulares para o teto do altar-mor da igreja de Santo Afonso, Rio; representando anjos (Culto Latrêutico; Eucarístico; Propiciatório; Imprecatório).

1933

326. "Côcos" — óleos de vários tamanhos, em geral 0,60×0,45 m. — Mais de vinte, todos originais, foram executados nesta década (de 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 côco quebrado, saindo água, o resto é constituído de garrafas de champanhe, ou espigas de milho, ou nozes, ou peixes, etc., objetos todos que servem para diferenciar as composições.
327. "H. Oswald" — água-forte, 0,27×0,19 m. — Busto do pai do pintor tirado do último retrato a óleo do mesmo. Sobre cobre, muito reproduzido.
328. Quadros sacros — várias repetições com variantes repr. Sagrado Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria, Última Ceia.
329. Desenhos — vários retratos, a sanguínea, repr. Mlle. Lilita Vasconcelos, Olegário Maciel (Presidente de Minas) e outros políticos mineiros — encomenda.
330. Retratos — óleos, 0,70×0,55 m. — Retrato do Presidente da Companhia "Standard Brands of Brazil", presentemente nos USA; "Um remador", retrato de um moço coberto de medalhas (no Club de Natação, Rio); Jakob Nielsen e Senhora, Rio.
331. Músicos brasileiros — águas-fortes, 0,27×0,19 m. — Repr. Nepomuceno, Francisco Braga, José Maurício, Francisco Manuel, Glauco Velasquez, Alexandre Levi, etc.

1934

332. "Peixes" — óleo, 0,70×0,50 m. — Natureza morta; pertence ao autor.
333. "A Seara é grande; poucos os obreiros" — 0,80×1,00 m. — Quadro encomendado e reproduzido pela Casa Stehli Frères, Zurich,

- estampas coloridas, muito espalhadas. Salão 1934. O original, de volta da Suíça, ficou com o autor.
334. Gouaches — representando: original para o cartaz do Congresso Eucarístico de Buenos Aires (muito espalhado); assuntos sacros ainda em poder do autor, repr. "Jesus e as crianças"; "Pentecostes"; "Jesus e os operários".
335. "Sol no vale" — óleo, 1,10×0,80; em Corrêas, coleção Raul Palletto, São Paulo.
336. "Feira Flutuante" — desenho comemorativo para o selo da aludida feira, encomenda do Ministro do Trabalho.
337. "Paineiras no Piabanha" — óleo, 0,80×0,50 m. — Petrópolis. Coleção Dr. Hermínio de Oliveira Castro.
338. "Um almirante" — óleo, 0,80×0,55 m. — Busto do Ministro Protógenes Guimarães, Escola Naval.
339. "Capim melado" — óleo, 0,90×0,68 m. — Cachoeira, em Corrêas, entre morros, côr de rosa.
340. "Via Sacra" — óleos sobre tábuas, 1,10×0,80. — É a primeira Via Sacra executada pelo pintor, encomenda dos Padres Carmelitas de São Paulo para sua igreja de Nossa Senhora do Carmo; 14 "estações" sendo que algumas não são originais do pintor e por isso nem todas são assinadas.
341. Vitrais — desenhos e ampliações, croquis das côres (gouaches) para a execução dos vitrais da Capela do Panteão dos Imperadores em Petrópolis. Encomenda dos monarquistas brasileiros. Executados pela Casa Conrado, São Paulo.

1935

342. "O Discurso da montanha" — óleo, 1,00×0,80 m. — Jesus falando aos sofrendores, fundo céu azul, mar; adquirido pelos funcionários do Banco do Brasil para presentear seu Presidente Leonar-do Truda. Existe uma variante de propriedade do autor (mais violenta nas côres).
343. "Cristo Redentor" — desenho, 2,00×0,50 m. — Modelo para o monumento de São João d'El Rey. Encomenda do Dr. H. Silva Costa.
344. "Visconde de Cairu" — óleo, 0,80×0,50 m. — Busto, para a Escola Profissional do mesmo nome.
345. "O Juramento dos Inconfidentes" — óleo, 1,30×0,80 m. — Quadro histórico, 11 figuras: Tiradentes, Coronel Francisco de Paula, Coronel Domingos Abreu, Pe. Carlos Maciel, Cláudio Manuel da Costa, Pe. Rollim, Silvério (o traidor), Alvarenga, Tomás Gonzaga. Pertence ao Estado de Minas, reproduzido a côres pela "Revista da Semana". Existe uma repetição de tamanho muito maior de autoria do pintor, também em poder do Governo Mineiro.
346. "Pe. Théodore Ratisbonne" — óleo, 0,60×0,50 m. — Pertence ao Colégio Sion, Petrópolis.
347. "Humberto de Campos" — óleo, 1,00×0,75 m. — Coleção da Academia Brasileira de Letras, Rio.
348. Duque de Caxias — óleo, 1,00×0,75 m. — Largamente reproduzido, pertence à Galeria do Arquivo Nacional.
349. "Prefeito de Petrópolis" — óleo, 0,75×0,50 m. — Busto do Sr. Carvalho, Prefeitura de Petrópolis.

350. "*Copos de leite*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Coleção Dr. Roberto Alves Lima, Santos, SP.
351. "*Morros em Petrópolis*" — óleo, 1,10×0,80 m. — Fundo do jardim do pintor, adquirido pelo Governo da União para o Palácio da Embaixada do Brasil nos USA, Washington.
352. "*Crucificado*" — óleo, 1,24×1,13 m. — Num ambiente noturno com nuvens brancas, entre cactus e espinhos, ergue-se o Cristo Crucificado. Pertence ao autor.

1936

353. "*Jesus acalma a Tempestade*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Quadro muito reproduzido, efeito de mar grosso. Posteriormente o autor fez dele uma água-forte e uma ponta-sêca em miniatura. Pertence ao Pe. Guilherme Schubert, Rio.
354. "*Jesus no Jardim das Oliveiras*" — óleo, 1,00×0,72 m. — Efeito de luar. Salão 1936, muito exposto com sucesso, especialmente na Exposição de Arte Sacra no Museu Nacional de Belas Artes durante o Congresso Eucarístico Internacional, 1954.
355. *Vitrais* — desenhos e *gouaches* para servirem de modelos dos vitrais da capela do Batistério da Catedral de Petrópolis.
356. "*Panteão dos Imperadores*" — pastéis, 1,50×0,40 m. — Estudos definitivos dos dois painéis que decoram a Capela Imperial em Petrópolis.
357. "*Modestino Kanto*" — óleo. — Busto do escultor autor de vários monumentos. Salão 1936. Pertence ao mesmo.
358. *Ex-libris* — bico de pena, ex-libris do Conservatório Nacional de Música, Rio.
359. "*Ondas verdes*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Retrato de Lulli (sobrinha do pintor) em seda verde. Salão 1936. Reproduzido a cores pela "Revista da Semana". Pertence à família da retratada.
360. "*Dr. Chermont de Britto*" — óleo, 0,60×0,45 m. — Busto do pai do jornalista Ed. Chermont de Britto. Pertence à coleção deste último.
361. "*Ascensão do Senhor*" — desenho colorido, 2,00×0,90 m. — Jesus subindo ao céu entre 11 apóstolos, representados por 11 lírios. Vitral da capela mortuária da família Carvalho, no Cemitério da Penitência, Rio.
362. *Azulejos* — desenhos, 1,90×1,00 m. — Modelos de azulejos para a capela acima, representando "o Peregrino e a Dor" e "Recordações".
363. "*Corbiniano Villaza*" — óleo, 0,50×0,40 m. — Cabeça do cantor patricio.
364. "*Papoulas*" — óleo, 0,70×0,54 m. — Natureza morta pertencente à família do pintor.

1937

365. "*Retrato de Loty*" — óleo, 0,47×0,37 m. — Cabeça da filha do pintor, de espanhola, propr. do autor.
366. *Capela mortuária* — *gouaches*, modelos de 6 vitrais para a capela mortuária da igreja de Nossa Senhora da Glória repr. "Morte de Jesus", "Deposição", "Sepultamento", "Ressurreição", "Ressurreição de Lázaro", "Ressurreição da filha de Jairo", executados pela Casa Conrado, São Paulo.

367. *Paisagens petropolitanas* — 15 tábuazinhas, 0,30×0,20 m aproximadamente, repr. vistas de Petrópolis, flôres, expostas e vendidas na Galeria Santo Antônio, Rio (Couto Valle).
368. *2 sangüíneas* — retratos de Mme. Buarque e sua mãe, Mme. Seabra.
369. *Sagrado Coração de Jesus* — óleo, 1,10×0,95 m. — Novo exemplar — Jesus de mãos para baixo, de branco, executado com Henrique, filho do pintor. Pertence ao autor.
370. "*Retrato feminino*" — óleo, 0,80×0,70 m. — Repr. a Sra. Zélia Moreaux. Coleção Aquiles Moreaux.
371. "*Retrato de Lilico*" — óleo, 0,73×0,53 m. — O filho do pintor fardado de aluno do CPOR, fumando; claro, técnica larga. Salão 1937. Muito reproduzido. Propriedade do autor.
372. "*As Carteiras do Banco do Brasil*" — óleo, 1,10×0,50 m. — Composição decorativo-simbólica. Pertence ao Banco.
373. "*José Bonifácio*" — óleo, 0,70×0,50 m. — Busto do Patriarca da Independência. Encomenda para o Museu Ipiranga, São Paulo.
374. "*Episódios da vida de Nossa Senhora*" — *gouaches*, dez modelos para a execução dos vitrais da igreja de Nossa Senhora do Parto (hoje destruída). Pertencem à Mitra.
375. "*Dr. Leonardo Truda*" — óleo, 0,76×0,65 m. — Busto do Presidente do Banco do Brasil, com o retratado.

1938

376. "*Joana d'Arc e a Bandeirante*" — óleo, 1,00×0,80 m. — Modelo para os diplomas das "Bandeirantes"; a cores; o original pertence às "Bandeirantes".
377. "*Retrato de Bebê*" — óleo, 0,70×0,65 m. — A filha do pintor, segurando uma pomba. Salão de 1938. Pertence à família do autor.
378. "*O Frade pintor*" — óleo, 0,67×0,47 m. — Retrato de Frei Geraldo Roderfeld. Pertence à família do mesmo, na Alemanha.
379. "*Auto-retrato*" — óleo sobre chapa de zinco, 0,35×0,23 m — de óculos. Com o autor.
380. "*Teresinha*" — óleo, 0,44×0,32 m. — A filha menor, 11 anos, encosta a cabeça sobre o braço olhando "pitangas"; existem mais três variantes deste quadro, de dimensões maiores, feitas pelo autor. Existem outras falsas. Propriedade da retratada.
381. "*O Cristo da Lei*" — óleo, 1,00×0,80 m. — O Salvador segurando as Tábuas da Lei, ao ar livre, sol, mar, iluminação viva, teve sucesso. Pertence ao autor.
382. "*Post-Communio*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Teresinha de perfil, olhos baixos, mãos postas, muito reproduzido. Pertence à irmã Maria Isabel.
383. "*Ceia da Sagrada Família*" — óleo, 0,80×0,80 m. — Jesus Menino, entre São José e Maria, oferece pão. Quadro de muito sucesso, repetido pelo autor várias vezes com variantes. Pertence ao autor.
384. *Políticos* — óleos e bicos de penas vários representando vultos de Minas Gerais, juristas, ministros, pintados por encomenda de Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte. Pertencem ao Estado de Minas.
385. *Estudos* — vários óleos e *gouaches* para as composições da decoração da igreja de Santa Teresinha do Túnel, Rio.

386. "Conde de Afonso Celso" — óleo, 0,70×0,65 m. — Para o Instituto Histórico e Geográfico, Rio.
 387. "Dr. José Carlos de Macedo Soares" — óleo, 0,56×0,40 m. — Pertence à série de sete retratos executados pelo pintor, do Embaixador Macedo Soares.
 388. "Palmeiras em Corrêas" — óleo, 1,10×0,76 m. — Fundo de morros, palmeiras no 1º plano, pintura realçada com ouro em fôlhas.

1939

389. *Mosaico* — desenho colorido, 1,00×0,80 m. — Modelo para o grande mosaico repr. Santa Teresinha no céu, para o altar-mor da matriz de Santa Teresinha do Túnel, Rio. Trabalho exposto na sacristia da igreja. O mosaico foi feito pela Casa Conrado em técnica moderna; tem 8,00 m de largura, em forma parabólica.
 390. "Justiça Civil" — óleo e cêra, 3,80×2,16 m. — Painel no Salão das Sessões dos Desembargadores, no Palácio do Tribunal de Apelação.
 391. "A Justiça Penal" — idem, idem. — Os dois painéis são colocados um na frente do outro, sendo que o presente está atrás da mesa do Presidente do Tribunal.
 392. 50 aquarelas — ilustrações do "Poema de Anchieta" em honra da Virgem Maria, original em latim, edição do Arquivo Nacional, organizada pelo Dr. E. Vilhena de Moraes. Repr. símbolos, paisagens, tipos característicos. Nos exemplares especiais, numerados, há sangüíneas, desenhos, aquarelas, águas-fortes, originais.
 393. "O Semeador" — óleo, 0,86×0,65 m. — Repr. a parábola do Evangelho. Fig. de Cristo ao ar livre jogando sementes, efeito de sol. Muito reproduzido, inclusive na capa do livro comemorativo do Congresso Eucarístico Internacional, Rio, de autoria do jornalista Martins Alonso.
 394. "Isaac Feldmann" — óleo, 0,70×0,50 m. — Retrato do violinista, atualmente em Nova York.
 395. "Flôres" — óleos, de vários tamanhos, geralmente 1,10×0,75 m, ou menores, repr. "Acácias e hortênsias"; "Cravos"; "Rosas"; "Dálilas"; etc.

1940

396. "Última Ceia" — óleo, 1,20×0,80 m. — Nova concepção desse assunto, figuras de pé, composição baseada nas "visões de Catarina Hemmerich". Salão 1940. Muito reproduzida. O pintor executou algumas variantes medindo 2,00×0,80 m com maior acabamento; estas encontram-se com: Sr. Oliveira, família Pe. Kerginaldo Memória, Sr. Filpo, Sr. Elpidio Vasconcelos. O primeiro original, com o autor.
 397. "A Imaculada" — óleo e cêra, 2,59×2,50 m. — Pintura decorativa, fortemente estilizada na maneira de Beuron (Benedictinos), com detalhes de ouro em fôlha; no altar à direita da matriz de Santa Teresinha do Túnel, Rio.
 398. "São José" — idem, idem — no altar à esquerda. Esses painéis tiveram grande repercussão, foram muito reproduzidos, inclusive existe uma edição de pequenas tricromias boas.

399. "Mme. Santos Filho" — óleo, 0,80×0,60 m. — Retrato da esposa de um diretor do Banco do Brasil.
 400. 3 águas-fortes — latão, 0,27×0,19 m. — Repr. "o Gigante adormecido" (a Tijuca); "Pedra de Itapuca"; "Icarai", água-tinta; "Palmeiras na Tijuca"; gravuras com grande tiragem, existentes em tôdas as coleções, vendidas no estrangeiro.
 401. "Decoração" — óleo e cêra, vários painéis repr. crianças e flôres, na residência, em Botafogo, do Dr. Castro Lima.
 402. 40 aquarelas — 0,55×0,35 m. — Modêlos para o "Catecismo das crianças" representando assuntos do Antigo e do Novo Testamento, reproduzidos em rotogravuras a 4 cores pela Casa "Graphicals", São Paulo. Edição de grande repercussão, pois foi a primeira no gênero executada no Brasil. Encomenda dos Padres Franciscanos de Petrópolis.
 403. "Mrs. Fenwick" — 0,60×0,50 m. — Retrato da mãe do Embaixador Americano no Brasil.
 404. *Cruz Episcopal* — desenho, composição original da Cruz de Dom Frei Henrique Trindade; executada em prata.
 405. *Vitrais* — gouaches repr. os Dez Mandamentos para a matriz de Santa Teresinha do Túnel, em estilo abstrato-litúrgico, sem figuras, encomenda de Mons. Leovigildo Franca, Rio. Execução de Gastão Formenti, Rio.
 406. 2 tapetes — gouaches para servirem de modelo de tapetes, executados em São Paulo, encomenda do Emb. José Carlos de Macedo Soares, Rio.
 407. "Dr. Fenwick" — óleo, 0,55×0,45 m. — Retrato do Embaixador Americano, Presidente da Comissão Inter-Americana de Neutralidade. Agora nos EUA.

1941

408. "José Bonifácio" — óleo, 0,70×0,60 m. — Busto para uma sala do "Instituto Brasil-Estados Unidos" "pendant" do Washington, de pintor americano.
 409. "São Francisco das Chagas" — óleo, 1,55×0,81 m. — Executado tendo em vista um quadro maior, nunca feito; pertence ao autor.
 410. *Vitral* — modelo em gouache para a janela da fachada da igreja de Sant'Ana, Rio. Repr. o Beato Eymard em adoração do Santíssimo. Execução da Casa Conrado, São Paulo.
 411. "D. Darcy Vargas" — 0,80×0,70 m. — Meia fig., de preto, decotada, fundo mar agitado; retrato para a Casa do Pequeno Jornaleiro, Rio.
 412. *Sangüíneas* — série de retratos. — D. Bice Alfieri (na Itália) e outros. Série de composições ilustrando lendas árabes para D. Inês Correia de Araújo.
 413. "Jesus Menino no Templo" — óleo, 1,10×0,80 m. — Repetição exata do 1º original que foi cedido ao colecionador de São Paulo, Dr. Waldemar Teixeira de Carvalho, com a condição de executar o segundo quadro que está com o autor.
 414. *Retratos para o Arquivo Nacional* — óleos, 0,75×0,60 m. — José Clemente, Joaquim Caetano da Silva; da coleção existente nos salões do Arquivo Nacional que perfaz uma série de mais de quarenta vultos escolhidos pelo Dr. E. Vilhena de Moraes sintetizando toda a evolução histórica do Brasil, seus homens mais ilustres em todos os ramos do saber e da ação.

1942

415. "Nossa Senhora da Candelária" — óleo, 1,50×0,80 m. — Oval, terminação de um quadro começado com Sisy (a irmã do pintor) em 1915. Pertence ao autor.
416. "Ministro da Marinha" — óleo, 0,80×0,60 m. — Almirante Aristides Guilhem, coleção do Catete.
417. *Ex-libris* — modelo do ex-libris para Frei Pedro Sinzig, com 2 côres, muito reproduzido mesmo em pequenas imagens (santinhos).
418. "A Caminho do Calvário" — óleo, 1,00×0,80 m. — Tonalidade escura; Jesus sustenta a Cruz precedido por um carneirinho e seguido por longa fila de discípulos, soldados etc., acompanhado da Virgem Mãe; pertence ao autor.
419. "Conselheiro João Alfredo" — óleo, 1,80×0,90 m. — Reconstrução deste vulto histórico, com o autor.
420. "Dom Frei Henrique" — 0,60×0,50 m. — Busto do então Bispo de Bonfim, na Baía, hoje Bispo de Botucatu, São Paulo.
421. "D. Sylvia Martins" — óleo, 0,80×0,50 m — de preto, vestido de baile, com o autor. Existe outro retrato posterior, só busto; coleção Dr. Galeno Martins.
422. "Dr. Jayme Guedes" — óleo, 0,85×0,60 m — tomando café — para a Ilha de Marambaia, encomenda Dr. Levy Carneiro.
423. "Dr. Hildebrando de Góes" — idem, idem.

1943

424. "A Luz não se apagará" — óleo, 0,65×0,55 m. — Meia fig. Teresinha (filha do pintor) de trajes clássicos, amparando lâmpada acesa. Coleção Coutinho, São Paulo.
425. "Presidente Getúlio" — óleo, 1,98×1,00 m. — Fig. inteira, tamanho natural, para um salão do Supremo Tribunal Militar (encomenda do Ministro Tavares).
426. "Frei Galvão" — óleo, 0,85×0,65 m. — Representa o franciscano ajudando a construção do Convento da Luz, em São Paulo. Tela ainda com o autor.
427. "Jesus com Marta e Maria" — óleo, 0,85×0,70 m. — Efeito de luz. Salão de 1943. Pertence ao autor.
428. "A dama do Trêvo" — óleo, 0,72×0,72 m. — Retrato de "Branquinha", filha do Dr. Amaro da Silveira, de preto, segurando trêvo. Salão do mesmo ano. Pertence ao autor.
429. "Nossa Senhora Medianeira" — *gouache*, 0,74×0,55 m. — Modelo para estampas, estilizado, estilo sintético. beneditino. Encomenda do Pe. Barreiras, Barra do Pirai.
430. "Mons. Gonzaga do Carmo" — óleo, 2,00×1,00 m. — Retrato tamanho natural, de capa rôxa, em pé, para a sacristia da matriz de Nossa Senhora da Glória, Largo do Machado.
431. "Perfumes" — sangüíneas, ilustrações de um poema do Ministro Goulart de Oliveira.
432. "Cristo Crucificado" — *gouache*, modelo de mosaico para o altar da catedral de Guaxupé.
433. Dr. Luís Assunção e Sra. — óleos, 0,75×0,60 m. — 2 retratos. Na coleção do casal Assunção, São Paulo.
434. *Flôres* — óleos, vários tamanhos, repr. rosas, dalias, palmas de Santa Rita, camélias, cravos; a maioria vendidos na Galeria da Casa Costa Ribeiro.

1944

435. "Nossa Senhora das Dores" — óleo, 0,96×0,78 m — de pé, mãos escondidas nas mangas, com o autor.
436. *Retratos* — óleos, 0,78×0,56 m. — Várias reconstruções de vultos históricos baseadas em estampas ou simples descrições literárias, para a galeria do Arquivo Nacional.
437. *Flôres* — óleos, vários tamanhos, repr. margaridas, rosas vermelhas, cravos vermelhos.
438. "Lava-pés" — óleo, 1,00×0,73 m. — Composição que obteve sucesso; exposto no Salão do mesmo ano; vendido ao Dr. Vidi-gal, São Paulo, com a condição de executar um 2º exemplar de dimensões maiores e que se encontra com o autor.
439. "A Samaritana" — óleo, 1,10×0,73 m. — Composição de sucesso. Salão do mesmo ano. Vendido a Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte. 2º exemplar maior, fundo mais desenvolvido, pertence ao autor. 3º exemplar, repetição do precedente em menores proporções, coleção Dr. Wanderley, Rio. (Este último executado em 1957).
440. "O Encontro" — óleo, 0,70×0,55 m. — Maria encontra Jesus na Via Crucis. Composição de muito sucesso. Salão 1944. Reproduzida no "Parati" de Buenos Aires, serviu posteriormente de modelo a várias "Vias Sacras" da autoria do pintor, águas-fortes, aquarelas, óleos, etc.
441. "A Virgem do livrinho" — óleo, 0,54×0,45 m. — Retrato da filha Teresinha, de olhos baixos, lendo, mãos postas. Salão 1944. Reproduzida na "Ilustração Brasileira". Pertence a Teresinha.
442. *Variantes* — óleos vários, repr. "A Última Ceia", o "Sagrado Coração de Jesus". Em todos há algumas diferenças, notando-se o desejo do autor de apresentar o mesmo assunto com modificações de tonalidade, composição, etc.
443. *Flôres* — continua a série de óleos, repr. orquídeas, papoulas, zínias, dalias, hortênsias, etc.

1945

444. "Via-Sacra" — óleos, 0,37×0,27 m. — 14 estações da Via-Sacra, originais executados para a capela particular do Sr. Francisco de Oliveira, em Botafogo.

1946

445. *Vitrais* — 10 *gouaches* e estudos para as 10 janelas da matriz de Santa Margarida Maria, na Lagoa, Rio.
446. "Via-Sacra" — águas-fortes, chapas de latão 0,37×0,27 m. — Catorze estações. Trabalho de grande divulgação; foi apresentado ao Sumo Pontífice Pio XII com uma coleção enviada pela Sociedade Brasileira de Arte Cristã. O Papa agradeceu por intermédio do Cardeal Montini, então Secretário da Santa Sé, e elogiou ao artista, tornando assim oficial esta Via-Sacra. Várias igrejas a adotaram para seu interior, como, por exemplo, a capela do monumento a Nossa Senhora de Fátima, em Petrópolis. Vários Bispos do Brasil a adquiriram.

1947

447. "O Credo" — *gouaches*, modelos para 13 pequenas zincografias ilustrando o "Credo", edição "Oficinas Gráficas Nossa Senhora Aparecida", Estado de São Paulo.
448. "Andor" — desenhos vários, modelos para uma escultura em madeira destinada às procissões de Nossa Senhora Aparecida.
449. "Mons. Benedito Marinho" — óleo, 1,00×0,80 m. — Retrato para a Irmandade de São Pedro Apóstolo.
450. "O Trabalho com Deus e sem Deus" — óleo, 2,10×1,05 m. — Paineis de propaganda anticomunista para a Liga Católica Jesus, Maria, José da matriz de Santo Afonso, Rio. Presentemente no altar da Sagrada Família da mesma igreja.
451. "Desembargador Nelson Hungria Hoffbauer" — óleo, 0,93×0,58 m. — de pé, com a toga de desembargador. Coleção do mesmo.
452. "Comendador Oscar Costa" — óleo, 2,20×1,55 m. — de pé, tamanho natural, fardado de Provedor da Irmandade de São Francisco de Paula. Coleção de retratos da Irmandade no corredor da igreja de São Francisco de Paula, Rio.

1948

453. "O tesouro achado" — óleo, 0,60×0,48 m. — Quadro de gênero, ao ar livre, com a filha Loty, técnica impressionista. Pertence ao autor.
454. "Última Ceia" — óleo, 0,80×0,60 m. — Pequena Santa Ceia em técnica divisionista (pontilismo). Coleção Elpidio Vasconcelos, Belo Horizonte.
455. "Saindo do baile" — óleo, 0,80×0,60 m. — com a filha Teresinha, quadro de gênero, técnica pontilista. Pertence ao autor.
456. "Ave Maris Stella" — óleo e cêra, 2,00×1,98 m. — Paineis no estilo beneditino, realçado com ouro em fôlha, na Capela da Escola Naval, Rio.
457. *Vitrais* — *gouaches* para servir de modelos aos vitrais da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Saco, Campos. A particularidade deste trabalho está no fato de que todas as composições ilustrando a Ave-Maria, são executadas sem o auxílio da figura humana.
458. "Intermezzo" — óleo, 0,62×0,50 m. — A filha Teresinha tocando violino, quadro de gênero, efeito de luz. Vendido na Galeria Copacabana, Rio.
459. "Nossa Senhora Medianeira" — várias *gouaches* e sangüíneas para ilustrar o livro do Pe. Zanatta, Rio Grande do Sul. Edição de luxo da Editora Santa Maria. Tricromias.
460. "Violinista" — óleo, 0,67×0,54 m. — Retrato do prof. Salles; com o autor.
461. "Sagrados Corações de Jesus e Maria" — óleo, 0,92×0,72 m. — Representa num mesmo quadro as duas devoções; coleção Dr. Fernando Guerra Duval.
462. "Os fundadores do Convento de Santo Afonso" — óleo, 2,00×1,42 m. — Nossa Senhora Aparecida, Santo Afonso, São Clemente, retratos de 2 padres e 10 seminaristas. Seminário Santo Afonso, Aparecida, São Paulo.
463. "Dr. Levy Miranda" — óleo, 0,80×0,70 m. — Retrato para a Casa do Pequeno Jornaleiro, Rio.

1949

464. *Vitrais* — *gouaches* várias para a execução de 4 vitrais repr. episódios da vida de São Pedro Apóstolo para a matriz de mesmo nome no Encantado, Rio.
465. "São José e o Menino Jesus" — óleo, 0,77×0,67 m. — Quadro de bastante sucesso. Exposição Municipal do Rio, Exposição de Arte Sacra Internacional em Roma durante os festejos do Ano Santo (o quadro foi escolhido pela própria Comissão Organizadora em Roma entre muitas fotografias enviadas daqui do autor e de outros artistas). O pintor executou uma variante para o Colégio Arnaldo, de Belo Horizonte, que mandou reproduzir o quadro em tricromias da Gráfica Clicheria Latt, Rio. O 1º original pertence ao autor.
466. "São Dimas" — óleo, 0,76×0,58 m. — Repr. o Bom Ladrão na Cruz; pertence à Congregação Mariana de Petrópolis, que o mandou reproduzir em pequenas tricromias.
467. "Uma rua de Petrópolis" — água-forte, 0,35×0,27 m. — Executada expressamente para o "Club dos Glifófilos", Rio, numa edição de cem exemplares numerados para os cem sócios (foram impressos pelo autor os primeiros 50 exemplares).
468. "Sant'Ana e o Menino Jesus" — óleo, 0,83×0,65 m. — Executado com a esposa do pintor e sua netinha Mariinha. Salão Municipal do mesmo ano. Pertence ao autor.
469. "Dr. Assis Brasil" — óleo, 1,00×0,80 m. — Fig. até o joelho. Está em Pôrto Alegre.
470. "Auto-retrato" — óleo, 0,60×0,55 m. — ao ar livre, iluminado por 2 luzes. Pertence ao autor que executou uma variante para a Família de D. Maria Luísa Teixeira, Rio.
471. "Sagrado Coração de Jesus" — óleo, 0,71×0,54 m. — Nova concepção executada em técnica impressionista com espátula e tinta em relevo. Pertence ao autor. Existem mais duas variantes executadas em 1956.
472. *Ilustrações* — bicos de penas ilustrando o livro de poesias "Sursum Corda", de Fernando Guerra Duval.
473. "Alvaro Paes de Barros" — óleo, 0,62×0,52 m. — Retrato executado para o Liceu de Artes e Ofícios, Rio.
474. "Nossa Senhora de La Salette" — óleo para a igreja de Nossa Senhora em Catumbí, Rio.

1950

475. "Via-Sacra" — óleos sobre tábuas compensadas, 0,76×0,51 m. — 14 composições com variantes baseadas na última Via-Sacra em água-forte; tonalidades escuras, antigas. Executada por encomenda de Mons. Nabuco, para a Matriz de Santa Teresa, no Morro de Santa Teresa (R. Aurea, Rio).
476. *Vitral* — *gouache* para modelo do vitral do Batistério da matriz acima, repr. Fé, Esperança e Caridade, figuras estilizadas com fundo cubista.
477. *Mlle. Monteiro de Barros* — óleo, 1,14×1,00 m. — Meia fig. sentada, claro, fundo tapeçaria. Pertence à família da mesma.
478. *Vitrais* — *gouaches* e vários estudos para a execução dos vitrais da capela do Campo dos Afonsos, Rio, repr.: Santa Joana d'Arc,

Santo Elias, Santo Antônio, Santa Cecília. Execução da Casa Guanabara, Rio.

479. *Flôres* — óleos. Continuou nesses três últimos anos o pintor a executar várias composições, sempre originais, repr. rosas, cravos, dalias, amôres-perfeitos, etc. de dimensões várias, dominando a de 1,10×0,75 m.
480. *Variantes* — óleos repr. a "Última Ceia", o "Sagrado Coração de Jesus", a "Ceia de Emaús", a "Ceia da Sagrada Família", "a Virgem", telas tôdas sempre com diferenças acentuadas, medindo em geral 1,10×0,75 m ou 0,70×0,60 m, tôdas assinadas e espalhadas no país inteiro, devem ser consideradas tôdas originais.

1951

481. *"Cristo Mestre"* — óleo, 2,10×1,35 m. — Encomenda do Pe. Alonso S. J., Presidente da Comissão do Congresso Internacional de Educação Católica; fig. em pé, tamanho natural, ar livre, mar no fundo, segurando a Bíblia. Foi reproduzido em pequenas tricromias e no Livro do Congresso. Pertence à Universidade Católica, Rio.
482. *Via-Sacra* — óleos. — 14 estações medindo cada uma 0,80×0,58 m, executadas no mesmo sentimento e técnica das outras, mas com variantes. Encomenda do Pe. Antônio Ribeiro para a sua igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Campos, R. J.
483. *"Água-forte"* — chapa cobre, 0,25×0,18 m, repr. Perfil de Cristo Crucificado, encomenda do Atelier de Arte, Rio. Muito divulgada e impressa.
484. *"Água-forte"* — chapa de latão, 0,20×0,15 m — intitulada "A Virgem do Silêncio"; Nossa Senhora com o Menino dormindo, de larga produção, encomenda do AA.
485. *"Água-forte"* — chapa cobre, 0,27×0,19 m. — Repr. a Cabeça do Sagrado Coração de Jesus, largamente impressa, encomenda do AA.
486. *"Água-forte"* — chapa cobre, 0,27×0,21 m (?). — Repr. "o supremo esforço", repetição em tamanho menor do zinco de igual título executado em Florença e, posteriormente, extraviado. Encomenda do AA.
487. *"Água-forte"* — 2 chapas latão 0,20×0,15 m — gravadas anteriormente e agora largamente difundida pelo AA, repr.: "Senhor! que eu veja!", e "Jesus e o doente".

1952

488. *"Água-forte"* — cobre, 0,25×0,18 m. — Muito impressa, encomendada pelo AA, intitulada "Perfil de Nossa Senhora das Dores".
489. *"Água-forte"* — cobre, 0,20×15,50 m. — Idem, como acima, repr. São José e o Santo Menino.
490. *"Água-forte"* — cobre, 0,27×0,19 m. — Idem, como acima, repr. "Cabeça de São Francisco".
491. *"Água-forte"* — cobre, 0,27×0,19 m. — Idem, como acima, repr. "Cabeça de São Francisco".
492. *"Água-forte"* — cobre, 0,27×0,19 m. — Idem, como acima, repr. "Santo Antônio e o Santo Menino".

493. *"Batismo de Jesus"* — óleo, 1,92×1,42 m. — Repr. São João batizando o Salvador; encomenda dos Padres Carmelitanos para o Batistério da igreja de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo.
494. *Paisagens* — óleos (mais ou menos 0,50×0,40 m). — Repr.: "o mamoeiro" (nos fundos da casa do pintor em Petrópolis) de propriedade do mesmo; "Ponte sobre o rio Bingen", Petrópolis, vendido; "Sapucaieiras floridas". Pertence ao autor.
495. *Sêlo* — desenho para o Sêlo comemorativo do centenário do nascimento do pai do pintor, maestro Henrique Oswald, tirado da água-forte original de mesmo assunto.
496. *"Maternidade"* — óleo, 0,80×0,50 m. — Repr. a filha Teresinha com a filha desta, a netinha do autor Christiane, interpretando a "Virgem com o Menino". Técnica impressionista. Com o autor.
497. *"Henrique Oswald"* — óleo, 1,98×1,20 m. — Composição repr. o pai do artista tocando piano, aparecendo no fundo a fig. de São Francisco Xavier. Decoração para o altar da matriz de São Francisco Xavier, Rio.

1953

498. *Retratos* — óleos, 0,52×0,33 m. — Repr. 4 redentoristas, entre eles o Pe. Gualter Perriens, fundadores da igreja de Santo Afonso, Rio. Na sacristia da mesma.
499. *Desenhos* — *fusains* vários para uma série intitulada "O Evangelho dos operários" repr. Adão e Eva; Anunciação, etc., 0,58×0,39 m.
500. *"Anchieta"* — óleo, 1,20×0,80 m. — Repr. o Beato Anchieta escrevendo na areia os primeiros versos de seu poema sobre a Virgem. Encomenda de Mme. Chaves, Rio.
501. *"Paisagem"* — óleo, 0,80×0,60 m. — Repr. "O recreio das pai-neiras" na Avenida Piabanha, Petrópolis; existem mais 2 variantes com o Dr. Viana Freire, Presidente da SPBA; outra em São Paulo.
502. *Vitrais* — 13 *gouaches* para servirem de modelos aos vitrais da capela do Batistério na matriz de Nossa Senhora da Glória, Rio (precisa notar-se que quando se trata de vitrais o pintor executa 1º as *gouaches* das composições e cores, (2º) executa as ampliações do tamanho natural e (3º) são compostos os vitrais pelos artistas vidraceiros, sendo os vidros escolhidos pelo autor).
503. *"Sagrado Coração Eucarístico"* — óleo, 0,75×0,53 m — para o Colégio Santa Marcelina, Tijuca, Rio.
504. *"Anunciação"* — óleo e cêra, 2 painéis de 2,00×1,10 m — para a parede do altar da capela das Oficinas Gráficas de Aparecida, São Paulo.
505. *"Paisagem"* — óleo, 1,00×0,75 m. — Repr. "Troncos", Petrópolis. Existe um estudo deste quadro de 0,80×0,58 m. Ambos com o autor.
506. *"Pasteur"* — óleo, 0,90×0,70 m. — Variante do 1º exemplar. Coleção Elpídio Vasconcelos, Belo Horizonte.

1954

507. *"Tributo de César"* — óleo, 1,26×0,84 m. — Original repr. Cristo indicando aos fariseus a moeda de César. Existe outro quadro tirado deste, mas ao ar livre, com fundo de mar. Ambos adquiri-

- dos por Elpídio Vasconcelos, Belo Horizonte (o 2º mede 2,20×0,80 m).
508. "*Batismo de Jesus*" — óleo, 2,20×1,20 m. — Novo original para o Batistério da matriz de Santo Afonso, Rio.
509. "*Via Sacra*" — óleos, 14 composições, 0,80×0,58 m. — Nova variante sempre no mesmo sentimento; encomenda do Pe. Brandão para sua matriz de Conselheiro Fabriciano, Sul de Minas.
510. "*São José*" — óleo, 0,82×0,60 m — com martelo na mão. Pertence ao autor.
511. "*Via Sacra Mariana*" — assim chamada por ter em tôdas as estações a fig. da Virgem Mãe; óleos, 0,80×0,58 m; em monocromo, claro-escuro violento, pertence ao autor. Exposta com sucesso na Exposição de Arte Sacra durante o Congresso Eucarístico Internacional no Rio, no Museu Nacional de Belas Artes.
512. "*Pescadores na praia*" — óleo, 1,40×0,70 m. — Marinha, barco com pescadores empurrado pelas ondas; coleção Dr. Santa Maria, Rio.

1955

513. "*Begônias*" — óleo, 0,89×0,63 m. — Da série de "flôres", sendo este só de "fôlhas"; pertence ao autor. Existe uma variante com Elpídio Vasconcelos, Belo Horizonte.
514. *Vitrais* — *gouaches*, 2 composições para o Seminário de Petrópolis repr. "Grande é a messe, poucos os obreiros", e "deixai as crianças virem a Mim". Encomenda do Bispo de Petrópolis.
515. "*D. Pedro II*" — óleo, 1,06×0,82 m. — O Imperador é repr. assinando documentos, quadro comemorativo da fundação de bancos em Minas. Encomenda Elpídio Vasconcelos.
516. *Vitrais* — *gouaches*, estudos de 10 composições para os vitrais da capela das Irmãs Sacramentinas de Juiz de Fora, repr. assuntos do Antigo e Novo Testamento alusivos à Eucaristia. Técnica moderna, execução Casa Conrado, São Paulo. Encomenda de D. Marita de Assis Ribeiro, Juiz de Fora.
517. "*Batismo de Jesus*" — óleo, 1,18×0,82 m. — 3º quadro deste assunto sempre sendo as composições diferentes. Encomenda do Pe. José Brandão para sua matriz de Conselheiro Fabriciano, Minas, EFVM.
518. "*Água-forte*" — cobre, repr. "Trecho de Procissão" para a Associação Amigos da Gravura, não foi editada; sempre em poder do autor.
519. *Vitral* — *gouache*, modelo do vitral da fachada da matriz de Santa Margarida Maria, na Lagoa, Rio, repr. "Cristo-Rei".
520. "*Via-Sacra*" — 14 tábuas de madeira compensada, 0,80×0,60 m. — Execução a cores da Via-Sacra monocroma "Mariana". Encomenda de Mons. J. Reghezza, pároco do Templo de São Pedro, em Caracas, Venezuela. As composições têm variantes e a precedente Via-Sacra Mariana pode ser considerada "estudo" preliminar desta. Encontra-se em Caracas.

1956

521. *Vitrais* — 2 *gouaches* e estudos para a execução dos grandes vitrais da ábside da matriz de São Sebastião no Rio. Repr., à direita o histórico da definição do dogma da Imaculada Conceição

- enaltecendo a influência dos franciscanos nas discussões que a precederam. No outro vitral, à esquerda, a "Batalha das Canoas", em 1655, com a vitória de Estácio de Sá, cujo túmulo está em baixo do vitral. Execução da Casa Conrado de São Paulo.
522. "*Mons. Mac Dowell*" — óleo, 2,20×1,10 m. — Repr. o Mons. de capa de cetim roxo, escrevendo, inspirado pela Santa Francisca Xavier, cuja aparição vê-se no 2º plano. Este quadro está colocado nas paredes laterais do altar-mor da matriz de São Francisco Xavier e é *pendant* do retrato de Henrique Oswald executado anteriormente.
523. "*Via-Sacra*" — desenhos ao *fusain* de nova concepção dos 14 quadros da Via-Sacra. Desta vez o autor executou as composições servindo-se unicamente da Cabeça do Cristo e suas Mãos (com poucas exceções) ainda inacabada.
524. *Nossa Senhora de Lourdes* — óleo, 1,30×1,28 m. — Paineis decorativos, no estilo beneditino, para a capela particular de Mme. França, Rio.
525. "*São Francisco e os pássaros*" — óleo, 1,50×0,85 m — num bosque (tirado do quadro "Troncos" do mesmo autor), o Santo no meio de pássaros brasileiros. Encomenda das Freiras Franciscanas, da R. da Glória, Rio.
526. "*Sagrado Coração de Jesus*" — óleos, 1,10×1,00 m. — Claro, mãos para baixo, começado há muitos anos com o filho Henrique (para modelo).
527. "*Última Ceia*" — óleo, 1,70×0,80 m. — Repr. a mesma composição das precedentes, mas as figuras são mais encostadas umas nas outras, de tamanho 1/3 do natural, estudadas novamente com modelos do natural. Por estas mudanças o quadro se torna completamente novo.
528. "*Ponta-sêca*" — gravura-miniatura sobre matéria plástica, repr. Jesus acalmado a Tempestade, tirada a 20 exemplares numerados.
529. "*Padre Alonso S. J.*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Propr. da Universidade Católica do Rio de Janeiro.
530. "*Deputado Raymundo Padilha*" — óleo, 0,80×0,60 m. — Propr. do retratado.

* * *

NOTA. — Vários trabalhos do autor não foram aqui relacionados, principalmente muitos daqueles compostos nos últimos anos. A relação acima não é, pois, rigorosamente completa, embora enumere a maior parte da produção do autor.

íNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Abreu*, coronel Domingos de (personagem da Inconfidência Mineira) 107
- Adam*, Paul (1862-1920) (romancista francês) 37
- Agache* (arquiteto francês) 63
- Agostinho*, Santo (354-430) 147
- Albuquerque*, Georgina (n. 1885) (pintora) 164
- Albuquerque*, Lucílio (1877-1939) (pintor, marido da preced.) 62, 164
- Alessandri*, Serse (crítico de arte italiano com. séc.) 37
- Amoedo*, Rodolfo (1857-1941) (pintor) 17, 20, 42, 62, 71, 150, 160, 161, 162
- Anchieta*, Padre José de (1534-1597) 127
- Andrade*, Olinto de (político mineiro) 109
- André*, Santo 58
- Angélico*, Beato (1387-1455) (pintor e dominicano toscano) 47
- Arcoverde*, Dom André (Bispo de Valença) 115
- Arcoverde*, Cardeal Dom Joaquim (1850-1930) 115
- Arinos*, Afonso (1868-1916) (escritor, autor de "Pelo Sertão") 44
- Assunção*, Dr. Erasmo (ind. paulista) 56
- Assunção*, Dr. Luís (ind. paulista) 56
- Ávila*, José Silva d' (grav., ex-aluno do A.) 97, 98
- Avivar y Avivar*, cônego Eugênio (da Ordem Premonstratense, Petrópolis) 78

B

- Bacchelli*, Riccardo (n. 1891) (celebre romancista italiano, conchunhado do A.) 22

- Bach*, João Sebastião (1685-1750) 30
- Bandeira*, Manuel (n. 1886) (poeta)
- Banti* (pintor florent. contemp.) 23
- Barbosa*, Mário de Lima (homem de letras) 20
- Barbosa*, Rodrigues (crítico musical, já falecido) 20
- Bartholomé*, Paul-Albert (1848-1928) (escultor francês) 37
- Bartolomeu*, São 58
- Batista da Costa*, João (1865-1926) (pintor) 70, 71, 161
- Beethoven*, Ludwig Van (1770-1827) 44, 109, 111, 112
- Benedito*, Dom (Bispo no Espírito Santo) 115
- Bernardelli*, Henrique (1858-1936) (escultor) 17, 45, 93, 162
- Bernardelli*, Rodolfo (1852-1934) (escultor) 17, 71, 72, 84, 152, 162, 163
- Berte*, Dufour (eng. florent., colega do A.) 21
- Besnard*, Albert (1849-1934) (pintor pós-impressionista) 33, 37
- Bethencourt da Silva*, comendador Francisco Joaquim (1831-1911) (fund. do Liceu de Artes e Ofícios do R. J.) 44
- Bicalho*, Francisco de Paula (1847-1919) (ilustre engenheiro, sogro do A.) 51, 153
- Bigi* (pintor, já falecido) 57
- Bonnat*, Joseph-Léon (1833-1922) (pintor acadêmico francês) 29
- Botticelli*, Sandro (1445-1510) 8
- Boucher*, François (1703-1770) (pintor francês) 174
- Braga* (cozinheiro do Catete) 114
- Braga*, Francisco (1868-1945) (compositor e regente) 18, 20, 44
- Braga*, Odilon Duarte (político) 109

- Brailowsky*, Alexander (n. 1900) (pianista) 63
Braque, Georges (n. 1882) (pintor cubista francês) 22, 176
Brás, Dr. Wenceslau (n. 1868) 108
Brunet, L. Jacques (naturalista francês do século passado) 157
Bruno, Pedro (1884-1949) (pintor) 45
Bueno, Sebastiana (gravadora, ex-aluna do A.) 97
Bülöw, Hans Von (1830-1894) (pianista e regente alemão) 7
Buonamici, Giuseppe (1846-1914) (pianista florentino, discípulo de Liszt) 8
Burne, Jones (1833-1898) (pintor pré-rafaelista) 29, 30

C

- Cabanel*, Alexandre (1823-1889) (pintor acadêmico francês) 161
Callisto, Benedito (1853-1925) (pintor) 46
Calvino Filho (editor no Rio) 97
Câmara, Cardeal Dom Jaime de Barros (n. 1894) 135, 180, 181, 182
Camarão, índio Filipe (n. 1648) 75
Camargo, Iberê (pintor) 142, 147
Campoamor, Quirino (n. 1902) (pintor e prof.) 80, 143
Campos, Cônego Higino (pároco paulista) 59
Campos, Humberto de (1886-1934) 125, 126
Canisio, Frei 102
Capanema, Barão de 160
Capanema, Gustavo (político) 101, 109, 148
Caprin, Giulio (literato e crítico de arte italiano contemporâneo) 36
Cardoso S. J., Padre Armando 127
Carlos Corrêa de Toledo e Melo, Padre (da Inc. Mineira) 107
Carlos Gomes, Antônio de (1839-1896) (músico) 17, 44, 158
Carrière, Eugène (1849-1906) (pintor francês) 113

- Carvalho*, Elisio de (poeta, já falecido) 44, 132
Carvalho, Jacira (pintora, nora do A.) 136, 143
Casals, Pablo (n. 1876) (violoncelista espanhol) 63
Castro, Aloisio de (n. 1881) (médico, poeta, da Acad. Bras. de Letras) 86, 93, 110, 124, 125, 126
Cavallero, Henrique (n. 1894) (pintor) 142, 149
Cellini, Benvenuto (1500-1571) (gravador, estatuariário, ourives e escritor florentino) 12
Celso, Conde Afonso 116
Cézanne, Paul (1839-1906) (pintor francês) 22, 151, 161, 168
Chambelland, Carlos (1884-1950) (pintor brasileiro) 27, 29, 45
Chambelland, Rodolfo (n. 1879) (pintor, irmão do preced.) 27, 29, 62, 99
Charpentier, Gustave (1860-1956) (compositor francês) 37
Chermont de Brito, Eduardo (jornalista) 116, 125
Chini, Galileo (pintor florent. contemp.) 24
Chopin, Frédéric (1810-1849) 44
Cinganeli, Cesare (violoncelista florentino do com. séc.) 9
Claudel, Paul (1868-1955) (poeta e diplomata francês) 63, 64, 65, 66
Cordeiro, José (desenhista) 45
Corrêa Lima (arquiteto) 99
Corregio, Antônio Allegri, dito (1489-1534) 11
Costa, Cláudio Manuel da (1729-1789) 107
Costa, Edgard (desembargador) 120
Costa, Padre Gentil (n. 1898) (vigário de Petrópolis, hoje Monsenhor) 70, 72, 103
Costetti, Giovanni (1878-1949) (pintor florentino) 24
Cruz, Oswaldo 86
Cunha, Argemiro (pintor) 45

D

- D'Annunzio*, Gabriel (1863-1938) 22
Dante Alighieri (1265-1321) 44
Darel Valença Lins (gravador, ex-aluno do A.) 94, 97
David, Louis (1748-1825) (pintor francês, o "pintor de Napoleão") 174
Degas, Edgar de Gas, dito (1834-1917) (pintor pastelistas francês) 37
Delgado de Carvalho (1872-1921) (músico) 18
Denis, Maurice (1870-1943) (pintor sacro francês) 47
Dias, Henrique (n. 1600 ou 1602) (herói pernambucano) 75
Dutra, Marechal Eurico Gaspar 180
Duval, Fernando Guerra (poeta) 126
Dürer, Albert (1471-1528) 24

E

- Erler* (pintor alemão contemp.) 26

F

- Fattori* (pintor florentino contemp.) 23
Fazenda, Vieira (1847-) (historiador) 46
Fenwik (diplomata americano) 103
Filipe, São 58
Figueira de Melo, Dr. Paulo (ilustre médico de Petrópolis, já falecido) 72
Figueiredo, Aurélio de (1854-1916) (pintor, irmão de Pedro Américo) 159, 160
Flexa Ribeiro (professor e crítico de arte) 79, 86, 151
Fontinha, Guilherme (pianista) 27
Fontinha, Humboldt 27
Franca, Monsenhor Leovigildo (n. 1897) (vigário no Rio) 76, 104
France, Anatole (1844-1924) 22, 37
Franchetti, Alberto (1860-1942) (compositor de óperas italiano) 8
Francisconi, Ernesto (pintor brasileiro) 45

- Frederico Vier*, frade franciscano (n. 1908) 129
Freitas, Mauro de (diplomata e escritor) 126
Friedlaender, Johann (gravador) 175

G

- Gallet*, Luciano (1893-1931) (músico brasileiro) 64, 96
Gauguin, Paul (1848-1903) (pintor francês) 12
Gelli, Edoardo (pintor florent. do começo do séc.) 9, 10
Geyer, Carlos (gravador, ex-aluno do A.) 97
Ghiberti, Lorenzo (1378-1455) (arquiteto, escultor e pintor florentino) 8
Ghiglia, Oscar (pintor florent. contemp.) 24
Gioberetti, Vincenzo (1801-1852) (publicista italiano) 21
Giorgi, Bruno (escultor brasileiro) 142, 152
Giorgione da Castelfranco (pintor da escola veneziana) 12
Giotto di Bondone (1266-1336) 8, 29, 119
Goeldi, Oswaldo (xilógrafo brasileiro) 142, 153
Gonzaga do Carmo, Monsenhor Luís (1878-1942) (ex-pároco da Glória, Rio) 86, 116
Gonzaga Duque (1863-1911) (nome pelo qual ficou conhecido o escritor e crítico de arte Luís Gonzaga Duque Estrada) 19, 42, 113
Gonzaga, Tomás Antônio (1744-1809) 107
Gottuzzo, Humberto (pintor) 27
Gregório XVI (n. 1765) (Papa, de 1831 a 1846) 179

H

- Hacket*, Mrs. (?) (dama inglesa, amiga dos artistas, residente em Florença no começo deste século) 23
Haendel, Georg Friedrich (1685-1759) 109
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) (filósofo alemão) 21

- Hessheimer, Ludwig (1869-1955) (gravador austriaco falecido no Rio) 98
 Hildebrandt, Adolf (1847-1921) (escultor alemão) 26
 Hitler, Adolf (1889-1945) 131, 133

I

- Inácio Hinte, Frei (1876-1954) (franciscano) 128-129
 Indy, Vincent d' (1851-1931) (músico francês) 37
 Ingres, Dominique (1780-1867) (pintor francês, aluno de David) 174
 Isabel, a Redentora (1826-1921) (princesa brasileira) 73

J

- J. Carlos (caricaturista carioca, já falecido) 45
 João, São 58
 João IV (reinou em Portugal de 1640 a 1656) 75
 José, São 105
 Judas Iscariotes 59
 Judas Tadeu, São 59

K

- Kaizer (pintor paisagista alemão contemp.) 26
 Kanto, Modestino (n. 1889) (escultor) 116
 Katz, Renina (gravadora, ex-aluna do A.) 97
 Kendall, Madame (?) (professora de canto no Rio, já falecida) 70
 Kipling, Rudyard (1865-1936) 37

L

- Landowsky, Paul (n. 1875) (escultor polonês radicado na França) 83, 84
 Landucci, Lélío (escultor) 83
 Lara, Conde de (industrial paulista) 56, 59
 Latour, Eugênio (1874-1939) (pintor brasileiro) 27, 41
 Lau, Percy (gravador, ex-aluno do A.) 94, 97

- Laurens, Jean-Paul (1838-1921) (pintor acadêmico francês) 29
 Leão, Múcio (escritor, membro da Acad. Brasileira de Letras) 126
 Leão Veloso, Godofredo (músico, já falecido) 20
 Leão Veloso, Hildebrando (escultor) 142, 152
 Le Chevreil (pintor francês) 157
 Lega (pintor florentino contemp.) 23
 Léger, Fernand (1881-1955) (pintor francês) 22
 Leme, Cardeal Dom Sebastião (1882-1942) 83, 84, 115
 Lenbach, Franz Von (1836-1904) (pintor alemão) 113
 Leonardo da Vinci (1452-1519) 13, 114
 Lhote, André (n. 1885) (pintor francês de vanguarda) 79, 176
 Lima, (?) (arquiteto) 27
 Lippi, Filippino (1457-1504) (pintor toscano) 24
 Lobo, Dr. Bruno 35
 Lorenzo Fernandez, Oscar (1897-1948) (músico) 63

M

- Mac-Dowell da Costa, Monsenhor Francisco (n. 1891) 116
 Macedo Soares, Embaixador José Carlos de 115, 125, 126, 180
 Machado, Ahmés Paula (pintor e gravador, genro do A., prof. da ENBA) 143, 144
 Machado, Aníbal (escritor) 120
 Maciel Filho, J. S. (jornalista e industrial) 96
 Maciel, José Alves (personagem da Inconfidência Mineira) 107
 Maciel, Olegário (político mineiro, já falecido) 109
 Madruga, Manuel (1882-1955) (pintor) 27
 Maessé, Gérome (crítico de arte parisiense contemp.) 36
 Maeterlinck, Maurice (1862-1949) (escritor belga) 36
 Manet, Edouard (1832-1883) (pintor francês) 23
 Manzoni, Alessandro (1785-1873) (romancista italiano) 22

- Marees, Hans Von (1837-1887) (pintor alemão) 35
 Mariani, H. (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Mariano, José (ex-diretor da ENBA, já falecido) 163, 164
 Mariano, Olegário (poeta) 126, 127, 164
 Marinho de Oliveira, Monsenhor Benedito (n. 1884) 116
 Marinuzzi, Gino (músico italiano) (1882-1945) 63
 Martin, Henri (1860-1943) (pintor pós-impressionista francês) 33
 Martins, Dr. (?) (cônsul do Brasil em Gênova em 1906) 13
 Martins, Segismundo (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Masaccio, Tomás (1401-1428) (pintor florentino) 8
 Mascagni, Pietro (1863-1945) (músico italiano) 8
 Matisse, Henri (1869-1954) (pintor francês) 124
 Matos, Adalberto (n. 1888) (medalhista) 45
 Matos, Antonino (escultor, já falecido) 45
 Matos, Euclides (crônista de arte do começo do séc.) 42
 Mauricio Nunes Garcia, Padre José (1767-1830) (músico) 44
 Maya, Raimundo Ottoni de Castro (industrial e amante de arte) 99
 Medeiros, Anísio (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Mazzucchelli, Paulo (n. 1889) (escultor) 111
 Meireles de Lima, Vitor (1823-1904) (pintor) 46, 160
 Meissonier, Ernest (1815-1891) (pintor francês) 144
 Melo Franco, Rodrigo (n. 1898) (escritor) 142, 143, 146, 153
 Melo, Anhaia (arquiteto paulista) 86
 Melo, Heitor de (arquiteto, já falecido) 61
 Memória, Arquimedes (arquiteto) 61, 76
 Mendonça, Benjamim de (coleccionador de quadros, já falecido) 12, 56
 Mignone, Francisco (n. 1897) (músico) 63
 Miguel-Angelo Buonarroti (1475-1564) 8, 118, 152
 Milhaud, Darius (n. 1892) (compositor francês de vanguarda) 63, 64, 65, 66
 Misabel, pseudônimo artístico de Maria Isabel Pedrosa (gravadora e ex-aluna do A.) 97
 Monet, Claude (1840-1926) (pintor francês, chefe da escola impressionista) 37
 Monteiro, Jerônimo (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Montini, Cardeal G. B., atual Arcebispo de Milão) 120, 121
 Mooser, Padre Valentim 129
 Morales de los Rios, Adolfo (arquiteto) 83
 Moreau, Madame Achilles 116
 Moreira da Fonseca, Dr. Francisco (ilustre médico e líder católico) 78
 Morris, Peter (industrial radicado no Rio) 98, 99
 Moura, Monsenhor (secretário do Cardeal Arcoverde) 46
 Murillo, Bartolomé Esteban, dito 1617-1682) (pintor espanhol) 58

N

- Nabuco, Monsenhor Joaquim (presidente da Sociedade Brasileira de Arte Cristã) 86, 121, 133, 134, 182
 Nepomuceno, Alberto (1864-1920) (compositor brasileiro) 44
 Niemeyer, Oscar (arquiteto brasileiro de vanguarda) 99
 Novaes, Guiomar (n. 1895) (ilustre pianista brasileira de renome internacional) 63, 116

O

- Oliveira, Dr. Cardoso de (genro de Pedro Américo) 159
 Oliveira, Ceúrio de (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Orléans e Bragança, Princesa Maria de 135

Oswald, Jean-Jacques (avô do A.) 7
Ostrower, Fayga (gravadora, ex-aluna do A.) 97
Oswald, Alfredo (n. 1884) (pianista, hoje irmão jesuíta nos EE. UU., irmão do A.) (v. "Apêndice", p. 198 ss) 11, 34, 54, 55
Oswald, Carlos (n. 1882) 8, 19, 36, 37, 52, 61, 71, 122, 125, 127, 142, 181
Oswald, Dr. Francisco de Paula Bicalho (filho do A.) 51, 52, 60, 66
Oswald, Henrique (1852-1931) (pai do A.) (v. "Apêndice", p. 185 ss) 7, 44, 66, 163
Oswald, Henrique Bicalho (pintor e gravador, filho do A., laureado em vários Salões oficiais, "Prêmio de Viagem à Europa" em 1955) 51, 54, 60, 66, 97, 98, 143, 144
Oswald, Dr. José Lucas (filho do A.) 52, 53, 54, 105
Oswald Machado, Maria Beatriz (Bety) (filha do A., pintora e gravadora) 52, 53, 96, 102, 105, 143, 152
Oswald Monteiro, Sra. Maria Isabel (filha do A.) 52
Oswald, Maria Gertrudes Bicalho (n. 1888) (espôsa do A.) 51
Oswald Padilha, Maria Teresa (filha do A.) 52, 53, 69, 105
Oswald Vieira, Maria Carlota (Lotty) (filha do A.) 52, 53

P

Padilha, Deputado Raimundo (n. 1899) 116
Papini, Giovanni (1881-1956) (escritor florentino) 23, 24
Parreiras, Antônio (1860-1937) (pintor brasileiro) 17, 110, 163
Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) (pintor brasileiro) 8, 17, 23, 150, 157, 158, 159, 163
Pedro, São 58
Pedro II (1825-1891) (Imperador) 74, 75, 160

Peixoto, Inácio José de Alvarenga (1744?-1793) (poeta) 107
Picasso, Pablo Ruiz (n. 1881) (pintor espanhol) 22, 144
Pimentel, Ascânio Dá Mesquita (escritor) 116, 132
Pinheiro, Israel (político mineiro) 109
Pinto, Adolfo (ex-Prefeito de São Paulo) 101
Pinto, Alfredo (ex-Ministro da Justiça) 110
Pio XII (n. 1876) 123, 179
Piragibe, Desembargador Vicente 119, 120
Pisano, Nicola (n. 1278) (escultor toscano) 7
Pissarro, Camille (1831-1903) (pintor impressionista francês) 23
Portinari, Cândido (n. 1903) (pintor brasileiro de vanguarda) 100, 148
Pôrto-Alegre, Inácio (músico de valor, padrinho do A., morreu moço) 8, 17, 158
Pôrto-Alegre, Manuel Araújo (Barão de Santo Ângelo (1806-1879) 74, 79, 158
Portugal, Yolanda 134
Poty, pseudônimo artístico de Potyguara Lazzarotto (gravador, ex-aluno do A.) 94, 97
Puvis de Chavanne, Pierre (1824-1898) (pintor muralista francês) 29, 35, 119

R

Rafael Sanzio (1483-1520) 11, 58, 80, 114, 118
Raffaelli, Jean-François (1850-1924) (pintor francês) 37
Rangel, Monsenhor 46
Real, Regina Córte 134
Rebicoff, Wladimir (1866-1920) (compositor russo) 8
Redig de Campos, Deoclécio (esteta e membro da direção do Museu Vaticano, brasileiro) 79
Reghezza, Padre Juan de (pároco venezuelano) 121, 122
Reis, Joaquim Silvério dos (traidor da Inc. Mineira) 107

Rembrandt (1606-1669) 24, 113, 114, 174
Renoir, Auguste (1841-1919) 37, 144
Respighi, Ottorino (1879-1937) (compositor italiano) 63
Rodin, Auguste (1840-1917) (escultor francês) 37
Rollim, Padre José da Silva de Oliveira (da Inc. Mineira) 107
Rosmini-Serbato, Antônio (1791-1855) (pensador italiano) 21
Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882) (poeta italo-britânico) 30
Rubens, Pedro Paulo (1577-1640) (pintor e diplomata flamengo) 24
Rubens, Carlos (cronista de arte no começo do século) 42
Rubinstein, Artur (n. 1889) 63
Ruskin, John (1819-1900) (crítico de arte e pensador inglês) 22, 30

S

Sá, Eduardo de (escultor, já falecido) 27, 34
Samberger (crítico de arte florentino) 8
Santa Rosa, Tomás (1909-1956) (pintor) 142, 152
Santos, Américo dos (cronista de arte no começo do século) 42
Sarto, Andrea del (1486-1531) (pintor florentino) 58
Sbolci, (?) (violoncelista florentino) 8
Schopenhauer, Artur (1788-1860) 21
Schubert, Cônego Dr. Guilherme (n. 1913) 133, 134, 135
Senna, Dr. Costa 27
Signorini, Telêmaco (1835-1901) (pintor florentino) 23
Silva Costa, Heitor (arquiteto) 73, 79, 82, 83, 84, 85, 86
Silva, Joaquim (escultor) 86
Silva, Nogueira da (cronista de arte do começo do séc.) 42
Silva, Orlando da (gravador, ex-aluno do A.) 97
Simão, São 58

Sinzig, Frei Pedro (1876-1952) 131, 313
Soulacroix (pintor) 8
Sousa, Joaquim (pintor) 136
Spencer, Herbert (1820-1903) 21
Stehli, Otto 59
Steiner, Hans (gravador austríaco, radicado no Brasil, ex-aluno do A.) 94, 97, 128
Stenzel, Erbo (gravador, ex-aluno do A.) 97
Strauss, Carl (professor de gravura do A.) 24
Sustermans de Amberes (1597-1681) (pintor flamengo radicado em Florença) 24

T

Teixeira, Oswaldo (n. 1905) (pintor) 142, 143, 147, 148
Thor, Walter (pintor retratista alemão contemp.) 26
Tiago Maior, São 58
Tiago Menor, São 59
Ticiano (1477-1576) 12, 113, 114
Timóteo da Costa, Artur (1882-1922) (pintor) 27, 29, 45, 164
Timóteo da Costa, João (1879-1930) (pintor) 27, 29, 45, 164
Tolstoi, Leon (1828-1910) 22
Tomás Borgmeier, Frei (n. 1892) 128
Tomé, São 59

V

Valadares, Benedito (político) 109
Van Dyck, Antônio (1599-1641) (pintor flamengo) 18
Van Gogh, Vicente (1853-1890) 12
Vargas, Sra. Darcy 115
Vargas, Getúlio Dornelles (1883-1954) 115, 145, 146, 148
Vasconcellos, Elpidio ("marchand de tableaux") 108, 109
Vasconcellos, Fernão de (ex-diretor do Instituto Nacional de Música) 110
Velasquez, Diego (1599-1660) (pintor espanhol) 114
Vieira, Dr. Roberto 182
Vilhena de Moraes, Eugênio (historiador) 75, 127, 128

- Vilhena, Orázio (político mineiro) 109
 Villa-Lobos, Heitor (n. 1887) 63, 109
 Villaça, Corbiniano (cantor) 116
 Villares, Décio (1851-1931) (pintor brasileiro) 8, 17, 57, 158
 Villegaignon, Nicolau Durand de (1510?-1571) 46
 Vincent, Paulo César (gravador, ex-aluno do A.) 97
 Visconti, Elyseu d'Angelo (1867-1944) 17, 61, 71, 99, 149, 150, 151
- W
- Washington Luís Pereira de Sousa (1870-1957) 114, 115
- Whitacker, Firmino (industrial paulista) 56
 Whitacker, José Maria (financista e homem público paulista) 56
 Whistler, James (1834-1903) (pintor norte-americano) 113
- X
- Xavier, Joaquim José da Silva, "O Tiradentes" (1748-1790) 106
- Z
- Zanatta, Padre Carlos 129
 Zecchi, Carlo (pianista e regente italiano) 63
 Zeferino da Costa, João (1840-1915) (pintor brasileiro) 17

ÍNDICE DAS MATÉRIAS

CAPÍTULO I: COMO ME TORNEI PINTOR	
Brasileiros na cidade de Dante	7
Primeiras obras	11
CAPÍTULO II: RIO, FLORENÇA, PARIS E MUNICH	
O Rio de Janeiro no começo do século	17
Novas atividades artísticas na Itália	20
Passagem pela Alemanha	25
Comissão em Paris	28
CAPÍTULO III: TURIM E, AINDA, FLORENÇA	
Maturidade	33
CAPÍTULO IV: PERÍODO DA GRANDE GUERRA	
Fixação no Brasil	41
Atividades gráficas	43
Arte sacra	45
Professor	49
Vida de família	51
Exposição em São Paulo	54
"A Última Ceia do Senhor"	57
Decorações do Palácio do Conselho Municipal e do Congresso Nacional	61
Paul Claudel	63
CAPÍTULO V: FASE PETROPOLITANA	
Subindo e descendo a Serra da Estrêla	69
O "Panteão dos Imperadores"	72
Decoração da Matriz de Santa Teresinha do Túnel	76
Atividades literárias	77
Linha sintética	79
Estatuária	82
Vitrais	87
CAPÍTULO VI: CHAPA, TELA E PAPEL	
Progresso da água-forte	93
Um decênio de pintura de cavalete	99
Pinturas de assuntos sacros	101
Pintura histórica	106
Pinturas inspiradas na música	109
Vultos e retratos	112
Ainda pinturas murais	117
Ilustrações	124
Ex-libris	130
Sociedade Brasileira de Arte Cristã	132

CAPÍTULO VII: NO MUNDO DA "ARTE OFICIAL"

A Comissão Nacional de Belas Artes 141

CAPÍTULO VIII: DEPOIMENTOS

Recordando Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo, Amoedo, os
Bernardelli, os Timóteo da Costa, Parreiras e Lucílio de
Albuquerque 157

CAPÍTULO IX: O IPE E A ROSA

Flôres 167

Paisagem 172

CAPÍTULO X: COMENDADOR

Na Ordem de São Gregório 179

APÊNDICES

I) Meu pai e meu irmão 185

II) Relação dos trabalhos de Carlos Oswald 205

ÍNDICE ONOMÁSTICO 241

ÍNDICE DAS REPRODUÇÕES 253

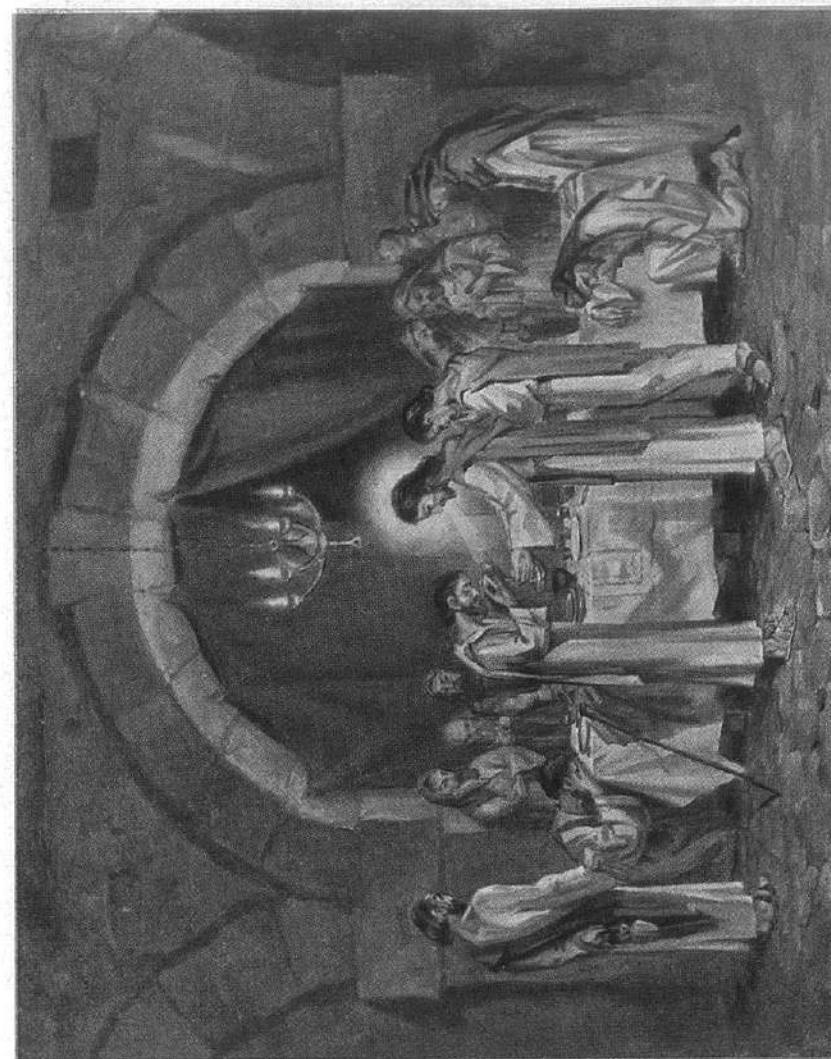
REPRODUÇÕES

ÍNDICE DAS REPRODUÇÕES

Figuras

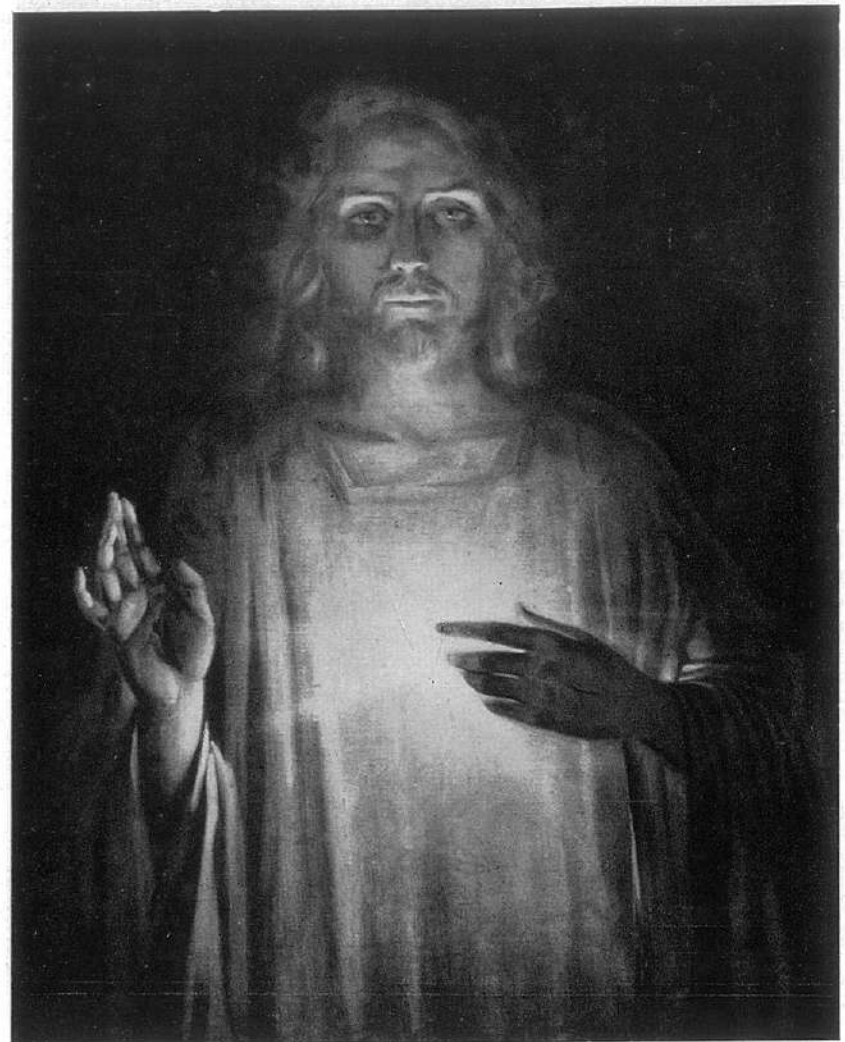
1. A última Ceia do Senhor (a côres)
2. "Eu sou a luz do mundo" (óleo)
3. Cabeça de Cristo (ponta-sêca)
4. Crucificado (água-forte)
5. A última Ceia do Senhor (óleo)
6. Ceia da Sagrada Família (óleo)
7. O Encontro, 4ª estação da Via-Sacra (óleo)
8. Nossa Senhora das Dores, 13ª estação da Via-Sacra (óleo)
9. Jesus e o doente (óleo)
10. Carregando a Cruz, 2ª estação da Via-Sacra (óleo)
11. Perfil de Cristo (água-forte)
12. Terceira Queda, 9ª estação da Via-Sacra (água-forte e água-tinta)
13. Lava-pés (óleo)
14. Jesus Menino no Templo com os Doutôres da Lei (óleo)
15. A Encarnação do Verbo (óleo)
16. Sagrado Coração de Maria (óleo)
17. A Imaculada Conceição (mural)
18. São José (mural)
19. Maternidade (óleo)
20. Jesus Mestre (óleo)
21. São José e o Menino Jesus (óleo)
22. Sant'Ana e o Menino Jesus (óleo)
23. Meu Avô (óleo)
24. Pasteur (óleo)
25. Vitor Hugo (óleo)
26. Virgem orando (óleo)
27. Beethoven (água-forte)
28. Liszt (água-forte)
29. Nepomuceno (água-tinta)
30. Henrique Oswald (água-forte)
31. Tocando Debussy (água-forte)
32. O pintor (óleo)
33. Batalha das canoas (mural)
34. Juramento de Tiradentes (óleo)
35. O desterro da Família Imperial (mural)
36. Retrato do Embaixador José Carlos de Macedo Soares (óleo)
37. Retrato do Filhinho do Pintor (óleo)
38. Pierrot (óleo)
39. A jovem com o trevo. Retrato (óleo)
40. Os filhos do Pintor (óleo)
41. Ponte Vecchio, Florença, Itália (água-forte)
42. Teresinha, a filha do Pintor (óleo)
43. Bois carregando madeira numa praia de Toscana (água-tinta)
44. Carregando mármore, Forte dei Marmi, Itália (água-tinta)

45. Bois na praia, Itália (água-forte)
46. Bois molestados pelas moscas, Itália (água-forte)
47. O último esforço (água-forte)
48. Velho navio na praia de Forte dei Marmi (água-forte)
49. Porta Romana, Florença, Itália (água-forte)
50. Igreja de Santo Antônio, Rio (água-forte)
51. Coroa de ciprestes, Fiésole, Itália (água-tinta)
52. Palmeiras na Tijuca, Rio (água-forte)
53. Jardim Botânico, Rio (água-tinta)
54. Gávea, Rio (água-tinta)
55. Cravos (óleo)
56. Margaridas (óleo)



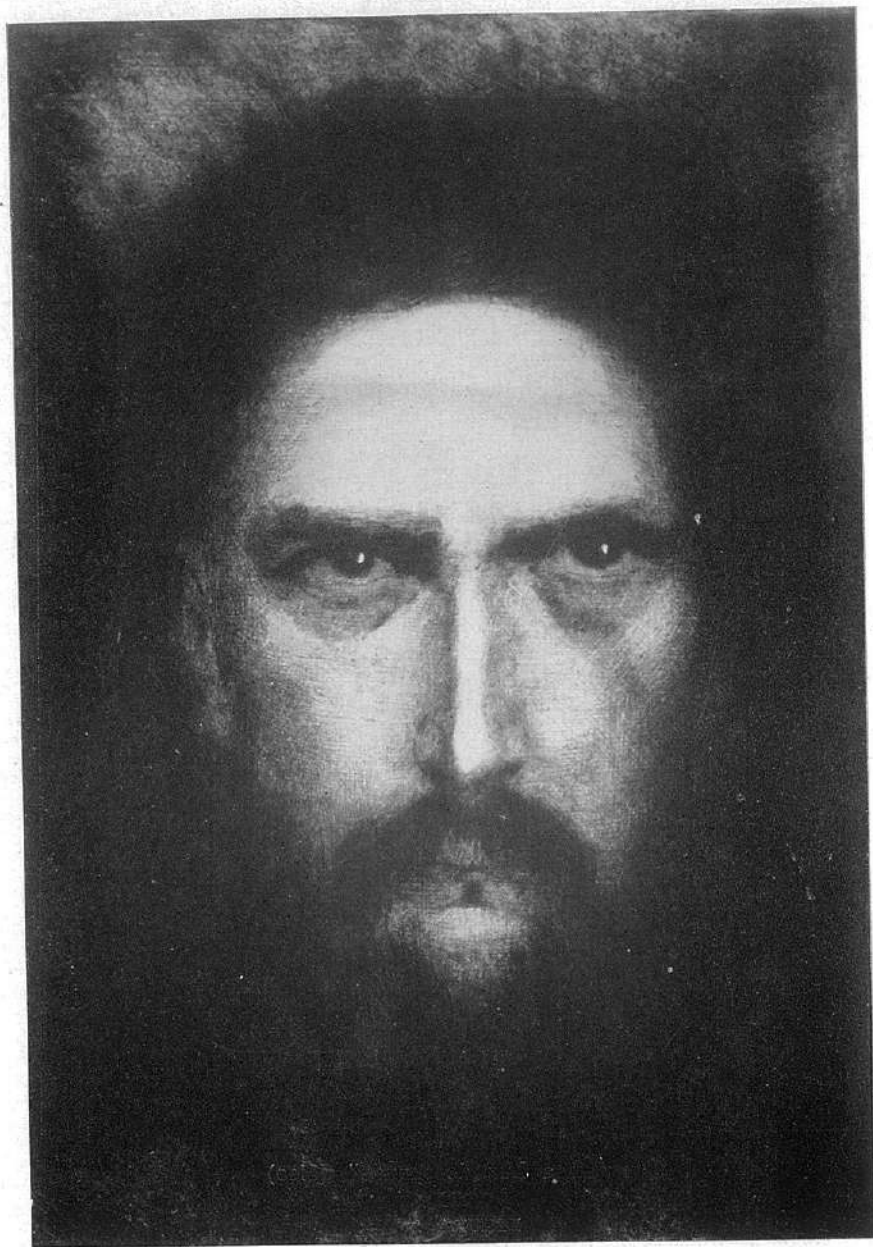
"A Última Ceia do Senhor"

FIGURA 1



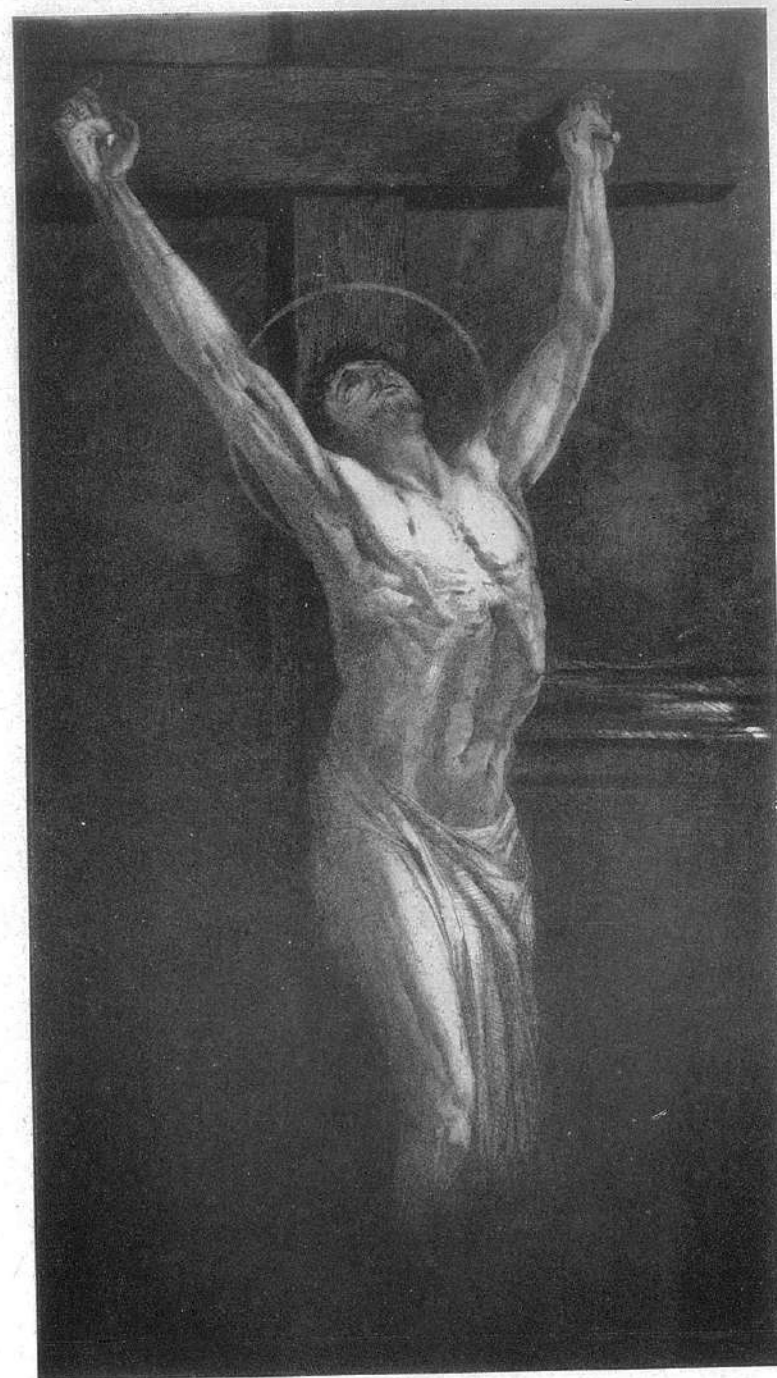
“Eu sou a Luz do mundo” (óleo)

FIGURA 2



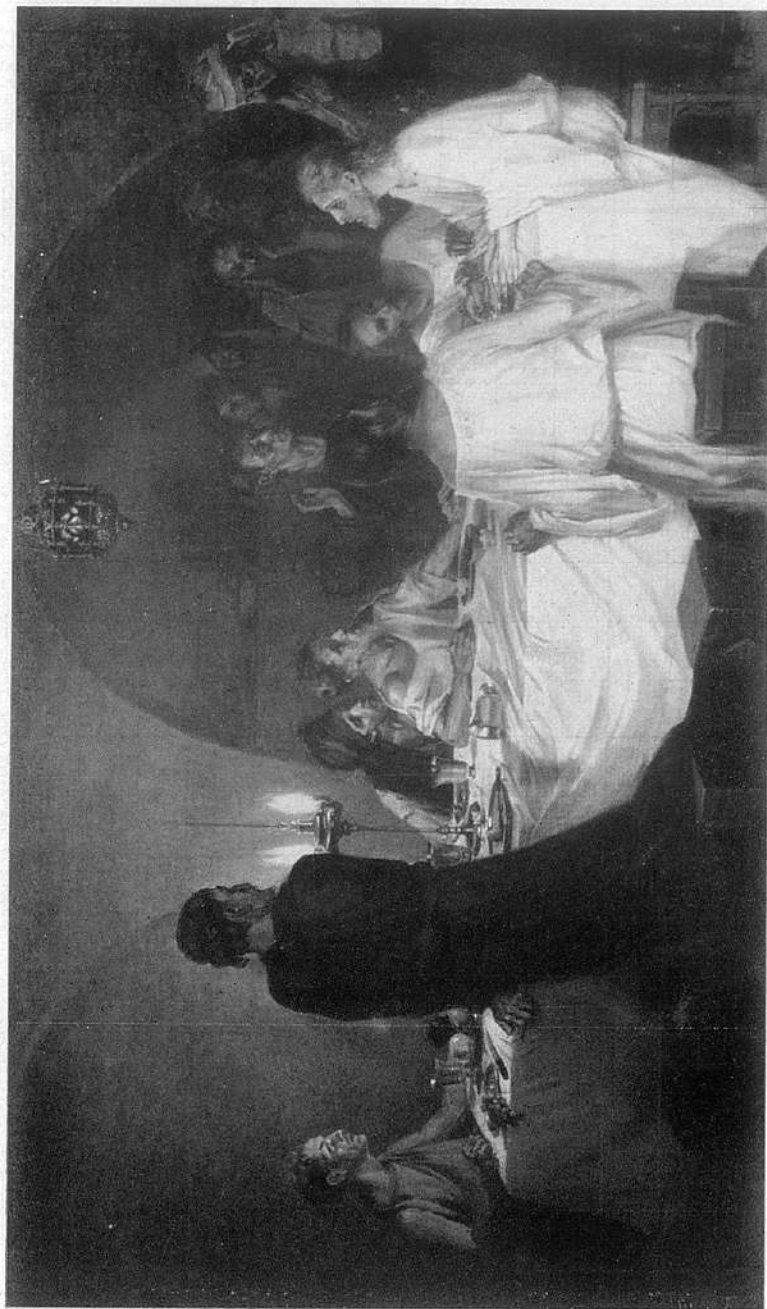
Cabeça de Cristo (ponta-sêca)

FIGURA 3



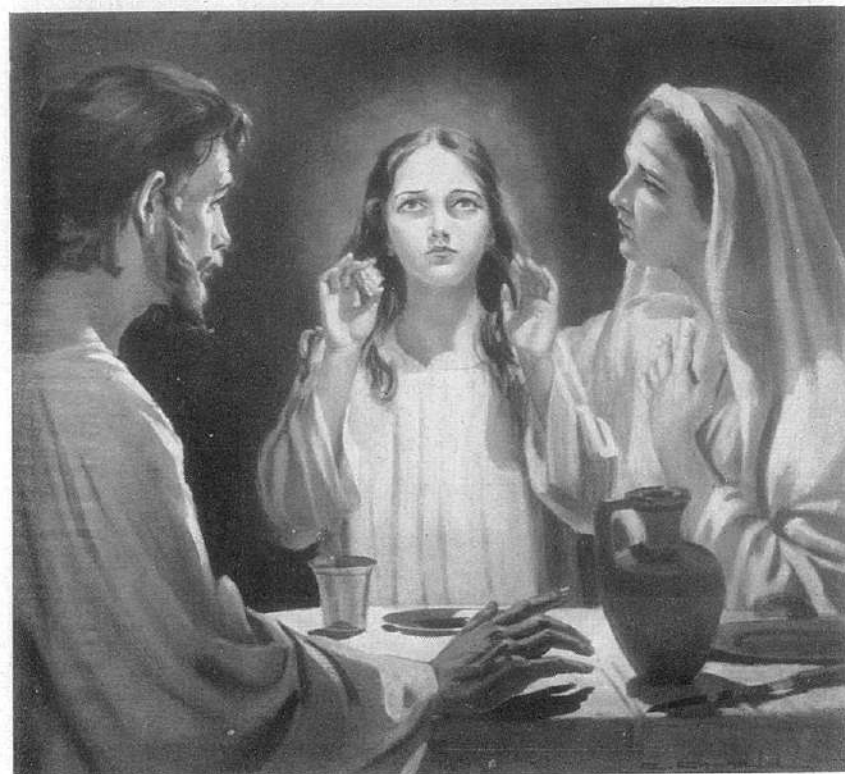
Crucificado (água-forte)

FIGURA 4



A Última Ceia do Senhor (óleo)

FIGURA 5



"Ceia da Sagrada Família" (óleo)

FIGURA 6



"O Encontro", quarta Estação da Via-Sacra (óleo)

FIGURA 7



"Nossa Senhora das Dores", décima têrça Estação da Via-Sacra (óleo)

FIGURA 8



"Carregando a Cruz",
segunda Estação da Via-Sacra (óleo)

FIGURA 10



Jesus e o doente (óleo)

FIGURA 9



Perfil de Cristo (água-forte)

FIGURA 11



"Terceira Queda", nona Estação da Via-Sacra
(água-forte e água-tinta)

FIGURA 12



Jesus Menino no Templo com os Doutôres da Lei (óleo)

FIGURA 14



"Lavapés" (óleo)

FIGURA 13



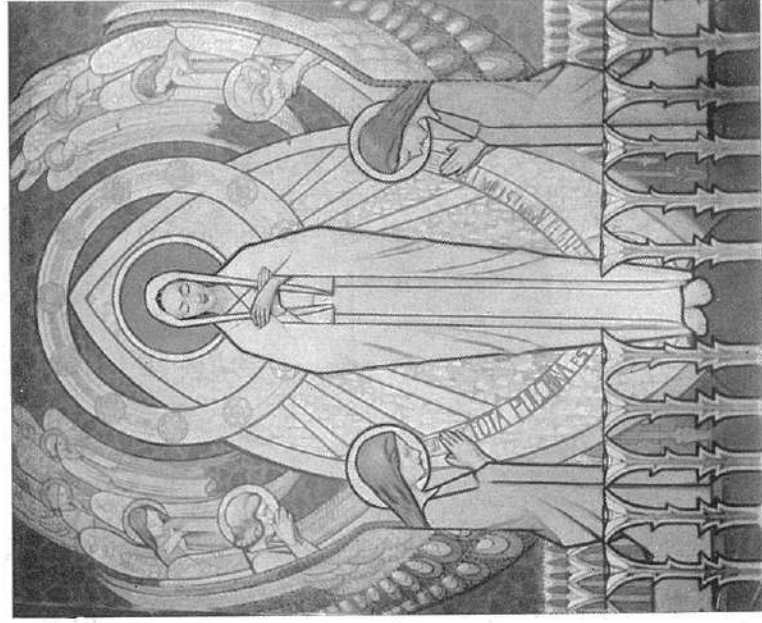
A "Encarnação do Verbo" (óleo)

FIGURA 15



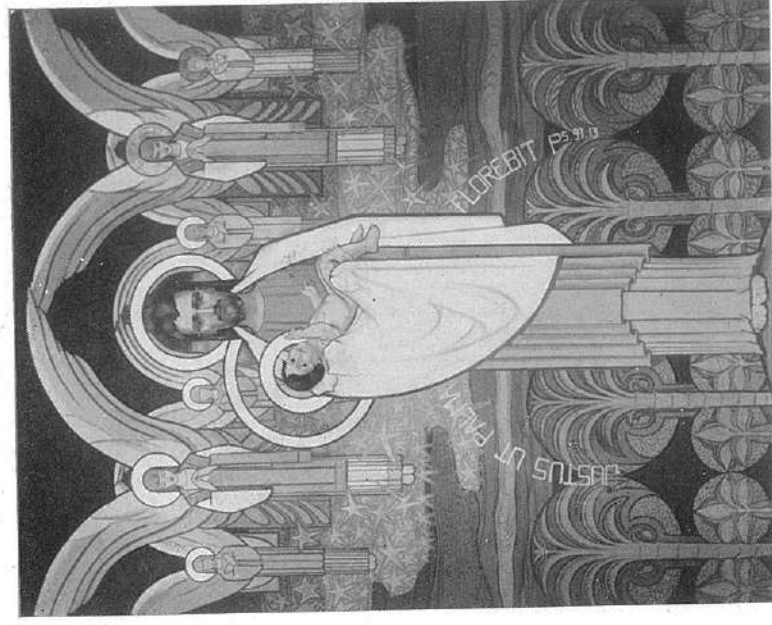
Sagrado Coração de Maria (óleo)

FIGURA 16



A "Imaculada Conceição" (mural)

FIGURA 17



São José (mural)

FIGURA 18



Maternidade (óleo)

FIGURA 19



"Jesus Mestre" (óleo)

FIGURA 20



São José e o Menino Jesus (óleo)

FIGURA 21



Sant'Ana e o Menino Jesus (óleo)

FIGURA 22



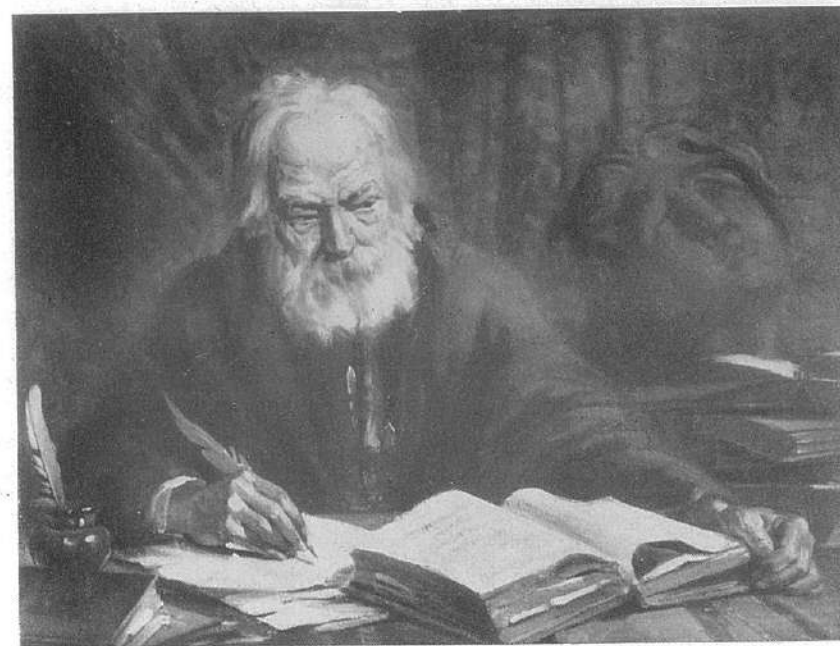
"Meu Avô" (óleo)

FIGURA 23



Pasteur (óleo)

FIGURA 24



Vitor Hugo (óleo)

FIGURA 25



Virgem orando (óleo)

FIGURA 26



Beethoven (água-forte)

FIGURA 27



Liszt (água-forte)

FIGURA 28



Nepomuceno (água-tinta)

FIGURA 29



Henrique Oswald (água-forte)

FIGURA 30



"Tocando Debussy" (água-forte)

FIGURA 31



"O pintor" (óleo)

FIGURA 32



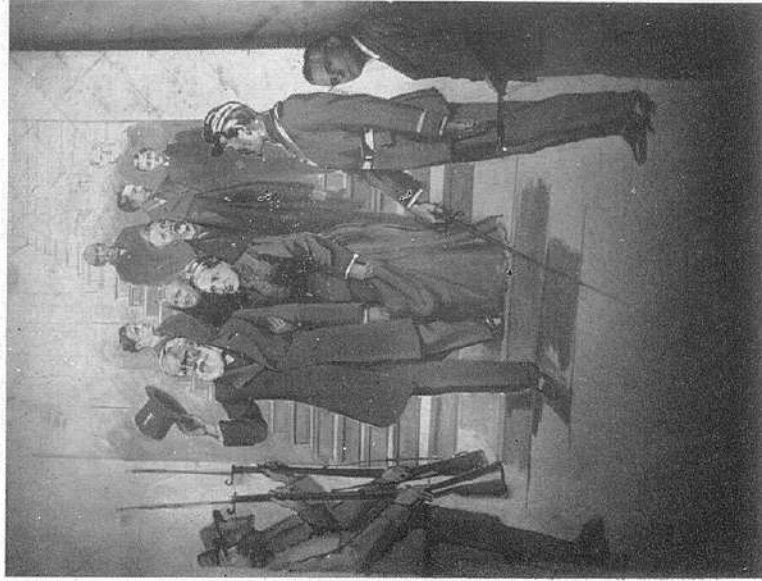
"Batalha das canoas" (mural)

FIGURA 33



"Juramento de Tiradentes" (óleo)

FIGURA 34



"O Destêrro" da Família Imperial (mural)

FIGURA 35



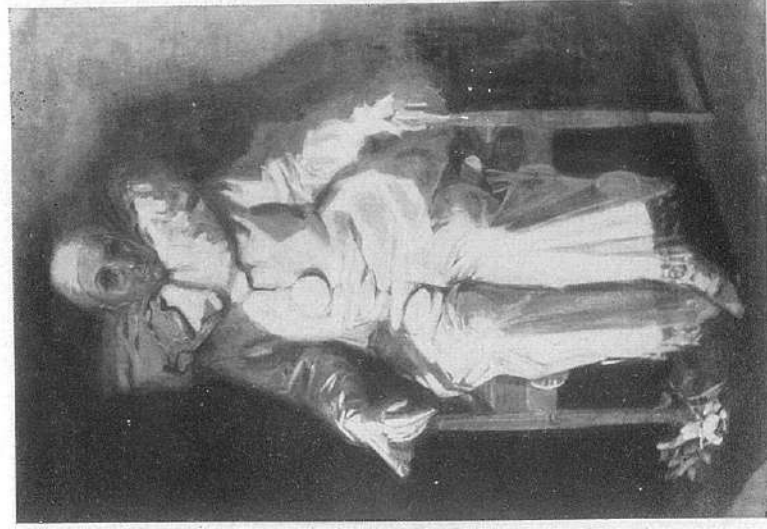
Retrato do Embaixador
José Carlos de Macedo Soares (óleo)

FIGURA 36



Retrato do filhinho do pintor (óleo)

FIGURA 37



"Pierrot" (óleo)

FIGURA 38



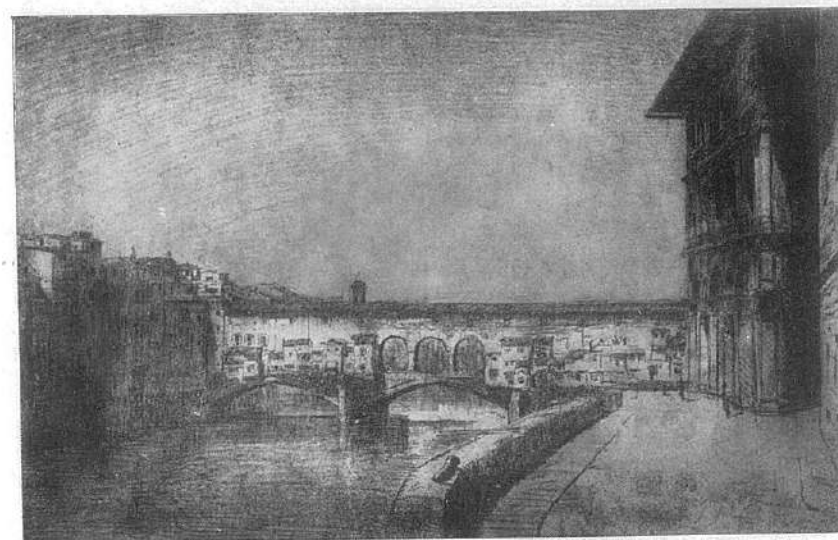
"A jovem com o trêvo", retrato (óleo)

FIGURA 39



Os filhos do pintor (óleo)

FIGURA 40



"Ponte Vecchio", Florença, Itália (água-forte)

FIGURA 41



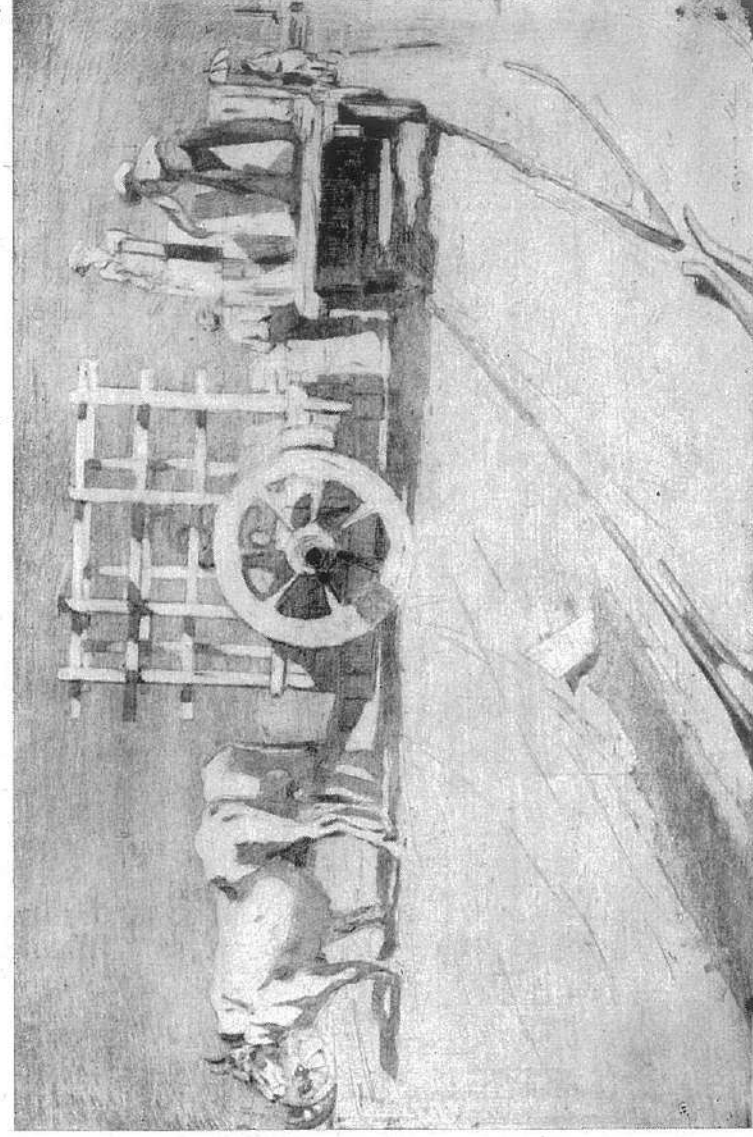
Teresinha, a filha do pintor (óleo)

FIGURA 42



Bois carregando madeiras numa praia da Toscana, Itália (água-tinta)

FIGURA 43



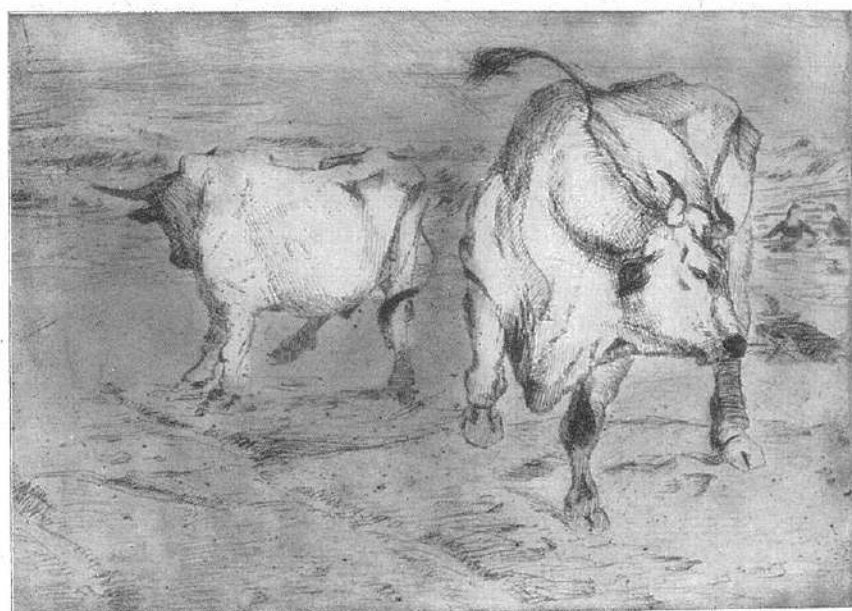
"Carregando mármore", "Forte dei Marmi", Itália (água-tinta)

FIGURA 44



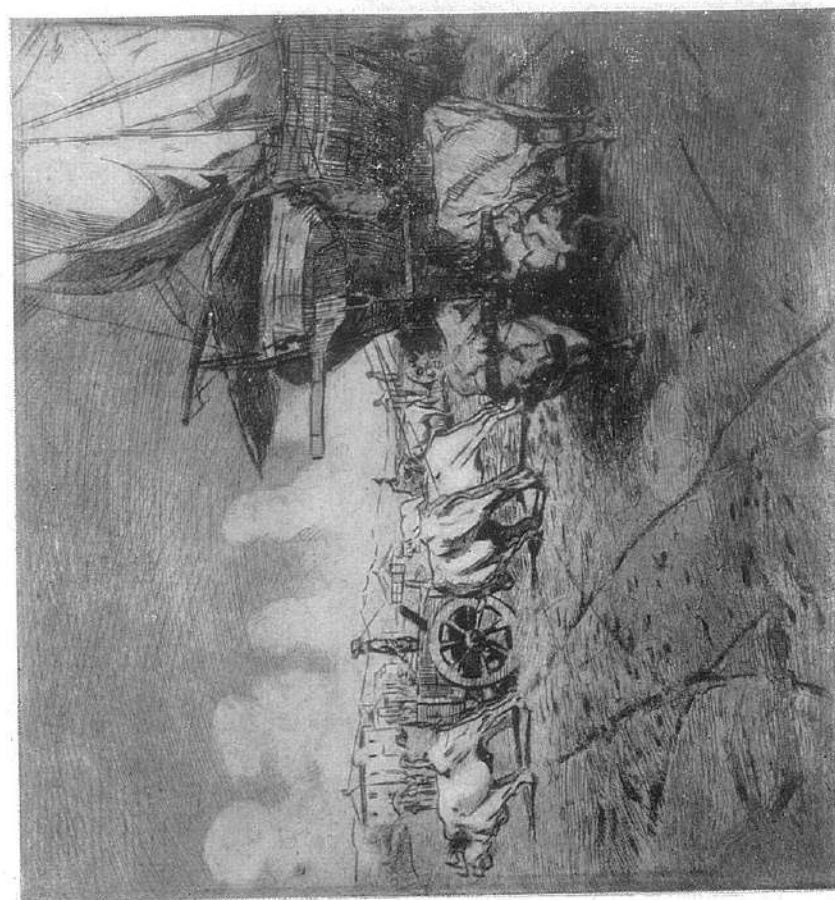
Bois na praia, Itália (água-forte)

FIGURA 45



Bois molestados pelas moscas, Itália (água-forte)

FIGURA 46



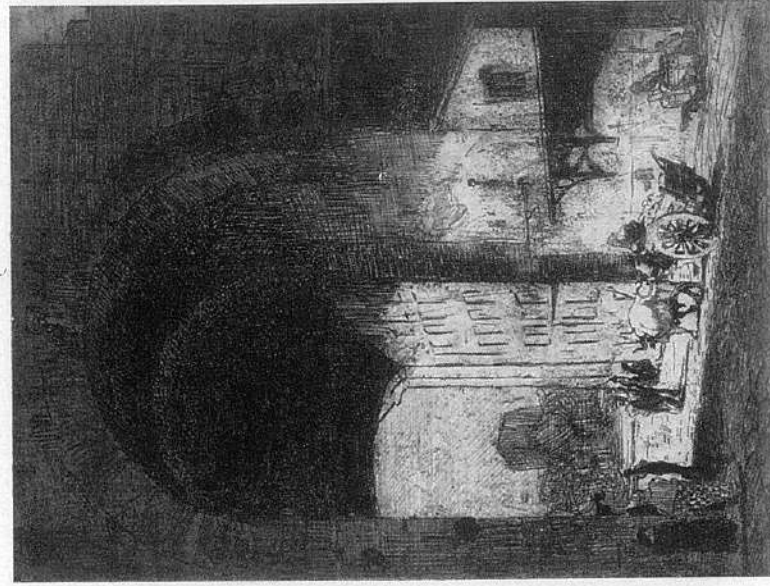
"O último esforço"
(na praia de "Forte dei Marmi",
Itália) (água-forte)

FIGURA 47



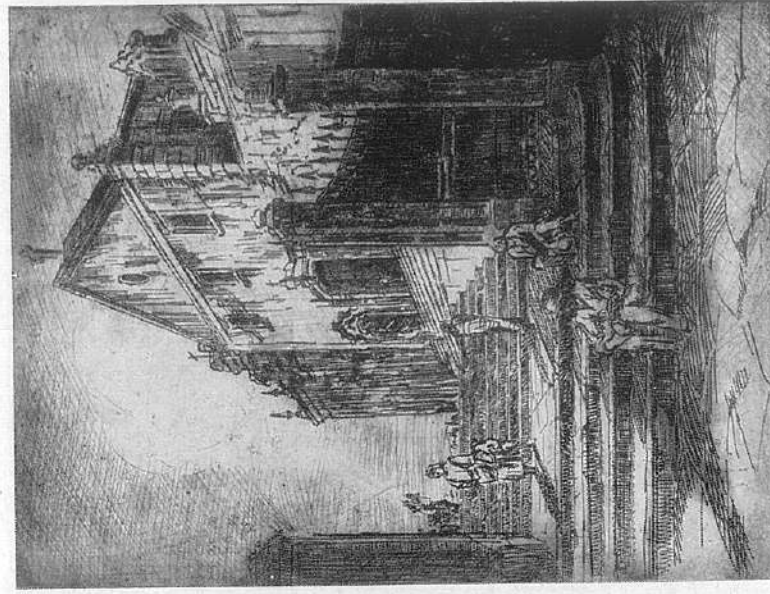
Velho navio na praia de "Forte dei Marmi", Itália (água-forte)

FIGURA 48



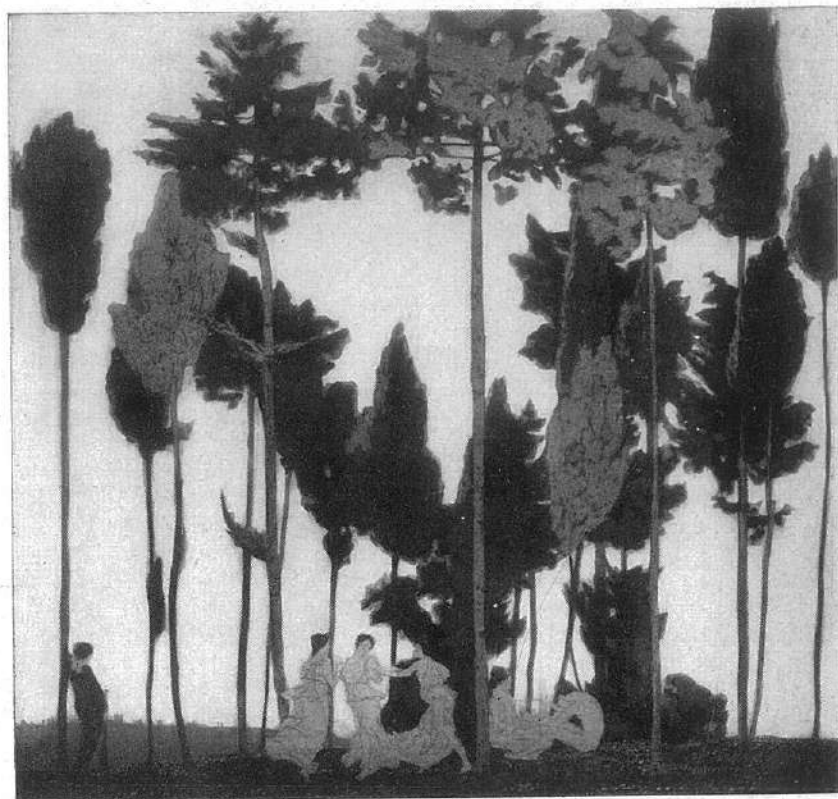
"Porta Romana", Florença, Itália (água-forte)

FIGURA 49



Igreja de Santo Antônio, Rio (água-forte)

FIGURA 50



"Coroa de ciprestes", Fiésolo, Itália (água-tinta)

FIGURA 51



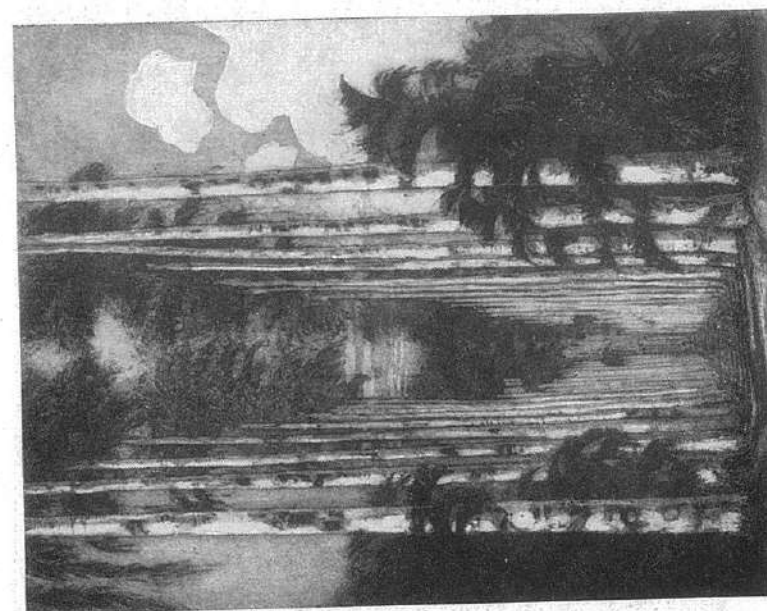
"Palmeiras na Tijuca", Rio (água-forte)

FIGURA 52



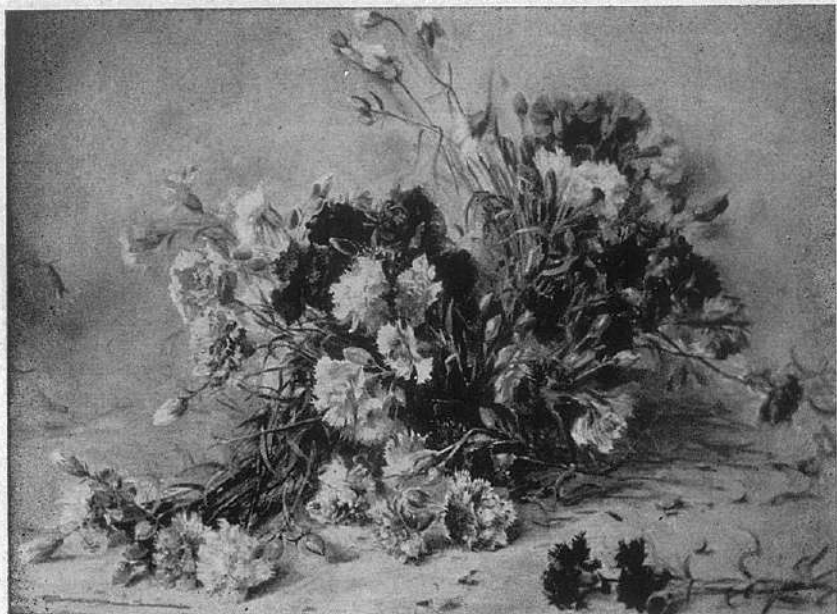
Gávea, Rio (água-tinta)

FIGURA 54



Jardim Botânico, Rio (água-tinta)

FIGURA 53



Cravos (óleo)

FIGURA 55



Margaridas (óleo)

FIGURA 56