

Orientadora: Luzia Gontijo

Aluna: Ana Eliza Soares de Souza

Carlos Oswald:

Vida, obra e retratos de políticos na galeria da SEDS-MG

Especialização em História da Cultura e da Arte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / Universidade Federal de Minas  
Gerais

2009

Resumo: Analisando as obras pertencentes à galeria de retratos dos Ex-Secretários de Justiça e Interior da Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais, é possível encontrar vários autores, dentre eles, Carlos Oswald. Este pintor nasceu na Itália e transferiu-se para o Brasil no princípio da segunda década do século XX, produzindo uma vasta obra que, entretanto, ficou esquecida, como a produção de tantos outros artistas considerados tradicionalistas, devido ao crescimento do movimento modernista brasileiro.

Palavras-chave: Carlos Oswald, retratos, tradicionalismo, modernismo, patrimônio.

Abstract: Analyzing the works from the gallery of portraits of Ex-Secretários de Justiça e Interior of the Secretariat of the State of Minas Gerais, it is possible to find several authors, among them Carlos Oswald. This painter was born in Italy and moved to Brazil at the beginning of the second decade of the twentieth century, producing a wide work which, however, was forgotten, like many other artists considered traditionalists, due the growth of Brazilian modernist movement.

Keywords: Carlos Oswald, portraits, traditionalists, modernist, public property

## 1. Introdução

As pessoas ocupam, passam e vivem em ambientes cercadas por objetos, os quais possuem significados e utilidades variados. Esses objetos adquirem importância, permanecem em evidência, agregam valores (valor artístico, estético, histórico, por exemplo).

As pessoas podem estar cercadas por pinturas, mas nem sempre se tornam espectadoras. Estão atentas ao design da caneta com a qual escrevem ou à obra que está na sala de uma residência, no escritório, no corredor de um edifício, em uma galeria, em uma praça? Norteada por esta reflexão e sem querer restringir a manifestação artística a algum local determinado ou a algum tipo de matéria, tomarei como objeto de observação neste trabalho uma determinada pintura, a partir da situação descrita a seguir.

Em um edifício específico, adentra-se uma sala de aspecto sóbrio, bem decorada ao gosto eclético das primeiras décadas do século XX, em Belo Horizonte. É o Salão Nobre de um dos pavimentos. Cerca de oitenta retratos (pinturas) preenchem os espaços das paredes. O olhar se detém sobre o conjunto de imagens percebendo pinceladas e cores que formam feições. Algumas imagens produziram um semblante mais familiar aos dias atuais, outras expressam uma atmosfera e uma postura de um retratado em anos bem anteriores. Muitas mãos diferentes são percebidas na produção daquelas imagens. É possível agrupar algumas telas não só pela assinatura do artista, que parte delas ainda conserva, mas também pela paleta, pela pincelada, pela composição.

Essa galeria não está limitada a um número específico de trabalhos. A cada nome que deixa de exercer a atividade de importante cargo, mais um novo retrato é acrescentado ao conjunto. Há desde o retrato daquele que exerceu a função nos primeiros anos do governo na nova capital passando por todos os outros que o sucederam.

No conjunto das obras, algumas revelam um tratamento da luz e da cor de maneira singular, como também outras possuem as suas peculiaridades.

Especificamente, três desses retratos contendo a assinatura “C. O.”, apresentam uma luminosidade bem característica.

As telas podem ser organizadas por autor, mas muitas delas não possuem a assinatura. O artista deixou de assiná-las, ou as telas teriam perdido parte do suporte em que estava a assinatura, ou ainda, perderam a camada pictórica? Muitas não possuem qualquer informação no verso e todas, visivelmente, sofreram intervenção denunciada pelos cortes nas laterais da tela de modo que todas ficassem com as mesmas dimensões a fim de se adequarem às molduras de tamanhos regulares. Também não há quaisquer informações relativas ao contrato do artista para a produção das obras: quando cada retrato foi pintado e de que forma? A abreviação da assinatura “C. O.” refere-se a qual nome?

A situação citada anteriormente como exemplo poderia ocorrer sempre que um espectador avistasse uma galeria de retratos como a descrita. No entanto, o caso é relativo a um acervo específico, onde existem três telas com assinatura “C. O.”. Trata-se da galeria de retratos dos Ex-Secretários de Segurança e Interior da Secretaria de Estado da Defesa Social, SEDS, de Minas Gerais.

As três telas de “C O.” só tiveram o autor identificado a partir de vistoria de outro acervo de telas assinadas e com informação histórica, cujas iniciais do nome do pintor puderam revelar por comparação a autoria das telas da galeria da SEDS, identificando o nome do pintor Carlos Oswald. Obtidos estes dados, tem início a pesquisa: quem foi este pintor e qual a sua obra? As outras telas também poderiam passar pelas mesmas especulações quanto à autoria, data e modo de produção.

Ainda são poucas as informações sobre os acervos que fazem parte de determinados monumentos e que carregam valor histórico, artístico e estético de um patrimônio que é público, e no caso específico das telas da SEDS, apontam para uma parte da história do Estado de Minas Gerais e da cidade de Belo Horizonte. Do ponto de vista histórico, essas telas indicam quem exerceu determinada função política, além de apresentarem características estéticas particulares: a forma da pincelada, a gama de cores utilizada, o tipo de tecido de

suporte, a maneira de aplicação da tinta e sua composição matérica, como também o modelo da barba, ou do penteado, ou da vestimenta do retratado, etc..

As três telas de autoria de Carlos Oswald – os secretários Francisco de Assis Barcellos, Raul Soares de Moura e João Luiz Alves – suscitaram uma pesquisa que poderia e deveria ser feita a partir de outros retratos que fazem parte da mesma galeria. Qual seja: identificar a produção artística dos autores das obras, pois muitos ficaram esquecidos. O próprio Carlos Oswald, por exemplo, foi o responsável pelo desenho de um monumento mundialmente conhecido: o Cristo Redentor do Rio de Janeiro. Qual a trajetória desses outros pintores presentes na galeria, como um Honório Esteves, Auguste Petit, Boscagli, Herculano, Gentil Garcez? Os outros pintores identificados na galeria são: Oswald Machado, Werônica, Herculano, Sandra Bianchi e Carlos Passos.

Muitos são os pintores e existem muitas outras galerias com pinturas, fotografias e desenhos, por exemplo.

As obras de Carlos Oswald estão espalhadas por várias localidades, e podem ser encontradas principalmente na cidade do Rio de Janeiro. A produção artística de Carlos Oswald é formada por pinturas de cavalete, pinturas murais, desenhos, estatuária, vitrais e gravuras. O pintor realizou muitas obras para os órgãos do governo de Minas Gerais no período entre 1930 e 1945, compreendendo, na maioria, retratos de políticos e composições com tema histórico.

## 2. Carlos Oswald

### 2.1. Carlos Oswald: breve biografia

A grande referência que há sobre a vida de Carlos Oswald é a sua autobiografia, *Como me tornei pintor*<sup>1</sup> publicada em 1957. Carlos nasceu em

---

<sup>1</sup> OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Petrópolis: Vozes, 1957.

Florença, local onde viveu até a sua juventude. Entretanto, foi registrado como brasileiro, fato que é explicado pela trajetória do avô e do pai do pintor.

O avô de Carlos Oswald, Jean Jacques Oschwald (sobrenome alterado posteriormente para Oswald) era de origem suíça e vivia no Brasil. Partiu com a família em 1868 para a Europa a fim de educar o filho, Henrique Oswald, em estudos mais aprofundados de piano. A família permaneceu em Florença, onde Henrique casou-se e constituiu família, sendo Carlos, nascido em 1882, o filho mais velho de cinco irmãos.

Henrique Oswald circulava no meio artístico de Florença, entre músicos, artistas plásticos e literatos, freqüentando sua residência, inclusive, nomes como Pedro Américo, Décio Villares e Inácio Porto Alegre. Até aos quinze anos de idade, devido à influência paterna, a tendência de Carlos Oswald era a de continuar os conhecimentos sobre violoncelo. Todavia, de acordo com o próprio Carlos, a grande timidez o fez recuar diante da pouca desenvoltura para apresentações em público, tendo tomado a decisão de estudar matemática em um curso técnico de Florença durante quatro anos. Mas, junto com os estudos matemáticos, Carlos exercitava o desenho e a pintura, sendo que ao retirar o diploma de físico-matemático, encorajado por um pintor fiorentino que havia visto suas composições, resolveu se dedicar de vez à pintura, frequentando cursos da Academia de Belas Artes.

Henrique Oswald retornou ao Rio de Janeiro em 1903, nomeado como diretor do Instituto Nacional de Música, mas Carlos permaneceu em Florença. O meio fiorentino era mais adequado para aqueles que objetivavam seguir a carreira artística, uma vez que no Brasil existia um ensino para as artes bastante incipiente se comparado aos centros europeus.

A primeira visita de Carlos Oswald ao Brasil ocorreu entre 1906 e 1908, a fim de visitar a família na cidade do Rio de Janeiro, trazendo consigo trabalhos que foram expostos e lhe renderam subsídios para continuar a permanência na Europa. Ele justificava que não havia condições para um artista sobreviver apenas de sua

arte no Brasil daqueles primeiros anos do século, se referindo, inclusive, aos vários artistas brasileiros que residiam ou passavam temporadas na Europa (Carlos Gomes, Henrique Oswald, Pedro Américo, Inácio Porto Alegre, Décio Villares, Eliseu Visconti, Antônio Parreiras, Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa, Henrique e Rodolfo Bernardelli). Esta passagem pelo Rio de Janeiro ocorreu quando eram feitas grandes reformas na cidade, como também na capital paulista, sendo que tais ações propunham a urbanização das cidades, bem como objetivavam criar uma imagem do desenvolvimento do país que afirmava a indústria e a república.

Retornando à Europa, Carlos Oswald continuou a frequentar cursos na Academia de Belas Artes de Florença, especificamente as aulas de modelo vivo, além de realizar estudos nas galerias Uffizzi e Pitti, onde copiava obras de Rubens, Sustermans, Filippino Lippi, entre outros. Fazia também desenhos das gravuras de Rembrandt e Dürer. Outro ponto importante na sua formação artística foram as aulas de gravura à água forte, lecionadas pelo gravador americano de origem suíça, Carl Strauss, que residia em Florença.

A segunda visita de Carlos ao Brasil, em 1913, coincidiu com os acontecimentos políticos da Europa que compeliram o pintor a permanecer no Rio de Janeiro. Carlos Oswald continuou a carreira artística e casou-se com uma das filhas do conhecido engenheiro Francisco Bicalho, em 1918, com quem teve sete filhos.

## 2.2. Carlos Oswald e contexto europeu

Pensando no contexto europeu, muitas experiências se desenvolveram entre o final do século XIX e o início da I Guerra no campo das artes visuais, momento em que Carlos Oswald esteve na Europa. Todavia, como o objetivo é relacionar algumas dessas experiências com a produção e atuação do pintor em questão, o interesse se volta para o tempo em que Carlos esteve presente em Florença, Paris e Munique.

Segundo Giulio Carlo Argan, durante o século XIX, a Itália esteve atrasada frente às novas experimentações no campo das artes visuais se comparada aos outros centros europeus. As causas estariam ligadas principalmente à situação política-social do processo de independência e unificação do território italiano e ao atraso da indústria. Todavia, não houve isolamento ou interrupção da produção, sendo as cidades de Milão, Nápoles e Florença os focos mais importantes de atividade pictórica na Itália do século XIX. O autor aponta quanto à situação da arte italiana:

Sairá dessa posição periférica ou provinciana apenas no início do século XX, com o Futurismo, cuja tarefa histórica será justamente a de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural européia.<sup>2</sup>

É sobre o período a partir de 1908 que Carlos Oswald fala das agitações e novidades que começam a circular no ambiente fiorentino, dando destaque para “idéias revolucionárias” de pintores como Cézanne, Picasso, Braque e Léger, e os movimentos cubista, expressionista e outros “ismos”. Não deixa de se referir às influências impressionistas, entretanto, evidenciando a importância da produção dos “macchiaioli” da vanguarda fiorentina: Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestre Lega e Cristiano Banti.

O movimento dos *Macchiaioli* de Florença, desenvolvido entre os anos de 1850 e 1860, evoca uma poética realista utilizando a cor aplicada como “manchas”, explorando as mesmas ora como luz, ora como sombra. Comparando a pintura de Oswald com as obras dos “macchiaioli” é possível estabelecer um elo em comum que é o tratamento que acentua as áreas de luminosidade intensa e de sombras como um fator de grande importância na composição.

Enquanto aperfeiçoava a prática da gravura em Munique, por um período em 1910, na Alemanha já se desenrolavam os trabalhos expressionistas do grupo *A Ponte (Die Brücke)*, com formação em Dresden entre 1905 e 1913, e abria-se campo para os ensaios teóricos e pictóricos do grupo *O Cavaleiro Azul (Der Blaue*

---

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 155.



*Reiter*) na própria Munique, de 1911 à 1914.

Após a estadia na Alemanha, Carlos Oswald residiu em Paris entre o final de 1910 e início de 1911, junto a uma comitiva de outros profissionais brasileiros que estavam encarregados de produzir obras para o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim de 1911. Carlos realizou telas a óleo que seriam marrufadas (coladas à parede). Foi em Paris que o pintor conheceu as obras de Puvis de Chavanne, que influenciaram o seu pensamento de execução para pintura mural pelo resto da vida: o sintetismo e o desprezo pela falsa profundidade, dando preferência à bidimensionalidade do plano. Conhecer os vitrais da Catedral de Notre Dame constituiu outro fato a que o pintor se refere como de extrema importância para as suas noções estéticas. O momento parisiense era de intensa produção e experimentação, circulando no ambiente nomes como Matisse, Picasso, Braque, Juan Gris, Léger, Delaunay, Duchamp, Picabia, somente para citar alguns nomes dentre os vários artistas que contribuíram para a movimentação no campo das artes visuais durante aqueles anos em Paris.

A tendência da história da arte oficial é de organizar as produções de forma didática, definindo lugares, datas e nomes. Porém, elas não estão limitadas a locais e tempos demarcados. As experiências de cada “ismo” se desenvolvem lado a lado com outras incursões no campo das artes visuais. Obviamente, algumas surgem e permanecem com maior notoriedade. Entretanto, os próprios artistas que saem a divulgar manifestos, ou procuram localidades onde encontram tentativas afins com os propósitos que buscam nas artes, corroboram a circularidade das idéias.

Embora tivesse tido contato com tantas novidades no contexto europeu, Carlos Oswald reitera a preponderância da influência do desenho clássico em sua obra.

### 2.3. Contexto brasileiro: meados da década de 10

É válido lembrar que em Portugal não existia uma escola superior de Artes. Muitos dos artistas que visitaram ou estiveram no Brasil durante as primeiras

décadas do século XIX vinham de diversas localidades européias, vários, inclusive participando de expedições dos naturalistas. Antes disso, os maiores exemplares de obras de arte se encontravam dentro das Igrejas, foram realizados, por mestres que não dispunham de formação, títulos e ou posição social que a Academia tentava cultivar no país.

A Academia Imperial de Belas Artes, projeto idealizado ainda na época da chegada da tão questionada “Missão Francesa”, demorou a se consolidar, sendo considerada com funcionamento concreto a partir do Segundo Reinado (1840-1889). Todavia, ainda que tenha favorecido a formação de artistas brasileiros a partir da segunda metade do XIX, cobrindo uma falha de profissionais desta área, não foi acompanhada da criação de bases sólidas para a atuação desses mesmos artistas.

Dentro do sistema de funcionamento da Academia Imperial havia concursos pelos quais os alunos disputavam viagens de estudo à Europa, mas nem sempre esse sistema seguia uma regularidade de vagas ao longo dos anos. Porém, muitos estudantes foram enviados para Paris, Roma ou Florença, mediante uma série de disciplinas e protocolos, com o propósito de retornarem ao Brasil e contribuir para a expansão e qualificação das artes no país.

Embora com uma formação bem direcionada, de acordo com os padrões estéticos neoclássicos vigentes nas escolas onde eram realizados os pensionatos, ao voltar para o Brasil, os alunos não encontravam grande campo de atuação. O posto mais seguro era uma cadeira de professor na própria Academia, perpetuando dessa forma os mesmos temas, composições e tratamento dos materiais apreendidos na Europa.

Com o início da República, a instituição passou a ser denominada Escola Nacional de Belas Artes, mas quanto aos padrões estéticos ali preconizados não houve quaisquer mudanças de parâmetros.

Foi justamente sobre a repetição dos cânones neoclássicos e maneiristas acadêmicos que ainda imperavam na Primeira República (1889 – 1930) que recaiu

a crítica mais contundente do já emergente movimento modernista.

Tecidas essas considerações, retorno a Carlos Oswald. Sua fixação de moradia no Brasil coincide com alguns fatos de grande relevância para as artes visuais. O ano de 1913 marca o retorno de Oswald Andrade ao Brasil, trazendo o Manifesto Futurista, e também a visita de Lasar Segall (que se fixaria definitivamente no país em 1923) permeado das experimentações expressionistas dos alemães com quem teve contato em Berlim e Dresden. Anos mais tarde, Anita Malfatti retornaria dos estudos em Berlim e Nova Iorque, apresentando uma pintura expressionista permeada de cores fauves.

Conforme ilustra Aracy A. Amaral<sup>3</sup>, o modernismo que se intentava implantar no Brasil se atualizava de idéias novas dos centros europeus: cubismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, *art déco*, etc., sendo que os brasileiros modernistas transitavam nesses centros por meio de viagens.

Carlos Oswald seguiu um caminho diferente, convivendo com a emergência dessas idéias em solo europeu, vindo a residir posteriormente no Brasil, onde assistiu aos reflexos e à legitimação de um modernismo brasileiro nas artes visuais. É o próprio Oswald quem escreve:

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 Capanema 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.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Petrópolis:Vozes, 1957. p.99.

<sup>4</sup> OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Petrópolis:Vozes, 1957. p.99.

Todavia, se a história passou a focalizar a partir dos anos 20 uma produção modernista, não significa que tudo o que se fizesse em pintura estivesse dentro dos novos parâmetros formais. No campo da pintura, o tema mais importante eram os próprios elementos da pintura. Linha, cor e forma sempre fizeram parte das composições plásticas ao longo dos séculos, todavia servindo de elemento de construção para a materialização de uma imagem que dava preponderância para outra instância (uma história, uma narrativa moral, etc.). A importância dada à forma pintada sobre a tela de uma natureza morta do século XVII é diferente da forma de uma natureza morta cubista. Os movimentos de vanguarda da passagem do XIX para o XX evidenciam os elementos formais da pintura, afirmando a autonomia dos mesmos no campo bidimensional, mesmo que ainda apareça o objeto, a paisagem ou a figuração, chegando algumas vezes às produções em que não há qualquer outra referência que não seja a própria cor (monocromos de Yves Klein, por exemplo) ou a forma, ou a linha.

Obviamente que um artista “tradicionalista” trabalha com esses mesmos elementos (cor, linha e forma) e a consciência a respeito da importância de tais elementos é que permite que uma composição seja bem executada. Oswald reflete sobre isto ao fazer a seguinte consideração:

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 “academicismo”, mas também o “expressionismo”, o “surrealismo” e todos os “ismos” mais avançados, pois todos eles ainda mantêm relações, se bem que longínquas, com a natureza; e, do outro lado, o “abstracionismo”, que prescindiu 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.<sup>5</sup>

#### 2.4. Obras de Carlos Oswald

---

<sup>5</sup> OSWALD, Carlos. *Idem*, p.99.

Carlos Oswald realizou uma produção volumosa, revezando-se entre o ateliê, encomendas, aulas particulares e as aulas (gravura e desenho) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Sua obra aponta para temas de paisagem, retrato, naturezas mortas e arte sacra.

Segundo o pintor, o método de suas aulas tanto no Liceu como nas particulares, era fazer com que o aluno exercitasse o desenho a partir da observação de objetos e da natureza. Este método ia de encontro ao tradicional método de cópia de estampas que ainda era comum naqueles tempos.

Contudo, Carlos Oswald é mais lembrado como gravador do que propriamente como pintor.

A ligação de Carlos Oswald com a gravura brasileira reside no fato de ele ter sido nomeado professor da Oficina de Água Forte do Liceu do Rio de Janeiro no ano de 1914, em decorrência da experiência técnica adquirida na Europa. Como relata o próprio pintor: “Tinha poucos alunos, visto que ninguém se interessava pela água-forte naquele tempo.” Nessa época outros artistas frequentaram a oficina: Henrique Bernardelli, Adalberto Matos, Antonino Matos, Argemiro Cunha, José Cordeiro, Francisconi, João e Arthur Timóteo da Costa, Carlos Chambelland, Pedro Bruno, entre outros.

Ocorrida uma crise na instituição que culminou no fechamento da oficina de água forte, esta só seria reaberta na década de 30, ainda com direcionamentos de Carlos Oswald, sendo professor de artistas como Poty Lazzarotto, Renina Katz, Fayga Ostrower, entre outros.

A partir dos anos 30, as encomendas governamentais para pintores foram sensivelmente reduzidas, e nesta época o pintor se estabeleceu em Petrópolis, porém ministrando as aulas da oficina de água forte do Liceu na capital. Nesta fase, Carlos Oswald trabalhou com composições em vitrais, destacando-se os realizados para a Capela Imperial de São Pedro de Alcântara, para a qual também executou pinturas murais.

Outro projeto no qual Carlos Oswald tomou parte foi o da construção do Cristo Redentor do Rio de Janeiro, juntamente com o arquiteto Henrique da Silva Costa. Carlos foi o responsável pelo desenho do monumento.

O tema sacro foi relevante na obra de Carlos Oswald, sendo ele católico convicto e membro da Sociedade Brasileira de Arte Cristã, para a qual escreveu muitos artigos, e da Ordem de São Gregório.

A atividade no campo das artes plásticas também conduziu Carlos Oswald a participar da Comissão Nacional de Belas Artes, criada em 1951, encarregada da organização dos salões de arte entre outras responsabilidades. Nesta comissão, na época em que o pintor fazia parte, participavam personalidades como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Oswaldo Teixeira (pintor), Flexa Ribeiro (crítico), Henrique Cavallero (pintor), Leão Veloso (escultor), Carlos Oswald (água fortista), Tomás Santa Rosa (crítico), Iberê Camargo (pintor), Bruno Giorgi (escultor) e Oswaldo Goeldi (xilógrafo). É possível verificar que a atuação do pintor não estava limitada a um círculo restrito aos mesmos padrões estéticos, e sim que ele conviveu com personalidades que estavam produzindo em outras instâncias do juízo artístico.

## 2.5. A pintura de retrato

A pintura de retrato sempre foi um campo profícuo de atuação dos pintores, em que as obras “imortalizariam” figuras importantes tanto do ponto de vista social mais amplo, quanto em aspecto mais particular. A atividade dava aos pintores um rendimento bastante significativo, conforme José Carlos Durand<sup>6</sup>. Isto se pode atestar por meio das palavras que Araújo Porto-Alegre endereçou ao então pensionista da Academia Imperial, Vítor Meireles, no ano de 1856:

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe

---

<sup>6</sup> Cf. DURAND, Jose Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.

muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser de uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios.<sup>7</sup>

O francês Auguste Petit, residente no Brasil desde 1864, mantinha, retratos inacabados em seu ateliê, para os quais bastava simplesmente pintar o rosto dos clientes que apareciam a todo momento.

A vulgarização da fotografia afetou o campo de atuação dos retratos (pinturas). Não que a fotografia tenha trazido somente prejuízos para o mercado desse gênero de pintura. Ao contrário, forneceu uma ferramenta a mais para o pintor.

Carlos Oswald executou retratos nas técnicas de pintura à óleo e água forte. No caso da pintura, Carlos indicava três processos: o primeiro com o estudo a partir do modelo, tendo a possibilidade de grande período de exposição; o segundo, partindo da condição de conhecimento pessoal do modelo e havendo a possibilidade de utilização de várias fotografias; e o terceiro, com a referência somente de fotografias, quase sempre um só exemplar.

## 2.6. Retomando a relação acervos da Praça da Liberdade e obras de Oswald

A galeria da Secretaria de Estado de Defesa Social apresenta retratos de pessoas que ocuparam o cargo de Secretário, principal cargo da Secretaria de Segurança do Estado, ao longo dos anos. A galeria é inventariada, fazendo parte do tombamento do edifício. Este, por sua vez, constitui parte de todo o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) em

---

<sup>7</sup> DURAND, José Carlos. *Idem*, p. 37.

1977.<sup>8</sup>

Conforme a importância atribuída pelos próprios pintores a este tipo de atividade, ter como cliente um governo interessado em demonstrar a imponentia do Estado, fazendo uso do contrato de pintores para a decoração do conjunto de prédios estaduais como aqueles da capital mineira, significava uma boa oportunidade de renda.

Todavia, de acordo com as poucas informações que existem acerca dessas galerias, não é possível detectar o tipo de contrato, bem como a época e forma de produção das obras.

Pelo menos, em sua autobiografia, Carlos Oswald relata que realizou trabalhos para o governo mineiro, entre os anos de 1930 e 1945, informando que grande parte das suas obras de tema histórico pertencia ao Estado de Minas Gerais.

## 2.7. Análise das obras

As três obras em que aparece a assinatura de Carlos Oswald “C. O.” são os retratos de: Raul Soares de Moura, Francisco de Assis Barcellos Corrêa, e João Luiz Alves (Fonte: Arquivo IEPHA/MG).



Raul Soares de Moura



Francisco de Assis Barcellos



João Luiz Alves

---

<sup>8</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, IEPHA/MG. *Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade*.1977, PT 10.



Cronologicamente, a ocupação dos cargos pelos retratados é a seguinte: Francisco de Assis Barcellos (1890 – 1892); Raul Soares de Moura, (1918 – 1919); e João Luiz Alves (1919 – 1920).

Há um intervalo de tempo muito grande entre a data de exercício do primeiro secretário e a data de exercício dos dois últimos. No mandato do primeiro, Francisco de Assis, Carlos Oswald estava em Florença realizando ainda seus estudos de violoncelo. As datas dos mandatos dos dois últimos secretários precedem em dez anos a época de realização das obras executadas pelo pintor para o governo de Minas Gerais. Carlos Oswald também não informa se esteve na capital mineira e como realizou esses retratos.

O tratamento da luz no retrato de João Luiz Alves é diferenciado se comparado aos outros dois retratos. Nele a figura parece sólida, por meio de uma incidência mais forte da luz, contrastando com as áreas menos iluminadas do rosto. As duas outras telas estão esmaecidas por uma veladura, que tende para um tom esverdeado.

Como não há informações de como essas pinturas foram realizadas, é possível fazer, entretanto, uma hipótese: os retratos de Francisco Barcellos e o de Raul Soares são visualmente próximos em suas características tonais. Teriam eles sido realizados a partir de um mesmo processo e para o retrato de Luiz Alves teria o pintor utilizado um processo diferente? É possível também que algum material utilizado tenha sofrido alteração, como um verniz, por exemplo, comprometendo a leitura original da obra.

Um procedimento de separação envolvendo todas as obras pertencentes ao acervo poderia resultar em uma possível atribuição das telas sem autoria identificada. É válido frisar ainda que o processo de padronização das telas e molduras provocou algumas perdas de informações. Até mesmo um modelo de moldura serve como indicador de época por meio do desenho, tipo de madeira e técnica construtiva.

### 3. Considerações finais

Em “Como me tornei pintor”, Carlos Oswald informa sobre sua obra e processos que fez uso para pintura à óleo e vitral, gravura e monumentos, ainda que superficialmente uma vez que a autobiografia não possui esse caráter técnico, mas enfatiza a sua condição de pintor no campo das artes no Brasil da primeira metade do século XX. É o depoimento de um dito pintor “tradicionalista” sobre um momento de efervescência artística em meio a um número muito maior de informações vindas de artistas, críticos ou historiadores de caráter “modernista”.

A autobiografia de Carlos Oswald foi um instrumento valioso para encontrar respostas e informações acerca da galeria da SEDS e outras obras que estão no território mineiro. Quantos foram os artistas que tiveram o cuidado de descrever seus processos por meio do registro das palavras? Ocasionalmente, esses depoimentos oferecem respostas que num primeiro momento se pretendia recorrer a outras fontes, talvez inexistentes. Identificar a trajetória desses artistas seria também contribuir para o esclarecimento das produções que datam das primeiras décadas da capital mineira, bem como identificar a presença de parte de artistas que aqui circularam, pois que esses fatos estão relacionados com a história da cidade, embora ainda sejam poucas as fontes de informação para esse assunto.

Visualizando os retratos de Carlos Oswald na galeria da SEDS, e pensando em outras galerias semelhantes, há que se pensar ainda na questão da utilização de técnicas de construção da imagem nas galerias (pintura à óleo, desenho a pastel seco, fotografia P&B e colorida, pintura sobre porcelana, etc.) que apontam justificativas para o abandono ou perpetuação de determinadas técnicas, ou para a não utilização de outras mídias.

Uma pesquisa mais detalhada sobre as obras que compõem a galeria auxiliaria na compreensão da importância dos acervos para as instituições a que pertencem. Seria mais uma ferramenta para entender como esse modo de homenagem e documentação vem se perpetuando por décadas, desde a inauguração da nova capital em 1897, considerando a criação, dissolução e

modificação funcional de vários órgãos e instituições. Além disso, seria uma fonte comum para pesquisas de naturezas diversas, partindo de dados como: autor da obra; nome do retratado, atividade funcional e época de exercício; técnica construtiva; técnica de produção da imagem, entre outras.

Realizar o levantamento de acervos como a galeria da SEDS não é somente quantificar bens, é medida de preservação e valorização do patrimônio, documentação de técnicas e materiais construtivos, de referência do modo de vida e hábitos de uma população. É reconhecer os mesmos a fim de torná-los ferramentas úteis, não os condenando somente a uma função decorativa em uma parede que poucos notam, na condição de acervos “quase invisíveis”.