

A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre *métier* e meio expressivo

Maria Luisa Luz Tavora – EBA/UFRJ

Resumo

No Liceu de Artes e Ofícios, a proposta de integrar os ofícios com as artes foi a motivação para a abertura da oficina de gravura. Carlos Oswald, seu primeiro orientador, buscava divulgar a gravura como forma expressiva. Essa dupla destinação do ateliê provocou-lhe uma vida conturbada, desde sua abertura em 1914. Todos os seus orientadores baseavam seus métodos de trabalho no estímulo da individualidade. O clima de liberdade estética de que gozavam os alunos deste ateliê gerou conflituosas relações dos mestres com a Instituição, cuja diretoria buscava ver garantida a formação do gravador, artesão qualificado para as demandas práticas comerciais. A redução gradativa do apoio institucional foi uma estratégia encontrada pela diretoria do Liceu para o esvaziamento da proposta modernizadora dos mestres.

Palavras-chave : *gravura artística - ensino de arte - Rio de Janeiro*

Abstract

At the Liceu de Artes e Ofícios, the proposal of integrating work with arts was the motivation to the opening of the carving workshop. Carlos Oswal, it's first homing, tried to release the carving as an expressive way. This workshop's double function resulted in a careworn life, since it's opening in 1914. All the homings based their working methods on the lift of the individuality. The climate of esthetic freedom of the workshop's students created some conflicts between the institution and the masters. The institution management wanted to see foolproof the formation of the printmakers, artisans qualified for the commercial practical demands. The institutional support's gradual reduction was a strategy used by the Liceu de Artes e Ofícios' management for the deflation of the masters modernized proposal.

key words : *artistic printmaking - art teaching - Rio de Janeiro*

A ativação do interesse pela prática da gravura entre nós, promovida no século XX, teve na organização de ateliês de gravura, no Rio de Janeiro, uma estratégia eficaz. Trata-se da gravura artística¹, modernamente concebida como um campo experimental de possibilidades para as artes plásticas.

Num longo processo de reflexão sobre os meios e fins da gravura, entre nós, podemos listar as contribuições da Oficina do Liceu de Artes e Ofícios, aberta em 1914, como também de outros núcleos de ensino, como os da Fundação Getúlio Vargas, em 1946; da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951; da Escolinha de Arte, em 1952; do Instituto Municipal de Belas Artes, em 1953

e do Museu de Arte Moderna, em 1959. Tais núcleos de ensino concorreram para reformulação do papel do artista gravador.

Trazemos nesta comunicação as questões que envolveram o ensino na oficina do Liceu de Artes e Ofícios. Nesta instituição, a motivação para a abertura de seu ateliê, em 1911, era a integração dos ofícios com as artes, a fim de qualificar pessoal para o imediato aproveitamento na indústria.² Carlos Oswald, seu primeiro orientador, por sua vez, buscava divulgar a gravura como forma expressiva. Essa dupla destinação do ateliê provocou-lhe uma vida conturbada, desde sua abertura. Orientadores e instituição se enfrentavam visto posicionamentos diferentes na abordagem da gravura. Por um lado, o Liceu apostava na gravura como *métier*, por outro, os artistas –orientadores a concebiam como um meio de expressão. Em um clima de tensão constante deu-se gênese do processo de formação de artistas gravadores no Rio de Janeiro, a partir da atuação vigorosa de Carlos Oswald em 1914.

A oficina de gravura foi inaugurada no grande e majestoso edifício construído especialmente para o Liceu, situado à Avenida Rio Branco, nº 174. O período era de prosperidade para a Instituição que pode importar da Alemanha a maior prensa elétrica encontrada no Brasil, com capacidade de impressão de grandes chapas. Todo o material necessário para o pleno funcionamento do curso, vernizes, raspadores, buris, lentes, brunidores e até chapas de cobre foram trazidos de Paris. Coube a Carlos Oswald imprimir dinamismo com seu ensino naquele espaço que encontrou tão bem montado.

Na primeira fase desta oficina, Carlos Oswald abriu espaço para alunos-artistas familiarizados com a arte. Por cinco anos convidou pintores, escultores e até músicos para experimentarem a gravura.

A adesão buscada por Carlos Oswald significava um redirecionamento dos propósitos da técnica, cuja marca fundamental, entre nós, ainda era a valorização de uma artesanaria requintada para a reprodução de obras, para a execução de retratos, para a produção de papéis comerciais ou registros documentais. Muitos dos artistas conhecidos que atenderam ao apelo de Carlos Oswald não compreendiam o caráter expressivo destacado pelo artista, considerando, até então, desenho e

gravura com a mesma natureza, encontrando nesta um recurso para a reprodução daquele. A proposta de Carlos Oswald concretizava-se por procedimentos inusitados indicadores do novo caminho aberto à gravura.

Carlos Oswald voltara em 1914 da Europa onde se dera sua formação. Aprendera gravura em Florença, em 1908, cidade que na primeira década do século, era palco de um movimento para reabilitar a gravura artística³. Participando de um grupo organizado em torno de Carl Strauss, americano de origem alemã, Carlos Oswald dedicou-se inicialmente à água-forte. O ambiente florentino acolhia com entusiasmo a proposta dos impressionistas de introduzir a cor, trabalhar com a chapa de zinco, obtendo texturas e efeitos que se distanciavam da limpeza e rigor do cobre, tão explorado na gravura de reprodução. Ao retornar ao Brasil, este artista dominava com maestria as diferentes técnicas da gravura em metal, aplicando-as na abordagem da natureza ou na apropriação das paisagens urbanas. Com este artista, iniciou-se a história moderna da gravura entre nós, “*uma história de insistências*”,⁴ que inclui outros protagonistas de peso como Oswaldo Goeldi, Livio Abramo e Lasar Segall.

O seu entusiasmo pela causa levou-o a organizar a primeira exposição de gravura artística, em 1919, no Liceu, ponto culminante da primeira fase do seu ensino. A “Primeira Exposição Carioca de Gravura a Água-forte” contou com a presença de Eitácio Pessoa, presidente da República. Tratava-se do “*registro público do nascimento da gravura brasileira*”⁵ uma vez que aprendida nos limites do nosso território. Cerca de 30 artistas dela participaram, buscando sensibilizar os diretores da Sociedade Propagadora das Belas Artes, mantenedora do Liceu. Todavia, a pretexto de obras de ampliação do prédio, a oficina foi fechada. Os próprios artistas participantes, muitos deles, voltaram às suas pinturas e esculturas. Embora singular – uma exposição de gravura de arte - o evento mudou pouco em suas vidas.

A compreensão da gravura como um ofício menor estava profundamente arraigada nas mentes daqueles artistas, não tendo sido suficiente a experiência que tiveram para a reestruturação do tradicional entendimento: “*A Escola de Belas Artes é a alta escola da aristocracia do talento; o Liceu de Artes e Ofícios é a útil oficina no aprimoramento do*

artesanato. ⁶ No Liceu, ministrada gratuitamente, a água-forte constituía parte do Ensino Artístico que incluía no currículo, a Modelagem, a Pintura, a Música e o Desenho em suas diversas modalidades. A Seção de Artes estava prevista no art. 7º do cap. II do regulamento, visando no seu conjunto : *"... despertar o desenvolvimento em todas as classes do povo, do gosto pelas Belas Artes, não só como educação, mas também como acessório essencial e indispensável a todos os ofícios e indústrias manufactureiras.* ⁷

Embora o Liceu, como proposta básica, buscasse uma combinação dos ofícios com as artes, para a qualificação de pessoal para a indústria, a própria Instituição não estava preparada para acompanhar a abertura que significava o ensino de Carlos Oswald. Com a desativação da oficina, a prensa foi desmontada, assim permanecendo por dez anos, até que, por intervenção do professor de desenho e pintura, Eurico Alves, foi remontada para funcionar numa pequena sala. O novo espaço, precário e provisório, dava para o pátio interno do edifício, localização desconfortável por estar muito próximo dos banheiros dos alunos. Era 1930, e o Liceu vivia momentos de agrura. Amargava consideráveis prejuízos relativos à transação importante que fizera com o Banco Comercial do Rio de Janeiro, para a construção do edifício da Av. Rio Branco.

Carlos Oswald que se mantivera no Liceu ensinando Desenho, retomou o ensino de gravura em metal, inaugurando uma segunda etapa de atividades. Nada mais restava do material encomendado por Modesto Brocos, a não ser, a prensa.

A reabertura da oficina em 1930, diferentemente de sua primeira fase, foi marcada por um número maior de inscrições, tendo em vista a revisão da posição inicial de Carlos Oswald que liberou as inscrições para artistas jovens interessados. Esta nova abordagem do problema criava a possibilidade de uma especialização em gravura. Da oficina poderiam sair artistas-gravadores. A oficina contribuía para um novo posicionamento dos artistas, preocupação dos anos 30, de investimento na arte como profissão, buscando afirmar-se politicamente frente ao *métier* e à sociedade, em geral. Buscaram a orientação de Carlos Oswald, Perci Lau, Erbo Stenzer,

Hans Steiner, Erbo Stenzer, Marcello Grassmann, Renina Katz, Poty Lazarotto, Fayga Ostrower, Paulo Cesar Vincent, Orlando Dasilva, Henrique Oswald, Ahmés de Paula Machado, este posteriormente, em 1961, selecionado professor do ateliê de litografia da Escola Nacional de Belas Artes.

A regularidade e o preciosismo como fim deixavam de orientar a feitura da gravura que, embora técnica multiplicadora, iniciava uma aproximação com as questões das vanguardas européias. A desconfiança nesta proposta dificultava o reconhecimento do trabalho de Carlos Oswald.

Grande parte dos alunos vinha da Escola de Belas Artes, onde, até então, não era oferecido curso de gravura plana. Nesta época, a Escola mantinha-se dentro do tradicional espírito acadêmico que opunha resistência à subversão de suas regras. Todavia, a década corresponderia, para o meio artístico, a um dos momentos mais salutareos para a abertura das artes plásticas às pesquisas modernas. Vale destacar que, seguindo uma moderada posição modernista, organizava-se em abril de 1931, na Escola Nacional de Belas Artes, o Núcleo Bernardelli, funcionando nos porões da Escola até 1935, quando de lá foi expulso. O Salão de setembro de 1931 e a administração Lúcio Costa constituem acontecimentos que desempenharam papel relevante no complexo jogo de forças, mobilizado pela estética modernista.

Carlos Oswald, embora não moderno no sentido estético, apoiara a nova sistemática do Salão de 31, sem premiação, dele participando. As preocupações com as questões técnicas do ofício do gravador e do pintor tornaram-se pontuais. Neste aspecto, as possibilidades de um bom aprendizado eram garantidas pelo prestigiado gravador Carlos Oswald. Segundo o crítico Flávio de Aquino: *Sem ser propriamente um artista de vanguarda, Carlos Oswald, entretanto deixa aos seus alunos a liberdade imprescindível para criarem de acordo com o seu temperamento.*¹⁸ Este abriu-se para a nossa paisagem, gravando em sua obra imagens das palmeiras do Jardim Botânico e das montanhas da cidade. A oficina do Liceu marcou sua presença nos anos 40 e 50, nos Salões Nacionais de Belas Artes, na seção de Artes Gráficas onde seus alunos recebiam premiações.

Nesta segunda fase de ensino, Carlos Oswald não contava mais com uma infra-estrutura bem montada, estendendo-se até ao final dos anos 40 as dificuldades materiais. Praticamente só se podia imprimir. Os alunos faziam em casa a ponta-seca, por exemplo.

Com a saúde fragilizada, Carlos Oswald continuava à frente da oficina, mas a partir de 1950, seu filho, Henrique Oswald, o Lilico, colaborava no ensino. No mês de abril do ano seguinte, Lilico seria efetivado nos ateliês de Desenho e Água-forte. Henrique orientava o curso num clima bem informal. Pequenos ensinamentos técnicos acompanhavam o diálogo amistoso que mantinha com os alunos-gravadores. Nada de rigidez, modelos estéticos, censura à liberdade. Era exigente com relação ao desenvolvimento de uma consciência da técnica. "*Tirar preto do preto*" cobrava dos aprendizes.

Em 1952, Henrique Oswald recebeu o Prêmio Viagem ao País e em 1954, para o estrangeiro, ambos com desenhos. Precisou ausentar-se para gozo dos prêmios. Convidou Orlando Dasilva para substituí-lo, por uma pequena temporada. No entanto, ao retornar da Europa, Lilico não reassumiu seu lugar, viajando em seguida para Salvador, tornando-se nesta cidade, professor na Escola de Belas Artes. Desta forma como diz Orlando, este viu-se forçado a permanecer no Liceu. A entrada deste artista como orientador, impedia a interrupção das atividades da oficina, conforme seu relato: *O problema era que a Diretoria da Sociedade Propagadora da Belas Artes e do Liceu estava ansiosa por se livrar de uma aula que, já naquela ocasião, não se enquadrava na sua rotina de ensino. Se Lilico simplesmente abandonasse a aula, ela seria extinta de forma confortável. Deixando alguém a substituí-lo, era mais difícil. Assim, ele convenceu o Diretor do Liceu, Dr Álvaro Paes de Barros a aceitar meu nome como professor provisório*⁹.

Assim como tornar-se professor de gravura não constituía projeto do artista, também sua formação em gravura fora fruto do acaso. Orlando tivera uma brevíssima experiência em desenho no ateliê particular de Armando Pacheco, e uma frustrante primeira aula com o acadêmico Osvaldo Teixeira, cuja metodologia de ensinar a partir de intervenções no trabalho do aluno, em muito desagradou Orlando. Sem professor, sentia ainda assim,

interesse em aprender desenho. Buscou em 1942 o Liceu, onde só encontrou vaga para gravura. Nesta época, Carlos Oswald estava doente e por sua recomendação, para evitar acidente na sua ausência, fazia-se apenas ponta-seca.

A partir de 1953, as atividades da oficina desenvolveram-se sob a orientação de Orlando Dasilva. Um ano depois do início de suas atividades, Orlando conseguiu outra sala para a oficina, longe dos banheiros, com entrada exclusiva e independente para a Av. 13 de Maio. Obteve ainda o fornecimento de todo o material para a iniciação em gravura, cabendo a seu aluno apenas a responsabilidade de levar o papel. Orlando liberou a matrícula a qualquer pessoa que buscasse a sua orientação, diferentemente de Carlos Oswald que restringia aos artistas a freqüência na oficina de água-forte.

Orlando procurou divulgar o trabalho realizado sob sua orientação. Não lhe faltaram boas oportunidades como em 1956, ano do Centenário do Liceu. O entusiasmo de Carlos Oswald em relação à exposição não foi corroborado pelo conjunto da Diretoria do Liceu. Embora a oficina ganhasse projeção junto aos jornais, revistas, noticiário de rádio, o caminho tomado por seus alunos e apoiado por Orlando, em direção à estética abstracionista desagradou a Congregação dos professores.¹⁰

Na verdade estava-se diante do impasse criado por duas concepções distintas da natureza da gravura. A visão de que ela constituía um *métier*, mantida pela Congregação, alimentava uma expectativa de que constituísse uma prática, uma transmissão, um conhecimento, voltados para a experiência exigida pela tradição. A metodologia de Orlando DASILVA, ancorava-se no conceito de gravura como meio expressivo, portanto numa cobrança de descobertas na constituição de uma linguagem, na experimentação. Assim, conforme afirma Thierry de Duve, “*ensinar arte de acordo com o meio provoca desconfiança das habilidades técnicas, porque o mestre do meio se forma a partir do questionamento desse meio*”.¹¹

A liberdade de que gozavam seus alunos, no plano estético, incomodou alguns professores mais tradicionais. Ainda no ano do centenário do Liceu, 1956, nova diretoria assumiu, tendo na sua presidência o professor Tasso Blaso, escultor acadêmico, o que significou para Orlando

a perda do apoio de Alvaro Paes de Barros, tornando-se conflituosas suas relações com a Instituição. Os problemas passavam pela aceitação de uma nova estética que estava a ser cultivada por seus alunos, conforme suas declarações: *Eu era o único professor mais aberto dentro daquela instituição e isso perturbava muito os meus colegas professores porque achavam uma aberração o que se fazia dentro da minha aula. Os primeiros abstratos apareceram em minhas aulas, antes mesmo do MAM abrir o curso de gravura. Aquilo era considerado uma aberração e todo mundo achava que eu era um gânglio dentro da Instituição.*¹²

A crise com a Direção do Liceu agravou-se quando esta impôs a Orlando o afastamento de seu aluno Roberto Delamônica como condição de sua permanência como professor de gravura. Recusando-se a aceitar tal imposição, Orlando Dasilva preferiu a demissão do Liceu, onde se criara um ambiente hostil ao bom desempenho da oficina de água-forte. Tal fato ocorreu no dia 17 de maio de 1960. A oficina não correspondia às expectativas pedagógicas do Liceu, que se mantinha preso às regras da arte tradicional, programada e regulada nos mínimos detalhes, conforme manifestação do artista :... *os caminhos vão se abrindo, vão se iluminando conforme a gente vai andando. Não tenho propostas. Daí o meu conflito com o Liceu, que tinha uma proposta acadêmica, intelectualizada, centrada na figura. Não havia abertura e, para mim, não se pode enfrentar a arte sem abertura*¹³.

Na estruturação da Seção de Artes do Liceu, o Desenho era distribuído em sete cadeiras, demonstrando-se interesse especial deste aprendizado nos moldes da tradição acadêmica. A arte abstrata, que iniciava sua prática naquela Instituição, nas aulas de Orlando, transformava a compreensão do uso da linha, não mais limitada a perfil exato de figuras e objetos mas elemento constituinte dos ritmos e áreas da composição.

Orlando saiu do Liceu, sendo neste mesmo ano convidado por Augusto Rodrigues para assumir o ateliê da Escolinha de Arte do Brasil onde deu continuidade à sua ação pedagógica.

Quanto ao Liceu, fechava-se um ciclo importante do ensino da gravura artística. A precariedade de condições, as dificuldades materiais levaram os interessados a fabricarem o que precisavam, capacitando-os a

uma adaptação dos recursos à própria técnica. Assim, os praticantes da gravura acabaram criando uma técnica fundamentalmente nacional, nascida da experiência oriunda do fazer e da aventura com o desconhecido. (...) Disso resultou uma técnica vigorosa que sabia valorizar o **crevé**. Esse "erro" permitiu-nos encontrar vigor onde antes estava a incorreção. (...) Este ensino foi muito importante para mim pois meus acertos eu devia a meus erros¹⁴. (grifo do artista) A forçada saída de Orlando Dasilva do Liceu indignou o meio artístico moderno e teve na figura do crítico Marc Berkowitz um arauto de categoria. Sua reação, publicada na Revista Leitura, traduziu a indignação geral: *Mais um atentado contra as artes no Brasil acaba de ser cometido pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. A sua sala de gravura, sem dúvida a melhor que o Brasil já possuiu (...) acaba de ser retirada das mãos competentes de ORLANDO DA SILVA, para ser entregue a alguém que esteja disposto a seguir as diretrizes acadêmicas estabelecidas pela atual diretoria do LICEU e pelo seu diretor, o Sr. MODESTINO KANTO (...) Desta sala saíram, e poderiam sair ainda, alguns dos melhores gravadores brasileiros, os que tão bem representam a arte brasileira no exterior.*¹⁵

No conjunto de suas atividades, o Liceu buscava a integração das artes e do artesanato, mas ainda voltado para a formação do artesão cujo ofício apresentasse uma interface concreta com a sociedade. De Carlos Oswald a Orlando Dasilva, a oficina constituiu-se num espaço onde foi possível a transmissão e a difusão de uma nova abordagem para a gravura. Estes mestres enfrentaram, desde o início, o jogo de forças que a própria Instituição desenvolveu por não ver garantidas, na práticas desses mestres, a permanência dos conceitos sobre o ofício do gravador, conceitos que motivaram a criação daquele espaço de ensino, em 1914. Envolvidos em conflitos políticos e sujeitos ao esvaziamento do apoio institucional evidenciado por manobras tácitas para a exclusão de suas atividades, estes mestres gravadores constituíram peças-chaves, no Brasil, do processo de enfrentamento da gravura como forma artística. Durante toda a década de 50, o Liceu mobilizou a atenção dos interessados em aprender gravura em metal, perdendo espaço no final da década, em 1959, para o ateliê do MAM-Rio, que inauguraria outra fase do ensino, na qual esta forma

artística veio a receber todo tipo de apoio, quer nos aspectos materiais, quer na divulgação das questões estéticas exploradas.

¹ - Trata-se da gravura original cujas imagens estampadas são de autoria do gravador. Difere da gravura de reprodução que resulta do trabalho técnico de alguém que faz cópias de originais criados por outrem. Sobre o assunto, ver BRUNNER, Felix- *Manuel de la Gravure*. Switzerland: Arthur Niggli Ltd, 1975, p.9

² - A oficina fora montada neste ano por Modesto Brocos y Gomes, artista espanhol, grande burilista, quando de seu retorno ao Brasil. Por solicitação do Liceu, coube-lhe a responsabilidade pelas encomendas da prensa e dos equipamentos complementares, aproveitando sua permanência na Europa entre 1897 e 1900.

³ - Desde a segunda metade do Séc XIX, na França formaram-se associações de artistas interessados em destacar as possibilidades expressivas da gravura, através das técnicas mais tradicionais como a xilogravura e o talho-doce: Sociedade dos Aguafortistas(1862) e dos Pintores-gravadores franceses (1889).

⁴ - DOCTORS, Márcio. A insistência da marca. *Revista Módulo*,(83), novembro de 1984, p.61

⁵ - DASILVA, Orlando. A festa de estréia *Almanaque*, 30/04/89, p. 16

⁶ -BARROS, Álvaro Paes de .*O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*.Rio de Janeiro, 1956, p.17

⁷ - Apud FONSECA, Celso Suckow da. *História do Ensino Industrial no Brasil*

⁸ - AQUINO, Flávio. Apud DASILVA, Orlando. Percurso e Confissões.*Catálogo*.Curitiba, 1994, s/p.

⁹ - DASILVA, Orlando. *Em depoimento escrito* à autora. Pati de Alferes, março de 1999.

¹⁰ - Essa questão está abordada por Carlos Oswald em seu diário, em 18/12/1956.

¹¹ - DUVE, Thierry de . *Quando a forma se transformou em atitude- e além*. In FERREIRA, Glória , VENÂNCIO FILO, Paulo(org) *Arte & Ensaio* n. 10. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2003, p.99

¹² - DASILVA, Orlando. Em depoimento citado.

¹³ - DASILVA, Orlando. *GRAVURA HOJE: depoimentos* In .FERREIRA, Heloisa e TAVORA, Maria Luisa Luz (org) Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, Vol II, 1996, p.89.

¹⁴ - DASILVA, Orlando, Em depoimento citado. O crevé dá-se quando a proteção do metal (cera ou verniz) não resiste à força do ácido e se solta da chapa.

¹⁵ - BERKOWITZ, Marc. *Leitura* . Artes Plásticas (36) junho de 1966 pp. 60-61

Professora de História da Arte nos cursos de Graduação e Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ; Doutora em História e Cultura / IFCS./ UFRJ; Pós-doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales / Paris; organizadora da série *Gravura Hoje: depoimentos*, 3 vol; pesquisadora da história da gravura artística brasileira. Membro da ANPAP, da ABCA e do CBHA .