

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

ANDRÉ LUIZ BARROSO

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
EDUCAÇÃO e PATRIMÔNIO CULTURAL e ARTÍSTICO**

Niterói - Rio de Janeiro
2018

ANDRÉ LUIZ BARROSO

**PINTURA E ARTE GRÁFICA DE OSWALDO TEIXEIRA: UMA
REVISÃO HISTORIOGRÁFICA DE SUA OBRA**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, lato sensu – a distância, do Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Profa. Sandra Regina Santana Costa

Niterói - Rio de Janeiro
2018

Barroso, André Luiz, 2018 - Oswaldo Teixeira - Revisão historiográfica de sua pintura e arte gráfica / André Luiz Barroso. – 2018. 39 f.

Orientadora: Sandra Regina Santana Costa

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Especialista em Educação em Patrimônio Artístico e cultural.

1. Artes visuais – Estudo e ensino. I. Costa, Sandra Regina Santana. II. Universidade de Brasília. Escola de Artes Visuais. III. Título.
CDD: 707

Niterói - Rio de Janeiro
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Monografia intitulada *Oswaldo Teixeira - Revisão historiográfica de sua pintura e arte gráfica* de autoria de André Luiz Barroso, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Sandra Regina Santana Costa – Orientadora

Professor Doutorando Sidelmar Alves da Silva Kunz

Brasília, 2018
Escola de Artes Visuais da UNB
Brasília, DF, 70297-400

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	3
2	OBJETIVOS GERAIS.....	8
3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
4	Fundamentação Teórica.....	10
4.1	Oswaldo Teixeira se apresentando ao mundo.....	10
4.2	Oswaldo Teixeira e as justificativas de banimento na história da arte.....	12
5	METODOLOGIA.....	24
6	RESULTADOS ENCONTRADOS.....	26
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
8	REFERÊNCIAS.....	30
9	ALGUMAS OBRAS DE OSWALDO TEIXEIRA.....	31

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

FIGURA 1 – Autorretrato	02
FIGURA 2 – O pescador.....	03
FIGURA 3 – Foto de Oswaldo Teixeira para o Jornal do Brasil.....	05
FIGURA 4 – Olga.....	07
FIGURA 5 – Desenho	29
FIGURA 6 – Pescadores	30
FIGURA 7 – Nu feminino em pé	30
FIGURA 8 – Jovem em pé.....	31
FIGURA 9 – Descida da Cruz.....	31

Primeiramente a minha família que enfrentou junto comigo essa aventura educacional. À minha orientadora Sandra pela paciência, empenho dedicado e todo incentivo. Aos amigos da família do Oswaldo Teixeira, em nome de seu filho Cláudio Valério e sua família pelo incentivo e por dar-me esse presente de estudar um personagem tão incrível e polêmico. E por sempre me fazer entender que o futuro é feito de constante dedicação no presente.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada visa compreender e analisar a trajetória profissional do artista Oswaldo Teixeira, a qual fora relevante para a história da arte no Brasil. Por vezes, os livros sobre o tema são focados nas histórias de seus artistas, sua biografia e pouco críticos ou com passionalidade na escolha de inserções históricas. Como o artista, que foi o único artista a ganhar todos os prêmios conhecidos (da época) de artes, ser aclamado por presidentes, ministros, artistas internacionais e nacionais, é desconhecido nos dias de hoje, faz-se necessário recontar esse passo de outrora, figura de grande importância na cultura, para o banimento da história da arte. A) qual o valor artístico da obra de Oswaldo Teixeira? B) como influenciou a época em que viveu? C) quais suas escolhas dentro do panorama moderno? D) como compreender a teoria e a prática artística do pintor? Os resultados apontam para a revelação de motivos de um injusto esquecimento e destacam a relevância de uma história recontada para a merecida inserção nos novos compêndios no Brasil

Palavras-chave: Oswaldo Teixeira, Artes Visuais, Academia, Pintura clássica

ABSTRACT

The research presented here aims to understand and analyze the professional trajectory of the artist Oswaldo Teixeira, which was relevant to the history of art in Brazil. Sometimes the books on the subject are focused on the stories of their artists, their biography and little criticism or with passion in the choice of historical insertions. As the artist, who was the only artist to win all the known prizes (of the time) of the arts, to be acclaimed by presidents, ministers, international and national artists, is unknown today, it is necessary to recount this step of yesteryear, figure of great importance in the culture, for the banishment of the history of the art. A) What is the artistic value of Oswaldo Teixeira's work? B) How did you influence the time in which you lived? C) What are your choices within the modern landscape? D) How to understand the theory and artistic practice of the painter? The results point to the revelation of reasons for an unjustified forgetfulness and highlight the relevance of a story retold to the deserved insertion in the new compendia in Brazil

Keywords: Oswaldo Teixeira, Visual Arts, Academy, Classic painting

“A arte necessita da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não consegue dizer, conquanto só através da arte pode ser dito ao não ser”.

Theodor Wieselgrund Adorno

Natureza-Morta: Finitude e Negatividade em Adorno
<https://morte.uffc.com.br>



Figura 1 – Autp-retrato de Oswaldo Teixeira (1924) giz/carvão sobre papel azul, 23 X 16 cm. Coleção particular. Fonte: família do artista

1 INTRODUÇÃO

Oswaldo Teixeira (1904/1974) nasceu no Rio de Janeiro, na Gamboa e ainda morou na Saúde, bairros na época chamados de Pequena África ¹, filho de um português da cidade do Porto e de uma brasileira de Maricá. Ainda menino, foi criado no extinto morro do Castelo. O pai de Teixeira era construtor e tinha uma certa estabilidade, como classe média. Mas, maus negócios, letras endossadas, empréstimos em dinheiro, fizeram sofrer as consequências de seus gestos, além de contrair uma enfermidade que o impedia de trabalhar. Oswaldo teve uma infância de extrema pobreza, e mesmo assim, teve incentivo paterno para seguir sua vocação. Foi matriculado por seu pai no Liceu de Artes e Ofício, onde aprendeu a pintar com Argemiro Cunha (1880/1940) e José Pereira Dias Júnior (1897/1921, um artista negro, professor do qual tanto se orgulhava, e que também aprendeu a falar francês), Eurico Alves e José Ferreira Dias Júnior.

Aos treze anos, com o falecimento prematuro de seu pai, teve que tirar o sustento da família, desenhando cartazes, retratos e “reclames” para o comércio local. Duarte, um português, vizinho de Teixeira no morro do Castelo, lembrou uma passagem do artista no Jornal do Brasil (29 de outubro de 1951), dizendo que o pequeno artista precisava que ele posasse nos fundos da loja do próprio Duarte. Conseguiu fazer uma cabeça do modelo vivo em 2 horas. O trabalho foi tão bom, suas qualidades eram tão grandes, que após curta exposição no saguão da loja, foi vendido por um conto de reis. Já nessa idade, já expunha trabalhos no Salão Nacional. Sua mãe dava aulas particulares para meninos do morro do Castelo, cobrando tostões, já que no começo do século XX, o trabalho feminino era raro e desvalorizado. Ainda enfrentaram o despejo criminoso do morro do Castelo. Duarte ainda confidenciou que ficou com alguns desenhos, pois com a mudança, teve que se desfazer de muitos objetos pessoais e naturalmente desenhos antigos. E desses desenhos, algumas pessoas ofereceram 500 cruzeiros.

1. Pequena África: Pequena África é uma região da capital fluminense, na região portuária e os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, que ficam no Centro. O nome, dado pelo compositor Heitor dos Prazeres no começo do século 20 e até meados do século 18, foi o principal ponto de desembarque de escravos no Rio era o Porto da Praça XV, onde fica o Paço Imperial. O porto era usado pela alta sociedade, que não queria ver o tráfico de escravos de forma tão explícita. Com o fim da escravidão, foi um bairro pobre que recebeu os mesmos escravos que não tinham para onde ir e aqueles que estavam sem condições financeiras na nova economia brasileira.



Figura 2 – O pescador (1929). Óleo sobre tela. 130.70 cm x 163.20 cm. Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural, Escola de Belas Artes – EBA e Museu Nacional de Belas Artes

Um outro ponto significativo foi sua passagem pela antiga Escola de Belas Artes, onde obteve orientação de Rodolfo Chambelland (1879/1926) em desenho de modelo vivo e de Batista da Costa (1865/1926) em pintura; e conquistou, em 1924, o prêmio de viagem à Europa com 19 anos, com o quadro O pescador. Dessa forma, não podemos deixar de mencionar que foi o mais jovem artista a receber a distinção em toda a história da Instituição e o único pintor brasileiro a receber todas as honrarias possíveis em sua categoria e um dos mais premiados pintores brasileiros.

Ficou fora do País durante alguns anos, permanecendo na Europa até 1927, ocupado entre a Academia Inglesa, seu estágio em Florença (Foi aluno da British Academ of Rome) e Paris. Esse quadro de complexidade coloca o pintor em contato com os maiores pintores e pensadores do período, como Dali e Jean-Paul Sartre.

Jean-Paul Sartre (*Paris: Gallimard, 1949*) em um breve relato, fez a seguinte observação: “Ele não sugere o movimento, ele o capta”. (Arquivo pessoal da família, cartas).

Voltando ao Brasil, exhibe em 1928, no Palace Hotel (Rio de Janeiro), a mostra com sua produção de 15 trabalhos realizada na Europa, no Salão Oficial. Nesta volta, recebeu a medalha de ouro com o quadro Grito de Luz. O sucesso foi enorme e o reencontro com alguns dos seus amigos, Procópio Ferreira, Ismael Nery e Ronald de Carvalho, levou Oswaldo Teixeira a trabalhar com cenografia para teatro e cinema, assim como ilustrador na grande imprensa, emprestando seus traços para a revista O Cruzeiro. Produziu cenografia para o movimento teatro Escola e realizou cenários e figurinos para Humberto Mauro, inclusive para o filme Argila, considerado marco fundador do cinema brasileiro. Também trabalhou para Carmen Santos no filme Favela dos meus amores, considerado um ícone do cinema brasileiro.

Sempre valorizou as técnicas e o que elas poderiam realizar para as artes plásticas. Da mesma forma, se opôs a estilos que comprometiam e limitavam a capacidade de cada artista, como quando a religião ditava as regras de temática das obras e mesmo quando D. Pedro II encomendou quadros historicistas para enaltecer a história do nosso país. Chegou a dizer sobre isso em carta para Monteiro Lobato:

“A arte não deve servir nem à religião nem à política. O seu caráter deve ser universal para que se possa perpetuar-se. Ela deve ter toda liberdade possível para ser mais ampla e o pensamento mais livre” (Oswaldo Teixeira, 1925)

Morre em 28/05/1974, aos 70 anos, vítima de uma trombose cerebral. Foi enterrado no cemitério São João Batista.

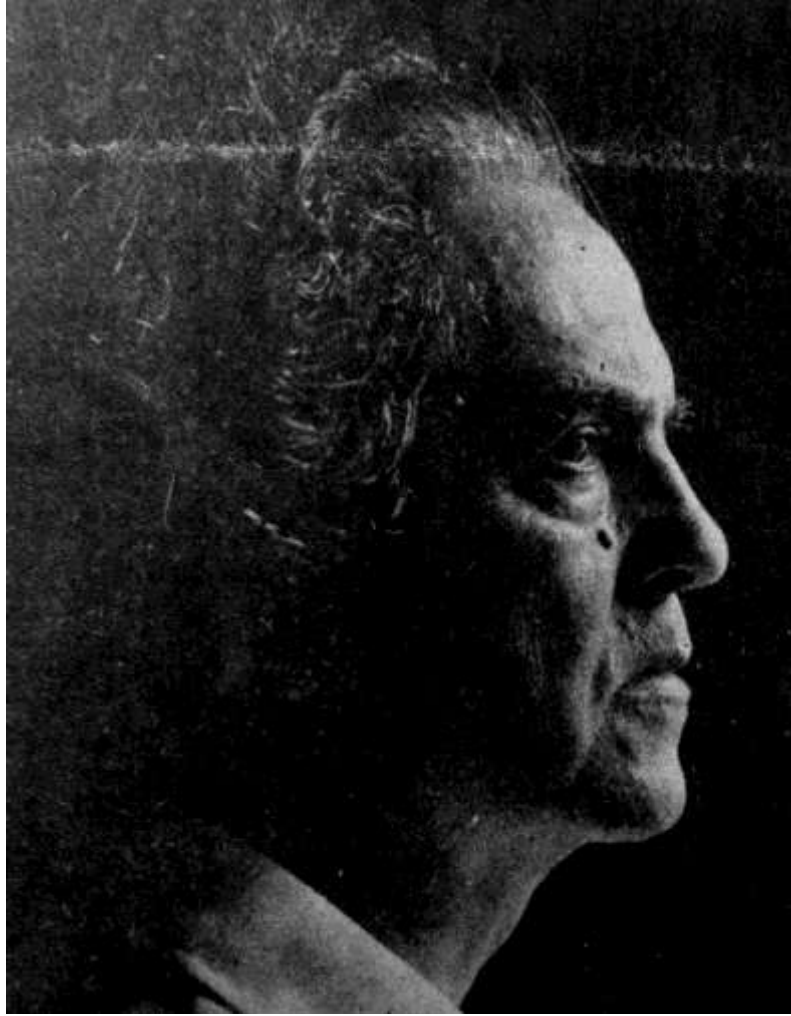


Figura 3 – Foto de Oswaldo Teixeira (17 maio 1945) para perfil no caderno de cultura do Jornal do Brasil



Figura 4 – Retrato de Olga (1929). Óleo sobre tela. Fonte e propriedade: Família do pintor

2 OBJETIVOS GERAIS

Analisar a trajetória do grande artista Oswaldo Teixeira, que arrebatou os maiores prêmios concedidos no Brasil, com vistas à apresentação e divulgação de seu trabalho às novas gerações. Propiciar o desenvolvimento da história da arte no Brasil, pensamento artístico e da percepção estética, caracterizando um modo de ordenar a experiência humana, melhorando a sensibilidade no domínio do conhecimento artístico, necessário para compreender a arte como meio de humanização da realidade.

3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- A) Contribuir com a história da arte no Brasil.
- B) Compreender o trabalho de pintura e arte gráfica por meio da trajetória profissional e posicionamentos do artista Oswaldo Teixeira.
- C) Reconhecer a necessidade da história da arte e cultura popular do Brasil, ressaltando a qualidade dos trabalhos do desenho, obras mais conhecidas e as menos conhecidas do público do artista Oswaldo Teixeira.
- D) Proposta de correção dos livros didáticos do ensino fundamental adotados em Niterói (RJ), onde apresenta erro na demonstração de autoria do quadro de Getúlio Vargas, do pintor Oswaldo Teixeira.
- E) Recuperação de imagens em vídeo do pintor e edição para demonstração em redes sociais, desse artista para novas gerações.
- F) Proposta de intervenção com pedido de inclusão e reconhecimento do artista no Ministério da educação.

Para atingir tal objetivo formulou-se as seguintes questões de pesquisa:

Qual o valor artístico da obra de Oswaldo Teixeira?

- Como influenciou a época em que viveu?
- Quais suas escolhas dentro do panorama moderno?
- Como compreender a teoria e a prática artística do pintor?

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1 OSWALDO TEIXEIRA SE APRESENTANDO AO MUNDO

Como um artista conhecido internacionalmente, considerado durante meio século, um baluarte do academicismo, é esquecido pela história de uma hora para outra? Em 1957, o artista Jacques Le Chevallier veio expor seu trabalho em vitrais e quando perguntado quais artistas ele conhecia, ele citou: Portinari, Oswaldo

O banimento da história da arte brasileira, acontece com os constantes ataques de Oswaldo Teixeira contra os modernistas. Essa batalha, ele travou durante toda sua vida. Era um dos poucos artistas conhecidos que tinha coragem de criticar o movimento moderno nacional. Teria dito, em uma entrevista ao Jornal do Brasil, no dia 02 de abril de 1951, ao jornalista Newton Amarante:

“É constrangedor o espetáculo nas exposições de artes plásticas quando se observa o visitante parado diante desses monstros produzidos pelo desequilíbrio mental de seus criadores. Entre estupefato e desconfiado sente-se-lhe a pergunta aos seus botões: - Será que isso é arte? Coloquemos, pois, o artista no lugar que merece, ensinemos ao povo a reconhecê-lo e admirá-lo e desmascaremos aqueles que vivem logrando a opinião pública empunhando o estandarte de “modernistas” e que em verdade formam a legião de incapazes.”

(JORNAL DO BRASIL, 1951).

Do outro lado, vendo esse ambiente acadêmico permanente, Di Cavalcanti escreveu:

“O academicismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ociosos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se apresentava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas”

(DI CAVALCANTE, obra citada, p.108)

Existe um choque do que a academia considerava e considera sobre

a arte contemporânea e o que Oswaldo Teixeira pensava sobre o tema. Muito envolvido com a arte acadêmica, racionava que a arte era um ofício de pintar, portanto a técnica, o desenho, a cor, são elementos absolutamente indispensáveis para tal. Via tal qual, como no século XIX, a questão envolvendo Ingres e Delacroix. Um executava com doentia exatidão, o desenho com perfeição, enquanto o outro, um verdadeiro poeta épico, dominava a cor. A verdade é que Teixeira mostrava que a cor e o desenho se completavam para a pintura. Ivan Lessa, colunista do Jornal Do Brasil, em artigo de 13 de julho de 2001, citava a frase que Oswaldo falava recorrentemente em suas falas sobre a arte moderna: “Isso eu faço com os pés!” – Daí o título que recebeu de líder do movimento anti-modernista nas artes plásticas.

O olhar do pintor Oswaldo Teixeira, que tinha domínio do desenho e da pintura como poucos, estava aguçado quanto o que ele percebia de valor quanto uma pintura e não do pertencimento quanto ao estilo na história da arte. Assim como Sally Price (antropóloga americana, mais conhecida por seus estudos sobre a chamada "arte primitiva") que se queixava, com razão, da essencialização e a consequente guetificação da chamada arte “primitiva”, dizia que essa arte merece ser avaliada pelos espectadores ocidentais de acordo com os mesmos padrões críticos que aplicamos à nossa própria arte. Qual a implicância disto? Price costumava avaliar o olhar sobre aspectos diferentes. Ela afirma:

O xis do problema, tal como o vejo, é que a apreciação da arte primitiva quase sempre é expressa em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar que o olho esteticamente discriminador seja nosso guia com base em algum conceito de beleza universal jamais definido. A outra é mergulhar em - material tribal - para descobrir a função utilitária ou ritualística dos objetos em questão. Essas duas rotas são geralmente encaradas como antagônicas e incompatíveis. [...] eu proporia a possibilidade de uma terceira conceitualização situada mais ou menos entre esses dois extremos. [...] ela requer a aceitação de dois princípios que ainda não são muito aceitos pelas pessoas cultas nas sociedades ocidentais.

— Um dos princípios é que o - olho - até mesmo do especialista mais dotado de talentos naturais não é nu, porém enxerga a arte através da lente de uma formação cultural ocidental.

— O segundo princípio é que muitos primitivos (incluídos tantos artistas quanto críticos) também são dotados de um - olho - discriminador - o qual também vê através de um dispositivo óptico que reflete sua própria formação cultural.

(PRICE, 1989:92-3)

Há uma analogia óbvia entre “estética específica de uma cultura” e “estética específica de um período”. Teóricos da arte como Baxendall (1972) demonstraram que a recepção da arte de períodos específicos na história da arte ocidental dependeu do modo com a arte era “vista” no período, e que as “maneiras de ver” mudam ao longo do tempo. Para apreciar a arte de um período específico, devemos tentar redescobrir a “maneira de ver” que os artistas desse período implicitamente supunham que seu público utilizaria para apreciar suas obras. Os juízos estéticos são apenas atos mentais interiores; já os objetos de arte são produzidos e entram em circulação no mundo físico e social exterior. O desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais a respeito da nossa própria ideologia e a veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que a respeito dessas outras culturas. Dessa forma, o ponto de vista clássico de Oswaldo e seu apurado senso estético de um período, já não se ajustava em um período de mudança visual, comportamental e representatividade.

Howard Morphy (1994:648-85), numa análise recente do problema da “definição da arte” no contexto antropológico, examina e rejeita a indefinição institucional (ocidental) de arte, segundo a qual “arte” é tudo aquilo que é tratado como arte pelos membros do mundo da arte institucionalmente reconhecido

(DANTO, 1964).

4.2 OSWALDO TEIXEIRA E AS JUSTIFICATIVAS DE BANIMENTO NA HISTÓRIA DA ARTE

Outro aspecto, de âmbito do ponto de vista da sociedade é o quanto ela é contaminada com opiniões ou ensejos da sociedade naquele momento. Em um momento você tem a fama e é vangloriado pela sociedade e em outro momento alijado desta mesma sociedade. Há uma florescente “sociologia da arte” que examina os parâmetros institucionais da produção, recepção e circulação dos objetos de arte. Porém, a “sociologia da arte” (ou seja, das instituições da arte) se interessa pela arte providas de burocracias, verbas e anuência da crítica vigente. Não pode existir uma sociologia “institucional” da arte a menos que existam as

instituições relevantes; ou seja, que existam um público para a arte, o patrocínio público ou privado aos artistas, críticos de arte, museus de arte, academias, escolas de arte, e assim por diante.

Outro aspecto que entrou com a arte contemporânea, foi o ingresso imediato no capitalismo. Se antes, tínhamos apenas o Estado, através do imperador financiando a arte no país, aos poucos o sistema capitalista foi se acomodando na nova sociedade, modificando o Urbano nas grandes capitais, costumes e hábitos europeus, assim como a arte dominante chagada com o Art Nouveau. Logo após, o modernismo se tornou a arte oficial. Cada vez mais, Oswaldo Teixeira, representava o apenas o passado. Já no mundo contemporâneo, boa parte da arte na verdade é produzida para o mercado da metrópole; e neste caso, ficava impossível para um artista de outro período bem marcante, de divisão situado como artista do passado, lidar com ela de outro modo que não a partir dessas bases específicas. Esses contextos locais, em que a arte é produzida não como função da existência de instituições de “arte” específicas, e sim como subproduto da mediação da vida social e da existência de instituições de tipo mais genérico, justificam afirmar ao menos uma autonomia relativa de uma antropologia da arte que não seja circunscrita pela presença de instituições de qualquer tipo especificamente relacionadas à arte.

A antropologia na arte, neste caso, é considerada boa se tratando de apresentar dentro de análises de comportamentos, desempenhos, pronunciamentos do artista e seus detratores, que sejam aparentemente irracionais. (O chamado problema do “meu irmão é um papagaio verde”: Sperber 1985; Hollis 1970.) Como quase todos os comportamentos, do ponto de vista de alguém, eles são considerados “aparentemente irracionais”. Contextualizando o comportamento desses atores, não exatamente na “cultura” (que é uma abstração), sim na dinâmica da interação social, a qual pode sem dúvida ser condicionada pela “cultura”, faz sentido ver como um processo ou dialética real, que se desenrola no tempo. A visão antropológica interpretativa do comportamento social é compartilhada, evidentemente, com a sociologia e a psicologia social, para não falar em outras disciplinas. A antropologia se distingue delas na medida em que apresenta uma certa profundidade de foco, que talvez possa ser caracterizado como “biográfico”; ou seja, a visão antropológica de Oswaldo Teixeira e seus agentes sociais nesse período, tentando replicar a perspectiva temporal sobre eles próprios, enquanto a sociologia (histórica) é muitas vezes, por assim dizer, supra biográfica, enquanto a

psicologia social e a psicologia cognitiva são infra biográficas. Assim, a antropologia tende a focalizar o “ato” no contexto da “vida” — ou, mais precisamente, o “estágio da vida” — do pintor.

Costumava criticar o trabalho de Volpi publicamente, mas este permaneceu até o fim, como um dos mais íntimos amigos. Nunca confundiu a direção do museu com a arte. O que negava era como pessoa e não como instituição. Isso explica por que, mesmo se expondo abertamente contra a arte contemporânea, expunha por outro lado no museu Portinari, Dacosta, Abelardo Zualar, Guignard, Di Cavalcante, Djanira, Bandeira, além de comprar para o acervo do museu. Chegou a lançar Ianelli e Agostinelli. Artistas que se diziam autodidata, como Fayga Ostrower, Ubi Bava e Morgan Snell, estudaram com ele durante alguns anos.

Acusaram de deformar seus alunos, tornando-os acadêmicos, mas os próprios filhos não seguiram seus passos, assim como os citados acima.

Uma acusação mais grave, seria de ser o pintor do Estado Novo. Foi o pintor, sim de um retrato mais famoso de Getúlio Vargas, amigo pessoal do presidente (onde até recebeu das mãos do ex-presidente, em 1954, a faixa presidencial com que tomou posse quando foi eleito), mas o pintor que mais se aproximou do regime foi Portinari, com encomendas presidenciais e oficializou a arte moderna.

Para a nova geração de pintores, o confronto da arte tradicional, também encontrava na fotografia um ponto de exclamação para que a pintura fosse levada para outro caminho. Costumava dizer que não precisava ser acadêmico para exercer uma bela arte e citava como exemplo, os impressionistas. Sobre isso, dizia: “foram grandes artistas, grandes pintores e em absoluto não foram acadêmicos, bem ao contrário, foram reformadores, inovadores e foram sem dúvida, portadores de uma mensagem artística muito nova, mas tinham sólidos conhecimentos da técnica e sabiam admiravelmente desenhar e pintar e, por isso mesmo, o que produziram, vencerá o tempo porque foi solidamente executado.”

Ferreira Gullar, em seu artigo intitulado, do quadro e da maçã, publicada no Jornal do Brasil, no suplemento dominical de 31 de agosto de 1957, discorre sobre a frase de Waldemar Cordeiro, segundo a qual a pintura concreta paulista é tão real como a própria maçã. Ele demonstra que, dentro da arte contemporânea, o artista não mais se define em função da figura ou da perspectiva,

mas em função da pura visualidade. Onde pura não significa desligamento da realidade e da natureza, afinal é dela que é fornecido os elementos puros da visualidade.

“O termo acadêmico se tornou pejorativo depois que os falsos vanguardistas o repeliram por fora e o acolheram por dentro. ”

(OSWALDO TEIXEIRA, Última Hora, agosto de 1973)

Oswaldo Teixeira, defensor da perspectiva na pintura como equivalente à sintaxe verbal, pois toma a figura como protagonista, como elemento isolado e não como como apoio e veículo da sintaxe visual. Admitia que a pintura renascentista fosse o instrumento visual cotidiano e que o fauvismo, cubismo e o abstracionismo são meras variações dentro da linguagem geral da perspectiva. Era um idealizador de imagens, um criador de estética.

Em artigo assinado no Jornal do Brasil de 19 de fevereiro de 1954, a propósito da II Bienal de São Paulo, começa exclamando: “Santo Deus! Como é possível e como se pode pintar tão mal e de maneira tão grosseira e medíocre! ” Elogiou apenas o belga James Ensor (expressionista) e o suíço Ferdinand Hodler (expressionista/Art Nouveau). Completa ainda: “A forma arquitetônica da II Bienal deveria ser a de um circo e o clow maior e principal seria Picasso. Este franco-espanhol é um pintor menos incrível, chantagista perigoso e de má fé que tudo transforma em caricatura de muito mau gosto. ”

No entanto usava as palavras de Bacon (O pior que o erro, é a confusão.) Para falar sobre o momento vivido. E sabendo que existia muita confusão para desnortear, procurava incentivar estudar e meditar para uma melhor produção da geração por vir.

A arte moderna chega quebrando tabus e dogmas com uma profusão de estilos, formas, práticas e programas. Não foi bem recebida em 22 no Brasil, tendo momentos constrangedores como Villa-Lobos apresentando seu trenzinho caipira, conduzindo a orquestra no Teatro Municipal, de cuecas, sob vaias absolutas. Theodor Adorno, tempos depois, dentro de seu livro Teoria estética, afirmava: “Hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar. ”

Suas afirmações quanto a qualidade dos trabalhos de Picasso, no momento de maior idolatria no mundo, já deixava muitos críticos de Oswaldo

irritados. Chegou a falar que Picasso era um “caso de manicômio”. E não sobrava apenas aos artistas em exposição, sempre foi enfático ao entorno do modernismo. Em suas palavras, em artigo publicado (09 de setembro de 1954) no Jornal do Brasil, disse:

“ Amanhã os mesmos modernistas da II Bienal de hoje, dirão que tudo o que está exposto já foi superado...é o termo, é a expressão usual desses cabotinos criminosos e falsários que encontram nos grã-finos sofisticados e nos falsos intelectuais herméticos e lunáticos todo o apoio material e imoral, porque é chic, é delicioso e bonito bater palmas a tudo que é supostamente moderno e esquisito. Eu só tenho pena da bela arquitetura tudo aquilo. ”
(OSWALDO TEIXEIRA, Jornal do Brasil, 1954)

Em carta para a seção Curiosidades latinas, de 1948, escreve:

“Por que comecei eu atacar, valentemente, corajosamente, os chantagistas modernistas? Há uma razão: Eles dizem: “Cobras e lagartos” dos “acadêmicos e eu como sei que há um provérbio latino que diz: “Nemo enim resistit sibi, quom coeperit impelli”. Não posso, verdadeiramente, fugir a tentação de traduzir o que Seneca disse que é assim: “Recebido o primeiro impulso não se pode resistir”.
(OSWALDO TEIXEIRA, seção Curiosidades latinas, 1954)

Em outra carta para o jornal Última Hora de 1940:

“...Sendo eu um balofo e incrível “acadêmico” devo, a bem da verdade, aplicar uma linguagem também em desuso, uma língua já quase morta, muito embora não pensem assim os ginasianos que por eles ela já estaria bem morta e já enterrada definitivamente...”
(OSWALDO TEIXEIRA, jornal Última Hora, 1940)

Na revista Manchete de 27 de julho de 1968, dá uma entrevista onde suas frases mais contundentes foram: “Picasso é um farsante! Os abstratos são uns incapazes! A Bienal é funeta!

Para cada carta cheia de emoções, sempre havia outra negativa de seus incontáveis críticos, que sempre aumentavam o coro. Como na carta do crítico José Roberto Teixeira de Leite, ao jornal Última Hora de 1948: “Expor de novo a público, como se ainda merecesse debate, os tristes pastiches do senhor Oswaldo

Teixeira é verdadeiramente prestar um desserviço e incidir num equívoco imperdoável, que os verdadeiros amadores e colecionadores de arte e os críticos de fato lúcidos não podem sequer admitir. ”

Monteiro Lobato em seu último artigo no jornal Estado de São Paulo (18/05/1923), intitulado Oswaldo Teixeira, corrobora com as afinidades do artista: “Mas...detenhamo-nos. Ninguém quer saber disto, e, com honoríssimas exceções, a pintura por aqui só tem uma função: produzir retângulos coloridos e bem assinados, que encham os claros das paredes. Quantos amadores adquirão umas telas movidas por injunções do senso estético? Quantos procurarão na tela uma fonte de sugestões mentais e sentimentais, música de formas e cores, com que devanear em certos instantes da vida? Há os assim, ninguém nega. A maioria, porém, só vê na pintura um meio elegante e caro – Chic! – De tapar os grandes e pequeninos claros das paredes. Nada de queixas. Podia ser pior...”

Chermont de Britto, escreve sobre Oswaldo Teixeira, em ocasião de sua exposição no Salão de Pintura, e reproduzido no Jornal do Brasil de 18 de fevereiro de 1931, contextua: “Imagine que a vossa vida, como naquele conto celebre do Padre Manuel Bernardes, se dilate magnificamente de um século, imagine, que esta sala se transforme de súbito, num salão severo de museu, imagine que estas telas maravilhosas, em que o talento de um artista se afirma de maneira tão forte e exuberante, estivessem aqui conservadas para documento da glória d’uma época, lição, exemplo e encanto das gerações vindouras. Ah! Se reconhece o mestre incomparável que já é o Oswaldo Teixeira. ”

O poeta belga H. Van Eyken, publica um soneto, reproduzido pela Gazeta de Notícias de 16 de agosto de 1925, na seção vamos lêr:

Savoir peindre c’est rendre em des couleurs des tons,
 Ce qu’il y a de plus sublime sans les choses:
 Ainst tu fais vibrer les pétales des roses
 Quand la rose se crée au bout de tes crayons!
 La nature a pour toi de mystiques rayons!
 Les objets a pour l’avie – ils savent et ils causent
 Ton ame les comprend – et les amours encloses
 Nous livrent leurs secrets par tes divins crayons!
 Crayons a qui tes yeux donnent de l’art l’extases:
 Pinceaux don’t quelques traits sont d’eloquentes phrases,
 Et captent le sourire en son charme berceur!

Observe les humains Oswald au grand genie!
Si tu vois des beautés, prends tes pinceaux – copie:
Et ton art sèmera sur terre le bonheur!

Esteve envolvido em um acontecido, quando esteve à frente do Museu Nacional de Belas Artes, onde foi o primeiro diretor assumindo em 1937 e considerado o fundador da casa, com um aluno vencedor do prêmio de viagem à Europa, Flory Gama, protegido por Teixeira, que não foi aperfeiçoar seu trabalho, mas sim fazer curso de secretário particular. Este aluno de escultura, não apresentou seus trabalhos no Salão de artes, para que não pudesse ser julgado seu aproveitamento e foi acusado de lesar os cofres do governo. Foi acusado de permanecer sempre as ordens de Teixeira para fazer política contra artistas. Em 1954, o artista já colecionava desafetos, por seu gênio forte. Sempre foi franco e defendia suas idéias com violência nos gestuais e no tom de voz. No momento de forte oposição contra sua gestão, apareceram outras divergências como deixar suas telas à mostra no museu, enquanto de outros artistas estavam nos porões sem luz e acondicionamento incorreto, demonstrando um ego inflado para aqueles que queriam sua derrubada, alegando que qualquer um seria melhor que ele. Pediram a entrada de Itibirê Camargo em carta aberta ao Ministro da Educação na época, o Sr. Candido Mota Filho. Por outro lado, Teixeira angariou uma lista de assinatura para sua permanência tendo vários artistas clássicos, sob a alegação que seria substituído por Di Cavalcante. Mas os mesmos que atacavam com muita veemência, reconheciam a beleza de seu trabalho, como o trabalho apresentado denominado Depois da chuva. Alice Linhares Uruguay, escreveu em seu artigo ao Jornal do Brasil (26 de setembro de 1954), depois de atacar em artigos contínuos sobre a gestão do artista frente ao museu: “ Essa paisagem é a melhor obra do Sr. Oswaldo Teixeira, realizada nesses últimos tempos e nós que sabemos ser pródigos também em elogios, não lhe poupamos os nossos. São merecidos. ” Acabou sendo substituído por José Roberto Teixeira Leite.

Apresentamos a seguir, alguns teóricos com argumentos vigentes do período em que o modernismo se tornou uma posição estética dominante, bem como destacarmos o artista, com depoimento dos dois filhos. O referencial teórico que sustenta as bases desta investigação apoia-se na História da Arte através de estudos de Dewitt, Homi Bhabha, Paul Wood, Barthes, Umberto Eco, Nietzsche, Arthur Danto, Foucault, assim como artigos encontrados na Pós-graduação de arte

da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) do século 19.

Admirado por Getúlio Vargas (onde tinha passe livre no Palácio do Catete) e o poeta Chermont de Brito, conseguiu alcançar no Brasil, uma fama como artista no mesmo patamar de Picasso no mundo. Mas esse mesmo entrosamento com o poder, destacou negativamente o artista que era ligado a Era de Vargas e logo depois ao movimento militar que originou o golpe de 1964 no Brasil. Uma de suas últimas exposições, foi em 1968, em Nova Iorque, no final do governo Costa & Silva, levando a uma reportagem de desagrado de Frederico Moraes, no Diário de Notícias de agosto de 1973.

Os intelectuais (muitos deles revolucionários dos anos 20) foram incorporados aos mecanismos de controle ideológico do Estado. Como o Estado Novo organizava seu projeto a nível de produção cultural? A recuperação do passado era um elemento fundamental. A implantação da produção artística, portanto, legitimava o poder controlador do Estado: A existência de uma produção artística era a prova da existência de uma paz social. Pensar o Estado Novo é antes de mais nada pensar a realidade que se estabeleceu dentro do território nacional em conexão com a evolução da crise internacional do capitalismo. Nesse sentido, ressalta-se:

“Como observa Celso Furtado, a decadência da economia de exportação, como simples reflexo da decadência dos estímulos externos, não conduz a um conflito aberto entre os setores urbanos aptos à industrialização e os setores tradicionais. A desagregação da economia cafeeira, na década de 30, resultando na conjunção da crise nos mercados mundiais e da superprodução interna, permitirá a resses exclusivistas do café, com elementos novos menos vinculados aos setores de exportação (Rio Grande do Sul). Começa, então, uma política realista (distinta da tradicional política da valorização do café) que cria condições para a instalação do capitalismo industrial através da transferência para o conjunto da população dos prejuízos da economia cafeeira.

(Weffort, Francisco – O populismo na política brasileira, 1980, p. 46).

Dentro deste aspecto, o fortalecimento das relações Brasil/EUA funcionou como apoio aos modernistas em sua luta contra o academicismo. O papel dos intelectuais da época era na legitimação das artes. Artista era visto como gênio, privilegiado de dotes. Esses intelectuais veiculavam suas idéias em jornais e

revistas. Os debates eram inflamados, haja visto o artigo de Monteiro Lobato sobre Anita Malfatti.

Preocupada com a beleza, proporções, que eram símbolos de domínio cultural para as grandes famílias e o Estado, a aristocracia rural brasileira em declínio, e que estava no poder por muito tempo, entrou definitivamente em queda. Assim como seu imaginário. Oswald retratou muito bem a alta sociedade local, inclusive Getúlio. “A implantação de novas formas de organização social do novo capitalismo” e suas relações com a produção cultural são analisadas neste período por Carlos Guilherme Mota.

“O eruditismo e o bom escrever constituem o revestimento do ensaísmo social característico de filhos das oligarquias regionais. Acompanhar a história de vida, em seus traços gerais, sem dúvida auxilia a vislumbrar a curva do processo lento de perda de poder da oligarquia: As múltiplas composições, o encontro de diagnóstico, às vezes mais modernistas que modernos, para usar da feliz expressão de Alfredo Bosi, talvez sirvam para atestar as buscas de soluções para superação de uma crise de longa duração, crise que se acelera com a implantação de novas formas de organização social do novo capitalismo das quais, no plano da dramaturgia, e para um período mais recente, Jorge Andrade fará o mais acabado relato.” (Carlos Guilherme, 1977, p. 59).

Existia um espaço de concorrência entre conservadores e modernistas, que presenteavam setores da classe dominante de forma diferenciada a disputa pela hegemonia no campo cultural, travada de forma acirrada pelos intelectuais e setores da classe dominante. Os conservadores mantinham o controle da maioria das instituições, onde eram hegemônicos. Os modernistas buscavam ocupar as instituições, além de fomentar a criação de novas, para controlar desde o início. Dentro desse aspecto, foi bastante importante a atuação do Estado como patrocinador de grandes painéis públicos, tentando enquadrar este tipo de produção num programa de manipulação popular que orientado pelo DIP (Sigla que significa Departamento de Imprensa e Propaganda: um instrumento de censura e propaganda do Estado Novo), seguia exemplos seus congêneres nazi-fascistas na área cultural, conforme relata Richard Lionel.

“Destaca-se este aspecto: Schiller, Buchner, Holderlin. Tornam-se os precursores do nacional socialismo. A fim de seduzir a classe trabalhadora,

largamente influenciada pela social-democracia, os nazistas concordavam em sustentar uma literatura que exaltasse a usina e o trabalho operário, e que em sua forma reutilizasse os esquemas e o vocabulário da literatura social.”

(LIONEL RICHARD, 1978, p. 68).

O estado Novo adotou os grandes painéis. Foram realizados neste período, por Portinari, sob o olhar do Estado Novo, quatro grandes painéis. Um no monumento rodoviário na estrada RJ-SP, no Ministério de Educação e Saúde, no Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York e para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington.

Como diretor do Museu, Oswaldo Teixeira promovia um discurso na preservação dos ideais acadêmicos. Podia-se identificar nos discursos: A origem da arte no continente Europeu, valorização do passado e a crença da durabilidade da arte através do tempo, os valores como beleza, esplendor da verdade, mitificação da figura do artista, aspectos técnicos, qualitativos aristocráticos, homogeneização da sociedade e visão elitista da arte e da cultura.

A concepção da aristocracia rural em relação a permanência da arte fica explícita em um texto do pintor, onde a arte resistiria a tudo, à própria morte:

“O povo poderá desaparecer, a arte ficará, permanecerá como símbolo desse mesmo povo, salvando-o assim do esquecimento e da morte que o tempo traz.” (Oswaldo Teixeira, 1940, p.11).

Ainda sobre a Era Vargas, décadas depois, trava-se uma briga pública com a revista *Veja*, que foi alvo de fakenews, afirmando que uma foto que o artista havia tirado ao lado da cervejaria Brahma, que na verdade estavam nos porões do Museu para comemorar a vitória de Hitler, culminou em exigência do artista em publicação de sua carta abominando as acusações, publicada na *Gazeta de Notícias* de 16 de setembro de 1973. A contribuição desse referencial permite compreender o artista como Foucault posiciona a respeito dos dispositivos, afinal como o próprio citava:

“Existem duas classes – a dos seres vivos e dos dispositivos. O resultado entre as duas é o sujeito.” A questão terminológica é muito importante na filosofia e posicionar Teixeira com o conjunto de regras lingüísticas e não lingüísticas é um dos passos.

(GIORGIO AGAMBEN, 2005, p.9).

Segundo, Andrade, G.E. (1975), na Tribuna da Imprensa, “Teixeira é um artista controvertido pelas posições e não pelas obras. Não são mais bem vistas pelos críticos e artistas. É marginalizado, mas é bem cotato.”

Assim como Umberto Eco que aproxima as relações de modernidade e a tradição, mostrando que a experiência de mudança nos registros do tempo e do espaço, produzindo uma espécie de avizinhamo de partes antes remotas do mundo é um produto específico da contemporaneidade. Na mesma direção, temos o livro: O local da cultura, defendido por Bhabha, onde que a resistência aos discursos hegemônicos se dá principalmente através do uso estratégico da ambivalência inerente ao poder colonial, essa ambivalência possibilita o recurso do modelo europeu, bem como a constituição de sujeitos culturais híbridos, que se revelam ao mesmo tempo como semelhança e uma ameaça.

Um aspecto importante é falar, no banimento da história da arte, em função do embate de Oswaldo Teixeira com os modernistas, pois foi taxado como maior inimigo do modernismo no Brasil (Correio da Manhã, agosto de 1973), e a mudança de paradigmas na sociedade, em que seu trabalho passa de gênio da pintura mundial para persona non grata. Diante da coleção do pintor, em razão de sua gestão no Museu de Belas Artes, hoje estão descartados ou ignorados, guardados em seu acervo. Quando era diretor do Museu, mesmo com suas diferenças em relação a arte moderna e contemporânea realizou exposições de David a Picasso e novos artistas brasileiros. Inaugurou mostras de artistas de vanguarda, ajudou modernos a viajar para o exterior e comprou e colecionou quadros de artistas representativos até a década de 60. Nem os filhos houve imposição para o estudo da pintura ou para o gênero que defendia. Entre eles, Cristiano Ariel, escultor acadêmico, Sandro Donatello, pintor expressionista; Stélio Leonardo, pintor abstrato e Cláudio Valério, pintor novo realista. Os critérios foram políticos e não acadêmicos. Alguns valores como modernidade, condicionam a ação de consumo, dizem a respeito ao novo e descartando o que se chama de velho. O novo seria a arte moderna e contemporânea em detrimento da arte clássica. A dificuldade, nos dias de hoje de reverter essa situação política, passa agora pela dificuldade de ligação com o passado e com a memória. A tendência é a fuga para o presente ou com a garantia de formulas de sucesso midiática.

5 METODOLOGIA

A pesquisa, de base qualitativa, foi fundamentada em literatura especializadas sobre Artes, política pública e movimentos sociais. Assim, a pesquisa bibliográfica teve como objetivo fazer uma revisão historiográfica do artista elaborando um quadro teórico-conceitual. Foi privilegiado todo o material da família do artista, assim como a fundamentação teórica foi a literatura científica mais atualizada.

Foi traçado dentro da história dos trabalhos o seu posicionamento histórico e verificar os apontamentos referentes. Buscou os inúmeros depoimentos de personalidades como Monteiro Lobato, Gustavo Capanema, entre outros e críticas de jornais da época.

Identificou e catalogou a maior parte do acervo restaurado ou não, através de fotos e ficha com nome, período, técnica, a quem pertence, medidas e detalhes personalizados.

Para responder as questões formuladas:

- Como influenciou a época em que viveu?
- Quais suas escolhas dentro do panorama moderno?
- Como compreender a teoria e a prática artística do pintor?

Buscou-se adotar como técnicas de coleta de dados a análise documental mais cuidadosa, visto que os documentos não passaram antes por nenhum tratamento científico e entrevistas para verificar a autenticidade e a confiabilidade dos textos, fotos e fatos ocorridos.

Verificação dos objetivos foi através do levantamento de todo material gráfico e de pintura dos acervos da família, acervo de colecionadores, museus no Rio de Janeiro, contato com museu de Portugal e Paris.

A pesquisa busca reflexões a respeito do pintor, principalmente para todos aqueles envolvidos e preocupados com os rumos das artes no Brasil.

“É o momento de reunir todas as partes – elementos da problemática ou do quadro teórico, contexto, autores, interesses, confiabilidade, natureza do texto, conceitos- Revista Brasileira de História & Ciências Sociais Ano I - Número I - Julho de 2009 www.rbhcs.com ISSN: 2175-3423 11 chave”

(CELLARD, 2008: 303).

6 RESULTADOS ENCONTRADOS

O historiador da arte Giulio Argan, em seu livro "Guia de História da Arte" (1994), aconselha que o exercício analítico que fundamenta a sensibilidade dos profissionais que lidam com este tema deve ser desenvolvido com o maior número possível de leituras de obras. A pesquisa aqui desenvolvida seguiu esta recomendação. Ao se deter sobre as pinturas e desenhos de Oswaldo Teixeira foi possível exercitar o conhecimento adquirido a respeito do estilo de época conhecido como clássico ou arte brasileira do fim do século XIX, e mais do que isso, praticar a análise comparativa nos campos iconográfico, iconológico e histórico-social, gerando benefícios para a temática das representações do trabalho do artista. Ainda segundo Argan, os parâmetros que definem o juízo de valor das obras de arte e, portanto, seu reconhecimento como tal, variou com o tempo. Foram levantados mais de 4.000 desenhos e 2.000 telas. No final do século XVI e início do XVII, época de Michelangelo da Caravaggio, o valor artístico era determinado pelo decoro, que seguia os ditames iconográficos estabelecidos pela Igreja Católica. O talento do pintor estava evidente em suas obras e isso o Vaticano não poderia ignorar. No entanto, o valor artístico das obras de Teixeira gerava controvérsias, principalmente pela falta de decoro do artista com a arte moderna e artistas modernistas. Percebe-se hoje que a importância da produção do artista está na maneira como sua arte influenciou a história da própria arte, mas foi prejudicado em alguns momentos por sua verborragia e não conseguiu inverter de forma crítica a tradição da época. O que se quis provar com este trabalho é que, pelo menos, nas obras aqui analisadas, os parâmetros que fundamentavam o juízo crítico da época de glória e sucesso foram cumpridos com excelência. Portanto, o valor artístico destas peças atingiu o ápice, antes da adoção do estilo modernista como linguagem oficial. No entanto, o estilo desenvolvido por Oswaldo ou, dito de outra forma, a sua maneira de representar, estava obsoleta e por seus inúmeros ataques pela imprensa até o fim da vida, gerou conflitos em várias instâncias da arte, se tornando *persona non grata*. Foi apagado desta forma da história da arte. Como críticos formais, a recuperação se faz importante nesse momento.

Para concluir, vale a pena transcrever este trecho em que Monteiro Lobato (THIAGO ALVES VALENTE : p. 224) refere-se ao pintor:

“Caracteriza-se como pintor a intuição agudíssima do que é a luz. Um criador audacioso de neologismo poderia dizer dele que é um luzista como se diz colorista” (...).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi um desafio fazer esse trabalho, pela admiração que tenho com o filho de Oswaldo Teixeira, Cláudio Valério Teixeira e todos os fatos por qual passou. Conhecer praticamente a história da arte brasileira, através de seus protagonistas, vivenciar um momento histórico com o desmonte do morro do Castelo e ter carreira internacional de sucesso. A todo momento, sabendo da verborragia do artista a todos do movimento moderno e ainda assim, traçar esse resgate foi emocionante e que amadureceu por muito tempo até a conclusão deste trabalho.

Para a maior referência nas artes plásticas no recorte de tempo estudado, é inaceitável o esquecimento em livros especializados ou não, na história da arte no Brasil. Nos livros de referência sobre história da arte, quando não são recortes específicos e críticos em um determinado período, são abrangentes e traçando uma linha do tempo simplista onde se separa poucos artistas para esses tópicos.

A debilidade da tradição figurativa e especialmente pictórica no Brasil é constitutiva. Sua matriz é lusitana. Tal como em Portugal, também na colônia a arte da figura no espaço sofre se comparada com outras artes, tais como a arquitetura, as artes decorativas, a literatura e a música. As oficinas mais exímias na arte da mobília e na de cinzelar e modelar o metal deixaram, tanto na metrópole quanto na colônia, monumentos dignos de figurar no mais seletivo patrimônio artístico universal.

(LUIZ MARQUES, 2013, p. 27).

E quando são feitas referências ao artista em livros didáticos, para o ensino fundamental (Como adquiridos no livro APRENDER JUNTOS, Editora SM), o nome é trocado. Abaixo da pintura do retrato de Getúlio Vargas, está como crédito Carlos Oswald, ao invés de Oswaldo Teixeira.

A história da arte, como campo específico do saber no Brasil, constituiu-se em primeiro lugar como herdeira direta da tradição historiográfica modernista para construir uma história da arte essencialmente brasileira. Normalmente, a produção na área de história da arte no Brasil reduzia-se a narrativas sobre trajetórias de artistas, com pouca ênfase na análise das obras. Nesse contexto, para uma melhor reaproximação com o artista para novas publicações de história da arte, proponho a adoção de um novo tópico, dentre os

tópicos normalmente adotados no estudo da trajetória da arte no Brasil:

Oswaldo Teixeira X Di Cavalcante na era Vargas

Teríamos os tópicos dessa forma:

- 1) Barroco no Brasil
- 2) Missão Francesa
- 3) Historicismo
- 4) Romantismo
- 5) Semana de 22
- 6) Oswaldo Teixeira X Di Cavalcante na era Vargas
- 7) Concretismo
- 8) Anos de resistência
- 9) Geração 80
- 10) Novas poéticas
- 11) Grafiti

Com esse tópico, haveria espaço para conhecer novamente o trabalho de Oswaldo Teixeira e propor um recorte mais profundo desse período.

8 REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1994.

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

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. 1. Editora Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: CBHA / UERJ / UFRJ, 2004. v. 1. 464 p.
Silva, H. Pereira da. **Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão (vida e obra)**. 1975.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

Coleção arquivo histórico Jornal do Brasil
 Coleção arquivo histórico Jornal do Comércio
 Coleção arquivo histórico Revista Manchete
 Coleção arquivo histórico Gazeta de Notícias
 Coleção arquivo histórico Diário de Notícias
 Coleção arquivo histórico Última Hora
 Coleção arquivo histórico Correio da Manhã
 Coleção arquivo histórico Tribuna da imprensa

REFERÊNCIAS ENTREVISTA

Entrevista com Cláudio Valério Teixeira, filho de Oswaldo Teixeira

9 ALGUMAS OBRAS DE OSWALDO TEIXEIRA



Figura 5 – Desenho (1930) Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural e Escola de Belas Artes - EBA

Esse período influenciado pela Art Déco é bastante relevante para o estudo do tema originário de nossas raízes culturais na manifestação artística, onde temos Oswaldo Teixeira como um dos artistas que trabalham sob a influência Déco e da arte Marajoara. Temos dois exemplos de outros dois artistas, pouco estudados, que fazem o mesmo e podemos tirar comparações muito claras, como Fernando Correia Dias (artista português que se casou com Cecília Meirelles) e Pedro Correia

de Araújo.



Figura 5 – Pescadores (1924) Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural e Escola de Belas Artes – EBA. Propriedade da Universidade de New York.



Figura 6 – Nu feminino em pé (1930) Creiom. 37 X 24cm. Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural e Escola de Belas Artes - EBA

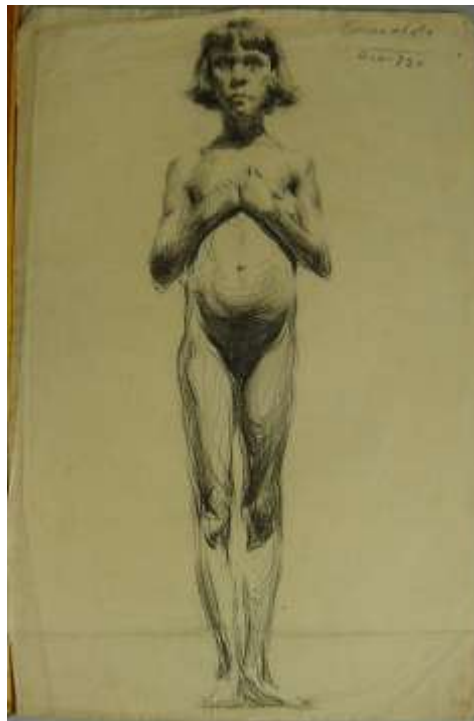


Figura 7 – Figura de jovem em pé (1920) Carvão e creiom. 63 X 44,5cm. Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural e Escola de Belas Artes - EBA



Figura 8 – Descida da Cruz (1920) Óleo sobre tela. 3 metros X 2,5 m. Fonte: Família do pintor, Coordenação de Documentação e Pesquisa – CDP, Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural e Escola de Belas Artes - EBA