

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALITA ROBERTA MONTEIRO GONÇALVES

TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE ORLANDO DASILVA:
CONTRIBUIÇÕES PARA A EDUCAÇÃO EM ARTE (1970-1990)

CURITIBA

2021

ALITA ROBERTA MONTEIRO GONÇALVES

TRAJETÓRIA INTELLECTUAL DE ORLANDO DASILVA:
CONTRIBUIÇÕES PARA A EDUCAÇÃO EM ARTE (1970-1990)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Dulce Regina Baggio Osinski.

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus Rebouças
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584

Gonçalves, Alita Roberta Monteiro.

Trajectoria intelectual de Orlando daSilva : contribuições para a
educação em arte / Alita Roberta Monteiro Gonçalves – Curitiba, 2021.
184 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de
Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientadora: Pro^{fa} Dr^a Dulce Regina Baggio Osinski

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Educação – Paraná – História. 3. Artes –
Livros didáticos – História. 4. DaSilva, Orlando, 1923-. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de ALITA ROBERTA MONTEIRO GONÇALVES intitulada: TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE ORLANDO DASILVA: CONTRIBUIÇÕES PARA A EDUCAÇÃO EM ARTE (1970-1990), sob orientação da Profa. Dra. DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 03 de Dezembro de 2021.

Assinatura Eletrônica
08/12/2021 11:04:46.0
DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
06/12/2021 16:06:47.0
JULIANA GISI MARTINS DE ALMEIDA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
09/12/2021 19:30:28.0
MARIA LUISA LUZ TAVORA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica
03/12/2021 21:57:23.0
CARLOS EDUARDO VIEIRA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Dulce Regina Baggio Osinski, pela confiança e pela condução firme e ao mesmo tempo afetuosa, por me incentivar e acreditar no meu potencial.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa, Maria Luisa Luz Tavora, Juliana Gisi Martins de Almeida e Carlos Eduardo Vieira, pelas importantes observações e contribuições, para esse trabalho e para minha trajetória como pesquisadora.

Aos professores do PPGE/UFPR: Liane M. Bertucci, Nadia Gaiofatto Gonçalves, Rossano Silva, que nas disciplinas do programa e nas discussões foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.

Um agradecimento especial ao professor Claudio de Sá Machado Junior, pelas contribuições e incentivo, nas leituras realizadas durante o Seminário de Dissertação.

Às seguintes instituições: Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná - BPP, Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC, e Setor de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão, pela disponibilização de seus arquivos e pelo atendimento gentil.

As amigos e colegas de turma pelo companheirismo e pelos empréstimos de materiais.

Aos meus pais que foram meus primeiros incentivadores e meu apoio nos momentos difíceis.

Aos amigos que apoiaram, me ouviram e também compreenderam minha ausência.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação.

A maior recompensa para o trabalho do homem não é o que ele ganha com isso, mas o que ele se torna com isso.

John Ruskin

RESUMO

Essa pesquisa investiga a trajetória intelectual de Orlando DaSilva (1923-2012), português de origem e brasileiro de coração, através de sua atuação enquanto artista, professor e crítico em prol de uma educação em arte. Suas estratégias enquanto docente e sua produção bibliográfica serão analisadas com o objetivo de perceber o viés educativo expresso em seus pensamentos e em sua prática. Suas ações serão mais profundamente esmiuçadas a partir de sua proximidade com a capital paranaense, que ocorreu no final da década de 1970 e se estendeu até a década de 1990. Seu engajamento com o campo da arte em Curitiba se dá na inserção da prática docente em projetos da Fundação Cultural de Curitiba e na publicação de artigos em periódicos paranaenses. Para a compreensão do intelectual, será feito o diálogo com Carlos Eduardo Vieira, que elabora o conceito de intelectual como aquele que detém, além de uma identidade e um sentimento de missão, uma crença na modernidade e no protagonismo do Estado. Para pensar na trajetória deste intelectual e sua formação, faremos uso também dos conceitos de *habitus* e *campo* de Pierre Bourdieu, buscando a compreensão dos caminhos percorridos e revelados através de seu posicionamento educacional. O ensino da arte, especificamente da linguagem da Gravura, também é abordado na pesquisa tanto na formação de DaSilva como em sua atuação enquanto docente e produtor de materiais voltados à disseminação dessa linguagem. Pallares-Burke auxiliará no entendimento do jornal como fonte educativa, capaz de disseminar ideias, conceitos e práticas. Para a realização da pesquisa, foram utilizados como fontes jornais em circulação no estado do Rio de Janeiro e Paraná entre as décadas de 1950 e 1990, hoje acessíveis através da Hemeroteca Digital e alguns também através de microfilme, localizados no Setor Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná. Assim como os livros publicados por Orlando DaSilva, documentos institucionais preservados pela Fundação Cultural de Curitiba e catálogos de exposições. A pesquisa revelou DaSilva como um intelectual comprometido com a promoção da linguagem da gravura, seja na produção intelectual ou nas ações artísticas das quais participou. Também evidenciou os conflitos vivenciados por ele entre a tradição artística e a abertura para as novas possibilidades contemporâneas da arte.

Palavras chave: história da educação, Orlando DaSilva, Intelectuais, Ensino da arte, gravura, história e imprensa.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the intellectual trajectory of Orlando DaSilva (1923-2012), Portuguese by origin and Brazilian at heart, by way of an analysis of his performance as an artist, teacher, and critic in favor of an education in art. His strategies as a teacher and his bibliographic production will be analyzed to reveal his educational views expressed in his thoughts and practice. His actions will be more deeply explored having in perspective his proximity to the capital of Paraná, which occurred in the late 1970s and lasted until the 1990s. His engagement with the field of art in Curitiba takes place through the insertion of teaching practice in projects of the Cultural Foundation of Curitiba and the publication of articles in periodicals in Paraná. For the understanding of the concept of the intellectual, a dialogue will be held with the author Carlos Eduardo Vieira's, who elaborates the concept of the intellectual as one who holds, in addition to an identity and a sense of mission, a belief in modernity and the leading role of the State. In order to allow a reflection on the trajectory of this intellectual and his formation, we will also make use of Pierre Bourdieu's concepts of *habitus* and *field*, seeking to understand the paths taken and revealed through his educational positioning. The teaching of art, specifically the language of engraving, is also addressed in the research, both in respect of the academic background of DaSilva and in his role as a teacher and producer of materials aimed at disseminating this language. Pallares-Burke's work will help to understand the newspaper as an educational source capable of disseminating ideas, concepts, and practices. To carry out the research, newspapers circulating in the states of Rio de Janeiro and Paraná between the 1950s and 1990s were used as sources, which are currently accessible through the Hemeroteca Digital and some also through microfilm, located in the section dedicated to the State of Parana in the Public Library of Parana. Books published by Orlando DaSilva, institutional documents preserved by the Cultural Foundation of Curitiba, and exhibition catalogs were also used. The research revealed DaSilva as an intellectual committed to promoting the language of engraving, either in the intellectual production or in the artistic actions in which he participated. It also highlighted the conflicts experienced by him between the artistic tradition and the opening to new contemporary possibilities of art.

Keywords: history of education, Orlando DaSilva, Intellectuals, Art education, engraving, history, and press.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - S/ título. Orlando DaSilva. Ponta seca, dimensões: 12,5 x 9 cm, 1944	31
FIGURA 2 - S/ título. Orlando DaSilva. Óleo sobre cartão, dimensões: 24,5 x 33,4 cm. Década de 1940.....	32
FIGURA 3 - Fotografia do ateliê de gravura de Carlos Oswald em 1914.....	37
FIGURA 4 – Adalberto Mattos. Gravura em metal de Carlos Oswald, 1914. 20 x 27 cm.....	39
FIGURA 5 - Série da Cruz. Orlando DaSilva. Calcogravura, dimensões 22,2 x 24,6 cm, 1954.....	43
FIGURA 6 - Revista Leitura nº 37, julho– Conto Três Almas com Ilustração de Orlando DaSilva	58
FIGURA 7 - Imagem do Álbum 12 Gravuras	59
FIGURA 8 - Palmeiras. Orlando DaSilva. Calcogravura, dimensões 15 x 21 cm, 1960.....	60
FIGURA 9 - A Baleia, Orlando DaSilva. Papelogravura, Jornal do Commercio, 30/12/1973.....	68
FIGURA 10 - Artigo publicado no Jornal do Brasil em 08/11/1973	70
FIGURA 11 - Ilustração feita por Denise Roman que acompanha o artigo <i>A Feira da Gravura é Importante</i> de Orlando DaSilva.....	91
FIGURA 12 - Exemplo do formato da coluna A palavra é Minha.....	98
FIGURA 13 - Capa <i>De Colecionismo-Noções</i> 1967.....	121
FIGURA 14 - Contracapa de <i>De Colecionismo-Noções</i> 1967.....	122
FIGURA 15 - Capa do livro <i>A Arte Maior da Gravura</i> , 1976.....	127
FIGURA 16 - Exemplo de uma xilogravura e de sua matriz	128

FIGURA 17 - Rinoceros – Albrecht Dürer, 1515	129
FIGURA 18 - Rinoceronte, DaSilva, Papelogravura, 1972.....	130
FIGURA 19 - Imprimindo uma gravura, Abraham Bosse, 1642	132
FIGURA 20 - Monograma de Dürer.....	134
FIGURA 21 - Brasão da Morte, Albrecht Dürer, 1503.....	134
FIGURA 22 - O Apocalipse Segundo S. João, 1948. Albrecht Dürer	135
FIGURA 23 - Detalhe de uma gravura de Rembrandt exposta no livro, mostrando a assinatura.....	136
FIGURA 24 - “Diabo e Anjo com Espelho”, 1490, autor desconhecido. Xilogravura, 1642.....	138
FIGURA 25 - Ilustração utilizada no capítulo <i>As técnicas, suas Características</i>	141
FIGURA 26 - Gravura de Marcello Grassmann. Técnica de água-forte. Xilogravura.....	143
FIGURA 27 - Capa <i>De Colecionismo</i> 1967/1990.....	145
FIGURA 28 - Ilustração sobre materiais de gravura	147
FIGURA 29 – Velox 5, Regina Silveira, litografia e serigrafia, 1992, 69x52cm.....	149
FIGURA 30 - Exemplo das anotações realizadas por Orlando DaSilva presentes na 2º Edição.....	154
FIGURA 31 – Still, Iran do Espírito Santo, Serigrafia s/madeira. 1987-1997, 15x21x5,3 cm.....	158

LISTA DE SIGLAS

CIAE – Curso Intensivo de Arte Educação

EAB – Escolinha de Arte do Brasil

FCC – Fundação Cultural de Curitiba

GAE – Gravura de Arte Editora

GB – Guanabara

LAO – Liceu de Artes e Ofícios

MAC – Museu de Arte Contemporânea

MAM – Museu de Arte Moderna

MAP – Museu de Arte Paranaense

MEA – Movimento das Escolinhas de Arte

PUCAMP - Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. A FORMAÇÃO DO ARTISTA E PROFESSOR.....	27
1.1 A CHEGADA AO RIO DE JANEIRO E O CONTATO COM A ARTE.....	27
1.2 A DESCOBERTA DA GRAVURA: PRIMEIROS PASSOS NA ARTE E NA DOCÊNCIA.....	41
1.3 UM PENSAMENTO EDUCACIONAL EM FORMAÇÃO.....	49
1.4 A APROXIMAÇÃO COM CURITIBA E AS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES.....	57
2. ESTRATÉGIAS EDUCACIONAIS VOLTADAS AO ARTISTA EM FORMAÇÃO E AO COLECIONADOR DE ARTE.....	76
2.1 O FORTALECIMENTO DA GRAVURA EM CURITIBA.....	77
2.2 A <i>PALAVRA É MINHA</i> INFORMAR E FORMAR PELA IMPRENSA.....	95
2.3. EDUCANDO PARA A GRAVURA: OS LIVROS DIDÁTICOS PARA ARTISTAS E COLECIONADORES.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
FONTES.....	166
REFERÊNCIAS.....	175
ANEXOS.....	182

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe investigar a trajetória intelectual do artista e educador Orlando DaSilva¹, lançando um olhar para suas ações em favor da educação em arte através de sua carreira docente e de suas publicações. Sua contribuição intelectual e artística se torna objeto de estudo pelos seus importantes investimentos na difusão da arte no contexto brasileiro, entre as décadas de 1950 a 1990. Neste trabalho, o enfoque será dado ao período de atuação na cidade de Curitiba, situado entre as décadas de 1970 e 1990, e às ações realizadas e a ele relacionadas, que vão da docência à crítica de arte, do engajamento à reflexão através de publicações.

Orlando Joaquim Correia da Silva nasceu na cidade portuguesa do Porto, em 1923; com nove anos chegou ao Brasil, fixando residência na cidade do Rio de Janeiro. Em 1942, iniciou suas atividades artísticas, estudando gravura no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Seu percurso artístico se deu na prática, na experiência com gravura e na interação com outros artistas, uma vez que não teve formação acadêmica. A oportunidade de assumir o comando do ateliê de gravura em substituição a seu mestre, que precisou se ausentar, conferiu-lhe experiência como professor orientador. Como ele mesmo informa:

Como me iniciei no aprendizado sem nenhuma formação acadêmica, tive uma melhor visão do aluno, pois era professor e aluno a um só tempo. Desde a primeira aula que dei, já tinha noção de que o indivíduo é muito mais importante do que a técnica. Assim, o professor de arte se quer trabalhar a sensibilidade, não deve se transformar num simples mestre do artesanato (DASILVA, 1999 apud TAVORA, 2016).

DaSilva seguiu na difusão da técnica da gravura, no ateliê, durante as décadas de 1950 e 1960. Passado um século de existência, o Liceu atuava de maneira mais livre, mais distante do pensamento de seus fundadores, que idealizaram cursos voltados ao mercado de trabalho. Na oficina de gravura que estava sob a sua guarda, liberdade de criação e experiências abstratas se tornavam reais para quem o procurava. Assim foi até o final da década de 70, quando iniciou uma aproximação com a capital paranaense.

Atendendo um convite feito pela Fundação Cultural de Curitiba para a montagem de uma mostra sobre gravura e para assumir um curso no ateliê do Centro

¹ Utilizaremos ao longo da pesquisa a grafia “DaSilva”, referindo-se ao seu sobrenome, devido a escolha pessoal do artista para diferenciar-se de outro artista homônimo. Seus artigos ora aparecem assinados como Dasilva, ora como DaSilva, aqui optaremos pelo último, por constar com frequência em suas últimas publicações.

de Criatividade, no parque São Lourenço, DaSilva passou a conviver com artistas que viviam na cidade, como Poty Lazzarotto, amigo dos tempos de formação.

A delimitação temporal da pesquisa, entre o final da década de 1970 e a década de 1990, privilegiará justamente o período em que Orlando DaSilva manteve fortes relações com a capital paranaense e colaborou de maneira efetiva com o ambiente cultural local através de produção bibliográfica e atuação na imprensa. São desse momento muitas de suas contribuições em crítica de arte, como articulista em um jornal paranaense. Entretanto, de maneira a compreender a sua trajetória, se fará um retorno ao seu período de formação, durante as décadas de 1950 e 1960, no Rio de Janeiro, uma vez que em terras fluminenses o artista fez a sua primeira aproximação com a arte.

A pesquisa se mostra relevante pois Orlando DaSilva buscou contribuir de maneira incisiva para a afirmação da linguagem da gravura, através de seus investimentos educacionais nessa área. Como a gravura era vista como uma linguagem artística de segundo plano, procurou atrair discussões, debates e estratégias mercadológicas para estimular o desenvolvimento dessa forma de expressão. Por outro lado, não existem análises em nível acadêmico sobre seu papel como educador e crítico, como revela revisão bibliográfica exposta adiante, embora ele seja muitas vezes citado como importante instigador do campo artístico no contexto brasileiro. Como afirma Fernando Bini, professor e crítico de arte, DaSilva

[...] é um dos maiores pesquisadores da gravura brasileira: estudou e publicou livros que são documentos fundamentais sobre a própria gravura além de construir um primeiro olhar crítico sobre a obra gravada de artistas como Carlos Oswald, Guido Viaro, Poty Lazzarotto e Marcelo Grassmann. Mas este estudioso despreendido, sempre humilde diante dos seus alunos e de seus trabalhos, ainda hoje não mereceu um profundo estudo crítico sobre sua extensa obra. [...] foi pintor, desenhista, gravador e escultor; contista, cronista e poeta; pesquisador, crítico e, principalmente professor (BINI, 2007, p.14).

Assim, o objeto de estudo se insere na linha de pesquisa História e Historiografia da Educação, por buscar uma análise do papel histórico e educativo evidenciado na trajetória de Orlando DaSilva, e mais especialmente em suas ações para a difusão da arte para o público geral.

A escolha de DaSilva como objeto de pesquisa vem do encontro de várias familiaridades. Primeiro, a descoberta de uma personalidade atuante na cena artística e educacional brasileira, porém ainda mantida nos bastidores no que se refere aos estudos historiográficos. Segundo, meu retorno ao universo da gravura, linguagem da

qual me aproximei durante meus estudos universitários, enquanto atuava como bolsista no ateliê de gravura do Departamento de Arte na Universidade Federal do Paraná. Por último, uma coincidência de trajetória. A cidade de Paty do Alferes, no Rio de Janeiro, onde Orlando DaSilva viveu grande parte do período em que residiu no Brasil e para onde voltava constantemente durante seu período de atuação em Curitiba, foi onde passei parte de minha infância. De alguma forma, me senti próxima de sua caminhada e desejosa por descobrir aspectos a serem revelados.

A fim de propiciar maiores reflexões sobre o objeto de estudo, é imprescindível o diálogo com autores como Peter Burke, historiador inglês, que defende uma compreensão da história a partir da análise de uma maior variedade de documentos, orais, escritos ou visuais, possibilitando a visualização de mudanças e transformações históricas, em diálogo com outras áreas de conhecimento (BURKE, 1992, p. 11).

Embora Burke não defina de maneira categórica o termo “Nova História” por ele proposto, elabora um caminho para o entendimento desse conceito. Opondo-se ao paradigma de uma história tradicional quando se afasta de uma abordagem essencialmente política, declara o interesse por toda a atividade humana e defende que “tudo possui uma história”, com a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída.

A história como uma narração de acontecimentos tampouco cabe no novo conceito, uma vez que, na “Nova História”, o foco de interesse está na análise das estruturas, suas mudanças e permanências. Nessa direção, aposta na necessidade de mudanças nos questionamentos e na interdisciplinaridade, tornando possível o debate com outras áreas do conhecimento, mas mantendo um compromisso com a análise documental.

De forma semelhante, o historiador Marc Bloch comenta sobre a diversidade de documentos cabíveis em pesquisas em história: “A diversidade de testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (BLOCH, 2001, p. 79).

O autor também nos leva à reflexão sobre a imparcialidade histórica. O historiador inegavelmente trabalha com suas paixões, com aquilo que lhe é familiar. Age sobre as coisas ao mesmo tempo em que está sobre elas; deve, entretanto, tomar consciência da possibilidade de expô-las, sempre que necessário, para revisá-las.

Carregando essa nova perspectiva histórica e o desejo da descoberta, esta proposta de trabalho pretende responder à seguinte questão: Quais as estratégias

educacionais utilizadas por Orlando DaSilva na divulgação da arte, na formação do artista e do público entre as décadas de 1970 e 1990 em Curitiba?

Face à questão exposta, torna-se pertinente investigar elementos que colaboram para uma possível resposta, como o conhecimento do viés conceitual artístico de Orlando DaSilva, de suas relações com galerias de arte e de suas redes de sociabilidade. Essas questões poderão ser esclarecidas na análise de sua trajetória, sua formação, suas ações como docente, suas publicações, além de textos sobre o artista e escritor e depoimentos de artistas e intelectuais que com ele tiveram contato, os quais podem possibilitar uma estruturação de seu pensamento crítico sob o olhar do outro.

Ao pensarmos em trajetórias de vida, facilmente nos remetemos à construção biográfica. Entretanto, uma biografia costuma pensar o indivíduo e a sua vida como uma história a ser narrada, exaltando sua coerência, como se a sua existência fosse descrita a partir de uma sequência cronológica em busca do objetivo final. De maneira diversa, tentaremos abordar a trajetória desse intelectual, que enriqueceu o campo artístico por meio de suas discussões e publicações, a partir de posicionamentos e deslocamentos no espaço social. Como nos esclarece Bourdieu:

[...] não podemos compreender uma trajetória, sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou, e logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Ou seja, é necessário refletir sobre as posições sociais ocupadas pelo indivíduo e suas relações com o campo, com seus atributos e atribuições, que tornaram pertinentes suas ações. Afinal “quem pensaria em evocar uma viagem sem ter uma ideia da paisagem na qual ela se realiza?” (BORDIEU, 1996, p. 190). Assim, pensar em Orlando DaSilva como intelectual é pensar nas relações travadas na cena artística, nas suas ações e no reconhecimento perante os pares.

Para compreender sua trajetória também será necessária a apropriação de outros conceitos de Bourdieu, tais como os de *habitus* e *campo*.

Como *habitus*, Bourdieu se refere a uma espécie de estrutura prévia capaz de interiorizar no sujeito, de maneira inconsciente, um sistema de valores e princípios sociais que, no entanto, asseguram a adequação do sujeito através de suas ações perante a sociedade de seu tempo. O autor define *habitus* como um

[...] sistema de dispositivos duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente 'regulamentadas' e 'reguladas' sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 1983, p. 60-61).

As estruturas dos *habitus* familiar e escolar seriam capazes de interferir em ações posteriores que, na visão de Bourdieu, seriam elementos de extrema importância para sua atuação social no campo artístico. Para o sociólogo:

O *habitus* adquirido na família está no princípio da estruturação das experiências escolares, o *habitus* transformado pela escola, ele mesmo diversificado, estando por sua vez no princípio da estruturação de todas as experiências ulteriores" (BOURDIEU, 1983, p. 18).

Desta maneira, a internalização dos valores, regras e princípios sociais adquiridos nessas experiências se manifestaria posteriormente nas ações, embora de maneira inconsciente, em suas práticas individuais e coletivas.

Os indivíduos 'vestem' os *habitus* como hábitos, assim o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da posição social e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas (no espaço físico, que não é o espaço social) e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para 'guardar suas distâncias' ou para manipulá-las estrategicamente, simbólica ou realmente, reduzi-las (coisa mais fácil para o dominante do que para o dominado), aumentá-las ou simplesmente mantê-las (BOURDIEU, 1983, p. 75).

O resultado de uma ação seria na prática a relação dialética estabelecida entre uma situação e um *habitus*. A posição do indivíduo em relação à sua ação é estabelecida pela estrutura composta entre sua necessidade e a objetividade da sociedade. Esse espaço onde a posição do agente prevalece, para Bourdieu, denomina-se *campo*:

O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão. Por exemplo, o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da autoridade científica, o campo da arte, pela concorrência em torno da questão da legitimidade dos produtos artísticos (BOURDIEU, 1983, p. 19).

Dessa forma, cada ator age em um campo previamente determinado, relacionando sua ação subjetiva com o interesse objetivo da sociedade. O campo artístico será aqui explorado como o lugar de ação entre as práticas de Orlando

DaSilva, estruturado com base em seu *habitus* e seu diálogo com a sociedade, em que se percebe a disputa pelo reconhecimento de autoridade pelos seus pares. Nesse caso, sua produção bibliográfica se inclui como uma ação neste campo, assim como o envolvimento com instituições como a Escolinha de Arte do Brasil e a Fundação Cultural de Curitiba. As publicações revelam um olhar para a educação em arte realizada através de mecanismos de divulgação. O interesse em divulgar suas ideias, utilizando para esse fim o espaço do periódico e a produção de livros didáticos, mostra o intuito de formar um público leitor e fruidor. Do mesmo modo, seu envolvimento na organização de mostras e debates sobre a arte dá indícios sobre seu pensamento acerca da produção cultural da sociedade.

Ao entendermos a arte como uma necessidade humana, como a presença do que é sentido, experimentado e expressado, do homem para o homem, faz sentido a elevação deste tema para um campo de debate, assim como o fez DaSilva. Embora o conceito de arte não seja algo fechado ou definido de modo unívoco, ao nos referirmos aqui podemos entendê-lo, a partir de Argan, como uma forma capaz de comunicar uma mensagem, e que carrega em si seu valor:

O conceito de arte não define, pois categorias de coisas, mas um *tipo de valor*. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional. Esta relação não é a única possível: também uma obra de engenharia pode realizar uma relação perfeita de ideação e execução, e nem por isso é uma obra de arte. O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa *dada a perceber*, uma mensagem comunicada por meio da percepção (ARGAN, 1994, p.14).

Sendo assim, observar a relação entre a produção artística e a sociedade que a absorve se torna um ponto de interesse de Orlando DaSilva. A atuação do intelectual em seu campo, demonstrada em suas ações e em sua produção bibliográfica, revela as relações estabelecidas com os demais agentes do campo artístico e seus deslocamentos; isso é o que o conduz para a formação de uma rede de sociabilidade.

Jean-François Sirinelli abordou, em seus estudos, três chaves que serviriam como parâmetro para uma análise dos intelectuais: itinerários intelectuais, redes de sociabilidade e geração. Nessa pesquisa nos apropriaremos do conceito de rede de sociabilidade proposto pelo autor, para pensar o grupo com o qual Orlando DaSilva

manteve uma aproximação para desenvolver suas ações no campo artístico. O autor explica:

O meio intelectual constitui, ao menos para seu núcleo central, um “pequeno mundo estreito”, onde os laços se atam, por exemplo em torno de uma revista ou do conselho editorial de uma editora. A linguagem comum homologou o termo “redes” para definir tais estruturas (SIRINELLI, 2003, p. 248).

Dessa forma, a reconstrução da trajetória do intelectual está atrelada às redes formadas em seu processo de atuação. As aproximações e os rompimentos com determinados grupos devem ser observados pelo pesquisador como pontos de direção tomados pelo intelectual em estudo. Sirinelli comenta a importância da utilização de impressos, como as revistas, no estudo do campo intelectual, como uma forma de percepção de redes:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas [...] elas são, aliás, um lugar precioso para análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo, um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, a mesmo tempo, viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão (SIRINELLI, 2003, p. 249).

Da mesma forma, podemos fazer uma aproximação com a atuação de Orlando DaSilva nos jornais, em especial no periódico *O Estado do Paraná*, onde manteve a coluna *A palavra é minha* por alguns anos, com o objetivo de discutir as ações artísticas ocorridas na capital paranaense, ao mesmo tempo em que se aproximava de grupos atuantes no cenário cultural, delimitando sua rede de sociabilidade. Um fator ainda a ser levado em consideração no estabelecimento das redes é o caráter de seleção ressaltado pela pesquisadora Cláudia Alves:

Nas redes de sociabilidade, introduz-se o elemento da escolha. Se no itinerário intelectual, os encontros ocorreram por fatores alheios à decisão individual, a inserção em uma rede de sociabilidade resulta de um gesto voluntário. Denota, portanto, uma afinidade que é intelectual, mas também é política, no sentido mais amplo. Mas esse movimento gregário do meio intelectual não pode ser pensado como expressão de ações puramente racionais. Simpatias e hostilidades, amizades e rancores, solidariedade e competição mesclam-se nas configurações e nos deslocamentos que marcam as redes de sociabilidade (ALVES, 2019, não p.).

Sobre a História Intelectual, vertente da qual essa pesquisa se aproxima, existe um caminho traçado a partir de um novo olhar historiográfico observado com maior

força na França, a partir da década de 1970². O estudo da História Intelectual parte da premissa de um cruzamento de ações no campo político e cultural, as quais são a origem do interesse de estudos mais aprofundados que objetivam entender os pensamentos capazes de influenciar um grupo ou uma sociedade. Nesse sentido, a História Intelectual e dos Intelectuais analisa os movimentos individuais e coletivos que podem conduzir a forma de pensamento de uma sociedade, tendo como adeptos teóricos como Pierre Bourdieu e Jean-François Sirinelli.

Diversos autores se propuseram discutir o papel do intelectual na sociedade. Entretanto, falar em intelectual é levantar uma série de questionamentos sobre esse conceito, que abarca uma variedade de sentidos. No contexto brasileiro, cito dois autores que abordam essa temática em suas pesquisas: Helenice Rodrigues da Silva e Carlos Eduardo Vieira.

Silva revela que ao longo do tempo o conceito de intelectual se alterou, podendo ter assumido em determinados momentos um caráter mais próximo de um engajamento político e militante. Segundo a autora:

[...] o intelectual é percebido ou tido como tal, a partir do momento em que ele engaja sua autoridade, já reconhecida, em favor de uma causa moral, por via de um ato político. Petições, assinaturas, manifestos autenticam a "marca" do intelectual cuja função primordial pressupõe a crítica social (SILVA, 2005, não p.)

Já Vieira, apoiando-se em Gramsci, elabora um perfil do intelectual, que deveria se aproximar de quatro características específicas:

1) sentimento de pertencimento ao estrato social que, ao longo dos séculos dezenove e vinte, produziu a identidade social do intelectual; 2) engajamento político propiciado pelo sentimento de missão ou de dever social; 3) elaboração e veiculação do discurso que estabelece a relação entre educação e modernidade; 4) assunção da centralidade do Estado como agente político para a efetivação do projeto moderno de reforma social (VIEIRA, 2011, p. 29).

Podemos perceber Orlando DaSilva como pertencente a um grupo de artistas e educadores, o que motivou suas ações em torno da causa educacional. A elaboração e veiculação de um discurso é visível na medida em que o artista, no

² Período apontado como contexto do estabelecimento do termo *Nova História*, divulgada pela terceira geração da Escola dos Annales, tendo como Le Goff e Pierre Nora como principais representantes. Referindo-se à Nova História os autores colocam: "A novidade parece-nos estar ligada a três processos: *novos problemas* colocam em causa a própria história; *novas abordagens* modificam, enriquecem, subvertem os setores tradicionais da história; *novos objetos*, enfim, aparecem no campo epistemológico da história." (LE GOFF, 1995, p.12).

entendimento de seu papel como educador, manifesta suas ideias através de críticas de arte veiculadas em jornais e na elaboração de livros sobre arte e artistas. Por fim, a presença do Estado como um meio de disseminar discursos é sentida por sua aproximação com a Fundação Cultural de Curitiba, ao tornar-se um aliado na propagação de suas ações culturais, como ressaltaremos ao longo dessa pesquisa.

A produção bibliográfica com a temática dos intelectuais se dedica também aos Intelectuais da Educação; nessa linha, a título de exemplo, destacam-se na historiografia brasileira: Clarice Nunes³ (1991), que constrói a trajetória de Anísio Teixeira⁴ nos anos de 1900-1935, analisando as ações do educador em prol da Reforma da Instrução Pública no Distrito Federal, e sua preocupação com a estruturação igualitária das ações dos educadores; a pesquisa de Marta Maria Chagas de Carvalho⁵ sobre a Associação Brasileira de Educação (1986); Zaia Brandão⁶, com investigação sobre o percurso educacional do educador Paschoal Lemme (1992); e as contribuições de Libânia Xavier⁷, que produziu pesquisas sobre o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1994).

Da mesma forma, Bruno Bontempi Junior (2015) produz tese de doutorado sobre a trajetória intelectual de Laerte Ramos de Carvalho⁸, importante educador e precursor no desenvolvimento de pesquisas em torno da Historiografia Educacional Brasileira, durante sua atuação na Universidade de São Paulo, trabalho que se tornou referência entre os estudos de trajetórias.

³ Clarice Nunes atualmente é professora titular de História da Educação da Universidade Federal Fluminense; sua pesquisa de doutorado – *Anísio Teixeira: a poesia da ação de 1991* –, foi publicada pela editora EDUSF no ano 2000.

⁴Anísio Teixeira nasceu em Caetité, na Bahia, em 12/07/1900; faleceu em 11/01/1971 no Rio de Janeiro. Se formou bacharel em Direito e foi o responsável pela Reforma da Instrução Pública no Rio de Janeiro quando estava à frente da Secretaria Geral da Educação e Cultura, entre 1931 e 1935 (NUNES, 2000).

⁵ Atualmente é orientadora credenciada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. Sua tese – intitulada *Molde nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)* –, foi publicada em 1998 pela editora EDUSF.

⁶ Atualmente é professora na PUC-RJ; pesquisou sobre a trajetória educacional de Paschoal Lemme, que foi discípulo de Anísio Teixeira.

⁷ Libânia Xavier teve a orientação de Zaia Brandão em sua pesquisa sobre os *Pioneiros da Educação Nova*, que foi sua dissertação de mestrado em 1994; continuou no campo da pesquisa com a tese *O Brasil como laboratório: Educação e Ciências Sociais no projeto do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE-INEP_MEC / 1950-60)*, de 1999.

⁸ Laerte Ramos de Carvalho nasceu em Jaboticabal, São Paulo no dia 3 de setembro de 1922. Ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), pela qual se diplomou em 1942. Em 1961, foi nomeado diretor do Centro Regional de Pesquisas Educacionais de São Paulo, cargo que ocupava ao ser nomeado, em 1965, reitor da Universidade de Brasília (UnB). Permaneceu no cargo até 1967; em 1969 tornou-se o primeiro diretor da recém-criada Faculdade de Educação da USP. Faleceu em São Paulo no dia 7 de agosto de 1972.

Ainda se faz necessário citar trabalhos desenvolvidos na linha de História e Historiografia da Educação da pós-graduação em educação da Universidade Federal do Paraná, que com frequência volta seus olhares para os intelectuais da educação no contexto paranaense. Além de Carlos Eduardo Vieira, que mantém extensa pesquisa sobre História Intelectual e Culturas Escolares no Paraná, outros pesquisadores têm se debruçado sobre intelectuais paranaenses vinculados à educação, seja sob a sua orientação ou a de seus ex-orientandos.

Podemos citar o trabalho de Alexandra Padilha Bueno, com a tese de doutoramento intitulada *Intelectuais brasileiras e seus projetos formativos para a emancipação da mulher: a pedagogia feminista em disputa (1910-1940)*, defendida em 2019 e o trabalho de Névio de Campos, de 2006, intitulado *Intelectuais paranaenses e as concepções de universidade: 1892-1950*⁹. No campo das trajetórias, temos a dissertação de João Paulo de Souza da Silva (2013), sobre a trajetória educacional de Eny Caldeira¹⁰ com enfoque nas ideias e ações modernizadoras da educadora enquanto diretora do Instituto de Educação do Paraná, durante a década de 1950 e ainda a tese de doutorado do mesmo autor, com a pesquisa intitulada *Sob o signo da modernidade: educação e psicologia na trajetória intelectual de Eny Caldeira* (2018). Já Anna Carolina Brandalise (2016) desenvolveu a dissertação sobre Raul Gomes¹⁰, analisando a trajetória intelectual do educador e jornalista e a apropriação da imprensa para a divulgação de suas ideias, no intuito de mobilizar a sociedade em prol da educação, da arte e da cultura.

Sobre análises de trajetórias intelectuais envolvendo as interfaces entre educação e arte, tem-se a contribuição da tese intitulada *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*, de 2006, de Dulce Osinski, pesquisa na qual a autora relaciona os pensamentos educacionais modernos presentes na década de 1940, com as ações educacionais propostas pelo artista e educador. Temos também a dissertação de Rossano Silva, *A arte como princípio educativo: um estudo sobre o pensamento educacional de Erasmo Pilotto*, de 2009, que, embora não trate de um artista, revela

⁹ Há ainda outros trabalhos realizados sob orientação do professor Carlos Eduardo Vieira, que caminham na trajetória intelectual, entre eles: *Processo de formação e engajamento político na trajetória intelectual de Abdias Nascimento* (2019), de Fabíola Maciel Correa. A pesquisa *Reforma social e educação no pensamento de Rocha Pombo (1879-1917)*, realizada em 2017 por Camila Flávia F. Roberto. *Paraná Médico (1916-1930): intelectuais em defesa da ciência médica e da educação dos habitantes do meio rural* (2012), trabalho de Sílvia Ross, entre outros.

¹⁰ Raul Gomes (1889-1975) foi um intelectual, professor e jornalista paranaense que utilizou principalmente a imprensa para disseminar seus ideais e mobilizar a sociedade em favor da educação, da arte e da cultura no Paraná, no período entre 1907 e 1950 (BRANDALISE, 2016).

um intelectual que dialoga com o meio da arte no processo educativo; vemos o aprofundamento deste tema na tese *Educação, arte e política, a trajetória intelectual de Erasmo Pilotto*, de 2014.

Há outros trabalhos que discutem o campo artístico em suas relações com a educação, embora sem o enfoque da história dos intelectuais, como a tese de Sabrina Rosa Cadori, intitulada *Entre lápis e pincéis: o ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886-1917)*, de 2015, e a dissertação de Amanda Aide Gabardo Kramar, com o título *Crítica de arte e modernidade: entre a formação do artista e a educação do espectador (1940-1950)*, de 2018, entre outros¹¹, produzidos no programa de pós-graduação em educação da Universidade Federal do Paraná.

Todos esses trabalhos auxiliam na construção do caminho a ser percorrido em busca da trajetória intelectual de Orlando DaSilva. Entretanto, pesquisas relacionadas ao campo artístico e à rede de sociabilidade vivenciada por DaSilva contribuem de forma mais direta para essa construção. Podemos citar aqui o trabalho de Maria Luisa Luz Tavora, pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que explorou em vários artigos¹² o desenvolvimento da gravura no Rio de Janeiro no período em que Orlando DaSilva iniciou-se na gravura, abrindo caminho para o reconhecimento do artista ao abordar seu papel como educador no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em Curitiba, o crítico de arte e professor Fernando Bini, que conheceu DaSilva e conviveu com ele, publicou em 2008, o livro *Orlando DaSilva*, em que discorreu sobre o caminho percorrido pelo artista em sua formação técnica e sobre seu trabalho artístico. Embora essas contribuições sejam de grande valor para o conhecimento da trajetória de Orlando DaSilva, o enfoque dado por esses autores está centrado na sua carreira artística e não na discussão de suas produções bibliográficas e no seu caráter educativo; não há, em âmbito acadêmico *stricto sensu*, pesquisas realizadas sobre ele.

¹¹ Cabe ainda citar o trabalho de Amanda Siqueira Torres Cunha, intitulado *A coleção Educação Artística no contexto da Lei 5692/71: entre as prescrições legais e as práticas editoriais*, de 2015; e a tese de Daniela Gomes de Mattos Pedroso, com o título *Memórias de infância de professoras da Rede Municipal de Ensino de Curitiba e suas representações sobre educação e arte*, finalizada em 2019, ambas sob a orientação de Dulce Osinski. Outra pesquisa relevante é a dissertação de Ceres Luehring Medeiros, com o título *O Centro Juvenil de Artes Plásticas e suas relações com o ensino da arte no Brasil da década de 1950*, realizada em 2008, sob a orientação de Moysés Kuhlmann Júnior.

¹² A exemplo dos artigos *A gravura no Liceu de Artes e Ofícios – RJ, tensão entre métier e o meio expressivo* (2007), *A gravura artística no Rio de Janeiro como objeto de pesquisa: anos 1950/60* (2013) e *Orlando DaSilva: gravura, pesquisa, ética e fantasia* (2016).

Com intuito de perceber a forma como se deram as discussões no campo artístico, as críticas de DaSilva foram analisadas como fontes de pesquisa. Foram também mobilizados artigos publicados sobre sua obra no período de atuação no Rio de Janeiro e na capital paranaense, e artigos publicados por ele em jornais de circulação do Paraná, entre eles, o *Jornal do Estado*, *Correio de Notícias* e *O Estado do Paraná*. Essas publicações em jornais foram buscadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – acervo que disponibiliza jornais e revistas de diferentes períodos e lugares de forma digitalizada –, e na Biblioteca Pública do Paraná, que conta com alguns periódicos microfilmados, disponíveis para pesquisa.

Alguns artigos foram encontrados no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão e no Centro de Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Ambas as instituições mantêm o acervo aberto ao público pesquisador e interessado, organizado em pastas separadas por temas, ligados ao universo artístico. Muitas dessas pastas são constantemente alimentadas por doações de documentos feitas por artistas e familiares. Outras fontes exploradas foram os livros publicados por DaSilva, que podem ser classificados em duas categorias: os manuais didáticos para o ensino de gravura e colecionismo, e as biografias, vertente também por ele explorada.

A relação com as fontes é a base sobre a qual se constrói a pesquisa historiográfica. Como comenta Dario Ragazzini:

A fonte provém do passado, é o passado, mas não está mais no passado quando é interrogada. A fonte é uma ponte, um veículo, uma testemunha, um lugar de verificação, um elemento capaz de propiciar conhecimentos acertados sobre o passado (RAGAZZINI, 2001, p. 14).

A fonte pode ser apenas um vestígio se o pesquisador não souber interpretá-la. Cabe a ele extrair as respostas, atribuindo-lhe significados.

Em uma pesquisa que envolva a análise histórica, tendo como fonte conteúdos presentes em periódicos, Tania Regina de Luca, historiadora e pesquisadora na área de História do Brasil e História de Imprensa, alerta que é necessário, além de uma análise acerca da materialidade e do conteúdo, se atentar a toda uma formação que acontece nos bastidores da escrita, como perceber o grupo editorial, os colaboradores assíduos, a escolha de títulos e de temas. Assim, é possível inquirir sobre as expectativas desejadas e alcançadas pelos idealizadores do jornal. Dessa forma, a autora comenta:

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um matutino e o que fica relegado às páginas internas. [...] A ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir (DE LUCA, 2010, p. 140).

Assim, a reflexão sobre os materiais encontrados em periódicos durante uma pesquisa deve perpassar a ideia de que a publicação impressa é um fenômeno da modernidade, pois desde a invenção da prensa de tipos móveis no século XV, a palavra impressa – primeiramente em livros e mais tarde em revistas e jornais – intensificou a divulgação do saber, colocando em circulação o que anteriormente estava restrito às bibliotecas de manuscritos. Entretanto, ela não é imparcial, porque passa por uma escolha, uma seleção, como produto de tendências de pensamento, ideologias e posicionamentos políticos.

A divulgação da arte através do jornal permite uma proximidade do público com as diversas formas de expressão. Exposições e artistas exaltados ou criticados dão ao leitor um quê de familiaridade, fazendo surgir um possível interesse por conhecê-los. Dessa forma, a divulgação de conteúdos artísticos propaga saberes sobre a arte e possibilita a aproximação daqueles que não têm contato com esse meio.

A presente dissertação se dividirá em dois capítulos. De maneira a entendermos a formação artística inicial de Orlando DaSilva, o primeiro capítulo se voltará para a sua chegada ao Rio de Janeiro, para perceber a formação de um *habitus*, pela influência de sua família e da rede de orientadores no campo da gravura e desenho. Sua posição como docente, à frente da oficina de água-forte no Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro, é percebida através de pequenas referências feitas por ex-alunos em entrevistas a jornais e catálogos. Assim, é possível traçar um perfil de sua postura como mestre, que dava liberdade de criação a seus alunos. O contato com a arte e a percepção das disputas no campo artístico entre o tradicional e o moderno e sobre o valor da linguagem da gravura, que se firmava como campo fértil, fez surgir a necessidade da escrita. O pensamento educacional de Orlando DaSilva também se fortalece à medida que transita nos diferentes espaços educativos.

O segundo capítulo pretende acompanhar a trajetória de DaSilva a partir de sua proximidade com a capital paranaense ao final da década de 1970, com ênfase

em sua atuação no Centro de Criatividade de Curitiba¹³ e no Museu da Gravura¹⁴, espaços voltados para a prática artística, onde ministrou cursos e palestras. Também será objeto de atenção sua atuação enquanto crítico de arte em alguns periódicos paranaenses, como o jornal *O Estado do Paraná*, onde manteve a coluna *A palavra é minha*.

Além das estratégias educacionais presentes nos jornais, as obras *De colecionismo* (1967/1990) e *A arte maior da gravura* (1976) serão analisadas sob um viés didático, observando a intenção de se voltar para dois públicos leitores, os artistas e os colecionadores de arte.

Ao ser finalizada, toda pesquisa tem por objetivo ampliar os conhecimentos e se tornar significativa para seus pares, pesquisadores, historiadores e meios institucionais. No caso desse trabalho, buscamos alargar os conhecimentos sobre o campo intelectual e educacional no qual Orlando DaSilva se insere. Aqui, os temas arte, história e educação se mesclam em uma narrativa única, a partir da qual passamos a conhecer o esforço de um educador por divulgar uma linguagem artística e estimular o crescimento de um campo. As diversas frentes de sua atuação passarão a ser aqui abordadas.

¹³O Centro de Criatividade de Curitiba foi inaugurado em dezembro de 1973, como marco das inovações culturais vividas pela cidade naquela década. O espaço tornou-se um importante núcleo de discussão de arte e cultura. Abrigou os primeiros ateliês e mostras de gravuras, por onde passaram grandes artistas e nomes reconhecidos no cenário nacional. Ainda hoje funciona com o objetivo de estimular a criação, constituindo-se em importante centro de pesquisas e de desenvolvimento da criatividade em suas mais variadas formas.

¹⁴O Museu da Gravura foi inaugurado em 1989; possui um acervo de mais de cinco mil obras de artistas brasileiros e estrangeiros. Recebeu as Mostras da Gravura por diversos anos e se localiza no complexo do Solar do Barão, na cidade de Curitiba.

1. A FORMAÇÃO DO ARTISTA PROFESSOR

“Ninguém começa a ser educador numa certa terça-feira às 4 horas da tarde. Ninguém nasce educador ou marcado para ser educador. A gente se forma como educador, permanentemente, na prática e na reflexão sobre a prática”.

FREIRE, 1991, p. 58.

A citação de Paulo Freire (1921-1997), considerado um dos grandes intelectuais da educação brasileira, é frequentemente utilizada em textos de pedagogia para discutir a vocação do professor. A questão aparece toda vez que alguém teima em discutir se um professor/educador nasce com vocação para ensinar, com um “jeitinho” próprio, capaz de definir seu sucesso nessa empreitada. Entretanto, a citação nos leva à reflexão de que ninguém nasce pronto, muito menos educador. A formação se dá na prática, na atuação, e permanece em constante mudança a partir de reflexões feitas ao longo de uma vida. O debate levantado a partir do pensamento de Paulo Freire vem ao encontro da preparação de Orlando DaSilva, em sua trajetória como artista e educador.

A formação iniciada no campo da gravura, a ausência de uma instrução acadêmica e a assunção de um cargo de professor colocaram DaSilva nos trilhos da educação. O reconhecimento por parte dos seus alunos da postura de incentivo a um desenvolvimento artístico livre de enfoques tradicionalistas e aberto à exploração individual, tornou DaSilva um educador com uma trajetória digna de aprofundamento, a qual passaremos a delinear na sequência.

1.1 A CHEGADA AO RIO DE JANEIRO E O CONTATO COM A ARTE

Orlando Joaquim Correia da Silva nasceu na cidade do Porto, Portugal, em 1923, e chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1932, aos nove anos de idade. O nome artístico “DaSilva” foi uma escolha feita quando já adulto, para se diferenciar do cantor

homônimo Orlando Garcia da Silva¹⁵, conhecido artisticamente por Orlando Silva que, na década de 1930 e 1940, fazia grande sucesso no Rio de Janeiro, período em que o artista começava a participar de suas primeiras exposições, como explica em entrevista concedida a Adélia Maria Lopes no jornal *O Estado do Paraná*, em 1988: “Fiz a junção para haver distinção, já que começamos na mesma década.” (DASILVA, 1988, não p.).

Sua infância no Porto esteve mais atrelada à literatura do que ao campo artístico. Seu pai, dono de uma livraria, tornou propício seu crescimento em meio aos livros e pelo contato com escritores que frequentavam o lugar. O gosto pela leitura o acompanhou por toda a vida e possivelmente influenciou sua busca por conhecimento. DaSilva e a família moravam no mesmo prédio de seu tio, que era gerente da Ourivesaria Aliança, de grande projeção naquela cidade e em toda Europa. Foi lá que ele teve contato com alguns gravadores, como afirma em depoimento: “Vivia naquele ambiente que, para mim, era de sonho, de fantasia e talvez isso tenha me influenciado” (DASILVA, 1996, p. 46).

Na cidade do Rio de Janeiro, o contato com a arte e com a gravura foi ao acaso. Aos dezessete anos trabalhava como cobrador em uma empresa e ao mesmo tempo frequentava um curso de contador no Liceu de Artes e Ofícios (LAO)¹⁶ do Rio de Janeiro, instituição de grande reconhecimento por formar indivíduos para o mercado de trabalho por meio de cursos noturnos dirigidos a trabalhadores que buscavam melhorar a sua qualificação.

O acaso se dá primeiramente no encontro com Tomás Santa Rosa¹⁷, ilustrador de livros e cenógrafo atuante no Rio de Janeiro. O contato – a princípio meramente comercial, uma vez que DaSilva, por conta do ofício de cobrador, frequentava a casa de Santa Rosa – se tornou um gatilho para o interesse artístico, como revela o artista:

¹⁵ Orlando Silva (1915-1978) ficou conhecido como o cantor das multidões, fazendo muito sucesso no Rio de Janeiro e posteriormente em programas de televisão, durante as décadas de 1930 e 1940.

¹⁶ O Liceu de Artes e Ofícios foi fundado em 1856 pelo comendador Francisco Joaquim Bitencourt da Silva e mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes. Tinha como intuito difundir o ensino das belas-artes aplicadas aos ofícios e à indústria, destinado especialmente a homens livres da classe operária. As mulheres só foram admitidas em 1881. O Liceu foi a primeira escola brasileira a adotar o ensino noturno. Seus cursos tinham ênfase no desenho de figuras e de ornatos; o currículo oferecia aulas de arquitetura naval, geometria, francês, inglês, português, escultura, caligrafia, história das artes e ofícios, estética, mecânica aplicada, entre outras.

¹⁷ Tomás Santa Rosa (1909-1956) ficou reconhecido como o primeiro cenógrafo moderno brasileiro, responsável pela cenografia da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, considerado como o espetáculo que revolucionou o conceito de cenário. Foi pintor e ilustrador de livros, trabalhou para a Editora José Olympio e foi responsável pelas montagens teatrais do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na década de 1950.

[...] aqui no Brasil, uma das pessoas que pode ter me despertado para a arte, com quem tive contato antes de iniciar meu aprendizado, foi o Santa Rosa. [...] Ele tinha, em seu apartamento, um quadro de sua autoria e que me impressionou muito. Era a rua em que ele morava, transversal à Rua das Laranjeiras, no início do Cosme Velho, com todos aqueles edifícios. Lembro-me de sua biblioteca, é claro. Eu ficava lá sempre mexendo em alguma coisa (DASILVA, 1996, p. 46, 47).

Nesse mesmo período, uma doença fez com que Orlando DaSilva se ausentasse da empresa e procurasse outra ocupação. O interesse pela arte veio a partir do incentivo de seu pai que, vendo a ociosidade do filho, lembrou-se que trabalhava com o pai de Armando Pacheco¹⁸, importante desenhista nessa época. Foi a partir dessa ligação que DaSilva recebeu suas primeiras aulas de desenho. As aulas de Armando tinham um direcionamento para o refinamento clássico. Seu ensino era rigoroso e incluía desenhos de observação e cópias, além da percepção dos detalhes materiais, como a espessura do lápis. Mesmo em um curto período, DaSilva teve uma experiência marcante, como revela em seu depoimento:

Tive umas três aulas com Armando Pacheco. Foram aulas muito positivas para mim, embora negativas como ensino de arte. Eu não usava óculos, não sabia o que tinha a minha vista, não via nada direito e ele era um professor muito exigente! Era de uma categoria como nunca vi outro. Colocava diante de mim uma série de garrafas, travessas e coisas assim e eu desenhava. Ele dizia: “Essa garrafa não está certa.” “Conserte esta outra.” Eu media, fazia tudo para ver se estava correto. Até que ele dizia: “A ponta do lápis engrossou do outro lado.” Era de um refinamento visual absoluto e isso, mais tarde, me ajudou muito (DASILVA, 1996, p.47).

Entretanto, a falta de afinidade com a postura exigente de Pacheco o levou a outro professor, Oswaldo Teixeira¹⁹. Esse contato durou apenas uma aula, mas o suficiente para Orlando perceber grandes diferenças na maneira de ensinar, e assim comparar seus professores. O ambiente das aulas de Teixeira foi por ele narrado em entrevista:

Ali era uma festa contínua e eu não estava para festejar nada porque não me sentia muito feliz naquele tempo. Todo mundo brincava, havia uma interação entre modelo, aluno e o cenógrafo Pernambuco de Oliveira, que tomava conta da aula. Oswaldo Teixeira chegava lá, dizia umas piadas, pegava o lápis, tinha uma grande facilidade para desenhar. Ensinava em cima do trabalho do

¹⁸ Armando Pacheco Alves (1913-1965) foi desenhista, pintor e gravador, com formação artística na Academia de Belas Artes de Florença, na Itália, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, a partir de 1930, na Escola Nacional de Belas Artes, também no Rio de Janeiro.

¹⁹ Oswaldo Teixeira (1905-1974) foi pintor, desenhista, professor, crítico e historiador de arte brasileiro. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, e foi fundador, em 1937, do Museu Nacional de Belas Artes.

aluno, o que eu acho um negócio horroroso. Aquilo, para mim, não me satisfazia (DASILVA, 1996, p. 48).

Com essas rápidas e desencontradas experiências no campo do desenho, porém significativas no entendimento das relações professor-aluno, Orlando DaSilva decidiu buscar um novo lugar para continuar seu aprendizado; foi aí que encontrou uma vaga no Liceu de Artes e Ofícios. Mais uma vez o acaso o direcionou, agora para a gravura. A ausência de vagas para o curso de desenho o levou à técnica de gravação, talvez já familiar devido aos contatos da infância com a ourivesaria.

Foi dessa maneira que, em 1944, Orlando se matriculou na oficina ministrada por Carlos Oswald²⁰, artista gravador e escultor de prestígio no Rio de Janeiro. Quando iniciou as atividades na oficina, o professor estava ausente por motivo de doença e os alunos haviam sido deixados a trabalhar sozinhos. Então, nas primeiras aulas, o contato com os colegas e a exploração individual impulsionaram a criação da sua primeira gravura. A oficina destinava-se a artistas ou pessoas com certo conhecimento técnico no desenho. Quando Oswald voltou, estranhou a presença do novo aluno, cuja falta de conhecimento o distanciava dos demais. DaSilva recorda o choque por ocasião do primeiro contato com o professor:

“Mas isso é aula só para artistas! Como matricularam você?” [...] eu tinha feito uma marinha, nem sei se podia chamar de marinha. Era na avenida Brasil, com aquelas plantas de mangue, um barquinho, uns urubus em volta. As plantas realmente pareciam umas galinhas enormes! Ele dizia: “Isso é uma galinha.” Mas ele, que era uma figura humana fabulosa, me pediu para ver a gravura e me disse: “Ah, mas é muito boa! Não, você tem muito talento!” (DASILVA, 1996, p. 48).

Com a aprovação do mestre, DaSilva iniciou as aulas, que também eram frequentadas por outros quatro alunos, entre eles Poty Lazzarotto²¹, com quem a amizade seria fortalecida ao longo dos anos. O ambiente era pequeno e as aulas regadas a conversas: “Aprendia-se muito sobre a história da gravura, sobre filosofia, um pouco de tudo.” (DASILVA, 1996, p. 48). Instalado em um ambiente pequeno, o

²⁰ Carlos Oswald nasceu na Itália em 1882 e faleceu no Rio de Janeiro em 1971. Foi gravador, pintor, desenhista, professor e escritor. Sua formação acadêmica ocorreu na Academia de Belas Artes de Florença, na Itália. Aqui no Brasil, realizou exposições e se tornou professor do Liceu de Artes e Ofícios em 1930. Foi responsável pelo desenho final do monumento do Cristo Redentor, executada na França e instalada do Corcovado em 1931.

²¹ Napoleon Potyguara Lazzarotto nasceu em Curitiba em 29 de março de 1924 e faleceu também nessa capital em maio de 1998. Artisticamente ficou conhecido como Poty. Desenhista, gravurista, e muralista, teve a oportunidade de fazer sua formação na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro e na Europa.

curso naquele momento era voltado para a gravura em metal. Os alunos trabalhavam na técnica da ponta-seca²² e imprimiam seus trabalhos durante as aulas em uma prensa especial.



Figura 1 - S/ título. Orlando DaSilva. Ponta-seca, dimensões: 12,5 x 9 cm, 1944.
Fonte: Livro *De Colecionismo – Graphica*, p. 8.

A imagem acima apresenta uma gravura realizada com a técnica da ponta-seca, no ano em que DaSilva iniciou seus estudos no LAO. Trata-se de um

²² Ponta-seca é um instrumento de metal com uma ponta afiada, capaz de riscar a placa de metal. Segundo DaSilva, ao arranhar o metal com a ponta seca, este não se solta, deixando dentes nas margens do traço. Estas rebarbas (dentes) retêm a tinta, quando da limpeza da chapa, permitindo, no momento da impressão, um traço envolto de tom cinza (DASILVA, 1990, p. 25).

autorretrato, em que o artista se representa de semiperfil, usando óculos, camisa e gravata. Seu rosto tem áreas sombreadas, criadas com o entrecruzamento de linhas, ranhuras feitas na placa de cobre e ocupadas pela tinta que posteriormente foi transferida para o papel. Percebe-se aqui um certo domínio do desenho, provavelmente resultado de sua aprendizagem nos cursos anteriormente realizados.

Ainda na metade da década de 1940, Orlando DaSilva se aventurou a mostrar seu trabalho em uma exposição conjunta com Manuel Gaspar Neto, no próprio Liceu de Artes e Ofícios, que com frequência utilizava seu saguão como espaço expositivo. A mostra revelava pinturas, aquarelas e têmperas, mostrando que, além da gravura, o artista em formação se arriscava em outras linguagens²³.



Figura 2 - S/ título. Orlando DaSilva. Óleo sobre cartão, dimensões: 24,5 x 33,4 cm. Década de 1940.
Fonte: Livro *Orlando Dasilva*, 2008, p. 37.

A imagem acima – possivelmente presente na exposição citada, pela proximidade da data –, trata-se de uma pintura realizada com tinta a óleo. A imagem

²³ No campo das artes, entende-se como linguagens as diversas maneiras de expressão artística, como a pintura, o desenho, a aquarela, a gravura etc.

representa, no primeiro plano, uma figura feminina sentada com vestes vermelhas segurando um bebê; ao fundo outras duas figuras sentadas se distanciam da primeira. Pássaros brancos contornam todas as personagens, enquanto um gatinho dorme, no canto inferior direito da composição. As mulheres retratadas por DaSilva são negras, sem traços definidos no rosto, e tampouco possuem cabelos. São figuras executadas com formas simples e de certa forma esquemáticas, mas que ganham força pelo destaque da cor, pois o marrom de sua pele contrasta com o verde da grama, onde estão sentadas.

A gravura como linguagem era, naquele momento, considerada uma arte menor em relação a outras mais reconhecidas, tais como a pintura, a escultura e o desenho. Tal posicionamento tem raízes históricas, remontando ao período da introdução da gravura no contexto europeu. Giulio Carlo Argan, referindo-se ao sistema tradicional da arte nos séculos XVI e XVII, explica que existiam distinções entre as linguagens artísticas, classificadas entre “artes maiores” e “artes menores”. Afirma que:

Está estabelecida pelo uso uma distinção entre artes maiores (arquitetura, pintura, escultura) e artes menores (todos os gêneros do artesanato): nas primeiras prevaleceria o momento ideativo ou inventivo, na segunda o momento executivo ou mecânico. Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que a estabeleceram, e nem sequer é resolutive neste caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que artisticamente valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura (ARGAN, 1994, p. 13-14).

O fato de ser uma técnica com possibilidade de reprodução colocava a gravura nesse campo “mecânico”, como diz Argan, embora suas qualidades artísticas fossem tão possíveis quanto as de uma pintura ou escultura; justamente essa barreira foi sendo transposta, especialmente a partir das últimas décadas do século XIX e de forma mais intensificada durante o século XX.

A técnica possui uma base, chamada de matriz que, dependendo de seu material, recebe uma denominação e uma maneira diversa de produção e reprodução. Por exemplo, é possível gravar uma imagem em um pedaço de madeira, o que se chama de xilogravura²⁴; em uma pedra calcária, à qual se dá o nome de litografia²⁵; ou em uma placa de metal, cujo resultado é denominado de gravura em metal ou

²⁴ O prefixo xilo- tem sua origem do grego *xýlon*. Xilo em grego quer dizer “madeira”.

²⁵ O prefixo lito- tem sua origem na palavra grega *lithos* que significa “pedra”.

calcogravura²⁶. Para cada técnica, é preciso seguir um roteiro para extrair a melhor qualidade possível da imagem, impressa geralmente em papel. Cada uma delas exige um conhecimento profundo, para se ter um resultado de qualidade ao final da impressão. É fundamental para o gravador conhecer as possibilidades de cada material para a construção da imagem que deseja. Por exemplo, não é possível imaginar o mesmo resultado para uma mesma imagem gravada em uma placa de metal e em madeira, pois os instrumentos para lidar com cada matriz são distintos e os resultados e efeitos também são muito diversos.

Cabe ressaltar que, no Brasil, a utilização das técnicas de gravura, especialmente do ponto de vista utilitário e comercial, estava proibida até a chegada da família real ao Brasil, em 1808, pois até então os portugueses reprimiam qualquer forma de comunicação e disseminação de informações e ideias que pudessem ameaçar seu domínio. Entretanto, Molina aponta para a existência de meios de reprodução de textos, a exemplo de uma tipografia, que funcionou por um curto período de tempo, antes desta data:

A primeira tipografia comprovadamente instalada no Brasil foi a do português António Isidoro da Fonseca, em meados do século XVIII, que saiu de Lisboa talvez por causa de dívidas e se instalou no Rio de Janeiro, onde imprimiu várias obras, até ser chamado, com seu equipamento, de volta a Portugal. Apesar de contar com a proteção do governador e do bispo, a Corte não queria concorrência para sua precária indústria gráfica e queria exercer de perto a censura sobre qualquer obra impressa (MOLINA, 2015, p. 38).

Com o intuito de criar um ambiente específico para a publicação dos papéis oficiais do governo, Dom João VI determinou, no mesmo ano de 1808, a criação da *Impressão Régia*, estabelecimento considerado o primeiro núcleo produtor de gravura (SANTOS, 2008, p. 22). Em setembro daquele ano, o primeiro jornal foi legalmente impresso em terras brasileiras. Notícias sobre atos do governo e acontecimentos no exterior eram o foco das publicações, que colocavam o Brasil em contato com o que ocorria no resto do mundo. Entretanto, nada podia ser impresso antes de passar pelo filtro dos censores. A primeira publicação que aliava uma imagem ao texto na forma de ilustração aparece apenas em 1837, no *Jornal do Comércio*, realizada por Manoel de Araújo Porto Alegre²⁷ (LUCA, 2010, p. 134).

²⁶ O prefixo calco- tem origem na palavra grega *khalkos*, que significa aquilo que vem do minério, ou “originário do cobre”.

²⁷ Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) foi um pintor e escritor brasileiro que viveu em Paris, entre 1831 e 1837, período em que a imprensa ilustrada se encontrava ativa na cidade europeia. Dessa

Imagens gravadas existiam no Brasil antes da instalação da *Impressão Régia*. Caracterizavam-se principalmente como imagens de santos, gravadas geralmente em madeira, para ilustrar temas religiosos junto a livros de rezas. Para Renata Santos (2008), essas imagens são tidas como práticas culturais existentes à época, porém não se classificam como uma produção formal de gravura, por sua pouquíssima reprodução.

Os primeiros gravadores oficiais do Brasil vieram de Portugal, trazendo uma formação europeia no que se refere à elaboração de imagens. A xilogravura, já presente no Brasil colonial como possibilidade de realização imagética – especialmente no Nordeste, onde era utilizada para várias finalidades devido ao seu baixo custo (FAJARDO; SUSSEKIND; DO VALE, 1999, p. 31) –, não era vista como uma técnica artística relevante. Como comenta Orlando da Costa Ferreira:

Que nas ‘aulas de gravura’ portuguesas do século 18 e princípios do 19 não se ensinasse a técnica do relevo²⁸, eis uma coisa que facilmente se pode explicar: ela continuava a ser em Portugal – quando não um ofício mecânico – uma arte do povo, como tantas outras, não merecedoras de tal promoção. Assim é que entre os gravadores que vieram para o Brasil com a transferência da corte portuguesa, praticamente não se contam xilógrafos [...] (FERREIRA, 1977, p. 79).

Foi por sua utilização no meio comercial, através da reprodução de imagens em jornais e outras publicações, que o viés artístico da gravura foi sendo desenvolvido, mais tardiamente, no Brasil. Partindo do utilitarismo – a exemplo da execução de mapas, realizados pela *Impressão Régia* –, as peças gráficas passaram pela ilustração textual e caminharam para, no início do século XX, se tornar independentes, ganhando notoriedade artística enquanto linguagem estética, como afirmam Monica e George Kornis:

O desenvolvimento autônomo da gravura brasileira, com compromissos predominantemente estéticos, sem a função exclusiva de meio de reprodução gráfica, tem sua origem nos princípios do século XX. Importante nessa etapa inaugural foi a atividade de Carlos Oswald, como artista e professor. A gravura ganha densidade no modernismo brasileiro, na década de 1920, com artistas integrados à corrente expressionista (KORNIS; KORNIS, 2007, p. 12).

forma, a experiência, adquirida a partir das observações de imagens em Paris, possibilitou a divulgação da nova linguagem aqui no Brasil.

²⁸ Existem duas possibilidades técnicas na obtenção da imagem, a técnica do relevo ou côncavo. A gravura em relevo é aquela onde a matriz retém a tinta nas partes salientes; na gravura em côncavo, a tinta fica nas partes fundas (DASILVA, 1990, p. 22).

Carlos Oswald foi um importante divulgador da técnica de gravura. A partir da década de 1930, esteve à frente do curso de gravura ofertado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro; foi responsável pela formação de gravadores que posteriormente viriam a se destacar no meio artístico, entre eles, Fayga Ostrower e Poty Lazzarotto.

Um anúncio em circulação no ano de 1950, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, divulgava o curso de gravura em metal e litografia ofertado pelo Liceu de Artes e Ofícios:

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS – Acham-se abertas até o fim do corrente mês na Secretaria do Liceu de Arte e Ofícios na Avenida Rio Branco nº 174, 2º andar, diariamente, exceto aos sábados, das 19 às 21 horas, as matrículas para os cursos gratuitos de água forte (gravura em metal) e litografia (gravura em pedra), pelo novo método do professor Carlos Oswald. Os pretendentes deverão apresentar atestado de vacina e dois retratos 3x4 e se maiores de 16 anos, o competente atestado do Serviço Militar (JORNAL DO COMMERCIO, 1950).

O curso de Carlos Oswald era divulgado como um “novo método”. O anúncio ainda nos informa que se tratava de um curso gratuito e nos dá indícios de que estava destinado apenas a homens jovens e adultos, uma vez que solicita, como documento para matrícula, o “competente atestado do Serviço Militar”, o que restringia a participação aos maiores de 16 anos.

Quando Orlando DaSilva se matriculou na oficina de gravura, Oswald já havia trilhado uma história dentro do Liceu, pois foi em 1914 que se deu a abertura de sua primeira oficina de gravura, focada na água-forte²⁹, especialização da calcogravura.

²⁹ A água-forte é uma das possibilidades de realização da gravura em metal; consiste na gravação de uma imagem a partir de um processo químico. A placa de metal, depois de polida, é coberta por uma camada de verniz. Um composto de cera de abelha é espalhado, deixando a superfície com uma proteção uniforme. Após a proteção da placa, o metal passa a ser exposto por meio da retirada dessa cera com um instrumento afiado que risca o metal no processo de criação da imagem. A reação química ocorre quando a placa é mergulhada em uma bacia com ácido, geralmente ácido nítrico, que em contato com as partes desprotegidas, corrói o metal, criando traços mais grossos e profundos. Após a imersão no ácido, a placa é retirada e lavada em água corrente, e a cera é derretida até se dissolver por completo ou ser retirada com o auxílio de solventes. Para a impressão da imagem feita em água-forte, passa-se uma tinta sobre a placa e seu excesso é retirado, de forma que quando passe por uma prensa calcográfica – composta por dois cilindros de metal que giram, pressionando o papel na matriz de metal –, a tinta acumulada é forçada nas ranhuras corroídas e se fixa no papel.



Figura 3 - Fotografia do ateliê de gravura de Carlos Oswald em 1914.
 Fonte: Biblioteca Digital Luso-brasileira

Essa fotografia mostra um grupo de participantes da oficina de água-forte do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1914. Da esquerda para a direita, estão representados Arthur Thimoteo da Costa, Adalberto Mattos, Carlos Chamberlland e Carlos Oswald. Para a época – em que as imagens fotográficas de grupos humanos eram executadas a partir de configurações convencionadas socialmente, com os indivíduos em posição mais rígida e estática –, a fotografia revela poses pouco usuais, o que demonstra a vontade de mostrar um ambiente diferente de aprendizagem. A imagem revela a utilização de trajes formais, como gravata e paletó, por parte dos frequentadores, transmitindo uma ideia de seriedade ao ambiente das aulas, o que se contrapõe às atitudes dos jovens diante da câmera. As posturas de Thimoteo da Costa, apoiado com o pé na prensa, segurando um papel como quem espera seu momento de opinar, ou de Adalberto Mattos, com o cotovelo sobre a prensa e a observar o fotógrafo, difundem a ideia de familiaridade com os equipamentos da oficina. O clima parece amigável, aberto ao diálogo e às discussões sobre os trabalhos realizados, exemplificados pela postura de Carlos Chamberlland, que mostra uma

gravura a Carlos Oswald, que por sua vez está sentado próximo ao chão. Oswald é o único que veste um jaleco longo, característico da profissão de professor. O espaço retrata o ambiente onde as gravuras eram impressas, o qual, embora bem iluminado, era estreito para a circulação dos frequentadores, visto o tamanho da prensa.

O processo de gravação e impressão ensinado por Carlos Oswald encontrou inicialmente grande apoio da instituição pois, no momento de sua criação, a gravura era vista como uma possibilidade comercial, como um produto artesanal capaz de elevar o nível estético de retratos, papéis e documentos oficiais. É importante salientar que, desde a chegada de D. João VI no Brasil, o ensino de arte no país seguia influências estrangeiras, especialmente a francesa e a norte-americana. O próprio Liceu de Artes e Ofícios foi criado a partir do entusiasmo de progressos revelados pelo estudo do desenho nos Estados Unidos, onde se exaltavam entidades que buscavam articular o ensino da arte com o utilitarismo industrial. As Belas Artes, que sofriam críticas de segmentos sociais por serem vistas como um luxo, um passatempo de ociosos, passaram, por meio do ensino das artes ligadas à indústria, a ser vistas de outra forma; técnicas como a gravura começaram a ser valorizadas como meios de redenção econômica, em um país de classe obreira (BARBOSA, 2012, p. 30).

O Liceu de Artes e Ofícios era, portanto, considerado um exemplo de instituição progressista e partícipe do ideal compartilhado por dirigentes do governo brasileiro. Fundado em 1856, em um momento de intensificação urbana, com promoção da imigração, da instrução pública e de circulação de propostas abolicionistas, sua constituição se deu concomitantemente ao surgimento de um novo pensamento sobre a construção da nação, nos debates políticos da época. Assim, ao oferecer cursos noturnos de qualificação, contribuía para modificar as características da formação dos operários, na virada do século XIX para o XX.

Entretanto, um viés modernista no que se refere às linguagens artísticas começou a se impor no Liceu através dos ensinamentos de Carlos Oswald, que voltava de sua formação europeia com a mente aberta pelos movimentos de vanguarda percebidos por lá. Como afirma Tavora:

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 (TAVORA, 2007, p. 382-382).

Quando Orlando DaSilva iniciou seus estudos nessa instituição, a gravura havia passado por diferentes campos de disputa e seu mestre naquele momento liderava uma oficina reestruturada. Quando de sua instalação em 1914, um grande investimento havia sido realizado; naquele momento a gravura pertencia ao curso de Ensino Artístico ofertado pelo Liceu como uma das disciplinas. A oficina foi inaugurada em um prédio majestoso, no centro da cidade do Rio de Janeiro, construído para abrigar todos os cursos do Liceu de Artes e Ofícios. Como a instituição passava por um momento próspero, todo material necessário para o pleno desenvolvimento do curso fora importado da Europa, e isso incluiu uma prensa elétrica, vinda da Alemanha, a maior em funcionamento no Brasil naquele momento.

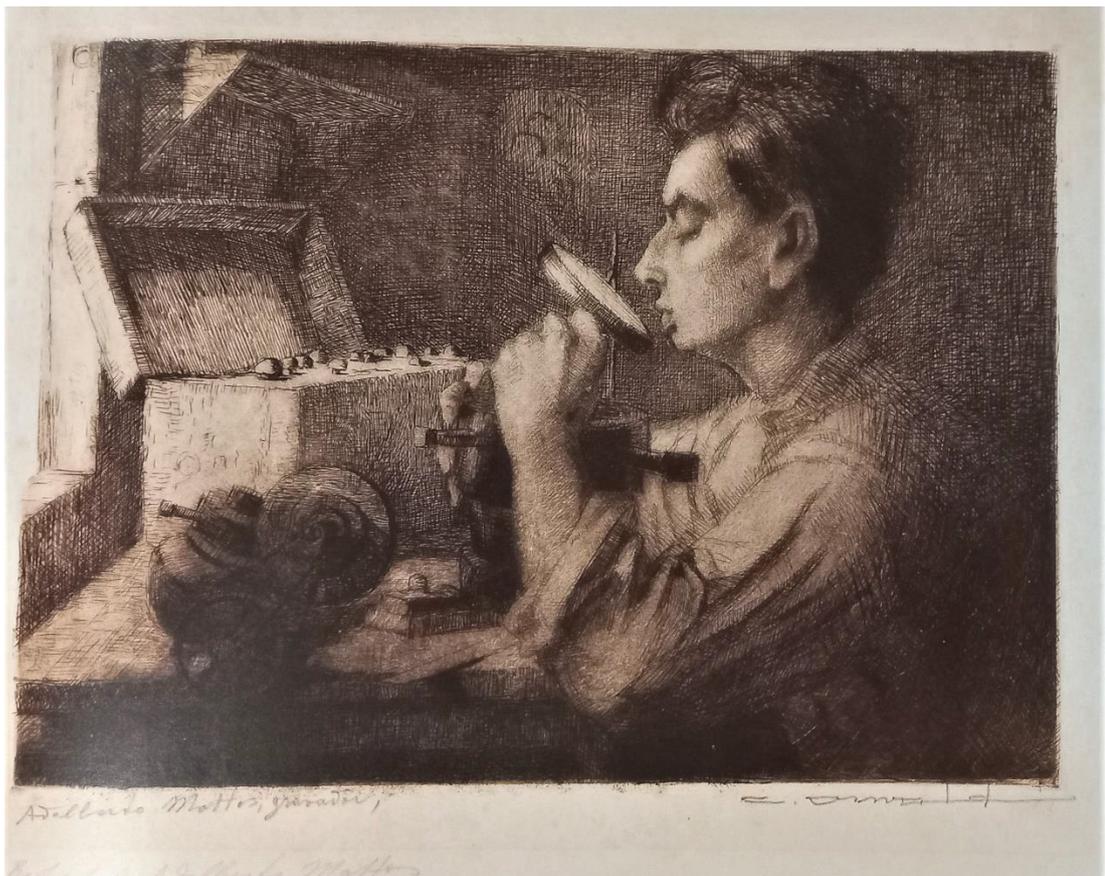


Figura 4 - Adalberto Mattos, 1914. Carlos Oswald. Gravura em metal.
Coleção Museu Nacional de Belas Artes

A gravura realizada por Carlos Oswald (figura 4) no ano da inauguração de sua oficina, retrata a imagem de Adalberto Mattos³⁰, um dos alunos frequentadores do Liceu. Na imagem, ele se encontra sentado, de perfil, com os braços apoiados sobre uma mesa onde se mantém concentrado a observar, através de uma lupa, algum material. No canto esquerdo do papel, está escrito *Adalberto Mattos, gravador*, e à direita, a assinatura de Carlos Oswald. Percebe-se o enfoque realista dado por Oswald ao rosto de Mattos, ao compararmos essa imagem com a da fotografia anterior (figura 3).

Como condutor da oficina, Carlos Oswald se motivara a elevar o conhecimento acerca da gravura, promovendo, em 1919, a *Primeira Exposição Carioca de Gravura a Água-forte*. Muito prestigiada, em sua inauguração, a mostra contou inclusive com a presença de Epitácio Pessoa, então presidente da República (TAVORA, 2007, p. 382). Entretanto, a oficina de água-forte enfrentou grande oposição dos dirigentes do Liceu por ser considerada distante dos objetivos da instituição, ou seja, artística demais; seu fechamento foi efetivado com a desculpa de obras no prédio. Como afirma Tavora:

Embora o Liceu buscasse, como proposta básica, 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. O Liceu propunha a formação do especialista do "ofício" e Carlos Oswald divulgava a gravura como instrumento de criação para artistas (TAVORA, 2007, não p.).

Carlos Oswald se manteve na instituição, migrando para a disciplina de desenho; seu retorno para o ramo da gravura se deu apenas na década de 1930, em um espaço físico muito pequeno e sem os materiais necessários para a produção da técnica com qualidade. A turma de Orlando DaSilva, na década de 1940, encontrou um mestre experiente, conhecedor do campo modernista e ao mesmo tempo ciente das lutas travadas entre uma arte considerada menor, por seu viés tradicionalmente utilitário, e a possibilidade da expansão da gravura por meio da formação de novos artistas-gravadores. É esse conhecimento que Orlando absorveu em sua formação.

³⁰ Adalberto Pinto de Mattos (1888 – 1966) foi artista e crítico de arte e escrevia para a revista *Ilustração Brasileira*, no Rio de Janeiro, na década de 1920.

1.2 A DESCOBERTA DA GRAVURA: PRIMEIROS PASSOS NA ARTE E NA DOCÊNCIA

A docência aparece para Orlando DaSilva quase como uma imposição, visto que a assunção da oficina lhe coube como uma luva, devido à sua já considerável experiência e à ausência de outro substituto à altura. A ideia de ensinar veio no exercício de passar adiante o conhecimento da gravura. Após anos frequentando a oficina de Carlos Oswald, seu conhecimento técnico se expandiu e a experiência com os materiais trazia intimidade com o ato de gravar. Em 1950, Oswald encontrava-se com a saúde fragilizada e seu filho Henrique Oswald assumiu a oficina como um modo de apoiá-lo. Suas aulas mantinham um clima amistoso, aberto à liberdade de criação. Entretanto, a conquista de um prêmio de viagem para estudos no ano de 1953 fez com que ele tivesse que se ausentar do ateliê, pedindo que Orlando DaSilva mantivesse a oficina em funcionamento e passasse a atuar como docente.

Encontrar alguém que assumisse a oficina naquele momento era uma necessidade, pois sem ninguém neste posto ela provavelmente seria extinta. Como afirma o próprio DaSilva:

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 [Henrique Oswald] 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 (DASILVA, 1999 apud TAVORA, 2007, p. 386).

Para Orlando DaSilva, o tornar-se docente se deu na prática, e o entendimento da orientação didático-pedagógica que deveria dar aos alunos foi tomando forma. Estando à frente da Oficina, conseguiu a ampliação do espaço físico, a compra de novos materiais e mobilizou os alunos com propostas de exposições de seus trabalhos. Ao mesmo tempo, sua carreira enquanto artista também evoluía. O desenvolvimento da arte moderna, que desde a década de 1920 se esforçava para crescer, encontrou, durante as décadas de 1950 e 1960, momento mais propício. A criação da Bienal de São Paulo, em 1951, possibilitou o contato com a arte de outros países, a qual agora poderia ser vista e referenciada como parâmetro de modernidade. Orlando DaSilva foi convidado a expor nessa edição do evento, levando seu trabalho para um grande público.

A criação da Bienal de Arte em São Paulo tinha por objetivo colocar a cidade no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. O crescimento populacional e a ascensão econômica e industrial de São Paulo colocavam a capital em destaque. Mas como a aceleração cosmopolita não caminhava em conjunto com os avanços culturais da época, a Bienal vinha com o intuito de amenizar esse abismo (OLIVEIRA, 2001, p. 19).

A participação de Orlando DaSilva nesse evento o colocou em contato com artistas da Itália, França, Estados Unidos, Chile, entre outros tantos. Entre eles, Pablo Picasso e Rene Magritte, além de pintores brasileiros como Candido Portinari e Anita Malfatti; na linguagem da gravura estavam Oswaldo Goeldi e Marcelo Grassmann. Na ocasião, DaSilva mandou um trabalho realizado em têmpera sobre cartão.

As ações de circulação, exibição e venda de arte se estruturaram nessas décadas, em grande parte, por iniciativas de estrangeiros que, estabelecidos no Brasil em decorrência da situação recente de guerra, souberam iniciar esse movimento. Orlando DaSilva se encontrava imerso nesse campo de expansão artística, promovido, em parte, por um aumento das exposições – como as bienais que ganhavam força –, e das discussões em torno da arte moderna.

O ano de 1955 marca a sua primeira exposição individual, realizada no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. Sobre ela, o crítico de arte Celso Kelly assim se pronunciou:

O diretório da Escola Nacional de Belas Artes, mantém no andar térreo, uma galeria de arte, em que várias vezes, tenho tido ocasião de apreciar exposições bastante interessantes. [...] ainda agora, tive a oportunidade de ali conhecer um artista de fina sensibilidade e de agudo sentimento plástico, exercitando seu talento num dos ramos mais sutis e difíceis da arte: a gravura. De fato, a gravura é uma arte de confidências, de intimidade, de recolhimento. [...] O expositor atual, Orlando da Silva³¹, está rigorosamente dentro das considerações acima. Sensibilíssimo, aproveita os pretextos e recursos a seu alcance para dominar a composição e, dentro da plasticidade pura, tecer ritmos e arranjos formais, ao mesmo tempo dotados de poesia e mensagem. São originais, fortes, equilibradas, justas as suas gravuras em metal, em água-forte, água-tinta e verniz mole (KELLY apud DASILVA, 1998, não p.)

Através desse texto crítico, é possível perceber que, nesse período, o domínio da variedade de técnicas da gravura em metal por parte do artista justificava a escolha feita por Henrique Oswald para que DaSilva comandasse a oficina.

³¹ Em todas as citações, optamos por manter a grafia usada originalmente, seja nos jornais ou nos livros. Por esse motivo, nessas ocasiões, o nome de DaSilva será grafado como *Orlando da Silva* ou *Orlando Dasilva*.

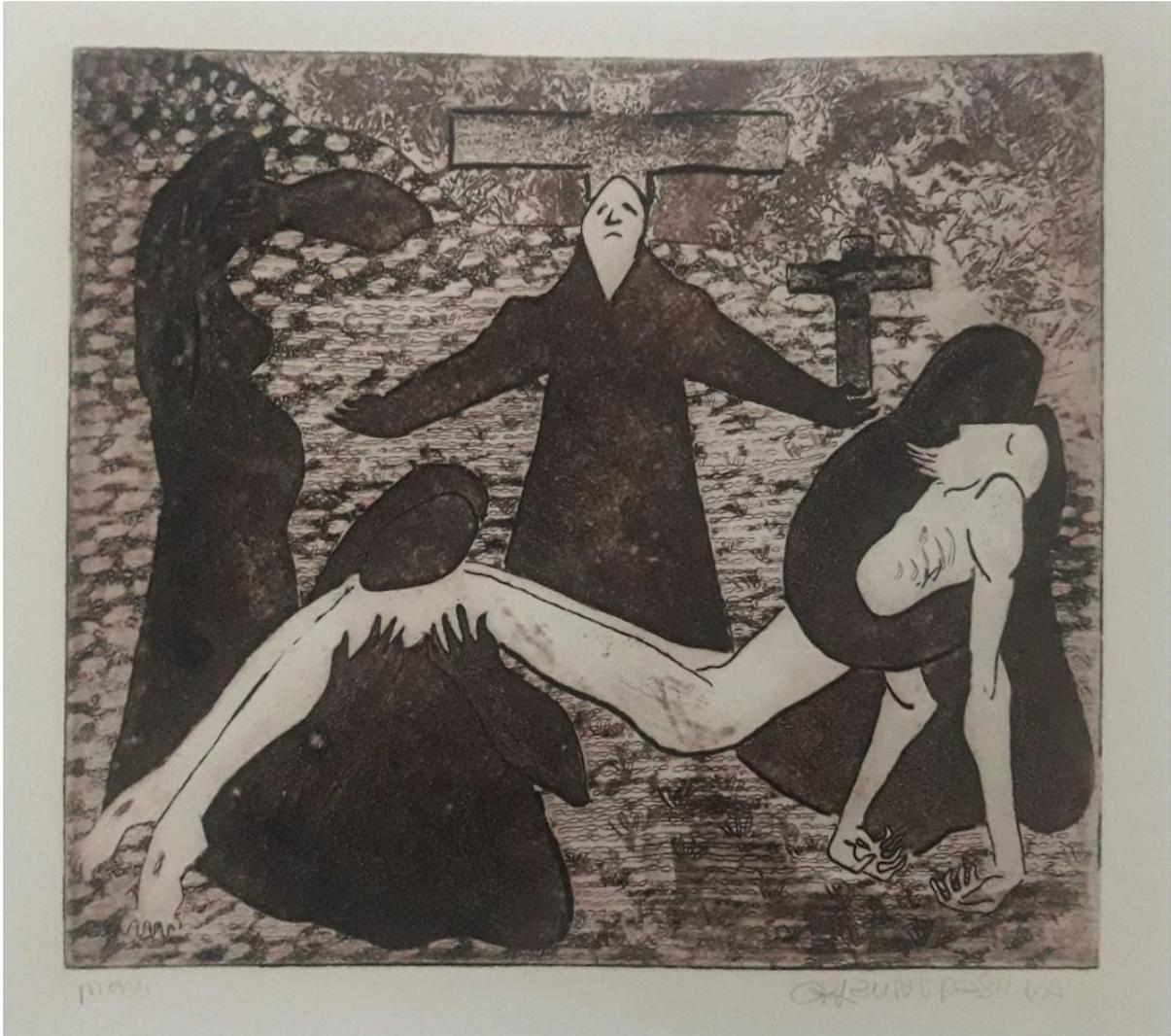


Figura 5 - Série da Cruz. Orlando DaSilva. Calcogravura, dimensões 22,2 x 24,6 cm, 1954.
 Fonte: Livro *Orlando DaSilva*, 2008, p. 45.

A série da Cruz, da qual a imagem acima faz parte, foi realizada em 1954, um ano antes da realização da mostra citada. Explorando uma temática religiosa, o artista representou momentos da narrativa bíblica que, ao longo da história, já haviam sido extensamente abordados em produções artísticas. Cenas como a crucificação de Jesus Cristo e a descida da cruz, trabalhadas na técnica do metal, estão presentes na série. As figuras são simplificadas e estão longe de silhuetas realistas. A figura que representa Cristo se destaca por ser a única sem texturas ou tonalidades, sendo que as outras são tratadas com tons que vão do preto aos cinzas variados.

A partir desta exposição e de sua divulgação em alguns periódicos cariocas, Orlando DaSilva iniciou a curadoria do 1º Centenário da Sociedade Propagadora de

Belas Artes, a mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios, com uma exposição de gravuras, em 1956, abraçando mais uma possibilidade de inserção em seu campo.

A divulgação das ações artísticas do Liceu de Artes e Ofícios foi ganhando projeção em jornais e revistas. Entretanto, a liberdade dada à criação e o incentivo à abstração na gravura desagradavam a direção da instituição, uma vez que “a metodologia de Orlando DaSilva se ancorava no conceito de gravura como meio expressivo, havendo portanto, por parte dele, uma cobrança de descobertas na constituição de uma linguagem própria e na experimentação.” (TAVORA, 2007, p. 387).

Os ideais de ensino do Liceu estavam extremamente atrelados ao tradicional modelo acadêmico³², tanto que, na oficina de desenho, o currículo era predominantemente focado nos modelos clássicos. Essas disputas no campo artístico entre modelos acadêmicos e uma tendência moderna, foram ganhando forma à medida que os espaços destinados à arte exaltavam essa dualidade. Desse modo, as décadas de 1950 e 1960 estiveram marcadas pelo estabelecimento de espaços dedicados ao moderno e para a inserção mais efetiva dessa tendência.

O modelo acadêmico tinha como grande incentivadora, no Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Belas Artes, com trajetória na formação de artistas nessa perspectiva, embora enfrentasse naquele momento conflitos internos relativos à formação de seus alunos, acerca da abertura para tendências modernas, defendida por parte de seu corpo docente.

A Escola Nacional de Belas Artes tem sua origem na Academia Imperial de Belas Artes de 1816, com a chegada da Missão Artística Francesa. Foi o primeiro estabelecimento do gênero no Brasil e serviu de modelo para outras escolas de arte criadas posteriormente. Carlos Zílio, ao estudar a formação do artista plástico no Brasil, comenta a atuação da Academia Imperial de Belas Artes:

A Missão Artística Francesa introduziu no Brasil um novo estatuto para a arte: ela inaugura as belas-artes, trazendo impressa uma visão cronológica retilínea da cultura, encarada não como um processo de ruptura da constante relação com o novo, mas como um acúmulo de conhecimentos baseados num cânone, reduzindo a esfera da produção artística a um código único, assimilado como verdadeiro (ZÍLIO, 1985, p. 26).

³² Como modelo acadêmico, compreende-se um estilo que predominou no campo das artes entre os séculos XVII e XIX, quando prevalece o rigor das regras formais, estéticas e técnicas de estilo das academias de arte, em que ideias de beleza eram padronizadas na construção das imagens.

Essa visão era fruto do que havia ocorrido na França e que, através da Academia Imperial de Belas Artes, agora se estabelecia no Brasil. Com esse entendimento, a Academia dirigiu esforços na divulgação de uma determinada ordem estética, de diretrizes neoclássicas, que por um longo período nortearam o contexto artístico brasileiro.

O artista deparava-se com uma situação já estruturada, cujos padrões estéticos eram fixados a priori. A sua eficácia, enquanto artista, dependeria da sequência dada à sua atuação dentro desse campo culturalmente predeterminado. O embate seria travado não dentro do polo de contestação destes rígidos padrões, mas em torno de sua adequação à legitimidade preexistente de um produto consagrado, no caso, o neoclassicismo, que orienta e determina a preferência estética (ZÍLIO, 1985, p. 27).

Esse direcionamento ao neoclássico é entendido como *estética acadêmica*, a qual entraria posteriormente em confronto com o conceito de moderno, que viria a se estabelecer.

Em 1890, a Academia Imperial de Belas Artes mudou de nome; tornou-se Escola Nacional de Belas Artes, denominação que se manteve até 1965, quando passou a se chamar Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao longo desse período de trocas de nomenclatura, algumas mudanças na sua estrutura interna também foram sentidas. Em 1930, o arquiteto Lúcio Costa assumiu a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes; surge então a intenção de fazer uma atualização no programa de ensino, inserindo uma vertente moderna. Segundo Carlos Zílio, Lúcio Costa via a necessidade trazida pelo modernismo como uma questão de atualização cultural e brasilidade. Zílio afirma:

Este mesmo sentido de atualização, Lucio Costa tentou imprimir ao programa de ensino da Escola. Seu projeto buscava situar os diversos momentos históricos da arte – sobretudo o classicismo greco-romano – não como padrões absolutos a serem copiados, mas como expressões a serem vistas sob um prisma crítico. Mas, para situar esses elementos nos seus registros apropriados, tornava-se necessário buscar professores capazes de imprimir esta nova visão (ZÍLIO, 1985, p. 29).

Entretanto, as mudanças propostas por Lucio Costa sofreram ataques por parte do grupo de viés mais acadêmico da Escola e sua demissão se tornou uma realidade. A Escola acabou por manter uma tradição no academicismo; os professores modernos foram perdendo espaço e, ao final da década de 60, seu quadro ficou totalmente extinto com a implantação do AI-5³³, que determinou a expulsão desses

³³ AI -5 – O Ato Institucional nº 5, também conhecido por AI-5, foi um ato decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o período de ditadura militar, no governo do general Arthur Costa e Silva. Segundo o

professores. Os alunos da Escola, interessados em se aventurar no campo modernista, procuravam aulas em outros espaços, associando-se a grupos autodidatas ou frequentando ateliês de artistas modernos (ZÍLIO, 1985, p. 30).

O ateliê do MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi um dos espaços que iniciou seu funcionamento vinculando a produção e o ensino à consolidação da arte moderna. Inaugurado em 1959, acolhia artistas interessados em explorar a nova tendência. O ateliê foi montado com materiais de primeira linha, equipado com todo o material específico para a produção de gravura. De acordo com Tavora:

A criação do ateliê e o início de suas atividades correspondiam ao anseio geral de definir para a gravura o status de linguagem moderna, somando-se ao interesse maior de proporcionar condições para o trabalho nessa área (TAVORA, 2007, p. 61).

Desse modo, o MAM se tornava um importante polo de discussão e produção de arte moderna e uma alternativa em relação à Escola Nacional de Belas Artes, que caminhava em outra perspectiva. O depoimento de uma aluna do ateliê, nos revela o tom do ambiente:

O MAM funcionava como espaço cultural. Era limpo, bonito. No ateliê, você tinha instrumentos franceses belíssimos! Papel francês à vontade. Os instrumentos eram de propriedade do Museu, mas você usava as coisas da melhor qualidade. Você aprendia muito bem porque, além de bons professores, você tinha material da melhor qualidade (RODRIGUES apud TAVORA, 2007, p. 61).

A abertura para novos campos estéticos começava de fato a acontecer; em relação às oficinas, e particularmente à gravura, um procedimento comum que ocorria tanto no Liceu quanto no ateliê do MAM. A preocupação pelo ensino da técnica e os procedimentos metódicos que a gravura tradicionalmente exige eram contemplados ao mesmo tempo que a liberdade de explorar novas possibilidades oferecidas pelas práticas dos artistas. O viés moderno na gravura começava a ser impresso através da liberação do uso da cor, dos debates em torno do suporte e dos caminhos da abstração, além da visão do artista e de seu trabalho como um caminho individual.

Parte dessa expansão do campo estético voltado para abstração e para novas experimentações ocorreu devido à influência ocasionada pela formação europeia de

texto desse ato, o presidente poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das assembleias legislativas e das câmaras de vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo presidente da República.

alguns professores. Isso é perceptível, por exemplo, nas ações de Carlos Oswald, que já fazia uso da cor na gravura em 1910, apontando para um tratamento moderno da técnica. Outro artista que esteve à frente do ateliê de gravura do MAM foi Friedlaender, de formação expressionista, com experimentações no campo da abstração, além de experiência como docente na transmissão da técnica. No contexto dessas oficinas, a gravura foi ganhando espaço e se firmando como linguagem moderna. Sobre essa questão, Tavora afirma:

Essa parceria teve implicações na atualização da prática da gravura, realizada entre 1957 e o final dos anos 60. Atualização que se fundava na visão de arte enquanto lugar de uma aventura pessoal do artista, visão moderna legada pelas vanguardas históricas do início do século XX. As questões do meio expressivo e da estética da abstração, ancoradas nesta visão, ganharam espaço entre os nossos gravadores (TAVORA, 2013, p. 134).

No Liceu, Orlando DaSilva seguia mantendo a oficina aberta para quem se interessasse pela técnica da gravura, sem distinção entre artistas ou novatos no campo da arte. Suas aulas incentivavam a liberdade de criação e assim a tendência da abstração aparecia como tema explorado por seus alunos. O embate entre o clássico acadêmico e a liberdade da abstração teve seu momento mais fervoroso em 1957, quando a diretoria do Liceu exigiu a saída de um dos alunos de DaSilva, Roberto De Lamonica³⁴, um jovem artista que começava a despontar com obras selecionadas para exposições e bienais. Sobre a liberdade exercida na docência de DaSilva e a pressão que pairava no Liceu, Tavora discorre:

A liberdade de que gozavam seus alunos no plano da criação parece ter incomodado alguns professores mais tradicionais do Liceu. Desde 1956, a presidência da diretoria do LAO era ocupada pelo escultor acadêmico Tasso Blaso. Isto significou uma relação conflituosa da Instituição com o gravador Orlando DaSilva, uma vez que ele era o único professor mais aberto e que não interferia no processo de criação dos alunos, liberando-os para a construção de caminhos e possibilidades formais de seu interesse. Roberto De Lamonica estava entre os que experimentavam as possibilidades da abstração, findando por ser o pivô do agravamento da crise com a direção. Esta impôs a Orlando o afastamento do aluno como condição de sua permanência como professor da Instituição (TAVORA, 2012, não p.).

³⁴Roberto De Lamonica (1933- 1995). Foi pintor, gravador e professor. Nascido em Ponta-Porã no Mato Grosso do Sul, iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes de São Paulo; posteriormente teve aulas com Orlando Dasilva, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Segue sua formação nos Estados Unidos, onde se torna professor na Escola de Artes de Minneapolis e outras instituições.

Indignado com esse tipo de pressão, Orlando DaSilva optou por pedir demissão. Declarou posteriormente que não poderia concordar com tamanha intromissão da diretoria em sua oficina, limitando a liberdade de criação que ele tanto defendia (DASILVA, 1996, p. 89). Sua saída, após o desentendimento com a diretoria, reverberou no meio artístico, tanto que Marc Berkowitz, crítico de arte, curador e escritor, publicou, na Revista *Leitura*, uma matéria comentando a situação:

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 [...]. (BERKOWITZ apud TAVORA, 2007, p. 389).

A oficina de gravura continuou em funcionamento no Liceu de Arte e Ofícios, mesmo com a ausência de DaSilva, como comprova o anúncio publicado no jornal *Correio da Manhã*, de junho de 1960. O texto dizia:

Continuam abertas as matrículas para o Curso Artístico de Gravura e Água-Forte, do Liceu de Arte e Ofícios. Os candidatos deverão apresentar: a) Prova de habilitação em curso de Desenho à Mão Livre; b) Atestado de vacina; c) 2 retratos 3x4. Os candidatos a matrícula nas Oficinas Gráficas do Liceu de Artes e Ofícios ainda podem inscrever-se, no corrente ano letivo. [...] Os cursos são noturnos e inteiramente gratuitos (CORREIO DA MANHÃ, 1960).

O texto, além de informar que as matrículas para o curso de gravura e água-forte continuavam abertas, mostrava que, ao contrário do que ocorria anteriormente, agora se exigia um conhecimento prévio. O anúncio esclarecia que os interessados deveriam apresentar uma prova de habilitação em curso de desenho à mão livre, modalidade que prescinde de instrumentos tais como régua e suportes, fazendo uso apenas do lápis e do papel. A exigência de um curso prévio de desenho aponta para a vertente que o LAO gostaria de seguir, de caráter mais acadêmico.

O encerramento da atuação de Orlando DaSilva à frente da Oficina do Liceu não significou a interrupção de sua carreira docente. Um convite, proposto por Augusto Rodrigues, para trabalhar na Escolinha de Arte do Brasil (EAB), foi feito no mesmo ano. A Escolinha de Arte proporcionou para Orlando DaSilva uma nova perspectiva em relação ao ensino, pois ele sai de um contato exclusivamente de ateliê, onde o público já tem domínio sobre a técnica e embarca em uma instituição aberta à educação de crianças, adultos e professores. Com propostas mais livres e diversas do Liceu de Artes e Ofícios, Orlando DaSilva continua sua preparação docente como veremos adiante.

1.3 UM PENSAMENTO EDUCACIONAL EM FORMAÇÃO

A formação artística de Orlando DaSilva está profundamente enraizada em suas vivências no ateliê do Liceu de Artes e Ofícios pois, somando seu período como discente e docente, contabilizam-se treze anos frequentando o local. Desse modo, além de sua formação artística, a percepção sobre o “ser professor” também ocorre nesse lugar; a figura de Carlos Oswald e de seu filho Henrique Oswald constituem-se em referências da postura de um docente.

Quando DaSilva se matricula no LAO, o curso de gravura funcionava no período noturno, pois, como se disse anteriormente, o Liceu de Artes e Ofícios visava atrair o público que almejava novas possibilidades no mercado de trabalho; por esse motivo, havia uma variedade de ofertas de cursos em horário alternativo. Entretanto, na década de 1940, período em que DaSilva inicia seus estudos, o Rio de Janeiro já possuía uma escola de arte, a Escola Nacional de Belas Artes, proposta para a formação acadêmica.

Orlando DaSilva tem, portanto, uma formação de ateliê, adquirida na prática de muitos anos em uma única linguagem, a gravura. Diferente do que ocorria na grade curricular da Escola de Belas Artes, onde os alunos tinham acesso a várias linguagens artísticas – como o desenho, a pintura e a gravura –, além de aulas teóricas. A permanência no LAO por mais de uma década também lhe impediu diversificar o contato com professores. Ao mesmo tempo, a orientação de alunos no ateliê tem outro sentido e possibilita a interação com múltiplos conhecimentos, uma vez que a relação professor-aluno ocorre de maneira diversa.

Esse contraponto se faz necessário pois há, nessa trajetória, uma importante questão. A permanência na oficina de gravura do Liceu e a ausência da instrução acadêmica que poderia ser propiciada pela Escola Nacional de Belas Artes, entram no cerne das questões entre o *moderno* e o *acadêmico*, enfrentadas por Orlando DaSilva ao longo de sua docência.

A trajetória de Orlando DaSilva foi marcada pelo contato com o *moderno*, que aqui pode ser entendido de duas maneiras, como uma tendência artística ou educacional.

Enquanto tendência artística, o *moderno* marcou, por meio da liberdade de experimentação entre cores e formas, a produção de gravura das décadas de 1950 e 1960, período em que Orlando DaSilva esteve produzindo ou orientando em ateliê. Já

como tendência educacional, pode ser entendido como reverberação do movimento da Escola Nova, que tinha na arte grandes pontos de interesse, e com a qual DaSilva teve contato ao lecionar na Escolinha de Arte do Brasil.

A formação de Orlando DaSilva como docente ocorreu em um período de profundas transformações no campo educacional. A passagem pela Escolinha de Arte do Brasil, durante a década de 1960, se deu em um momento em que as discussões em torno do ensino de Arte na escola estavam em alta, e que culminaram na aprovação da Lei 5.692, em 1971, que tornou obrigatória a Educação Artística nas escolas. O contato do artista com as discussões sobre o ensino de arte possivelmente se ampliou no ambiente da EAB, devido à importância que aquele ambiente teve para a organização do ensino artístico dirigido a crianças em fase escolar. Os cursos de arte, realizados em ateliê, como o que DaSilva ministrava no LAO, tinham como objetivo a preparação do artista ou de profissionais de áreas correlatas, ampliando suas possibilidades no mercado de trabalho. Por esse motivo, os debates acerca do posicionamento docente assumiram na EAB outro rumo.

A EAB foi uma instituição criada no Brasil a partir de influências europeias e norte-americanas, pautadas em teorias da educação através da arte e da livre expressão para crianças. Segundo Barbosa:

Somente em 1948, com a criação da Escolinha de Arte do Brasil, novos horizontes se abrem para novas concepções, e o objetivo mais difundido da Arte-Educação passou a ser, entre nós, o desenvolvimento da capacidade criadora em geral (BARBOSA, 1975, p. 46).

Obras como *A educação pela arte* (READ, 2016), publicada em 1943 pelo britânico Herbert Read³⁵, e *Desenvolvimento da capacidade criadora*³⁶ (LOWENFELD, 1977), publicada em 1947 pelo austríaco naturalizado norte-americano Viktor Lowenfeld³⁷, eram tidas como referências nesse campo; visavam defender a importância da arte no desenvolvimento infantil e nos processos educacionais de um modo geral. As discussões desses autores caminhavam na busca de uma educação em que a arte e a expressividade se tornassem base do processo

³⁵Herbert Read (1893 – 1968) foi um poeta britânico, crítico de arte e literatura. Além de lecionar na Universidade de Edimburgo entre 1931 e 1932, foi também editor de uma revista.

³⁶ Nessa obra, publicada pela primeira vez em 1947, Viktor Lowenfeld aborda o desenvolvimento infantil atrelado à prática de criações artísticas, defendendo a educação artística no processo escolar.

³⁷ Viktor Lowenfeld (1903–1960) foi professor de educação artística na Universidade Estadual de Pensilvânia. Seus estudos se voltam para o desenvolvimento artístico de acordo com as etapas do desenvolvimento da criança.

educativo. Herbert Head, em especial, definia como principal objetivo da educação o desenvolvimento da consciência social. Segundo o autor, como resultado das infinitas permutações da hereditariedade, o indivíduo seria inevitavelmente único, e essa singularidade, por ser algo que ninguém mais possui, seria de valor para a comunidade. O autor desejava uma educação pela arte que diferisse de uma “educação artística”:

Deve ficar claro desde o princípio, que o que tenho em mente não é apenas a “educação artística” enquanto tal, o que seria mais adequadamente chamado de educação visual ou plástica: a teoria a ser apresentada compreende todos os modos de auto expressão, literária e poética (verbal), bem como musical e auricular, e constitui uma abordagem integral da realidade que deveria ser chamada de educação *estética* – a educação dos sentidos nos quais a consciência e, em última instância, a inteligência e o julgamento do indivíduo humano estão baseados (READ, 2016, p. 8).

Sob essas influências se estabeleceu a Escolinha de Arte do Brasil, fundada por Augusto Rodrigues³⁸ em 1948. Inicialmente se estruturou de maneira experimental, com atividades no contraturno, reservadas às crianças, e que ocorriam em um espaço adaptado dentro da Biblioteca Castro Alves no Rio de Janeiro. A escolha do termo “Escolinha”, no diminutivo, veio de maneira natural, pois era a forma como as crianças se referiam ao espaço. Como conta Augusto Rodrigues:

Quando a Escolinha realmente começou, creio que a tendência era ela se chamar Escolinha Castro Alves, porque estava na Biblioteca Castro Alves. Mas eu não quis dar nome à Escolinha. Estávamos realmente fazendo uma experiência em aberto, até o momento em que começamos a sentir que precisava de um nome. Aí é que surgem as crianças que já começavam a dizer: amanhã eu venho à Escolinha, e elas só chamavam de escolinha. Percebi de imediato que elas faziam uma distinção entre a escola institucional e aquele lugar que elas passavam a chamar de Escolinha. Escolinha, no diminutivo, com o componente afetivo. Uma era a escola onde ela ia aprender, a outra onde ela ia viver experiência, expandir-se, projetar-se. Então foram elas mesmas que deram o nome (RODRIGUES, 1980, p. 39).

Os educadores e artistas interessados por essa tendência procuravam não intervir no processo de criação artística das crianças, atuando mais como observadores das ações resultantes das atividades propostas. Com um maior número de crianças com interesse em frequentar esse espaço, tornou-se necessária a

³⁸ Augusto Rodrigues (1913-1993) foi um artista plástico e arte-educador brasileiro. Fundador da Escolinha de Arte do Brasil, esteve profundamente vinculado a uma inovação no campo escolar através de sua proposta, definia as escolinhas de arte como “oásis de sombra e luz. Em que as crianças se encontram consigo mesmo e com a alegria de viver, tão 'deliberadamente' banida das 'escolas' convencionais de retalhos de informação” (TEIXEIRA, 1970, p. 3).

mudança para um novo endereço, capaz de acolher todos os interessados. Para Augusto Rodrigues, os educadores atuantes na Escolinha deveriam ter

[...] um comportamento aberto, livre com a criança; uma relação em que a comunicação existisse através do fazer e não do que pudéssemos dar como tarefa ou como ensinamento, mas através do fazer e do reconhecimento da importância do que era feito pela criança e da observação do que ela produzia. De estimulá-la a trabalhar sobre ela mesma, sobre o resultado último, desviando-a, portanto, da competição e desmontando a ideia de que ali estavam para ser artistas (RODRIGUES, 1980, p. 34).

Desta forma, Orlando DaSilva vivenciou o crescimento dessa tendência, que se iniciara no final da década de 1950, passando a integrar o corpo docente da Escolinha de Arte do Brasil quando esta já contava com certo reconhecimento. Possivelmente, o convite para integrar a instituição tenha vindo pelo conhecimento de sua aceitação das práticas individuais de cada artista, agora aplicada à liberdade da criança.

Com o passar dos anos, a EAB passou a liderar um movimento maior, o MEA (Movimento Escolinhas de Arte) que, com a mesma intenção, fez surgir instituições congêneres em diferentes estados e em alguns países da América do Sul. Como afirma Lima:

Escolinha de Arte do Brasil (EAB), assim passou a ser chamado e reconhecido o espaço, onde as crianças se encontravam para realização de atividades com professores que no início supriam todas as necessidades financeiras (materiais principalmente) em nome da experiência vivenciada. Essas atividades para Augusto Rodrigues deveriam ser realizadas de forma que liberasse a criança através do desenho, da pintura, e cada vez mais interessado em perceber a criança no seu aspecto global, a criança e a relação professor/aluno, a observação do comportamento delas, o estímulo e os meios para que elas pudessem, através das atividades, terem um comportamento mais criativo, mais harmonioso (LIMA, 2012, p. 457).

As Escolinhas foram criadas em um momento em que não existia uma formação específica, universitária, para o professor de Arte, tampouco a arte existia como disciplina curricular; esse tipo de aula estava restrito a atividades em ateliês, oferecidas no contraturno e frequentadas a partir do interesse pessoal. Entretanto, o pensamento sobre a formação de um profissional capaz de atuar no ensino de arte começou a ganhar espaço nessa instituição. Assim, em 1960, a Escolinha de Arte passou a ofertar o “Curso Intensivo de Arte na Educação” (CIAE), coordenado no início pela professora Noêmia de Araújo Varela; ao longo de vinte anos de existência formou aproximadamente 1.200 profissionais de todo o Brasil (SILVA; SILVA JUNIOR, 2016).

O objetivo do curso era formar pessoas interessadas no ensino de Arte, com base nas ideias da livre-expressão e no sentido de propagar pelo Brasil ideias já vivenciadas na Escolinha de Arte, multiplicando suas experiências. Segundo Lima, a equipe organizadora do curso:

[...] desejava também oferecer uma “síntese sobre as tendências atuais da educação através da arte”. Para tanto, acreditava-se que seria necessário manter o clima de “abertura” ao diálogo, em todo o processo, com professoras/es, estudantes, artistas, visando à formação e atualização de professoras/es de artes que possibilitasse a atuação “com prontidão e da maneira mais adequada possível para a mudança – mudança na forma de educar” (LIMA, 2020, p. 79).

O clima de diálogo entre os professores participantes do curso e os professores da Escolinha, visando justamente essa troca de experiências, é percebido no relato do aluno frequentador do curso, Jader de Medeiros Britto, em entrevista concedida a Sidiney Peterson Ferreira de Lima, durante a pesquisa para sua tese sobre o CIAE. No relato, é possível compreender como ocorriam essas trocas:

[...] o almoço dos professores, mas também participava alunos e convidados de fora, Noemia que era coordenadora do curso e estava sempre atenta aos assuntos da mesa, as vezes ela chamava atenção para algum assunto e aquilo se transformava em debate durante o almoço, um privilégio para mim participar, porque muitos intelectuais estavam ali, oferecendo seu pensamento sobre o assunto, estudantes que falavam sobre o que sabiam, suas experiências. O Augusto [Rodrigues] também estava sempre presente. Era um clima muito provocador, muito bom. Era um momento na Escolinha em que todos participavam, o Anísio Teixeira participou desses almoços, quando deu aulas no CIAE e depois também. Havia uma comunhão, [...] esse clima fazia parte do projeto de formação, entende? (BRITTO apud LIMA, 2020, p. 81).

Essa formação, que ocorria de maneira informal, durante o almoço, também foi relatada por Ana Mae Barbosa:

É preciso dizer que não havia grande competitividade no CIAE, entre os professores, era um grupo que sempre esteve junto, trabalhou junto, havia as refeições coletivas, Dona Noemia trabalhava muito isso, do coletivo, do corpo presente. [...] A conversa na hora do almoço era maravilhosa, ali estavam professores, alunos do CIAE, mas também muita gente convidada, pessoas do Rio de Janeiro, mas muitas de fora e que se sentiam acolhidas, tendo experiências diferentes no CIAE, na Escolinha, com a idade e com pessoas tão diferentes que se reuniam naqueles almoços. Para nós era mesmo uma experiência, mas era também um momento de formação do CIAE [...] (BARBOSA apud LIMA, 2020, p. 80).

Os relatos demonstram quão marcante era essa vivência durante os cursos na Escolinha de Arte; fica também exposta a posição menos hierárquica da relação professor/aluno, uma vez que os alunos eram chamados a contribuir com suas

experiências, ao mesmo tempo em que escutavam convidados externos à instituição. Cabe lembrar que os cursos ofertados, embora dirigidos a professores que atuassem no ensino primário e secundário, aceitavam matrículas de pessoas interessadas na filosofia do curso, sem grandes contestações. Desse modo, havia alunos de psicologia, de recreação, pessoas que trabalhavam com educação especial, além de inscritos de outros estados e países da América do Sul. Portanto, a cada curso ofertado, pessoas com perfil diversificado e idades diferentes participavam das atividades propostas (LIMA, 2020, p. 82).

Assim, o CIAE, na intenção de alcançar seus objetivos, elaborou um programa que estimulava a criatividade docente, ao mesmo tempo em que dava subsídios teóricos para entender como integrar a arte ao processo educativo. O Curso Intensivo de Arte na Educação se desenvolvia “mediante aulas práticas, teóricas, palestras, visitas guiadas, debates e organização de exposição de arte infantil” (LIMA, 2020, p. 84).

Em seus conteúdos programáticos, era perceptível esse interesse:

ARTE NA EDUCAÇÃO: Princípios, Ideias, Experiências. 2) Experiências criadoras: Experiências, estudos e pesquisa no campo da arte, educação e artesanato: 2.1 – Desenho, pintura, modelagem, colagem, mosaico, bordado criador, xilogravura, livre expressão em madeira, técnicas de impressão, técnicas básicas de encadernação, livre expressão em arame e outros materiais. (Práticas seguidas de análise e estudos sobre as experiências realizadas) CRIATIVIDADE E DESENVOLVIMENTO: 1.1 – Arte da Criança e do adolescente: sua livre expressão; seu desenvolvimento e aprendizagem (fundamentação psicológica). 1.2 – O homem e sua arte – natureza da arte; a apreciação artística (MIRANDA, 2009 apud SILVA; SILVA JUNIOR, 2016).

Orlando DaSilva consta como integrante do corpo docente nesse período, pródigo em experiências proporcionadas pelo contato com professores de diversas áreas e alunos de diferentes lugares, faixas-etárias e formação. A construção de sua prática docente ocorreu especialmente nesse meio, no acompanhamento das discussões sobre o ensino de arte. Embora o CIAE não fosse aprovado pelo MEC, era naquele momento considerado o mais completo curso de formação de professores voltado para o ensino de Arte. Portanto, DaSilva ali participou de um campo de debate interessante, onde se aproximou a um pensamento mais moderno sobre o ensino de Arte e as relações possíveis entre professor e aluno. Vivenciou, desta forma, uma mudança drástica em relação à orientação mais tradicional da diretoria do Liceu de Arte e Ofícios, para o caráter experimental da Escolinha de Arte do Brasil. O intercâmbio com o conhecimento de outros profissionais envolvidos no campo artístico

também foi possível através do contato estabelecido com o corpo docente do curso, bem diversificado, como nos aponta Miranda:

O corpo docente do CIAE reunia profissionais dos diversos segmentos: “artista, o artesão, o crítico de Arte, o jornalista, o técnico de futebol, o poeta, o cientista e todo capaz de alargar a percepção de professor-aluno. No hall desses profissionais registra-se a presença de figuras ilustres a exemplo do “Dr. Anísio Teixeira, Ferreira Gullar, Aloísio Magalhães, Fayga Ostrower, Carlos Cavalcanti, Nise da Silveira, Tiziana Bonazzola, Orlando DaSilva” não esquecendo de “Maria Fux, Cecília Conte” (MIRANDA, 2009 apud SILVA; SILVA JUNIOR, 2016).

Os profissionais do CIAE tinham experiências em campos variados. Anísio Teixeira, um educador que havia sido chefe da Instrução Pública do Rio de Janeiro ao longo da década de 1930, era reconhecido no campo na educação; Ferreira Gullar, escritor e crítico de arte, durante a década de 1960 esteve envolvido com movimentos literários; Aloísio Magalhães tinha formação em desenho industrial; Fayga Ostrower, artista judia de origem polonesa, havia recebido formação em gravura com Carlos Oswald, o mestre de DaSilva. No grupo também estavam Nise da Silveira, médica psiquiatra interessada em estudos terapêuticos usando animais e arte; Tiziana Bonazzola, artista de origem italiana que, com formação acadêmica europeia, se instala no Brasil; e Maria Fux, dançarina e coreógrafa argentina. A Escolinha abrigava, portanto, uma gama de profissionais de diversas formações e procedências, o que possivelmente proporcionava uma troca de conhecimento intensa e profícua.

A atuação docente de Orlando se fez no exercício cotidiano, assim como sua formação artística. Sem possuir diplomas em academias de arte, fez de sua vivência como aluno o ponto de partida para tornar-se professor. Como ele mesmo comenta:

Como me iniciei no aprendizado sem nenhuma formação acadêmica, tive uma melhor visão do aluno, pois era professor e aluno a um só tempo. Desde a primeira aula que dei, já tinha noção de que o indivíduo é muito mais importante do que a técnica. Assim, o professor de arte se quer trabalhar a sensibilidade, não deve se transformar num simples mestre do artesanato (DASILVA, 1999 apud TAVOR, 2016, p. 1086).

Esse posicionamento parece ter realmente se efetivado, pois em depoimento concedido ao crítico de arte Fernando Bini, Isa Aderne, uma ex-aluna que posteriormente seguiu trajetória artística, fez o seguinte comentário sobre sua postura como docente: “Como pedagogo, ele se destaca por estimular seus alunos a serem livres com suas próprias decisões criativas interferindo apenas quanto à excelência técnica” (ADERNE apud BINI, 2008). Bini ainda afirma:

Não só a artista Isa Aderne, outras pessoas da família dela também foram alunas de Orlando Dasilva, como sua mãe Celina Fontoura, e sua irmã Daysi Aderne. Daysi conta que quando sua mãe teve aulas com Orlando na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, ele pouco comentava sobre sua obra, interpelado pela artista ele respondeu que era “para não interferir na pureza de sua gravura” (BINI, 2008, p. 17).

A permanência na Escolinha, justamente quando essa instituição se firmava, pode ter orientado a sua prática docente ao longo de sua carreira. Orlando comentou que o trabalho na Escolinha de Arte proporcionou diferentes experiências, como o contato com alunos de idades variadas, o que o fez refletir sobre seus métodos: “[...] comecei a dividir experiências dentro da minha aula e a conviver com pessoas com mais de sessenta anos, e tive um resultado extraordinário. Eram personalidades que desabrochavam, que faziam coisas, descobertas artísticas incríveis” (DASILVA apud TAVORA, 1996, p. 89). Esses encontros resultaram no entendimento de que o artista, na postura de professor, deve ter o cuidado para não influenciar seus alunos em direção semelhante à sua, privilegiando a orientação técnica.

Assim, sobre a relação da obra de arte e o trabalho do professor, ele declarou:

O artista como professor na época que está ensinando, não deve mostrar o seu trabalho. Passei mais de dez anos sem expor trabalho nenhum, aluno nenhum conhecia o meu trabalho. No entanto, eu trabalhava muito em casa. Trata-se de um cuidado para não influenciar os alunos, que até sem sentir começam a receber uma influência. A ligação entre o professor e o aluno às vezes começa a ser muito afetiva e a gente começa a ser um guru, um mestre – que é uma palavra horrorosa, remete à Idade Média, dos mestres carpinteiros, à artesanaria. O professor não deve ter pretensões de liderança, não (DASILVA apud TAVORA, 1996, p. 90).

A carreira docente de DaSilva seguiu no Rio de Janeiro até o final da década de 1960. Além da Escolinha de Arte do Brasil, passou por outras instituições como o Museu Nacional de Belas Artes, ministrando também palestras na Biblioteca Nacional e no Museu Histórico Nacional. A partir da década de 1970, iniciou a parceria com a Fundação Cultural em Curitiba, onde ministrou cursos sobre a técnica da gravura. Sua formação, não realizada formalmente em instituições tradicionais como a Escola de Belas Artes, se constituiu de outra maneira, através do Liceu de Artes e Ofícios e nos afazeres docentes cotidianos, em contato com a Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, que nesse momento se esforçava por elevar o nível de profissionais capazes de divulgar ações de educação pela Arte.

1.4 A APROXIMAÇÃO COM CURITIBA E AS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES

A década de 1960 foi marcada por outra vertente de trabalho oportunizada a Orlando DaSilva, as publicações em periódicos e revistas, prática que adotou durante as décadas seguintes. Essas publicações se iniciaram na capital fluminense, a princípio como ilustrador de contos. Entretanto, com o passar do tempo, ganhou espaço o papel de escritor e crítico de arte.

A inserção da escrita em periódicos passou a cumprir um papel educativo ao longo dos anos, quando Orlando DaSilva começou, em Curitiba, a colaborar com a coluna de um jornal, como veremos adiante. A aproximação com a capital paranaense aconteceu ao longo da década de 1970, e foi lá que sua postura em prol do desenvolvimento da linguagem da gravura ganhou forma. Foi em Curitiba, em associação com a Secretaria Estadual de Cultura, que Orlando DaSilva conseguiu atuar em diferentes frentes: como professor, como crítico e como uma figura influente na promoção da arte.

O caminho entre o Rio de Janeiro e Curitiba foi trilhado aos poucos. Ao mesmo tempo em que o nome do artista gravador Orlando DaSilva começava a ser citado por uma exposição e outra, Curitiba também se mostrava atraente à medida que se firmava pelas suas ações de valorização da cultura.

Suas primeiras publicações datam de 1960, quando da colaboração, como ilustrador, com a revista *Leitura*³⁹, no Rio de Janeiro. Ao longo do ano, ele ilustrou com suas gravuras contos literários de diversos autores, uma vez que a literatura era o enfoque principal da revista. Por vezes, texto e imagem dividiam a mesma página, como abaixo, na ilustração do conto *Três almas*, de Camilo Soares.

³⁹ A Revista *Leitura* esteve em circulação no Rio de Janeiro entre 1942, ano de sua criação, até 1968. Era um periódico mensal e cada edição mantinha em torno de 40 a 60 páginas, embora não raro podia chegar a 100. O interesse da revista girava em torno de críticas literárias e artísticas. Em seu primeiro exemplar, o editorial da revista declarou: “*Leitura* é uma revista para os leitores do Brasil. Porque sua finalidade é informar com exatidão sobre o movimento editorial do país. Um registro bibliográfico preciso, uma crítica assinada por intelectuais e jornalistas de renome, destacando os livros de maior significação, é o que este mensário se compromete a oferecer aos seus leitores.” Contribuíram para a revista, por meio de artigos, nomes como: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade. Disponível em www.vozdaliteratura.com.

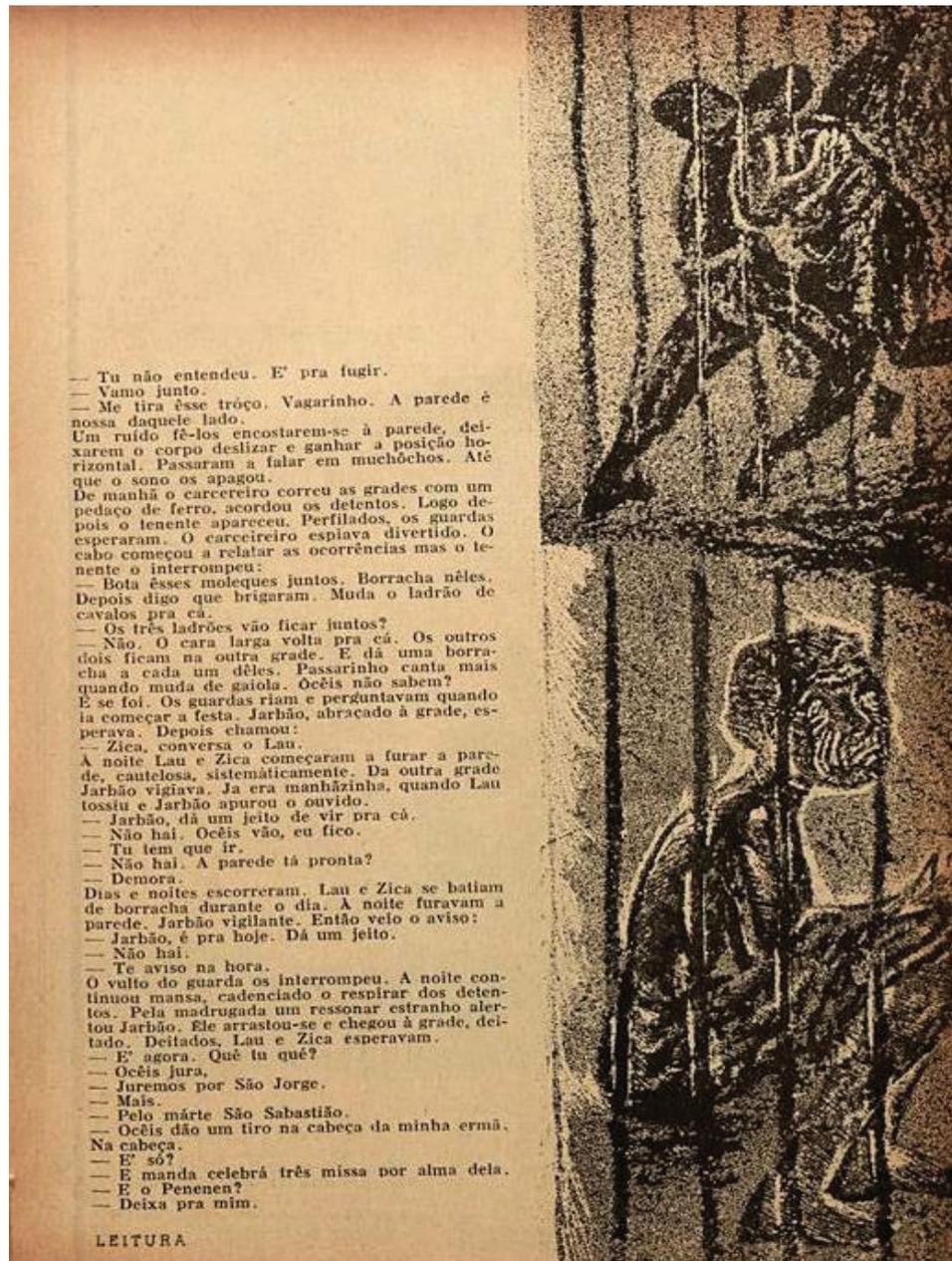


Figura 6 - Revista Leitura nº 37, julho— Conto *Três Almas* com Ilustração de Orlando DaSilva
 Fonte: Hemeroteca Digital

As figuras retratadas por Orlando DaSilva dividiam o espaço da folha com o texto; a imagem, que retratava prisioneiros em uma cela, um deles agachado, com o rosto abatido, ajudava a contar a história criada por Camilo Soares.

O interesse pela ilustração na revista surgiu inicialmente por parte de DaSilva, que tinha como objetivo mostrar seu trabalho de gravura. Entretanto, outras oportunidades foram aparecendo, como o próprio artista comenta:

Nesta época andei tentando interessar editores que trabalhavam com a tipografia, a usarem em vez do clichê fotográfico, a chapa gravada

diretamente pelo artista. A revista “Leitura” se mostrou atraída e experimentou o processo, que, obteve grande aceitação dos leitores e especialmente dos contistas escolhidos para serem ilustrados. Em vista disso a Ed. Leitura, convida-me a trabalhar doze chapas para publicar em álbum, que é impresso com belo texto de Flávio Aquino (DASILVA, 1998, não p.).

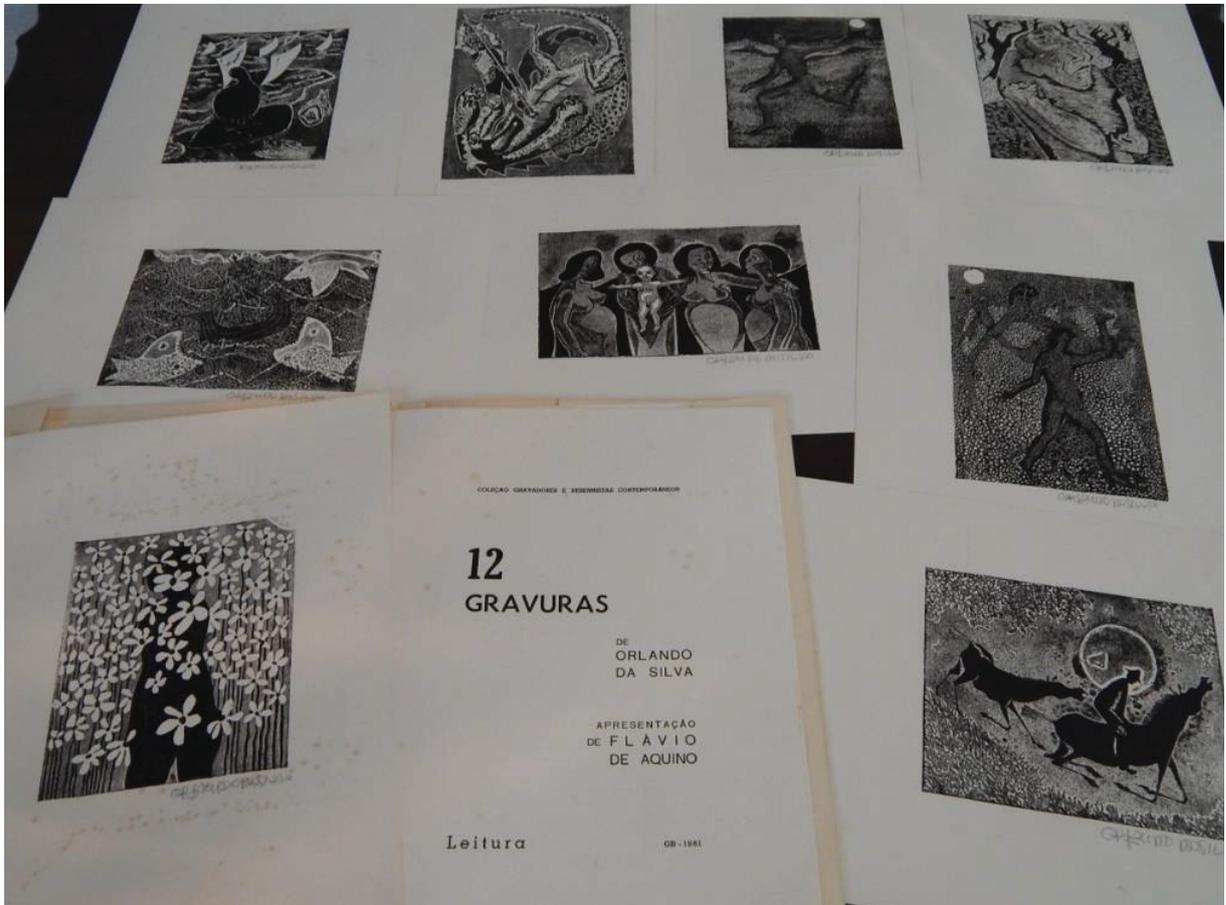


Figura 7 - Imagem do Álbum 12 Gravuras.
Fonte: <https://www.estilousado.com.br>

O álbum *12 Gravuras*, publicado pela *Revista Leitura*, encontrava um público mais familiarizado com as imagens, devido às ilustrações sempre presentes em sua programação visual, e por manter um perfil de leitor específico, ligado ao campo artístico e literário. Percebe-se, na apresentação de Aquino, que a revista mantinha relações diretas com exposições de arte e elevava o *status* de Orlando DaSilva:

[...] Atualmente suas gravuras estão percorrendo a América (Peru, Equador, Colômbia e Venezuela), figurando entre os 20 gravadores selecionados pela revista LEITURA para o “Panorama Cultural do Brasil”. Esta ampla plaqueta que ora “LEITURA” edita, é mais uma oportunidade que se tem de melhor conhecer sua obra talentosa” (AQUINO, 1960, p. 14).

A iniciativa de produzir uma espécie de álbum de gravuras não ocorreu sem o interesse de atingir um nicho determinado. Quando DaSilva se dispôs a essa criação, almejava expandir a ideia de mercado de arte. Ao apresentar seu álbum, Flávio Aquino fez um panorama da formação no LAO, de sua atuação docente e discorreu sobre suas obras:

Orlando da Silva usa as mais diversas técnicas na gravura em metal, desde a água-forte à água-tinta. Também sua imaginação não se fixa em um tema predileto, preferindo uma gama de expressões que inclui o dramático com raízes no social e o lírico surrealista. Numas a expressão é rude, os contrastes violentos, a deformação é patética. Em outras, linhas e contrastes suavizam-se no desejo patente de transcender, em medidos acordes, seja a solidão dos seres e coisas representados, seja o lirismo puro sem qualquer intenção subjetiva. Em outras, exclui totalmente o movimento, que se converte em simples ritmo que passa de uma figura a outra em planas ondulações. Converte, assim, as figuras em frisos imóveis, numa espécie de canto amplo de coral com evidentes intenções monumentais, apesar, é claro, das pequenas dimensões da gravura (AQUINO, 1960, p. 14).

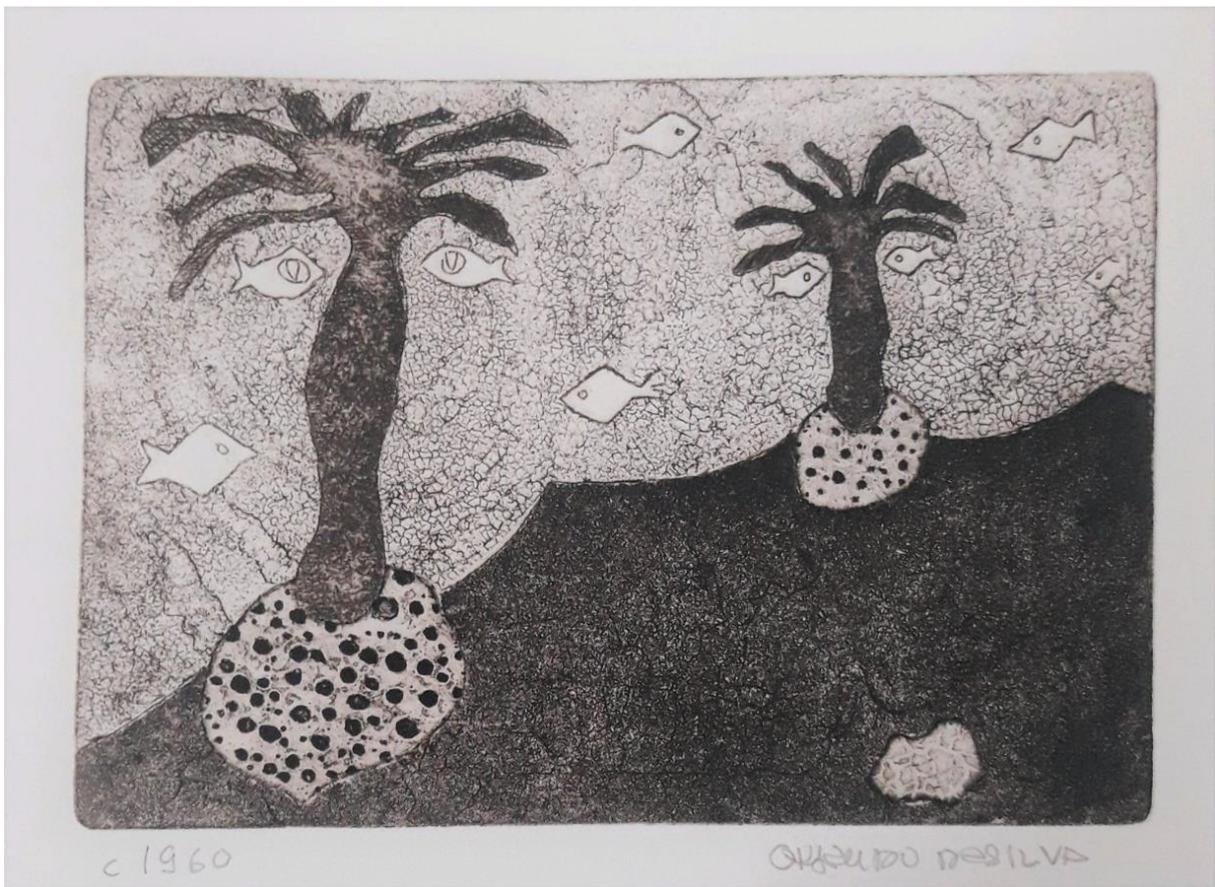


Figura: 8 - Palmeiras. Orlando DaSilva. Calcogravura, dimensões 15 x 21 cm, 1960.
Fonte: Livro *Orlando DaSilva*, 2008, p. 55.

A gravura *Palmeira* foi produzida no ano de lançamento desse álbum e possivelmente fez parte dele, pois nessa década Orlando DaSilva também se dividiu entre a prática da aquarela, por ele chamada de “aguarela”. Aqui, as árvores se misturam a figuras que lembram peixes, trazendo sentido para a descrição do “lirismo surrealista”, exposta por Aquino.

Outro fruto colhido da parceria com a revista *Leitura* foi a publicação de um artigo de sua autoria dois anos mais tarde. O texto, intitulado *O pioneirismo de Carlos Oswald*, fez parte da edição de junho de 1962, na revista de número 60; assim como anuncia o título, o autor nele comenta como a gravura brasileira foi beneficiada com a presença de Carlos Oswald, um dos primeiros formadores de artistas gravuristas no Brasil. DaSilva narra brevemente a formação artística de Oswald, que ocorreu em Florença, e sua posterior chegada ao Brasil. Detendo grande domínio técnico, Oswald não tinha, porém, a quem transmitir tanto conhecimento, visto que assumiu uma oficina de gravura que não atraía grande número de alunos. Sobre esse aspecto o autor se pronuncia:

O LAO instala a oficina de água-forte e lhe entrega para que a dirija. Mas como já disse antes, a época não era propícia, era cedo demais. Os estudantes de arte não se interessaram, matriculas não vieram. Carlos Oswald procurou os artistas da época, doutrinou-os uma um, para que praticassem a gravura. [...] Todos eles eram pintores e só ocasionalmente fizeram gravura. Logicamente eram desenhistas também, mas, um desenho é diferente de uma gravura, coisa que nunca chegaram a compreender. Faziam apenas gravura ou como novidade ou para poderem reproduzir um desenho várias vezes. Mercado não havia para a venda das diversas cópias de uma gravura e a novidade depressa os cansou, em decorrência disso, a apatia desceu sobre a oficina (DASILVA, 1962, p. 20).

O artigo se estende contando o desenvolvimento da oficina no Liceu de Artes e Ofícios entre seus altos e baixos, mas o ponto que chama atenção é a percepção que DaSilva faz da postura de Carlos Oswald enquanto professor. Sobre as aulas que ocorrem a partir da década de 1930, ele conta:

Com estes jovens e outros que virão, tem ensejo de aplicar uma técnica de ensino em que respeita integralmente a personalidade do aluno. Chega à aula e fala a cada um individualmente, dá-lhes ilustração artística, fala de escola, de artistas, de técnica. Todos têm talento, todos são bons, todos são tratados como iguais. Se lhe mostra um trabalho, ele fala do que está bom, eu diria menos ruim; o aluno atento em breve compreende que deve olhar com mais atenção para o restante do trabalho. Uma vez em que um aluno lhe mostrou um trabalho, não resiste e fez uma crítica severa. Na aula seguinte, cheio de desculpas, como se tivesse cometido uma ação feia, disse a este aluno que se havia enganado, que a gravura não era tão má assim, pediu para vê-la de

novos, e desta vez até lhe achou alguns predicados... [...] (DASILVA, 1962, p. 21).

A admiração pelo modo de ensinar de Carlos Oswald é registrada nesse artigo e em outros comentários citados anteriormente. Essa postura de liberdade e respeito pela individualidade do aluno é algo que DaSilva tentou incorporar em sua atuação como docente. Ele finaliza o artigo sobre Oswald dizendo que “maior elogio não se pode fazer a esse pioneiro, do que constatar que nenhum aluno sofreu sua influência”. Referia-se a um estilo artístico, explicando que, devido à liberdade dada por Carlos Oswald, a maioria de seus alunos desenvolveram estéticas modernistas ou sem nenhuma classificação, sendo que sua vertente era naturalista-impressionista (DASILVA, 1962, p. 21).

A última parceria com a revista *Leitura* ocorreu em 1964, em um texto chamado *Marina criou o seu mundo*, onde pela primeira vez DaSilva faz uma crítica a uma gravadora. Escrever sobre o outro passa a ser o exercício que iniciara com Carlos Oswald, embora caiba ressaltar que com este ele tinha muito mais proximidade. Aqui, Orlando DaSilva se refere ao futuro de Marina Colasanti como artista, na época estudante de Belas Artes e iniciante na linguagem da gravura; hoje Colasanti é escritora reconhecida no campo da literatura infantojuvenil:

Este é o mundo nascido da gravadora, que deverá crescer, mas como e para onde é um mistério que só o tempo responderá. Marina tem um caminho muito longo à sua frente, para construir dentro do seu mundo, se não se perder, o que temo, na estrada asfaltada, da grande cidade agitada e sem sossego (DASILVA, 1964, p. 44).

A falta de uma literatura especializada em esmiuçar os caminhos percorridos pela gravura no Brasil estimulou o interesse de Orlando DaSilva por desbravar esse campo, o que resultou em suas primeiras publicações. Segundo ele, em todo o seu aprendizado, o único apoio com o qual pôde contar foram livros estrangeiros encontrados vez ou outra em sebos ou muito raramente em bibliotecas. A ideia de divulgar a técnica da gravura e as discussões a ela referentes, percebidas no campo artístico, levou-o à criação da *Gravura de Arte Editora*, em 1966, da qual era idealizador e diretor.

A primeira ação de sua editora foi a criação de um álbum de gravuras impressas com uma tiragem especial e limitada. Tratava-se de trabalhos de autoria de oito artistas, acompanhados de seus dados biográficos e de textos críticos, além de informações técnicas. Como destacou o *Jornal do Brasil*:

A impressão das gravuras, numeradas e assinadas, é de excelente nível, bem como a parte de texto impressa em papel pardo. O cuidado da edição, a cargo de Orlando da Silva, merece um destaque especial: poucas vezes no Brasil terá aparecido um álbum de gravuras elaborado com tanto bom gosto e tanto cuidado técnico. Um caderno inicial contém dados biográficos, apresentação e ficha técnica de cada um dos artistas (JORNAL DO BRASIL, 1966).

Os artistas que tiveram suas gravuras publicadas na 1ª edição do Álbum de Gravura foram: De Lamonica, Darel, Rossine Perez, Anna Letycia, Modesto Brocos, Gilvan Samico, José Assumpção e Marcelo Grassmann. De Lamonica, Darel e Marcelo Grassmann eram gravadores com uma formação próxima a DaSilva, tendo igualmente estudado no Liceu de Artes e Ofícios. Rossini Perez, Anna Letycia e Gilvan Samico haviam acompanhado as aulas de Oswaldo Goeldi na EAB e o ateliê de gravura do MAM. José Assumpção havia sido aluno de Edith Bering e frequentara o ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ou seja, todos transitavam ou haviam frequentado espaços culturais ou educacionais pertencentes a instituições localizadas na cidade do Rio de Janeiro e formavam uma rede de intercâmbio de conhecimentos artísticos. A única figura que fugia desse círculo era Modesto Brocos⁴⁰, na época falecido, cuja participação no projeto, segundo matéria publicada no *Jornal do Brasil*, se justificava “[...] pela intenção do editor de incluir sempre um gravador do passado na publicação” (JORNAL DO BRASIL, 1966). As gravuras eram assinadas e numeradas pelos artistas; essa primeira série, destinada a um grupo de assinantes, teve uma tiragem de 110 exemplares. Sobre esse álbum, Quirino Campofiorito escreveu em *O Jornal*:

Hoje registramos dentre as edições de tiragem especial e limitada, destinada particularmente a colecionadores de arte, a iniciativa do gravador-professor Orlando da Silva, que, com a “Gravura de Arte-Editora”, publicou a 1ª Série Para Assinantes e já prepara a 2ª Série. As edições promovidas por Orlando da Silva, ele próprio um dos mais aplaudidos gravadores, comportarão, cada, gravuras de oito artistas. Uma estampa original de cada artista acompanhada de apreciação crítica, do mesmo trabalho por um crítico, informação técnica da mesma gravura e dados biográficos do autor. As gravuras são assinadas e numeradas pelos artistas na tiragem de cento e dez exemplares, que é a tiragem da edição.

As chapas gravadas são riscadas, isto é, inutilizadas após a estampagem, o que garante um valor inestimável a essas estampas originais. [...] Sempre singularizando o aspecto gráfico dessas valiosas edições, os textos são impressos em prensa especial sobre papel de aspecto novo e apropriado para edições de Arte (CAMPOFIOFITO apud DASILVA, 1998, não p.).

⁴⁰ Modesto Brocos (1852-1936) foi um artista espanhol, radicado no Brasil a partir de 1890. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e mais tarde se tornou professor de desenho na Escola Nacional de Belas Artes.

A 2ª Série Para Assinantes foi publicada em 1967 e, seguindo a estrutura da primeira, contava com mais oito gravadores: Iberê Camargo, Ivan Serpa, Edith Bering, Henrique Oswald, Eduardo Sued, Mário Gruber, Lívio Abramo e José Barbosa. Todos eles frequentadores de centros de gravura cariocas, embora muitas vezes oriundos de outros estados. Iberê Camargo, vindo de Porto Alegre, tinha formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes e mais tarde fundara um ateliê próprio, onde passara a ministrar cursos de gravura, dando aulas inclusive para Eduardo Sued e Edith Bering. Durante a década de 1950 tivera aulas com Carlos Oswald, pai de Henrique Oswald, que também lhe passara os primeiros ensinamentos. Ivan Serpa frequentara as aulas de gravura de Axl Leskoschek⁴¹. Mário Gruber, paulista, tivera orientação de gravura com Poty Lazzarotto que, por sua vez, compartilhava a formação no LAO. Por último, José Barbosa havia sido aluno de Orlando DaSilva, naquela mesma década. Essa edição não contou com a presença de nenhum gravador que não estivesse em plena atividade, como ocorrera anteriormente.

A iniciativa de abordar a gravura do ponto de vista editorial – com preocupação de curadoria de artistas e boa qualidade de impressão unidas a comentários críticos de pessoas reconhecidas no campo –, deixava claro seu interesse em levar o conhecimento sobre o universo gráfico da arte para possíveis colecionadores.

O 2º Álbum de Gravura também teve uma tiragem de 110 exemplares e foi entregue junto com a primeira monografia escrita por Orlando DaSilva, intitulada *De colecionismo – Noções*. O novo empreendimento do autor tinha por objetivo fornecer aos leitores conhecimento para quem desejasse se tornar colecionador de arte, aventurando-se mais precisamente na linguagem da gravura. A obra buscava alargar o conhecimento sobre gravura enquanto linguagem artística, abordando conceitos específicos dessa técnica, tais como a distinção entre originais e falsos e convenções de numeração e de tiragem. Com isso, induzia um possível interesse em colocar a gravura como investimento, lugar esse ocupado com maior força pela pintura.

Ao todo foram impressas 300 cópias da monografia que, além do aspecto teórico, continha uma gravura de Orlando DaSilva, numerada e assinada, pronta para ser inserida em uma coleção particular.

⁴¹ Axl Leskoschek foi um artista austríaco que lecionou desenho e gravura em um ateliê próprio e na Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro. Além de Ivan Serpa, Edith Bering e Fayga Ostrower frequentaram suas aulas.

Em artigo publicado no jornal *O Globo*, Teixeira Leite assinala como o projeto de Orlando era inovador:

Os assinantes da segunda série de gravuras da Gravura de Arte Editora deverão estar recebendo, por esses dias, um régio e inesperado presente: a primeira monografia publicada pela editora, de autoria de seu idealizador e diretor, Orlando da Silva. Trata-se de um belo álbum de excelente aspecto gráfico e acompanhado de uma gravura original do autor. Noções de Colecionismo, sem dúvida a primeira obra do gênero jamais publicada entre nós (TEIXEIRA LEITE, 1968 apud DASILVA, 1998).

É importante ressaltar que, em 1965, José Roberto Teixeira Leite lançou o livro intitulado *A gravura brasileira contemporânea*, considerado no meio artístico como o primeiro a debater sobre o campo da gravura e suas questões. O autor, historiador e crítico de arte, abordou polarizações presentes nos debates de gravadores durante as décadas de 1950 e 1960, período esse de intensa atuação de Orlando DaSilva sobre temas como: o tradicional e a vanguarda, nacional versus internacional, técnicas tradicionais versus expressão. Como comenta Tavora:

Esta publicação veio reforçar a necessidade de se abordar e estudar a gravura artística que ganhava expressão nos diferentes eventos da década, tornando-se um marco da gênese de uma consciência histórica da linguagem da gravura. Único no campo editorial de então, tornou-se referência para uma tomada de conjunto da produção, identificando pioneiros, oferecendo-se como fonte para a compreensão das ideias que circulavam no momento mesmo do processo de ativação da gravura, nos anos 1950/60 (TAVORA, 2011, p. 2255).

Teixeira Leite cita, em seu livro, a ação de Orlando DaSilva na divulgação da técnica da gravura, em sua atuação docente ou como idealizador da Editora de Gravuras:

É o verdadeiro continuador de seu mestre Carlos Oswald, sendo hoje em dia considerado como um dos grandes professores de gravura em metal com que conta o país. [...] Como gravador, utiliza todas as técnicas do metal. Estilisticamente é um figurativo, ora lírico, ora dramático, por vezes beirando o supra real. Seu álbum *12 Gravuras*, publicado em 1960, pela revista *Leitura*, com prefácio de Flávio Aquino, é um resumo de sua carreira, durante a qual já teve o ensejo de gravar mais de 300 chapas. Foi o idealizador e o impressor da Editora de Gravuras da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional de Belas-Artes (AMBAR), durante o espaço de tempo em que funcionou, 1963-64 (TEIXEIRA LEITE, 1966, p. 9).

A referência feita pelo crítico aponta para o reconhecimento de DaSilva no meio artístico carioca. A publicação de um álbum com suas gravuras na revista *Leitura* reforça que a divulgação de seu trabalho artístico ocorria concomitantemente com sua atuação docente.

A publicação de Teixeira Leite muito provavelmente serviu como base para as iniciativas editoriais posteriores de Orlando DaSilva que, embora próximas em temática, eram de natureza distinta. Enquanto Teixeira Leite, focado nas décadas de 1950 e 1960, discorria sobre a situação da gravura como um todo, abordando artistas, debates e disputas na técnica e na expressividade, Orlando procurou atingir tanto o público consumidor de arte como o artista em formação.

Os empreendimentos para tornar a gravura acessível ao conhecimento do público não se encerraram por aí. Em 1969 saiu pela Gravura de Arte – Editora a segunda publicação da série de Monografias, desta vez intitulada *Carlos Oswald – O gravador*. A publicação continha cinco gravuras em água-forte, de autoria de Oswald, devidamente assinadas, embora as matrizes tivessem sido impressas pela mão de Orlando DaSilva. A publicação, que teve tiragem de trezentos exemplares, trazia um texto de autoria de DaSilva, organizado por temas como *Biografia, Obra e Técnica*. A iniciativa de realizar um livro sobre seu mestre evidencia o desejo de reconhecimento de Carlos Oswald como grande gravador, possivelmente uma forma de agradecimento pelos ensinamentos recebidos. O *Jornal do Commercio* destacou a qualidade da publicação:

A excelente e refinada GRAVURA de ARTE EDITORA, do Rio, lançou em dezembro último, álbum – cartela com cinco estampas originais, assinadas do conhecido gravador C. Oswald e o livro Carlos Oswald – O GRAVADOR – Catálogo “Raisonné” – Orlando Silva, que constitui o número 2 de série Monográfica, da citada editora. A autoria de Orlando da Silva – gravador, editor culto, impressor excelente e um dos historiadores das artes gráficas no Brasil – já justifica a curiosidade do público especializado pelas duas obras e o sucesso que as mesmas estão alcançando (JORNAL DO COMMERCIO, 1970).

É interessante pensar na preocupação de Orlando DaSilva em realizar a difusão de seu campo de atuação de maneira que a impressão do texto caminhasse ao lado da impressão de arte. Com uma tiragem reduzida a assinantes de sua editora, conseguia evidenciar o caráter artístico da gravura por sua qualidade, impressão e reprodutibilidade, sem esquecer, entretanto, do principal: a arte em si. Ao mesmo tempo, seus textos críticos discutiam o assunto, o artista, sua trajetória. Através de seus álbuns impressos, com gravuras inéditas de artistas que estavam em plena produção, colocou na mão de colecionadores alguns novos nomes e outros já instituídos, impulsionando assim o mercado da arte.

A ação proposta por sua editora tinha espaço no meio social da época, uma vez que durante a década de 1960 a preocupação com o comércio de obras de arte

vinha aumentando no país. Perceber um mercado em expansão pode ter sido o ponto inicial para esse interesse, com o objetivo de estabelecer um vínculo entre artistas e colecionadores. Como nos afirma Maria Lúcia Bueno:

No Brasil, os anos 50 transitaram do nacionalismo de Vargas ao desenvolvimentismo de JK, passando pela implantação definitiva de uma sociedade urbana modernizada. Afinada com esta atmosfera, desponta uma geração imbuída de uma nova sensibilidade estética e novos hábitos de consumo. Nesse universo formou-se a primeira estrutura de mercado de arte no País nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo como carro-chefe a arte moderna (BUENO, 2005, p. 381).

A autora assinala que, diferentemente de outros países, no contexto brasileiro a formação de um mercado de arte ocorreu em sincronia com a arte moderna, uma vez que coincidiu com o período de crescimento econômico do pós-guerra e com a estabilidade de uma economia capitalista (BUENO, 2005, p. 382).

Durante a década de 1970, foram publicadas no Rio de Janeiro matérias em que Orlando DaSilva era citado ou comentado por terceiros, seja como artista ou como educador, e seu nome começou a circular associado ao universo da gravura, enquanto produtor e docente. Uma exposição realizada em 1973 na sede da Aliança Francesa, no bairro carioca de Botafogo, repercutiu nos jornais cariocas⁴², deixando em evidência seu nome como artista, principalmente pelo caráter inovador de suas obras. Na ocasião, foram apresentadas ao público as *papelogravuras*, trabalhos feitos em uma técnica de gravura por ele criada, que chamou a atenção dos críticos de arte naquele momento. Utilizando como matriz o papelão, tais trabalhos lograram destaque nos artigos citados. Os autores, todos ligados ao meio artístico, expressavam reconhecimento ao artista por sua atuação no campo das artes, a exemplo de Quirino Campofiorito, que afirmou:

Orlando Dasilva não podia limitar-se aos processos e materiais já tradicionalmente empregados na gravura em particular (madeira, linóleo e metal), assim como na estampa em geral (abrangendo a litografia, esta também, sujeita a novos processos e materiais). Há tempos vem demonstrando sua inquietude, endereçando sua larga experiência técnica e sua insatisfeita sensibilidade na procura de possibilidades originais para a arte que pratica em toda a amplitude e não se cingindo à gravação de uma chapa de metal, um taco de madeira, ou um pedaço de linóleo. Todos os atropelos de trabalhos gráficos que não são poucos e fáceis de vencer, ele

⁴² Em pesquisa realizada na Hemeroteca Digital, nos principais jornais de circulação da época, foram encontrados três artigos sobre a exposição realizada na sede da Aliança Francesa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, publicados entre novembro e dezembro de 1973. São eles: no *Jornal do Commercio*, os artigos: *No Rio, a qualidade de cinco artistas*, de Mário Barata, de 24 de novembro; *A papelogravura*, de Quirino Campofiorito, de 30 de dezembro, e *Um mestre da gravura*, escrito por Walmir Ayala no *Jornal do Brasil*, de 8 de novembro.

os enfrenta e faz dos mesmos a integridade de sua satisfação artística (CAMPOFIORITO, 1973, não p.)

O processo criado a partir das experimentações da linguagem da gravura teve, através do jornal, um impulso em sua divulgação. Acompanhando o artigo, a imagem de uma papelogravura exposta por DaSilva, na exposição citada, ilustra a explicação do processo fornecida pelo autor. A obra *A baleia* exemplifica a técnica, que sob o olhar de Campofiorito:

[...] permite tiragem numerosa e alcança beleza gráfica semelhante a certos processos de gravura [...]. O processo que conjuga a estampa/ colagem/ pintura também descobre caminho para um trabalho surpreendente, rico de condições imaginativas e muito na liberdade que hoje se admite para a espontaneidade dos fazeres artísticos (CAMPOFIORITO, 1973, não p.).

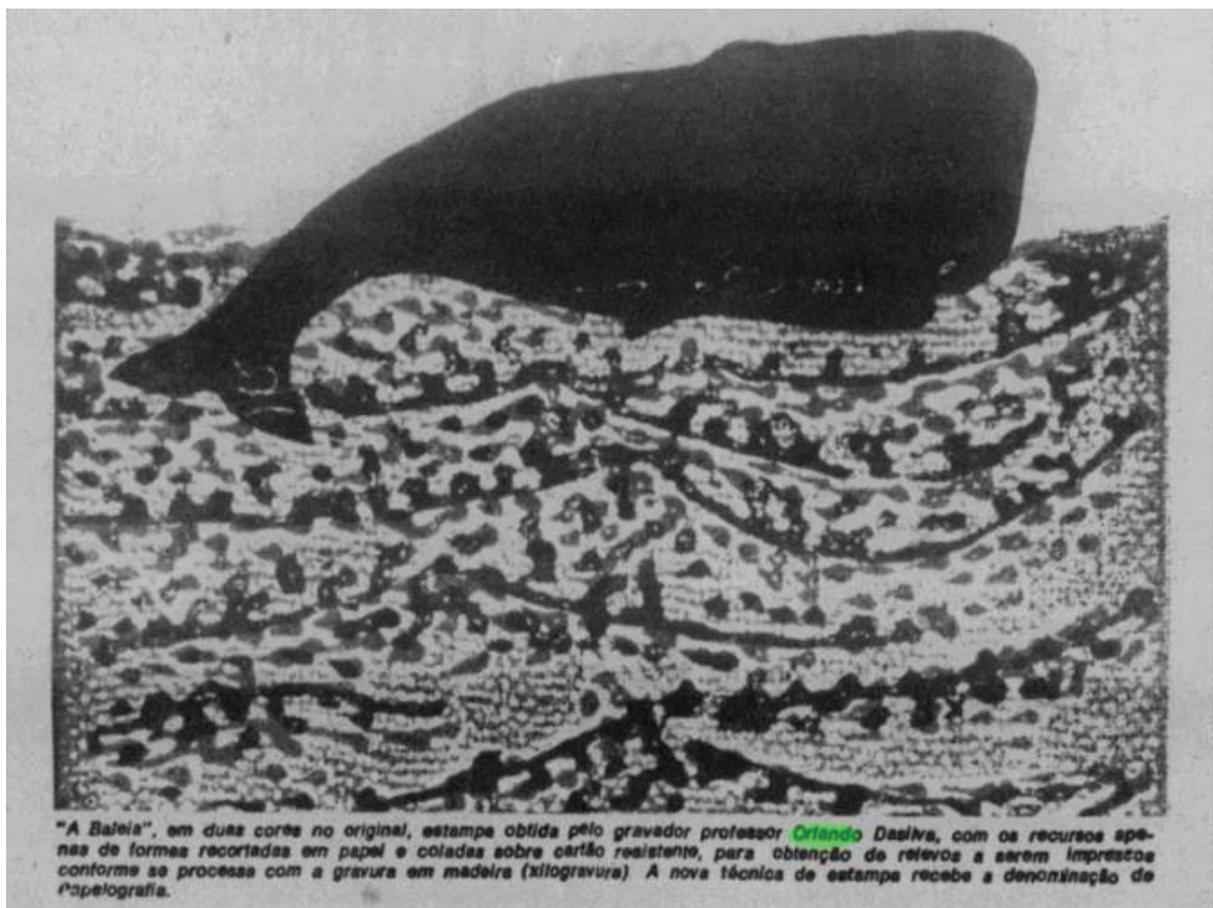


Figura 9 - *A baleia*, Orlando DaSilva. Papelogravura, Jornal do Commercio, 30 dez.1973.
Fonte: Hemeroteca Digital

Quirino Campofiorito já possuía na época uma sólida carreira no campo artístico. Sua formação ocorrera em cursos de pintura na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e em ateliês da França e Itália. A atuação como crítico de arte

em periódicos se iniciara na década de 1930, e seguira concomitantemente com uma carreira docente, que se estenderia até a década de 1990. Portanto, no momento da publicação, o autor já contava com certo reconhecimento, o que tornava seus artigos aceitos entre pares, abrindo um caminho para novos olhares sobre a obra de Orlando DaSilva.

Walmir Ayala, crítico do artigo publicado pelo *Jornal do Brasil*, também possuía, na década de 1970, reconhecimento por suas colaborações em diversos periódicos do Rio de Janeiro. Em seu artigo, nos atenta para a ausência de Orlando DaSilva das exposições por alguns anos, e sua retomada naquele momento:

Orlando DaSilva utilizou a maior parte da sua vida no ensino. Começa a mostrar, depois de longa ausência das exposições, obras de sua autoria, e o faz com o entusiasmo e a emoção de um criador que agora se descobre. [...]Um artista que começa quando o professor fechou a sala de aula, tranquilo pela missão cumprida. Como artista, que muito viu e interpretou, seu mundo abre-se pleno de anotações quase infantis, no sentido despojado e espontâneo que esta conotação pode trazer (AYALA, 1973, p. 2).



Figura 10 – Artigo publicado no Jornal do Brasil em 08 nov.1973.
Fonte: Hemeroteca Digital

O artigo de Ayala vinha acompanhado de uma gravura de Orlando DaSilva, o que auxiliava na divulgação do trabalho do artista. Na imagem, vê-se uma coruja que, pelas cores da impressão do jornal, tem seus olhos ressaltados pelo alto contraste entre o preto e o branco. A coluna iniciava logo abaixo da imagem. Assim como Campofiorito, o autor deu destaque para a papelogravura, a novidade proposta pelo artista:

Com o desprendimento e a inquietação de um espírito sempre jovem e inventivo, Orlando Dasilva não cessa de esquadrihar as possibilidades da técnica da gravura, e o que nos mostra hoje poderia ser chamado, segundo ele próprio, de papelogravura. A estas cópias Orlando Dasilva não gostaria de chamar de gravura, embora concorde que se convencionou denominar assim toda a obra impressa e seriada. Para ele, perfeccionista e expert, gravura é quando há entalhe. Nessas papelografias a matriz é de papelão, e o processo utilizado é semelhante ao da xilo. Orlando Dasilva tirou apenas 50 cópias assinadas desta edição de 12 estampas, mas adverte que poderia ter tirado mais. Três cópias expostas, além da tiragem, foram trabalhadas com colagem e pintura, início talvez de uma outra pesquisa de técnica mista. Os temas são vários, frequentemente um bestiário ingênuo, eventualmente formas vegetais ou figuras humanas (AYALA, 1973, não p.).

O reconhecimento público como gravador, e a atuação como docente estabelecida ao longo dos anos, possibilitou o recebimento de um convite para ministrar um curso em Curitiba. Foi ao final da década de 1970 que Orlando DaSilva fez uma aproximação com a capital paranaense; estabeleceu um ateliê na cidade e viveu, a partir de então, entre o Paraná e o Rio de Janeiro. O motivo do interesse pela cidade de Curitiba, que diverge em tantos aspectos da capital fluminense – pelo clima, pela arquitetura, pela dimensão e até mesmo pela característica do povo, frequentemente retratado como “fechado”, com “cara de poucos amigos” –, pode ter sido, além da experiência do diferente, justamente o avanço da divulgação da linguagem da gravura, que ocorria na capital. O artista encontrou ali uma união de esforços, uma base de apoio, na qual pôde estreitar laços, formar redes e assim desenvolver alguns de seus projetos.

As notícias que circulavam no Rio de Janeiro, nas colunas dos jornais, apresentavam o Paraná e especialmente Curitiba como um lugar que voltava sua atenção para o desenvolvimento da arte. De fato, movimentos em prol de avanços no campo artístico começavam a se articular, embora proporcionalmente menores que os ocorridos no eixo Rio - São Paulo.

Walmir Ayala, no *Jornal do Brasil*, periódico carioca, discorria sobre o crescimento cultural no Paraná, no final dos anos 1960.

Sente o governo do Paraná a necessidade de diante disso, irradiar a cultura, educação e arte para estas áreas, possibilitando um equilíbrio de matéria e espírito, capaz de forjar um humanismo sólido, antes que o homem se embruteça. Este é o plano modelar de um governo que acredita na cultura como fator primordial de progresso e educação. E não só acredita, age (AYALA, 1968).

Segundo o crítico de arte, eram notáveis o trabalho, a organização e a vitalidade do Departamento de Educação e Cultura do Paraná, responsável por

diversos salões de arte na capital e no interior, além de um curso de arte para professores (AYALA, 2002, p. 15).

A relação de Orlando DaSilva com a capital paranaense iniciou-se a partir de um convite feito a ele por Ennio Marques Ferreira⁴³, então presidente da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Criada em janeiro de 1973, a referida instituição foi constituída como um órgão municipal, com a função específica de gerenciar as atividades culturais da cidade que, até então, estavam a cargo da organização do Departamento de Relações Públicas e Promoções da Prefeitura. Naquela época, houve um interesse por parte da administração em impulsionar o aspecto cultural da cidade; com o intuito de organizar as ações dirigidas a essa área, a Fundação começou a se estruturar, alinhada ao interesse da prefeitura municipal da cidade que, naquele período, estava sob o comando do arquiteto Jaime Lerner. Inicialmente a Fundação atuou na delimitação do Setor Histórico, no centro da cidade, com a inauguração, em 1973, do Teatro Paiol e do Centro de Criatividade. Posteriormente, outros espaços culturais vieram somar à estrutura cultural curitibana, como a Cinemateca em 1975, o Teatro Universitário em 1976, o Solar do Barão em 1980, a Casa da Memória em 1981, o Museu Metropolitano de Arte em 1988 e o Conservatório de Música Popular Brasileira em 1993, entre outros que atualmente totalizam 57 espaços sob a coordenação deste órgão.

Uma das primeiras ações desta entidade foi a criação do Centro de Criatividade de Curitiba, que ocorreu em dezembro de 1973. O prédio, que já existia, abrigando anteriormente uma antiga fábrica de cola e beneficiamento de couro, naquele ano foi revitalizado para que pudesse passar a ofertar em suas instalações oficinas, cursos e palestras sobre arte para o público em geral.

A existência de um espaço amplo, capaz de abrigar oficinas artísticas, possibilitou o início de ações educativas que auxiliaram no reconhecimento da capital paranaense como um lugar propício para a arte. Em 1976, Ennio Marques Ferreira se tornou presidente da Fundação Cultural de Curitiba; uma de suas ações foi a

⁴³ Ennio Marques Ferreira nasceu em 1926. Pintor, desenhista, crítico de arte, foi um dos participantes do ateliê de Violeta Franco, a *Garaginha*. Esteve à frente de grandes projetos culturais em Curitiba. Fundou a galeria de arte Cocaco na década de 1950, atuou na implantação do Museu de Arte do Paraná e no final da década de 1990 assume a Casa Andrade Muricy, importante centro de exposições de Curitiba, fechado em 2014.

realização de um curso de gravura, que deveria ser ministrado por Orlando DaSilva. Em correspondência⁴⁴ enviada a DaSilva, Ferreira afirma:

Dentro do Programa de incentivo à Arte e à Criatividade desenvolvida por esta entidade, temos realizado uma série de cursos, exposições e outras atividades correlatas. Este é, portanto, o motivo desse nosso primeiro contato, já que pretendo convidá-lo a vir à Curitiba a fim de prelecionar um curso intensivo, teórico e prático sobre gravura, assunto que Vossa Senhoria é considerado uma das maiores autoridades deste país (FERREIRA, 1977, não p.).

O convite, enviado em maio de 1977, sugere o mês de agosto daquele ano para a realização do curso, que deveria ocorrer nas dependências do Centro de Criatividade de Curitiba, localizado no Parque São Lourenço. O documento ainda abre a possibilidade da realização de uma exposição dos trabalhos de DaSilva, sem nenhum custo, nas dependências do Museu Guido Viaro, dependendo apenas da aceitação do artista.

A resposta de Orlando DaSilva foi positiva, como se percebe pela troca de correspondências⁴⁵:

O convite que Vossa Senhoria me endereçou para a realização de curso intensivo de gravura em metal e uma exposição de meus trabalhos, vem ao encontro de minha vontade de mostrar minhas gravuras e lecionar em Curitiba. Desejo esse existente desde 1972 quando aí estive (DASILVA, 1977, não p.).

O curso foi ministrado no Centro de Criatividade, que naquele momento já conseguia abrigar oficinas próprias de gravura. Com uma carga horária de 23 horas, mesclando aulas práticas e teóricas, pretendia abordar os fundamentos básicos da calcogravura, contemplando as técnicas da água-forte, ponta-seca, água-tinta e maneira negra, entre outras, como revelou o programa de ensino⁴⁶:

Aulas práticas e teóricas moldadas no conhecimento médio geral, e tendo, antes de tudo, um enorme carinho para a criatividade de cada um. Aulas práticas dando atenção individualizada a cada participante, pretendendo fornecer a técnica certa para sua expressão artística. O objetivo será dar a técnica, sem afogar a criatividade individual. Abrir portas e não fechá-las (DASILVA, 1977, não p.).

⁴⁴ Documento identificado como ofício nº 345/77 da Fundação Cultural de Curitiba, datilografado. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em janeiro de 2020.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ No acervo do centro de documentação do Solar do Barão, está disponível a programação da Oficina de Gravura em Metal, ministrado por Orlando DaSilva em agosto de 1977, no Centro de Criatividade de Curitiba.

Fica evidente a preocupação do professor com a didática; desejava ensinar a técnica de maneira que o aluno se sentisse livre para aprofundar seus conhecimentos, escolhendo aquela que viesse ao encontro de sua expressão artística. Esse pensamento se assemelha às orientações dadas pelos professores nos cursos da Escolinha de Arte do Rio de Janeiro, espaço onde Orlando DaSilva havia lecionado, e onde prevalecia a livre-expressão. Embora o foco da Escolinha fossem as crianças, os outros cursos lá existentes, propostos para adultos, seguiam essa tendência, de mesclar a teoria à prática, exaltando o espaço para a criatividade.

Concomitantemente ao curso, o artista realizou sua primeira exposição individual em Curitiba, no Museu Guido Viaro. Na mesma ocasião, fez o lançamento do seu livro *A arte maior da gravura* (1976), obra que será problematizada mais adiante. A exposição mostrou 38 trabalhos executados pelo artista, entre os anos de 1972 e 1977, e na defesa de não seguir uma temática única, explicou, em reportagem publicada por um jornal local, que seu trabalho variava de acordo com seu estado de espírito:

Se estou agitado, transponho ao trabalho toda aquela agitação momentânea. Não sigo uma ordem. Há períodos em que gosto de pintar, outros de escrever, desenhar, enfim, procuro através de minha sensibilidade, captar todos os estímulos exteriores, para depois traduzi-los na minha linguagem (DIÁRIO DO PARANÁ, 1977, p. 2).

A relação com Curitiba começava então a se estabelecer pois, unido ao momento propício de valorização cultural da cidade, Orlando DaSilva encontrava um campo onde a gravura ganhava espaço e estava disposto a se envolver nesse processo. Sua presença foi percebida em cursos, palestras e enquanto crítico de arte, papel que passa a desempenhar com a escrita, em alguns jornais paranaenses, e que será explorado ao longo do próximo capítulo.

A proximidade com a Fundação Cultural de Curitiba também é marcada pela oportunidade de dar seguimento às suas publicações que, durante as décadas de 1980 e 1990, privilegiaram o debate sobre obras de artistas específicos, todos eles relacionados à linguagem da gravura. Essa jornada iniciou-se com a elaboração do texto para o catálogo *Carlos Oswald no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro* (DASILVA, 1982), onde revisitou a obra do seu mestre mais uma vez. Posteriormente, lançou a obra *Poty, o artista gráfico* (DASILVA, 1983). Durante a década de 1990, foram ainda publicados os estudos *Viaro, uma permanente*

descoberta (DASILVA,1992), e *Viaro, alma e corpo do desenho* (DASILVA, 1997), ambos sobre o artista e educador Guido Viaro.

As publicações sobre artistas que viveram em Curitiba, como Poty e Viaro, demonstraram a familiaridade que o contexto trazido pela convivência com a capital paranaense trouxe a Orlando DaSilva. A proximidade ocorreu também com o estado como provedor de divulgação da arte. O livro *Poty, o artista gráfico*, foi a primeira publicação da Fundação Cultural de Curitiba atribuída aos cuidados de DaSilva, repetindo-se essa relação na seguinte sobre Guido Viaro. A obra intitulada *Guido Viaro, alma e corpo do desenho* (DASILVA, 1997) teve o aporte da Secretaria de Estado da Cultura.

Foi nesse contexto que suas ideias sobre arte e educação em arte se consolidaram e foram materializadas por meio de textos ou de projetos dirigidos ao público em geral ou ao artista em processo de formação.

2. ESTRATÉGIAS EDUCACIONAIS VOLTADAS AO ARTISTA EM FORMAÇÃO E AO COLECIONADOR DE ARTE

Até se encontra o artista sem instrução que faz a gravura, mas não se pode admitir o professor ou a escola que ensine somente a técnica. O gravador não deve desconhecer a existência da gravura do livro, da pasta e da parede.

[...] Há a necessidade que o artista-gravador saiba o porquê histórico da invenção de cada técnica, que tenha o conhecimento mais profundo possível...

DASILVA, 1989, p. 8.

Pensar a educação com um olhar abrangente é perceber que ela ocorre de maneiras diversas e que contempla processos de intercâmbio de conhecimentos que não são realizados necessariamente no universo escolar; tem, assim, contornos menos fixos. Ao examinarmos a trajetória de Orlando DaSilva, nos deparamos com outra frente de atuação, distinta daquela ocorrida no interior da Escolinha de Arte ou do Liceu de Artes e Ofícios. A atuação à qual nos referimos é a escrita bibliográfica, que não tinha por objetivo os alunos, como ocorrera outrora, e sim um público consumidor de arte ou artistas em formação.

Neste capítulo iremos apontar algumas das estratégias educacionais informais escolhidas por Orlando DaSilva ao longo de sua trajetória, para ensinar e informar de maneira pessoal. DaSilva, ao mesmo tempo em que participava dos eventos, percebeu, no seu período na capital paranaense, a movimentação e o crescimento da linguagem da gravura e acabou por exercer outro papel, o de crítico de arte. Utilizou os periódicos como meio de levar ao público leitor questões de âmbito cultural e aspectos informativos das questões relacionadas à arte. Durante a sua permanência em Curitiba, percebe-se a sua circulação nesses meios, agindo em diferentes esferas. Um último ponto a ser abordado é a produção bibliográfica de Orlando DaSilva. As que analisaremos aqui possuem um caráter didático, voltado para a linguagem da gravura, ora em um viés mais próximo à educação do olhar refinado que um colecionador deve ter, ora para o ensino de um artista produtor de gravura, que deve ser um profundo conhecedor de sua história e de sua técnica.

Parte desse capítulo contará com fontes oriundas de uma pesquisa realizada através da Hemeroteca Digital e de acervos de centros de pesquisa, quando nosso

foco se voltara para a imprensa, na análise de publicações de Orlando DaSilva em jornais paranaenses.

2.1 O FORTALECIMENTO DA GRAVURA EM CURITIBA

O envolvimento de Orlando DaSilva com Curitiba ocorreu em um momento em que a gravura iniciava um processo de expansão, no final da década de 1970 e na década de 1980. Entretanto, a semente da divulgação dessa prática artística havia sido lançada alguns anos antes, motivando o engajamento de grupos de artistas residentes na capital.

Um marco importante na trajetória da gravura em Curitiba foi a presença de Poty Lazzarotto como docente de um curso de gravura em 1949. Poty, que havia sido colega de estudos de Orlando DaSilva no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, conforme mencionado anteriormente, havia recentemente voltado de uma formação em litografia em Paris. Por meio de seu curso, alguns artistas locais se iniciaram nessa linguagem, entre os quais podem ser citados Emma Koch, Nilo Previdi, Alcy Xavier e Violeta Franco (ANDRADE; TORRES, 2008, p. 4442).

Os ensinamentos de Poty Lazzarotto deram frutos, pois alguns de seus alunos, mais tarde, foram responsáveis por fomentar a produção de gravura através de oficinas direcionadas a essa linguagem. Violeta Franco foi a primeira a sentir a necessidade de organizar um grupo, criando assim a *Garaginha*, ponto de encontro de jovens interessados na técnica. O nome pelo qual o grupo se tornou conhecido fazia menção ao lugar em que se reuniam, a garagem da casa dos avós da artista, que passou a funcionar como um atelier livre. Em uma época em que não existiam muitas galerias de arte e outros espaços para esse fim em Curitiba, a *Garaginha* cumpriu um papel importante para o desenvolvimento dos jovens artistas gravadores. Reuniam-se no espaço, além de Violeta Franco, Alcy Xavier, Nilo Previdi, Loio Pérsio, Miguel Bakun, Fernando Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira e Paul Garfunkel. Os artistas uniam-se por um desejo de renovação e certa insubordinação contra o realismo/impressionismo dominante nas artes plásticas paranaenses. Nas reuniões promovidas por seus membros, havia também um incentivo vindo de Mario Romani, que trazia revistas e catálogos franceses e mantinha

o grupo atualizado com as ações artísticas mundiais, por meio de veículos como a revista *Art d'Aujourd'hui*.

[...][...] era um ateliê, que foi criado por necessidade de trabalho, feito numa das garagens da chácara de meu avô. Ali nos reuníamos, líamos revistas, ouvíamos música. Eu e Alcy fizemos a decoração, com o dinheiro da venda de quadros, meus e dele, compramos esteiras, lâmpadas, panos coloridos. Era tudo em vermelho, mais parecia uma boate pequena do que um ateliê. Atrás, um barracão, onde tinha uma prensa e onde realmente trabalhávamos (FRANCO apud SILVA, 2019, não p.).

Da *Garaginha* passou-se à constituição do *Clube de Gravura do Paraná*, durante o ano de 1950, que durou aproximadamente um ano e meio, encerrando suas atividades em 1951. Nesse momento, quem estava no comando do grupo era Nilo Previdi. O Clube seguia os moldes do Clube de Gravura de Porto Alegre, que imprimia à produção um realismo de caráter social e contava com o apoio de Carlos Scliar, artista ligado à militância política. Assim comenta Violeta Franco:

O Clube de Gravura foi organizado nos moldes do Clube de Gravura de Porto Alegre, com a vinda de Carlos Scliar da Europa, que era o mentor do grupo. Sua grande ligação com os componentes do grupo do Paraná, ambos mantinham uma mesma posição estética: quase a totalidade de seus membros seguem a linha de Realismo Social. Mais tarde o Clube de Gravura se extinguirá com a fixação de Loio Pérsio no Rio de Janeiro e de Violeta Franco em São Paulo e a conseqüente dispersão dos demais integrantes do grupo (FRANCO apud NASCIMENTO, 2013, p. 91).

O debate em torno das questões sociais, presente no ambiente vinculado à gravura, permeou as ações dos artistas naquele período. Entretanto, as divergências sobre diferentes correntes estéticas e a saída de Curitiba de alguns artistas do grupo forçou o encerramento do *Clube da Gravura*; estabeleceu-se em seu lugar o Centro de Gravura.

Nascido em 1951, o Centro de Gravura esteve sob o comando de Nilo Previdi até meados da década de 1970, quando encerrou seu funcionamento. Descrito como um lugar de utilidade pública, o Centro se mantinha instalado no subsolo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), embora desvinculado desta instituição. Seu objetivo era ensinar jovens com pouco poder aquisitivo, propondo dessa maneira uma ocupação e também uma produção local de gravura. Pelo temperamento de Previdi, conhecido por ter dificuldades com a organização do espaço e das atividades, o Centro de Gravura se perdeu em meio às verbas recebidas e ao excessivo caráter assistencialista de seu responsável. Como ele mesmo afirmou:

Eu sempre me preocupei com os esquecidos, principalmente os esquecidos da sociedade. Por isso comecei a recolher artistas, hippies, marginais que dormiam na Praça Osório no Centro de Gravura. Eu pergunto: porque a sociedade gera marginais? Por que não se evita tal marginalização criando núcleos profissionais em cada bairro, não só com o artesanato, mas com oficinas de carpintaria, etc.? Foi isso que tentei fazer: levar mendigos para o Centro de Gravura, tentar ensinar-lhes uma profissão. Mas não me compreenderam! Eu era um subversivo... (PREVIDI apud NASCIMENTO, 2013, p. 95).

Embora a atuação de Previdi no Centro de Gravura tenha sofrido fortes críticas, este funcionou durante a década de 1950 e 1960 como um espaço de propagação de arte e de estímulo à gravura e à pintura. Ao longo da década de 1970, outras instituições começam a ser criadas, como o Centro de Criatividade de Curitiba, um ambiente equipado para o desenvolvimento de oficinas artísticas. Sobre esse espaço, Artur Freitas comenta:

Com o Centro de Criatividade, pela primeira vez a gravura firmava um espaço razoavelmente estável de formação artística e podia enfim iniciar uma história de continuidade em Curitiba. Bem ou mal, o novo ateliê tinha apoio público, cumpria expediente e funcionava “terças e quintas, das 9 às 12 horas, e quartas, quintas e sextas, das 15 às 17:30 horas” (FREITAS, 2011, p. 101).

O ateliê de gravura, abrigado no Centro de Criatividade, fazia parte de uma ação maior proposta pela Fundação Cultural de Curitiba, que incluía uma biblioteca, uma sala de exposições, um auditório e oficinas de escultura e desenho; justamente nesse ateliê ocorreria o primeiro curso ministrado por Orlando DaSilva em Curitiba.

As ações artísticas propostas pela Prefeitura de Curitiba em seus centros de arte eram frequentemente divulgadas nos jornais de grande circulação da cidade. Sendo assim, podemos considerar que, além do caráter propriamente educativo e artístico das oficinas propostas – como as do Centro de Criatividade –, sua divulgação nos jornais contribuía para a propagação de conceitos que relacionavam a arte ao desenvolvimento criativo. Em reportagens sobre os cursos, frases como “[...] o objetivo desse centro é estimular a criação, visando o aprimoramento da potencialidade criativa”⁴⁷ e “[...] “Incrementando as potencialidades artísticas estão sendo desenvolvidas no Centro de Criatividade de Curitiba, várias atividades que desenvolvem a mente, através do trabalho e da criação”⁴⁸, denotam a intenção de atrelar a arte ao desenvolvimento humano e a convicção de que a criatividade devia

⁴⁷ Reportagem sobre o Centro de Criatividade e a divulgação de seus cursos de 1978. Acervo: Centro de Documentação do MAC.

⁴⁸ Reportagem sobre o Centro de Criatividade veiculado na Gazeta do Povo em 05/05/1980. Acervo: Centro de Documentação do MAC.

ser estimulada. Justificava-se assim a importância dos cursos e se reforçava o convite aos leitores.

A ideia de uma cidade cultural e estimuladora da arte, como expressavam os jornais locais, ganhou mais força no final da década de 1970, com o estabelecimento, em 1978, de um evento específico para a linguagem da gravura. A Mostra Anual de Gravura, proposta pela Fundação Cultural de Curitiba, tinha por objetivo a discussão e exibição da gravura enquanto linguagem artística. O evento, um dos primeiros em âmbito nacional a lidar de forma específica com essa forma de expressão, trouxe para Curitiba gravadores oriundos do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, entre outros, na intenção de fomentar o debate sobre o tema. Orlando DaSilva, nesse momento mais familiarizado com a cidade, também participou deste projeto. Percebe-se a sua repercussão no comentário feito por Walmir Ayala, no jornal *A Notícia*, em circulação no Rio de Janeiro:

Diferentemente dos pintores que se encastelam em suas introspecções e quase intratabilidade, os gravadores se organizam em grupo. Daí a milagrosa resistência da gravura. A esta união, a este fervor comunitário e altamente democrático, deve-se a semente lançada recentemente em Curitiba, pela Fundação Cultural da cidade, reunindo críticos e artistas em torno da primeira Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, e transformando o evento num projeto altamente ambicioso, mas factível e urgente. Ou seja: o de criar um Museu nacional da Gravura, na capital paranaense (AYALA, 1978, p. 97).

Paralelamente à primeira mostra, que reuniu artistas importantes do cenário da gravura artística, foi realizado um seminário com a participação de críticos, artistas e marchands. A partir de debates ali estabelecidos, algumas decisões foram tomadas, tais como a criação do Museu Nacional de Gravura, a instalação imediata de um centro de documentação de arte gráfica, além da continuidade da Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba. A crença dos participantes no sucesso desses empreendimentos era tamanha, que muitos doaram as gravuras expostas na mostra para o futuro museu, como a colecionadora Iara Cohen, que na ocasião doou 170 obras de gravadores, entre os quais estavam trabalhos de Lívio Abramo, Carlos Oswald e Ana Letycia (AYALA, 2002, p. 97).

A ideia de transformar Curitiba em um centro de gravura começa a ganhar forma, provavelmente aliada às possibilidades trazidas pelas produções ocorridas nas oficinas realizadas no Centro de Criatividade.

Ennio Marques Ferreira, o presidente da Fundação, envolvido na promoção da Mostra Anual de Gravura, solicitou uma carta-depoimento ao crítico Walmir Ayala

sobre suas percepções acerca da atividade, a fim de estudá-las e incluir sugestões para o aperfeiçoamento do evento nos anos seguintes. Ayala assim o fez e a publicou no *Jornal do Commercio*, em circulação na capital fluminense, em novembro de 1978. Percebe-se que os acontecimentos em Curitiba ganhavam espaço em outros centros do país, pelo caráter inovador da Mostra, que propunha a gravura como linguagem privilegiada e ao mesmo tempo contribuía para a sua divulgação junto aos artistas que ficavam no circuito Rio de Janeiro – São Paulo, cidades consideradas os grandes eixos da arte. Ayala assim escreve:

Manifesto inicialmente meu entusiasmo com relação aos processos gráficos de pesquisa artística, por seu nível de democratização da obra de arte, por sua exigência de ofício, pelo sentimento comunitário de sua vivência técnica, pelo espírito de equipe que desenvolve e mantém na utilização de seu instrumental específico. Manifesto ainda minha admiração pela forma como este Salão de Gravura Cidade de Curitiba está sendo proposto, em sua infraestrutura administrativa e de comunicação, atingindo profissionalmente o grupo interessado, comprometendo aqueles que se interessam pelo processo de levantamento e estímulo da criatividade nas artes plásticas-visuais brasileiras (AYALA, 2002, p. 93).

A gravura como atividade que se desenvolve em um processo comunitário já havia sido mencionada pelo autor do texto em outro momento. Esse caráter se justifica pelo uso de um material específico, como a prensa que, por seu valor e tamanho, torna viável o uso coletivo, além da troca de informações sobre os ácidos, muito comum na gravura em metal. Essa união dos artistas em grupos, de certa forma, facilita a organização de eventos, como ocorreu no caso citado. Ayala continua em seu parecer:

Considero oportuno a partir do que está sendo feito, somar uma palavra de recomendação em termos de abertura, para este embrião que nasce forte, inteligente e lúcido, em favor do amadurecimento de ideias em termos de aplicação prática. Em primeiro lugar acho importante que a próxima edição deste salão seja aberta à concorrência espontânea e nacional, atraindo a nova leva de gravadores que atuam em todas as regiões do nosso extenso território. Para garantir a presença dos mestres, sugiro que esta participação seja feita sob forma de convites, sempre com uma vértebra temática, e, se possível, com a manutenção de um ateliê em funcionamento junto à área de exposição, para melhor compreensão do público e manutenção de uma energia lúdica artesanal, paralelo ao sistema estático das mostras convencionais. Sugiro ainda que a premiação seja de caráter aquisitivo, distribuída pelo júri de acordo com os preços fixados pelos artistas concorrentes, ampliando assim, numericamente, a tabela dos premiados, e possibilitando a formação de um acervo que deve, desde já, visar a criação de um museu nacional da gravura (AYALA, 2002, p. 94).

Provando que Ennio Marques Ferreira realmente tinha interesse nas críticas construtivas acerca da Mostra da Gravura, uma das sugestões de Ayala foi contemplada na segunda edição do evento. Trata-se da ideia de manter junto à mostra a exibição dos materiais utilizados na produção das gravuras.

Promovida pela Prefeitura de Curitiba através da Fundação Cultural de Curitiba, a segunda mostra de gravura foi realizada em dezembro de 1979, abrindo espaço para gravadores desconhecidos do público. Os organizadores – Maria Luíza de Almeida, Fernando Calderari, Jair Mendes e Marcos Bento – decidiram por essa mudança, diferenciando-a da Mostra anterior. Desse modo, gravadores de renome, participantes da I Mostra da Gravura, ficariam responsáveis pela indicação de novos nomes, comprometidos com o desenvolvimento da linguagem. Como divulgou um jornal local:

Isso vai permitir a valorização de novos, aqueles que a despeito de seu talento não tiveram ainda a devida oportunidade. [...] A ideia é fazer com que a gravura seja melhor valorizada. Tirar da cabeça das pessoas aquela mentalidade de que a gravura “por ser multiplicável seja arte menor” (ALMEIDA, 1979, não p.).

A 2ª Mostra reuniu 98 trabalhos de 33 artistas, contra as 134 obras e 45 artistas participantes da primeira, e ocorreu no Centro de Criatividade de Curitiba. O júri, composto por Anna Letycia, Fernando Calderari e Alberto Beuttenmuller, atribuiu a queda de participação à decisão de convidar artistas por indicação dos participantes da anterior. Essa diminuição foi sentida pelo júri como uma ausência de “sentimento de classe”, pois 25% dos artistas que expuseram na primeira oportunidade, não indicaram outro artista, conforme havia sido combinado. Por outro lado, alguns participantes sugeriram amigos particulares para a exposição, o que também foi visto pelo júri como um desserviço ao bom trabalho de divulgação da gravura. O regulamento da 2ª Mostra permitia a venda das gravuras expostas, caso fosse o desejo do artista; naquele momento foram aceitas apenas gravuras realizadas em metal, madeira ou pedra, esse último material fazendo referência à litografia.

Concomitantemente à exposição, uma série de palestras e cursos também tiveram espaço. Foram oferecidos cursos de litografia e técnicas de tiragem e as palestras versaram sobre as temáticas da gravura brasileira e gravura em metal no contexto histórico. Salas expositivas também foram montadas com materiais próprios do universo da gravura, além de uma sala repleta de publicações variadas sobre arte.

Fernando Calderari, em depoimento para um jornal local, comenta o interesse em expor os materiais utilizados em cada técnica:

Queremos fazer com que este meio de expressão artística, a gravura, seja melhor divulgada, e reconhecida dentro do seu devido valor, de uma importância cultural enorme [...]. As pessoas que não podem comprar um quadro de pintura por ser muito caro, o podem em se tratando de gravura, já que a tiragem torna incrivelmente barateada (CALDERARI, 1979, não p.).

A II Mostra também foi o momento escolhido para o lançamento de uma publicação sobre gravura, organizada por Marcelo Grassmann. Tratava-se de um álbum com trabalhos de Carlos Oswald, produzidos entre 1908 e 1940, os quais, durante um período, estiveram perdidos entre os arquivos da família. O texto foi escrito pela filha de Oswald, Maria Isabel Oswald, em colaboração com o gravador Lívio Abramo. Percebe-se uma grande movimentação em torno da divulgação da técnica de gravura, uma vez que o evento se desdobrou em vários segmentos com o mesmo propósito.

Em janeiro de 1980, um curso promovido pela organização da II Mostra de Gravura já comprovava seus frutos. Uma exposição de alunos frequentadores dos cursos de litografia, orientados por Sonia Maria Tosati, gravadora de São Paulo e professora na Fundação Armando Álvares Penteado, compunha umas das ações de promoção da técnica que ocorriam na cidade sob a tutela da Fundação Cultural de Curitiba.

Em maio de 1980, o Centro de Criatividade estava a todo vapor e o incentivo à divulgação da gravura era perceptível. Um curso de gravura em metal, sob a orientação de Violeta Franco, mesclava aulas práticas e teóricas. Ponta-seca, água-forte e maneiras de impressão se completavam com teorias sobre a origem da gravura no Brasil, gravura como ilustração, assinatura, numeração e as diferentes técnicas usadas (CENTRO DE CRIATIVIDADE promove..., 05 maio 1980, não p.).

Em junho do mesmo ano, foi realizada uma mostra com fins educativos sobre as técnicas da gravura, chamada de *Mostra Didática da Gravura*. A exposição, realizada no Centro de Criatividade, contava com painéis explicativos, elaborados pelas gravadoras Renina Katz e Maria Bonomi. Os painéis explicavam sobre as técnicas de gravura em metal, xilogravura, litografia e serigrafia, e levavam ao visitante o conhecimento básico acerca da criação da imagem gravada. Entre os trabalhos

expostos de vinte artistas de todo o Brasil, gravuras de Orlando DaSilva e Poty Lazzarotto (NO CCC, UMA MOSTRA ..., 1980, não p.).

Durante a sua existência, de 1978 a 2000, as Mostras de Gravura atraíram gravadores de todo o país, chegando inclusive a interessar gravadores internacionais, em seu ápice, ao longo da década de 1990. Quando consolidadas, se tornaram o principal foco dos artistas gravadores, que viam, em outras exposições, a gravura relegada ao lugar dos menores prêmios (FREITAS, 2010, p.33). De 1978 até 1982, a Mostra ocorreu anualmente; depois, a cada dois anos; graças a uma bem-sucedida confluência de interesses entre gravadores, galeristas, colecionadores de gravura e poder público, cumpriu um papel importante no fortalecimento da arte na cidade.

Orlando DaSilva, que defendia a linguagem da gravura com todas as suas características técnicas, encontrou um solo fértil nas primeiras edições da exposição. Na 3ª edição da Mostra, ele foi o responsável pela curadoria de uma sala especial sobre Poty Lazzarotto, que contou com 211 obras do artista e que priorizavam o início de sua produção gráfica, com trabalhos de 1942 a 1950. A seleção tinha por objetivo mostrar a contribuição de Poty para a arte brasileira.

A 3ª Mostra marcou a mudança do evento para a Casa da Gravura, no espaço do Solar do Barão; nesse mesmo ambiente ocorreria o lançamento do catálogo *Raisonné* da obra de Poty Lazzarotto, organizado por Orlando DaSilva, através de um pedido de pesquisa da Fundação Cultural de Curitiba. Entretanto, a abertura do campo artístico, vindo dos questionamentos da arte contemporânea, atingia também os processos de gravação, de maneira que as regras estabelecidas aos participantes da Mostra começaram a ser questionadas com o passar do tempo.

Ao analisar essa transformação ocorrida ao longo das Mostras da Gravura realizadas em Curitiba, Artur Freitas aponta:

Surgidas sob a influência de gravadores vinculados ao contexto da abstração informal do Ateliê de Gravura do MAM do Rio, as Mostras da Gravura funcionaram, ao menos em seus primeiros anos, como uma espécie de núcleo de resistência da dita “gravura original”, também chamada, na época, de “gravura de arte”. Para muitos, naquele contexto, gravar era um ato quase sagrado que, oposto aos novos meios de reprodução mecânica, remontava às doutrinas medievais, e como tal deveria permanecer ligado às suas velhas matrizes, sem mais complicações. Durante boa parte dos anos 1980, apenas gravuras impressas a partir de matrizes de madeira, pedra ou metal foram selecionadas e expostas nas Mostras da Gravura (FREITAS, 2010, p. 34).

Essa gravura dita “original”, oriunda de um processo mecânico de fabricação, onde o artista se envolve na produção do início ao fim, era, para Orlando DaSilva, um ponto crucial e determinante para a qualidade do trabalho, pois significava que seu autor conhecia a fundo a técnica e dela poderia extrair o melhor.

A visão de Orlando DaSilva sobre gravura esteve presente nos ateliês brasileiros durante a década de 1980, como o da Casa da Gravura, criado no final da mesma década; ele serviu de cenário para as mudanças educativas que ocorreram nessa prática que, assim como outras linguagens artísticas, também se alterou com o tempo.

As oficinas de ensino de gravura naquele momento estabeleciam regras para seu bom funcionamento, as quais acabam por revelar o pensamento do professor/orientador da técnica e, ao mesmo tempo, mostram as mudanças no entendimento da gravura enquanto linguagem artística. Um comparativo entre documentos que estabeleciam as normas de funcionamento do ateliê existente no Museu da Gravura, durante as décadas de 1980 e 1990, possibilitaram um olhar para as relações de aprendizagem nesse espaço.

Ao analisarmos o documento que determinava a *Organização geral* do ateliê, verificamos algumas mudanças no entendimento de sua função. No quesito *finals e objetivos*, a percepção do papel da oficina sofre alterações. No documento datado de 1989, consta como objetivo da oficina:

[...] formação do aprendiz de gravura, preparando-o para ser o profissional gravador, destina-se também a pesquisa e outras atividades relativas às artes gráficas. Proporcionará no âmbito de suas atribuições, o conhecimento de todas as técnicas de expressão gráfica, tais como: Xilogravura, calcografia, litografia, serigrafia como oficinas permanentes e outras ministradas como cursos especiais, até a formação de oficinas definitivas. As oficinas procuram desenvolver reais talentos em caráter teórico artístico, formação de recursos humanos em caráter apenas técnico (impressor) (NORMAS INTERNAS DE FUNCIONAMENTO, 1989, p. 1).

Há, nesse momento, interesse em preparar um profissional completo, com domínio de todas as técnicas da gravura; a ideia de desenvolver “reais talentos em caráter teórico artístico” dá a entender um aporte teórico ao longo da permanência da oficina. Outro ponto relevante é a produção de um profissional específico para a impressão, pois essa formação técnica não teria outro campo de trabalho que não fosse o das artes gráficas.

No final da década de 1990, há uma mudança nessa perspectiva, pois os objetivos da oficina passam a ser menos específicos, sendo dessa forma descritos:

As Oficinas do Museu da Gravura Cidade de Curitiba destinam-se à aprendizagem de gravura, possibilitando o pleno desenvolvimento do gravador através da pesquisa e de outras atividades relativas à gravura de arte (NORMAS DE FUNCIONAMENTO, 1997, p. 2).

Nesse caso, a valorização do “talento” deixa de existir e a prioridade é o aprendizado da gravura. O profissional destinado unicamente à impressão também deixa de ser formado durante a oficina. Possivelmente essa abertura na especificidade técnica seja oriunda da abrangência do entendimento da linguagem da gravura, que na década de 1990 começava a ter contornos mais fluidos. A “gravura original”, tão defendida por Orlando DaSilva, passou a ter cada vez menos força dentro dos ateliês.

Percebe-se que, ao longo da década de 1980, houve preocupação em torno do ensino de gravura, o que gerou definição de regras sobre os resultados e a produção gráfica do ateliê. Nesse sentido, o ensino das técnicas era priorizado, como se pode constatar nas normas estabelecidas para os cursos:

As técnicas tradicionais deverão ter prioridade de ensino, não menosprezando ou excluindo as demais, mas verificando sempre aquelas, que estejam dentro de um conteúdo gráfico consistente. [...] Os frequentadores ficarão sujeitos a determinações dos orientadores quanto: ao ensino, procedimento técnico, e à análise gráfica e leitura estética resguardando sempre o conteúdo individual do artista (NORMAS INTERNAS DE FUNCIONAMENTO, 1989, p. 2).

Interessante a associação do ensino das técnicas com a avaliação através da análise dos resultados que, além de contemplar o caráter técnico próprio da linguagem da gravura, permitia uma leitura estética. Os frequentadores eram avisados com antecedência, pois isso já estava previsto nas normas de funcionamento das oficinas, que assim alertavam: “Os trabalhos realizados nas oficinas, passarão por uma análise gráfica para verificação do resultado” (NORMAS INTERNAS DE FUNCIONAMENTO, 1989, p. 1).

Percebe-se a preocupação por manter um nível elevado de produção e avaliação da gravura, que na década de 1980 vinha ao encontro da ideia de colocá-la em destaque através das mostras e exposições. No documento que estabelecia as normas, cabiam ainda outras tarefas para aqueles que ensinavam:

Para o orientadores: Orientar as técnicas, fazer análise gráfica e leitura estética dos trabalhos. Reunir uma vez por mês os alunos para discussão e análise. Manter a disciplina dos frequentadores, incentivando-os ao trabalho e evitando a perda de tempo com conversas alheias às de trabalho (NORMAS DE FUNCIONAMENTO, 1989, p. 2).

Era portanto responsabilidade do orientador o debate acerca da produção de seu grupo. A leitura estética e a reunião para análise dos trabalhos remetem às características encontradas nos ateliês de gravura, onde a troca de experiências e o debate tornam rica a convivência do grupo, pois um pode opinar sobre a criação do outro. Em contrapartida, a exigência de ordem e disciplina nos dá a entender que se exigia um bom aproveitamento do tempo e o não desperdício de materiais, como tintas e ácidos.

De qualquer forma, os documentos que estipulavam regras para o uso do ateliê revelam uma preocupação em manter ordem nas oficinas de gravura, visando um bom aproveitamento do espaço e o uso consciente de materiais para a impressão dos trabalhos. As frequentes menções sobre análises de produção e debates sobre resultados dão indícios de que os frequentadores discutiam sobre a gravura produzida.

Na década de 1980, foram realizadas periodicamente exposições que ficaram conhecidas como *Coletivas de Gravadores*, criadas a partir do interesse em debater as produções dos que frequentavam o ateliê do Solar do Barão. Nessas mostras não havia seleção nem júri; o principal interesse era a divulgação dos trabalhos realizados. Em 1983, Orlando DaSilva ficou encarregado da elaboração da apresentação do *Coletivo de Gravadores*, na qual afirmou:

O gravador enfrenta quatro bichos papões: 1. A técnica, 2. Os custos, 3. O mercado. 4. A ignorância. A técnica: imperativa e tirânica, ou é dominada ou destrói o artista; os custos: que vão desde o simples solvente ao papel, quase sempre importado; o mercado; com o comprador que de início, em sua maioria não gosta da obra de Arte que tem como suporte o papel, que compra pouco e mal em galerias que não sabem ou não querem vender a estampa [...]; a ignorância: de quem compra, de quem vende e algumas vezes de quem pratica, das regras e sensibilidades que fazem da gravura uma Arte ímpar (DASILVA apud FREITAS, 2011, p. 133).

O texto revela os incômodos sentidos por Orlando DaSilva em relação aos problemas enfrentados pelos gravadores naquele momento. As questões do custo dos materiais, do baixo retorno financeiro e da carência de incentivo de mercado eram relevantes e mereciam ser debatidas. Além disso, a falta de apoio governamental passou a ser sentida na Fundação Cultural de Curitiba por ocasião da mudança de gestão da cidade, a partir de 1986.

Curitiba, que pouco antes ganhara visibilidade devido às Mostras de Gravura, passou, a cada mudança de governo, a ter como incertos os incentivos financeiros e

a manutenção do espaço reservado para a prática da gravura, principalmente para quem utilizava os ateliês da Casa da Gravura⁴⁹, no Solar do Barão. Um exemplo disso ocorreu no ano de 1986, quando a falta de interesse do prefeito eleito naquele momento, Roberto Requião, modificou os rumos da Casa da Gravura. Por falta de apoio do governo, a instituição perdeu parte de seu amparo e sua autonomia administrativa (FREITAS, 2011, p. 140).

O descaso com que a Casa da Gravura estava sendo tratada foi motivo de revolta entre os frequentadores e dirigentes, e um texto de denúncia, de autoria de Uiara Bartira, uma das primeiras responsáveis pela instituição, foi publicado no jornal *Gazeta do Povo*. No artigo intitulado *A pedido*, a autora afirmava:

Só nós artistas entusiastas percebemos as maquinarias do mundo com tamanha clareza que não nos é difícil vislumbrar o que nossas autoridades estão fazendo com a Nossa Casa da Gravura. Como colocar diante do público a necessidade dessa casa íntegra e pura, unicamente destinada às Artes Gráficas? [...] Será falta de conhecimento mesmo ou pura maldade do ser humano... Que fazemos nós, curitibanos, que não a salvamos? Ficamos vendo acontecer um dos maiores crimes da história paranaense de braços cruzados, simplesmente olhando desmoronar um dos três espaços do mundo destinados a esta arte maior, sem ao menos saber de que se trata? (BARTIRA apud FREITAS, 2011, p. 141).

O descaso com a Casa da Gravura permaneceu durante todo governo de Roberto Requião e com a mudança de governo, ocorrida em 1989, o tempo ainda era de incertezas. Orlando DaSilva, que frequentava os ambientes de produção e mantinha contato com outros artistas, tinha conhecimento da situação dos ateliês. No final da década de 1980, passou a assinar uma coluna em um dos jornais da capital e com frequência a gravura era tema de seus textos. Em certa ocasião, utilizou o espaço do periódico para exigir um posicionamento da gestão do momento, que tinha Jaime Lerner como prefeito:

[...] a antiga direção da Fundação Cultural de Curitiba extinguiu a Casa da Gravura, só fazendo uso do seu nome durante a ocorrência da Mostra da Gravura ou noutras ocasiões que lhe era necessário o seu prestígio, adquirido pelo trabalho de diretorias passadas. Não sei se a nova direção pretende reabrir a Casa da Gravura. Neste caso, restaurá-la simplesmente, só isso não basta. Antes de tudo deve ser escolhido com todo o critério, um coordenador que seja culto em sua especialidade, que saiba dirigir e tenha prioridade (DASILVA, 29 jan. 1989).

⁴⁹ A Casa da Gravura foi o primeiro espaço organizado dentro do complexo do Solar do Barão. As aulas de gravura começaram em 1980, como os materiais próprios de gravura, entretanto o espaço do Solar do Barão só foi finalizado em 1983.

No papel de escritor, em alguns momentos, pediu melhorias nos espaços de produção de arte, considerados por ele de extrema relevância. Da mesma forma, aproveitava a possibilidade de levar ao público leitor o debate dessas esferas e conhecimento maior sobre as especificidades da linguagem da gravura. No artigo citado antes, afirmou que a Fundação Cultural de Curitiba, reerguendo a Casa da Gravura e o Museu da Gravura, muito poderia fazer para a revitalização da gravura brasileira. Em defesa do novo, afirmou:

Olhar-se num espelho, que reflete somente o brilho do passado, não dá a imagem do presente. A memória serve para analisar os erros e ajudar a não repeti-los, mas é da vivência que a arte se nutre, não da repetição (DASILVA, 1988).

A Casa da Gravura era um ambiente que em Curitiba se estabelecia como o lugar por excelência da gravura, pois além de oficinas e exposições, abrigava uma loja de gravuras, onde o comércio de obras de qualidade era incentivado. DaSilva defendia, além da produção de trabalhos de qualidade, a necessidade de um conjunto de ações para criar uma tradição no comércio de gravuras; acreditava que isso só seria possível a partir da união de setores com interesse em atuar em prol do avanço dessa área.

A preocupação com o comércio de gravuras era algo essencial para Orlando DaSilva, que defendia a ideia do artista como produtor de arte, que deveria poder viver do seu fazer. Para ele, a linguagem da gravura só se sustenta se houver uma ação em conjunto de três esferas interligadas para fazer esse setor girar. Essa ideia fica clara em um dos artigos publicados em 1988, em que expõe o caminho para a valorização da linguagem:

[...] a existência de uma arte verdadeira depende da cultura de um povo, da honestidade e capacidade de quem a divulga, e de quem a pratica. Só estes três elementos (dirigentes, divulgação e artistas), mais um sistema comercial legítimo, com julgamento seguro do valor artístico, é que podem tirar a gravura brasileira, em seu conjunto, da estagnação em que se encontra (DASILVA, Notas de Arquivo, 1988).

Nesse mesmo texto, o autor faz um panorama do início da gravura no país, retomando a discussão sobre o que considerava uma crise enfrentada pela técnica, referindo-se a uma certa rejeição em 1914. DaSilva conta aos leitores que o primeiro curso de gravura no Rio de Janeiro não havia gerado interesse nos artistas locais, pelo desconhecimento das possibilidades artísticas dessa linguagem; dessa forma,

por muito tempo, o curso ficou esquecido e só foi ofertado novamente mais de uma década depois, quando encontrou um grupo mais sensível ao novo aprendizado. O autor faz esse retorno ao passado para alertar seus leitores para uma segunda “parada” nessa trajetória da gravura que, nessa oportunidade, não tinha relação com a produção dos artistas, que era considerável nesse momento. A “pausa” à qual Orlando DaSilva se refere seria o olhar da sociedade para o novo e para o progresso dessa arte. A defesa das três vias por ele citadas poderia mudar esse cenário e estimular o comércio da gravura.

Uma das propostas para viabilizar esse comércio já ocorria em 1988; se chamava Feira da Gravura. Tratava-se de um evento que ocorria concomitantemente com a Mostra, e tinha por objetivo facilitar o comércio de gravuras, ao expô-las em grandes espaços. A grande maioria dos participantes da Mostra também enviava gravuras para a feira, na intenção de vender suas obras.

Em outubro de 1988, em artigo intitulado *A feira da gravura é importante* (DASILVA, 30 out.1988, p. 17), Orlando DaSilva retomou o tema da FCC, utilizando o espaço que mantinha em jornal local. Iniciou falando sobre como havia sido grandiosa a VI Mostra da Gravura, com 7 espaços expositivos, muita participação espontânea, dois catálogos organizados, e cujo resultado mais importante foi a Feira da Gravura. Ressaltou ainda que a Feira, em sua terceira edição, contara com mais de 2.000 estampas enviadas, de muita qualidade, comprovando que se podia unir quantidade e qualidade. Na ocasião, propôs uma reformulação para a feira, para que o júri atuasse de acordo com uma organização prévia, enviando correspondência para alguns gravadores de renome e solicitando sua participação. Para conseguir maior destaque para o evento, também defendia a elaboração de um catálogo informativo.

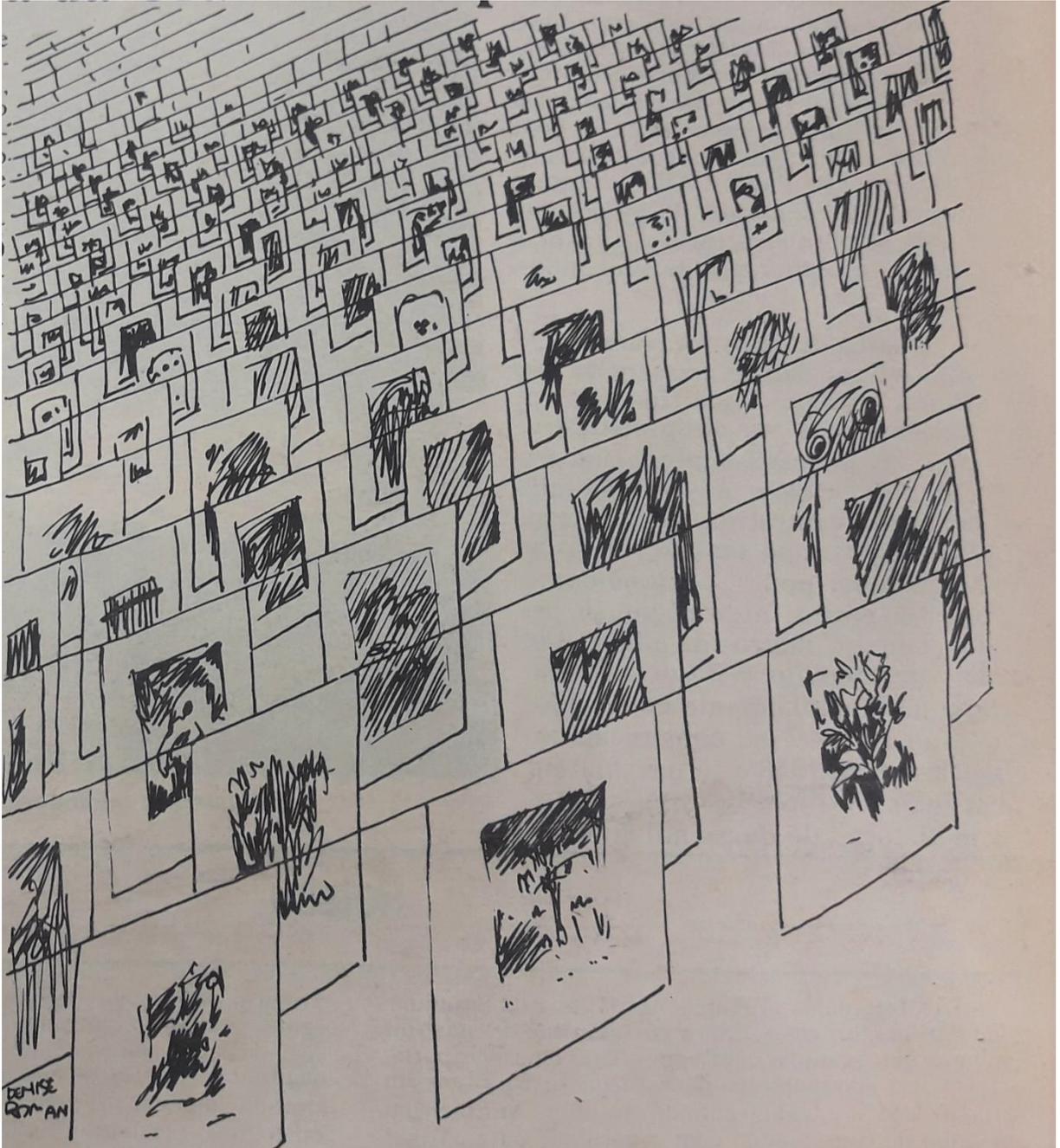


Figura 11 - Ilustração feita por Denise Roman que acompanha o artigo *A feira da gravura é importante*, de Orlando DaSilva. Fonte: Centro de Documentação do Solar do Barão.

A ilustração feita pela gravadora Denise Roman revela o ímpeto da feira. A imagem, que nos remete à literatura de cordel – gênero literário popular, tradicional no nordeste brasileiro; as obras são vendidas em feira, expostas em varais, assim como nos mostra a imagem. A feira tinha caráter democrático, não exigia uma seleção e por isso também era mais popular. Denise Roman fazia parte do círculo de contatos de Orlando DaSilva; artista e gravadora, era frequentadora do Solar do Barão.

O interesse de Orlando DaSilva em buscar soluções para que a produção de gravura de qualidade encontrasse compradores era tal, que utilizava sua coluna para descrever um plano de ação para o avanço nessa área. Para maior sucesso da Feira, DaSilva tinha algumas proposições:

Primeiro o trabalho de fortalecimento da Feira, que será o seguinte: Escrever cartas particulares a todos os gravadores que normalmente não expõem em Salões ou Mostras, elas serão material básico para o êxito total do projeto. Dedicar à exposição catálogo próprio feito com todo carinho gráfico e bem organizado, para servir à consulta imediata e ao registro da memória. É indispensável que ele traga os nomes em ordem alfabética e contenha textos elucidativos, didáticos, históricos, além dos normais. O catálogo de cada versão poderá dedicá-los a um só assunto como história das técnicas, da gravura paranaense, da Mostra, da Feira etc. É importante levar conhecimento ao interessado e nada melhor que este veículo (DASILVA, 1988, p. 17).

O artigo revela a preocupação em elaborar um material gráfico de qualidade que, além de informar, servisse posteriormente como fonte de pesquisa e guarda de memória. Evidencia também o interesse na inclusão de gravadores que não haviam participado de processos de seleção em salões ou mostras, ou não haviam logrado aprovação nos mesmos. Possivelmente, essas preocupações vinham de uma decisão pessoal, pois o próprio artista deixara de participar de exposições que contavam com um júri. Como ele mesmo conta:

Em 1970, depois de ter me revigorado na terra que procuraram me enterrar, resolvi reformular inteiramente minha convivência com o sistema. Um dos itens adotados foi não me submeter mais a júri de corte, por duas razões: 1) a arte (criação) não pode ser julgada, ela é única; 2) os membros do júri, quando muito tem cultura, sensibilidade nunca (ela exige estados próprios que não convivem com a dinâmica) (DASILVA, 1998, não p.).

A intenção em materializar o catálogo com os participantes da Feira da Gravura com texto e imagem denota seu conhecimento desse tipo de mercado editorial, pois havia tido sua própria editora de arte; reforçava também a necessidade de realçar o nome de artistas como estratégia mercadológica.

O autor sugere alterações e solicita uma comissão que analisasse cuidadosamente a sua proposta, mas lembra que, sem tempo e dinheiro, a cultura não existe. Para acelerar as vendas da Feira, apresenta outra sugestão:

Uma coisa é importante, não criar nenhum prêmio, mas estimular as vendas de todas as formas é fundamental. Até procurar empresas e organizações comerciais que se comprometeriam a fazer compras. Outro ponto importante, caso este compromisso aconteça, a escolha e o destino das peças adquiridas devem ficar a critério da entidade compradora. Leilões podem ser tentados,

especialmente os de parede. Deve-se estudar a entrega das vendas a um marchand experimentado e de gabarito. Mas notem bem, não se deve dar o nome de prêmio à aquisição, ele descaracteriza a Feira (DASILVA, 1988, p. 17).

Havia um esforço de sua parte em organizar a venda das gravuras, na mesma proporção da organização da próxima feira. A intenção era estabelecer um comércio consistente, onde a produção encontrasse um comprador. Orlando termina o artigo dizendo que esta sugestão era para a FCC e que esta deveria estudá-la com rapidez pois o tempo urgia; caso a Feira ocorresse nos moldes sugeridos, a Mostra da Gravura se tornaria ainda mais significativa.

A relação com a Fundação Cultural de Curitiba, exposta por meio das colunas do jornal, evidencia contradições vividas de acordo com seus interesses; ora DaSilva utilizava o espaço para exigir posicionamento da instituição, ora propunha soluções e melhorias para os eventos, além de tecer grandes elogios.

A chegada dos anos de 1990 foi marcada por uma ampliação no debate sobre os limites da gravura. As novas possibilidades e materialidades presentes na arte contemporânea começavam a pressionar os contornos estabelecidos ao longo dos tempos pelas especificidades técnicas da gravura. As Mostras da Gravura, que inicialmente classificavam os trabalhos dos artistas de acordo com as técnicas, ao longo da década de 1990 passaram por uma transformação.

A expansão da gravura e as discussões sobre o tema oscilavam e encontravam defensores em ambos os lados – aqueles que defendiam a gravura dita “original” e os que buscavam novas experimentações no âmbito da técnica. Um debate interessante se estabelecia em torno da profissionalização do gravador, que deveria dominar todos os princípios técnicos tradicionais da gravura e, ao mesmo tempo, se deparava com novos formatos de impressão e gravação trazidos pelo viés da experimentação. Essa abertura no campo e a preparação de novos gravadores passou a ser sentida e vivenciada pelos orientadores da Casa da Gravura do Solar do Barão, em seus ateliês de formação.

Em 1990, a IX Mostra da Gravura questionava o conceito de “gravura original”, defendido por Orlando DaSilva e por todo o grupo fundador da Mostra no momento de sua criação, em 1978. O interesse daquela edição era expandir as relações entre arte e tecnologia, levantando discussões poéticas através do uso de novas ferramentas de reprodução, como o fax, a fotogravura e a fotocópia, além de outras várias formas de impressão feitas por aparelhos eletrônicos capazes de reproduzir

cópias de cunho experimental, agora consideradas meios de gravação, pois por princípio também possibilitam a reprodução de uma imagem.

Ana Gonzalez⁵⁰, em 1991, aproveita sua experiência enquanto orientadora no ateliê de xilogravura para montar uma exposição individual, onde repensa a originalidade da gravura. Andréia Las⁵¹, em 1993, vai pelo mesmo caminho, questionando o processo de construção de matriz, ou seja, modificando o princípio básico da gravura, defendido por aqueles que apostavam na “gravura original”.

Ao longo dos anos seguintes, da mesma forma, as Mostras que vieram em seguida continuaram pelo caminho da desconstrução dos pressupostos da gravura. A XI Mostra da Gravura, ocorrida em 1995, evidenciava uma aproximação entre a gravura e a instalação artística, revelando uma relação ocorrida em exposições por todo Brasil, não necessariamente apenas em exposições específicas de gravura. A mistura entre linguagens, o hibridismo na arte se torna evidente, a ponto de criar uma linha tênue entre uma exposição de arte, ou uma exposição de gravura.

Com o nome modificado para Mostra América, a XI edição uniu obras de países vizinhos, como Colômbia, Chile, Argentina, buscando um enfoque na produção contemporânea. Ao mesmo tempo expôs a produção brasileira com criações de artistas modernistas, propondo um panorama nacional. A última edição do evento, no ano 2000, a XII Mostra, intitulada *Marcas do corpo, dobras da alma*, ampliou ainda mais os limites da gravura rompidos na edição anterior. As discussões do campo expandido encontraram nessa mostra o momento de exposição. O resultado desse debate resultou em uma produção teórica em forma de catálogo, que reunia imagens das obras participantes.

Orlando DaSilva que, ao longo da década de 1990, percebe as modificações em torno dos conceitos da gravura, mantém seu apoio à “gravura original”, como deixa transparecer em seus textos, utilizando inclusive os periódicos em defesa da técnica, como veremos adiante.

⁵⁰ Ana González na exposição intitulada *Ferimentos, cicatrizes e cozinhas*, utilizou as marcas/ranhuras presentes nas bancadas e mesas do ateliê de xilogravura do Solar do Barão, como tema principal de suas gravuras, utilizando estes vestígios para levantar questionamentos sobre gesto e autoria (FREITAS, 2011, p. 154).

⁵¹ Na exposição *A casa*, Andréia Las, utilizando como carimbo artefatos de madeira retirados de móveis velhos, como pés de mesa, oriundos da casa de sua avó, construía suas gravuras (FREITAS, 2011, p. 154). Embora a artista fizesse uso da madeira para a construção da gravura, ela não passava pelo processo de entalhe, comum da técnica da xilogravura; assim a materialidade e os processos de gravação eram questões levantadas pela artista.

2.2 A PALAVRA É MINHA INFORMAR E FORMAR PELA IMPRENSA

Toda publicação periódica carrega consigo um título, uma data, o nome de um caderno. Para o pesquisador que, em busca de respostas, resolve olhar para o passado e investigar outra época, essas marcas são de fundamental importância. Como uma pequena viagem no tempo, as pesquisas virtuais nos colocam diante de um jornal ao qual fisicamente jamais tivemos acesso, e que marca uma data, “segunda-feira, 9 de fevereiro de 1973”, muito distante do nosso cotidiano – entretanto tão próxima e familiar à nossa pesquisa. Ao nos posicionarmos diante dos acontecimentos daquele dia, ficamos sabendo dos eventos sociais, de exposições, de jogos e lugares que possivelmente nem existam mais, e entramos em contato com pessoas que também podem já não estar aqui. Entretanto, mesmo com toda essa mudança, se torna inevitável fazer um exercício imaginativo do que seria viver aquele momento, ou no mínimo questionar: será que esse lugar ainda existe? Será que mudou muito?

Semanalmente, os jornais e revistas levam ao público leitor informações de áreas diversas, notícias e acontecimentos, do lugar onde são editados e de outros, desconhecidos ou distantes. Ideias se multiplicam a cada folha impressa, e a mesma página é vista por centenas de pessoas diferentes. Com um objetivo final em comum, o de colocar palavras, imagens e ideias em circulação, múltiplas mãos e mentes se alinham em um ritmo de produção textual que mescla a narrativa dos acontecimentos, localizados no tempo e no espaço, com opiniões que chegarão ao leitor.

Será possível dizer que o jornal educa? Ou apenas informa? Maria Lúcia Pallares-Burke, historiadora e pesquisadora brasileira, nos atenta para as possibilidades de analisar a história da educação através dos jornais. Embora seu foco de pesquisa se dirija a periódicos do século XIX, considerações feitas por ela se tornam pertinentes para a análise do período abordado por esta pesquisa. A autora aponta semelhanças no caminho trilhado pela imprensa brasileira que, assim como a europeia, via nos jornais um instrumento de mudança. Sobre o caso europeu, afirma que, a partir do século XVIII:

[...] o jornalismo, pelo menos em uma de suas vertentes, passa a constituir-se num poderoso instrumento do projeto iluminista de mudar as ideias e maneiras de pessoas comuns. Aderindo ao otimismo da época, no que diz respeito às possibilidades de educação, a imprensa periódica, no seu veio

mais propriamente cultural do que noticioso, assumiu explicitamente as funções de agente de cultura, de mobilizadora de opiniões e de propagadora de ideias (PALLARES-BURKE, 1998, p. 145-146).

Portanto, é possível entender o jornal como uma fonte educativa. Pensando em publicações sobre arte, tema desta pesquisa, que expressam opiniões em circulação na sociedade em seu tempo, estas se constituem em veículos educativos, pois são meios de informação e divulgação de ideias artísticas e tendências culturais, como afirma Pallares-Burke:

[...] não obstante a crescente importância de instituições formais de educação na transmissão cultural de uma geração a outra, agências mais diversificadas e informais também podem estar envolvidas em tal processo. Romances, jornais, revistas, sermões, teatro, pinturas, etc. têm tido sempre sua cota de participação no processo educacional e podem, pois, ter muito a dizer sobre o modo complexo pelo qual as culturas são produzidas, mantidas e transformadas. [...] Jornais, revistas e rádio e televisão, por exemplo, têm um currículo oculto que dissemina e organiza informações, cria valores, atitudes e ideias sobre uma multiplicidade de temas e, pois, quer queiram ou não, influenciam seus leitores, ouvintes e espectadores (PALLARES-BURKE, 1998, p. 145.).

Ao pesquisador, depois dessas indagações todas, cabe apenas se ater aos fatos, às datas, às falas, aos indícios deixados ali, e que hoje, anos mais tarde, podem ser problematizados sob uma nova perspectiva, com o intuito de perceber um caminho, ou tentar compreender, com base nesses dados, qual a relevância de alguns registros que ganharam destaque em detrimento de outros.

Embora Orlando DaSilva já houvesse colaborado com alguns jornais cariocas como ilustrador e até mesmo com alguns textos sobre artistas e exposições, foi na capital paranaense que a atuação através dos periódicos aconteceu de maneira mais constante. Essa atuação se iniciou a partir da década de 1980, com o *Jornal do Estado*, estendendo-se até a década de 1990, quando contribuiu com *O Estado do Paraná*, como veremos adiante.

Além do *Jornal do Estado*, Orlando DaSilva fez algumas contribuições para outros periódicos no Paraná. Entre os anos de 1985 e 1987 há três matérias no caderno *Arte do Correio de Notícias*, além de duas entrevistas sobre sua carreira. Em 1988, uma sobre gravura e estampa integrou uma edição do jornal *Nicolau*. No mesmo ano, no periódico *O Estado do Paraná*, ele assume uma coluna própria.

A aproximação com o Paraná propiciou, além de possibilidades de exposições, de cursos e publicações, uma certa noção de pertencimento, pois os temas que

começaram a aparecer em seus textos críticos saíram do enfoque da gravura e passaram a uma esfera cultural mais ampla, com debates sobre artistas, sobre a função das instituições governamentais de divulgação da cultura e sobre exposições que estavam acontecendo na cidade. Ou seja, o português que se assumira carioca agora se tornava também cidadão curitibano.

Entretanto, DaSilva manteve-se atento aos escritos sobre ele e sobre gravura ocorridos na capital fluminense, lugar com o qual continuava em contato, uma vez que durante esse período, final da década de 1970 e década de 1980, ele se manteve em idas e vindas entre Curitiba e a cidade de Paty do Alferes, no Rio de Janeiro, onde tinha laços familiares.

Em Curitiba, a presença do artista como colunista ganha força no final da década de 1980, através da coluna *A palavra é minha*⁵², no jornal *O Estado do Paraná*. Fazendo parte do caderno *Almanaque*, saía aos domingos, embora não mantivesse necessariamente um caráter semanal.

Embora o caderno *Almanaque* fosse diário, aos domingos saía com uma edição mais completa. Seu enfoque era a divulgação de ações culturais, artísticas e também de eventos sociais. Nele, a coluna de DaSilva dividia espaço com a intitulada *Tabloide*, de Aramis Millarch, jornalista especializado em críticas de cinema e música, que publicou em periódicos paranaenses ao longo de trinta anos. Outra coluna expressiva no caderno era a *Design-Designer*, escrita por Ivens Fontoura, professor do curso de Desenho Industrial na Universidade Federal do Paraná e grande incentivador da expansão do *design* ao longo da década de 1990.

⁵² A coluna *A palavra é minha* começa a ser publicada no jornal a partir de 1988 e se estende até 1993. Atualmente é possível encontrar o periódico quase em sua totalidade, através de microfilmes guardados na Biblioteca Pública do Paraná.

A PALAVRA É MINHA
ORLANDO DASILVA

Notas de arquivo

Já me referi, em matéria anterior, à primeira crise da gravura brasileira. Foi uma questão de rejeição, logo depois da tentativa inicial, isso em 1914, de implantar a técnica da gravura entre os artistas brasileiros, um ensaio muito arrojado fadado ao malogro.

Depois da 1ª. Exposição Carioca de Água Forte", que se inaugurou em 19 de novembro de 1919, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que mantinha a primeira e única aula de gravura em metal, não abre mais suas matrículas nesta técnica para o ano de 1920. Só em 1930 o curso reabre, agora o meio artístico tem a sensibilidade de descobrir as virtudes que o novo processo trazia, acrescentando expressão nova ao dizer creativo. Mesmo neste estágio de evolução foi o elemento novo, aquele que se iniciava na carreira da arte, que elegeu a nova maneira de se expressar e se especializou como artista-gravador.

Desde então a gravura brasileira não parou de progredir até à década de 70, quando se



distinguiu pelo requinte e uso da técnica.

O porquê desta segunda parada deve ser estudado a nível nacional e internacional. — É uma "parada" diferente da primeira, pois a produção não estanca e muitos artistas se destacam, apenas o trabalho conjunto, que representa o estado de ser de uma sociedade, não existe mais. — Continuam aí, sem serem meditados uma série de problemas que devem ser olhados de frente e enfrentados com realidade isenta de vaidades e preconceitos. Só podemos examinar as dificuldades por caminhos novos; a experiência repetida só conta idade, não convive com o progresso, não alcança o contemporâneo, não olha o futuro. - Ficar parado enquanto a dinâmica da vida passa é escolher uma morte antecipada.

Notas de arquivo-2

Entendamos que a arte não existe em função do currículo do artista da escola, em cada peça ela tem que provar que está viva. Mas a existência de uma arte verdadeira

depende da cultura de um povo, da honestidade e capacidade de quem a divulga, e de quem a pratica. Só estes três elementos unidos (dirigentes, divulgação e artistas), mais um sistema comercial legítimo, com julgamento seguro do valor artístico, é mais um sistema comercial legítimo, com julgamento seguro do valor artístico, é que podem tirar a gravura brasileira, em seu conjunto, da estagnação em que se encontra.

Olhar-se num espelho, que reflete somente o brilho do passado, não dá a imagem do presente. A memória serve para analisar os erros e ajudar a não repeti-los, mas é da vivência que a arte se nutre, não da repetição.

A Fundação Cultural de Curitiba reerguendo a Casa da Gravura, o Museu Nacional da Gravura e todo o complexo referente à cultura e produção da gravura de arte muito pode contribuir para a definição e revitalização da gravura brasileira.

iniciou a nova crise em que nos achamos embaraçados até hoje. Esta segunda crise tem características inteiramente diversas da primeira. Enquanto uma foi a rejeição do processo, a outra se

Figura 12 - Exemplo do formato da coluna *A palavra é minha*.
Fonte: Jornal O Estado do Paraná.

Em toda sua existência, a coluna manteve a mesma diagramação, o que se alterava era a posição em relação à página do Almanaque. Na figura 12, o exemplo da tipografia utilizada e da escolha frequente de texto acompanhado de imagem.

O título, *A palavra é minha*, muito provavelmente aludia à liberdade de escrita dada a Orlando DaSilva, pois as temáticas de seus escritos permeavam o universo das artes, abordando também reflexões bem pessoais.

Questões sobre técnica, sobre modos de elaboração de um bom catálogo e atribuição de valor a uma obra de arte, entre outros, foram temas abordados por Orlando DaSilva ao longo de sua trajetória enquanto articulista do jornal *O Estado do Paraná*. Embora houvesse predomínio de temas ligados à arte, a maneira como isso ocorria ficava ao seu cargo. Por vezes, o lançamento de uma exposição na cidade se tornava o objeto a ser tratado com o público, funcionando como um convite à sua visita. Em outros momentos, reflexões pessoais sobre a arte eram compartilhadas com o leitor do jornal. A intenção de levar uma informação sobre arte atualizada e aprofundada era evidente em *A palavra é minha*, cumprindo assim o papel de produtor artístico. Para o autor, o conhecimento era uma forma de poder; instruir leitores contribuiria para a construção de uma sociedade mais interessada na arte.

Ao longo dos anos em que esteve à frente da coluna, DaSilva se posicionou sobre o campo artístico que se apresentava em Curitiba. A crítica aos artistas levava ao público um ponto de vista, embora sempre fizesse um convite para que o leitor tirasse suas próprias conclusões, lembrando que o sentimento perante a obra de arte devia falar mais alto que qualquer conhecimento prévio sobre a história ou a técnica artística. A relação com a Fundação Cultural de Curitiba também se revela em seus artigos, nem sempre em tons elogiosos, mas com a intenção de elevar o nível dos eventos e atividades organizadas, sempre em busca de uma adesão maior por parte do público. Dessa forma, no seu tempo como articulista, a arte esteve presente nas suas diversas formas; sempre que pôde, DaSilva voltou sua atenção para a gravura, área para a qual dedicou grande parte de seu tempo, seja na divulgação da técnica e de gravadores, ou na transformação de leitores em possíveis consumidores/colecionadores dessa linguagem.

Ao longo desse período de contribuições em periódicos na capital paranaense, foram contabilizados em torno de cinquenta artigos. Embora os temas abordados fossem variados, alguns deles se destacam no repertório de DaSilva, pois independentemente do jornal ou do ano de publicação, eles voltam a se repetir. Percebe-se dessa maneira três grandes vertentes, embora elas se cruzem e se complementem em momentos variados. Tentaremos aqui, sem considerar o ano e o periódico em que se encontra, perceber o ponto de vista exposto pelo autor. Entre as três vias abordadas, a primeira aborda a *arte e a linguagem da gravura*, incluindo suas especificidades, fatores comerciais, exposições e conceitos artísticos. Nessa classificação são contemplados artigos em que o foco gira em torno do universo artístico e dos acontecimentos em torno da gravura e de seu desenvolvimento. Um segundo grande tema pode ser entendido como *autopromoção*, contemplando artigos cujo tema é o próprio Orlando DaSilva, suas exposições, lançamentos de seus livros ou momentos em que seu trabalho foi criticado em outros periódicos. Por último, no viés do *crítico de arte*, faz-se o exercício de escrever sobre o outro, cabendo aqui também alguns artigos que refletem sobre a técnica.

A ideia de falar com o público leitor de jornal era uma oportunidade que Orlando DaSilva já havia experimentado no Rio de Janeiro, entretanto com outro enfoque. Em Curitiba, houve a possibilidade de ter frequência na atuação como articulista. Essa oportunidade de continuidade nos textos possibilitou o uso do jornal como um meio para discorrer e ensinar sobre uma linguagem artística tradicionalmente menos

conhecida que a pintura, através de um texto de alcance mais popular. Era a oportunidade de democratizar o conhecimento sobre gravura, conhecimento esse que há tempos DaSilva vinha buscando socializar, por outros meios.

No ano de 1984, um convite feito pelo *Jornal do Estado* foi a oportunidade para discutir em público questões de ordem específica da linguagem da gravura. A proposta era a elaboração de uma série de textos que foram publicados no jornal aos domingos; nesse momento, Orlando DaSilva expôs pela primeira vez uma sequência de seus pensamentos sobre a arte da gravura. Vale ressaltar que esses artigos foram publicados no ano em que viria a ocorrer a VI Mostra da Gravura, momento em que Curitiba já havia conquistado um espaço no circuito cultural devido à organização e divulgação dessas exposições.

Os textos⁵³ explicativos sobre a linguagem da gravura tinham os títulos: *Convívio e expansão* (DASILVA, 06 jan. 1984), *O profissional* (DASILVA, 20 jan. 1984), *O comprador* (DASILVA, 27 jan. 1984), *O olho* (DASILVA, 03 fev. 1984), *Assinatura a lápis* (DASILVA, 02 mar. 1984), e *A técnica* (DASILVA, 16 mar. 1984). Através deles, o artista teve a oportunidade de aprofundar alguns problemas de seu interesse em textos dirigidos a quem desejasse conhecer mais sobre a técnica e todo o processo que envolve a produção e consumo dessa arte. Neles, o autor reiterava seu pensamento sobre os diversos componentes de uma cadeia colaborativa, que vai do artista ao colecionador de arte. Muitos dos conteúdos expressos ali já haviam sido abordados em seu livro *De colecionismo - Noções* (1967). O espaço amplo dado por este jornal a DaSilva permitia a divulgação de suas ideias com clareza e maior aprofundamento. Os artigos ocupavam em média meia página e a proximidade das publicações proporcionavam uma sequência lógica na organização da informação que chegaria ao leitor. Para um público já familiarizado com o termo *gravura* devido às mostras organizadas na cidade, esses textos consistiam em verdadeira contribuição, por abordar as especificidades características dessa linguagem.

Ao iniciar a série de artigos, os quais vieram a público entre janeiro e março daquele ano, DaSilva conduziu o leitor por um viés histórico. Assim o fez, escrevendo sobre a origem da gravura no Rio de Janeiro, através do texto *Convívio e expansão* (DASILVA, 06 jan. 1984). No artigo, Orlando DaSilva retorna à década de 1960 ao

⁵³ As colunas do *Jornal do Estado* foram encontradas no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão; ali está apenas o texto recortado, sem grandes informações sobre página e diagramação. Tampouco estão disponíveis em microfilme ou através da Hemeroteca Digital.

explorar a expansão da gravura a partir da abertura do ateliê do MAM, Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, sob a docência de Friedlaender⁵⁴, professor que auxiliou os artistas não figurativos rumo a uma nova exploração. Segundo Maria Luisa Tavora, Johnny Friedlaender foi um dos responsáveis por consolidar a arte moderna brasileira e estimular as experiências contemporâneas nas artes plásticas. Através de uma matriz francesa de ensino, estimulava a produção da gravura em metal. De acordo com a autora:

Friedlaender conhecia, profundamente, seu métier, possuía uma técnica refinada que resultava em águas-tintas muito leves, com muitas cores, o que causava estranheza entre nossos gravadores, acostumados a uma gravura negra, trágica e pesada, situada no realismo social ou na estética do expressionismo (TAVORA, 2013, p. 134).

Em seu texto, além de introduzir o leitor no contexto da gravura quando esta ganhava força na capital carioca, DaSilva também destacava que a gravura de parede começava a sobressair em relação à gravura de pasta⁵⁵, devido à utilização da cor, que deixava a técnica mais limpa e assim chamava a atenção do espectador.

É interessante perceber que o autor faz um esforço para abrir um espaço, ampliado com os artigos seguintes, para preparar o leitor para um universo que em breve ele pretendia expandir. Escolher falar do ateliê do MAM, da cidade do Rio de Janeiro, reconhecido justamente por suas relações com as vertentes modernas, de efervescência na década de 1950, em um jornal com peso na capital paranaense, parece ter tido por objetivo justificar a origem de uma corrente que naquele momento se estabelecia na cidade de Curitiba através dos eventos ligados à gravura.

Esse retorno temporal, realizado de forma meticulosa por Orlando DaSilva, indica um comportamento similar ao de um professor que, ao seu ver deveria, além de dominar a gravura em toda a sua técnica, ter a preocupação em transmitir a sua história, na convicção de que uma coisa não existe sem a outra. Como chegou a expor em outro artigo:

Devemos também lembrar que a gravura é filha da cultura, ela nasceu dentro do livro convivendo com a ciência, a erudição, a ideia literária, e por essa razão o artista que quer exercê-la não deve cingir-se a conhecer somente a técnica, [...] o artista gravador pode ser desprovido de cultura e produzir arte,

⁵⁴ Johnny Friedlaender (1912-1992), artista franco-alemão, atuou também no Brasil e na França, tendo reconhecimento na área da gravura.

⁵⁵ DaSilva entende como gravura de pasta, aquela que surgiu com o desenvolvimento da gravura em metal, quando ocorrem impressões independentes do livro. O fato de ser vendida solta, faz com que o comprador a guarde em pasta e a segure nas mãos para sua apreciação (DASILVA, 1990).

mas a ausência da cultura geral num professor ou numa escola de gravura é inadmissível (DASILVA, 14, set. 1989, p. 8).

Mantendo essa postura de ensinamento, os textos de 1984 possuem um aspecto sequencial, como se fossem aulas introdutórias sobre o universo da gravura.

Em *O profissional* (DASILVA, 20 jan. 1984), DaSilva inicia com um questionamento ao leitor: sendo a arte um estado de puro sentimento humano, seria moral, vender ou negociar esse sentimento? Ao refletir sobre a resistência ao profissionalismo nas artes, discorre sobre uma concepção romântica que o público faz do artista, de um ser sofredor que, por ultrapassar dificuldades financeiras ou outras, é mais criativo.

Rebatendo essa ideia, DaSilva afirma que o artista precisa de algo a mais que apenas um material de qualidade. Assim afirma:

Tendo todos os recursos técnicos e materiais, carece ainda de concentração interior e tempo. A convergência interior só se consegue com relativa paz exterior, dentro dessa serenidade tem o artista de plantar os seus espaços vazios, para conviver e se comunicar com seu eu real. Ser, em tese, um contemplativo, de outro modo vai-se repetir continuamente em suas realizações ou fazer uma arte excessivamente cerebral. Tempo e paz representam dinheiro, há que o ter para se poder comprá-los. O tempo é material indispensável ao artista, não só o que usa em ação para concretizar sua obra, também para a gestação desta, que se processa sem prazos pré-determinados. Ele não comanda o tempo, quando muito pode estabelecer horários de trabalho físicos (DASILVA, 20 jan. 1984, não p.).

Dessa maneira, informa ao leitor que, embora o trabalho artístico tenha contornos menos convencionais, é justamente essa característica que possibilita a criação. Finaliza afirmando que o artista pode e deve começar a produzir de forma amadora, mas deve se profissionalizar. Segundo ele, para que seu aprimoramento possa ser efetivado, é necessário lidar com os avanços de sua produção, inclusive com sua comercialização.

É interessante observar que Orlando DaSilva consegue tocar em dois pontos importantes e pouco discutidos com o público em geral, que são o valor da obra de arte e a importância de o artista trabalhar pensando em um retorno financeiro. Quando ele defende que o artista precisa de um tempo para gestar a sua obra, ponderando que esse é de natureza contemplativa e que para tê-lo precisa estar amparado financeiramente, explica para o leitor a diferença entre um trabalho sistemático e repetitivo e aquele vinculado à criatividade. Através de seu posicionamento, defende

o comércio de obra de arte e, ao mesmo tempo, transmite um recado aos artistas, de que é necessário unir esforços para tornar o comércio algo consolidado.

DaSilva ainda afirma, no mesmo artigo, que cabe ao comerciante de arte saber seu papel e, juntamente com as instituições não governamentais, estimular a divulgação da cultura e o comércio artístico. Para dar credibilidade ao campo, deve-se incentivar o colecionismo, instruindo o comprador no sentido de reconhecer o valor de uma obra de arte de qualidade. Essas entidades devem promover exposições com enfoques educativos, com elaboração de catálogos, palestras e compras de arte para colocação em acervo de museu, estruturando ateliês para que artistas e artesãos possam dominar a técnica e receber uma formação de qualidade (DASILVA, 20 jan.1984).

Em artigo intitulado *O comprador* (DASILVA, 27 jan. 1984), DaSilva afirma que, além dos dirigentes culturais, o comprador é outro grande responsável pela qualidade, pois devido às suas escolhas, pode incentivar o caminho promissor de uma arte inovadora ou, pelo contrário, acabar por disseminar a mesmice.

Dessa forma, para o autor, mesmo que de forma mínima, o comprador está manipulando o futuro, para o bem ou para o mal, para a boa ou má arte. Falando diretamente a ele, questiona:

É especialmente ao comprador da obra de arte que ora me dirijo: O que pode se pedir a ele? Que espécie de colaboração pode dar? Antes de tudo, que esqueça sua máquina de calcular, pois a avaliação financeira não ajuda a chegar à arte. Valer-se da máquina de calcular como um espelho mágico que reflete números, pode ser bom para o seu bolso mas não o é para a arte. Saber da idade de um artista e aplicar esperando a sua morte e valorização porque ele parou de produzir, é irreal. A realidade do artista é a sua obra, é esta que é comprada, é essa que deve ser analisada, julgada, especialmente sentida pra ser querida e amada (DASILVA, 27 jan. 1984).

Para o artista, primeiro o comprador deve adquirir o que gosta, mesmo que o que ele queira não seja o mais correto. Depois, deve ampliar o seu querer, sensibilizando-se, sem influências externas. A partir disso, o olho vê e o cérebro faz as associações possíveis de acordo com as memórias e arquivos visuais de coisas gravadas anteriormente. Consulta em seu arquivo mental dados materiais, datas de coisas semelhantes vistas, papel utilizado e todas as ligações culturais cabíveis. Assim, dialoga com a obra que observa (DASILVA, 27 jan.1984).

Essa descrição de um comprador que parte da subjetividade, que deve ser atraído por aquilo que gosta, aproxima seu público leitor que, mesmo sem possuir conhecimentos específicos artísticos, se identifica com essa regra.

Orlando DaSilva afirma ainda que os conhecimentos culturais adquiridos sobre estética e técnica, entre outros, deveriam ajudar e não atrapalhar a sensibilidade no momento da escolha. Segundo ele, o comprador deveria lembrar-se por princípio de não procurar por uma assinatura, uma vez que é a obra que ele estaria levando para casa; o nome do artista apenas garantiria a autenticidade. Ao entrar em uma galeria, não se deveria ter medo do novo, pois às vezes o mercado encaminha para o conhecido, por comodidade, mas a revelação, o diferente, o nunca visto também podem significar excelência em qualidade; aquele que financeiramente não pudesse comprar a pintura ou escultura, teria na gravura uma forte opção de qualidade artística (DASILVA, 27 jan. 1984).

Com esse discurso, DaSilva coloca o leitor no lugar de possível comprador, inclusive aquele que jamais se imaginou nessa posição; vê, na estratégia da “gravura como uma opção financeiramente viável”, um modo de provocar curiosidade e estimular o saber sobre essa linguagem. Além disso, com a intenção de fomentar o comércio da gravura, instrui o leitor frente a uma possível compra de produções dos novos artistas que estavam produzindo nos ateliês curitibanos.

A forma como descreve o papel do comerciante de arte em seu artigo é similar à forma como definiu o vendedor de arte em seu livro *De colecionismo*:

Ao vendedor de gravura cabe a tarefa que ainda não assumiu, de criar novos mercados, de descobrir novas formas de venda e novos compradores, de estimular o colecionismo através da divulgação, educação e incitamentos novos dirigidos ao comprador. Enfim, fazer chegar a estampa ao consumidor de Arte em geral, como uma opção valorizada [...] (DASILVA, 1990, p. 15).

Assim, DaSilva assume o papel de “vendedor” de gravura, mesmo que indiretamente, através de suas publicações. Instruindo os leitores, o periódico é utilizado como estratégia de venda e para encontrar novos compradores.

Ao colocar a responsabilidade do investimento na dependência de uma escolha feita a partir da sensibilidade, o autor minimiza a necessidade de um conhecimento aprofundado nos quesitos histórico e artístico.

O *olho* (DASILVA, 03 fev. 1984) é o título dado ao artigo que chega em sequência aos leitores assíduos do jornal. Carregado de subjetividade, traz uma

reflexão sobre a individualidade ao observar uma obra de arte. O autor inicia o texto falando sobre os órgãos da visão: “nossos olhos são diferentes, na cor, no tamanho, no ver” (DASILVA, 03 fev. 1984), referindo-se ao modo como cada pessoa sente uma obra de arte e considerando a formação cultural de cada um.

Orlando DaSilva demonstra ter consciência da abrangência do público do *Jornal do Estado* pois, embora escrevesse com frequência sobre as especificidades da linguagem da gravura, nesse artigo, ampliou a sua escrita para uma comunicação mais ampla com o universo artístico, procurando contemplar a diversidade de público leitor, nem sempre familiarizado com questões próprias da arte. Ao iniciar seu artigo com as questões da individualidade, dá novamente indícios de que considera que qualquer indivíduo pode se tornar um apreciador de arte, quando bem orientado.

Ao mesmo tempo em que chama a atenção sobre a individualidade na apreciação de uma obra de arte, o autor oferece informações sobre a observação das formas, da textura, da cor e do volume. Com uma abordagem didática, o texto também trata o conceito de imagem estática e dinâmica, utilizando termos voltados para o universo da arte; finaliza com uma breve discussão teórica sobre como o olho capta as mensagens e as leva ao cérebro.

Esse viés didático volta a aparecer em março de 1984, no artigo intitulado *Assinatura a lápis* (DASILVA, 02 mar. 1984). Tal tema, extremamente específico da linguagem da gravura, ganha espaço na coluna. A princípio, a assinatura de uma obra de arte não parece carregar em si tamanha importância, a qual é dada ao nome que ali está e à fama que aquela trajetória impõe. Entretanto, o que DaSilva quis salientar nesse artigo foi uma característica única presente na gravura, a tradição de se assinar a lápis, material este fácil de ser apagado, o que destoa de todas as outras linguagens e pode gerar preocupação sobre a autenticidade da obra.

Provavelmente a necessidade de utilizar o espaço do periódico para tratar esse tema se deva ao crescimento dos eventos relacionados à gravura, ocorridos em Curitiba ao longo da década de 1980, e que a colocavam em um maior espaço de divulgação; também forma parte do esforço frequente de Orlando DaSilva em trazer o tema para debate. Entretanto, diferentemente da pintura e da escultura, linguagens nas quais o artista em geral assina seu trabalho com o mesmo material com que o realiza, a gravura tem esse diferencial; produzida em diferentes meios, é sempre assinada a lápis.

Portanto, a crescente presença da gravura nos meios expositivos e o interesse pelo aumento de sua comercialização podem ter sido os motivos da escrita desse artigo: levar essa informação para um público que poderia estar diante da possibilidade de aquisição e carente de informação.

Dessa maneira, o autor inicia com uma pergunta, “por que a lápis”? De antemão, avisa que a resposta virá das conclusões de seus estudos, pois nunca a viu escrita em nenhum lugar; defende que é mais importante perguntar do que saber a resposta, pois quem questiona não deixa adormecer o raciocínio. Faz em seguida uma retomada da origem da prática de assinar as obras, a qual data do Renascimento, quando surge a necessidade de valorização da individualidade do artista. Estímulos ao colecionismo, à luta contra a falsificação e ao direito autoral foram questões relevantes para a fixação dessa prática. Como a gravura está intimamente relacionada ao livro, em geral cumprindo a função de ilustração, não tinha tanto valor como obra independente. A unidade estética seguia o livro e o nome do artista-gravador raramente era citado.

Quando a gravura se despreendeu do livro, passou a circular na forma de folhas soltas, com imagens que abordavam aspectos sociais e religiosos, feitos históricos, costumes populares e comemorações, além de reproduzir obras de arte, como as pinturas. Muitas necessitavam do texto para serem compreendidas; desta forma eram criadas com um espaço para a impressão da imagem em uma parte e do texto em outra. Isso ocorria porque os processos de impressão eram distintos. Portanto, para unir imagem e letra na mesma folha, havia a necessidade de duas etapas: a impressão da imagem quando se trata de uma gravura em metal é em entalhe e na tipografia é em relevo. Como as imagens eram gravadas na madeira ou no metal, os artistas passaram a inserir suas iniciais, ou monogramas, nas chapas gravadas, dando autenticidade à imagem (DASILVA, 02 mar. 1984).

O autor segue situando historicamente o conflito a partir da invenção da fotografia, quando o ato de gravar perdeu muito de sua função. Entretanto, inconformados com essa situação de esquecimento, os artistas gravadores reabilitaram a arte de gravar; em um movimento de renovar, propuseram, entre outros itens, a necessidade de se numerar a gravura, estabelecer um limite máximo de impressões e assinar à mão, uma a uma, comprovando a aprovação do artista daquela impressão. DaSilva explica que possivelmente as chances de falsificação aumentam, pelo fato de o grafite ser facilmente apagado, entretanto, as vantagens superam essa

desvantagem. Por estar a lápis, na margem sem tinta da gravura, há pouquíssima interferência visual, em comparação com a mesma, impressa com tinta tipográfica ou assemelhada. Também faz com que a assinatura não seja gravada na placa, o que permite o uso total da matriz para a construção da imagem. Por último, e muito importante, o grafite não interfere na possibilidade de limpeza da gravura, que pode ser mergulhada em um clorante e tratada contra acidez sem manchar ou apagar as anotações feitas pelo artista (DASILVA, 02 mar. 1984).

É interessante pensar que essas reflexões acerca da técnica e da assinatura, que fazem parte de um universo específico da gravura, esclarecem o leitor, que anteriormente já se viu instigado a assumir o papel de comprador ou que simplesmente se deparou com esse tipo de anotação em exposições de arte. Um leitor assíduo do *Jornal do Estado* que, ao longo das semanas, acompanhava as publicações de Orlando DaSilva, já se sentia de certa forma familiarizado com a linguagem da gravura. Como um professor, o autor contextualiza a origem da técnica, apresentando o Rio de Janeiro como ponto inicial no contexto brasileiro; faz o leitor perceber que a arte é para todos aqueles que a desejam, que a sensibilidade do olhar é o ponto principal, inclusive acima de conhecimentos profundos da história da arte. Entretanto, também fornece conhecimentos específicos para quem deseja se aprofundar neste universo.

A gravura se mantém como tema em outros artigos de Orlando DaSilva, como em *Convivência com a gravura* (DASILVA, 05 abr. 1987), onde enumera os três fatores considerados por ele essenciais para o envolvimento com essa linguagem. O autor afirma que, primeiramente, para a formação de um bom gravador, é necessário um professor que, além de ensinar a técnica, olhe para o aluno como um artista e não como artesão. Em um segundo momento, fala da necessidade da divulgação do conhecimento da gravura para os leigos, uma vez que, se há excelência em produção de gravura, ela deve ser comercializada. Por último, enfatiza a necessidade de saber guardar ou expor a gravura adquirida, para preservá-la o máximo de tempo possível.

A questão da diferença entre o artista e o artesão também foi tema de artigo escrito por ele em outro momento, em que deixou mais clara essa distinção. Em *A frágil fronteira das definições* (DASILVA, 15 mar. 1992, p. 2), esclareceu que, do seu ponto de vista, a diferença entre o artista e o artesão não se dá de maneira óbvia e que, em geral, ambos devem possuir a técnica para o seu fazer; o que os distingue é que o artesão se caracteriza pela repetição e o artista pela criação única.

Ao apontar que um professor deve ver seu aluno como artista e não como artesão, insinuava que, embora a gravura possua a característica da reprodução da imagem, era necessário reforçar o âmbito criativo da arte, conhecer a técnica para usá-la a seu favor.

O título do artigo era realmente propício para o interesse buscado por DaSilva. Como ele mesmo afirmava, a necessidade de divulgar o conhecimento da gravura para os leigos tinha o intuito de trazê-la para o convívio popular e somente a informação seria capaz de formar um público interessado e consumidor dessa arte.

Uma das grandes bandeiras levantadas por Orlando DaSilva era a necessidade de formar um mercado consumidor de arte. O esforço em prol de um mercado para a gravura vinha do conhecimento de que a reprodução característica dessa linguagem é a ferramenta que torna acessível a compra de uma obra de arte de qualidade. É perceptível em seus artigos o empenho para levar ao público essas informações e defender essa posição. Debates em torno do colecionador ou consumidor de arte, além de discussões sobre a atuação das instituições que promoviam ações de compra e venda, foram constantes em sua coluna.

As ações promovidas por instituições governamentais com o intuito de movimentar o campo artístico viraram assunto nas publicações de DaSilva, mesmo porque neste período ele já mantinha certa relação com a Fundação Cultural de Curitiba, responsável por seus projetos editoriais.

Em 1989, o artigo intitulado *A mostra da gravura em debate* (DASILVA, 17 set.1989) abordou o II Seminário de Gravura de Arte que aconteceu no Solar do Barão, e que propiciou debates sobre a gravura.

O primeiro Seminário havia ocorrido em 1978; onze anos depois, atendendo um chamado da Fundação Cultural de Curitiba, artistas e críticos de arte de todo o país se reuniram para o debate sobre questões de âmbito nacional no II Seminário de Gravura. Temas como a história e o ensino da gravura, seu lugar no mercado de arte, o desempenho da gravura brasileira no contexto internacional e principalmente a fundação do Museu Nacional da Gravura, foram abordados entre os dias 14 e 16 de setembro de 1989, no Solar do Barão (FREITAS, 2011, p. 143).

Em *A palavra é minha*, DaSilva fez um chamado para importantes temas debatidos em mesas redondas previstas para esse encontro. O artista citou algumas delas, tais como *A importância da gravura no campo das artes plásticas; Visão atual*

*do ensino da gravura; Análise das Mostras de Gravura*⁵⁶ – referindo-se à sua abrangência e qualidade, entre outros fatores. Revelou que o envolvimento desse seminário ocorreria através de mesas redondas e debates, prometendo avanços no campo. Não obstante, utilizou o espaço do periódico para esclarecer que parte desses temas já havia sido objeto de atenção de sua parte:

Afirmou desse modo:

Dois dos assuntos abordados já foram estudados por mim em texto que escrevi para concorrer ao “Concurso de Monografia A Gravura de Arte no Paraná”. Como tal Monografia deve estar dormindo em ledão e tranquilo sossego em algum arquivo do MAP, vou dedicar-lhe duas palavras. Sob o título de: “Texto e Contexto – Análise e História” discorri sobre o estado da gravura brasileira atual, focalizando alguns problemas do ensino e com maior profundidade estudei os 10 anos das Mostras de Gravura e as Feiras da Gravura, pesquisando uma por uma até a última realizada antes da abertura do concurso. Paralelamente tracei a história da gravura paranaense dando o justo valor da contribuição das mostras. De cada uma estudei o catálogo, fiz estatísticas do número total de participantes, designei expositores paranaenses, a quantidade de prêmios e seus valores, examinei as “Salas Especiais”, “Atividades Paralelas” dei créditos, etc. Uma a uma analisei todas as mostras, escrevendo sobre suas filosofias, acontecimentos importantes e realizei pesquisas comparativas entre elas (DASILVA, 17, set.1989).

O relato de Orlando DaSilva chama atenção por se referir a uma minuciosa pesquisa que aparentemente não foi levada em consideração pela Fundação Cultural de Curitiba. Revela-nos o grande interesse do autor pelo desenvolvimento da gravura através do ensino e da relação entre a arte e o público, ocorrida através das Mostras, a ponto de desenvolver tal trabalho. Ainda no mesmo artigo, apresenta parte dos dados de sua pesquisa e deixa um recado:

O trabalho que tive em catar dados deve ser útil ao estudioso ou ao historiador da gravura paranaense, pode ser inconveniente mas, para evitar enganos no registro da memória, é bom que não seja ignorado (DASILVA, 17 set. 1989).

O autor faz questão de deixar publicada, como ele mesmo diz, “para o registro da memória”, sua atuação enquanto pesquisador e, ao mesmo tempo, a desvalorização de seu trabalho por parte do Museu de Arte Paranaense, que não viu ali um grande interesse.

Orlando DaSilva citou ainda comentários de vários críticos e gravadores falando positivamente do apoio dos órgãos governamentais à cultura em Curitiba. Um

⁵⁶ Participaram da mesa redonda nomes como Renina Katz, Maria Bonomi, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, Ennio Marques Ferreira, Constantino Viaro, Domício Pedroso, Violeta Franco, Uíara Bartira, Anna Bella Geiger, Jussara Age e o próprio Orlando DaSilva (LAS, 2008, p. 37).

deles é Marc Berkowitz, que afirmava que seminários como esses auxiliam também o conhecimento dos marchands que ganham comissão pela venda de telas, mas que não entendem nada de gravura; nesse sentido, podiam receber auxílio na aquisição dos conhecimentos. A fala de Berkowitz vai ao encontro do pensamento de DaSilva, que via nas propostas de debate a possibilidade de avanço na comercialização da arte.

Assim como tantos outros artistas, Orlando DaSilva teve seu trabalho artístico criticado e seu nome divulgado em periódicos, como ele mesmo o fez como crítico na capital paranaense. Por vezes, teve a oportunidade de divulgar a sua produção ou o lançamento de seus livros. É para essa atividade de escrita que olharemos aqui. Falar sobre si, em um veículo de divulgação para as massas como o jornal, é uma forma de autopromoção.

Como vimos anteriormente, a relação com os periódicos iniciou-se ainda no Rio de Janeiro, primeiramente enquanto ilustrador e depois como autor de um texto sobre Carlos Oswald. Posteriormente, sob o olhar dos críticos de arte, seu nome volta a circular; teve a chance de ver publicado um texto seu no final da década de 1980, em um espaço de resposta a um artigo sobre seu trabalho. O fato ocorreu depois da publicação da *Arte no papel mostra a perícia do artista*, escrita por Lady Mendes Gonzales, em 23 de fevereiro de 1987, no *Jornal do Commercio*, em um caderno voltado à arte. A autora, embora elogiasse o trabalho de Orlando DaSilva, referia-se a ele como um ilustre desconhecido; ao comentar sobre sua formação escreveu: “Pouca gente sabe que ele estudou, experimentou e criou maravilhosas obras com o celebrado Carlos Oswald” (GONZALES, 23 fev. 1987). Essa frase causou desconforto em Orlando DaSilva, que escreveu para o jornal corrigindo a responsável pela coluna. Assim, o veículo abriu espaço para o escrito de Orlando DaSilva, que foi reproduzido na íntegra. A resposta ocorreu no dia 9 de março de 1987, duas semanas após a matéria em questão.

O artigo, com o título *Orlando DaSilva, um nome, uma obra na arte de um mestre* (GONZALES, 23 fev. 1987), iniciava com um pedido de desculpas, dizendo: “Com humildade, reconhecemos ter tratado com certa leviandade um assunto muito sério; o nome e a obra de um artista que só é desconhecido para aquelas pessoas que ficam na superfície do sistema de criação artística/venda/compra” (GONZALES, 23 fev. 1987). A autora reafirma o valor artístico de Orlando DaSilva e comunica os leitores que, com a delicadeza de um *gentleman* e a firmeza de quem defende a

verdade, o artista lhe enviara uma carta com objetivo de esclarecer fatos anteriormente publicados. Reproduz na íntegra a carta que iniciava assim:

Cara Lady Mendes Gonzales. Eu não a conheço, mas isso não quer dizer que é uma desconhecida. Não pode ser uma estranha às pessoas ligadas à sua atividade profissional. Não é meu costume responder, especialmente contestar quando escrevem notícias referentes a mim, sejam elas quais forem. Estou abrindo exceção pois não quero prejudicar possíveis interesses que não são só meus. Vamos por partes: Diz em sua coluna que “pouca gente sabe que estudou” com Carlos Oswald sem tomar conhecimento de minha pessoa. Senão vejamos: em 1969, com o artista ainda vivo, editei em álbum suas últimas gravuras e publiquei um catálogo “raisonné” de sua obra gravada. A este trabalho dediquei quatro anos de pesquisa e foi documentada toda a sua obra gravada (possivelmente este é o primeiro levantamento minuciosos sobre um artista brasileiro). Após sua morte estimulei uma série de exposições. [...] E tem mais que, se estiver interessada, posso lhe mostrar. Cara Lady Mendes Gonzales, não me sinto nem ilustre nem desconhecido, mesmo que esse desconhecimento seja amenizado com a descoberta de um catálogo de minha obra gravada. Não tenho só este catálogo, quero lhe lembrar apenas um de quando fiz individual no “Centro Cultural Lume” em Ipanema, pois neste catálogo divulguei a técnica de uma qualidade de estampa de arte [...] (DASILVA, 1987).

A missiva enviada por Orlando DaSilva à colunista é extensa e detalhada, demonstrando o seu nível de insatisfação por tê-lo tratado como uma figura desconhecida. Tal incômodo parece tê-lo levado a essa atitude, motivada também pelo número de ações que vinha realizando para que se valorizasse a gravura como arte. Publicada no jornal como forma de retratação, serviu como holofote para aqueles que não conheciam o artista.

Em 1989, de forma semelhante, DaSilva se posicionou diante de artigos escritos por Walmir Ayala, no *Jornal do Commercio*. Nessa ocasião, o objetivo era levantar um debate mais profundo sobre o tema da gravura conforme abordado por Ayala. Mais uma vez deram espaço para a carta enviada por Orlando DaSilva ao crítico de arte, o que é feito de maneira respeitosa. O artigo, intitulado *Gravura brasileira: questionamentos*, iniciava assim:

A propósito dos artigos que tenho publicado abordando o problema da gravura no Brasil, recebi uma carta de Orlando DaSilva, gravador, pintor, mestre de técnicas gráficas, teórico, exigente analista da questão da gravura sob vários aspectos, especialmente o da criação e do colecionismo. Vale a pena transmitir na íntegra esta carta, o que farei neste espaço em dois dias consecutivos, pois servirá de lição aos leigos e de alerta aos profissionais. Diz o mestre Orlando DaSilva: “Permita-me comentar o artigo de sua autoria “A gravura em questão” (Jornal do Commercio 10/11 dez. 89), que me dá oportunidade de fazer chegar até você minha opinião tantas vezes passada adiante em meus escritos [...] (DASILVA, 29 dez, 1989).

A publicação seguia com a abordagem de Orlando DaSilva sobre temas como técnica e criatividade. Em linhas semelhantes ao que fez no *Jornal do Estado*, tratou também a origem da gravura. O debate levantado por DaSilva vinha da sua percepção sobre a produção de gravura brasileira; para o artista, quantidade não era sinônimo de qualidade e conhecer a técnica a fundo não significa necessariamente produzir uma boa gravura:

[...] se por técnica entende-se apenas o trabalho da matriz e a impressão da cópia, e se a gravura brasileira continuar somente voltada para esta espécie de técnica, ela não vai sair de onde está. Como tenho escrito continuamente, é preciso modificar o modo de ensinar a gravura de arte, escolhendo professores de cultura aberta que tenham não só grande conhecimento da técnica, mas também sensibilidade e cultura geral. A função do professor de gravura de arte não é somente formar o artesão, mas especialmente trabalhar a erudição e a sensibilidade do aluno (DASILVA, 29 dez. 1989).

O interesse manifestado por Orlando DaSilva, ao levantar questões através de cartas aos jornais, parece ter como objetivo levar para a esfera pública, de forma mais ampla, debates que costumavam ficar restritos ao campo da arte. Quando a resposta de um leitor é publicada, a atenção se volta para os antagonismos, para as diferenças nos pontos de vista, já que o contraponto possibilita essa observação. A inquietação de DaSilva, em seu “sentimento de missão”, era levar ao maior nível de expansão o conhecimento da arte – e em específico o do seu campo de trabalho, a gravura.

Essa necessidade de procurar equívocos em textos de revistas já havia sido tornada pública por Orlando DaSilva, através do artigo intitulado *Reparando a memória* (DASILVA, 18 jun, 1989), em que afirmou que o pesquisador tem a obrigação de consultar o que já foi escrito anteriormente. De acordo com ele,

É sábio quem reconhece sua ignorância. Ao se escrever, especialmente quando a ideia é impressa, fica o registro do que foi dito, é a prova incontestável que dificilmente pode ser negada. Enquanto o texto cultural, com enfoque no propagado em jornal, livro, catálogo, revista, etc., não for entregue a autor responsável, que tenha a honestidade de policiar suas falhas, vamos continuar sem saída para a correta divulgação. O desrespeito pelo leitor e pelo assunto comentado, seja ele crítico ou noticioso, é encontrado mais vezes do que seria admissível. O fato que vamos tratar é fácil de contestar, porque cuida de um pintor, desenhista e gravador que tem sua obra profundamente estudada. Por isso não é aceitável que quem escreve sobre um artista desta projeção não se veja no dever de consultar o que já é conhecido e provado (DASILVA, 18 jun. 1989, não p.).

A defesa que Orlando DaSilva faz da correta divulgação dos fatos por quem se propõe a escrever ao público fica evidente em sua própria postura, cada vez que, sem medo da má interpretação, se dispõe a escrever ao jornal e à coluna de terceiros,

solicitando correção de dados ou contribuindo para o debate das questões com as quais acredita poder cooperar.

Outro artigo que chama a atenção é *A gravura em foco* (DASILVA, 29 out. 1989), pela postura semelhante ao artigo publicado como resposta a Lady Gonzales dois anos antes. No texto em questão, o autor inicia comentando que finalizou a leitura do livro intitulado *Gravura contexto atual*; elogia o empenho da organização da PUC de Campinas (PUCAMP) pois, segundo ele, temas como o da gravura ainda eram tidos como elitistas, o que produzia escasso apoio a tal tipo de leitura. Entretanto, critica um dos textos, o de autoria de Marcos Rizolli, sobre as Mostras de Gravura, por não citar o nome de Carlos Oswald como referência no campo da gravura brasileira; justifica a sua crítica porque grande parte dos artistas citados no artigo tiveram sua formação com Oswald, ou com alunos dele. Assim como as iniciativas de debate empreendidas anteriormente sobre sua própria figura, o incômodo com as injustiças perante Carlos Oswald, que foi seu mestre no exercício da gravura, era um dos pontos que ele considerava um dever corrigir publicamente. Frente à possibilidade de esclarecer, nos meios de comunicação, o que acreditava serem falhas, Orlando DaSilva assim o fez.

Sobre a divulgação de sua própria obra, o artista se manteve mais contido, atendo-se apenas aos fatos e convidando o leitor a tirar suas próprias conclusões, como no lançamento de seu livro *De colecionismo – Graphica*, que foi tratado em artigo de mesmo nome em março de 1990. Ao falar do lançamento de seu livro, explicando se tratar de uma monografia escrita em 1967 unida a um novo texto de 1985, comunicou ao público leitor a abertura de sua exposição e de uma conversa informal que aconteceria no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Já em 1992, escreve o artigo *Orlando Dasilva 1942 – 50 anos depois - Tempo e direito de criar* (DASILVA, 13 dez. 1992, p.2), onde comenta sobre sua exposição comemorativa de 50 anos de produção artística e justifica sua escolha por não fazer uma retrospectiva, mas apresentar trabalhos recentes. Na ocasião, explica que já fizera duas retrospectivas em Curitiba e que agora desejava mostrar sua obra como um espelho, como aquilo em que ele se tornara por conta de sua trajetória; olhando para a frente, convida à leitura, fazendo votos de atingir com sentimentos o expectador. Embora deixe o convite em aberto para seus leitores, o título escolhido ressalta uma carreira de cinquenta anos, e que, ainda assim, iria expor novos trabalhos.

Ao escolher falar sobre o outro, enquanto crítico de arte, percebe-se que Orlando DaSilva buscou o exercício de observar a técnica, como ponto de atenção sobre o qual refletia com bastante frequência e sobre o qual escreveu. A ideia de que a técnica servia ao artista para que expressasse a sua arte, acabava por transparecer nas críticas que fez a artistas que expunham em Curitiba. Os artistas presentes em suas colunas eram da cena curitibana, com exposições nos museus locais; as suas obras, a partir da observação de DaSilva, terminavam sendo divulgadas pelo jornal.

As questões dos procedimentos técnicos já haviam sido exploradas em 1984 no último artigo da série publicada pelo *Jornal do Estado*, que inclusive era intitulado *A técnica* (DASILVA, 16 mar. 1984). No escrito em questão, o autor tinha por objetivo levantar o debate sobre sua importância e utilidade, e questionava seu leitor: afinal, para que serve a técnica? A partir daí, apontava dois caminhos: Para servir ao dizer do artista ou tornar a sua arte dependente do seu meio. DaSilva afirmava que a técnica não é o passaporte do artista; é uma propriedade comum que toma emprestada para desenvolver seu trabalho, diferente da criatividade, que não se empresta, mas se desenvolve.

O autor afirmava que “a essência da arte é o individualismo, a técnica é o seu corpo, o sentimento é o seu espírito” (DASILVA, 16 mar. 1984). Defendia que o artista não deve ser reconhecido pelo seu dizer técnico, mas por sua individualidade, transmitida pela linguagem da gravura. Esta deve ser usada como um vocabulário, que precisa ser o mais amplo o possível; o material é como um prolongamento do braço.

Nelson Carvalho de Córdoba, artista plástico, também ligado à esfera das artes cênicas, foi um dos artistas escolhidos por Orlando DaSilva em uma das críticas. No artigo *De Córdoba*⁵⁷ (DASILVA, 1985), publicado pelo *Correio de Notícias* em 1985, opinou sobre as ações do artista:

Constatamos que este artista não recorre à técnica para ajudá-lo no seu dizer, assim é quando pinta ou desenha e especialmente na gravura, que tem vocabulário próprio inconfundível; qualquer um dos seus trabalhos pode ser concretizado por qualquer uma destas técnicas que usa sem prejuízo para a expressão. A sua personalidade é maior que a linguagem que emprega, seja a falada (teatro), escrita (literatura) ou a formal (artes plásticas) (DASILVA, 1985).

⁵⁷ Nelson Carvalho de Córdoba, era artista, crítico e escrevia para O Estado do Paraná.

Na crítica em questão, DaSilva afirma que o artista não está utilizando a técnica a seu favor, pois a sua expressão consegue ser maior do que os limites que algumas técnicas lhe impõem.

Em *O brilho da técnica* (DASILVA, 24 jun. 1990), artigo em que comenta a exposição dos gravadores Evandro Carlos Jardim e Tania Vescolvi, no Solar do Barão, o autor inicia com uma afirmação: “O artista está constantemente em perigo de perder seu rumo próprio que o leva em direção à sua arte” (DASILVA, 24 jun. 1990). Explica que se precisa de uma linguagem para que a arte possa ser concretizada e essa linguagem necessita de uma técnica, a qual, entretanto, não deve se sobrepor à arte. Como em outros artigos anteriores, reafirma a técnica como suporte para a comunicação. DaSilva reconhece a trajetória de Evandro, sua técnica apurada e de incontestável valor, entretanto, considerou que, nessa exposição, a sua criatividade tinha se submetido à técnica, incapaz de um grito. Tania, por sua vez, que já havia praticado a gravura em metal, explorava naquele momento a xilogravura.

Percebe-se que as colunas de Orlando DaSilva dão maior importância a artistas locais ou a exposições que poderiam ser visitadas pelos leitores. No artigo *Quatro mestres reunidos* (DASILVA, out, 1991), comentou a exposição que reuniu no Museu da Gravura a obra dos gravadores Lívio Abramo, Marcelo Grassmann, Portinari e Lasar Segall; ressaltou o envolvimento de cada um com a gravura e a sua importância no contexto da arte brasileira.

O pintor paranaense Mario Rubinski⁵⁸ foi o tema do artigo *Obra de serena dignidade* (DASILVA, 10 nov. 1991, p. 2). Nesse artigo, DaSilva comentou sobre os trabalhos de pintura do artista, elogiando a técnica por ele utilizada na expressão dos seus sentimentos. Em tom elogioso, informava o leitor sobre as suas habilidades em revelar sentimentos melancólicos através de paisagens desoladas e como fazia isso através da repetição das formas. Ao mesmo tempo, DaSilva retomava o assunto da técnica, dizendo quão cuidadoso deveria ser um artista para não cair no caminho do artesanato.

A artista Dulce Osinski também foi tema de Orlando DaSilva, por ocasião de exposição de suas pinturas. *Viagem ao tempo* (DASILVA, 22, abr. 1990 p. 24) fala sobre a capacidade da artista em usar o retrato para além da fotografia. Em seu trabalho, formas e cores conviviam em igualdade de condições (DASILVA, 22 abr.

⁵⁸ Mario Rubinski (Curitiba, 1933), pintor, desenhista e professor. Estudou na Escola de Belas Artes do Paraná e lecionou na Casa Alfredo Andersen, durante dez anos.

1990 p. 24). O autor, ao comentar sobre a obra dessa artista, explorou uma narrativa menos voltada à técnica, como o fazia quando se tratava de gravuras. Assim afirmou:

Alguns artistas já viajaram no tempo através dos retratos antigos, mas não vejo outro como Dulce Osinski que tenha usado tão adequadamente o veículo da arte para empreender tal aventura. Ela soube juntar esse mosaico de emoções que lhe chegaram pelas próprias pessoas retratadas, pelo relato, falado e escrito de uns sobre os outros, pelos documentos/retratos amarelecidos pelo tempo (DASILVA, 22 abr. 1990 p. 24).

O artigo continha também a imagem de uma pintura da artista, que estaria na exposição à qual fazia referência. Desse modo *A palavra é minha* era um convite, onde Orlando DaSilva esclarecia o tema da exposição e apontava o ponto de observação a seus leitores.

As publicações de Orlando DaSilva seguiram essa linha até o ano de 1992; ao longo desse período aproximaram o leitor, talvez sem familiaridade alguma com a arte, a um universo agora um pouco menos desconhecido. A sua liberdade na escrita também possibilitou a exploração de outras temáticas. Indagações e “questões filosóficas” com frequência apareciam para o leitor, em uma espécie de reflexão conjunta.

No artigo intitulado *Descompasso, arte e neurose*, de abril de 1992, o autor fez uma reflexão sobre como os meios de comunicação anestesiavam as pessoas com notícias mastigadas e simplistas. Afirmava que:

Quase sempre o exterior é mais importante: o interior mostra-se oco, a casca que é valorizada. Se bem dissecada, a informação que nos chega a cada instante da existência não nos permite o tempo de recusa, só revela um sopro de ar perfumado – A dinâmica moderna está esquecendo a pausa reflexiva (DASILVA, 19 abr, 1992, p. 2).

Para DaSilva, a ausência de reflexões sobre nossa natureza interior criava um homem sem valor e com neuroses. Os meios de comunicação fariam com que cada vez mais o intelecto fosse substituído por um pensamento padrão que, segundo ele, seria o mesmo da grande maioria das pessoas. Usando sua coluna como uma alerta, pedia para que o leitor se atentasse aos mecanismos do cotidiano.

As colunas de Orlando DaSilva possibilitaram naquele momento a divulgação constante da linguagem da gravura, aliada a outros eventos ocorridos na cidade; fortaleceram o debate em torno dessa linguagem artística que se encontrava em crescimento. A liberdade dada a ele nas temáticas de seus textos tornaram alguns assuntos recorrentes, como a questão da técnica e da divulgação da gravura.

Algumas das ideias debatidas nos periódicos já haviam sido levantadas em algumas publicações bibliográficas de DaSilva, porém de modo mais aprofundado. Esse trânsito entre os livros e os periódicos em favor de suas ideias será mais perceptível na abordagem dos livros elaborados por Orlando DaSilva, tema que veremos a seguir.

2.3 EDUCANDO PARA A GRAVURA: OS LIVROS DIDÁTICOS PARA ARTISTAS E COLECIONADORES

Um livro de cozinha é um livro? Comumente não se atribui esse título aos folhetos que explicitam usos, maneiras e técnicas. Todo objeto cuja finalidade/utilidade é abolida pelo uso, parcialmente ou não, não leva o nome de livro: para fazer funcionar uma máquina, aprender uma língua, saber dirigir, encontrar um endereço, lembrar-se de uma obra, viajar, fazer coleções, não há necessidade de “livros”, mas sim de manuais, instruções de uso, anuários, guias, catálogos... Não mereceria o nome de livro aquele que conserva uma irreduzível intransitividade, que mantém fechado o circuito que ele forma com o pensamento do seu leitor. A imagem do leitor “absorto”, imóvel, passivo, ausente do mundo é a prova do livro. Então, a classificação hesita: fala-se do “livro prático”, expressão que a partir de um certo momento parece substituir o termo “manual”, termo no entanto muito interessante porque supõe que há livros que colocam a “mão na massa” (RIVIÈRE, 2004 apud CATANI; SILVA, 2019, p. 4).

Nessa busca por entender o papel dos manuais ou livros didáticos, me deparei com a citação acima, de autoria de Rivière⁵⁹, utilizada em um artigo das professoras Denice Barbara Catani e Vivian Batista da Silva, que tem como foco de investigação os manuais pedagógicos ao longo da história da educação brasileira. Assim como Catani e Silva, as indagações de Rivière também me levaram a questionar. Tais questionamentos vieram após a leitura do livro *De coleccionismo - Graphica* (1990) de Orlando DaSilva, que carrega uma perspectiva do ensinar a fazer, de “guiar uma ação”, que aproxima este livro a um manual. Através da sua forma de escrita, o autor nos leva pela mão e nos ensina sobre detalhes técnicos e outras informações referentes ao universo da gravura. Em alguns momentos também nos percebemos “ausentes do mundo”, sentimento que, segundo Rivière, constitui evidência do poder de um livro. Talvez seja então esse o caso de um “livro prático”.

⁵⁹ Jean-Loup Rivière (1948-2018), francês, estudou filosofia na Universidade de Caen e liderou o Grupo de Pesquisa Teatral de 1969 a 1972. Foi professor de estudos teatrais e dramaturgia em escolas superiores francesas.

Orlando DaSilva, além de exercer a função de crítico de arte enquanto articulista de jornais paranaenses, ao longo de sua trajetória se dedicou à escrita de livros de caráter mais didático e duradouro. É para essa escrita que despenderemos nossa atenção nesse capítulo. O autor tinha especial interesse em dois públicos específicos, os artistas em formação e os possíveis colecionadores de arte.

Ao aproximar-se da capital paranaense, Orlando DaSilva teve a oportunidade de escrever alguns livros sobre artistas, como é o caso de *Poty, o artista gráfico* (1983), *Viaro, uma permanente descoberta* (1992) e *Viaro, alma e corpo do desenho* (1997), já citados anteriormente. Entretanto, os livros aqui analisados serão os três publicados anteriormente a esses, e que possuem um viés mais didático, relacionando-se diretamente à linguagem da gravura. São eles: *De colecionismo – Noções* (1967), *A arte maior da gravura* (1976) e *De colecionismo – Graphica* (1990).

A primeira publicação, *De colecionismo – Noções* (1967), foi elaborada e lançada pela própria editora de DaSilva, a Gravura de Arte Editora (GAE), com sede no Rio de Janeiro, em formato de monografia, com pequena tiragem, apenas 300 impressões. No lançamento de *A arte maior da gravura* (1976), Orlando DaSilva já contava com certo reconhecimento no campo artístico, o que possibilitou um convite de uma editora paulista, a Galeria Espade, e seu livro, agora com maior conteúdo, foi lançado com uma tiragem ampliada. Em 1990, a presença de Orlando DaSilva como influenciador cultural na capital paranaense já era uma realidade, e sua articulação junto às mostras de gravura ocorridas na cidade, aliada à participação cada vez mais efetiva enquanto crítico de arte, levou ao estreitamento das relações com as instituições governamentais. Nesse contexto o *De colecionismo - Graphica* foi publicado, a convite da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, como uma reedição. No mesmo momento do lançamento de seu livro, uma exposição de sua obra estava sendo realizada no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, e Ayala fez, no *Jornal do Commercio*, um comentário sobre a exposição e a postura de Orlando DaSilva:

Acho que nada, no caso, deve ser mais enfatizado do que a gravura deste grande Orlando DaSilva, e visitando seu ateliê curitibano deparei, surpreso, com uma série de desenhos extraordinários, que estariam completando a série de gravuras novas e antigas que ele produziu, no térreo do museu, numa amostragem inédita da competência, exigência e riqueza deste artista artífice. [...] Disse diante dele e repito, não há nenhum laboratório de gravura no momento, no país, que se compare ao que ele tem realizado, documentando inclusive teoricamente. [...] Desta coluna eu saúdo sem

reservas a grandeza de Orlando DaSilva, e peço aos mentores de outras áreas, inclusive os marchands com algum discernimento, que não deixem passar esse rio de ouro, enquanto se distraem com brilharecos dos espelhos e dos ouropéis nos espaços da falácia (AYALA, 2002, p. 232).

A referência ao trabalho de Orlando DaSilva, no campo prático e teórico, em artigo divulgado no periódico de maior circulação no Rio de Janeiro, demonstra a construção dessa identidade no campo artístico. O espaço vindo a partir deste reconhecimento possibilitou essa nova edição.

De colecionismo – Noções (1967) veio após a criação dos álbuns de gravura realizados por Orlando DaSilva, os quais constituíram um primeiro formato de publicação artística que vinculava gravura e textos críticos e que, através da editora do artista, unia a produção de gravadores a possíveis interessados, os assinantes, que recebiam esses álbuns com as gravuras originais numeradas e assinadas. No mesmo formato criou-se *De colecionismo – Noções* (1967) que, com tiragem reduzida, foi entregue primeiramente aos assinantes, os mesmos que recebiam os álbuns. Essa publicação vinha acompanhada de uma gravura original, de autoria do próprio Orlando DaSilva.

Desde a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, houve um crescimento do interesse em consumir arte; esse fato impulsionou galerias, que passaram a representar artistas com exclusividade, para absorver a necessidade de aquisição de obras de arte por parte de uma elite. A ideia de colecionar arte se associava à de *status* social, como afirma Bueno:

Já no mercado moderno as relações evoluem pontuadas pela admiração. Os colecionadores consomem imagens transgressoras como uma maneira de agregar valores intelectuais e inovadores, associados aos artistas, a suas vidas pessoais ou profissionais. Identificam-se com as visões de mundo dos artistas que colecionam, transformando esta prática em forma de expressão cultural. A existência deste segmento social pressupõe uma sociedade cosmopolita, onde o processo de distinção social não se realiza apenas pelo pertencimento a elites e grupos tradicionais locais, mas, cada vez mais, mediante estilos de vida construídos no fluxo da vida moderna (BUENO, 2005, p. 379).

No contexto de lançamento de *De colecionismo – Noções* (1967), o Rio de Janeiro já contava com algumas importantes galerias de arte, entre elas a *Petite Galerie*, criada no início dos anos 50 pelo escultor Mário Agostinelli, e que mais tarde passou para as mãos de Franco Terranova, por volta de 1952-1953. Desde o início, o *marchand* concentrou-se nos trabalhos de artistas modernos. Nesse contexto, era

comum as galerias de arte serem um misto de antiquário, galeria e loja de móveis (BUENO, 2005, p. 388).

Outra importante galeria da década de 1960 foi a *Galeria Bonino*, administrada por *marchands* argentinos, a primeira a se estabelecer unicamente com a comercialização de obras de arte. Fazendo a partir de sua inauguração uma articulação com mercados externos, dedicou-se à organização de exposições de artistas brasileiros e argentinos. A influência da *Galeria Bonino* perdurou por toda a década de 1960 e 1970 (BULHOES GARCIA, 2017, p. 1).

Portanto, a publicação de DaSilva encontrou um contexto propício para a sua aceitação, uma vez que o comércio de arte começava a ganhar espaço próprio e o consumo de arte passava a ser visto como uma forma de expressão cultural.

O livro *De colecionismo – Noções* (1967) foi impresso através de prensa tipográfica e tem 28 páginas, incluindo uma gravura do autor, que possui a mesma numeração que o livro, uma vez que só foram feitas 300 cópias.

O livro foi encadernado em processo artesanal, com costura feita a fio, e possui as medidas de 50 centímetros de comprimento por 34 centímetros de largura.

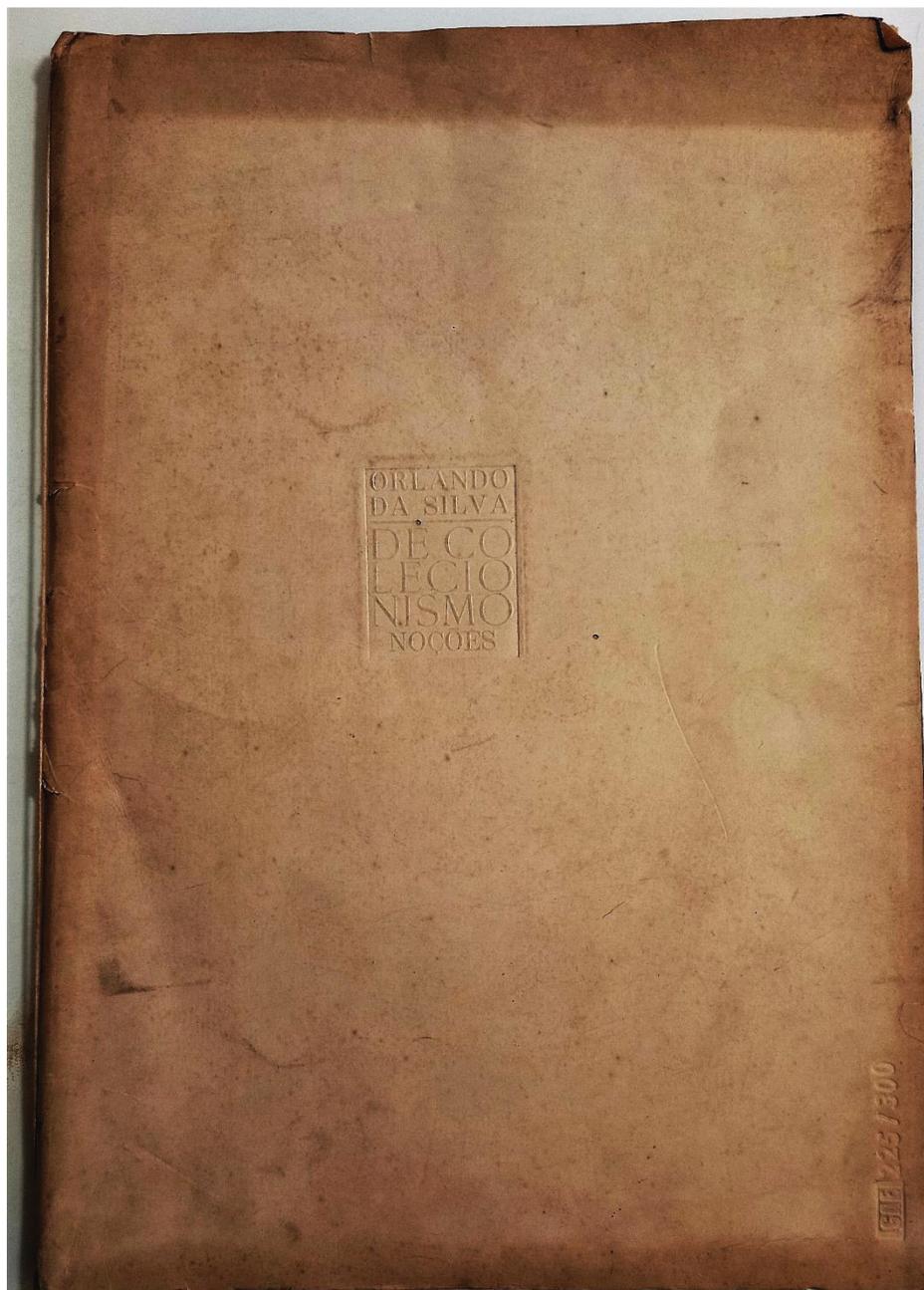


Figura 13 - Capa de *De coleccionismo – Noções* 1967.

A capa é composta de um papel pardo, na imagem acima, amarelado devido ao tempo, e o interior mantém a mesma configuração. O título do trabalho, impresso em baixo relevo, não tem cor, destacando-se apenas pela diferença de nível em relação à superfície do papel. No canto inferior direito notam-se as iniciais GAE, referentes à Gravura de Arte Editora, responsável pela edição, e a numeração 225/300, indicando se tratar da impressão de número 225, entre as 300 realizadas.

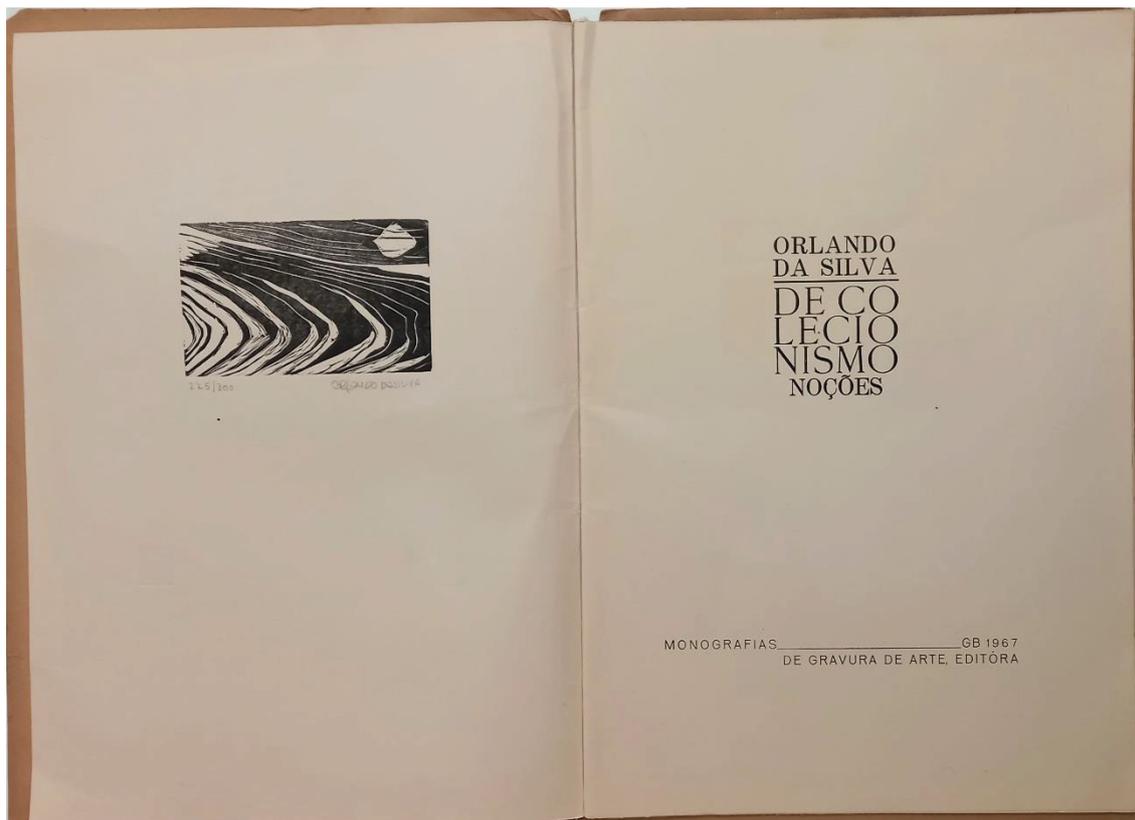


Figura 14 - Contracapa de *De coleccionismo – Noções* (1967)

A contracapa incluía uma gravura de Orlando DaSilva, assinada a lápis, com a mesma numeração contida na capa. Uma xilogravura sem título, revelando um trabalho com linhas e contraste conseguidos através da possibilidade do relevo entre as áreas cavadas na madeira. O título novamente aparece, agora impresso em preto e revela se tratar de uma monografia, com enfoque em algumas noções dessa linguagem que exploraremos mais adiante. A sigla GB, ao lado do ano 1967, faz referência ao estado da Guanabara, que existiu durante os anos de 1960 e 1975, no território que hoje compreende o município do Rio de Janeiro, e o ano, a data de lançamento da publicação.

Na ocasião desta publicação, DaSilva explicou que a ideia de elaborar um livro sobre gravura surgira a partir da percepção da falta de escritos sobre o tema. Segundo DaSilva: “Naquele momento, poucos eram os textos feitos em língua portuguesa que discorriam sobre Arte, especialmente sobre técnicas” (DASILVA, 1990, p. 7). Assim, resolveu editar sob sua inteira responsabilidade alguns textos próprios. Na época de sua pesquisa bibliográfica, notou também a ausência de obras sobre artistas e textos críticos, o que, segundo ele, apontou para a necessidade de desbravar esse campo. Como narra na apresentação da reedição de 1990:

Em minha procura não encontrei um texto que fluísse agradavelmente sobre técnica de colecionismo, resumido numa única obra, mesmo em língua estrangeira. Assim resolvi escrever e editar “De Colecionismo” que procurou ser como que o encontro entre duas pessoas que gostam de um mesmo assunto (DASILVA, 1990, p. 7).

A intenção, segundo o autor, foi escrever, de maneira clara e objetiva, sobre um assunto complexo, trazendo as informações essenciais para a preparação de um possível colecionador, que não necessariamente seria um especialista.

Com pouquíssimos recursos financeiros as dificuldades não foram poucas, Impresso em prelo tipográfico manual em que só podia ser prensada uma página de cada vez por escassez de tipos. Em certas ocasiões faltava uma letra no meio da composição da página e esta tinha que ser revista na procura de palavras que não usassem essa letra. Outras vezes, os tipos já gastos pelo muito uso dificultavam uma boa impressão. Também a falta de revisor experimentado me colocou em cuidados fora da minha especialidade. Finalmente saiu tudo razoavelmente bem e a obra foi divulgada dentro das possibilidades que lhe dava o pequeno limite de 300 exemplares (DASILVA, 1990, p. 7).

O livro não tem sumário, mas é possível notar algumas subdivisões em sua estrutura. Primeiramente, o autor faz uma série de colocações sobre a linguagem da gravura. Inicia com uma breve contextualização e expõe o conceito de coleção, sendo todos os temas divididos por títulos e trabalhados em sequência. Não há referências a outros livros no final de sua publicação e esse fato foi motivo de crítica na época de seu lançamento. Na ocasião da edição de 1968, Teixeira Leite apontou a ausência de importantes referências, destacando, porém, a experiência prática de DaSilva na linguagem da gravura.

[...] foi aluno predileto de Carlos Oswald, e por sua vez iniciador de artistas como por exemplo De Lamonica -, não diremos que seja um escritor, ou um crítico e historiador de arte. É sem dúvida, profundo conhecedor da arte da gravura, sobrando-lhe em experiência pessoal o que talvez lhe falte em leitura especializada. Não admira, assim, que seu estudo, pecando embora pela falta de referência a livros básicos sobre a matéria – entre os quais os de Delteil e Hind, Laran e Van Delen – destaque-se e sobrepuje outras tentativas da espécie e justamente pelo que contém de pessoal e vivido (TEIXEIRA LEITE, 5 fev. 1968).

Essa ausência de referências dificulta a compreensão do caminho percorrido por DaSilva na elaboração de seus escritos, pois embora ele afirme ter tido contato com livros em língua estrangeira sobre gravura, isso acaba por ficar velado no momento de sua produção bibliográfica. Os leitores dessa publicação já estavam previamente selecionados, pois anteriormente haviam recebido o primeiro exemplar do álbum de gravuras e agora podiam contar com informações importantes e úteis,

capazes de transformá-los, de assinantes admiradores de arte, em possíveis colecionadores de gravuras. Provavelmente DaSilva encontraria nesse nicho de público uma possibilidade de mercado.

A obra se divide em textos que esmiúçam características técnicas da gravura; eles são assim intitulados: *De amenidades; Do autêntico, do falso; Do papel; Da impressão; Dos estados, da numeração; Da assinatura; e Da edição, do mercado*. Todos os textos davam informações básicas ao leitor que desejasse iniciar uma coleção, discutindo a possibilidade de acesso mais fácil a uma categoria de obra de arte, uma vez que a gravura possui a característica da multiplicidade. Para o autor, a reprodutibilidade era considerada uma vantagem, pois tornava o custo da gravura mais barato e assim possibilitava uma maior quantidade de possuidores de um mesmo trabalho. Cabia ao artista gravador assiná-la e numerá-la, e assim seu valor artístico estaria preservado: “Essa peça, por convenção, é considerada um original. E não afeta nada o fato de uma pessoa ter uma obra de arte e o outro também tê-la. Não afeta a arte em si” (DASILVA apud TAVORA, 1996, p. 60).

Teixeira Leite, discorrendo sobre um dos temas explorados no livro e sobre a figura de DaSilva, levantou outros pontos de atenção sobre sua escrita:

[...] Orlando da Silva diz-nos de sua experiência no trato com a gravura, fornecendo subsídios preciosos a quantos por ela se interessarem, quer como colecionadores, quer como artistas ou mesmo como críticos de arte. Particularmente valiosos, por exemplo, pareceram-nos os capítulos em que versa sobre o papel e a impressão, decerto porque neles pode Orlando da Silva, mais do que em outro, transbordar toda a sua enorme ciência de artista e artesão gravador. Como ficou dito, a obra se destina basicamente a assinantes da Gravura de Arte Editora. Mas Orlando da Silva teve a boa ideia de tirar um número extra de exemplares (além dos 100 necessários ao consumo) (TEIXEIRA LEITE, 5 fev. 1968).

Os temas contemplados em *De colecionismo - Noções* (1967) serão mais adiante explorados, quando trataremos da edição de *De colecionismo - Graphica* (1990), já que na citada edição havia uma versão fac-símile da primeira.

A experiência com a Gravura de Arte Editora foi a primeira no contexto das publicações voltadas para a formação de colecionadores. Entretanto, nove anos depois, uma nova editora fez um convite para a revisão dos estudos que deram origem a esse primeiro texto.

Foi assim que, em 1976, um novo livro, intitulado *A arte maior da gravura*, chegou às livrarias, versando sobre o universo da gravura. Mantendo inúmeras

semelhanças com o anterior, o autor retomou as diversas técnicas da gravura, incluindo seu passo a passo, dando ao leitor o conhecimento de termos e códigos dessa linguagem.

Assim como o anterior, o livro também seria útil aos colecionadores que, assim como os artistas, teriam um manual didático capaz de fornecer todas as informações necessárias para o acompanhamento da produção de gravura. Como afirma Jacob Klintowitz no texto de apresentação:

Orlando DaSilva fala da gravura e da arte de colecionar e o seu é um tratado da arte de bem amar. Ele é suficiente lúcido para descrever as técnicas, a evolução histórica e os principais artistas. E apaixonado a ponto de nos fazer sentir a textura dos papéis, a trama íntima do feito à mão, o risco da ponta seca, o traço do buril. Orlando DaSilva percorre o itinerário inteiro, caminha seguro entre o artesanato, a criação, o temperamento, o artista e a gravação. Nesse itinerário, ele leva consigo o leitor, pela mão, como uma criança. Em nenhum momento ele permite que o seu entusiasmo se substitua ao didatismo (KLINTOWITZ in DASILVA, 1998).

O livro teve a tiragem de 5.000 exemplares e partiu de um convite feito por Antônio de Freitas Maia, responsável pela Espade – Escola Paulista de Arte e Decoração – e Galeria e Editora Espade, para a reedição da monografia *De colecionismo - Noções*. O convite já vislumbrava uma ampliação das pesquisas anteriores, que dessa forma cresceram e se transformaram nesse livro. Assim como em outras ocasiões, esse lançamento também ganhou destaque em alguns jornais da época, como fez o crítico Roberto Pontual ao comentar a produção de DaSilva:

A Arte Maior da Gravura um livro que o artista e professor Orlando da Silva publica através da galeria Espade, de São Paulo, com excelente projeto gráfico de Ennio Lamogilia Possebon e Aldo Ricchiero Filho, e participação conselheira do gravador Marcelo Grassmann; a obra trata tanto da história universal e nacional da gravura quanto de toda sua diversidade de processos técnicos, de uma maneira que se preocupou muito em dar ao leitor um livro útil e simultaneamente agradável à vista (PONTUAL, 1976, p. 2).

Uma ampliação significativa no número de exemplares em relação à sua primeira publicação proporcionaria algumas mudanças. Das 128 páginas da edição, 80 são voltadas a explicar as origens das técnicas da gravura, seus primeiros passos no Brasil, suas diferenças e seus materiais. A nova obra trazia uma novidade, a grande presença de ilustrações de gravuras de diversas técnicas, representadas através de imagens clássicas da história da arte. Em seguida, como fechamento do livro, 14 imagens de autoria do gravador Marcello Grassmann são apresentadas. Orlando DaSilva ainda dedica a ele um texto nessa obra.

O livro foi considerado o único manual didático de gravura lançado no país até então, sendo bastante divulgado através de notas de jornais, como se observa nesse breve comentário feito por Geraldo Edson de Andrade, no *Jornal de Ipanema*, em dezembro de 1976:

O interesse didático de Orlando DaSilva pela gravura acompanha praticamente toda a sua atividade como gravador e professor, dos melhores que temos. Em 1967, uma monografia de sua autoria, “De Colecionismo” procurava “dar um conhecimento elementar aos colecionadores de gravura”, com preciosos ensinamentos. Infelizmente o trabalho ficou restrito a uns privilegiados. Com a edição de “A Arte Maior da Gravura”, Orlando amplia a faixa de leitores. E praticamente responde a todas as indagações sobre a gravura, desde a sua história e principais nomes, às técnicas e características, dando assim ao leitor visão completa de sua importância, inclusive ensinando-o como deve comprar (bem) uma gravura (ANDRADE apud DASILVA, 1998).

Os primeiros capítulos revisitam assuntos tratados em *De colecionismo – Noções* (1967), dirigidos ao público colecionador; tratam sobre o original e o falso na gravura e sobre a assinatura da obra de arte. Outros capítulos seguem discorrendo sobre as características das técnicas, sobre a história da gravura no contexto europeu e a história da gravura no Brasil.

A capa possui em destaque o título do livro, mas chama a atenção o efeito da contracapa, que repete a imagem da capa, que traz o título em vermelho escuro destacado em um fundo claro, preenchido com simbologias das assinaturas próprias da linguagem da gravura, porém em uma imagem espelhada. O espelhamento da imagem é o que acontece com toda gravura ao ser impressa; ao ser trabalhada na matriz e passar pela prensa, tem transferida para o papel a imagem construída na matriz, porém de forma invertida, ao modo de um carimbo. Para um leitor mais atento há o sentimento de que algo foge da normalidade, pois mesmo parecendo a repetição da capa, percebe-se que não é exatamente assim.

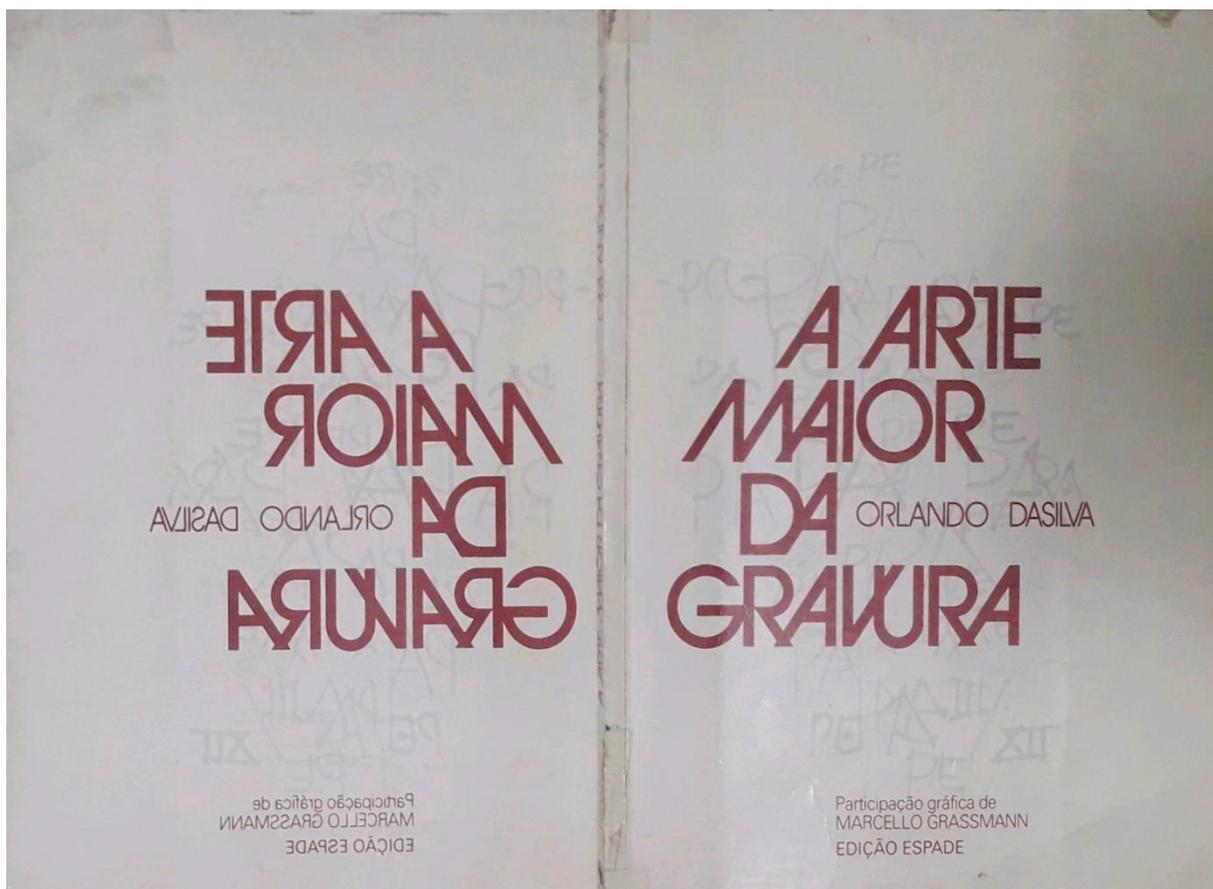


Figura 15 - Capa do livro *A arte maior da gravura*, 1976.

Como disse anteriormente, é algo característico da gravura a construção da imagem em uma matriz, para que posteriormente aconteça a sua impressão; esse é o motivo da escrita espelhada na contracapa do livro, como um lembrete das regras que a técnica impõe, que é o tema abordado. Há também a presença das letras *PA* e *PE* em tons claros ao fundo do título, repetidas vezes. A abreviação *PA* vem de *prova do artista*, um termo utilizado para se referir às impressões realizadas fora do limite da numeração da edição da gravura, ou seja, impressões que vão ficar em posse do artista. E *PE* vem de *prova de estado*, outro termo característico de quem conhece os processos da gravura, pois faz menção às impressões ocorridas antes da gravura terminada, ou seja, durante a criação da imagem, onde o artista vai percebendo o caminhar de seu processo (DASILVA, 1976, p. 36). Os termos *PA* e *PE* são classificações que DaSilva aborda no livro, além de detalhar outros termos específicos dessa linguagem.



Figura 16 - Exemplo de uma xilogravura e de sua matriz à direita.
 Fonte: <https://www.midiamax.com.br/>

A imagem representada pela figura 16 exemplifica uma xilogravura composta por texto e imagem; ao mesmo tempo nos revela a forma como é riscada a matriz que, por possuir um texto, deve ser pensada desde o início de modo espelhado, para que não haja erro no resultado final, depois de impressa. A capa do livro *A arte maior da gravura* faz referência a esse processo, conhecido por quem tem familiaridade com a linguagem da gravura.

Ao abrir o livro, o leitor se depara com a imagem de um rinoceronte, uma xilogravura de Albrecht Dürer (1471-1528), de 1515, que ocupa as duas primeiras folhas de rosto. O rinoceronte reaparece ao longo do livro, em tamanho menor, fechando alguns capítulos, como quem auxilia o leitor na trajetória pelos textos sobre o universo da gravura.

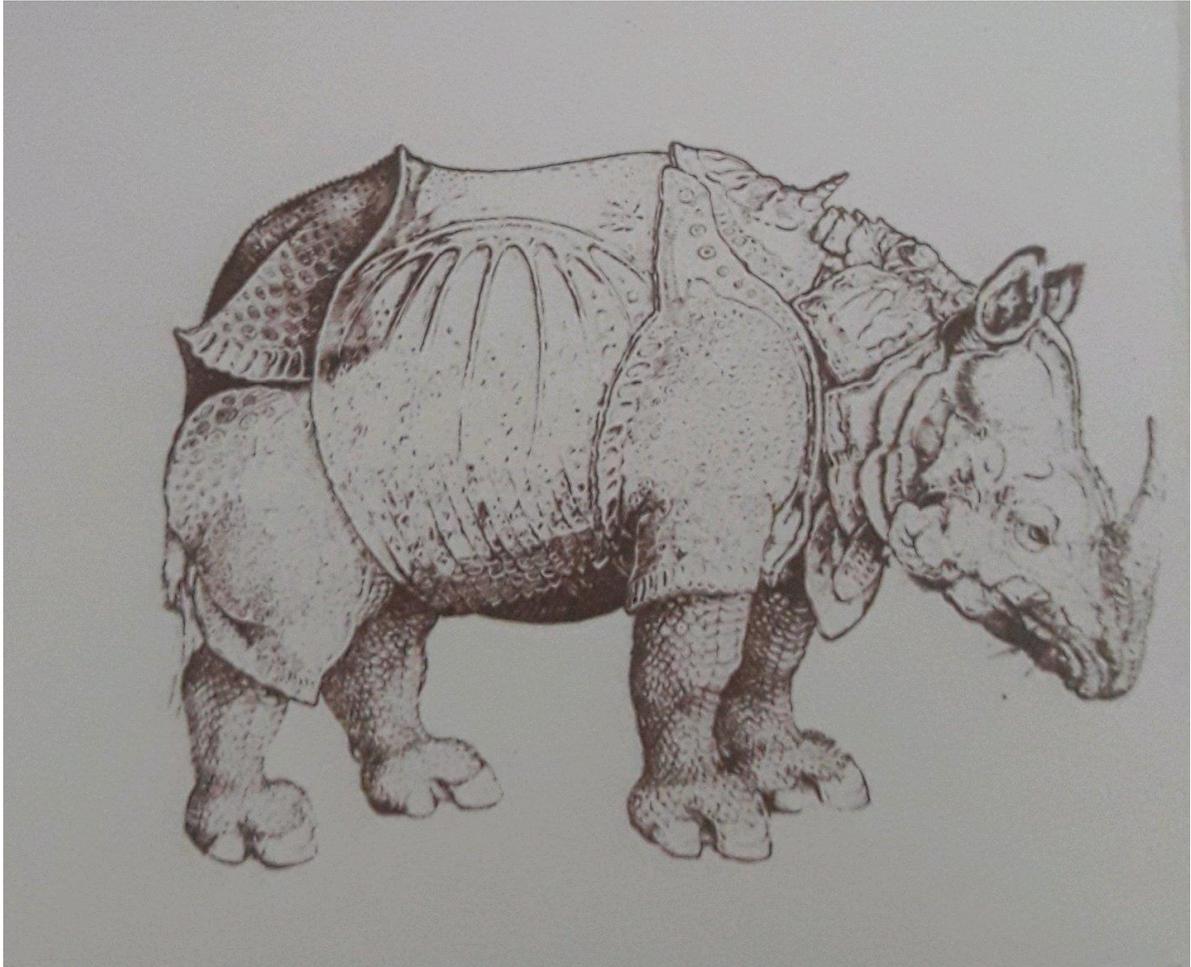


Figura 17 - Rinoceros – Albrecht Dürer, 1515.
Fonte: *A arte maior da gravura*, p. 12

A escolha de um artista alemão do Renascimento revela o conhecimento que Orlando DaSilva possuía sobre artistas e gravadores de destaque de diversos períodos e países, como demonstrara ao tratar da história da gravura em *De colecionismo – Noções* (1967) e agora de maneira mais aprofundada em *A arte maior da gravura* (1976). A gravura do Rinoceronte possui uma história interessante. A imagem foi criada a partir da descrição de um rinoceronte que foi trazido da Índia para Portugal, no mesmo ano de 1515, e, como presente do rei de Portugal Manuel I para o Papa Leão X, seguiu em uma embarcação para a Itália, mas acabou morrendo no trajeto. Entretanto, como era um animal desconhecido na Europa, quem teve a oportunidade de vê-lo, tentava desenhá-lo ou descrevê-lo para quem pudesse fazer esse registro. Foi dessa maneira que, mesmo sem vê-lo, Dürer criou uma imagem aproximada do animal, a qual por muitos anos serviu como referência para outras representações análogas. A gravura ficou tão famosa na Europa que foi copiada por muitos artistas e por muito tempo considerada como uma representação realista do

animal. A imagem do Rinoceronte é tão conhecida que possivelmente Orlando DaSilva a escolheu como um símbolo representativo da história da gravura. O próprio artista possui entre seus trabalhos figura semelhante, entre os animais escolhidos como tema de suas gravuras.

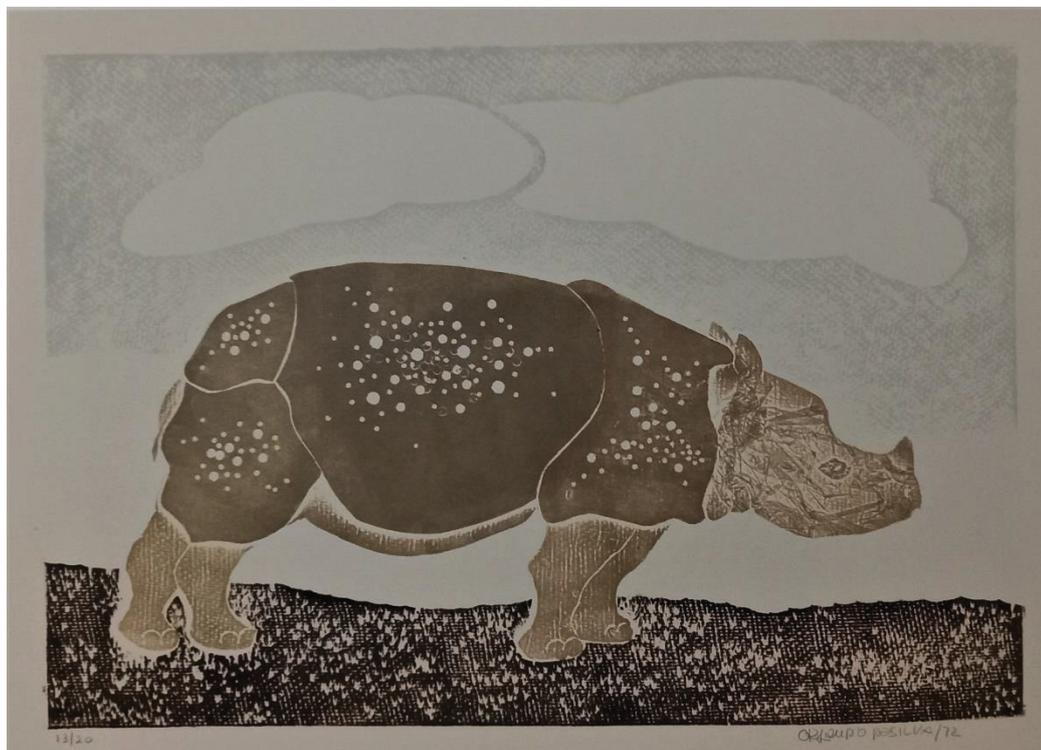


Figura 18 - Rinoceronte, Orlando DaSilva, 1972. Papelogravura, 34 x 50 cm.
Fonte: Orlando DaSilva, 2010.Ed. Noris.

O Rinoceronte de DaSilva foi feito em papelogravura, mas mantém como semelhança a mesma posição do animal feito por Dürer séculos antes. DaSilva explora a cor, texturas e nesse caso formas mais simples em relação à gravura do artista clássico.

O enfoque dado à história da técnica da gravura é um dos itens mais explorados pelo autor nessa publicação, o que foi apontado também em uma crítica no *Jornal do Brasil*. Na ocasião, o crítico Roberto Pontual elogiou o livro e comentou que seu lançamento fora acompanhado da abertura de uma exposição, explicando o caminho percorrido pelo artista nas diferentes partes do livro:

[...] Mas o complemento informativo de maior importância é a menção de um livro que acaba de ser lançado em São Paulo, na Galeria Espade, acompanhado de uma exposição didática sobre gravura, com trabalhos de Lívio Abramo (xilogravura), Marcello Grassmann (gravura em metal), Octávio Araújo (litografia) e Orlando da Silva (papelogravura). O livro é exatamente deste último artista e professor, com o título de *A Arte Maior da Gravura*. De

uma parte, tem um caráter histórico, buscando dar uma ideia da evolução da gravura, desde a produção de Dürer até os nossos dias; de outra parte, analisa as várias técnicas de sua obtenção, seus materiais e maneiras. Conclui-se com um levantamento das origens da gravura no Brasil e um capítulo dedicado especialmente a Marcello Grassmann (PONTUAL, 1976, p. 8).

A preocupação em trazer a gravura de maneira didática justifica a montagem da exposição com as diferentes técnicas. Manter o caráter informativo para o leitor é um dos objetivos do autor, que nessa edição passou a contar com o auxílio das imagens. O lançamento organizado pela editora e seu viés didático vão ao encontro do relato feito por Orlando DaSilva na apresentação do livro, em que afirmou que Antônio de Freitas Maia, responsável pela edição, tinha interesse em dar amplitude e difusão à gravura, através de divulgação, exposições educativas e filmes, entre outros meios. Afirmava que ele, “como todo amante de arte, olha com bons olhos a gravura, acredita no seu futuro, quer participar deste futuro, que pretende fertilizar.” (DASILVA, 1976, p. 1).

Dando sequência à análise na publicação, observamos outra imagem que aparece de forma ampliada, ocupando uma página inteira, e que se repete por três páginas seguintes. Trata-se da imagem da obra *Imprimindo uma gravura*, de Abraham Bosse, de 1642, realizada com buril e água-forte.

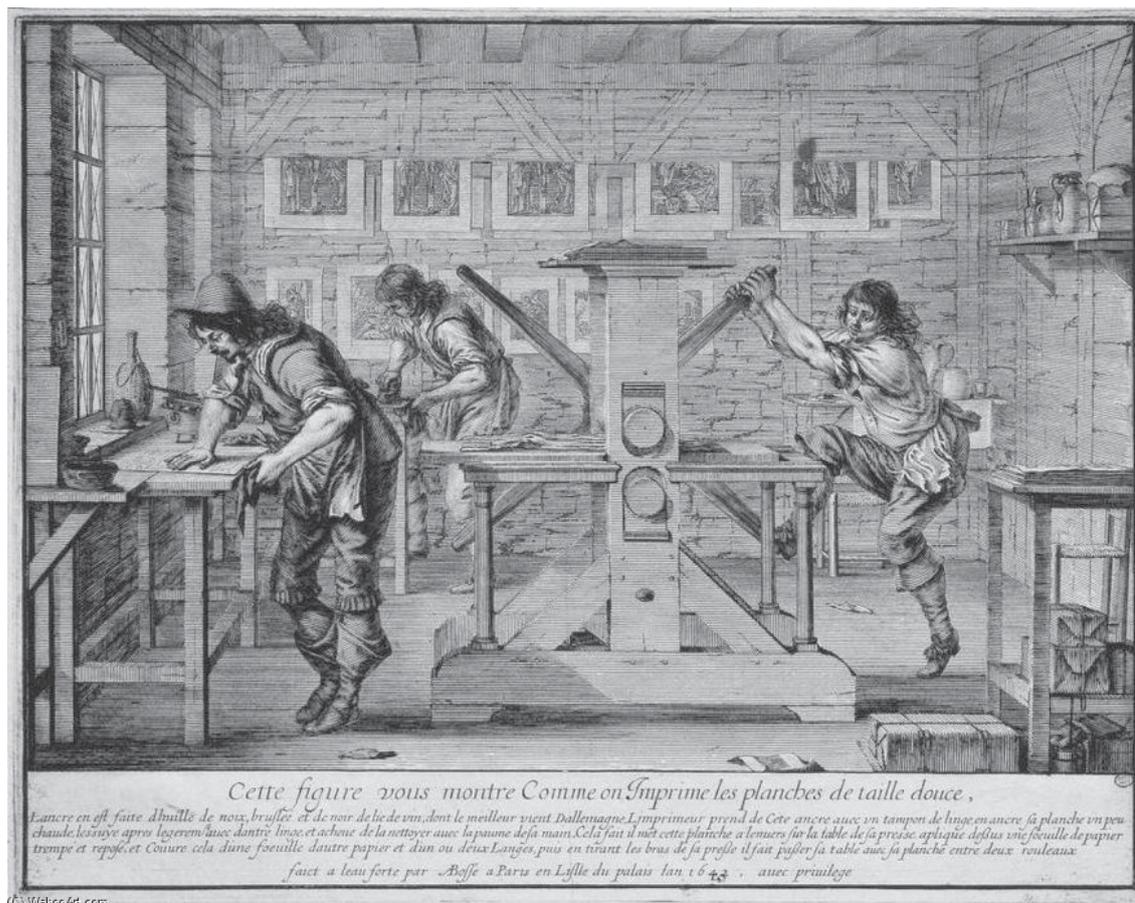


Figura 19 - Imprimindo uma gravura, Abraham Bosse, 1642.
 Fonte: <https://pt.wahooart.com/>

A imagem mostra três homens trabalhando em uma oficina de impressão de gravuras. Cada um se encontra em um momento da produção, o que transmite ao observador a noção de que o processo ocorre em etapas. O que chama mais atenção é o homem que está à prensa, pela força exercida no manuseio do artefato. Ao fundo um varal exhibe as gravuras impressas em processo de secagem. Embora a imagem seja bem ilustrativa quanto ao processo da gravura naquele período, Orlando DaSilva não faz nenhuma referência a ela, utilizando-a apenas como fundo para seu texto de apresentação. No entanto, a gravura ilustra fases do processo necessário para a técnica da calcografia, em que a pressão colocada sobre a chapa metálica faz com que a tinta se transfira para o papel. O homem no canto esquerdo prepara a folha de papel e o feltro que protege a matriz durante o processo de impressão. A escolha dessa imagem no início do livro exalta a importância dada pelo autor ao processo, até o resultado final, a gravura em si.

Essa nova publicação tem muitas semelhanças com a obra de 1967, nos capítulos iniciais, mas aqui o autor teve maior possibilidade de inserção de imagens,

o que dá ao leitor um entendimento mais claro sobre as especificidades da gravura às quais o autor se refere. São 24 ilustrações de gravuras mostradas na íntegra ou em detalhes, que mostram com clareza os temas trabalhados por DaSilva. Entretanto, elas apresentam apenas gravuras finalizadas. Não há imagens que demonstrem procedimentos técnicos, nem que ilustrem materiais usados na execução de cada técnica.

Após o texto de apresentação sobre a edição e sobre o autor, DaSilva faz um breve comentário sobre a qualidade da gravura e seu poder de ser uma arte acessível a um público maior, que não tem possibilidades de adquirir uma obra única – por exemplo uma pintura – por seu alto custo, mas pode adquirir uma gravura de muita qualidade por um preço moderado. Finaliza a introdução dizendo:

Gostaria de iniciar esta caminhada com a companhia interessada do leitor. Este livro atingirá sua meta se, terminada a leitura, a curiosidade pela gravura continuará desperta. Há que ler muito mais, que ver, julgar, mais que tudo, sentir. Começemos nosso passeio que tem paisagens agradáveis, que é bonito de cor e formas, que tem muita coisa para descobrirmos (DASILVA, 1976, p. 15).

A primeira etapa desse caminho que DaSilva deseja apresentar ao leitor já se encontrava presente em seu livro anterior. O capítulo que leva o título *O original e o falso* é composto basicamente pelo mesmo texto presente em *Do autêntico, do falso*, publicado em *De colecionismo – Noções* (1967), salvo pequenas alterações. Um leitor já familiarizado com o trabalho anterior não encontrou ali, portanto, grandes novidades, a não ser pelo acréscimo de duas ilustrações, uma xilogravura de Albrecht Dürer e uma gravura em metal de Rembrandt.

A escolha pelas gravuras que ilustram o tema abordado em *O original e o falso*, fazem parte da história narrada pelo autor para explicar como as assinaturas vão aparecendo nas obras de arte, em que ele comenta que elas surgem como afirmação do individualismo do artista e como proteção contra fraudes. Assim cita o caso de Dürer, que ficou conhecido por assinar na própria matriz através de um monograma, AD, mas que nem por isso deixou de ter suas gravuras falsificadas.



Figura 20 - Monograma de Albrecht Dürer.
Fonte: www.pinterest.com

O monograma de Dürer passou a ser visto nas gravuras do artista em diferentes posições, por vezes pertencendo à imagem, e não colocada ao canto, como se esperaria de uma assinatura.



Figura 21 - Brasão da Morte, Albrecht Dürer, 1503.
Fonte: Wikipédia.

A imagem acima, gravura intitulada *Brasão da Morte*, de Albrecht Dürer, demonstra essa relação com o monograma, pois aqui ele participa da imagem,

inserido em uma pequena placa no meio do desenho. A gravura que pode ter como tema a sedução de uma mulher, tem elementos enigmáticos para compor a cena. A presença de asas de um grande pássaro, ao lado de uma parte da armadura de um cavaleiro, e a presença de um crânio como a simbologia da morte, causa um contraponto no tema da conquista da jovem moça.



Figura 22 - O apocalipse segundo S. João, 1498. Albrecht Dürer.
Fonte: *A arte maior da gravura*, 1976, p. 19.

Na xilogravura de Albrecht Dürer acima (figura 22), escolhida como uma das ilustrações do livro, o monograma está no centro inferior da imagem. A gravura representa uma passagem religiosa, a visão de João descrita no *Livro do Apocalipse*, em que se narra a visão de um homem comum vendo Cristo junto a sete castiçais.

A abordagem dos temas não foi algo explorado por Orlando DaSilva, ele apenas inseriu as imagens, esperando a observação do leitor quanto à assinatura por ele citada. Entretanto, faz uma lista do que é considerado falsificação de gravuras, atualizando o leitor contra o possível risco de ser enganado.

No capítulo seguinte, agora chamado de *A assinatura nas obras de arte*, Orlando DaSilva englobou os textos que em *De colecionismo - Noções* (1967) eram apresentados em dois capítulos distintos: *Assinatura e da edição*, e *Do mercado*. Porém, o que antes acabava ficando no campo da imaginação passou a contar com uma imagem para a melhor compreensão do leitor.

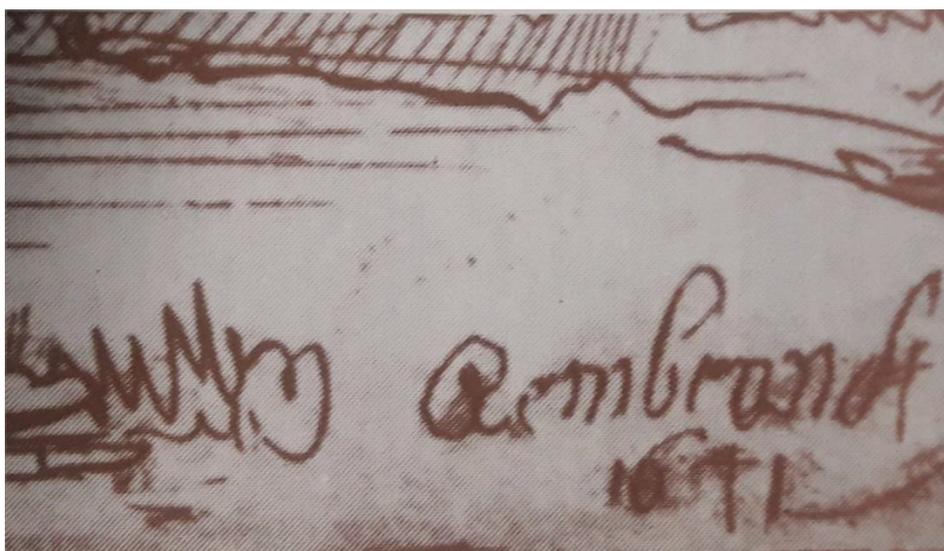


Figura 23 - Detalhe de uma gravura de Rembrandt exposta no livro, mostrando a assinatura. Imagem sem referência. Fonte: *A arte maior da gravura*, p. 23.

A escolha pelo detalhe da assinatura de Rembrandt exemplifica o que DaSilva abordava em seu texto, sobre a origem do costume de assinar os trabalhos como fator de individualização das obras de arte. Segundo ele:

Rembrandt sentiu a necessidade de expulsar a assinatura como um componente do resto da gravação e em muitos dos seus trabalhos reserva uma pequena margem sem gravação, na parte inferior, apenas para levar sua assinatura, ou monograma gravado e data. É o caminho para as modernas gravuras assinadas a lápis, na margem, fora da gravação impressa, junto ao testemunho (DASILVA, 1976, p. 23).

A citação de nomes estrangeiros e que são considerados referências históricas no contexto da gravura é recorrente nas publicações de DaSilva, demonstrando grande conhecimento de artistas europeus que exploraram a técnica nos séculos anteriores, como é o caso de Rembrandt e Dürer, já citados anteriormente. Ao narrar os caminhos percorridos pela gravura, se tornava inevitável mencionar nomes que ficaram reconhecidos no campo artístico por sua produção. DaSilva escolhe os clássicos que viveram em períodos de grande desenvolvimento artístico, como os períodos Renascentista e Barroco, já que Dürer nasceu no século XV e Rembrandt no século XVII.

O item intitulado *O papel, o impressor, a cópia* – assim como os anteriores –, surge nessa publicação como uma revisão de textos já conhecidos. O mesmo ocorre como o capítulo seguinte, intitulado *Os estados, as provas, a numeração*. Em *De colecionismo - Noções* (1967), esses itens foram explorados de uma forma mais individual. Já na *Arte maior da gravura* (1976) aparecem mais interligados, em um texto mais fluido. Foram revisados e aproximados para dar ao leitor um maior entendimento do processo da técnica da gravura. O autor manteve uma característica didática de manter listados itens que uma pessoa interessada em gravura deveria observar ao adquirir um exemplar.

Ao compararmos os dois livros, embora seja perceptível a repetição dos temas e a revisão dos textos, três capítulos novos tornam significativa a diferença entre uma publicação e outra, a começar pelo intitulado *História da técnica*, que faz um apanhado histórico da origem da gravura, assunto que até então não havia sido abordado por DaSilva em trabalhos anteriores.

Nesse capítulo, o autor alerta para o que será ali tratado:

Não nos é possível abranger tudo, trabalho impossível para apenas um autor. Do que vamos abordar, o faremos de maneira leve. Temos a intenção de apenas criar curiosidade (ao fim desse livro pode ser encontrada bibliografia que orientará quem estiver interessado em leitura mais profunda). Procuraremos ser diretos e simples, estudando os problemas de maneira fiel, mas o mais original possível, valendo-nos tanto da vivência própria com os temas, quanto do estudo encontrado em livros e por intermédio de professores (DASILVA, 1976, p. 40).

A abordagem escolhida por DaSilva é a de um panorama que se inicia nas primeiras gravações de imagens realizadas na pré-história, e depois se dirige para o contexto social da Idade Média e para a presença da xilogravura nos livros; passa

para a presença de impressões através de estêncil em pergaminhos na China e Pérsia e encerra com o Renascimento e o surgimento da gravura em metal.



Figura 24 - *Diabo e anjo com espelho*, 1490, autor desconhecido. Xilogravura. Ilustração presente no capítulo História da técnica. Fonte: *A arte maior da gravura*, p. 41

O capítulo, que é relativamente extenso, mantém uma proporção grande de ilustrações: praticamente a cada página de texto é inserida uma imagem. Logo no início, ao falar sobre a presença da gravura nos livros, o autor nos apresenta esse exemplo (figura 24). Explica que a gravura nasceu atrelada ao texto, e que como no caso da figura acima, letras e imagem eram gravadas em uma mesma placa, e depois impressas no papel.

O capítulo segue abordando conteúdos em que DaSilva privilegia o contexto histórico e social referente ao surgimento de cada técnica. Assim o faz ao relatar o

estabelecimento da água-forte, da ponta-seca, das águas-tinta e da litografia, sempre com uma linguagem acessível ao leitor e demonstrando conhecimento da área.

Ele mesmo comenta no jornal paranaense *Diário do Paraná*, após o lançamento do livro, que a ideia de escrever sobre a história da técnica da gravura era condensar informações importantes, transformando seu livro em uma referência no campo, para uma consulta de qualidade:

Para uma pessoa saber a história da gravura, precisa ler diversos livros. E eu abordo apenas a história da técnica da gravura que é mais fácil, mais condensada, num outro prisma que consegue prender a pessoa ao amor pela gravura. A história das técnicas também é um assunto de não sei quantos livros, que teriam que ser lidos com muita atenção, para um perfeito entendimento. Então eu atentei no detalhe de que na minha frase, no livro, nunca houvesse duplo sentido, para que possa ser entendida numa leitura só (DASILVA, 1977, p. 2).

Ele assim o faz, e dessa vez expõe o referencial teórico-bibliográfico que utiliza como apoio, diferentemente do que havia feito em *De coleccionismo - Noções* (1967). Utiliza uma linguagem acessível para um leitor que ainda está se familiarizando com a linguagem da gravura. A bibliografia exposta ao final no livro apresenta 168 livros referenciados, em sua maioria sobre o tema da gravura. A maior parte deles são publicações norte-americanas e europeias, entre os quais está o *Guide to the processes and schools of engraving* (Guia de processos e escolas de gravura) de Arthur M. Hind, lançado em 1933, e mais três livros do mesmo autor. Entre as brasileiras consta a obra *Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil*, de Pedro Caminada Manuel-Gismondi, escrita em 1964, uma das poucas voltadas à história da arte brasileira escrita no período. Outra referência interessante é *A nova gravura* de Henrique Oswald, tese do autor para o concurso de livre-docência de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.

No capítulo seguinte, chamado de *As técnicas, suas características*, Orlando DaSilva separa uma por uma todas as técnicas de gravura tidas como tradicionais e as apresenta seguindo uma sequência onde explica como é feita a imagem gravada, como ocorre a impressão, ou seja, qual o modelo de prensa utilizada, e quais são as características finais da imagem.

Uma das imagens que acompanham esse capítulo tem por objetivo mostrar para o leitor as diferenças que cada técnica proporciona e o resultado na gravura impressa. DaSilva explica que a madeira utilizada na xilogravura interfere no resultado da imagem, e que pode apresentar essa ou aquela característica, cabendo ao

gravador escolher o resultado que deseja ter no final. Na imagem abaixo (figura 25), percebemos a figura que representa o detalhe de uma xilogravura, com traços bem marcados e cruzados para representar a sombra, diferente do que acontece com os detalhes possíveis de se conseguir na gravura em metal que, pelo material, possibilita riscos mais desordenados e áreas menos delimitadas. Em seguida DaSilva a compara com a litografia, que considera uma “não gravura”. Para ele:

É uma estampa comumente chamada de gravura, cuja matriz que se origina, não é cavada. A qualidade artística não entra no mérito. Uma litografia pode ser melhor, artisticamente, que uma calcografia, ou uma xilogravura. O que não está certo é chamar uma litografia de litogravura (DASILVA, 1976, p. 69).

O fato de não possuir a matriz cavada, como diz DaSilva, produz uma imagem com outras características, como a existência de nuances de tons, distintos das outras técnicas apresentadas. As diferenças são apresentadas através da ilustração escolhida pelo autor.

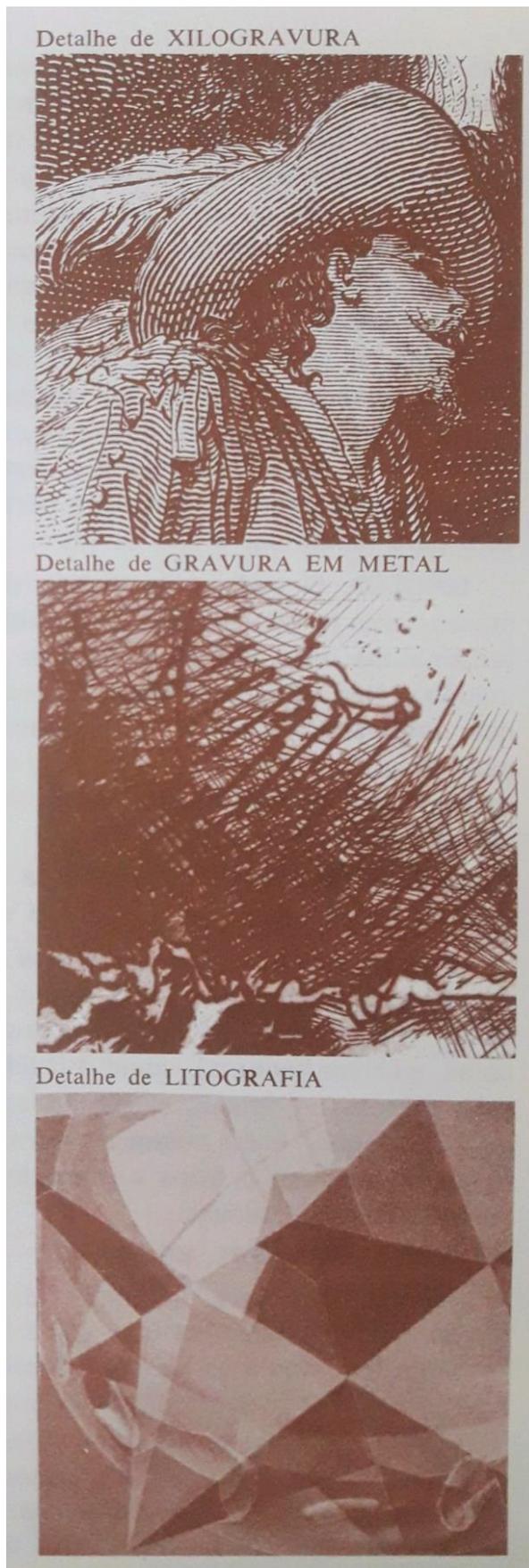


Figura 25 - Ilustração utilizada no capítulo *As técnicas, suas características*.
Fonte: *A arte maior da gravura*, p. 61.

Ao finalizar a descrição de todas as técnicas tradicionais de gravura, Orlando DaSilva acrescentou por último a papelogravura, afirmando ter sido ela desenvolvida por ele alguns anos antes. Assim como com as demais, explicou como se constrói a matriz, como se realiza a impressão e qual a característica final da imagem gravada que, nesse caso específico, devido a um uso mais diversificado de materiais, apresenta um resultado variado. O autor finaliza o capítulo dizendo que seu objetivo era despertar o leitor para o mundo da gravura de um modo geral, e não ensinar de uma forma prática:

As NOTAS técnicas dadas acima não têm a pretensão de ensinar a gravar. São simples indicações ao amante da gravura quando muito, talvez o despertar de uma tendência gráfico-artística, que deve seguir com o auxílio do professor, do livro especializado em técnica, da observação, da pesquisa e do querer (DASILVA, 1976, p. 70).

O tema abordado por Orlando DaSilva na sequência foi intitulado *Breves notas sobre as origens da gravura no Brasil*, capítulo destinado a aproximar o leitor da gravura brasileira, uma vez que, no livro, ele teve a oportunidade de explicar o desenrolar da técnica ao longo dos tempos e sua origem predominantemente europeia. O autor narra, de maneira breve, a chegada ao Brasil da gravura, primeiramente ligada ao livro, através da imprensa, que aqui se instala a partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa e a instalação da Imprensa Régia. Também faz um apanhado das primeiras oficinas litográficas, citando personagens que fizeram a história e a trajetória dessa linguagem. O item é finalizado com o leitor tendo acesso a informações da própria formação do artista e do contexto vinculado ao Rio de Janeiro, a exemplo da chegada de Carlos Oswald e de seu caráter pioneiro no ensino da técnica da gravura em metal.

O livro ainda conta com uma apresentação do artista Marcello Grassmann, que antecede as imagens de 14 reproduções de gravuras de sua autoria. O texto de DaSilva, de pouco mais de uma página, conta a trajetória do artista e aborda a origem do seu interesse pelas artes. O autor finaliza com o seguinte comentário:

Marcello Grassmann só fala coisas sérias, não usa cortina, mesmo que transparente para se esconder a verdade. É um artista de franco diálogo com a arte, em convivência íntima... “Ser criativo é não ser bitolado a um padrão ideal, estético... O bom gosto é tão discutível quanto o mau gosto.” Peguei só uma fagulha de Marcello, o senhor gravador, que dá, com a reprodução de seus trabalhos, todo o mérito a este livro (DASILVA, 1976, p. 82).



Figura 26 - Gravura de Marcello Grassmann. Técnica de água-forte.
Fonte: *A arte maior da gravura*, 1976.

Marcello Grassmann havia sido colega de formação de Orlando DaSilva no Liceu de Artes e Ofícios, no momento em que Henrique Oswald comandava o ateliê de gravura, no início da década de 1950. A imagem acima é uma gravura em metal, técnica pela qual o artista demonstrava certa preferência, como afirmou em entrevista:

[...] A cozinha da gravura em metal é muito complicada e é muito mais fascinante do que a cozinha da litografia. [...] [...] Eu diria mesmo que esse é

o grande fascínio da gravura em metal. Eu sempre achei que o grande momento da criação da gravura em metal é aquele em que você diz: “Essa chapa está perdida!” Porque daí você diz: “O que é que eu posso fazer?” É alguma coisa como um desafio (GRASSMANN apud Itaú Cultural, 2000 p. 52).

Das imagens selecionadas para o livro, dez são exemplares de gravura em metal e quatro divididas entre xilogravuras e litografias, revelando a possível preferência de Orlando DaSilva pela mesma técnica. Na década de 1970, Grassmann já colecionava participações em grandes eventos de arte, entre eles a Bienal de Veneza, em edições entre 1950 e 1962, e a Bienal de São Paulo, em edições entre 1953 e 1967; foi premiado na edição de 1955 e de 1967. Além da Bienal de Paris de 1959, ocasião em que recebeu um prêmio na categoria de desenho; mais próximo à publicação de Orlando DaSilva, Marcelo Grassmann havia participado da Biennale Internazionale della Gráfica d’Arte de Florença, em 1972, onde conquistara uma medalha de ouro por seu trabalho.

Ao unir o aspecto teórico da gravura – trabalhando sobre suas descrições técnicas –, à produção artística de Marcello Grassmann, artista internacionalmente premiado, DaSilva impulsiona a sua própria produção teórica, uma vez que associa um artista reconhecido por sua prática à uma literatura que valoriza a gravura. O leitor acaba recebendo uma experiência completa, ao conhecer a história da origem da gravura, a história da técnica no Brasil e finalizar conhecendo um artista, sua trajetória e obra.

As duas principais produções bibliográficas de Orlando DaSilva, *De colecionismo* (1967) e *A arte maior da gravura* (1976) tinham naquele momento informações repetidas sobre técnicas da linguagem da gravura. Ambas pretendiam guiar o principiante nesse universo a conhecer os temas adequados, os procedimentos técnicos e a visualidade desejada enquanto resultado da impressão de cada técnica. A diferença principal naquele momento era a ampliação dada pela *A arte maior da gravura* ao panorama histórico da gravura no Brasil, até o momento de sua publicação. Isso revela a pesquisa de Orlando DaSilva sobre o desenvolvimento da linguagem no país. Os livros também reforçavam os ideais propostos por DaSilva sobre a comercialização de gravuras, suas justificativas e estratégias para os avanços nessa área.

Em 1990, a versão *De colecionismo - Graphica* foi publicada através da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Tratando-se de uma reedição de *De*

coleccionismo - Noções (1967), incluía uma versão fac-símile da mesma, acrescida de uma nova parte. A versão mais recente tem a adição de novos textos e a reprodução de 22 gravuras do autor, inexistentes na primeira. O exemplar tem grandes dimensões, 43x33 centímetros, que permite a reprodução das gravuras em diversos tamanhos. Há também uma distinção nos títulos das versões, como informado anteriormente.

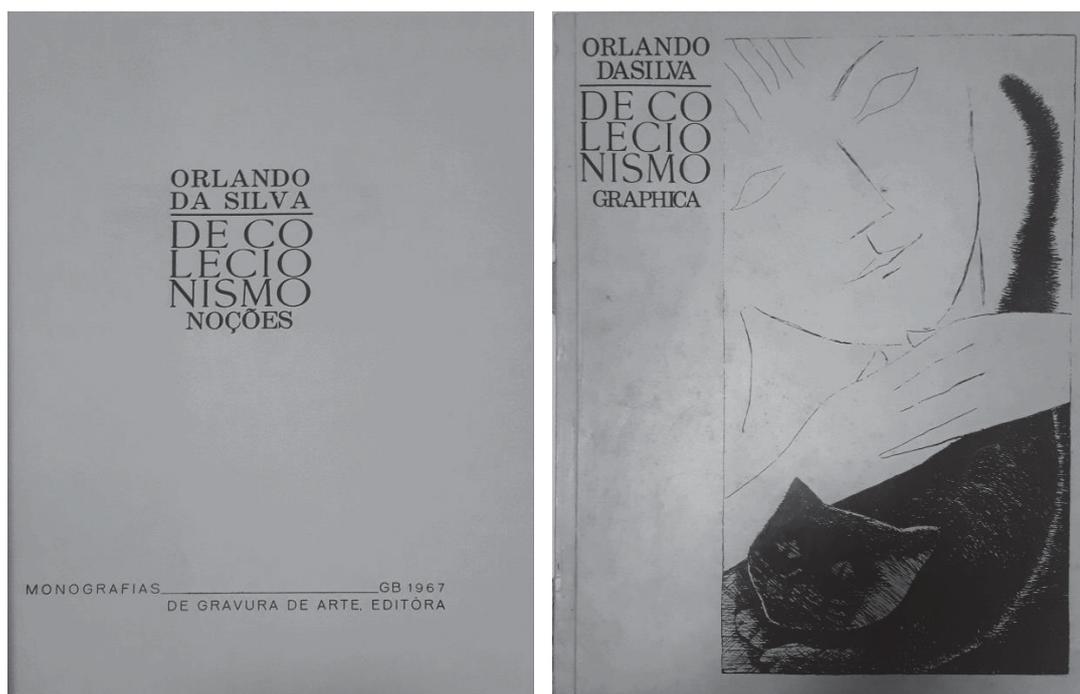


Figura 27 – Capa de *De coleccionismo* 1967/1990

A versão da década de 1990 possibilitou uma capa mais elaborada em relação à de 1967, com a imagem de uma gravura do autor ocupando grande parte do espaço. Entretanto, o formato do título se mantém com poucas alterações, com o mesmo padrão de letras (tipos), formando um retângulo. Outro elemento perceptível é a alteração feita pelo autor em relação ao seu nome, já que na primeira versão ainda assinava o sobrenome Silva, sem a alteração feita para a distinção em seu meio artístico. Percebe-se, entretanto, a intenção de manter uma relação entre as duas publicações.

Quando analisamos os textos que lhe serviram como apoio, percebemos um grande número de títulos em língua inglesa, francesa ou espanhola. Obras como *Traité historique et pratique de la gravure en bois* (Tratado histórico e prático sobre xilogravura), de J. M. Papillon (1776); *L'art de reconnaître les gravures anciennes* (A

arte de reconhecer gravuras antigas), de Emile Bayard (1925); *Conservation of prints, drawings, and manuscripts* (Conservação de estampas, desenhos e manuscritos), de H. J. Pleinderleith (1937); *How to appreciate prints* (Como apreciar estampas), de Frank Weintenkampf (1942); *La técnica moderna del grabado en madera* (A técnica moderna da gravura em madeira), de Maurice Busset (1951), são alguns dos livros com os quais DaSilva teve contato; embora a lista seja vasta, esses poucos exemplos citados já demonstram parte do caminho percorrido pelo autor. Algumas ideias sugeridas através dos títulos desses autores são trabalhadas por Orlando DaSilva nas duas produções intituladas *De coleccionismo*. As formas de reconhecimento de uma gravura, os modos de conservação e a distinção entre técnicas são objetos de discussão em seu livro e serão mais adiante abordados.

A bibliografia brasileira se resume a poucos nomes, entre eles: *Processos de impressão*, de Maximiliano Kolbe (1930), publicado pelo Instituto Geographico Militar; *As artes gráficas*, de Willy Rubli (1944), *Dicionário de artes gráficas*, de Frederico Portas (1958), editado em Porto Alegre, além do já citado *A gravura contemporânea*, de Jose Roberto Teixeira Leite (1966).

Também estão listados como referências alguns livros com enfoque em artistas como *Lasar Segall*, de P. M. Bardi (1952) e *Goeldi*, de Aníbal M. Machado (1955), além de alguns textos produzidos por Carlos Oswald sobre gravura e água-forte durante a década de 1940, publicados pelas revistas *Vozes* e *A Família*, ambas do Rio de Janeiro, incluindo algumas folhas soltas com resumo técnico e histórico da gravura, feitos em seu ateliê.

Ao citarmos os títulos de alguns desses exemplares, é possível constatar que os escritos em língua estrangeira datam de um período bem anterior à primeira publicação de Orlando DaSilva, *De coleccionismo - Noções* de 1967, que foi impressa sem que constasse a listagem de referências bibliográficas. Isso pode indicar consulta realizada naquele período, embora não informada; também revela a trajetória da divulgação da técnica da gravura ao longo do tempo e o descompasso em relação às publicações nacionais. A pouca produção bibliográfica brasileira no campo artístico era motivo da preocupação do autor, cuja produção literária objetivava contribuir para o crescimento da linguagem da gravura.

Uma ausência relevante entre as referências é a do livro *Gravura, arte e técnica*, de Itajahy Martins, lançado em 1987 com uma tiragem de 3.000 exemplares. O estranhamento é causado pelo empenho do autor na divulgação da técnica da

gravura, assim como o faz Orlando DaSilva. O livro de Martins possui 247 páginas e é ricamente ilustrado. Inclusive cita *A arte maior da gravura* (1976) como uma de suas referências.

No prefácio feito por P. M. Bardi, o livro é apresentado como um manual, e citado como “um verdadeiro vade-mécum de essencial proveito para os que escolhem qualquer ramo da gravura” (BARDI, 1987, p. 9).

O destaque do livro está nas ilustrações dos materiais utilizados na gravura, item não explorado por Orlando DaSilva, e por imagens coloridas ao se referir à possibilidade do uso da cor na gravura.

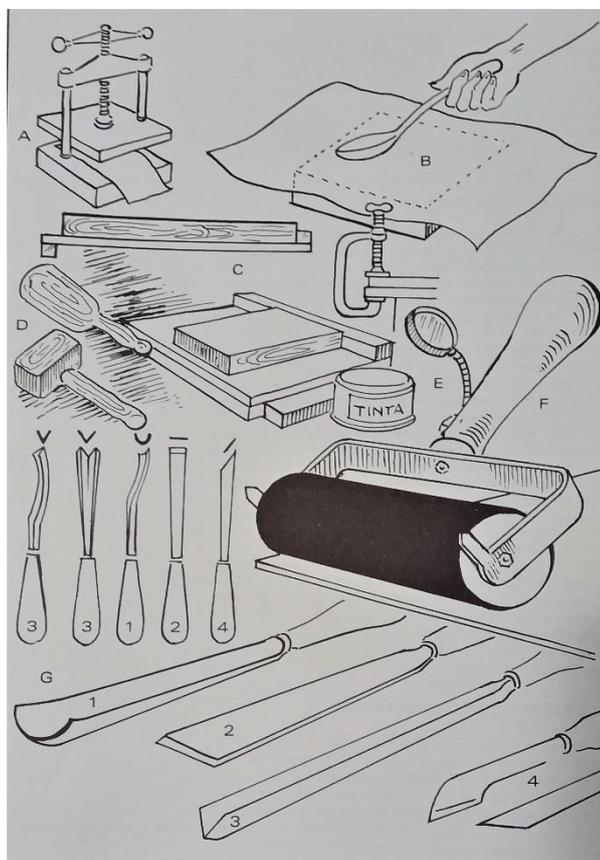


Figura 28 - Imagem ilustrativa sobre os materiais utilizados na gravura.
Fonte: MARTINS, 1987, p.31.

Na imagem acima, é possível observar a ilustração da prensa, do rolo, das tintas, de goivas, de um formão, entre outros instrumentos próprios utilizados na exploração das diferentes técnicas de gravura. Esses materiais também são citados por DaSilva em suas publicações, inclusive na nova edição de *De colecionismo* (1990), mas ele opta por não os exibir ao leitor.

A de 1990 inicia com um acréscimo de texto que dá ao leitor a possibilidade de comparação, visto que a versão antiga também está presente junto ao texto novo, agora com anotações manuais, de reflexões feitas pelo autor para uma versão melhorada. A presença dessas anotações já sugere a ideia de se tratar de um livro realizado a partir de uma reflexão, advinda ao longo do intervalo entre essas publicações. A ideia do autor, cujo objetivo era conseguir escrever de maneira simples e clara, fica exposta por um dos primeiros títulos encontrados pelo leitor: *Ponha-se a conforto para dialogarmos mais facilmente*. Afinal, o que DaSilva deseja é transmitir seus conhecimentos sobre gravura e contagiar a quem ele puder para adentrar a esse universo, cheio de regras e nomes próprios, mas que vale o acesso (DASILVA, 1990, p. 7).

A versão *De colecionismo – Graphica* (1990) levanta algumas reflexões para o leitor. O autor inicia falando da desvinculação da gravura do livro e da democratização que o múltiplo traz à obra de arte. Em seguida, faz uma diferenciação entre gravura e estampa. Para o autor, gravura seria somente aquela cuja matriz apresenta diversos planos em sua superfície, como a xilogravura, a linoleogravura ou a gravura em metal. Sendo assim, para ele, litografia e serigrafia, cujas matrizes são planas, seriam técnicas de estampagem e não propriamente gravuras. Porém, isso em nada diminuiria a qualidade artística do trabalho final, apenas os processos diferentes de produção de imagem não deveriam ser enquadrados na mesma classificação.

Essa separação entre as técnicas, consideradas como gravura ou estampagem, não era muito usual entre os artistas durante a década de 1990. No próprio livro de Martins, lançado três anos antes, essa separação não foi citada. Entretanto, a lógica dessa distinção vem da palavra em si, e foi comentada por Resende:

A palavra, como está definida no dicionário limita-se ao ato e efeito de incisão, de sulco, de baixo-relevo sobre uma matriz de madeira ou metal. Nem mesmo a já tradicional litogravura⁶⁰ poderia estar inserida neste termo. O que dizer então do léxico de possibilidades da linguagem no processo artístico contemporâneo? (RESENDE, 2000, p. 229).

A abertura do campo estético, ocorrida de forma mais intensa na década de 1960, possibilitou também uma expansão no campo de experimentações da

⁶⁰ Ao longo do texto utilizamos termo litografia para nos referirmos à gravura realizada em pedra; há quem utilize o termo litogravura para se referir à mesma ideia, a troca está justamente no entendimento de não gravar/fazer incisão na pedra.

linguagem. A serigrafia é uma das técnicas que ganha força nesse período, vista como uma possibilidade rápida e barata de multiplicar uma ideia, no pensamento de artistas, diante do contexto político vivido (RESENDE, 2000, p. 232).

Regina Silveira é uma das artistas que durante a década de 1970 já explorava a gravura com suportes menos convencionais. Formou-se em gravura com Iberê Camargo, em Porto Alegre, sua cidade natal, mas a partir de sua mudança para São Paulo, novos meios de multiplicação de imagem chamaram sua atenção. A mistura entre técnicas como a litografia e a serigrafia para a composição de uma mesma imagem, bem como a ocupação do espaço expositivo por meio de instalações, são exemplos de experimentações feitas por ela e por outros artistas a partir daquela década.



Figura 29 - Velox 5, Regina Silveira, Litografia e serigrafia 1992, 52 x 69 cm. Fonte: <https://reginasilveira.com/>

A imagem da figura 29 representa a integração entre a serigrafia representada pela motocicleta em cores e a sombra disforme feita em litografia. A obra é de 1992, na mesma década do lançamento do livro, e coincide com o momento em que Curitiba enfrentava modificações na aceitação de trabalhos para a Mostra da Gravura, que no ano de 1990 estava em sua IX edição. Entre as possibilidades de envio estavam criações realizadas em fotocópias, off-set, monoprint⁶¹, e “outros”, como uma opção aberta a novas propostas.

⁶¹ Técnica de impressão única e irrepitível.

Há em *De colecionismo - Graphica* (1990) uma ideia defendida por DaSilva, e que ele já havia explorado de forma semelhante enquanto escrevia para os periódicos paranaenses, para um bom funcionamento do comércio de arte. Defendia a existência de um tripé capaz de sustentar a estampa de arte, formado pelo *artista*, pelo *comerciante* e pelo *comprador (coleccionador)*.

A definição formulada por Orlando DaSilva para os elementos que definem o tripé aponta para o entendimento do artista como um ser indispensável, cujo conteúdo é guardado no seu eu espiritual. Ele continua sua definição afirmando que:

A censura não deve existir para ele, deve ter coragem constante, especialmente no momento criador de sua Arte, coragem de liberação do seu eu real e o mostrar, sem maquiagem, em sua obra de Arte. É um ser aberto a ideias e sentimentos, senhor de uma técnica, às vezes inconsciente, que possibilita, com sua obra, derrubar resistências e censuras para penetrar no sentimento alheio (DASILVA, 1990, p. 14).

O autor via o *artista* como alguém diferente, que deve se afastar da massificação, que é capaz de ter uma vida social e outra interior, onde conseguiria manter conservado e intocado seu conteúdo essencial. DaSilva também enfatizava a necessidade de o artista se tornar um profissional na sua arte, vendendo suas obras para se manter e poder continuar trabalhando.

Sobre *O vendedor*, DaSilva faz referência primeiramente ao comerciante de gravura, para ele a categoria de arte mais democrática:

Ao vendedor de gravura cabe a tarefa que ainda não assumiu, de criar novos mercados, de descobrir novas formas de venda e novos compradores, de estimular o colecionismo através da divulgação, educação e incitamentos novos dirigidos ao comprador (DASILVA, 1990, p. 14).

Essa preocupação é vista no exercício de sua prática, no envolvimento com ações que visavam fortalecer o comércio da gravura. Um exemplo é a Feira de Gravura, como já vimos anteriormente. Ainda sobre o papel do vendedor, o autor comenta, agora de maneira geral:

A obrigação do vendedor de Arte é mercadejar o que é bom, mesmo que esse bom seja mais difícil de vender e é preciso que compreenda que é de sua responsabilidade os muitos Artistas de talento que ficaram pelo caminho. O Vendedor junto com o Comprador, em harmonia, deve facultar os caminhos à Arte. Mais que ao Vendedor, cabe ao Comprador, ao Colecionador, o aprimoramento da Arte (DASILVA, 1990, p. 15).

Para DaSilva, essa responsabilidade pela difusão da arte de qualidade tem relação com a seleção realizada pelo comprador ou colecionador, que permitiria e

estimularia o desenvolvimento de um bom trabalho artístico. Para a compra de uma gravura ou para a montagem de uma coleção, o autor deixa claro que há necessidade de conhecimentos técnicos, e que embora uma boa escolha não dependa apenas dos sentimentos, deve-se sobretudo privilegiar o que se gosta. Ao longo do livro, o autor se centra cada vez mais na figura do *comprador*. Sobre essa análise para a aquisição da obra de arte, pontua:

Deixemos o sentimento da estampa ir até o observador, mas, depois, ele deve aproximar-se dela a intuir a sua imagem (seja abstrata ou figurativa) que, por vezes, muito lhe tem a dizer. Que examine a gravura e veja a sua técnica, a época e condições em que foi feita, a assinatura, etc. Amiadamente, o intelecto e o sentimento habitam irmanados num mesmo trabalho, especialmente sendo gravura (DASILVA, 1990, p. 15).

Sobre o ato de se tornar um colecionador de gravuras, Orlando DaSilva ainda chama atenção para outro fato:

É comum olhar-se a assinatura antes de comprar o trabalho, mas o colecionador deve lembra-se que não é nesta que está o valor artístico da obra, mesmo sem assinatura, ele é o mesmo. Com os cacoetes que tem, muitas vezes fabricados pela estrutura comercial, o colecionador frequentemente paga mais pelo que vale menos. Mas a tendência é que, com o crescer da coleção, ele aprenda a selecionar, a ver, a sentir. Na realidade o colecionador cresce junto com a coleção (DASILVA, 1990, p. 15).

É interessante observar que o autor explicita ao leitor seus posicionamentos diante dos papéis presentes na estrutura da produção e venda de arte. Ao apresentar o artista, dotado de características únicas, especiais, como aquele que vê e sente o mundo de forma ímpar, agrega valor à sua produção. Ao vendedor, atribui a responsabilidade pelo conhecimento das técnicas, para que tenha propriedade ao observar uma nova criação ou conhecer novos artistas, e desse modo proporcionar descobertas de novos caminhos da arte. Porém, o colecionador é aquele a quem dirige uma fala mais cuidadosa, focando nele ao informar os componentes da cadeia produtiva da arte e o passo a passo da composição de uma coleção de arte.

Após essas considerações de ordem mais geral sobre os papéis de cada envolvido no processo de constituição de uma coleção, o autor apresenta vinte noções de técnicas, apresentando em cada página um conhecimento relacionado às técnicas e aspectos da gravura, incluindo informações históricas, contexto da produção e principais características da imagem resultante do processo de gravação. Algumas das modalidades são acompanhadas por gravuras do próprio artista a título de exemplificação.

O texto inicia a exposição das noções pela *xilogravura*, técnica que o autor divide em dois tipos, a de *fibra* e a de *topo*. O item seguinte é a *gravura em metal*, seguido pela distinção da *gravura em relevo e em côncavo*.

O item cinco trata da definição da *gravura de pasta*, que não é especificamente uma técnica, mas sim o modo como a gravura inicialmente foi acondicionada. No momento em que sua produção se tornou independente do livro, ela passou a ser guardada em uma pasta, para que pudesse ser apreciada e segurada nas mãos. Já os itens seis e sete são respectivamente o *buril* e a *ponta-seca*, técnicas que são nomeadas de acordo com os instrumentos utilizados para a realização da gravura em metal. O buril era usado inicialmente pelos ourives, antes mesmo de existir a gravura, para gravar objetos metálicos como broches usados em chapéus, cintos, ou armaduras (DASILVA, 1990, p. 24).

No item oito, DaSilva comentou sobre a técnica da *água-forte*, e ao item nove deu o título de *Novas técnicas*, cuja intenção era mostrar ao leitor que o artista, diante das técnicas já estabelecidas, estava sempre a experimentar novos resultados plásticos e que, com isso, as maneiras de produzir a matriz podiam se alterar.

Gravura de traço, Água-tinta, Verniz-mole e Roulette foram técnicas que Orlando DaSilva explorou na sequência, acrescentando a cada uma delas uma imagem ilustrativa. Elementos presentes na prática do gravador também apareceram entre as vinte noções. *Texturas e rebaixamento*, por exemplo, são práticas que vão além da construção da imagem, ou seja, estão mais ligadas ao resultado impresso.

Os últimos cinco itens trabalhados pelo autor foram: *Maneira negra, Monotipia, Serigrafia, Litografia e Papelogravura*.

Todas as reproduções que acompanham as diferentes técnicas, apenas com a exceção da que representa uma xilogravura de topo⁶², são de sua autoria. Portanto, a publicação de 1990 tinha também um caráter de autopromoção para Orlando DaSilva, que utiliza seus trabalhos como exemplos das técnicas sobre as quais escreve, diferentemente do que havia feito em *A arte maior da gravura* (1976), cujo apoio ilustrativo estava em imagens clássicas da história da arte.

Ao findar a explanação sobre as técnicas de gravura, o leitor se depara com a capa da primeira edição de *De colecionismo - Noções* (1967), alertando-nos para a presença do fac-símile da primeira versão que se coloca em sequência.

⁶² A imagem que ilustra a xilogravura de topo é de um artista anônimo, retirada do livro "Gil Braz de Santilhana" de Lesage. David Corazzi – Editor, Lisboa, 1885.

Alguns dos temas trabalhados na versão apresentada ao leitor naquele momento já haviam sido expostos de outra maneira na primeira edição do livro, como é o caso do primeiro item, *De amenidades*, que anteriormente fora tratado como *Coleções*, dividindo-se em vários textos sobre o mesmo assunto. A mudança mais perceptível ao tratar esse tema é o aprofundamento dado a ele nessa versão, no que se refere à defesa do ato de colecionar e ao apego afetivo que torna possível o início de qualquer seleção de objetos.

Para o autor, um objeto único pode se tornar a motivação para iniciar uma seleção. Em sua opinião, a coleção é como um autorretrato do colecionador, é única, não segue uma regra específica, mas deve ser singular, ter personalidade, seguir uma filosofia, e não ser um amontoado de objetos. Ele nos indica que há uma distinção quando se trata de uma coleção de arte, pois cada obra carrega em si uma série de valores artísticos que, mesmo quando desmembrada de uma coleção, não se desmerece, pois a arte carrega em si todo o seu valor (DASILVA, 1990, p. 9).

Um dos acréscimos realizados na reedição do livro é um texto com o título *O que se pede ao colecionador*, que inclusive fazia parte de uma das anotações manuais feitas pelo autor, visíveis na segunda parte do livro, demonstrando que, antes mesmo da possibilidade de reedição, DaSilva já havia sentido a necessidade de emitir aos colecionadores um alerta sobre a importância de uma postura de interesse por conhecimento. Ele afirma que o colecionador deveria ser esclarecido quanto aos aspectos de sua coleção e deveria também possuir conhecimentos sobre a guarda, mostra, classificação, conservação e restauro das obras, além de uma desejável formação intelectual (conhecimento das técnicas, biografia dos artistas, história da arte e geral), uma sensibilidade estética e se manter atualizado quanto ao mercado de arte (DASILVA, 1990, p. 10-11).

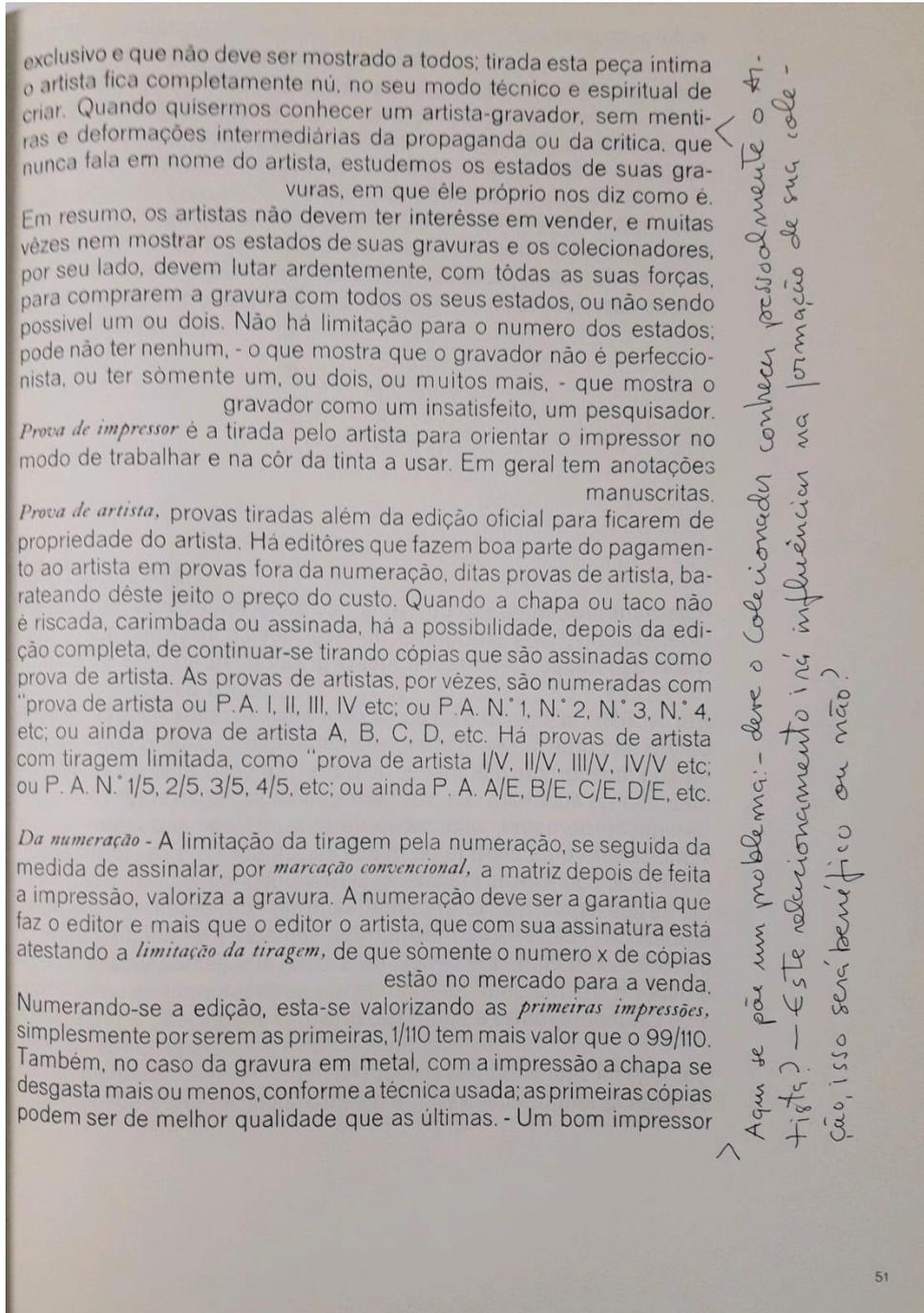


Figura 30 - Exemplo das anotações realizadas por Orlando DaSilva presentes na 2ª Edição

A imagem acima (figura 30), mostra o texto como foi apresentado na primeira edição de *De colecionismo*, acrescido da seguinte anotação: "Aqui se põe um problema: deve o colecionador conhecer pessoalmente o artista? - Este relacionamento irá influenciar na formação de sua coleção, isso será benéfico ou não?" (DASILVA, 1990, p. 51).

Nota-se que DaSilva escreve para um público familiarizado com a gravura, uma vez que parte para considerações e questões voltadas diretamente ao colecionador, inclusive levantando temas sobre Goya⁶³ e Rembrandt⁶⁴ e suas maneiras de imprimir, indagando ao leitor sobre qual a melhor escolha em um possível caso de compra.

Orlando DaSilva demonstra preocupação pela formação do colecionador de gravura, embora o mercado de arte voltado unicamente para essa linguagem se desenvolvesse a passos lentos. A loja da gravura, fundada no Solar do Barão em Curitiba, em 1985, fruto dos esforços do grupo envolvido com as Mostras da Gravura na cidade, ainda era a única em Curitiba a trabalhar somente com esse tipo de técnica. A loja tinha por objetivo facilitar a venda da produção realizada nos ateliês do Solar do Barão e não contava exatamente como galeria de arte. Localizada em São Paulo, a galeria *Gravura Brasileira* foi inaugurada em 1998, com a proposta de vender unicamente gravuras, e assim se mantém até hoje. Com o mesmo sentido, a *Gravura Galeria de Arte* foi inaugurada em 1996, em Porto Alegre, porém, dois anos depois, passou a vender também obras em outras linguagens. Portanto, DaSilva idealizava um mercado que ainda estava iniciando mas, de qualquer forma, preparava os passos para o colecionador de arte.

Como exemplo, podemos citar o *Clube de Colecionadores de Gravura do Museu de Arte Moderna (MAM)*, criado em São Paulo em 1986, e que tinha por objetivo movimentar e incentivar a produção de gravadores e o colecionismo particular. Nesse caso, um curador escolhido pela instituição era designado periodicamente para fazer a seleção das obras que os membros do clube receberiam, visto que ela também passaria a incorporar o acervo do museu. Portanto, as informações contidas no livro de DaSilva encontravam naquele momento um nicho de possíveis interessados em investir em um mercado que, embora ainda incipiente, já se apresentava.

Ao compararmos as versões de *De colecionismo* editadas pelo autor, apenas na mais recente, de 1990, há uma breve explanação sobre o que é gravura. Embora a primeira edição se detenha mais nas considerações voltadas ao colecionador, não há apresentação ou introdução ao tema a ser exposto. Um dos motivos prováveis para essa escrita objetiva talvez se deva ao fato de ela ter sido enviada a um grupo específico de pessoas, os assinantes da Gravura de Arte Editora, que receberam essa

⁶³ Francisco Goya (1746 - 1828) foi um pintor e gravador espanhol.

⁶⁴ Rembrandt van Rijn (1606-1669) foi um pintor e gravador holandês.

monografia junto com o segundo álbum lançado por DaSilva – e que supostamente já eram iniciados no tema.

No capítulo *Do autêntico, do falso*, Orlando DaSilva faz uma explicação sobre o que é considerado uma *gravura original*, que o autor define como aquela em que o artista realiza todo o processo, do desenho à gravação, e a *gravura de reprodução*, quando um gravador transforma uma imagem já realizada, muitas vezes de outro autor, em uma gravura, que não pode portando ser considerada falsa. O artista ainda introduz seu leitor, no caso do primeiro processo, contra a falsificação da história, mencionando Dürer, que teve suas gravuras falsificadas e vendidas na porta de sua própria casa.

Mas o que nos interessa no referido capítulo é como DaSilva se dirige ao leitor, de maneira direta, ao criar uma lista que deveria ser levada em consideração para não ser enganado:

É considerado falsificação: Uma reprodução, mesmo sendo feita à época da obra original, querendo passar por esta; - uma cópia tirada com a matriz original, em época posterior à morte do artista e que quer passar como sendo impressa por este ou à sua ordem ou autorização; - reprodução fotomecânica passando como gravura de arte; - gravura feita à maneira de... como sendo de...; - troca de assinaturas; - assinaturas falsas; - gravura contemporânea impressa em papel velho como antiga (DASILVA, 1990 p. 46).

Percebe-se o intuito de esclarecer a quem desejasse adentrar esse universo de compra de gravuras que há regras e critérios para uma boa escolha; esses fatores são tratados em sequência, uma vez que o leitor já fora iniciado anteriormente sobre o ato de colecionar. DaSilva continua, ainda no mesmo capítulo, a distinguir o que é fraude, afirmando estarem nessa classificação:

Cópias impressas sem conhecimento do artista ou herdeiros, caso o direito autoral ainda não haja caducado; - duplicação da tiragem; - o colorido das cópias sem orientação do autor; - chapas que foram “acabadas” por outro artista que não o criador; - o transformar chapas acabadas em estados. [...] – reprodução fotomecânica numerada e assinada pelo artista do original e feita passar como gravura de arte; - reprodução por processo manual, feita por duas ou mais pessoas, assinadas e numeradas pelo artista e feita passar como gravura original. (DASILVA, 1990 p. 46 - 47)

O autor nos alerta que podem existir gravuras feitas em um processo de fraude e que, mesmo assim, possuem valor relativo devido à sua época e à sua história; sempre há, entretanto, a necessidade de se saber a verdade.

Essas informações trazidas por DaSilva ignoram o contexto da reedição do livro. O autor se detém no conceito de *gravura original* e é a ela que ele se refere quando fala da escolha de uma coleção, deixando de fora a produção mais contemporânea de gravura.

Os anos de 1990 já encontram entendimentos variados sobre o conceito de gravura, seja no que se refere aos meios de gravação ou aos processos de impressão. Em setembro de 1989, ocorreu o II Seminário de Gravura de Arte em Curitiba, com o objetivo de debater temas sobre a linguagem e o ensino da gravura. Incluía-se nas discussões uma questão maior, a revisão dos conceitos de “gravação” e “multiplicidade”, presentes no entendimento da gravura. O debate acalorado contou com a participação de Orlando DaSilva e o resultado das discussões permitiu, após votação, a abertura de novos meios e formas de gravura aceitos para a edição da Mostra que seria realizada na sequência, como já citado anteriormente (FREITAS, 2011, p. 145-146).

A abertura às novas formas de gravar, como a fotocópia e o *monoprint*, quebrou o conceito de gravura original defendido por Orlando DaSilva. Como explica Freitas: “Em síntese, uma ‘gravura original’ deveria ser mesmo reproduzível – porque “gravura” – mas não infinitamente reproduzível – porque ‘original’” (FREITAS, 2011, p. 147). A polêmica estava justamente na questão da não garantia de limite e controle, que até então visavam garantir qualidade e autenticidade. O *monoprint*, ao contrário, permitia apenas uma impressão, não tendo caráter de multiplicidade.

Orlando DaSilva, mesmo tendo vivenciado as discussões em torno dessa abertura da gravura, que agora passava a ser chamada de “gravura de arte”, optou por manter o texto semelhante ao escrito na década de 1960, conservando sua crença em torno da gravura original.

A assinatura e a numeração davam aos colecionadores a garantia da compra de obra de arte única, mesmo que pertencente a uma série. Os colecionadores do Clube de Gravura do MAM, durante a gestão de Tadeu Chiarelli, vivenciaram essa quebra da tradição. O artista Iran do Espírito Santo produziu uma serigrafia impressa sobre um toco de madeira, sem a tradicional assinatura e sem numeração e tiragem.



Figura 31 - Still, Iran do Espírito Santo, 1987/1997
 Serigrafia s/madeira dimensões 15 x 21x 5,3
 Fonte: <https://mam.org.br/acervo/>

Na época de sua produção, a obra transgrediu padrões em relação ao suporte tradicional da serigrafia, que no caso seria o papel, além dos outros elementos já citados. Além disso, ela abriu espaço para que outros artistas inovassem na exploração das possibilidades abrigadas no arcabouço conceitual da gravura. A ausência das características da gravura mais próxima da “original” fez com que alguns dos sócios mais tradicionais do clube o abandonassem mas, em contrapartida, pessoas interessadas em arte contemporânea passaram a demonstrar interesse em sua participação.

Voltando à análise do *De colecionismo*, o tema seguinte a ser trabalhado foi *Do papel*, seguido por *Da impressão*. Tais temas são em geral familiares ao artista que lida com o material, quando desenvolve a sua obra e entende o processo de impressão. Porém, o assunto é, via de regra, desconhecido para o colecionador, que apenas tem contato com o resultado final, a gravura já pronta. Ao lado de uma longa descrição sobre como deve ser a qualidade do papel para uma boa impressão, variando de acordo com a técnica empregada, há o seguinte comentário manuscrito:

O colecionador deve ter noções de restauração e especialmente conhecimentos do papel, alguns trabalhos mais simples (dependendo do seu saber) podem ser do seu encargo. Isso ajuda no relacionamento coleção/coleccionador. (DASILVA, 1990, p. 48)

Não há como afirmar em que momento DaSilva acrescentou esse comentário. O fato é que essa reflexão volta em forma de texto introdutório sobre o conhecimento que, em sua opinião, deveria ter um colecionador, como mencionado na abertura da mais recente edição, e evidencia a percepção de que DaSilva desejava, além de esmiuçar as características do papel e seu efeito para a impressão, transmitir isso ao leitor.

Percebe-se mais uma vez que o autor se limita a gravuras realizadas de forma tradicional, atribuindo grande valor à gravura em metal e, como deixará claro a seguir, a convenções como a numeração, questões que já estavam em franco questionamento na arte contemporânea.

Ao tratar sobre as impressões, DaSilva novamente revela seu caráter didático, ditando os passos a serem seguidos para se escolher uma gravura com qualidade:

Ao elegermos uma gravura devemos levar em conta: 1 – tamanho, limpeza, estado das margens, exigindo mais da calcogravura do que na xilogravura. 2 – a qualidade e conservação do papel, levando em conta a idade da cópia. 3 – a impressão propriamente dita. – Quando da compra de uma gravura faça sempre por escolher entre duas ou mais impressões; não tenha dúvida em pagar um preço maior por uma cópia melhor, estimando em primeiro lugar a qualidade da impressão sem deixar de olhar para a numeração, se a chapa foi marcada depois de feita a tiragem, por quem e quando foi impressa, etc. (DASILVA, 1990, p. 49).

O item seguinte explorado por DaSilva tem o título de *Dos estados, da numeração*; inicia com a explicação do que significa o “estado”. O autor esclarece que, ao longo da produção de uma gravura, à medida que se cava ou risca a placa, o artista faz algumas impressões para saber como está ficando o trabalho e definir o rumo a tomar a partir daquele momento, ou seja verifica o “estado” da obra e continua a partir dali. Por esse caráter íntimo, de mostrar o meio do caminho, acaba por despertar o interesse de colecionadores, devido à sua raridade. Para DaSilva:

O grande, o imenso, valor dos estados está no modo como eles desnudam o íntimo do artista. É uma peça íntima do artista, de seu uso exclusivo e que não deve ser mostrado a todos; tirada esta peça íntima o artista fica completamente nu, no seu modo técnico e espiritual de criar. Quando quisermos conhecer um artista gravador, sem mentiras e deformações intermediárias da propaganda ou da crítica, que nunca fala em nome do artista, estudemos os estados de suas gravuras, em que ele próprio nos diz como é (DASILVA, 1990, p. 51).

A preocupação de aproximar o colecionador do artista gravador foi uma constante na trajetória de Orlando DaSilva. Pensar na forma mais eficaz de fazer isso acontecer foi um dos motivos da escrita do livro.

Essas reflexões, registradas com a letra de Orlando DaSilva na margem da folha, como quem lembra de algo que poderia ter escrito ou como quem amadurece uma ideia e percebe que esta já não é mais a mesma, acompanham essa edição do livro e a tornam rica por nos dar indícios de seu pensamento, mais tarde divulgado de forma amadurecida em outras esferas ou em outras publicações. No capítulo que trata sobre a assinatura, o autor faz uma retomada histórica sobre o costume de assinar as gravuras, passando pelos monogramas, gravações feitas nas chapas de metal e posteriormente transferidas para o papel. Entretanto, o que chama a atenção é um breve comentário, feito por ele também em forma de anotação, ao contar essa história: “É fascinante acompanhar o caminhar da gravura em busca de sua personalidade” (DASILVA, 1990, p. 53). Trata-se de uma frase solta, feita por alguém que relê um texto antigo e percebe a trajetória que percorreu no caminhar junto a essa linguagem. Entretanto, percebe-se um apego ao tradicional conceito abordado por ele na década de 1960, quando lançou sua primeira obra, *De colecionismo - Noções* (1967). O tempo alterou a percepção em torno da gravura, que se expandiu em outras possibilidades, porém a reedição do livro, em 1990, ignorou as mudanças e reafirmou, na visão de Orlando DaSilva, o valor da “gravura original” e a importância de colecioná-la.

Essas anotações só se revelam a nós porque o autor desejou exibi-las ao público nesta versão, talvez para evidenciar o processo de constituição e revisão da obra, talvez para demonstrar seu amadurecimento ou pela percepção de que é possível rever conceitos e melhorar aspectos. De toda forma, a versão chegada ao público em 1967 é muito informativa; pela quantidade de termos específicos que a linguagem da gravura exige, se tornou um guia de consulta e referência, especialmente para um público consumidor de arte em formação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa propôs investigar a trajetória intelectual de Orlando DaSilva e sua contribuição para a educação em arte, a partir das estratégias educacionais presentes em suas ações entre as décadas de 1970 e 1990.

Em busca desse desafio – no sentido de compreender como ocorreu sua formação artística e o início de sua prática docente – se fez necessário um estudo sobre o período do artista no Rio de Janeiro. A partir das fontes mobilizadas, foi possível perceber que essa formação inicial foi responsável por alguns traços vistos ao longo de sua prática docente.

A experiência com Carlos Oswald, no ateliê de gravura do Liceu de Artes e Ofícios, foi a sua principal referência sobre a postura de um professor, a que ele enalteceu em diversos momentos em sua carreira. A referência ao mestre ocorreu através de textos elogiosos e, principalmente, no exercício do seu modelo de professor, no qual Orlando DaSilva buscou se espelhar. Carlos Oswald é frequentemente retratado por possibilitar a abertura estética na gravura já na década de 1940 e DaSilva por ser um professor que possibilitou liberdade de expressão aos seus alunos. A estruturação do *habitus* de DaSilva tem uma forte ligação com a vivência no Liceu de Artes e Ofícios e com o contato simultâneo com manifestações tradicionais e modernas no campo artístico, em evidência no contexto de seu desenvolvimento enquanto artista e professor.

Os valores absorvidos em sua formação ficaram claros quando Orlando DaSilva expôs seu posicionamento a favor da liberdade estética, quando tomou partido no caso da saída de Roberto De Lamônica do LAO e quando aceitou trabalhar na Escolinha de Arte do Brasil, instituição reconhecida por acolher os ideais da Escola Nova. Nesse momento, como professor da Escolinha, DaSilva exerceu a docência em meio ao debate sobre a obrigatoriedade do ensino da disciplina de Educação Artística. É nesse cenário que ocorreu o contato com público de faixas etárias variadas, o que lhe proporcionou ampliação das possibilidades de ensino.

O estabelecimento de galerias de arte e da Bienal de Arte de São Paulo na década de 1950 revela um contexto de crescimento no mercado de arte, onde a aquisição de obras passa a representar status social. Nesse contexto, Orlando DaSilva produz suas primeiras publicações, os *Álbuns de gravura*, feitos por sua editora, com criações de artistas atuantes no cenário local. O objetivo do Álbum foi

levar gravura produzida pelos artistas para os assinantes que, na visão de DaSilva, seriam possíveis colecionadores de arte. Em seguida, Orlando DaSilva escreveu o seu primeiro texto com enfoque na gravura, uma monografia intitulada *De colecionismo - Noções* (1967) o qual foi entregue ao seu grupo de assinantes, naquele momento pouco mais de cem pessoas.

Essa ação de Orlando DaSilva pode ser vista como inovadora, pois conseguiu naquele momento incentivar a produção de gravura entre seus pares, difundir informação sobre a linguagem da gravura e sobre a prática de colecionar arte, ao mesmo tempo em que tornava seus assinantes patrocinadores desse feito. Portanto, DaSilva percebeu a oportunidade de crescimento do comércio da arte, para inserir a linguagem da gravura, a qual defendia e produzia.

A aproximação com Curitiba na década de 1970 se revelou como uma continuidade da estratégia de divulgação da gravura e de sua autopromoção. A capital paranaense, que no final da década de 1970 já mantinha alguns espaços próprios para o desenvolvimento da prática da gravura, oportunizou a DaSilva a divulgação de suas ideias.

Ao entendermos um intelectual como aquele que produz um sentimento de pertencimento ou noção de engajamento e dever social (VIEIRA, 2011, p. 29), vemos DaSilva desenvolvendo em Curitiba as ações mais contundentes com esse sentimento. A chegada na capital oportunizou diversas frentes de atuação, entre elas, algumas se revelam como as mais estratégicas para seus interesses.

As Mostras da Gravura, iniciadas no ano seguinte à chegada de Orlando DaSilva a Curitiba – e que contaram com seu forte engajamento e divulgação –, fortaleceram a gravura enquanto linguagem e trouxeram notoriedade ao artista.

Sua rede de sociabilidade foi criada junto aos artistas e frequentadores do Solar do Barão e dos outros ateliês abertos na capital paranaense, com quem debatia e propunha novas soluções para o melhor desempenho das Mostras de Gravura e das ações artísticas ocorridas na cidade. Nessa rede, ocorre a construção de sua identidade enquanto crítico de arte, concomitantemente à sua autopromoção em meio às exposições e produção bibliográfica.

A relação com o Estado e a elaboração e veiculação de um discurso também foram percebidas através dos escritos de DaSilva, em uma simbiose baseada em interesses pessoais e que também visava a disseminação da gravura. Os cursos ministrados por Orlando DaSilva eram propostos pela Fundação Cultural de Curitiba.

Entretanto, quando percebia que o favorecimento à gravura era prejudicado pelas instâncias governamentais, Orlando DaSilva utilizava o espaço dos periódicos para fazer suas críticas e sugestões. Nesse contexto ocorre, por parte da Secretaria do Estado da Cultura, o convite, em 1990, para a reedição de seu livro *De colecionismo*, que agora acompanhou o subtítulo *Graphica*. Além desse título, Orlando DaSilva lançou outras três publicações enquanto esteve em Curitiba.

O papel exercido como crítico do jornal *O Estado do Paraná* possibilitou o desempenho da escrita e divulgação de suas ideias, entre elas, a valorização da técnica, aspecto que passou a ser bastante questionado a partir da década de 1990. Percebe-se, tanto na produção de seus livros quanto em seu papel enquanto articulista, uma defesa pela linguagem da gravura aliada a um exercício de autopromoção. Além de textos em que enaltecia seus feitos relacionados à história da gravura, suas exposições também eram divulgadas, assim como o lançamento de seus livros.

As estratégias educacionais pensadas por Orlando DaSilva também fizeram-se conhecer através dessas publicações. Ao conceber seus livros contemplando o passo a passo para se comprar uma gravura, como mantê-la, como criar uma coleção, orienta e deixa um manual para qualquer iniciante que deseja adquirir um exemplar de gravura. Ao mesmo tempo em que produz gravuras, o artista tem a preocupação em ensinar o público a consumi-la e a colecioná-la. A preocupação do autor passa a ser a de criar um mercado capaz de absorver a produção de gravuras de qualidade, que ele vê sendo elaborada por seus pares.

O papel por ele assumido ao escrever as colunas de jornal também demonstra esse viés de incentivador de eventuais comercializações. A explicação voltada para o universo da gravura, a correção de dados e fatos publicados erroneamente e o caráter repetitivo de temas sobre o comércio da gravura mostram a preocupação em ensinar o valor dessa linguagem a um público leigo.

Entretanto, percebe-se em Orlando DaSilva, especialmente na chegada dos anos 1990, uma forte defesa das ideias presentes na década de 1960, no que tange à linguagem da gravura. A abertura do campo estético ao moderno, vivenciado pela gravura nos anos 1960, e que Orlando DaSilva absorveu em sua formação, teve um limite restrito a cores e formas, excluindo algumas questões conceituais que foram sendo apresentadas progressivamente. A “gravura original” foi defendida por ele até a sua presença começar a ficar menos frequente na capital paranaense.

A expansão dos conceitos de gravação e de multiplicidade, que entraram em discussão na arte nos anos 1990 e 2000 e que se fizeram presentes nas sucessivas edições das Mostras da Gravura, provavelmente tiveram influência na decisão tomada por Orlando DaSilva de retornar ao Rio de Janeiro. Uma correspondência com o artista André Miranda revelava suas perspectivas no ano de 2002:

Eu continuo lutando para que meu texto sobre criatividade (2 livros, perto de 1.000 p.) seja editado, nascido há mais de 20 anos, pronto desde 1997 (?) quando recebeu sua primeira recusa. É visão nova e prática sobre o ato de criar que obriga as pessoas a repensar conceitos que acomodam e agasalham a preguiça. Uma coisa que me molestava e continua me importunando é que quando se procura uma escola ou professor de Arte ela/ele nos ensina artesanato sem nos alertar para a criatividade. Como resultado, temos alunos com todos os vícios dos professores, meros espelhos, de uma imagem já gasta. Como prova, temos um gravador – dos mais categorizados em sua obra – que quando morrer ficaram inúmeros tacos feitos pelos alunos que agora atulham Museus e Coleções Particulares como sendo dele. No entanto, ele trabalhava vagarosa e metodicamente⁶⁵ (DASILVA, dez. 2002).

A correspondência com André Miranda mostra que Orlando DaSilva naquele momento se encontra em Paty do Alferes, cidade do interior do Rio de Janeiro. Além disso, revela a personalidade insistente de Orlando DaSilva. Ao dizer que ainda desejava editar um livro que escreveu vinte anos antes, se mostra apegado a suas convicções e lutando por aquilo em que acreditava. Contraditoriamente, o livro sobre criatividade esbarra no pensamento com o qual ele não conseguiu lidar, que foram as mudanças trazidas pela arte contemporânea. Na correspondência, chama a atenção a visão do artista sobre o ensino, muito ligado ao trabalho realizado no ateliê, como uma lembrança do que ele pode ter visto, ou vivido, mas que, diante das diversas possibilidades educacionais em 2002, dificilmente seria uma realidade. Talvez ao escrever essa correspondência, aos 79 anos, a lembrança mais forte e pela qual ele desejaria ainda lutar seria a liberdade dada ao aluno.

A ausência de Orlando DaSilva da capital paranaense coincide com o aumento de artistas fazendo uso das novas formas de fazer gravura. Entretanto, isso não foi pesquisado de forma aprofundada, tendo em vista os limites impostos ao recorte temporal aqui privilegiado. Os livros produzidos sobre os artistas como Guido Viaro e Poty Lazzarotto, de autoria de Orlando DaSilva, igualmente não foram contemplados nessa pesquisa, podendo servir como um novo viés investigativo de sua atuação.

⁶⁵ Texto enviado no verso de uma gravura, disponibilizado por André de Miranda no blog Viva a Gravura! Disponível em <http://vivagravura.blogspot.com/2012/09/perdemos-um-dos-grandes.html>

A presença da pandemia de Covid-19 interferiu na coleta de algumas fontes que estavam no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão e alguns jornais que estavam microfilmados na Biblioteca Pública do Paraná, o que teve como consequência para esta pesquisa eventuais lacunas sobre os artigos escritos por Orlando DaSilva ou sobre os cursos por ele ministrados.

Como intelectual, Orlando DaSilva assumiu um papel de divulgador de uma linguagem artística vista como arte menor em relação à pintura, e desse lugar ele buscou tirá-la através de suas ações. Para isso, articulou estratégias em que colocou a gravura na mão de colecionadores no momento de crescimento do mercado da arte e publicou livros que ensinaram o valor do ato de colecionar e guardar uma gravura. Ao mesmo tempo, estimulou a produção de artistas gravadores, seja através das mostras e feiras da gravura, seja comentando suas produções nas páginas dos jornais. Aliando o trabalho docente com a escrita, esse defensor da tradição e da gravura original deixou, como legado às gerações futuras, uma produção consistente em favor da linguagem da gravura.

FONTES

Catálogos

II Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

III Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

IV Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

V Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1982.

VI Mostra de Gravura Cidade de Curitiba 84-Pan Americana, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1984.

VII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1986.

VIII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1988.

IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, Catálogo. Fundação Cultural de Curitiba, 1990.

XI Mostra de Gravura Cidade de Curitiba Mostra América, Catálogo. Secretaria Municipal da Comunicação Social, 1995.

Marcas do Corpo, Dobras da Alma. XII Mostra da Gravura de Curitiba. Takano Editora, São Paulo, 2000.

Brasil Reflexão 97 – A arte Contemporânea da Gravura. Fundação Cultural de Curitiba, 1997.

Carlos Oswald no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Texto de Orlando DaSilva. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1982.

Carlos Oswald o resgate de um mestre. Caixa Cultural, 2011.

Orlando DaSilva Gravuras, Eucatex, São Paulo, 1978.

Documentos

Curriculum de Orlando DaSilva enviado por ele à Fundação Cultural de Curitiba. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Documento identificado como ofício nº 345/77 da Fundação Cultural de Curitiba, datilografado. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em janeiro de 2020.

Normas Internas de Funcionamento – Oficina da Gravura, 1989. Organização Geral. Museu da Gravura

Normas de Funcionamento – Organização Geral, Oficina de Gravura. Museu da Gravura. 02 de junho de 1997.

Programação da Oficina de Gravura em Metal, ministrado por Orlando DaSilva em agosto de 1977, no Centro de Criatividade de Curitiba. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em janeiro de 2020

Proposta de criação dos Amigos da Casa da Gravura. Texto de Orlando DaSilva, 29 de out. de 1981. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Proposta de Criação de projeto Editorial na Casa da gravura encaminhado a Lídia Dely, em 24 de out. 1981. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Proposta de Projeto encaminhado à Lúcia Gluck Camargo – Diretora Executiva da Fundação Cultural de Curitiba, em 1982. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Relatório de atividades realizadas durante quatro meses de trabalho na Casa da Gravura enviado a Lídia Dely, Coordenadora no Solar do Barão, em 1982. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Recorte de Reportagem sobre o Centro de Criatividade e a divulgação de seus cursos de 1978. Disponível na pasta intitulada Centro de Criatividade do Setor de Pesquisa do Centro de Documentação do MAC. Consultado em janeiro de 2020

Reportagem sobre o Centro de Criatividade veiculado na Gazeta do Povo em 05/05/1980. Disponível na pasta intitulada Centro de Criatividade do Setor de Pesquisa do Centro de Documentação do MAC. Consultado em janeiro de 2020

Texto: Aventuras e Desventuras da Gravura Paranaense nos anos 60 e 70. Datilografado. Disponível na pasta intitulada “Gravura – Histórico” do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Texto: Caminhos e Descaminhos de meu andar ao Encontro da Gravura de Arte – in Orlando DaSilva Gravuras. Jul. 1978. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Texto: Encontros e desencontros da Gravura de Arte - Apontamentos para uma palestra no Centro de Criatividade no dia 19 de jan. 1980. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Texto: Outra igual só daqui a cem anos/ Exposição Carlos Oswald 1982. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Transcrição da participação de Orlando DaSilva em Mesa Redonda composta por Fernando Calderari, Violeta Franco, Jair Mendes e Ennio Marques Ferreira. Disponível na pasta intitulada Orlando DaSilva do Setor de Pesquisa do Solar do Barão. Consultado em setembro de 2021.

Jornais

A arte da gravura por Orlando Dasilva. **Correio de Notícias**. Curitiba, 5 mar. 1990. Programe-se, p. 3.

A excelente gravura de Orlando Dasilva. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 ago. 1977.

A gravura se esgotou. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 12 de nov. de 2008. Caderno G, p. 4.

Álbum de Gravura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1966. Caderno B, p. 3.

Arte da Gravura no Brasil, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 set. 1961, 1º Caderno, p. 2.

As Gravuras de Orlando da Silva. **Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados**. 11 ago. 1977. Anexo, p. 2

A primeira de todas as vezes. **Gazeta do Povo**. 29 set. 2000. Caderno G, p. 5.

AYALA, Walmir. Um mestre na Gravura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 nov. 1973. Caderno B, p. 2.

AYALA, Walmir. Gravura brasileira: questionamentos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1989. Atualidades, Artes Plásticas p. 24.

AYALA, Walmir. Gravura brasileira: questionamentos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1989. Atualidades, Artes Plásticas, p. 22.

BARATA, Mário. No Rio, a qualidade de cinco artistas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1973. Segundo Caderno, p. 2.

CAMPOFIORITO, Quirino. Álbum de gravura original. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1967. Segundo Caderno, p. 2.

_____. De Colecionismo num belo álbum de gravura. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1968. Segundo Caderno, p. 2.

_____. Artes Plásticas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 09 jan. 1970.

_____. A Papelogravura. **Jornal do Commercio**, 30 dez. 1973. Terceiro Caderno.

_____. Tomás Santa Rosa Junior. **Jornal do Commercio**, 06 jan. 1974. Segundo Caderno.

Centro de Criatividade promove vários cursos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 mai. 1980.

CÓRDOVA, De. Orlando Dasilva. Um mestre e quarenta e três anos de trabalho. **Correio de Notícias**, Curitiba, 16 jun. 1985.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 jun. 1960. Itinerário das Artes Plásticas, 2º Caderno, p. 2.

Curitiba promove a Maior Mostra de Gravura do país. **Diário do Paraná**, Curitiba, 09 nov. 1978.

Curitibanos vão conhecer hoje o melhor da gravura brasileira. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 nov. 1978.

Curso vai mostrar gravura em metal. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 9 ago. 1977.

DASILVA, Orlando. Atelier de gravura Calcográfica, o mistério para o leigo, a sedução para o iniciado. **O Estado**, Curitiba, 15, jul. 1983.

____. Bienal da Gravura. **O Estado**, Curitiba, 27, jul. 1983.

____. Natal de uma gravura. **O Estado**, Curitiba, 06, ago. 1983.

____. O Senhor Artista. **O Estado**, Curitiba, 25, ago. 1983.

____. A obra e o seu autor. **O Estado**, Curitiba, 10, set. 1983.

____. O múltiplo. **O Estado**, Curitiba, 16, set. 1983.

____. Avaliação. **O Estado**, Curitiba, 14, out. 1983.

____. A mesmice do nada. **O Estado**, Curitiba, 21, out. 1983.

____. Considerações. **O Estado**, Curitiba, 04, nov. 1983.

____. Convívio e Expansão. **O Estado**, Curitiba, 06 jan. 1984.

____. O Profissional. **O Estado**, Curitiba, 20 jan. 1984.

____. O Comprador. **O Estado**, Curitiba, 27 jan. 1984.

____. O Olho. **O Estado**, Curitiba, 03 fev. 1984.

____. Assinatura à Lápis. **O Estado**, Curitiba, 02 mar. 1984.

____. A Técnica. **O Estado**, Curitiba, 16 mar. 1984.

____. Notas de arquivo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 mai. 1988.

____. A feira da Gravura é importante. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 out. 1988.

- _____. A Casa (da Gravura) desmoronada. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 jan. 1989.
- _____. Fica sentado. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 mar. 1989.
- _____. Reparando a memória. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jun. 1989.
- _____. Já disse e repito. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 set. 1989, p. 8.
- _____. A mostra da gravura em debate. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 set. 1989.
- _____. A gravura em foco. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 out. 1989.
- _____. O motivo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 dez. 1989.
- _____. De colecionismo – Graphica. **O Estado do Paraná**, Curitiba. 25 mar. 1990.
- _____. O brilho da técnica. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jun. 1990.
- _____. Aguarela, a água. **O Estado do Paraná**, 26 ago. 1990.
- _____. O primeiro um. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 out. 1990.
- _____. Entre os três e os setenta. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 out. 1991.
- _____. Quatro mestres reunidos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 out. 1991.
- _____. A presença de Viaro – vinte anos depois. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 nov. 1991.
- _____. Obra de serena dignidade. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 10 nov. 1991.
- _____. Arte sem malabarismo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 dez. 1991.
- _____. A arte como missão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 dez. 1991.
- _____. Catálogo e exposição. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 dez. 1991.
- _____. A jovem pintura de Hötte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 dez. 1991.
- _____. A luz do quadro é a da vida. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1992.
- _____. Palavras cruzadas, desordem no trânsito. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 fev. 1992.
- _____. A frágil fronteira das definições. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 mar. 1992

- _____. O Mistério de cada um. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 abr. 1992, p.5.
- _____. A arte de valorizar a Cultura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 jul. 1992, p.2.
- _____. Descompasso, arte e neurose. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 abr. 1992, p. 2.
- _____. Orlando Dasilva 1942 – 50 anos depois. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 dez. 1992.
- _____. A consciência do Criar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 1993.
- _____. Estampa x Gravura. **Nicolau**, Curitiba, 1988, p. 24
- _____. De Córdova. **Correio de Notícias**, Curitiba, 24 fev. 1985.
- _____. Grudzinski, Mágico domador de sombras. **Correio de Notícias**, Curitiba, 05 abr.1987, Caderno Arte, p. 16.
- _____. Convivência com a Gravura. **Correio de Notícias**, Curitiba, 30 jun.1985, Caderno Arte, p. 16.
- GONZALES, Lady Mendes. Arte no papel mostra a perícia do artista. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1987. Mercado da Arte.
- GONZALES, Lady Mendes. Orlando Dasilva, um nome, uma obra, um mestre. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 09 mar. 1987. Mercado da Arte.
- Gravadores e Ilustradores expõem no Centro de Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 de jun. 1980.
- Gravura em pedra é exposta no CCC. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 jan. 1980.
- Gravuras e catálogo “Raisonné” de C. Oswald. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 25 jan.1970. Caderno artes plásticas.
- Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 abr.1950.
- LOPES, Maria Adélia. A antiapresentação de Orlando Dasilva. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 de mar. 1988.
- Mostra de Gravura começa na Fundação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 dez. 1979.
- Mostra de Gravura começa em dezembro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, nov. 1979.

Nas salas do Solar um pouco de cada arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 out. de 1987.

No CCC, uma mostra didática da Gravura. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 jun. 1980.

Orlando DaSilva, de olho no futuro. **Correio de Notícias**. Curitiba, 17 dez. 1992. Programe-se, p. 2.

Orlando DaSilva um mestre esquecido. **Gazeta do Povo**. 14 ago. 1994. Cultura G, p.4.

Orlando DaSilva participa de mostra de artistas portugueses. **Gazeta do Povo**. 01 jun. 1993, p.18.

Os premiados na Mostra de Gravura de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 dez. 1979.

PEDROSA, Vera. Lima, gravador. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 dez. 1968. 2º Caderno, p.2.

PONTUAL, Roberto. A Gravura ainda é o Tema. **Jornal do Brasil**, 22 nov. 1976. Caderno B, p. 8.

_____. A Imagem no Papel. **Jornal do Brasil**, 3 dez. 1976. Caderno B, p. 2.

Um encontro com a boa gravura. **Correio de Notícias**. Curitiba, 15 mar. 1989. Programe-se, p. 1.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Noções de Coleccionismo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 5 fev. 1968.

Livros

DASILVA, Orlando. **A Arte maior da Gravura**. São Paulo: Editora Espade, 1976.

_____. **Poty, o Artista Gráfico**. 1980. Editora RJ.

_____. **De Coleccionismo - Graphica**. Governo do Paraná, 1990.

_____. **Viaro, uma permanente descoberta**, Fundação Cultural de Curitiba, 1992.

_____. **Guido Viaro, Alma e Corpo no Desenho**. 1997. Secretaria de Cultura- Pr.

_____. **Orlando Dasilva: Percursos e Confissões**. Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

_____. **Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos** Oficina de Gravura SESC Tijuca, Vol. II, Rio de Janeiro 1996. Entrevista.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **A gravura Brasileira Contemporânea**. Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1966.

Revistas

ACCIOLY, Breno. Conto: As Ligas de Dona Antônia com ilustração de Orlando da Silva. Revista Leitura, p. 34-35, nº 40 ago. 1960.

AQUINO, Flávio de. Apresentação do Gravador Orlando da Silva. Revista Leitura, p. 14-15, nº42, dez. 1960.

AYALA, Walmir. De repente no Verão Passado. Revista Leitura, p. 73-74, nº 38, jul. 1960.

DASILVA, Orlando. Marina criou o seu mundo. Revista Leitura, p. 44-45, nº 89, dez. 1964.

DASILVA, Orlando. Pioneirismo de Carlos Oswald. Revista Leitura, p. 20-21, jun. 1962.

SOARES, Camilo. Conto: Três Almas com ilustração de Orlando da Silva. Revista Leitura, p. 42-43, nº 37, jul. 1960.

VALE, Gentil Ursino. Conto: Angústia com ilustração de Orlando da Silva. Revista Leitura, p. 36-37, nº 35, mai. 1960.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cláudia (org) **Intelectuais e História da Educação no Brasil: Poder, Cultura e Políticas**. Vitória: EDUFES, 2011.

_____. **Contribuições de Jean-François Sirinelli à história dos intelectuais da educação**. Educação e Filosofia, v. 33, n. 67, 18 dez. 2019.

ANDRADE, Vania Maria da Silva e TORRES, Renato. **O Ensino da Gravura de Arte no Paraná**. XV Congresso Nacional de Educação, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Editorial Estampa, 2º Edição, Lisboa, 1994.

AYALA, Walmir. **Notícias do Paraná (sobre arte paranaense)**. Imprensa Oficial do Paraná, Curitiba, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

_____. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARDI, Pietro Maria. Prefácio. In MARTINS, Itajahy. **Gravura arte e técnica**. Fundação Nestlé de Cultura, São Paulo, 1987.

BINI, Fernando. **Orlando Dasilva**, Curitiba, Noris – Espaço de Arte, 2008.

BLOCH, M. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2001.

BONTEMPI Jr., B. **Laerte Ramos de Carvalho e a constituição da História e Filosofia da Educação como disciplina acadêmica**. Uberlândia, MG: Edufu, 2015.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. Editora Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. **Campo de Poder, Campo intelectual**. Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.

BRANDALISE, A. C. **O Intelectual Raul Gomes e suas Práticas Discursivas na Imprensa: Narrativas sobre Educação, Arte e Cultura no Paraná (1907-1950)**. 2016, Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.

BUENO, Maria Lúcia. **O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960**. *Soc. Estado*. [Online]. 2005, vol. 20, n.2, pp.377-402.

BULHOES GARCIA, Maria Amélia. **Antigas Ausências, Novas Presenças: o mercado no circuito das artes visuais**. URGs, 2017.

BURKE, Peter. **Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro**. In: A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CATANI, Barbara Denice e SILVA, Vivian Batista da. **Metáforas e comparações que ensinam a ensinar: a razão e a identidade da pedagogia nos manuais para professores (1873- 1909)** *Revista História da Educação (Online)*, 2019, v. 23: e93223 DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/93223>

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

COSTELLA, Antonio F. **Para Apreciar a Arte**. São Paulo, 2ª Edição. Editora Senac, 2001.

DE LUCA, Tania Regina, **História dos, nos, e por meio dos Periódicos**. In PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2010.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Martins Fontes, 2010.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; DO VALE, Marcio. **Oficinas: Gravura**. Ed. Senac Nacional, 1999.

FERREIRA, Heloisa e TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) **Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos** Oficina de Gravura SESC Tijuca, Rio de Janeiro 1995.

_____. **Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos** Oficina de Gravura SESC Tijuca, Vol. II, Rio de Janeiro 1996.

_____. **Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos** Oficina de Gravura SESC Tijuca, Vol. III, Rio de Janeiro 1997.

FERREIRA, Ennio Marques. **40 Anos de Amistoso Envolvimento com a Arte**. Fundação Cultural, Curitiba, 2006.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra. Introdução a Bibliologia Brasileira**. Melhoramentos, São Paulo, 1977.

FREIRE, Paulo. **A Educação na Cidade**. São Paulo: Cortez, 1991

FREITAS, Artur. [et. alii] **Solar da Gravura: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba** / textos de Ana Gonzáles, Andréia Las, Artur Freitas e Maria Ivone dos Santos; Curitiba, Medusa, 2011.

FREITAS, Artur. **A invenção do solar do barão. A gravura brasileira em Curitiba**. Revista de Pesquisa Histórica Clio v. 31 n. 2, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br>

_____. **Gravura Expandida: as Mostras da Gravura dos anos 1990**. Visualidades, Goiânia v.8 n.2 p. 31-47, jul-dez 2010. Disponível em www.revistas.ufg.br

_____. **A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná: anos 50 e 60**. Revista de História Regional 8(2): p. 87-124, Inverno 2003. Disponível em www.revistas.uepg.br

FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e; FERRAZ, Maria Heloísa Correa de Toledo. **Arte na educação escolar**. São Paulo; Cortez, 1992.

GONÇALVES, Nadia G. **Constituição histórica da educação no Brasil**, Curitiba, Ibplex, 2011.

HERKENHONFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. (orgs) **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba, BR, 2000.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. **Arte na Imagem Impressa: a construção da ordem autoral e ao gravura no Brasil do século XIX**. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

KORNIS, Monica e, KORNIS, George. **A Gravura Brasileira na coleção Monica e George Kornis**. Catálogo Caixa Cultural, 2007.

LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. **História: novos problemas**, Rio de Janeiro, F. Alves, 1995.

LAS, Andréia Cristina. **O Solar do Barão e os Ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba nos anos de 1980**. Faculdade de Artes do Paraná, Monografia. Curitiba, 2008.

LIMA, Mauricio Marcelino. **Patrimônio Artístico Paranaense: a Arte Moderna na obra de Violeta Franco**. In: VII Congresso Internacional de História. Universidade Estadual de Maringá, 2015.

LIMA, Sidiney Peterson F. **Escolinha de Arte do Brasil: Movimentos e Desdobramentos**. Unesp. Anpap, 2012.

LOWENFELD, Viktor. **O Desenvolvimento da Capacidade Criadora**, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1977.

MARTINS, Itajahy. **Gravura arte e técnica**. Fundação Nestlé de Cultura, São Paulo, 1987.

MOLINA, Matias M. **História dos jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500- 1840)**. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

NUNES, Clarice. **Anísio Teixeira: a poesia da ação**. Bragança Paulista, SP:EDUSF, 2000.

OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo impacto na cultura Brasileira**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, 2001.

OSINSKI, Dulce. **Ensino da arte: Os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. Curitiba, 1998, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação**. Curitiba, 2006, Tese (Doutorado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. **Ateliês de gravura: espaços de diálogo, criação e colaboração**. Curitiba, 2020, no prelo.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. **A imprensa periódica como uma empresa educativa do século XIX**. Caderno de Pesquisa, julho de 1998: 144-161.

RAGAZZINI, Dario. **Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação?** Educar em Revista. Dossiê História da Educação: instituições,

intelectuais e cultura escolar. Curitiba, Editora da UFPR, nr.18, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br> em maio de 2019.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. Martins Fontes, São Paulo, 2016.

RESENDE, Ricardo. **Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea**. In Gravura Arte Brasileira do Sec. XX. Itaú Cultural, São Paulo, 2000.

RODRIGUES, Augusto (org.) **Escolinha de Arte do Brasil**. Brasília: Inep, 1980.

SANTOS, Renata. **A imagem Gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853**. Casa da Palavras, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **O intelectual no “campo” cultural francês – do “Caso Dreyfus” aos tempos atuais**. Revista Varia História. Vol. 21 nº 34. Belo Horizonte, 2005.

SILVA, Maisa Cristina da; SILVA, Everson Melquiades Araújo; SILVA JÚNIOR, Gilvan Pereira da. **Movimento Escolinha de Arte: Um olhar a partir do curso Intensivo de Arte na Educação – CIAE (Rio de Janeiro, 1960-1981)** Anpap, Porto Alegre, 2016.

SILVA, Rossano. **Educação, Arte e Política: A trajetória Intelectual de Erasmo Pilotto**. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SILVA, Vivian Batista da. **Saberes em viagem nos manuais pedagógicos: construções da escola em Portugal e no Brasil (1870-1970)**. Revista Brasileira de Educação v. 12 n. 35 maio/ago. 2007

SIRINELLI, Jean-François. **Os intelectuais**. In: RÉMOND, René (Org.). Por uma História Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

TÁVORA, Maria Luisa. **A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre métier e meio expressivo**. 16º Encontro da ANPAP, Florianópolis, 2007.

_____. **O ateliê livre de gravura do MAM – Rio – 1959/1969 – projeto pedagógico de atualização da linguagem**. Arte e Ensaio, v. 15, p. 58-67, 2007.

_____. **A Gravura Brasileira Contemporânea em Livro – 1965: História e Crítica**. Anpap, Rio de Janeiro, 2011.

_____. **A Gravura de Roberto De Lamônica: Pesquisa, Despojamento e Interioridade.** ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA, Brasília, 2012.

_____. **A gravura artística no Rio de Janeiro como objeto de pesquisa: anos 1950/60.** Locus: revista de história, Juiz de Fora, v.37, n.01, p. 125-140, 2013.

_____. **Discurso Plástico-Poético: Gravuras Engajadas de Marília Rodrigues e Thereza Miranda.** 24º Encontro da Anpap, Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Orlando Dasilva: Gravura, Pesquisa, Ética e Fantasia.** 25º Encontro da Anpap, Porto Alegre, 2016.

SILVA, João Paulo de Souza. **Percorso entre modernidades: trajetória intelectual da educadora Eny Caldeira (1912-1955).** 2013. 190f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.

_____. **Sob o signo da modernidade: educação e psicologia na trajetória intelectual de Eny Caldeira (1912-2002).** 2018. Tese - Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.

_____. **Uma Violeta nada Tradicional: Uma flor embreante na formação de Modernidade da Arte Paranaense.** In: Os Intelectuais Brasileiros e a Realidade Social – Série Estudos Reunidos, Paco Editorial, Jundiaí, 2019.

TEIXEIRA, Anísio. **As escolinhas de arte de Augusto Rodrigues.** Arte & educação. Rio de Janeiro: Escolinha de Arte do Brasil, Ano I, p. 3, set. 1970.

TEIXEIRA LEITE. **A Gravura Brasileira Contemporânea.** Editora Expressão e Cultura S. A. Rio de Janeiro, 1966.

VEZZANI, Iriana Nunes. **Jornal Quinze de Novembro: Forças Educativas Entre Espaços de Experiência e Horizontes de Expectativas (Curitiba, 1889-1890)** Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

_____. **Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba, 1888-1889).** Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

VIEIRA, Carlos Eduardo. **Intelligentsia e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual.** Revista Brasileira de História da Educação, 8(n. 1), 63-85. Jan-abr 2008.

_____. **Erasmus Pilotto: Identidade, Engajamento Político e Crenças dos Intelectuais Vinculados ao Campo Educacional no Brasil.** In: LEITE, Juçara Luiza,

ANEXOS

Publicações de Orlando DaSilva no Jornal do Estado em 1984

Jornal do Estado	1984	
Convívio e Expansão	06 jan	1984
O Profissional	20 jan	1984
O Comprador	27 jan	1984
O Olho	03 fev	1984
Assinatura a Lápis	02 mar	1984
A Técnica	16 mar	1984

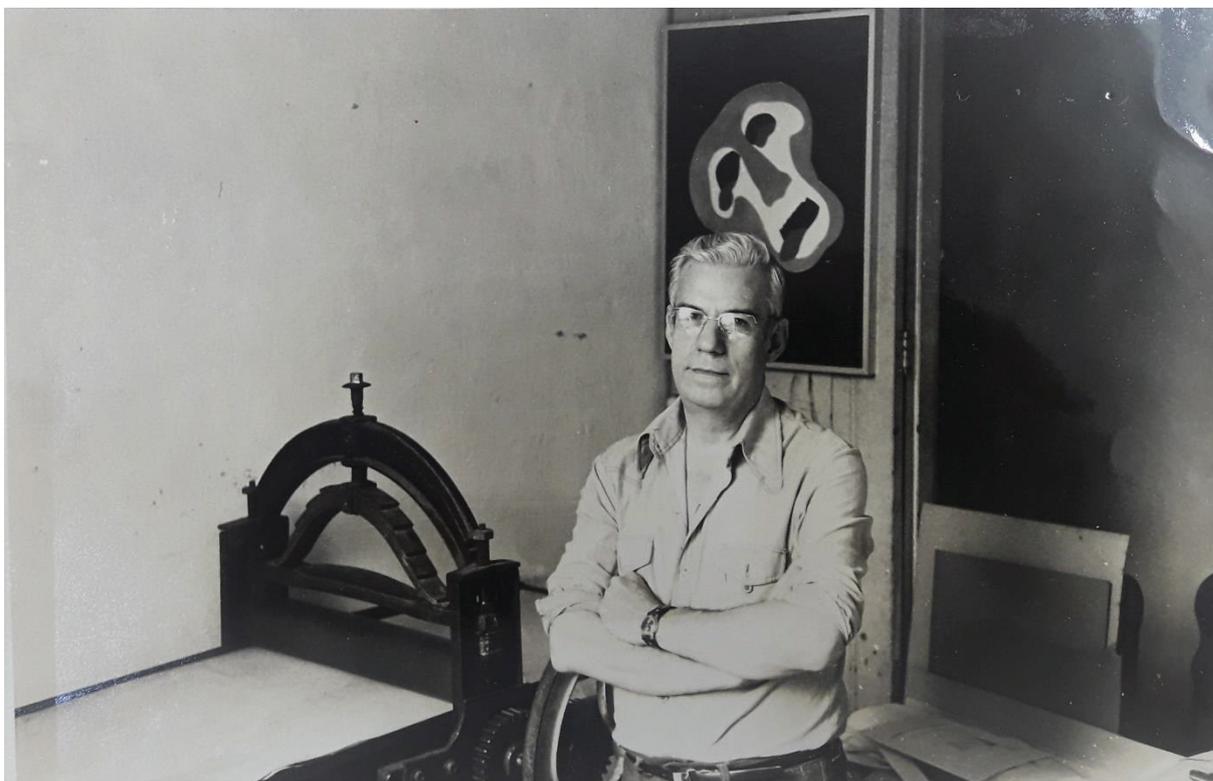
Publicações de Orlando DaSilva no Correio de Notícias entre 1985 e 1987

Correio de Notícias	1985 - 1987	
De Córdoba	24 fev	1985
Grudzinski, mágico domador das sombras.	30 jun	1985
Nomes Unidos à Arte (Entrevista concedida)	21 fev	1986
Convivência com a Gravura	05 abr	1987

Publicações de Orlando DaSilva no Jornal O Estado do Paraná entre 1988 e 1993

<i>A palavra é minha</i>	1988 - 1993	
Notas de arquivo.	21 mai	1988
A feira da Gravura é importante	30 out	1988
Fica sentado	19 mar	1989
Reparando a memória.	18 jun	1989
A mostra da gravura em debate.	17 set	1989
A gravura em foco	29 out	1989
O motivo.	03 dez	1989
De colecionismo – Graphica	25 mar	1990
Viagem no Tempo	22 abr	1990
O brilho da técnica	24 jun	1990
Aquarela, a água.	26 ago	1990
O primeiro um.	21 out	1990
Entre os três e os setenta	20 out	1991
Quatro mestres reunidos.	27 out	1991
A presença de Viaro – vinte anos depois.	03 nov	1991
Obra de serena dignidade.	10 nov	1991
Arte sem malabarismo.	06 dez	1991
A arte como missão.	15 dez	1991
Catálogo e exposição.	22 dez	1991
A jovem pintura de Hötte	29 dez	1991
A luz do quadro é a da vida.	12 jan	1992
Palavras cruzadas, desordem no trânsito	02 fev	1992

A frágil fronteira das definições	15 mar	1992
O Mistério de cada um	05 abr	1992
Descompasso, arte e neurose.	14 abr	1992
A arte de valorizar a Cultura	19 jul	1992
Orlando Dasilva 1942 – 50 anos depois.	13 dez	1992
A consciência do Criar.	22 nov	1993



Orlando DaSilva, sem data. Fotografia encontrada no acervo do Solar do Barão.