



**OSWALDO GOELDI**

ARQUIVO SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY  
CENTRO CULTURAL PUC — RJ.

**BANERJ**

A realização deste catálogo foi possível graças ao apoio do BANERJ — Banco do Estado do Rio de Janeiro S/A, presente também nos eventos culturais.

ARQUIVO SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY  
CENTRO CULTURAL PUC — RJ.

# Oswaldo Goeldi

ESTE CATÁLOGO NÃO ESTÁ A VENDA  
NEM PODERÁ SER DOADO

PERTENCE AO ACERVO DO  
SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY

**Solar Grandjean de Montigny - PUC/RJ**

Durante minha Direção do Departamento de Artes, no período 1976-1980, nasceram quase conjuntamente a idéia de criar o Centro Cultural da PUC/RJ aproveitando o espaço do Solar GrandJean de Montigny – que permitiria a prática dos alunos na pesquisa de temas de arte, organização e montagem de exposições além do contato direto com artistas e a obra de arte – e o curso de especialização em História da Arte do Brasil, que nos daria um aprofundamento da nossa realidade e do nosso ser.

Hoje, através da exposição sobre Goeldi vemos materializado no Solar Grandjean de Montigny o fruto do trabalho do primeiro curso de especialização.

Concretizamos assim o trabalho de pesquisa sem o qual uma Universidade não é tal, trabalho que tendo sido realizado no campo da História da Arte nos permite ter uma visão ampla do momento histórico, político e econômico no qual Goeldi viveu.



Irma Arestizabal  
Diretora do Solar  
Grandjean de Montigny

**Coordenação:** Carlos Zílio  
**Pesquisa:** Avane do Valle Cabral  
Libia Schenker de Sonsol  
Maria Lúcia Müller  
Piedade Grinberg  
Vanda Mangia Klabin  
Yeda Fiuza Certain  
**Editoração:** Susane Worcman  
**Fotografia:** Pedro Oswaldo Cruz  
**Programação Visual:** Luiza Novaes  
Luiza Interlenghi  
Luiz Kingston  
Luiz Carlos Cardoso

ARQUIVO SOLAR GRANDJEAN DE MONTIG  
CENTRO CULTURAL PUC — RJ.

### **Agradecimentos Especiais**

Beatriz Reynal  
Diretoria do Patrimônio do BANERJ  
Gilberto Chateaubriand  
Gunther Pape  
José Maria Reis Junior  
Museu Nacional de Belas Artes

### **Agradecimentos**

Ana Letycia  
Aña Maria Jordão  
Augusto Rodrigues  
Carlos Scliar  
Cristina S. Penna  
Darel Valença  
Isaura de Carvalho  
Fundação Bienal de S.P.  
Júlio Vieira  
Leila Zebulum  
Ligia Pape  
Marcelo Grassmann  
Paulo Augusto Certain  
Pedro Xexéo  
Rachel de Queiroz

Este projeto só pôde ser concretizado graças à colaboração de Beatriz Reynal e do Prof. José Maria dos Reis Junior, herdeiros universais de Oswaldo Goeldi.

## Índice

|   |     |
|---|-----|
| <b>A Goeldi</b> • <i>Carlos Drummond de Andrade</i>                               | 7   |
| <b>Introdução</b> • <i>Carlos Zilio</i>   | 9   |
| <b>Goeldi Ilustrador e a Brasilidade Modernista</b> • <i>Yeda Fiuzza Certain</i>  | 11  |
| <b>Goeldi Desenhista</b> • <i>Piedade Epstein Grinberg</i>                        | 29  |
| <b>Goeldi e as Instituições de Arte no Brasil</b> • <i>Vanda Mangia Klabin</i>    | 35  |
| <b>Goeldi – Uma Posição Singular em Questão</b> • <i>Libia Schenber de Sonsol</i> | 49  |
| <b>Síntese do Procedimento Técnico da Gravura de Goeldi</b>                       | 63  |
| <b>Depoimentos</b>  | 67  |
| <b>Críticas</b>   | 81  |
| <b>Opiniões de Goeldi</b>   | 95  |
| <b>Cronologia</b>   | 115 |
| <b>Bibliografia específica</b>  | 120 |
| <b>Apêndice – Cartas de Kubin a Goeldi</b>  |     |



## A GOELDI

De uma cidade vulturina  
vieste a nós, trazendo  
o ar de suas avenidas de assombro  
onde vagabundos peixes esqueletos  
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis  
mas entupidas de tua coleção de segredos,  
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo  
e não desembarcarás nunca.  
Exílio e memória porejam das madeiras  
em que inflexivelmente penetras para extrair  
o vitriolo das criaturas  
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?  
Tuas relações com a luz como se tecem?  
Amarias talvez, preto no preto,  
fixar um novo sol, noturno; e denuncias  
as diferentes espécies de treva  
em que os objetos se elaboram:  
a treva do entardecer e a da manhã;  
a erosão do tempo no silêncio;  
a irrealidade do real.

Estás sempre inspecionando  
as nuvens e a direção dos ciclones.

Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo  
são elementos de teu reino  
onde a morte de guarda-chuva  
comanda  
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! mas pressinto  
no glauco reflexo furtivo  
que lambe a canoa de teu pescador  
e na tarja sangüínea a irromper, escândalo, de teus  
| negrumes  
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,  
mas violenta  
e meiga,  
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.

Carlos Drummond de Andrade

Da esquerda para direita  
Alvaro Moreyra, Augusto Frederico Schmidt, Oswald de Andrade,  
Tarsila do Amaral, Emílio Petto Ruti, João Ribeiro,  
Oswaldo Goeldi, Eugênia Alvaro Moreyra, Angelina Agostini,  
Rio de Janeiro, 1929



# O Outro do Modernismo

**Carlos Zilio**

Esta exposição resulta de trabalhos realizados pelos alunos do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil para a cadeira de História da Arte Brasileira II. O programa desta matéria concentrou-se, sobretudo, no estudo do Modernismo e nas obras mais características deste período. Como tema de estudo foram propostos Guignard (que será objeto da próxima exposição do Curso) e Goeldi, por considerarmos suas produções como atípicas do período. Podemos afirmar que a obra destes artistas ocupa, por assim dizer, os dois extremos do espaço modernista: o da luz e o das sombras.

O "estar à parte" de Goeldi no Modernismo se evidencia na medida em que o artista não se situa dentro das preocupações de uma arte nacional ou de uma arte nacional e social. Afastado desta ideologia dominante no período modernista e da formulação plástica pós-cubista que a acompanha, Goeldi permaneceria como o mais autêntico expressionista da arte moderna brasileira, sem recorrer a qualquer tipo de síntese com os postulados modernistas, como faria, por exemplo, em determinados momentos Lasar Segall. Por outro lado, Goeldi será praticamente o único a manter uma atitude crítica das ligações crescentes entre o Modernismo e o Governo durante a década de trinta. Aquilo, que para a grande maioria parecia ser a política natural de implantação da arte moderna, era visto pelo artista com enormes reservas e desconfianças. Na intuição do seu romantismo havia a clarividência de um processo de recuperação institucional em andamento.

Expressionista e utilizando-se da gravura, técnica muito pouco praticada e valorizada, mantendo-se ainda contrário à política cultural modernista, sua posição seria necessariamente marginal. No entanto, isto não significa que a obra de Goeldi deixe de ser um dos produtos mais representativos da arte brasileira, justamente por constituir a outra possibilidade do espaço modernista. Sua profunda pertinência à arte brasileira está na sua vivência de fatores próprios à existência da arte na nossa sociedade e na sua capacidade de rearticulá-los produtivamente, indo desde a improvisação de procedimentos técnicos até o seu significado mais amplo: se o Modernismo buscou nacionalizar o internacional, Goeldi apreendeu no nacional sua dimensão universal.

Além de romper com o maniqueísmo — nacional x internacional — a obra de Goeldi serve como contestação de uma série de mitos que tem nutrido grande parte da nossa história da arte. Ela mostra, por exemplo, a complexidade do processo da arte brasileira, irredutível a um simples somatório desta ou daquela tendência. Torna ainda irrelevante um debate antigo que insiste em prosseguir, entre arte abstrata e figurativa. Só por estas questões, a obra de Goeldi ainda está por merecer uma maior atenção da parte dos estudiosos da nossa arte.

A importância central da sua obra, no entanto, está, evidentemente, no seu valor em si. Num artigo recente sobre Francis Bacon<sup>1</sup>, Gilles Deleuze diz que: "Em arte e em pintura, como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças. É exatamente por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Paul Klee "não mais representar o visível, mas tornar visível" não significa outra coisa". A dimensão da obra de Goeldi está exatamente no fato de tornar visível as forças mais determinantes da condição humana.

Os textos dos alunos e o trabalho de documentação por eles efetuado representam uma contribuição para o aprofundamento do estudo da obra de Oswaldo Goeldi. Na elaboração dos textos, os alunos exercitaram livremente suas análises, o que algumas vezes acarreta, inclusive, diferenças em suas conclusões. Esta exposição só se tornou possível graças à seriedade e ao entusiasmo com que eles se dedicaram a este trabalho.

1. Gilles Deleuze, "Peindre le cri", in *Critique*, nº 408, maio de 1981, p. 506.

# Goeldi Ilustrador e a Brasilidade Modernista

Yeda Fiuza Certain

## 1. O Expressionismo – Formação e Característicos

### 1.1 – A Arte Nórdica

“A necessidade de atividade que tem o homem nórdico, impedida de ser traduzida num conhecimento claro da realidade, e intensificada por falta dessa solução natural, descarrega-se finalmente num jogo mórbido de fantasia. A realidade, que o homem gótico não poderá transformar em naturalidade por meio de um conhecimento lúcido e perspicaz, foi sobrepujada por esse jogo intensificado de fantasia e convertida numa realidade espectralmente exagerada e distorcida. Tudo se torna sobrenatural e fantástico. Por detrás da aparência visível de uma coisa espreita a sua caricatura, por detrás da natureza inanimada de uma coisa, uma vida fantasmagórica, espectral, e assim todas as coisas reais tornam-se grotescas. (. . .) Comum a todos é o impluso irrefreável de atividade, o qual, não estando vinculado a nenhum objeto, perde-se, por consequência, na infinidade”.

*Wilhelm Worringer*

Estas palavras de Worringer, praticamente englobam os característicos mais marcantes do expressionismo e da arte nórdica do fim do século XIX, e princípio do século XX. Foi ele, aliás, o primeiro a apresentar uma formulação teórica clara dos motivos psicológicos que distinguem a arte nórdica das artes clássica e oriental. O expressionismo que emergia no norte da Europa não possuía qualquer vinculação com o calmo refinamento da arte clássica, nem com o distanciamento místico da arte oriental.

A aceitação do mundo orgânico como um cenário sereno para os esforços humanos, e da arte como um reflexo harmonioso deste mundo, para o artista do norte europeu não é suficientemente expressiva. Ele necessita, antes, daquele "pathos" misterioso que se prende à animação do inorgânico.

Seus precursores e inspiradores mais significativos, todos nascidos entre 1850 e 1870, como Ferdinand Hodler, Ensor, Munch, Nolde e Barlach, guardam como traço comum o isolamento, e a marginalização dentro do ambiente cultural em que viviam. Incompreendidos pelo conservadorismo predominante, que rejeitava qualquer originalidade, voltam-se para o individualismo desencantado e descrente. Mergulham no sofrimento e na introspecção, cultivando a plena consciência do seu isolacionismo. Na descrição que Worringer faz de sua tipologia, é notável a coincidência com o artista dionisíaco de Nietzsche.

A histórica tendência para a abstração, que sempre caracterizou a arte do norte europeu, reaparece com redobrada intensidade, resultando daí as distorções emotivas das formas naturais, que buscam expressar o desassossego e o terror que o homem sente, perante uma natureza que lhe é francamente hostil e desumana.

## 1.2 – O Expressionismo Alemão—"Die Brücke-der Blaue Reiter"

A influência da arte nórdica se faz sentir em toda a Europa, mas, é na Alemanha que o expressionismo encontra campo fértil para seu desenvolvimento, mormente nas artes gráficas, que ali tiveram enorme repercussão.

Alguns centros, como Dresden e Munique, tornam-se pontos de convergência, e assumem posição de real importância na evolução artística do período. E, é exatamente em Dresden, que um punhado de jovens, cujos estudos tinham sido principalmente arquitetônicos, resolveu reunir-se em um revolucionário grupo de artistas, autodenominando-se "die brücke" — a ponte. Tal simbologismo indicava a intenção de se constituírem em um elo de ligação para todas as tendências revolucionárias da arte. Ao grupo original aderiram mais tarde inúmeros outros artistas, mas, alguns ficaram ligados muito temporariamente. Sua base de sustentação, na verdade, foi o quarteto formado por Ernst Kirchner — seu criador — Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Max Pechstein.

Em que pese a intenção manifestada através — da própria denominação que atribuíram ao grupo — a ponte — a sua arte, em essência, se desenvolveu sob a influência da angústia e do pessimismo nórdicos, vinculada à pintura amarga e emocional de Munch e Ensor.

Sua busca de renovação, que é comum a todas as correntes modernistas, é acrescida da busca do homem novo, e da nova vida, na concepção nietzschiana do "super-homem". O artista deverá extrapolar os limites do próprio homem, para satisfazer todas as suas necessidades através dos seus atos, ligando inseparavelmente a vida e a arte. Nos expressionistas essa interação não ocorre harmonicamente. Ela é tensa, sofrida, conflitante. Daí a tendência para a individualização e a fragmentação. A personalidade não é cultivada por seus valores sociais; pelo contrário, o indivíduo torna-se consciente de seu isolamento, e pode intensificar essa conscientização até atingir um estado de despreendimento e de desprezo por si mesmo (isso é claro, já na vida trágica de Van Gogh, considerado precursor do expressionismo). Fruto normal dessa individuação é o isolamento deliberado do artista, e sua dependência à própria subjetividade e introspecção para motivar e inspirar sua obra.

Por outro lado, a famosa frase de Nietzsche — “Deus está morto” — mal compreendida por muitos, ensejou interpretações destrutivas, distorcendo a visão estética daquela arte emergente. Assim se explica, por exemplo, a análise crítica de Hans Sedlmayr sobre a arte moderna e o artista do início do século:

“... a guerra foi declarada não apenas ao homem e à natureza, mas também à luz, ao intelecto, à composição. A atração exercida sobre o artista pelo extra-humano, pela obscuridade extranatural, pela irrealidade e o subconsciente, pelo caos e pelo nada, possui todas as características de um feitiço”<sup>2</sup>.

Mais adiante, emitindo considerações ainda abrangentes a todo o movimento da arte moderna, diz o Professor Sedlmayr:

“... sem deuses e à deriva no caos dos valores que se desintegram, o homem se volta contra si mesmo, e emprega os poderes do monstruoso, do obscuro e do selvagem contra as forças da ordem, da iluminação, da integridade e da beleza. Os quadros e as construções perderam sua perspectiva Deus-humano. O resultado é uma arte da escuridão”<sup>3</sup>.

É incontestável que esta crítica global à arte moderna é inadequada. A gama variadíssima de tendências que ela enfeixou naquela década e, de certa maneira, em sentido mais amplo até nossos dias, não pode ser catalogada sob um único prisma. São as mais diversas, as motivações, os objetivos, e as estruturas psicológicas condicionantes da obra moderna como um todo. Entretanto, alguns aspectos do expressionismo nórdico, e subsequentemente do expressionismo alemão, mormente do grupo “*die brücke*”, ali estão retratados. Seus integrantes, e os independentes que seguiram a mesma linha, deixaram uma obra de intensa dramaticidade. A força da “atração exercida sobre o artista pelo extra-humano, pela obscuridade extranatural, pela irrealidade e o subconsciente, pelo caos e pelo nada”, é palpável em seu trabalho. Isolado pela incompreensão que o cerca, torturado pelo “caos dos valores que se desintegram, o homem se volta contra si mesmo, e emprega os poderes do monstruoso, do obscuro e do selvagem”, contra o formalismo conceitual da arte clássica, sua luz de “atelier”, suas cores limitadas pela linha, sua reprodução da realidade visual com a bela imagem do homem e da natureza, isto é, contra “as forças da ordem, da iluminação, da integridade e da beleza”.

Da integridade, fala Matisse: “*L’exactitude n’est pas la vérité.*”<sup>4</sup>

Da beleza, Franz Marc: “Muito cedo na vida, comecei a sentir que o homem era horrível; os animais me pareciam mais belos. Entretanto, mesmo nos animais encontrei tanta coisa feia e repulsiva, que um impulso íntimo instintivamente fez com que as minhas representações se tornassem cada vez mais esquemáticas e abstratas”<sup>5</sup>.

O expressionismo alemão, calcado na influência dos artistas nórdicos, voltou-se, igualmente, para certos aspectos da fase inicial do romantismo germânico e da arte do tempo da reforma. Significativa é a semelhança que se nota em manuscritos iluminados e esculturas, marfins e vitrais dos séculos XI, XII e XIII, expressando o mesmo sentido de distorção convulsiva e amargo realismo, num estilo que, fundamentalmente não difere das obras expressionistas do século XX. Ao misticismo coletivo cristão, substitui a imagem do misticismo introspectivo pessoal.

Uma das iniciativas deste grupo, que obteve maior êxito, foi a revitalização das artes gráficas. Inspirados nos exemplos de Munch e Gauguin, e principalmente em seus predecessores de 1500, desenvolveram uma abundante produção, de

grande força e originalidade. Amplamente aceitos e encorajados pelo povo alemão, tais trabalhos encontraram ali o mercado de que necessitavam para se desenvolver, bem mais que em outros países.

Interessante notar, por outro lado, a afinidade dos seus artistas com a literatura, e a verdadeira atração que sentiam por ela. Tal é a consciência que possuem de sua missão, que torna comum sua manifestação por escritos, tanto quanto através das artes visuais. Daí os escritos autobiográficos e as cartas de Nolde; os numerosos dramas e a autobiografia de Barlach; as obras teóricas e os poemas de Kandinsky; os ensaios e as cartas de Hodler; e ainda Kokoshka, Grosz, Kubin, Klee, e outros, todos com razoável produção literária, sendo de se considerar algumas delas de alto valor estilístico e documental.

O grupo "*die brücke*" mudou-se, em 1910, para Berlim, e terminou por se dissolver em 1913, quando as tendências de seus integrantes já se tinha diversificado suficientemente, impedindo sua sobrevivência como um todo identificado. Sob um outro prisma, de ordem prática, é de se registrar que o expressionismo já começava a encontrar mercado para suas obras, o que tornava desinteressante sua permanência como grupo, pois, contrariava as regras de uma economia competitiva.

Por essa época, Munique já se constituía em um centro de atividades em grande expansão. O fermento expressionista se espalhara por toda a Alemanha e ali, na capital bávara, se desenvolvia de forma mais filosófica, na busca de uma justificativa teórica para a prática da arte. Dois documentos, decisivos do movimento moderno, foram produzidos em Munique no decurso daquele período: "Abstração e Sentimento" de Worringer em 1908, e "O espiritual na arte" de Kandinsky em 1912. Pela primeira vez se postulava por uma abstração em arte, como um fenômeno histórico periódico (Worringer), e uma arte abstrata, de necessidade interna, como um fenômeno contemporâneo (Kandinsky). Desenvolvia Wassily Kandinsky aquele outro característico da sensibilidade nórdica, o seu "impulso para a auto-alienação" ou, como o chamara Worringer, aquele instinto primevo que

"persegue a abstração pura como a única possibilidade de repouso, em meio à confusão e obscuridade do quadro mundial, e a partir de si mesmo, como uma necessidade instintiva, cria a abstração geométrica" <sup>6</sup>.

Um outro grupo é formado, então, por iniciativa de Franz Marc, August Macke e Kandinsky, denominado "*der blaue reiter*" — o cavaleiro azul — nome de uma tela pintada por Kandinsky, por volta de 1901. Às tendências inerentes de Marc, Macke e Campendonk, juntou-se o romantismo de alguns artistas franceses que exerceram influência no grupo, como Delaunay, Le Fauconnier e Rousseau; mais tarde, quando Paul Klee se juntou ao grupo em 1912, poder-se-ia dizer que ele parecia sintetizar todos os diversos elementos apresentados pelos outros artistas.

A arte se deslocava do mundo do fato concreto para o mundo íntimo, espiritual, do artista, única fonte válida para a criação, única fonte impulsora de seu trabalho. Ao contrário do grupo "*die brücke*", que almejava a liberdade de transformar o objeto real, o "motivo", até que correspondesse a sentimentos inexpressos, o grupo "*der blaue reiter*" passa a preconizar a liberdade de criar um objeto inteiramente novo, *sem* "motivo", que correspondesse aos mesmos sentimentos inexpressos.

## 2. – A Arte no Brasil – Início do Século XX

O Brasil, tendo nascido colônia, sofreu em todo o seu desenvolvimento esta consequência. Periférico geográfica e economicamente, viveu em função do colonizador, consumindo passivamente o produto cultural elaborado na Metrópole. Sua arte dominante é puramente reflexa, sem autonomia ou raízes próprias. Nem mesmo a proclamação de sua independência política teria o condão de fazê-lo voltar-se para dentro de si, libertando-o da submissão cultural européia.

Aliás, a própria unidade nacional se restringia à unidade de território, de língua e organização política. Conspiravam contra sua integração as dimensões territoriais, a escassez ou mesmo a inexistência dos meios de comunicação e transporte, e o centrifugismo de sua incipiente economia, carecendo de mercado interno, e como é óbvio, de intercâmbio. Não havia trocas, conseqüentemente, não havia intercomunicação. Os centros de produção se esgotavam na agricultura de autoconsumo ou na monocultura dirigida à exportação, com um artesanato meramente de subsistência. Desvinculados entre si, tais centros praticamente mantinham contatos apenas com o exterior, de onde recebiam informações e influências, numa sedimentação cultural heterogênea e isolada, inibindo o desenvolvimento de uma identidade nacional.

A educação dos mais abastados, se não era integralmente recebida dos colégios europeus, era complementada em suas faculdades. A burguesia rural se alimentava de hábitos, preferências e conhecimentos europeus e mais precisamente, franceses. Os que não saíam por falta de recursos, recebiam aqui mesmo uma formação cultural essencialmente européia. A produção artística, condicionada pelos mesmos padrões, era inevitavelmente reflexa e imitativa. Imperava a "Academia", que impunha sua força como instituição oficial, estabelecendo rigidamente as técnicas, as formas, as cores e os temas.

O artista brasileiro dos fins do século XIX e do início do século XX, até mesmo por uma questão de sobrevivência e aceitação social, obedecia às normas que lhe eram impostas: uma perspectiva renascentista, onde a estória era contada através de uma cena e um tema definidos, onde a cor era disciplinada pela linha, e onde a luz não se permitia o fulgor e o brilho da luminosidade local. A preocupação maior era agradar ao júri dos "salões anuais" (cuja preferência conheciam bem), para alcançar o "prêmio de viagem", que lhes permitiria ir para a Academia Julien de Paris e, na volta, a legitimação oficial como professor, com "status" social e razoáveis perspectivas de êxito econômico. Nenhum deles correria o risco de se entusiasmar com os movimentos modernistas de rebeldia, mesmo estando em Paris, eis que a adoção de seus postulados os levaria à desaprovação oficial, ao ostracismo e à marginalização.

Se, como um todo, o ambiente artístico brasileiro se mantinha impermeável à ebulição modernista que explodia pela Europa, é indiscutível, também, que algumas manifestações isoladas de inconformismo principiaram a eclodir no Rio e em São Paulo. São evidências, ainda pálidas a princípio, de que alguma coisa começara a se modificar. Alguns antecedentes do modernismo são citados como exemplos de rebeldia; assim, seriam "Canaã" de Graça Aranha, e "Os sertões" de Euclides da Cunha, ambos de 1902, ou o discurso de posse de João do Rio na Academia de Letras, em 1909, quando vagamente fala da necessidade de renovação. Mais significativa será a chegada de Oswald de Andrade em 1912 com o Futurismo. Em 1913, Lasar Segall nega a pintura acadêmica em sua exposição; Anita Malfatti, sem causar maior repercussão ainda, expõe, em 1914, o expressionismo aprendido na Alemanha; em 1915, Oswald de Andrade funda o jornal "O Pirralho", batendo-se por uma pintura nacional; finalmente, em 1917, a nova exposição de Anita Malfatti provoca escândalo e polêmica, ao exibir, além do expressionismo já mostrado três anos antes, a sua experiência de Estados Unidos, o que realmente foi forte demais para o convencionalismo imperante. Provoca um artigo de Monteiro Lobato, acre, intitulado "Paranóia ou Mistificação?" Defendida por Oswald de Andrade, a artista acabou por se tornar

um divisor de opiniões, e sofreu intensa campanha, recebendo mais tarde, de Lourival Gomes Machado, o epíteto de "protomártir da nossa revolução plástica". Em 1919, chegou ao Brasil Brecheret com grandes inovações, e depois da exposição de Di Cavalcanti na livraria Jacinto Silva, em 1921, Oswald de Andrade anunciaria, em artigo que provocou enorme sensação, sobre Mario de Andrade e sua obra "Paulicéia Desvairada", a criação do grupo modernista.

### 3. Oswald Goeldi — Formação Artística e Retorno ao Brasil

#### 3.1 — O Expressionismo em Goeldi

Apesar de ter nascido no Brasil, em 1895, com apenas seis anos Goeldi deixou o país, mudando-se com a família para a Suíça. Seu pai, um eminente naturalista suíço, havia sido convidado pelo Imperador Pedro II para reorganizar o Museu do Pará, o que explica a acidentalidade do seu nascimento no Rio de Janeiro, e, posteriormente, o fato de ter residido em Belém, para onde a família se deslocara durante aquele curto período.

Filho de suíço, criado e educado sob padrões europeus, Goeldi teve sua formação profundamente marcada pelo clima angustioso e convulsionado da Europa, nos anos que precederam a Grande Guerra (de 1914 — 1918). Sofreu todo o impacto do conflito, pois, tendo ingressado na Escola Politécnica de Zurique em 1915, quando inclusive começou a fazer os seus primeiros desenhos, foi obrigado a deixar o curso para atender à convocação militar, servindo na fronteira com a Áustria, em um posto avançado. Retornando à Universidade, traumatizado, abandonou-a logo após. Mais tarde, entrou para a "École des arts et métiers", freqüentando, igualmente, o "atelier" dos modestos pintores Serge Plahnke e Henry van Muyden. Permaneceu pouco tempo em ambos e, com o rápido e precário aprendizado ali desenvolvido, animou-se a realizar sua primeira exposição, ocorrida na Galeria Wyss, de Berna, em 1917.

Em que pese a nenhuma repercussão alcançada, tal exposição iria ter para Goeldi profunda significação, eis que, simultaneamente se achavam expostos na mesma Galeria, trabalhos de Alfred Kubin. Ao apreciá-los, Goeldi verifica, com compreensível euforia, a grande analogia de temas e linguagem artística entre os mesmos e os seus desenhos. Data daí o nascimento da grande influência que recebeu do mestre de Viena, o qual exerceria um papel de importância em seu futuro desenvolvimento artístico.

Goeldi viveu na Suíça até 1919, portanto, dos seis aos vinte e quatro anos. Neste período básico de sua formação recebeu, essencialmente, uma educação de expressiva força germânica, o que, dentre as inúmeras tendências artísticas que se entrelaçavam e conviviam pela Europa daquelas duas décadas, fatalmente o levava à que mais intensamente sensibilizara o mundo cultural alemão, ou seja, o Expressionismo. E dentro do Expressionismo, face os próprios característicos de sua personalidade, de sua introspecção, de seu individualismo, de seu isolamento espontâneo, e no decorrer dos anos, pelos traumas que o marcaram, como a guerra e a morte de seu pai em 1917, o Expressionismo do grupo "die brücke". A identificação se processa, quase que como um corolário lógico, da soma de seus elementos componentes. Tudo o levava ao Expressionismo, que preenchia todas as suas necessidades de exteriorização artística. Não sob a influência de pintores como Hodler, mais diretos e realistas. Seu mundo foi o de Kubin, voltado para o fantástico, para o imaginário e o dramático. Suas figuras chegam até ao macabro, onde domina a força da massa preta, trabalhada por uma iluminação sobrenatural. Sente-se a semelhança de algumas de suas gravuras com as de Nolde, tais como: "Myrmidon of the secret court", "Prophet", "Women's head"; ou, com Munch: "Young girls on a bridge".

Da arte de Kubin herdou muito. Não ao ponto de imitá-lo, porém, eis que sua obra é menos cruel, menos ligada aos pesadelos. Goeldi calcou sua irrealidade e suas angústias no cotidiano, sobre objetos banais, conhecidos e manuseados. A dramaticidade que fazia emanar dos mesmos, conseguia-a, trabalhando-os com os efeitos de luz e sombra.

Do Expressionismo jamais se afastou. Nenhum modismo conseguiu sensibilizá-lo no correr dos anos; manteve-se fiel e coerente em toda sua obra, seja nos desenhos, nas ilustrações ou gravuras. Da mesma forma, se aproximou da literatura como Bosch, Goya, Munch, Daumier, Masereel, e outros, não chegando, contudo, a produzir trabalhos literários, como o fizeram Barlach, Kokoshka, Grosz, e o próprio Kubin. Ilustrou de maneira notável obras de Dostoiévsky, Alan Poe, Jorge Amado, Graça Aranha, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, e desenvolveu intenso trabalho de ilustração em jornais e revistas, tornando-se "magistral na xilogravura", conforme palavras textuais do próprio Alfred Kubin em 1926.

### 3.2 – Goeldi e o Movimento Modernista Brasileiro

Quando Goeldi retornou ao Brasil em 1919, para se fixar no Rio de Janeiro, sofreu uma enorme decepção com o que encontrou em termos de arte. Como já vimos anteriormente, predominava e se impunha o classicismo acadêmico, contra o qual espoucavam esparsas e rarefeitas revoltas, principalmente em São Paulo.

À esta desambientação artística, acresce uma penosa adaptação ao novo meio em que vai viver, e com o qual não tem qualquer ligação maior. Goeldi não é um brasileiro que retornou à terra natal; ele é um suíço que aqui chega, num Brasil defasado culturalmente, socialmente acanhado e preconceituoso, alheio ao clima de reconstrução e desenvolvimento industrial e econômico da Europa do pós-guerra.

Sem qualquer possibilidade de expandir seu trabalho artístico, Goeldi se vê na contingência de procurar emprego em um banco, para prover sua subsistência. Passa por uma fase bastante difícil, isolando-se completamente, e deixando inclusive de desenhar. Só mais tarde voltará a se reanimar com a chegada de um grande amigo que convidara a vir ao Brasil; recomeça sua produção artística, e em 1921 arrisca-se a expor seus trabalhos, realizando uma exposição no Liceu de Artes e Ofícios.

Como seria lógico se esperar, não sensibilizou a crítica da época; entretanto, provocou profundo interesse em alguns meios culturais, despertando as atenções dos literatos Manuel Bandeira, Alvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Anibal Machado, e de Di Cavalcanti, que ficou admirado com seus desenhos. Ligou-se a todos eles por uma amizade duradoura, acreditando-se ter sido Di Cavalcanti quem teria levado alguns trabalhos seus, para expor durante a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

Goeldi passa por um período sumamente difícil em sua vida, enfrentando uma série de problemas familiares, chegando a ser enviado de volta à Europa em fins de 1922 como consequência a um procedimento judicial de interdição. Trazido de volta ao Brasil por amigos, especialmente a poetisa Béatrix Reynal, vai morar em Niterói com Erwin Zach, que o acolhe por alguns anos. Lá, em 1924, vai conhecer o artista Ricardo Bampi, que tendo feito seus estudos na Alemanha, acaba por entusiasmar-lo com a gravura. Do entusiasmo Goeldi passa ao perfeccionismo, ao sentir que encontrara um novo caminho. Desde a escolha da madeira, o trato da goiva, a tiragem de cada exemplar, tudo era feito por ele com um cuidado e uma precisão minuciosa. Essa obsessão detalhista o torna um dos maiores mestres na xilogravura.

Sem deixar o desenho, a partir daí se sente a influência que a gravura exerceu sobre seus traços. Seu desenho se torna mais simples, mais desenvolvido, mais plástico. A partir desta época, também a influência de Kubin se torna muito distante, remanescendo apenas alguma afinidade, por força da mesma semântica expressionista que ambos empregavam.

Enquanto Goeldi se voltava para dentro de seu próprio mundo, dedicando-se exclusivamente à arte, captando nas ruas o som, o cheiro, as formas e o sentido mais profundo dos casarões de subúrbio, das palmeiras e dos jardins coloniais, dos becos e lampiões, dos operários, noctívagos e pescadores, produzindo milhares de croquis daqueles seres prosaicos que o cercam nos seus passeios, nas suas travessias para Niterói, na sua vida do todo-dia, conferindo-lhes um tratamento pessoal insólito, fantástico e irreal, o mundo cultural brasileiro eclodia num burburinho de rebeldia, de movimentos, manifestos e obras revolucionárias.

As reações esparsas, as manifestações isoladas de alguns artistas plásticos e literatos, após a "Semana de 22" se adensam, e ganham um impulso considerável. Há todo um processo de revolta contra o classicismo acadêmico, contra uma arte importada e destituída de identificação nacional. Ganha força o Movimento Modernista, ainda que seus integrantes tenham a plena consciência de que ele traz em seu bojo a contradição de ser ele próprio uma importação dos movimentos de Arte Moderna europeus, principalmente da França. Seus postulados básicos, contudo, mesmo que importados, são válidos para formular uma arte nacional, para atualizar o país, e para combater o imobilismo acadêmico e sua arte sem raízes brasileiras. Síntese desta idéia é a afirmação de Mario de Andrade, em 1942, ao pronunciar uma Conferência sobre os resultados do Movimento:

“. . . o que caracteriza esta realidade que o Movimento Modernista impôs, é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional”<sup>7</sup>.

No fundo, o Movimento Modernista teve como origem, mais uma posição de rebeldia contra os acadêmicos, que um real conhecimento dos caminhos propostos pela Arte Moderna. É assim, a partir deste ponto, que se procura formular uma linguagem plástica brasileira que, fundamentando-se na ruptura com os moldes vigentes, se abrirá em leque para inúmeras variantes, inclusive na medida em que seus seguidores vão assumindo posicionamentos políticos conflitantes. Entre 22 e 30 o Movimento assumiu proporções significativas, mormente na literatura, que provocou toda uma revisão de princípios estéticos. Surgem vários grupos com características próprios, tais como o esteticismo metafísico de Graça Aranha, o Pau-brasil e seu desdobramento – a Antropofagia, o Verde-amarelo, o grupo espiritualista de Festa. Seu denominador comum será a tentativa de olhar “para dentro do Brasil”, buscar sua natureza, seu primitivismo, renovar sua cultura, após o passo inicial, e fundamental, de romper com o passado.

Esse esforço, essa busca, essa necessidade comum e imanente aos modernistas brasileiros, não chegam ao mundo particular de Goeldi. Ele continua envolvido em suas próprias pesquisas, aprimorando sua suprema habilidade na xilogravura, distanciando-se da efervescência cultural que lhe é contemporânea. A convivência com os modernistas brasileiros, não tem o poder de ultrapassar as fronteiras de seu isolacionismo. Goeldi não se envolve, não participa, cultural ou politicamente. Em toda sua vida, jamais tomou a iniciativa de subscrever um manifesto, associar-se a um grupo, filiar-se a um movimento. Foi sempre absolutamente individualista, e rigidamente coerente com o tipo de manifestação artística que o sensibilizara: o Expressionismo. A tal ponto que, em 1926, sentindo-se em dúvida quanto às suas pesquisas, e ao rumo que tomava seus trabalhos, resolve submetê-los à opinião de Alfred Kubin, de quem recebeu uma resposta profundamente animadora, e um convite para voltar à Europa.

Consegue alcançar seu objetivo, e em 1930 estará na Suíça e na Alemanha, expondo na Galeria Gute Kunst em Berna, e na Galeria Wertheim em Berlim, encontrando-se com seu grande mestre e inspirador: Kubin. De retorno ao Brasil, manterá a mesma postura e alheamento que sempre o caracterizaram.

#### 4. A Brasilidade no Movimento Modernista

O movimento modernista brasileiro sofreu, na segunda metade da década de 20, um processo de reciclagem, passando de sua preocupação maior – a renovação estética – para a busca de uma cultura nacional em sentido amplo, assentada em valores brasileiros, e constituindo o que se convencionou determinar a “brasilidade modernista”. Esta segunda fase, que se inicia em 1924, vem precedida de uma obra bastante importante, de 1921, de Graça Aranha – “A estética da vida”, onde se propõe “a intuição estética do todo”, que nos possibilita a definição da nacionalidade, da alma brasileira, e aliada a ela, se complementando, “a integração do eu no cosmos”, caracterizando a possibilidade de superação do dualismo, e que iria provocar intensas polêmicas posteriores.

Tais categorias, de “intuição” e “integração”, são encontradas mais tarde em todos os diferentes grupos do projeto modernista. Pela afirmação da nacionalidade se alcançaria a integração universal, não se podendo chegar a esta sem antes se proceder à adequação da alma nacional à natureza do país. É o momento da busca de uma linguagem brasileira na arte, ao ritmo de sua própria natureza, transformando em ritmo estético todas as emoções vividas pelo homem. E, antecipando “Cobra Norato” de Raul Bopp, ou “Macunaíma” de Mario de Andrade, diz Graça Aranha:

“O Brasil cessará um dia de ser o ambiente da alegria para inspirar os acordes do hino dionisíaco à força, à beleza, à alegria de nascer, que ali sorri na irreprimível germinação da vida maravilhosa”<sup>8</sup>.

Típica deste momento de mudança nos rumos do modernismo brasileiro é, também, a carta que Mário de Andrade dirige a Sérgio Millet na França, em 1924, onde afirma:

“Não nego os benefícios que o modernismo francês e europeu trouxe pra arte do universo. Questão de velha experiência cujo exemplo nos repôs na liberdade sincera atual. Também é só isso”<sup>9</sup>.

Adiante, porém, acrescenta:

“Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante”<sup>10</sup>.

E, consciente do caminho a ser seguido, esboça o problema da brasilidade:

“Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileirar o Brasil. Problema atual, moderno, repara bem porque hoje só valem artes nacionais . . . E nós só seremos universais no dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal”<sup>11</sup>.

Tanto Oswald de Andrade como Mário de Andrade, expoentes desse movimento, buscam uma tônica primitivista em seus manifestos e discursos pró-modernismo. Era uma volta ao "sentido puro", dentro da perspectiva sentimental e intelectual. O primitivismo, surgido por sua vez, também em áreas européias em fins do século XIX, através das pesquisas etnográficas, do desenvolvimento da antropologia e do conhecimento do pensamento selvagem, que tiveram a missão de dessacralizar a validade absoluta dos padrões artísticos, éticos, sociais e políticos do pensamento "civilizado", vinha agora sintetizar o conjunto das idéias e dos processos que constituíram a perspectiva central do modernismo.

É neste quadro de volta ao primitivismo, de busca nacional de mitos, lendas, de tradição brasileira, que surgem uma poesia e uma prosa onde se adapta o português falado com todos os seus desvios da normatividade oficial, e se incorpora à temática da literatura, temas de folclore e costumes regionais; promove-se o reencontro com as fontes orais da cultura nacional. O melhor exemplo disto é "Cobra Norato" de Raul Bopp, em 1931, articulando os mitos da gênese da nacionalidade. Era a literatura voltando-se para o desfrute estético dos temas e da linguagem indígena ou negra. O mito se mobilizava, abrangendo elementos consabidamente brasileiros, recolhendo identidades numa operação de reconhecimento.

Alfredo Bosi faz uma análise sobre a obra, afirmando:

"... diálogos do protagonista com os seres espantados da floresta e do rio, formam o coro cósmico desse poema original e ainda vivo como documento limite do primitivismo entre nós. O telúrico interiorizado e sentido como libido e instinto de morte: essa, a significação da voga africanizante da Paris anterior à 1ª Guerra (*art nègre*); no Brasil, o reencontro com as realidades arcáicas e primordiais fazia-se, isto é, pretendia-se fazer sem intermediários. Ilusão de ótica; o primitivismo se afirmou via Freud, via Frazer, via Lévy-Bruhl. Nem poderia ser de outro modo; era a faixa mais ocidentalizada da cultura nacional que se voltava para o desfrute estético dos temas e da linguagem indígena e negra. De qualquer modo houve enriquecimento tanto na esfera dos "motivos" como na própria camada sonora da poesia"<sup>12</sup>.

Outro exemplo de literatura voltada para os motivos brasileiros, fundado na área indígena, é "Martim Cererê", de Cassiano Ricardo, em 1926. Ali, com o desenvolvimento do mito indígena do Sací-Pererê, o autor faz brotar a imagem de um Brasil-menino, utilizando uma linguagem mítico-ideológica.

Tanto Raul Bopp como Cassiano Ricardo, profundamente identificados com o movimento modernista, procuraram criar em suas obras os meios de superar a barreira da linguagem oficializada; acrescentando-lhe a força da fala popular, liberaram uma personalidade brasileira abafada pelas regras, fazendo aflorar todo o brilho e o vigor de um Brasil "brasileirado" como preconizava Mário de Andrade.

Mais tarde, com o engajamento político, o grupo antropofágico encabeçado por Oswald de Andrade, derivado do pau-brasil, e ao qual adere Raul Bopp, se volta para o Partido Comunista, enquanto Cassiano Ricardo, um dos principais líderes do grupo verde-amarelo, se liga ao Integralismo.

Goeldi ilustraria "Cobra Norato" e "Martim Cererê", respectivamente em 1937 e em 1945, e é a partir de ambas, e da rápida análise que faremos do seu trabalho em cada uma, que procuraremos demonstrar a sua independência à obra literária em si, e o seu nenhum comprometimento com qualquer dos grupos a que seus autores pertenciam. Este seu

comportamento marginalizado — a fidelidade rígrida a um estilo impermeável aos modismos e às variações do mundo plástico com o qual conviveu — é que o torna no panorama brasileiro, um artista atípico.

##### 5. Goeldi e “Cobra Norato”

Em 1937 foi tirada uma edição especial de “Cobra Norato”, com 150 exemplares numerados, e um extra “A”, oferecido a Raul Bopp. Esta edição foi ilustrada por Oswaldo Goeldi, tendo sido as matrizes oferecidas ao arquivo da Universidade (no ocasião) do Distrito Federal. Além das oito gravuras feitas em cartolina “Bensberg” de 0,25 x 0,30 m., a obra recebeu pequenas ilustrações nas guarnições do texto e nas folhas de guarda.

Comentando “Cobra Norato”, Moysés Vellinho diria:

“Cobra Norato é um caso de transubstanciação. O homem despojou-se dos seus dons e mergulhou nos prodígios daquele mundo, tomando-lhe de assalto a intimidade. Não se sabe se o poeta, ao misturar-se profusamente com as potências naturais, não se converteu, ele mesmo num elemento entre os demais elementos, metido no ventre do mato, mordendo raízes . . .”<sup>13</sup>.

Não é, absolutamente, o que ocorreu com seu ilustrador. Goeldi mantém incólume sua “vontade artística”, aquela independência a que alude Alois Riegl (“*kunswollen*”), e que será lembrada por Worringer quando fala sobre “expressão e empatia”. Ao contrário do que disse Moysés Vellinho do poeta, como ilustrador “ele não se despojou dos seus dons, e sim, fez com que os prodígios daquele mundo mergulhassem no seu mundo interior, para serem reelaborados através da sua goiva”. Igualmente, “não tomou de assalto a intimidade daquele mundo, mas o dominou à sua maneira”. Finalmente, “não se misturou profusamente com as potências naturais, apenas se utilizou delas, assim como não se converteu num elemento entre os demais elementos, metido no ventre do mato, mas, converteu esses elementos em traços, linhas, massas, e figuras metidas mais em seu “eu” do que no ventre do mato”.

O que se sente em toda a obra, é que Goeldi, apoiado no poema, produz as gravuras ilustrativas como se tivesse tirado alguns “flashes” da “Rainha-Luzia” — que mora nas profundezas do lago assombrado; da “Onça-Poyêma”; das águas barrentas que cortam a floresta; do “Casão das farinhadas grandes”; da “Cobra-Grande” e, finalmente, da “filha da Rainha-Luzia”.

As qualidades plásticas e o resultado estético do trabalho, entretanto, não sofrem com isto, ainda que Otto Maria Carpeaux, ao falar sobre Goeldi, chegue ao extremo de afirmar que, na sua obra, as qualidades extra-plásticas podem ficar relegadas a um segundo plano da compreensão estética, face a prioridade que lhe merece a acurada técnica.<sup>14</sup>

Diz mais, Carpeaux, que suas figuras parecem cercadas pelo silêncio e pela solidão — “esses homens irremediavelmente perdidos e esses bichos abandonados em meio de paisagens suburbanas em decadência”. Em “Cobra-Norato”, são esses mesmo bichos cercados pela mesma solidão, e pelo mistério das florestas, não mais da paisagem suburbana, mas conservando aquela “vontade artística” soberana e imutável de toda sua obra, sem se integrar à história do poema, e à “vontade artística” do poeta. Conserva sua universalidade, caracteristicamente expressionista, distanciando-se da mimese poética, mas conseguindo através do seu poder criador alcançar um resultado estético homogêneo entre a obra do poeta e a sua ilustração.

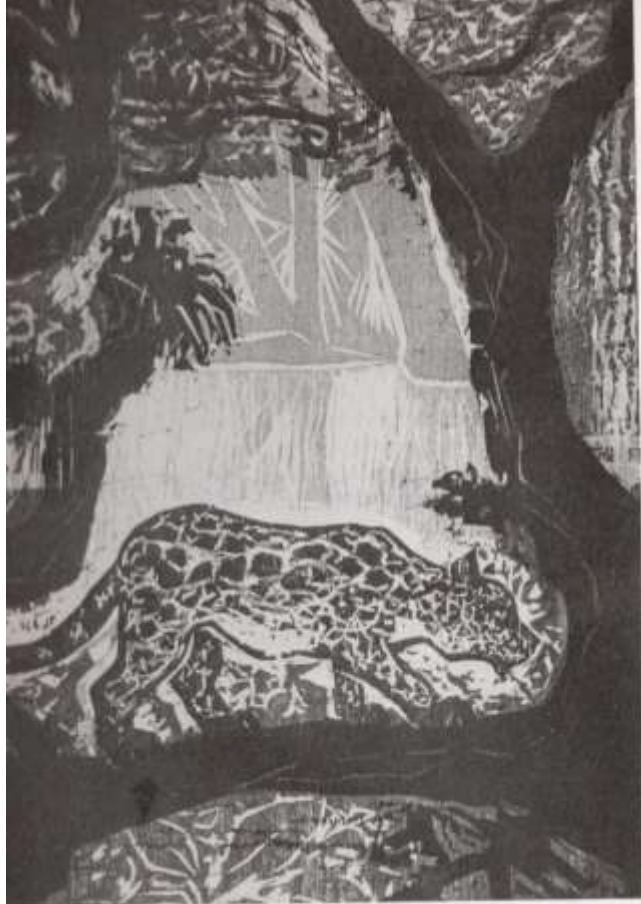


Ilustração para o livro "Cobra Norato", de Raul Bopp, 1937  
Xilogravura em côr.



Ilustração para o livro "Cobra Norato", de Raul Bopp, 1937  
Xilogravura em côr.

É um distanciamento que se volta no seu final a um singular, a uma verdade. É aí que ele atinge a fidelidade absoluta a si próprio.

Em "Cobra-Norato" pela primeira vez se utilizou da cor, e como se encontra em algumas de suas anotações, "a cor foi introduzida para expressar a construção e o bom funcionamento das massas pretas". As cores foram utilizadas juntamente com o preto para conferir à gravura o elemento gráfico, nunca porém, o preto servindo-lhe de cercadura, delimitando-a, aprisionando-a, formando atributo decorativo.

#### 6. Goeldi e "Martim Cererê"

"E imaginei e escrevi este livro de "histórias" e "figuras" em forma de desenho animado".

"Duas magias que se encontram; a do mundo primitivo e a do mundo mecânico. Nesse encontro, o desenho animado realizou o maior sonho do poeta".

"Nunca pretendi, como alguém supôs, fazer deste poema, o poema da nacionalidade ou coisa semelhante. Trata-se de uma tentativa de poesia brasileira. Simplesmente"<sup>13</sup>.

*Cassiano Ricardo*

"Martim Cererê" foi escrito em 1926. Em 1945 foi publicada uma edição especial de 210 exemplares numerados e assinados pelo autor, com ilustrações de Oswaldo Goeldi em xilogravura, num total de 10 gravuras de 0,25 x 0,30m.

A primeira gravura do livro, em sua abertura, corresponde à Uiara, que aparece em primeiro plano, envolta pela misteriosa selva, bem ao estilo do gravador.

"Mas havia,  
no País das Palmeiras,  
que era todo um rumor  
de água clara  
e de alegria matinal,  
uma estranha mulher, muito rara,  
como ainda não houve no mundo  
outra igual:  
cabelos verdes, olhos amarelos.  
Chamava-se Uiara."

A ilustração recebe a predominância da cor marron escuro, assim como as demais ilustrações do livro receberão, sempre, cores predominantes, numa tentativa de acompanhar de perto o poema, como desenho animado.

A gravura seguinte se refere à chegada de um marinheiro que, ouvindo o canto da Uiara, salta em terra e se dispõe a casar com ela. Esforçando-se por acompanhar a estória, Goeldi se utiliza de figuras simples, bem traçadas, mas, ao contrário do que seria de se supor, fez a chegada envolta em cores e massas escuras, como se fosse noite. Mais uma vez aflora à

Ilustração para o livro "Martim Cererê", de Cassiano Ricardo,  
1945  
Xilogravura em côr



“vontade artística” do ilustrador, que não se integra à do poeta. Apesar da cena em si transmitir alguma idéia de tranquilidade, o que seria uma concessão, é inegável que a escuridão da noite carrega consigo uma certa opressão, o mistério e a angústia que caracterizam sua obra.

Na cena onde a Uiara diz: “vá buscar a noite; só casarei com aquele que primeiro me trouxer a Noite . . .” – todo o primeiro plano é executado em massa preta, e o fundo em azul escuro. O branco só serve para delinear o contorno das figuras, realçando o aspecto noturno.

“Cabelo assim, pixaim.  
Falando em mandinga e candonga.  
Desceram de dois em dois.”

Na gravura, as figuras dos negros que caminham dois a dois. Gravura toda em preto, onde um foco pequeno de luz, como um relâmpago encoberto por uma árvore, dá o tom dramático, e confere aos negros o andar ritmado, realçando o aspecto depressivo da cena.

“. . . e que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades”.

Goeldi nesta gravura se utiliza de um amarelo forte, em linhas pontilhadas que convergem para um só ponto de fuga, obedecendo à perspectiva linear, representando os cafezais sob certa tensão emocional e dramática, lembrando de muito perto os campos de trigo de Van Gogh. Aliás, bastante significativa é sua entrevista ao jornal “A manhã” (1944):

“No caminho que liga o passado ao moderno, está a figura luminosa de Van Gogh – como homem e como artista, o maior. A obra formidável deste gênio de coração ardente é hoje ainda um tesouro para todos os modernos. Ele preparou o caminho para os expressionistas, os apaixonadamente subjetivistas, os primitivos modernos, enfim, para todos os que acreditam que a arte provém do coração”.

A última gravura do livro, relativa ao “Herói da máquina”, possui uma temática encontrada freqüentemente nas obras de Goeldi, ou seja, a paisagem urbana, cotidiana, onde as máquinas modernas – carros, aviões – se fazem presentes, como símbolos de um progresso também retratados nos edifícios, na luz elétrica de um poste, e opressivo e sufocante na incerteza dos nossos dias, em que a humanidade impotente se sente apequenada nas próprias dimensões diminuídas dos seus transeuntes. Tudo isso sempre dramatizado pela sombra da noite, sua marca inconfundível.

O que ressalta em “Martim Cererê”, é que Goeldi acompanha mais de perto o desenrolar da “história”, como se fosse mesmo um desenho animado. As cores adquirem uma ousadia maior do que em “Cobra Norato”, bastante anterior, e primeira experiência de sua utilização. Aqui, já se nota sua introdução com mais vigor, conseguindo-se um certo sensualismo através das figuras delineadas secamente, com as cores mais fortes, se bem que, como em toda sua obra, jamais alcançam um sentido decorativo. De qualquer maneira, porém, o Goeldi de “Martim Cererê”, é o mesmo Goeldi tenso, dramático, e magistral das ilustrações de Dostoiévsky, de Graça Aranha, de Jorge Amado, de Alan Poe e de Raul Bopp.

## 7. Goeldi e a Brasilidade

Os modernistas brasileiros, como já vimos, após um primeiro momento de ruptura com o passado, voltaram-se para a exacerbação do nacionalismo, valorizando intensamente as características mais primitivas da cultura brasileira. Desde a temática, até a própria forma de exteriorizar suas manifestações, deveria o artista buscar a pureza e a espontaneidade das tradições, das lendas e dos mitos nacionais; a riqueza e a forma das cores de sua natureza exuberante; a sonoridade e a dinâmica da língua falada pelo seu povo. Abjurava-se a cultura importada, os padrões estéticos oficiais, e a estratificada língua escrita. No dizer de Mário de Andrade, há que se "brasileirar o Brasil".

Essa tomada de posição consciente e amadurecida evidenciou-se com maior vigor na área literária, mas alcançou todo o modernismo brasileiro, independentemente do campo da atividade artística, ou mesmo das vinculações políticas e ideológicas que vieram a constituir os seus vários grupos.

É inegável que Goeldi conviveu com o problema da "brasilidade". Que o tenha absorvido e adotado, transportando-o para dentro de seu mundo e de suas obras, entretanto, nos parece pouco provável. Basta uma análise, ainda que superficial, de sua vida e de seus trabalhos, para se chegar a esta conclusão. Ele se manteve alheio aos manifestos, aos modismos, aos grupos que fervilharam à sua volta, aos movimentos artísticos, filosóficos ou políticos que convulsionaram, fragmentaram e impulsionaram o modernismo brasileiro.

Em "Cobra Norato" e "Martim Cererê" o artista, no caso o escritor, foi buscar nas estórias populares a inspiração e a temática para a criação. O ilustrador não. Ele simplesmente adequou suas gravuras ao texto do poeta, com todo o talento que lhe era inerente, com toda a acurada técnica que desenvolvera, mas acima de tudo, com todo o respeito à sua "vontade artística", da mesma forma como ilustrou Dostoiévsky.

Suas figuras fantásticas, misteriosas e distorcidas, nada mais são que a continuação coerente e imutável de um desenvolvimento artístico iniciado na Europa, e que aqui no Brasil permaneceu inalterado, exceto quanto ao aprimoramento técnico. O traço firme e tenso de sua goiva afiadíssima, que fala do medo e da noite, é o mesmo risco seguro de seus desenhos, calcado na universalidade do expressionismo alemão, e mais especialmente no "Die Brücke", ao qual se manteve sempre fiel.

O Professor Reis Junior levanta um aspecto bastante interessante ao abordar o período que Goeldi viveu em Belém do Pará, na sua primeira infância:

"Por isso, aquelas formas e aquelas cores bizarras feriram fundo a desprevenida sensibilidade infantil e ali permaneceram pela vida afora como um pano de fundo de sua memória visual, e as suas reminiscências iriam aflorar na plenitude de sua expressão artística".

E, mais adiante:

"É essa propriedade retentiva da infância, tenaz, que as superstições, as credences religiosas com suas simbólicas fábulas, instiladas pelo primarismo das amas ou governantas na imaginação das crianças, oferecem à razão. Ora, se tal acontece com idéias sem sustentação lógica, quanto mais com imagens reais, que animaram os momentos felizes da perdida infância e as quais o tempo se encarregou de aureolar com a mística sedutora da saudade"<sup>16</sup>.

Indiscutivelmente, tais lembranças e imagens poderão ter marcado seriamente seu "eu" mais profundo, super dimensionadas pela passagem do tempo e pela ótica infantil que as captou. Seriam elementos preciosos de informação, para um estudo psicológico que se pretendesse fazer de Goeldi ou de seus trabalhos. Sua influência, porém nada terá a ver com a "brasilidade" eclodida no movimento modernista brasileiro, fruto de um processo cognitivo com objetivos linearmente traçados.

Ainda que tais diferenças nos pareçam elementares, mister se faz abordá-las, eis que repetidas vezes encontramos referências à "brasilidade" de Goeldi, resultado talvez, do entusiasmo e do ufanismo com que se tem apreciado o seu trabalho. Nada contudo, nos leva a inferir que o problema da brasilidade o tenha sensibilizado. Sua arte era arte moderna, e como tal foi aceita. Como expressionista se impôs no ambiente artístico brasileiro, e jamais mudou. Aliás, ele próprio tinha plena consciência disto, a ponto de declarar, em entrevista concedida ao jornal "A Manhã", em 1944:

"Tendo-me colocado dentro do Movimento Moderno, de livre e sincera manifestação artística, vejo que fui ficando um deserto, em face da direção que aquele Movimento vai tomando. Por isso me considero fora de moda".

"Quero ser sempre eu mesmo, como sempre fui desde que comecei em 1915. Aprendi muito na rua. Os fenômenos da Natureza me empolgam — ventanias, nuvens, céu e mar, sol e chuva torrencial, e noite . . . de mistério, pássaros e bichos. Os dramas da alma humana me comovem: sinto-me bem com os simples do mar e às vezes me confundo com eles".

Oswaldo Goeldi

#### Referências Bibliográficas

1. Worringer, Wilhelm, "*Form in Gothic*". Londres, 1927, pag. 75/6.
2. Sedlmayr, Hans. "*Art in Crisis*". Londres, 1949.
3. Sedlmayr, Hans — op. cit.
4. Cf. Alfred H. Barr Jr. . "*Matisse, his art and his public*". N. York, 1951, pag. 40.
5. Cf. Hans Sedlmayr. op. cit.
6. Worringer, Wilhelm. op. cit.
7. Andrade, Mário de. "*O Movimento Modernista*". Conferência feita na Casa do Estudante do Brasil, 1942.
8. Aranha, Graça. "*A Estética da Vida*". Ed. Garnier, Paris — Rio, 1921.
9. Jardim de Moraes, Eduardo. *A Brasilidade Modernista — Sua Dimensão Filosófica*. Ed. Graal, 1978, pag. 51.
10. Jardim de Moraes, Eduardo. op. cit. pag. 52.
11. Jardim de Moraes, Eduardo. op. cit. pag. 52.
12. Bosi, Alfredo — "*A história concisa da literatura brasileira*". Ed. Cultrix, São Paulo, 1971, pag. 416.
13. Vellinho, Moysés, cf Raul Bopp, in "*Mirongas*", Ed.
14. Carpeaux, Otto Maria. "*Goeldi e Kubin*" — Catálogo para uma retrospectiva de Goeldi, RJ, Outubro, 1956.
15. Ricardo, Cassiano — "*Martim Cererê*" — Edição Especial "A Noite", RJ, 1945.
16. Reis Junior, José Maria dos. "*Goeldi*". Ed. Civilização Brasileira, 1960.

Ventania  
23 X 30,5  
Desenho a lápis  
c. 1949  
Coleção BANERJ



# Goeldi Desenhista

## Piedade Epstein Grinberg

“Existe uma diferença que separa a ordem linear da pintura (onde o desenho sob o nome de contorno é apenas o modelo a se servir de uma lei que lhe pede para não ser visível) e o desenho propriamente dito, nem colorido nem recoberto de massa preta, que com certo segredo (antes do século XIX estes desenhos são mais freqüentemente escondidos pelos pintores) podia permitir-se numerosas liberdades quanto a esta ordem clássica e algumas vezes avançar de alguns séculos às transformações pictóricas do conjunto denominado modernidade”<sup>1</sup>.

Como uma das características da Arte Moderna, o desenho evoluiu para a ruptura desse universo e passou a ter uma autonomia importante com uma forma de expressão própria, como integrante e não mais como arcabouço na formação pictórica.

É grande a importância que Goeldi atribuía a seus desenhos e foi através deles que chegou à gravura, tornando-se o grande mestre no Brasil. Mas não abandonou o desenho. Encontramos na sua produção artística relativa ao desenho, uma trajetória paralela à da gravura. Além disso era grande a preocupação em primeiramente se afirmar como desenhista; manda para Kubin, seu mestre e inspirador (mais no estilo e nos meios de expressão do que nos temas), desenhos e gravuras, o que mostra que Goeldi tinha a preocupação com as duas formas de expressão.

Mais tarde o próprio Kubin lhe escreveria, assinalando a importância de seu desenho:

“Você chegou na sua solidão a criar uma síntese transcendental. Sua visão pessoal também em seus desenhos, surpreende-me sempre de novo. Eu sabia o que disse quando chamei sua arte de posto mais avançado de um esforço que também é o meu: sua arte tão perto da minha arte e, também da arte de Munch.”<sup>2</sup>



"A morte"  
32,5 X 23  
Nanquim  
Coleção Günther Pape

Os desenhos de Goeldi nos atingem de frente, violentamente. Ele alcança o seu objetivo de nos chocar e de nos colocar situações de tensões humanas, sobretudo aquelas onde se encontra a miséria, a solidão e a angústia, como acontece com todos os expressionistas, e os aplicava de uma maneira muito pessoal e intimista, revelando o desejo de aprofundamento dos sentimentos humanos. Isso era conseguido através da luz, dos violentos contrastes entre luz e sombra, na luz irreal e fantástica.

Goeldi transpõe em linguagem plástica a profunda solidão humana e isto é uma constante em seu trabalho. Mesmo com a repetição dos elementos e dos temas, seu trabalho não é monótono dada a grande diversidade de tratamento que dispensa a cada desenho.

Como ilustrador de jornais, o desenho de Goeldi não se modifica e mantém o mesmo procedimento técnico com uma vinculação estreita com o texto.

A linguagem de seus desenhos guarda ainda uma certa herança romântica, porque essas imagens nos chegam através da perspectiva, expressando dramaticidade, tensão emocional, num ambiente misterioso e longínquo. Com as linhas convergindo para um só ponto de fuga, Goeldi cria o irreal, deformando vários elementos, como casas, árvores, etc. A ilusão de profundidade aumentada pela tensão entre as linhas verticais e as horizontais, valorizada pelos contrastes de luz e sombra, nos envolvem em ambientes fantasmagóricos.

Goeldi passa por todas as técnicas tradicionais e se utiliza dos seguintes materiais: nanquim a traço (pena), grafite, carvão contê, carvão vegetal, pastel negro, lápis, aguada, etc. Usa em seus desenhos todas essas técnicas em separado e algumas vezes as mistura para obter uma diferenciação de textura, como por exemplo em alguns desenhos onde encontramos nanquim a traço e aguada, carvão e pastel, etc. Em outros trabalhos confunde essas técnicas com as da gravura, que são percebidas através dos profundos e fortes traços que chegam a macular o papel.

Nas várias técnicas empregadas em seus desenhos, temos a chave para compreender o seu trabalho: a utilização de pequenas unidades que recobrem uniformemente, com pequenos e firmes traços (num movimento rítmico de repetição), espaços maiores como o céu, o chão, paredes de casarões, objetos diversos, destacando-os do conjunto pelo seu volume. O contraste entre a textura, as sombras e a massa, através desses traços superpostos, dão densidade e destacam os elementos desejados. Os contornos, nos desenhos a pena, são fortes e destacam a figura do fundo branco do papel, valorizando o "interior". Em outros trabalhos o contorno se perde pelos múltiplos traços pequenos e firmes, dando à figura sua forma indefinida e valorizando seu espaço e sua leveza (ex: "Cavalgada Sinistra", "Última Discussão", etc.). O intervalo simples entre uma figura e outra, preenchido por aguada ou carvão, aumenta o volume e as sombras nesses espaços.

Goeldi desenhava na "escola da rua", nos mercados e entre os pescadores. Representava o cotidiano e momentos de vivência humana que nos permitem fazer uma leitura de caráter social. Fazia croquis ligeiros que iam servir, por vezes, a estudos para futuras gravuras. Outros desenhos não precisavam desses esboços e eram feitos de imediato. São poucos os desenhos coloridos e em alguns só o papel era de cor (verde ou rosa bem claro).

Existem diferenças e semelhanças entre seu desenho e a sua gravura. São universos diferentes sempre reveladores. Goeldi desenhava na madeira a lápis ou a nanquim e trabalhava com a goiva. O desenho era a base do seu trabalho, o



"Bebado"  
31 X 24,5cm  
Carvão  
Coleção Günther Pape

"fundamental", ao mesmo tempo estrutura e organização de imagem. Por vezes em suas matrizes encontramos o traçado tão leve e delicado que nos dá a impressão da madeira só ter sido maculada pela fina ponta de um lápis, quase marcando o limite exato da passagem entre o desenho e a gravura, entre a fluidez da caneta e a resistência da madeira. Em outras matrizes o trabalho da goiva é tão forte e tão profundo que nos lembra uma talha, e onde não encontramos mais o traçado inicial, como se o desenho permanecesse como um referencial que só poderia ser encontrado numa arqueologia da gravura. O desenho precede a gravura e indica as tensões que ela aprofundará, formalizando as grandes massas e os contrastes. Ele entrava nas sombras da gravura através do manejo dos instrumentos de uma maneira artesanal e muito pessoal.

Uma dificuldade se coloca na análise dos seus desenhos e de suas gravuras, por não serem datados (exceção dos desenhos com data dos anos 40, período em que passou na Bahia). Essa dificuldade de levantamento da trajetória de seu trabalho, de maneira linear seja pela técnica ou através das obras datadas, faz com que a análise de sua produção se situe necessariamente numa relação com o todo.

Os únicos trabalhos datados são os "auto-retratos", feitos em sua maioria em carvão conté. Sobre isto escreveu o Prof. Reis Junior em seu livro "Goeldi":

"É da mesma época a série de magistrais auto-retratos. Curiosa essa preocupação do mestre em fixar seus traços fisionômicos por meio do desenho. Mais curiosa ainda porque acrescida de circunstâncias de serem os únicos trabalhos que teve o capricho de datar . . . Todos esses desenhos são documentos psicológicos e nos trazem a agudeza de análise do artista. Diante do espelho, ele se olha; estuda as características físicas do seu rosto . . . Então, com uma força de penetração impressionante, lançando mão de todos os recursos expressionistas, fixa para a posteridade a imagem de um dos maiores sonhadores contemporâneos"<sup>3</sup>.

O desenho de Goeldi não pode ser considerado somente como um acessório ou como base para sua obra de gravador. Ele se impõe e habita sua obra como uma necessidade permanente.

Goeldi prova na trajetória de seu desenho a gradiosidade de uma linguagem própria, que vem derrubar a idéia que pretende classificar o desenho como um esquema que proporcionava o desenvolvimento da obra pictórica.

#### Referências Bibliográficas

- 1 - "Henri Matisse - dessins" - Yves Alain Bois  
Art Press nº 19 - julho/agosto 1975
- 2 - Carta de Kubin a Goeldi - 23.04.36
- 3 - "Goeldi" - José Maria dos Reis Junior  
Ed. Civilização Brasileira - 1966

"Assassino"  
23 X 30cm  
Carvão  
Coleção Günther Pape



# Goeldi e as Instituições de Arte no Brasil

## Vanda Mangia Klabin

### I – Goeldi e o Expressionismo

Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro, em 1895. Seu pai, um naturalista suíço, veio para o Brasil a convite do imperador D. Pedro II, para ocupar o cargo de diretor do Museu Nacional. Em seguida, é transferido para Belém do Pará, com o objetivo de estudar a fauna e a flora amazonense e reorganizar o museu do Pará, que hoje traz o seu nome.

Goeldi vai ter um breve contato com a natureza tropical brasileira, pois, aos seis anos de idade, vai para a Suíça alemã, permanecendo na Europa até 1919.

Este período é de extrema importância para compreendermos o seu processo formativo como artista, uma vez que vai se deixar influenciar fortemente pelo ambiente artístico da época, que se caracterizava por um projeto de renovação dentro do campo da História da Arte, que culminou com o surgimento da Arte Moderna.

A emergência de uma multiplicidade de linguagens renovadoras, que vão se opor ao trajeto que a produção artística vinha seguindo até o século XIX, com base nas imagens formalizadas pelos cânones renascentistas, abre uma série de possibilidades de interpretações da realidade. Estas formas de pensar a arte trazem uma nova configuração para o universo formal dos diferentes grupos de artistas, que vão procurar romper com a linguagem tradicional da arte.

Entre os movimentos que, no início do século XX, vão operar as novas formulações estéticas e levantar questões importantes para a arte, encontra-se o Expressionismo.

Apesar das diferentes tendências internas dentro do movimento, os artistas expressionistas tinham em comum a preocupação de introduzir, na representação simbólica da realidade, uma visão do mundo, no sentido de criar uma relação mais íntima, e, ao mesmo tempo, tensa, entre o indivíduo e a realidade que o cerca.

O núcleo central do seu projeto teria, como base, o indivíduo, tomado como uma forma de expressão psicológica em sua relação com a vida social. A expressão interior, a força significativa, vai predominar sobre a preocupação puramente plástica. Vão denunciar a crise que se abateu sobre a Europa no começo do século, criando uma arte preocupada não só com a dramaticidade interna do indivíduo, mas com os conflitos, com a desarmonia, com a desintegração de valores no caos social, exaltando a existência conflituada do indivíduo na sociedade.

A realidade objetiva da imagem, conforme vinha sendo registrada em termos de perspectiva renascentista, vai ser reduzida a um mínimo, para dar ênfase às expressões interiores, aliada a uma preocupação de temática social, como meios de se produzir um novo homem.

No prefácio do catálogo da 1ª exposição realizada por um grupo de artistas em Munique, no ano de 1909, que se denominou "*A Neue Künstlervereinigung*", já se afirma o seu significado:

"O nosso ponto de partida é a convicção de que o artista está constantemente empenhado em colecionar experiências no seu mundo interior, que se juntam às impressões recebidas do mundo exterior a partir da natureza. A busca de formas artísticas para expressar a interpretação mútua destes dois tipos de experiências, uma vez que as formas devem libertar-se de toda espécie de irrelevância, de modo a expressar apenas o essencial. Por outras palavras, a procura da síntese artística parece-nos ser um lema que une cada vez mais os artistas de nossos dias."<sup>1</sup>

O movimento teve como principal centro de atuação a Alemanha e suas principais fontes de influência encontram-se no movimento simbolista (*Jugendstil*), em Vincent Van Gogh, Paul Gauguin e Edward Munch.

Apesar de encontrarmos vários artistas engajados nesta tendência, podemos destacar dois grupos principais, ambos extintos com o advento da I Guerra Mundial.

O "*Die Brücke*", formado em Dresde, no ano de 1905, sob influência de Munch e Van Gogh, cujos principais componentes eram Ernst Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, que vão desenvolver seus trabalhos tanto no campo da pintura como na atividade gráfica, sobretudo a xilogravura, que era encarada como um meio de expressão independente, abarcando desde as minúsculas cenas íntimas até a manifestação pública de folhetos e cartazes.

Ernst Kirchner vai destacar a importância da gravura como trabalho artístico:

"O desejo que leva um artista a utilizar um trabalho gráfico é talvez, em parte, o esforço de captar a natureza única indefinida de um desenho de forma fixa e durável. Por outro lado, a manipulação técnica exige, da parte do artista, energias que ele nunca aplica em tarefas muito

menos cansativas, como o desenho e a pintura. O processo mecânico da impressão dá unidade às fases independentes do trabalho. O tempo de dar forma ao trabalho pode ser prolongado como se quisesse, sem o mais pequeno risco. Repetir um trabalho durante semanas ou até meses tem o grande atractivo de assim se conseguir o máximo, tanto em expressividade como em perfeição da forma, sem que a chapa perca a sua frescura. A atracção misteriosa que envolveu a descoberta da imprensa, na Idade Média, é ainda sentida por quem se dedique à gravura com seriedade, efetuando todas as fases do processo com as suas próprias mãos.”<sup>2</sup>

Outro grupo importante que vai dar continuidade ao pensamento expressionista alemão é o “*Der Blaue Reiter*”, também chamado de Grupo de Munique, pois se reunia nesta cidade. Entre os seus integrantes se incluíam Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alfred Kubin, Oscar Kokoschka.

As formulações do Grupo encontram-se no catálogo da 1ª exibição, na Galeria Thannhauser, em Munique:

“Para dar expressão aos impulsos interiores em cada forma que provoque uma reacção íntima no espectador, nós hoje procuramos, atrás do véu das aparências externas, as coisas ocultas que nos parecem mais importantes que as descobertas dos impressionistas. Procuramos e elaboramos este nosso lado oculto, não por capricho nem por prazer de ser diferente, mas porque este é o lado que nós vemos.”<sup>3</sup>

Os expressionistas vão demonstrar um grande interesse pelas atividades gráficas, não só como meio de expressão, como também pelas possibilidades potenciais de sua utilização na ilustração de livros e de propaganda política, atingindo, desta forma, a um público mais abrangente.

O contato de Goeldi, ainda jovem, com esse universo teórico e com as inquietações que rompiam numa Alemanha pré-guerra, vão ter uma importância decisiva para a sua formação intelectual e artística.

## II – Trajetória Artística

Goeldi frequentou a Escola Politécnica de Zurique, e, mais tarde, vai para Genebra, onde torna-se aluno de Serge Panke e Henry van Muyden. Recebe, nesta ocasião, uma influência dita académica, executando desenhos que deveriam limitar-se à mera reprodução de modelos que lhe eram submetidos no atelier. Ele não se adapta às condições que seus orientadores lhe propunham, e abandona-os. Diz a este respeito:

“Aqueles professores poderiam preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando a minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio de que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação”.<sup>4</sup>

Começa a trabalhar sozinho e em 1917 expõe pela primeira vez os seus desenhos, na galeria Wyss, em Berna. Seus trabalhos já são concebidos dentro da atmosfera expressionista, movimento ao qual Goeldi vai se vincular desde cedo.

Nessa exposição Goeldi vai travar conhecimento com a obra de Alfred Kubin, ilustrador e desenhista, pertencente ao grupo "*Der Blaue Reiter*", de quem Goeldi vai se tornar um grande admirador.

A obra de Kubin vai influenciá-lo decisivamente, abrindo-lhe novas perspectivas e confirmando a tendência que vinha seguindo. A esse respeito, disse Goeldi, em um depoimento feito em 1949: "Devo ao grande desenhista Alfred Kubin ter encontrado o meu caminho".

Goeldi mantém-se fiel ao Expressionismo, e é esta tendência que, após iniciar sua carreira na Suíça, vai trazer quando decide voltar para o Brasil, em 1919.

Sua visão cultural tinha sido constituída fora do Brasil, assim como a sua personalidade artística. Retorna, trazendo em sua bagagem, a linguagem do novo, os princípios estéticos da arte moderna, o universo muito particularizado do Expressionismo.

A dificuldade de integrar-se num meio social e intelectual diverso do que vivera, fez com que Goeldi se sentisse estrangeiro na sua terra natal. A sua formação germânica e os longos anos que vivera fora do Brasil, fizeram com que Goeldi se sentisse desvinculado do contato com a realidade brasileira. Deixou registrada esta situação nas suas Notas Íntimas: "Senti-me mais ou menos como Gauguin na ilha. A ruptura com a Europa deixou-me em pleno abandono, numa luta de consciência".

Além disso, a presença de uma arte vinculada ao Expressionismo era por demais prematura para que fecundasse num ambiente cultural ainda acadêmico, mantido por instituições, que, através de uma prática de premiações herdada da política da Academia Imperial de Belas Artes, após o transplante da Missão Artística Francesa em 1816, formava artistas obedientes às suas normas, onde a arte não apresentava nenhuma contradição entre o interesse do Estado no campo da cultura e da sociedade em geral. A produção e o consumo do objeto artístico não se davam a nível de mercado, mas através de medalhas, menções honrosas, prêmios de viagem e fidelidade ao neoclássico.

Os salões e os prêmios de viagem eram a realidade das artes plásticas brasileiras, através do apoio oficial sistemático, que confirmava e mantinha este universo belasartiano consagrado pelo poder do Estado, que impunha o seu modelo institucional para a cultura, adequando as manifestações artísticas à ideologia da classe dominante. O que queremos evidenciar é que havia uma defasagem entre as instituições culturais e outros setores da produção artística.

O movimento modernista vai se realizar dentro de um quadro de profundas transformações da sociedade brasileira, onde começa a se sedimentar um desejo generalizado de mudança e de modernização, abrangendo os mais variados setores da atividade humana. Em 1922, há a formalização de um grupo como numa tentativa de se estabelecer um projeto novo para a arte brasileira, problematizando a questão em torno da formação de uma nova consciência cultural.

O movimento modernista não ficará apenas no nível de ruptura com uma estética do passado, mas vai se inserir dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional, criando um confronto com os padrões estéticos dominantes. Este projeto de formação de uma consciência cultural, de busca de uma expressão artística nacional, vai provocar um conflito com o academismo da arte brasileira. Ao criar um confronto com a cultura tradicional, através da ruptura da linguagem bacharelesca e da imagem acadêmica que se vinculava à consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, vai operar, uma mudança radical nos meios tradicionais de expressão.

Goeldi vai se manter alheio a todas estas inquietações. Dedicar-se às suas atividades artísticas, preferindo isolar-se dos outros movimentos que começavam a se formar no cenário artístico brasileiro.

Em 1921, expõe pela primeira vez no Brasil, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. A escassa crítica existente na época não se manifestou a respeito de seu trabalho, onde já aparecem certos temas brasileiros, aspectos da paisagem carioca, porém concebidos dentro da influência germânica.

Sua obra, no entanto, vai despertar interesse em um grupo de pessoas que encabeçavam a tomada de consciência de se modernizar o ambiente artístico brasileiro e dar-lhe uma existência social efetiva, como Manoel Bandeira, Alvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Anibal Machado, Di Cavalcanti, entre outros.

Deste contato, surge o convite para que Goeldi, meses mais tarde, venha a integrar a mostra da Semana de 1922. A esse respeito, não sabemos ao certo sobre sua participação na mostra. Segundo Aracy Amaral,

“o grupo do Rio, mais irregular que o paulista como tendências apresentadas. . . Oswaldo Goeldi, cuja presença em definitivo não pudemos apurar”<sup>5</sup>.

A Semana de 22 balançou o universo simbólico daquela sociedade, mas para Goeldi esse encontro com os modernistas não se desenvolveu posteriormente, não deixou sementes para que sua obra frutificasse dentro dos princípios apregoados pelo grupo.

Continuou trabalhando sozinho, sem se vincular a nenhum movimento artístico, pois o seu universo teórico se apoiava em referências estéticas diferentes, colocando-o em um polo diverso em relação aos movimentos culturais dominantes na sociedade brasileira. Sua produção permanecia dentro da unidade conceitual expressionista, trabalhando um estilo quase único. Sua temática não se apoiava em postulados que pudessem satisfazer às exigências estéticas e culturais vigentes.

Goeldi vai encontrar no desenho e na gravura, os meios necessários à sua produção artística. No desenho, vai usar nanquim, carvão, crayon, bico de pena e lápis. Na gravura, vai atingir uma técnica excelente na xilogravura, que passou a ser acrescentada ao seu trabalho em 1924, após o encontro com Ricardo Bampi, artista brasileiro que estudara na Alemanha e que o inicia na nova técnica.

O gênero que Goeldi escolheu para se expressar – o gráfico – encontrava ainda muitas resistências quanto à sua aceitação. Goeldi vai exercer a sua atividade como gravador, numa época em que não havia nenhuma espécie de recompensa para ela. Sua produção tinha um campo distinto da produção geral dos seus contemporâneos. Havia uma certa desvalorização das outras técnicas em favor da pintura, que sempre teve o seu lugar primordial na preferência dos artistas e do público em geral.

A gravura, como meio de expressão, apresenta uma maior dificuldade de absorção, pois é despojada de aspectos vistosos. Torna-se pouco atrativa, na medida em que exige um tipo de assimilação diferente. A precariedade do nosso meio cultural, aliada ao estatuto tradicional das Belas Artes, havia institucionalizado o ensino de postura acadêmica, através de uma hierarquia de valores, cujo ponto de sucesso era a pintura.

Mário de Andrade, no artigo publicado no Diário Nacional de São Paulo, datado de 8 de fevereiro de 1930, faz um comentário a respeito da situação do artista-gravador no Brasil:

“O amadorismo artístico nos países ainda sem civilização organizada, como é o caso do nosso, dá margens a observações bem curiosas. No geral ele se manifesta apenas em coisas visíveis, volumosas. A gente encontra muitos colecionadores de pintura, coisa que enche parede, ao passo que amadores de edições bonitas são raríssimos. Ter esculturas é agradável porque elas ficam no jardim por cujas grades o povo se esfrega espiando, mas colecionar gravuras, uns papelinhos borrados que a gente guarda em pastas discretas, não vale a pena. A psicologia da semostração do novo-rico, nisso, atinge mesmo as famílias de tradição.

Deste apreço às coisas volumosas e visíveis, sofre a nossa arte, até hoje muito pobre de gravadores. E os poucos que vivem aqui, se ainda existem é porque os fataliza uma esperança, uma ambição de que a coisa mude logo, muito fácil de confundir com precariedade vital. Vegetam. Os mais fortes não resistem, vão-se embora. Agora sei de mais um que vai, Oswaldo Goeldi”.<sup>6</sup>

Outro problema relacionava-se com a questão da obra única, com o original, em face da reprodutibilidade que a gravura permite. Do ponto de vista da gravura, ela permite tiragens que oscilam entre trinta e duzentos exemplares. Isto coloca em pauta a questão da obra repetida, onde existe uma tiragem. Já a pintura, por guardar a idéia de obra única, apóia-se no processo de mitificação da obra de arte. O pensamento da unicidade da peça é dirigida no sentido de valorizá-la. A importância dada à pintura, contribuiu para que poucos artistas se lançassem na aventura de trabalhar com um material ainda pouco difundido e assimilado.

Seu processo de trabalho vai situá-lo como um artista independente, distanciando-se da linguagem dos acadêmicos e não se deixando contagiar pelo ímpeto que marcou os adeptos do movimento modernista, vinculados ao espaço pós-cubista e exigentes no processo de renovação e atualização da nossa cultura.

Este isolamento da produção de Goeldi em relação ao nosso meio artístico agravava-se sobretudo pela inexistência de um mercado, que criasse uma articulação entre a sua obra e o público em geral, um circuito alternativo para os indivíduos que, desprovidos de uma garantia institucional, através de uma situação de concorrência, pudessem realizar a troca de um valor artístico por um valor econômico.

Não havia um mercado de arte brasileiro consolidado, preocupado com a mercantilização das obras. Pelo contrário, o nosso ambiente cultural comportava-se de forma quase artesanal, amadora. A absorção das obras de Goeldi tornava-se ainda mais difícil pela ausência de um corpo de críticos especializados que pudesse traduzí-las para um público e até mesmo incentivá-lo. Além disso, havia a própria incompreensão do público em relação à linguagem do claro-escuro e das possibilidades do desenho e da gravura como meios de expressão artísticas. Todos estes fatores conjugados fazem com que Goeldi decida-se a voltar para a Europa.

Sentindo imensamente a necessidade de que alguém pudesse fazer uma apreciação crítica sobre a sua obra, envia um pacote de trabalhos para Alfred Kubin, acompanhado de uma carta onde solicitava a opinião do artista. Recebe uma resposta favorável e incentivadora:

“A riqueza do mundo interior, a liberdade e a força de imaginação do artista, cujos instrumentos de gravar tiram faíscas misteriosas e feiticeira do bloco de madeira. No senhor, eu vejo o meu único e legítimo aluno e continuador da minha obra, ao passo que todos os outros que se julgam meus seguidores, ficam nas aparências. E no vasto campo da arte, o senhor sempre encontrará possibilidades de alegria interior, alegria que é necessária ao artista, desde que o senhor permaneça compreensivo, esperançoso e fiel a si mesmo”.<sup>7</sup>

Após publicar um álbum intitulado “Dez Gravuras em Madeira”, com apresentação de Manoel Bandeira, em 1930, meio pelo qual consegue levantar recursos para a sua viagem, embarca para a Europa. Goeldi vai expor seus trabalhos em Berna, na Galeria *Kunst-Klipstein*, e em seguida vai visitar Kubin em sua residência, nos arredores de Viena. Segue depois para Berlim, onde expõe na Galeria Wertheim.

Ao retornar ao Brasil, começa a praticar novamente a xilogravura. Sentia-se estimulado pela aproximação com Kubin, que havia lhe confirmado o caminho que vinha seguindo. No ano seguinte, viaja novamente para a Europa. Estas duas viagens vão trazer-lhe um saldo positivo, na medida em que não só a crítica mostrou-se favorável, como teve também a oportunidade de realizar diversas exposições e de colocar seus trabalhos em alguns museus e coleções particulares na Suíça, Alemanha e Áustria.

### III – Goeldi Ilustrador: sua relação com o sistema de arte brasileiro

Goeldi vai dedicar grande parte de suas atividades à interpretação gráfica de assuntos literários. Vai ilustrar um total de dezenove livros, com desenhos e gravuras e duzentos e oito publicações em jornais e revistas, atividade esta que torna-se significativa pela sua qualidade e importância para a obra gráfica contemporânea.

O seu trabalho gráfico começa a ser assíduo neste setor, numa tentativa de romper com o marginalismo e de manter uma ligação da sua obra com a sociedade, de fazê-la circular de alguma maneira. O problema que aqui se coloca, ao analisarmos o percurso de Goeldi como ilustrador, dá-se no nível de articulação entre a obra produzida, o público e o mercado de arte.

A obra de arte inicia-se na produção e completa-se no circuito do espectador e do consumidor. Na realidade, ela é produzida para ser de alguma forma consumida. Nenhum artista cria para si próprio apenas, mesmo que suponha fazê-lo, embora a colocação e o consumo da obra dentro do mercado signifique, em termos de produção, a garantia econômica de que seu trabalho poderá ter uma continuidade. A obra de arte, portanto, não pode existir sem o espectador. O público torna-se a peça fundamental para dar um status social à arte. Pierre Bourdieu vai abordar esta questão, afirmando que:

“... a sociedade intervém no âmago mesmo do projeto criador, investe o artista de suas exigências ou de suas recusas, de suas expectativas ou de suas indiferenças. O que quer que faça ou queira, o artista tem que enfrentar a definição social de sua obra, isto é, concretamente os sucessos e os reveses conhecidos por ela, as interpretações que lhes foram dadas, a representação social quase sempre estereotipada e simplificadora que o público amador possui a seu respeito . . . .”

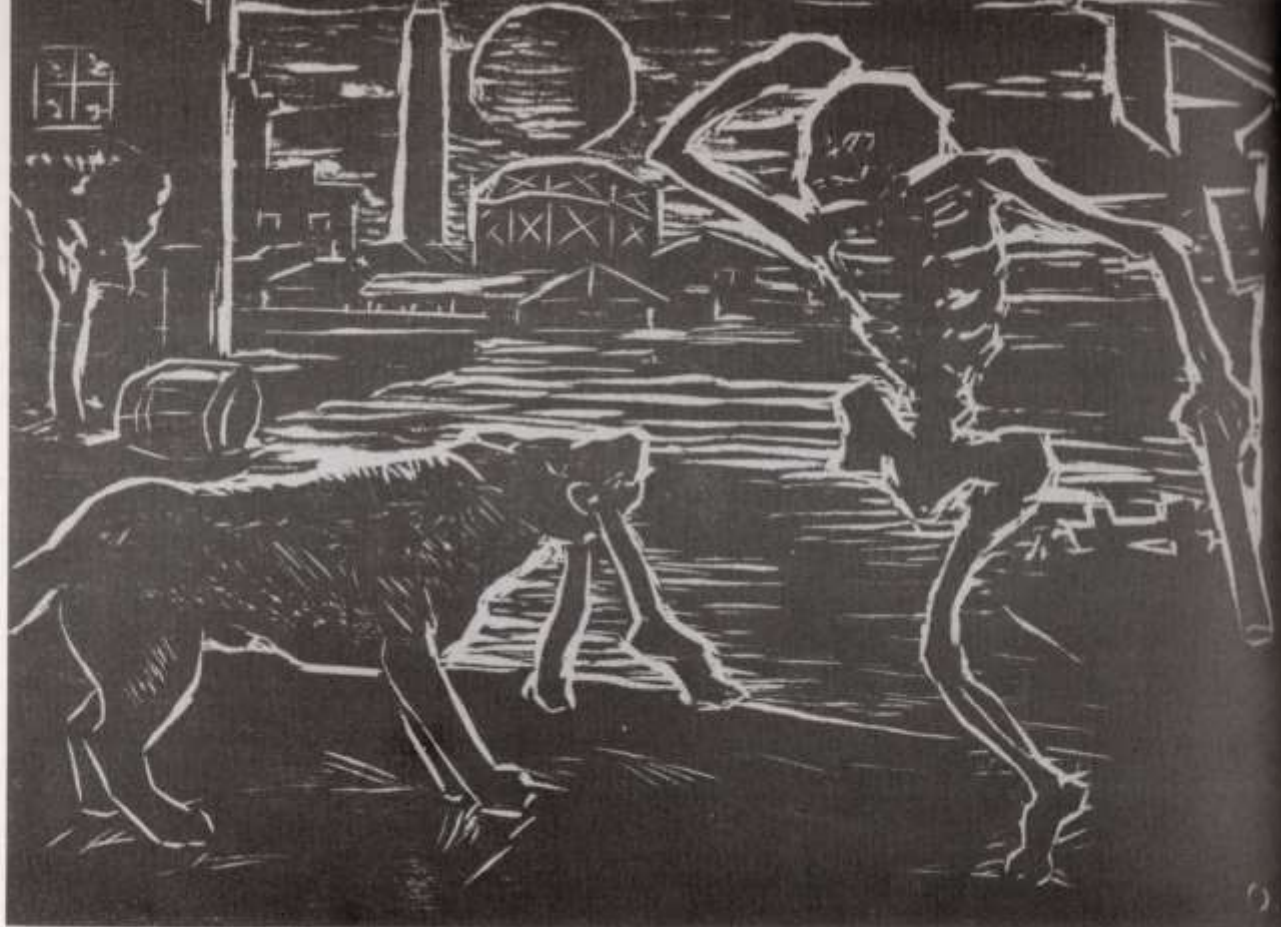


Ilustração da série "Balada da Morte", publicada na Revista "Clima", agosto de 1944.  
Xilogravura

... o artista deve reconhecer em seu projeto criador a verdade do seu projeto criador pela recepção social de sua obra, porque o reconhecimento desta verdade está contido num projeto, que é sempre o projeto de ser reconhecido".<sup>8</sup>

O que é importante perceber é que tanto a obra de arte como o seu autor estão submetidos a um sistema de relações de poder dentro da sociedade. A relação que o criador mantém com o público está ligada à situação do campo intelectual na sociedade e a situação do artista neste campo. O artista tem um campo de criação onde goza de uma autonomia relativa,

É dentro deste sistema de relações que o artista vai objetivar a sua intenção criadora, que sua produção vai ser considerada. A relação que o criador mantém com a sua obra é sempre mediatizada pela relação com o sentido público dela.

A redução que o sistema de arte submete o artista, transforma-o numa peça de engrenagem do qual fazem parte o crítico, o “marchand”, o colecionador, os salões, as instituições culturais, as bienais, os órgãos de difusão cultural. É este o senso público da obra do autor, no qual o artista é definido e em relação ao qual ele deve se definir; onde cada elemento vigente no circuito vai ter sua forma específica de relacionamento com o sistema de arte.

Do ponto de vista da produção de Goeldi, a múltipla reprodução de seus trabalhos por meio de impressos vai ser uma tentativa de inserção social de seus trabalhos dentro da produção artística em geral, um recurso alternativo para que a sua linguagem plástica se vincule mais facilmente junto ao público.

O que ocorria não era apenas a incompreensão do público e da crítica em relação à sua produção artística, mas também a ausência de um mercado que pudesse absorvê-la e avaliá-la. A precariedade do mercado de arte que, não dispondo de nenhum instrumento eficaz para garantir a sobrevivência da produção artística – como museus, galerias e público comprador – fazia com que a obra de arte tivesse à sua disposição o mínimo de canais para a sua circulação entre o artista e o público.

Na realidade, havia apenas um mercado de livros, jornais e revistas. A maior parte dos artistas tinha uma situação profissional pouco consolidada, sobrevivendo às custas de vendas esporádicas a particulares, sobretudo retratos, ou então encomendas do governo. Este escasso comércio, que existia entre o produtor e o consumidor de bens culturais, tornava o nosso meio de arte sem possibilidades de ampliar o seu espaço de atuação, onde a arte acadêmica tinha o seu consumo de certa forma garantido.

A partir de 1941, o trabalho de Goeldi como ilustrador torna-se regular. Contribui para diversos jornais, suplementos literários e revistas, o que vai permitir-lhe inclusive contornar o problema financeiro, devido à dificuldade de venda de seus trabalhos, que eram adquiridos na sua maior parte por sua grande amiga e incentivadora, Beatrix Reynal.

Na década de quarenta, Goeldi vai realizar algumas exposições, como a mostra individual no Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro (1944). Participa da exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte no mesmo ano e, em 1950, ganha a medalha de ouro no I Salão de Belas Artes na Bahia. Essas exposições deram-lhe a oportunidade de exhibir os seus trabalhos para um público ainda não amadurecido para a apreciação justa do seu valor. A crítica, porém, já o reconhecia como um mestre da gravura.

A obra de Goeldi, no entanto, só passou a ser assimilada e a existir socialmente após a sua premiação na I Bienal de São Paulo, em 1951, o que lhe garantiu o reconhecimento do seu valor artístico.

#### **IV – O Significado Cultural da Bienal**

A implantação da Bienal em São Paulo tornou-se possível através da figura de um mecenas, Francisco Matarazzo Sobrinho, industrial de origem italiana fixado no Brasil que, empolgado com a Bienal de Veneza, resolveu reproduzir a experiência em

São Paulo, ganhando o apoio de entidades privadas e de órgãos governamentais.

O desejo de modernização da classe média urbana e o surgimento de uma burguesia industrial esclarecida, aliada à uma concentração de renda nas classes mais altas, vão criar as condições estruturais para a criação da Bienal – evento este que vai completar o ciclo de promoção da arte moderna no Brasil.

Com a criação do Museu de Arte em São Paulo (1947); do Museu de Arte Moderna em São Paulo (1948) e do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1949) já haviam sido lançadas as bases para que as tendências artísticas dos grandes centros internacionais chegassem até nós. A partir daí, estavam criadas as condições para que os museus e a bienais assumissem um papel verdadeiramente cultural, impulsionado e coordenando a produção artística.

Desta idéia surge a Bienal que, no dizer do Mário Pedrosa, era uma “verdadeira feira de novidades”, cuja estratégia era estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas e manter, em permanente atividade, uma exposição internacional de arte e uma reciclagem, dando a oportunidade de amostragem de um certo número de artistas, selecionados por um júri composto de críticos.

A intenção era colocar a arte moderna do Brasil em contato direto com a arte internacional e conquistar para São Paulo uma posição de centro artístico com repercussão mundial. Na introdução do seu catálogo geral, assinado pelo seu diretor artístico Lourival Gomes Machado, foram expostas duas tarefas principais: “colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que São Paulo buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”.

A Bienal teve nos seus primórdios, uma atuação que contribuiu de certa forma para a modificação de certos padrões artísticos, introduzindo novas referências para a avaliação da produção cultural. A Bienal de São Paulo foi um dos fatores determinantes para o surgimento das novas tendências para a arte brasileira, como o Abstracionismo e o Concretismo.

Torna-se necessário analisarmos o comportamento do nosso ambiente cultural, para verificarmos o espaço que a arte ocupa dentro deste universo. Na verdade, o panorama artístico brasileiro apresentava poucas perspectivas de uma dinâmica de mercado. A quase inexistência de museus e galerias, que possibilitassem um intercâmbio maior de arte, oferecia poucas opções à apreciação e circulação da nossa produção artística, sobretudo aquelas produções não comprometidas com a arte dita acadêmica.

Os princípios da corrente modernista, apesar de estarem em ebulição desde a Semana de 22, só vão ser sedimentados com a oficialização do movimento, através da sua passagem progressiva para a esfera governamental, na década de 30, quando o ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos, dá o seu apoio direto ao movimento.

Se anteriormente a polêmica intelectual em torno da obra de arte era patrocinada pela esfera do artista, no sentido que ele era o responsável pelo circuito e divulgação de sua obra, o Estado agora vai passar a intervir na produção cultural e participar como uma instituição que protege a Arte Moderna.

A seguir, o ministro Gustavo Capanema chama para a sua assessoria Rodrigo Mello Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, que tiveram um papel decisivo no processo cultural brasileiro ao convocarem artistas

modernos para trabalhar em obras públicas, dando-lhes uma consagração oficial, como Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros. A partir daí, estas idéias vão ser estimuladas continuamente, mudando o rumo da cultura brasileira, tendo sempre, como pano de fundo, a Instituição, o Estado.

A criação da Divisão Moderna do Salão Nacional de 1941, ao lado do Salão Acadêmico, evidencia o fato de que já está se ampliando a oficialização do modernismo. A existência de dois salões nacionais oficiais, com seus regulamentos e prêmios, expressam a vigência de correntes diversas no nosso meio de arte.

Foi, portanto, através da política oficial do Estado, que a Arte Moderna se tornou consagrada. A permanência de uma visão paternalista da cultura e de um mecenato de Estado, vai delegar as intuições o poder de dar o veredito final para a existência efetiva e a circulação dos produtos culturais, privilegiando certas manifestações e valores artísticos, escolhendo a arte de sua predileção e os mitos que lhes convenham.

É através deste sistema que o artista plástico no Brasil torna-se legitimado pelos padrões estéticos dominantes, que seu processo de trabalho passa a ter uma significação social.

A implantação da Bienal vai fortalecer este comportamento cultural, com sua política de premiações. Ela também mantém este universo de valores, onde a produção artística se torna legitimada e consagrada pela sociedade, quando uma instituição fornece-lhe o reconhecimento oficial. Ela vai referendar, no campo da cultura, uma visão comprometida com a ideologia do sistema da arte.

Possuindo uma significação importante dentro da esfera da cultura consagrada, é uma instituição que vai congrega tanto a função de transmissão e difusão da produção cultural, como também a de legitimação destes produtos na sociedade. A Bienal passa a representar o senso público pelo qual a produção artística passa a ser definida.

Através deste quadro de referências, a Bienal tornou-se um termômetro para se estabelecer o que tem e o que não tem valor. Praticando uma espécie de degustação erudita deste universo simbólico, criando um sistema de significações que detém o monopólio da legitimidade cultural, — o direito de deter e conceder a consagração — passa a ser celebrada como um ritual, como uma cerimônia perante a qual estabelece-se uma atitude de devoção. É no gesto de escolha, na eleição de certos artistas, que os trabalhos artísticos passam a ter uma significação social e cultural, assinalando o reconhecimento de sua qualidade.

Com a Bienal, criou-se também uma espécie de incentivo para o surgimento de um futuro mercado de arte, pois os prêmios tornam-se um jogo para os comerciantes. Este fato vai colocar em marcha todo um sistema de manipulação da produção artística dentro de uma dinâmica de mercado, pois, sendo uma cerimônia que guarda o mito da consagração, vai coroar determinados artistas que dela participam.

## V — Goeldi e a Bienal

A primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951, contou com 21 representações estrangeiras, exibindo um total de 1800 obras. Segundo o crítico Roberto Pontual,

“Praticamente todos os movimentos da arte moderna, do princípio do século até à atualidade de então, viam-se ali representados: o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo, algum Construtivismo, a Abstração Lítica, Gestual ou Geométrica e a Arte Concreta.”<sup>9</sup>

A representação brasileira era composta por vários artistas que tiveram seus trabalhos submetidos a um júri de seleção e de oito artistas que foram especialmente convidados. Entre estes:

- 3 pintores: Candido Portinari, Lasar Segall, Emiliano di Cavalcanti
- 3 escultores: Victor Brecheret, Bruno Giorgo, Maria Martins
- 2 gravadores: Oswaldo Goeldi e Livio Abramo.

Através da leitura de seu regulamento exposto no catálogo, pudemos observar que a participação de Goeldi na mostra não se deu pela apresentação espontânea de seus trabalhos, mas através do convite que lhe foi feito expressamente pelos organizadores do evento, já que no regulamento da instituição constava a gravura como uma seção autônoma, com direito a prêmio.

O júri da premiação era constituído pelo diretor artístico do MAM de São Paulo, um membro do júri de seleção e três críticos internacionais nomeados pela Bienal. Goeldi apresentou um total de 45 xilogravuras, sendo a maior parte delas produzidas no período de 1940/50. Na apreciação do conjunto, o júri, que vai aferir ou não a qualidade da obra, percebeu o nível do trabalho gráfico de Goeldi. O júri internacional vai lhe outorgar o primeiro prêmio de gravura nacional.

No artigo, que Mário Pedrosa escreveu para o Correio da Manhã, em 7/6/1952, faz um comentário a respeito de Goeldi:

“Ainda da geração que veio e se firmou na vaga de 30, temos o veterano dos gravadores modernos brasileiros, Oswaldo Goeldi. Este é um dos grandes momentos da arte brasileira. Em preto e branco ele alcança uma profundidade que os pintores nem sempre alcançam, apesar da palheta carregada de cores. É a sua imagem do Brasil novo, um espaço mais amplo e sugestivo dentro do qual os homens são homens e não mais tipos, simplesmente.”<sup>10</sup>

Após a premiação de Goeldi na Bienal começa a tornar-se efetiva a penetração do seu trabalho na sociedade. A gravura começa a se revestir de um caráter de produto cultural legitimado, convertendo-se num poderoso instrumento de expressão artística. A partir deste evento, houve uma emergência de interesses pela manipulação e o consumo da gravura, criando uma possibilidade de expansão deste mercado.

É importante observarmos que a gravura se utiliza de uma linguagem que, a nível de mercado – entenda-se a relação vital entre obra e público – só se tornou eficaz após o reconhecimento deste tipo de trabalho, através do apoio de uma entidade cultural, que permitiu a Goeldi conquistar, embora tardiamente, uma posição mais confortável dentro do circuito oficial da arte. Este fato torna-se visível quando Goeldi é contratado para lecionar, o que demonstra que o ensino da gravura já era um caminho viável para o artista plástico brasileiro.

Após a sua premiação, a sua carreira começa a acumular marcas de sucesso. Realiza exposições em diversas galerias do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Expõe em Montevideo em 1953; no MAM de São Paulo em 1956 e, no

mesmo ano, é realizada uma exposição retrospectiva de suas obras, no MAM do Rio de Janeiro. Em 1960, participa da II Bienal Interamericana de Gravura no México, onde o júri confere-lhe o primeiro prêmio internacional de gravura.

Goeldi soube de sua premiação pelos jornais e ele próprio deixa registrada a sua emoção, ao comentar o resultado do julgamento:

“Quase que me pregou uma peça, quando li meu nome com o primeiro prêmio. Que surpresa foi a minha ao receber a notícia de tão alta distinção – com 65 anos, fora de moda e ainda premiado. Parece um sonho. É verdade que sempre acreditei em conto de fadas.”<sup>11</sup>

## VI – Goeldi professor

Goeldi vai iniciar suas atividades pedagógicas em 1952, através do convite que lhe foi feito por Augusto Rodrigues, para lecionar na Escolinha de Arte,. Em seguida, foi contratado para lecionar gravura na Escola Nacional de Belas Artes, em 1955: talho doce, ponta seca, xilogravura. A respeito desta nova atividade profissional, afirmou:

“Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística, que deve ser ensinada por quem tem mais experiência. Mas a parte da criação é puramente interior, e querer guiá-la ou dar-lhe orientação, seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim, não só com as crianças da Escolinha, mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou grupos.”<sup>12</sup>

O fato de Goeldi ter sido contratado efetivamente para lecionar, já demonstra que houve uma mudança no modo de encarar a profissão do artista-gravador dentro do processo cultural brasileiro. A gravura no Brasil tinha adquirido um sentido quase individualista, pela razão de que a maior parte dos artistas, que dedicavam-se a este campo, tenha tido uma formação autodidata, devido à inexistência de escolas que pudessem orientá-los em seu ofício. O gravador tinha que enfrentar sozinho a sua aprendizagem, cumprindo com lentidão as várias etapas de seu trabalho e pesquisando por conta própria.

Era um universo difícil de ser penetrado pela sua própria complexidade artesanal. O gravador vivia à margem dos outros tipos de atividades plásticas, como que abandonado à sua própria sorte. Este relativo isolamento foi característico desta primeira geração de gravadores modernos, onde encontramos Goeldi, Carlos Oswald, Livio Abramo, Raimundo Cella, entre outros.

Ao lecionar, Goeldi teve uma experiência vivencial com estes problemas e pôde assim atuar melhor, criando um ponto de referência básico para o desenvolvimento da produção artística no campo da gravura. O gravador Darel Valença afirmou a seu respeito:

“Se para Dostóievski, os escritores russos saíram do capote de Gogol; se para Diego de Rivera, os mexicanos saíram das caveiras de Posada, nós, os gravadores e desenhistas brasileiros, saímos, dos becos de Goeldi.”

Goeldi marcou profundamente a geração de gravadores que o sucedeu. Seu trabalho revela uma coerência estilística, uma unidade artística e técnica. Goeldi estava sempre se renovando, porém dentro do princípio de fidelidade absoluta a si mesmo. Foi essencialmente um gravador, isto é, um artista que se expressa todo por este meio e não precisa recorrer a nenhum outro.

Trabalhou no sentido de apurar e aperfeiçoar os meios de expressão já encontrados, sem se deixar contagiar pelos modismos, pelos estilos artísticos que estavam em ebulição nos grandes centros internacionais ou no nosso meio de arte. Manteve-se figurativo, quando a moda no Brasil impunha a abstração. Permaneceu fiel ao seu modo de expressar até o final de sua vida. Sua formação expressionista permaneceu assentada em seus princípios básicos. Nas suas próprias palavras: "Fidelidade a si próprio é o caminho. As Fórmulas, depois".

#### Referências Bibliográficas

1. Lube, Wolf Dieter – O Expressionismo – pag. 100  
Editorial Verbo – 1974
2. Lube, Wolf Dieter – op. cit. pag. 30
3. Denvir, Bernard – O Fovismo e o Expressionismo – pag. 40  
Editora Labor – 1977
4. Entrevista com Ana Letícia – Revista Para Todos  
Rio de Janeiro – setembro de 1956
5. Amaral, Aracy – Artes Plásticas na Semana de 22 – pag. 124  
Editora Perspectiva – 1976
6. Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone de.  
Brasil: 19 Tempo Modernista – 1917/29. Documentação – pag. 164/5, Instituto de Estudos Brasileiros da  
Universidade de São Paulo – 1972
7. Carta de Alfred Kubin, datada de 21 de setembro de 1930
8. Bourdieu, Pierre – Campo Intelectual e Projeto Criador, in Problemas do Estruturalismo – pag. 114  
Zahar Editores – 1969
9. Pontual, Roberto – Arte Brasileira Contemporânea – pag. 47  
Edições Jornal do Brasil – 1976
10. Reis Junior, José Maria – Goeldi – pag. 41  
Editora Civilização Brasileira – 1955
11. Reis Junior, José Maria – op. cit. pag. 50
12. Fontes, Antonio – Encontros com Goeldi  
Revista AABB – Rio de Janeiro – 1955.

# Goeldi - Uma Posição Singular em Questão

## Libia Schenker de Sonsol

### Quanto ao conjunto da obra

Penetrando, com seu olhar arguto e sensível, nas mazelas da sociedade em que vivia, Goeldi pôde enxergar nela as deformações que caracterizam o nosso século, daí a expressividade com que configurou suas xilos, que traduzem "O Absurdo da Condição Humana", como diz Anibal Machado. (1)

O rigor artesanal e o traço vigoroso de Goeldi encontraram na gravura em madeira o campo certo de expressão. Um ritmo interior carregado de mistério e dramaticidade envolve a maior parte de suas xilogravuras numa pesada luminosidade noturna, que confere uma certa imprecisão às formas e acentua o vazio das zonas negras.

Ao buscar a xilogravura como meio de expressão, Goeldi praticamente, inaugurou esse tipo de linguagem artística entre nós. Não havia tradição, nem materiais ou conhecimentos técnicos mais profundos. Tampouco havia mercado. Foi através de sua própria obra que a divulgação da gravura se fez no Brasil. Daí o pioneirismo e a dedicação, que caracterizam a figura de Goeldi, traduzirem certas singularidades de sua personalidade.

### Quanto à técnica e formalização das composições

O respeito e a compreensão exata da técnica específica da gravura em madeira são bem exemplificados pelo testemunho de seu amigo e biógrafo José Maria Reis Junior:

"Mangue"  
15 X 15cm  
Xilogravura  
Coleção Günther Pape



Goeldi gostava de madeira, dos seus veios e da sua fibra, que tão bem sabia aproveitar nas suas matrizes de corte em altura". . . .

"O contorno do desenho na tábua era feito em nanquim preto" . . . .

"Os cortes incisivos e finos eram feitos com goivas e canivetes, muitas vezes improvisados por ele mesmo".

"Os sulcos, pouco profundos, quase que um desenho com goiva, onde as zonas pretas é que são as preponderantes na hora da impressão".

"Nunca utilizou a prensa, todas as tiragens eram feitas à mão, calcando onde queria, daí o aspecto artesanal e a pequena tiragem". . . .

"Usava papel de arroz, que também é feito artesanalmente".

"Depois de impressa, a gravura às vezes recebia um papel grosso de cor, como fundo, para contrastar com as zonas pretas e sombrear as brancas". . . .

"Raramente datou seus trabalhos".

É importante ressaltar aqui o tipo de corte pouco profundo e fino que caracteriza a obra de Goeldi, em contrapartida às largas zonas desbastadas como é mais comum na técnica da xilogravura.

Essa economia de incisões resulta numa matriz com pouco relevo, ou ainda, o que normalmente nesta técnica é a forma representada pelas partes mais altas e que recebe a tinta na hora da impressão, aqui se apresenta quase que como uma superfície plana com apenas alguns cortes que interrompem e delimitam as formas do desenho. Daí, a resposta que este tratamento denota nas estampas tende a evidenciar então as superfícies pretas, interrompidas aqui e ali pelas linhas brancas, finas e configuradoras dos limites do desenho.

Para acentuar o caráter dramático de suas cenas, ele utiliza linhas de tensão repetidas, num mesmo ritmo, numa mesma direção: o céu agitado por nuvens pesadas, o chão sujo e úmido e o casario recebe um mesmo tipo de linha enfatizando os movimentos horizontais, verticais ou diagonais que se entrecruzam e dão força expressiva à composição.

A luz que emana das incisões é quase sempre produto de um contraste com as zonas escuras, daí o sentido dramático e fantástico de suas obras, onde os seres banais assumem um grave e misterioso aspecto: "É o insólito das situações banhadas por uma iluminação de pesadelo".

Quanto ao espaço o tratamento é dado ora com perspectiva linear, ora com alternância de planos sem profundidade. E as proporções ou são solucionadas com um tipo de relação que obedece a uma mesma ordem de grandeza, ou são formuladas com alterações de tamanho, evidenciando, às vezes, uma relação fantástica.

O crítico de arte Frederico Morais analisa assim a técnica de Goeldi:

"O corte incisivo, seco, sem virtuosismo da sua gravura, esta sua capacidade de fazer dos sulcos na madeira ao mesmo tempo corte e luz, esta economia e objetividade nos traços, enfim, o sentido formal de sua gravura, só existe em função deste caráter moral, desta sua visão do mundo. Para Goeldi, mais do que para qualquer outro gravador brasileiro, fazer gravura não é

apenas conhecer o "metier" ou saber como resolver este ou aquele problema técnico; mas saber usar os instrumentos e o material de que dispõe no sentido da revelação da sua "weltanschauung"; de uma concepção moral do homem. Fazer gravura para Goeldi, então, deixa de ser requinte, puro prazer técnico ou estético, para se transformar num instrumento de compromisso com o mundo"<sup>2</sup>

Na medida em que o contato com a sua obra vai se estreitando, outras observações acabam por desviar nosso olhar destes aspectos formais e técnicos para indagações sobre sua postura como homem e como artista perante seu meio, e os reflexos dessa atitude na sua temática.

### Quanto ao Estilo, ao Homem e ao Contexto

Os críticos e os biógrafos batem na mesma tecla – o caráter expressionista de sua obra. Em primeiro lugar vale ressaltar que tipo de expressionismo, pois ao contrário dos demais "ismos" europeus característicos da revolução artística operada no início do século XX, com o advento da arte moderna, o Expressionismo, em princípio, não pode ser considerado um movimento cronológico e estilisticamente definido, na medida em que a mesma denominação pode caracterizar momentos e manifestações diversas.

No caso em questão, a associação se refere ao expressionismo alemão que se desenvolveu a partir da primeira década do século XX, e que se caracteriza pela veiculação de temas de ordem social e política, bem como pela crise espiritual profunda.

O diagnóstico desse mal-estar da sociedade aponta a relação conflituada entre a consciência e a vida, a angústia da constatação da relatividade das verdades científicas. É o determinismo colocado em xeque, enquanto as pesquisas de Freud sobre o inconsciente desvendam um território mal explorado da mente humana.

"Com a crise da Metafísica, a Filosofia passa a ocupar-se das dimensões do real, esquecidas ou não suficientemente pensadas pela tradição, como a vida, a história, a existência humana, o corpo, a palavra, o irracional, etc. – precisamente os planos da realidade mais marcadamente presos na trama da finitude".

Gerd, Bornheim <sup>3</sup>

Dal' o centro gravitacional do expressionismo estar no próprio homem a questionar sua existência, no registro do sentimento exaltado do "Eu".

O clima tenso que antecede e envolve a 1ª Guerra Mundial engendra a produção expressionista, onde os espíritos revolucionários e atormentados pelos problemas socio-políticos e morais espelham o mal-estar dessa sociedade.

Em relação aos países em vias de desenvolvimento econômico e tecnológico, como o Brasil, a produção pictórica dos artistas associados, de certo modo, a essa vertente da história da arte, formaliza-se com a adoção de uma iconografia baseada em temas sócio-políticos. Aos problemas puramente plásticos, eles contrapõem a expressão dos sentimentos, a

crítica social, a glorificação do homem, os exemplos regionais do trabalho, os tipos mestiços, o povo e suas mazelas. A opção é por pintar a sociedade.

Assim, o reflexo daquele "ismo" europeu pode ser notado na estética dos anos 30, em grande parte, tanto aqui como no México, com seu muralismo, e nos Estados Unidos, com a sua arte de cunho social.

O sentimento nacionalista aliado às críticas sociais configuram estas correntes da arte moderna. A imagem realista aponta os problemas como um discurso para instigar a consciência, pois os artistas formulam plasticamente suas ideologias.

No caso do Brasil, as principais figuras são: Portinari, Segall e Tarsila, cujas obras representativas desta fase são carregadas de conotações sociais.

O crítico Mário Pedrosa, em seu livro "Mundo, Homem, Arte em Crise"<sup>4</sup> cita um acontecimento que caracteriza bem o ambiente artístico neste período: "O CAM (Clube de Arte Moderna), até ser fechado pela polícia sob o velho pretexto de subversidade e orgias, foi uma tribuna de debates bastante livre. Ali se expôs, pela primeira vez no país, a obra revolucionária da formidável gravadora alemã Kaethe Kollwitz, a amiga de Rosa Luxemburgo. Houve, a propósito, conferência seguida de debate sobre "as tendências sociais da arte", do ponto de vista marxista, o que se havia feito no Brasil. Foi por esse tempo que apareceram os primeiros artistas brasileiros com mensagem social consciente. Ao lado de um Goeldi surge, mais moço, um novo gravador de força que é Livio Abramo. É ele o primeiro artista, ao que se saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classes: o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com o seu perfil recortado, grades e chaminés erectas como uma infantaria em face do inimigo e em volta, pela acidentada topografia adjacente, o casario, operários em grupos, trepados pelas elevações como troços emboscados de assaltantes (guerrilheiros?). Havia nas xilos de Abramo, num desenho límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classe".

Vale notar que essa socialização que permeia a produção artística, pelo menos em relação a alguns pintores, é aceita e incentivado pelo Poder. É o tempo da ditadura de Vargas. É o populismo arrebanhando os trabalhadores e contratando os artistas para formalizarem suas obras sob a tutela do Estado. Institucionaliza-se o discurso social. Portinari, que é contratado para pintar os exemplos típicos do trabalhador brasileiro nas paredes de um ministério (MEC), caracteriza bem a ligação.

Quanto a Goeldi, é importante analisarmos sua produção artística e sua postura moral para podermos compreender os aspectos que permeiam sua obra, na medida em que, situá-lo como um artista expressionista dentro do contexto da arte brasileira, resulta num reducionismo diante da faceta singular que ele apresenta perante as outras manifestações que lhe são contemporâneas, e encaradas como modelos deste estilo no Brasil.

O que acaba por prevalecer na obra de Goeldi é um sentimento de consternação: A realidade que algumas de suas imagens nos põem diante dos olhos é grotesca, sombria, abafada. Mas permeada, aqui e ali, pelo seu fino senso de humor, misturado a elementos de lirismo e melancolia.

Os temas Goeldianos são, decerto, variados, mas o tema do homem que se sente um estrangeiro dentro do mundo, isto é, o caráter opressivo do mundo moderno, é um tema que volta constantemente.

O tratamento expressionista de sua obra funciona como um espelho de sua visão agudíssima de alguns dos problemas cruciais do mundo moderno, na medida em que revela seu caráter inconformado. Porém, não é uma mera ilustração. Tampouco uma exteriorização de sua personalidade, pois o tratamento formal, o traço peculiar, transcende aos aspectos estilísticos ou aos discursos populistas vigentes em algumas obras modernistas brasileiras.

Goeldi não abre mão da qualidade artística em sua obra para enfatizar o engajamento social. Sua opção pelos temas que abordam as contradições sociais e a solidão do homem está implícita na formalização e no tratamento técnico adotado.

Sua inserção dentro do movimento expressionista não pode ser encarada como modismo da época, pois os fatores condicionantes são vários para uma tal simplificação.

A dicotomia metrópole – colônia, que perpassa a produção artística feita no Brasil a partir dos anos 20, e que caracteriza o trabalho de identificação, delimitação e relacionamento de temas nacionais, não pode ser incorporada à linguagem de Goeldi na maior e mais importante parte de sua obra, pois é essa a faceta que o distingue dos seus contemporâneos e o coloca como um artista atípico do modernismo brasileiro.

#### Quanto à Formação e à Postura Crítica

A partir de suas próprias palavras em uma entrevista com a gravadora Ana Letícia para a revista “Para Todos”:

“Aqueles professores podiam preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando a minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação”.

Por aqui podemos começar a ter uma idéia do tipo de sentimento que caracterizou o início de sua carreira, pois a busca individual não se coadunava com os ensinamentos da “*École des Arts et Métiers*” de Genebra, na medida em que sua sede criativa buscava o desenho como veículo para expressar seu imaginário, sem dogmas academicistas ou filiações estilísticas.

Dai passou a trabalhar sozinho. Pouco depois entra em contato, através de exposições, com a obra de Alfred Kubin, onde encontrou pontos em comum que muito o animaram. Kubin é apontado por vários críticos como a grande influência sobre o estilo de Goeldi. Porém, antes de buscarmos esclarecer estas colocações, é importante analisarmos, em poucas palavras, a obra e a personalidade deste desenhista e ilustrador austríaco.

O verbete do “*Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art*” assim o define:

“Kubin, Alfred – (1877-1959) . . . Em outubro de 1896, dez anos após a morte de sua mãe, Kubin tentou o suicídio sobre seu túmulo. Durante algum tempo ainda, sofreu sérios problemas psíquicos, até que gradativamente foi superando a crise e passou a freqüentar o curso de arte de Munique. Porém, em 1903, a morte de sua noiva provoca uma nova crise nervosa,

finalmente superada pelo seu relacionamento com uma mulher, com quem viria a se casar algum tempo depois. Em 1912, ele aderiu ao grupo "*Der Blaue Reiter*". Em 1916 nova crise psicológica o afeta, daí ele inicia um tratamento baseado na prática de exercícios budistas. Aos poucos vai se recuperando até que em 1930 é eleito para a Academia de Arte prussiana de Berlim, onde passa a lecionar. Daí em diante sua carreira é pontilhada de premiações e reconhecimentos em vários locais, inclusive no Brasil, onde recebeu o Grande Prêmio Internacional de Desenho na Bienal Internacional de S. Paulo em 1955. Além de desenhos e ilustrações para vários livros, Kubin também escreveu uma novela – "*Die Andere Seite*". Seu desenho permaneceu praticamente inalterado no decorrer de sua carreira. Usando uma combinação de traços arrojados e araneiformes ele criou uma densa e extremamente delicada rede de linhas, que traduzem bem sua linguagem crítica e seu mundo de sonhos fabulosos.

Os historiadores da arte costumam analisar sua obra, colocando-o no lado oposto do Expressionismo, mas dentro do mesmo ambiente, pois Kubin representou uma tradição bem diferente das delicadas e felizes fantasias de Klee, bem como de Kandinsky. Ele foi principalmente um ilustrador, sua imaginação foi alimentada pelo mórbido. Ele deu forma aos pesadelos da ansiedade em um estilo que ficou devendo alguma coisa a Beardsley, alguma coisa a Goya e bastante a Odilon Redon. Autor de uma novela estranha, "O outro lado", reafirmou no século XX as tradições góticas do começo do século XIX. O expressionismo de Kubin é aquele das visões fantásticas impregnadas de espírito medieval, de bruxarias e de demonologias. Sua obra está mais ligada ao sobrenatural, é o reflexo de um espírito nórdico.

Retomando o fio condutor da abordagem da obra de Goeldi, é interessante notar que o tipo de contato havido entre ele e Kubin foi, inicialmente, através dos seus desenhos e só bem mais tarde é que o gravador brasileiro entra em contato com o artista austríaco. Primeiro, enviando uma série de trabalhos para que Kubin opinasse e, depois, indo pessoalmente visitá-lo na Europa.

As cartas que Kubin escreveu para Goeldi são instrumentos importantes para esclarecimento do tipo de influência que alguns críticos querem determinar:

"Não conheço outro exemplo, mais impressionante, de fidelidade tão absoluta a si mesmo . . . A maneira pela qual suas linhas brancas vivificam a preta escuridão das suas gravuras é um milagre. São visões maravilhosas, fixadas por meio de redução extrema. Resultado de sua estupenda constância. É uma arte altamente viril, revelação de um mundo que não pode nem deve ficar esquecido. Muita coisa ainda espera você: O que só lhe poderá dar a velhice. Mas nas gravuras que representam o mar e os peixes, já está perfeito o que eu nunca tinha visto: A noite profunda de uma vida inteiramente realizada". (7-1-1951).

Em outra carta ele diz:

"Você chegou, em sua solidão, a criar uma síntese transcendental. Sua visão muito pessoal, também nos seus desenhos, surpreende-me sempre de novo. Sua arte tão perto da minha arte e, também, da arte de Munch".

O tipo de comentário, que permeia e norteia a análise que Kubin faz de sua obra, ressalta a singularidade do estilo de Goeldi e serve para corroborar e incentivar o artista a continuar trilhando o caminho adotado. Sua insegurança era tanto em relação à qualidade de suas gravuras quanto em relação ao meio artístico carioca, na medida em que seu temperamento introspectivo o afastava do convívio com o ambiente artístico e a técnica adotada também não lhe permitia um contato maior com o público, ainda bastante reduzido na época.

Otto Maria Carpeaux define bem o tipo de influência que o desenhista austríaco exerceu sobre Goeldi:

“Contudo, Goeldi não é, propriamente, discípulo dos expressionistas alemães de 1910. O encontro com eles e, sobretudo, com a arte de Kubin, só lhe fortaleceu a convicção de ter enveredado pelo caminho certo – seu próprio caminho”.

Estribado na opinião do mestre Vienense, Goeldi lança-se resoluto na produção de sua obra gráfica, mantendo-se sempre fiel à sua própria imaginação criadora, sem ceder aos variados “ismos” que foram se desenvolvendo no decorrer de sua vida.

Enquanto Tarsila, Portinari e Segall, cada um a seu modo, traduzem os anseios políticos com obras voltadas para temas sociais e engajamentos políticos, Goeldi extravasa sua emoção com temas relativos à solidão do homem na cidade grande, o subúrbio, os pescadores, os grandes peixes, os urubus, os gatos vadios, as ruas desertas e as cenas insólitas. Não é a figura dos operários, das prostitutas ou a miséria nordestina que permeia o seu expressionismo, e sim o mergulho profundo na solidão do homem e no absurdo da existência – seu olhar aguçado buscava o interior das coisas e não as aparências concretas do real. Seu expressionismo se localiza no território da vida espiritual e não no mundo da realidade política. É uma atitude de reflexão sobre ela e não uma apresentação.

Para Carlos Drummond de Andrade, Goeldi é o

“Pesquisador da noite moral sob a noite física”,

e para Frederico Morais,

“... na gravura de Goeldi a presença da noite, do noturno, é uma constante, um mergulho profundo no mistério e no enigma da personalidade humana. A noite está presente tanto nas gravuras dos pescadores e dos subúrbios como na dos animais. Esta noite de Goeldi é como a de Dostoiewsky, Poe, Kafka – é solidão, desespero, é o absurdo, é o mistério do mundo e das coisas. O homem na gravura de Goeldi está sempre só e tem sobre si o peso dos objetos – há um mundo físico ao seu redor que o tortura e o desespera. A comunicação não se faz entre os homens, mas entre o homem e os objetos e o imponderável que o cerca”.

Uma ponte que vai do visível ao invisível, num movimento contínuo, sem desvios. Este é o seu estilo.

Personalidade inflexível em seus valores e juízos, politicamente muito definido, sem ser comunista, detestava Getúlio Vargas e os truques que o Estado Novo fez para conquistar o trabalho dos artistas, nos projetos do ministro Gustavo

Goeldi no mercado de peixes



"Pescador Perdido" — México  
2/12 35 X 22cm  
Xilogravura  
Coleção "Günther Pape"



Capanema, segundo as palavras do gravador Darel, que ainda o define como "uma espécie de guia espiritual" e ressalta seu "exemplo artístico e moral" citando uma frase do próprio Goeldi: "Não acredito em bom artista com mau caráter".

Nunca perdoou Portinari, não só por não gostar da sua obra, mas, sobretudo, porque o pintor aceitava favores oficiais e da burguesia, ao mesmo tempo que se intitulava comunista, pois se Goeldi nunca tentou criar uma obra politicamente engajada, o fato é que ela nasceu espontaneamente participante, de severa denúncia. E, de certa forma, de vanguarda. É o que destaca o crítico Jayme Maurício:

"Ele nunca transigia. Foi um dos últimos representantes do espírito real da vanguarda, no sentido em que ser "Avant-Garde" representa o combate à tutela do Estado e da burguesia. Hoje, ser vanguarda é ser colecionado por dondocas. Esqueceram que vanguarda é um termo bélico".

Uma atitude crítica, perante seus contemporâneos, coloca Goeldi nessa posição singular que marca tanto sua obra como sua própria vida. Alguns depoimentos seus recolhidos em recortes de revistas e jornais dão bem a idéia da sua personalidade questionadora.

Em carta ao gravador Marcelo Grassmann, Goeldi protesta contra as inovações técnicas e temáticas que o gravador Livio Abramo introduziu em seu trabalho e com o qual recebeu o prêmio de gravura na II Bienal de São Paulo:

"Os trabalhos de Livio Abramo tiraram todo o caráter da xilogravura, como seu amigo estou penalizado tanto mais que a premiação o manterá no caminho errado; lamento sinceramente que os instrumentos tenham tomado conta do bom companheiro".

Em revistas e jornais, assim ele se expressa:

"— Em 1941, a gravura brasileira, em mostra coletiva com gravadores de toda a América Latina, fez boa impressão. Era tempo de guerra, e a arte menor, sem ligação com a Europa, foi considerada autônoma e bastante interessante. Dez anos após, na primeira Bienal de São Paulo, quando declarada vencedora, começou a corrida pelas palmas. Observações de críticos estrangeiros, que sonham apenas com planos internacionais — expressão sem maior significação, pois visa somente os meios — viram a cabeça de muitos. Os *Hayters*, os *Friedlander*, espalham fórmulas e receitas válidas em todos os cantos: Brasil, América, Japão, Suíça . . . Foi para ver os moços avançados entrarem num novo academismo, que os priva da liberdade e independência que combatemos o velho academismo?" . . .

"— O abstracionismo, considerado por alguns críticos como a mais avançada das artes, em análise melhor, e na minha opinião, é somente a mais afastada da natureza. Como tal, não encontra mais saída. A cabeça resolve tudo. Desligada e autônoma, sem compromissos, funda-se num mundo de formas e conceitos, teorias da composição, quadrados e triângulos, cores, linhas, dimensões e espaços. Tudo é tratado e estudado de modo impressionante. Erros constantes de interpretação e dedução aumentam o caos, como a linguagem só serve para os escolhidos, querem os abstratos dar uma finalidade prática e palpável ao público. Há então

incursões no terreno do artesanato artístico, jóias, tecidos, decoração, etc. Aliviam assim a questão pecuniária, tão problemática para todos os artistas, único lado positivo alcançado pelos ambiciosos abstracionistas. Vivem nas sombras da Bauhaus, falam das brincadeiras de Klee com seriedade, sonham com filiais onde possam espalhar em tom doutoral suas grandes sabedorias. O horror e a vergonha de tudo que lhes recorda a natureza é sinal da dúvida e da insegurança que sentem” . . .

“— Conhecemos na história da gravura várias fases de decadência. Toulouse-Lautrec salvou a litografia, elevando-a à dignidade artística. À xilogravura emprestaram Gauguin e Munch sua colaboração, restituindo-lhe a perdida liberdade. Estamos agora numa nova decadência, sairemos dela? Sim. Acreditamos numa gravura de profundidade, livre, com técnica própria e originalidade. Querem um digno exemplo? Jacques Villon. A outra gravura, a tão avançada, fica só na superfície, morrerá quando todos se sentirem cansados da grande festa. Haverá sempre do lado de fora alguns homens firmes e calmos, sem pressa, que conhecendo uma verdade ficam com ela, mesmo sozinhos, porque ela lhes dá forças”.

A sua postura marginal e crítica dentro do contexto da arte afigura-se como uma atitude típica das vanguardas da arte moderna perante as academias. Porém, denota também uma postura tão rígida que beira o fervor religioso, e talvez seja esta a sua principal faceta: uma fé inabalável nos valores intrínsecos da sua arte, independente do circuito que o sistema lhe impunha. Não cedeu nunca aos apelos fáceis nem se deixou seduzir pelas premiações, que tardaram a reconhecer sua importância na arte feita no Brasil. Essa atitude sincera não é fruto de modismos vanguardistas e sim proveniente de sua conduta moral em relação à arte e à vida. Aliás, é o espelho de seu olhar arguto traçando seus desenhos, na medida em que sua arte foi seu instrumento de luta contra a miséria, a insensatez e as mazelas do homem solitário dentro da sociedade.

Tudo isto nos remete ainda a um tipo de análise sobre o que diferenciou Goeldi da maioria dos artistas plásticos brasileiros que, com ele, conviveram nos anos do Modernismo: o seu “universalismo” e o seu “não-provincianismo”. Suas cenas urbanas, os gatos, os grandes peixes ou os pescadores não denotam nenhuma preocupação em analisar temas tipicamente brasileiros. Se são cariocas as suas paisagens suburbanas, não o são com o intuito de uma arte genuinamente calcada na temática nacionalista, e sim, um pretexto para suas análises do homem, este sim o objeto constante de sua arte.

Quando partiu para a ilustração de temas nacionais, como as estampas de “Cobra Norato” e “Martim Cererê”, buscou a cor amazônica, reminiscências infantis, como dizem os críticos, desviando-se, então, daquilo que lhe é mais típico: o predomínio das zonas pretas e o uso moderado da cor, funcionando esta muito mais como uma zona de tensão e pequeno contraste do que com sentido colorístico.

Numa entrevista a Ferreira Gullar para o Jornal do Brasil, em 1957, esse problema da cor é abordado de maneira bem clara:

“Lutei com muita dificuldade, pois, não sendo pintor, minha experiência com a policromia era reduzida”.

E como relata Reis Junior, em seu livro sobre Goeldi:

“Suprime o uso de diversas chapas, emprega a cor juntamente com o preto para conservar à gravura o elemento gráfico. Nunca, porém, o preto servindo-lhe de cercadura, delimitando-a, aprisionando-a, tornando-a atributo decorativo. A cor era introduzida para expressar a construção e o bom funcionamento das massas pretas. A nota colorida surge solta, livre do contorno linear preto, para realçar uma expressão, como uma nota alta, cantante”.

E segundo suas próprias palavras:

“Usei a cor com um sentido diferente (do decorativo), meio simbólico, meio fantástico, como na gravura do guarda-chuva vermelho e na do siri vermelho”.

O que fica patente em relação ao conjunto de sua produção artística é a não adesão aos temas nacionalistas, excluindo-se apenas algumas ilustrações e a especificidade do seu tratamento temático, bem como seu diálogo próprio com a cor. Pouco importa se o cenário é brasileiro, pois, a solidão, o grotesco ou a miséria são assuntos que permeiam toda a sua obra, tratados incansavelmente com sentido crítico em relação à sociedade, que pode ser a nossa ou outra qualquer.

Aliás, é importante lembrarmos que sua formação se deu num ambiente conturbado por manifestações expressionistas e dadaístas, manifestações estas oriundas do desencanto e da revolta frente aos acontecimentos sócio-políticos e econômicos que redundaram na I Guerra Mundial. Daí o seu olhar ser um olhar mais amplo e profundo e não um comentário regional. E aí, talvez, esteja a chave da sua singularidade.

#### Quanto à Circulação

Sua posição intransigente perante os apelos fáceis que manipulam e deturpam a verdadeira faceta da arte, bem como o pouco contato de suas obras com o público, foi remediado pela série de ilustrações que fez para livros, jornais e revistas, bem como pelas aulas que deu na Escola de Belas-Artes e na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, onde o contato direto com os alunos favoreceu a grande influência sobre os jovens gravadores, deixando impregnados não só os que com ele conviveram intimamente, como também as gerações posteriores, cujo contato se deu através da sua obra.

Era uma alternativa para a comunicação com o público, ao mesmo tempo que a possibilidade de sustento material.

A maior parte de sua obra permaneceu em poder de seus amigos José Maria Reis Junior e Beatriz Reynal, que adquiriam ou recebiam de presente como gratidão pelo apoio que sempre lhe deram. Porém, o que é importante neste fato é que mesmo após sua morte, e apesar das premiações que tardiamente recebeu, sua produção artística não foi desmembrada nem colocada em leilões, pois foi quase que inteiramente doada ao Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, à Biblioteca Nacional e ao Museu de Arte Brasileira de São Paulo, sendo preservada sua posição intransigente perante os apelos do mercado. Vale ressaltar, entretanto, a pouca valorização que a gravura sempre teve dentro do sistema de arte, sendo bastante recente a comercialização intensa desse tipo de trabalho. Isto, no entanto, não invalida a atitude, na medida em que, ainda em vida, Goeldi recebeu premiações importantes, que obviamente despertam a sacralização e a decorrente valorização para os “marchands”.

As palavras do gravador Marcelo Grassmann retratam bem o tipo de conduta que Goeldi teve no decorrer de sua vida, e servem para justificar, mais uma vez, o respeito que sua obra mereceu dos seus amigos:

“Extrema ironia, de sua finura, de seu temperamento não agressivo, de sua bondade de personagem de Carlitos. Era daqueles que literalmente levam sanduíches para cachorros abandonados e dão abrigo para os bêbados. Viveu ele próprio um período de intensa boêmia. Nunca se casou, nem enriqueceu. De certa forma, fazia apologia da pobreza, parecendo acreditar que só a braços com ela brotava a verdadeira criação”.

Mario de Andrade, assim se refere a Goeldi em sua crônica no Diário Nacional de São Paulo em 22.3.1929<sup>5</sup> :

“A meu ver, além de artista gráfico num país paupérrimo desse gênero de arte, Oswaldo Goeldi tem ainda outro mérito, excepcional: faz a arte dele, sem a mínima lembrança de que arte é também comércio. Poderão falar que esses méritos não importam em nenhum valor estético e que, apesar deles, Goeldi pode ser artista ruim. De acordo; mas num país em que nenhum sacrifício desmoraliza, contanto que renda uns cobres; num país onde os artistas não se envergonham de confessar, até aos críticos, todas as concessões que fazem para ganhar dinheiro, a personalidade de Oswaldo Goeldi sobressai”.

São comentários como estes que corroboram o sentido altamente moral do artista perante a sociedade e sua opção diante da vida. Como diz o professor Reis Júnior: <sup>6</sup>

“Todas as matrizes foram doadas ou vendidas para as instituições públicas, evitando deste modo a comercialização da obra. Vários “*marchands*” tentaram comprar suas gravuras, matrizes e desenhos, porém nunca cedi a estes apelos. Ainda em vida Goeldi apenas vendeu algumas gravuras para alguns colecionadores, e nunca para *marchands*. Além disto, suas tiragens nunca ultrapassaram de 3 ou 4 cópias de cada matriz; ainda que várias apresentem como “10” o número de impressões, isto nunca foi completado. Essa minha atitude foi consciente, pois visei respeitar a posição intransigente de Goeldi perante o mercado de arte”.

A consciência política de Goeldi não resvalou para a adoção dos temas ligados às lutas de classes, como Lívio Abramo, por exemplo, que adotou durante um certo período essa tendência social da arte. Nem tampouco para o campo das instituições, onde os produtos da cultura se transformam em objeto das engrenagens e interesses do aparelho oficial. Goeldi cultivou sempre uma espécie de dissidência em relação a essa atitude, pois buscou preservar sua arte das injunções e manipulações promocionais.

Se durante tantos anos o ambiente artístico contou com um mercado de arte frágil e pouco estruturado, a partir da década de 50, a inauguração de Museus de Arte e da própria Bienal Internacional detonou, ainda que de maneira incipiente, um processo que, algum tempo depois, redundaria no grande desenvolvimento das galerias e dos leilões de arte dos anos 60-70. Embora esse processo não tenha atingido Goeldi ainda vivo, sua produção, de certa forma, permaneceu à parte e não foi absorvida pelo sistema. Suas xilos ou seus desenhos não se tornaram mercadorias. Se para isso contribuiu também a própria fragilidade da técnica sobre papel, talvez a linguagem gráfica de caráter mais intimista, e que busca o barateamento da obra pela múltipla reprodução, tenha sido um sinal desse seu discurso questionador.

Mario de Andrade assim se refere ao gravador em sua crônica no Diário Nacional (S. Paulo – 1930)<sup>5</sup> :

“O amadorismo artístico nos países ainda sem civilização organizada, como é o caso do nosso, dá margem a observações bem curiosas. No geral, ele se manifesta apenas em coisas visíveis, volumosas, a gente encontra muitos colecionadores de pintura, coisa que enche parede, ao passo que amadores de edições bonitas são raríssimos. Ter esculturas é agradável porque elas ficam no jardim por cujas grades o povo se esfrega, espiando, mas colecionar gravuras, uns papezinhos borrados que a gente guarda em pastas discretas, não vale a pena. A psicologia da semostração do novo-rico, nisso atinge mesmo as famílias de tradição.

Desse apreço às coisas volumosas e visíveis, sofre a nossa arte, até hoje muito pobre de gravadores. E os poucos que vivem aqui, se ainda existem, é porque os fataliza uma esperança, uma ambição de que a coisa mude logo. Muito fácil de confundir com precariedade vital, vegetam, os mais fortes não resistem, vão-se embora. Agora sei mais um que vai, Oswaldo Goeldi”.

Ledo engano o de Mario de Andrade, pois Goeldi não se foi, permaneceu aqui e lutou com armas ferrenhas em prol da valorização e respeito pela gravura, com suas especificidades técnicas e estilísticas.

Sua postura política, no melhor sentido do termo, é que no fundo explica tanto o tipo de expressionismo que caracteriza e singulariza sua obra, como também o destino que teve a sua produção, bem diferente da maior parte dos artistas, contemporâneos seus, cujas obras, independente da qualidade artística, se tornaram mercadorias de grande valor e de ampla circulação no mercado.

Talvez Goeldi tenha sido, de certa maneira, a “má consciência do seu tempo”, um pouco como: “O outro lado da tranqüila cidade burguesa”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 – MACHADO, Aníbal M. – Goeldi, Coleção Artistas Brasileiros, MEC, RJ, 1955.
- 2 – MORAIS, Frederico – in Catálogo 15ª Bienal Internacional de São Paulo, 1979.
- 3 – BORNHEIM, Gerd A. – Dialética: Teoria, Praxis, Editora Globo U.S.P., 1977.
- 4 – PEDROSA, Mario – Mundo, Homem, Arte em Crise. Ed. Perspectiva, 1973.
- 5 – BATISTA, Marta R. e Outros – Brasil: 1ª Tempo Modernista, 1917/29 Documentação, Instituto de Estudos Brasileiros.
- 6 – REIS JUNIOR, José Maria – Goeldi, Coleção Panorama das Artes, Civilização Brasileira, 1966.

# Síntese do Procedimento Técnico da Gravura de Goeldi

(buscado em textos de Mario Barata, Reis Junior e entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar)

Se nos reportarmos às origens da gravura em madeira, veremos que ela já era utilizada na Europa, desde o século XIV, sobretudo na Alemanha, para ilustrar textos religiosos. A técnica empregada era buscada no talho de proteção: escavava-se em volta da linha de modo que ela fosse "preservada", criando-se uma arte linear, dada pela amplitude das zonas brancas que contrastavam com as vigorosas linhas pretas.

Goeldi vai adotar um procedimento diferente, dando à xilogravura uma expressão própria. Na sua obra vão predominar, sobretudo, as massas pretas. Criou uma técnica pessoal adequada a seus fins expressivos. Não usa o talho "*d'épargne*", mas o talho no qual a linha é "*in cavo*" (é um sulco), ao contrário da linha em relevo da Idade Média.

O entalho na madeira exigia esforço e paciência, tendo uma execução mais lenta que o desenho, que tem uma forma de expressão mais direta. Este é outro aspecto importante a ser observado. O desenho, na gravura, é concebido de forma diferente. Ao desenhar diretamente sobre o papel, o artista está simplesmente liberando-se na superfície já definitiva. O desenho é o momento de apreensão da realidade, é o registro da idéia. Na gravura, o desenho vai aparecer de forma invertida. Isto significa que a idéia deve ser pensada às avessas. E isto alia-se às próprias dificuldades técnicas do artista ao provocar incisões vigorosas no suporte. Segundo o seu biógrafo Reis Junior, o seu desenho passou a ser influenciado pela gravura.

Goeldi vai tornar-se um artesão, a fim de que as dificuldades técnicas não lhe retardassem a expressão artística. Vai executar todas as etapas do seu trabalho, selecionando, preparando e lixando a madeira, afiando goivas e formões, fabricando rolos e espátulas para a impressão.



Sem Título  
2,33 X 2,78  
Xilogravura  
S.D.  
Coleção M.N.B.A.

A madeira utilizada para o seu trabalho era brasileira, como o pau-cetim e a peroba do topo. Ele vai procurar tirar o melhor partido da estrutura orgânica do material, de seus veios e filetes naturais, sendo que a própria madeira responde de diferentes formas à ação da ferramenta. Ao iniciar detalhes, devido aos sulcos e estrias de ramificações imprevistas, o artista está lidando com o fortuito, com o que pode acontecer inesperadamente.

Vai empregar a madeira de corte em altura ou madeira de pé, (*bois debout*) e não a de corte transversal, para que possa aproveitar melhor as nervuras e texturas vegetais.

Através da insistência de pequenos traços e riscos convergentes, vai abrindo claridade nas massas escuras, criando violentos contrastes de luz e sombra. A maior parte de seus trabalhos apresenta-se com um fundo negro, de onde emanam cortes de luz. Procura atingir graficamente o que ele não poderia atingir com a pintura.

Na execução da gravura em madeira, a cor já era utilizada desde a Idade Média, porém era um acessório auxiliar, decorativo. Aos poucos, Goeldi vai empregar o elemento cromático como uma parte integrante da composição, tarefa considerada difícil por ele mesmo.

"Lagoa" – 5/12  
28 X 21cm  
Xilogravura  
Coleção Günther Pape



“Lutei com muita dificuldade, pois não sendo pintor, minha experiência com a policromia foi muito reduzida”.

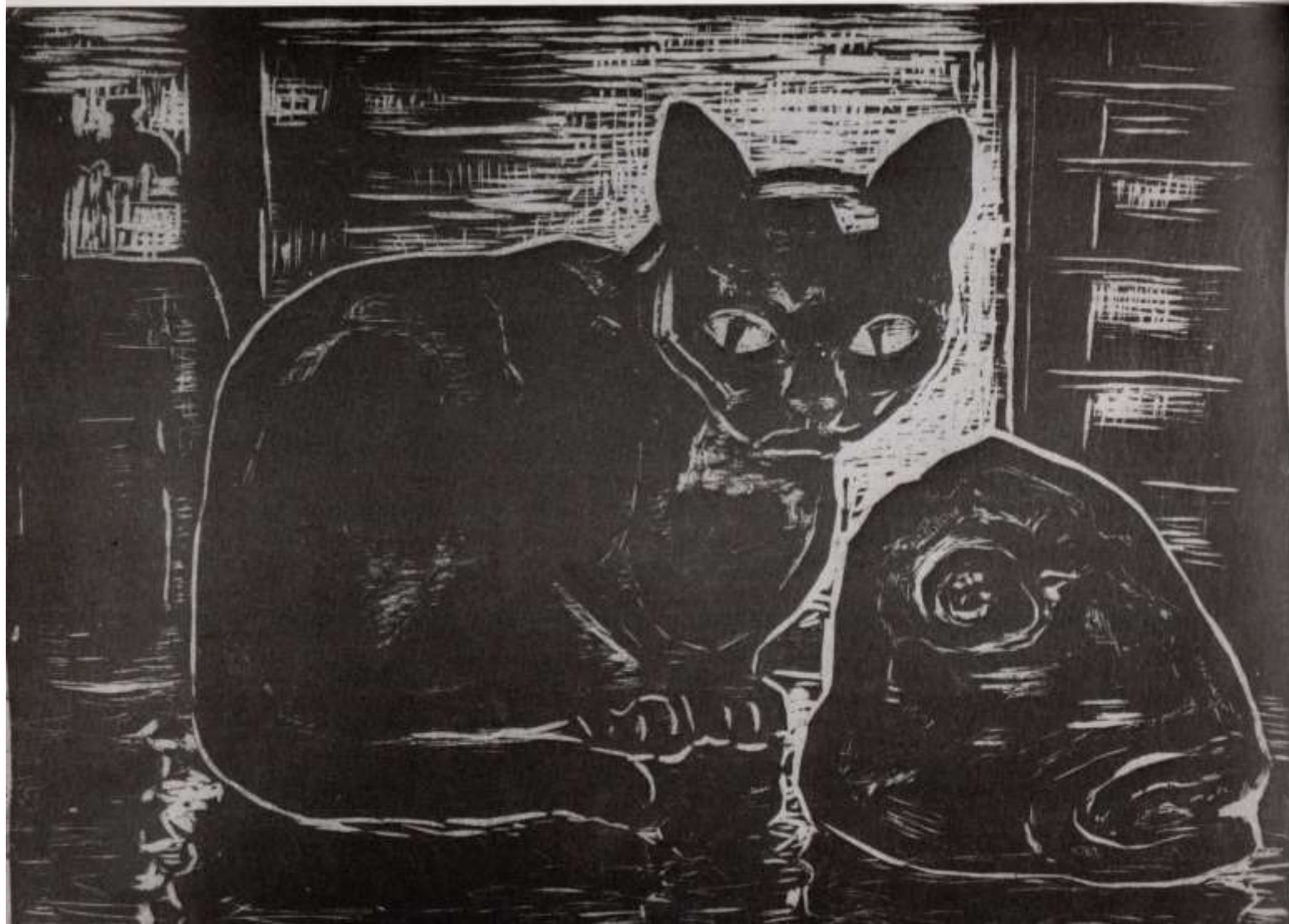
(Entrevista com Ferreira Gullar – Artes Plásticas – J.B. – 1/12/1957)

Outro detalhe importante é que o gravador, ao manipular a cor, imprime com 2 ou 3 chapas diferentes. Goeldi vai suprimir o uso de diversas chapas, trabalhando apenas com uma chapa, isto é, gravava e entintava em uma só chapa. Para que a gravura não perdesse o seu elemento gráfico, a cor vai ser empregada juntamente com as massas pretas, mas sem que esta lhe sirva de cercadura, delimitando-a, como era feito anteriormente.

“A gravura é concebida e executada diretamente em superfícies coloridas e permanece gravura, isto é, a obra do gravador utilizando a cor, e não do pintor, gravando. Processo que somente muito mais tarde ele retomará, porém, com técnica diversa, absolutamente pessoal”.

(Reis Junior – pag. 29)

Sem Título  
2,57 X 3,79  
Xilografia  
S.D.  
Coleção do M.N.B.A.



## Depoimentos

### ENTREVISTA COM AUGUSTO RODRIGUES

Rio de Janeiro, julho, 1981

- Augusto, gostaríamos que você falasse sobre Goeldi.
- *Éramos muito amigos. Boêmio como eu, bebíamos bastante e conversávamos muito. Aproveitei essa amizade durante uns 35 anos. Guardo ótimas lembranças e muitas saudades. Em 1953, quando tirei o prêmio de viagem, comemoramos juntos, Goeldi e eu, no Leblon, onde havia uma casa de doces e salgadinhos. Lá, pegamos um daqueles jarros enormes onde guardavam bombons, e enchemos de chopp. O jarro se transformou numa taça gigantesca, e, assim, comemoramos meu prêmio. Era um grande companheiro. Eu o conheci numa fase de não reconhecimento, de ostracismo mesmo. Era admirado apenas por alguns por alguns intelectuais, e um grupo de artistas. Vivia com dificuldades, ilustrando o Suplemento Literário de "A Manhã". Posso me lembrar muito bem que, nessa época, ele fez uma figura para ilustrar um artigo, e alguém disse que ele era um artista menor. Imaginem . . .*

*Tinha o temperamento próprio de uma pessoa reservada e séria. E era mesmo. Encarava seu trabalho com a maior seriedade.*

*Goeldi não era pessoa para se escrever sobre ela, mas para se conviver e aprender.*

*No setor artístico, é curioso, tinha a aceitação de jovens e de acadêmicos. Era respeitado, porque tinha uma linha*

*muito pessoal; era um artesão sério e não trabalhava por brincadeira. Aliás, o gravador de modo geral é um tipo especial, exigente, de personalidade forte.*

*Trabalhou muito como ilustrador para o Suplemento Literário do jornal "A Manhã", do qual já falei, dirigido por Cassiano Ricardo. Foi uma maneira que encontrou para sobreviver. Não aceitava dinheiro que não fosse de maneira honesta.*

- Foi você quem chamou Goeldi para lecionar na Escolinha de Arte?
- *Foi. Chamei-o em 1952 mais ou menos, porque achei interessante incluir a gravura na escolinha, embora essa prática fosse dispendiosa, e desse algum prejuízo. Era o único professor que recebia salário, porque tinha mais necessidade do que os outros, que tinham outras fontes de renda.*

*Embora tivesse dificuldade de comunicação, ele era paciente com os alunos, carinhoso, e respeitava a forma particular de cada um. A técnica era uma das poucas recomendações que Goeldi fazia para o aluno. A palavra dele quando caía, caía justa. Tinha uma atitude curiosa quando queria transmitir alguma idéia ao aluno; evitava falar. Recortava, então, inúmeros papezinhos brancos e, quando ia olhar o trabalho de algum deles, jogava cuidadosamente um desses recortes em cima da massa preta, para o aluno pensar sobre onde seria o ponto de luz no trabalho.*

*Havia um jovem que era surdo, e que de vez em quando projetava no desenho dele coisas irônicas, satíricas, e até mesmo figuras que tinham movimento, sobre o desenho. Com o resultado, Goeldi e o aluno caíam na gargalhada. A comunicação se fazia dessa forma, e posso dizer que era perfeita. Esse aluno se afeiçãoou a ele de maneira especial.*

*Mais tarde, Goeldi foi convidado para lecionar na Escola de Belas Artes. Lá, os jovens também se ligaram muito a ele, e passaram depois a freqüentar seu atelier.*

- Quanto à técnica, você teve oportunidade de presenciar alguma atitude de que fosse curioso nos falar?
- *Para Goeldi, a madeira era a "sugêrencia". Ele "amaciava" a madeira com a mão. Era como se conversasse com ela. Depois, trabalhava dentro do que o material permitia. O fio da madeira era o ritmo; para ele, isto tinha um sentido. Ele não entenderia um trabalho na madeira de topo, pois o processo de trabalho na madeira de topo é diferente, e mais frio.*

*Goeldi fazia seu trabalho lentamente, sentindo a evolução do mesmo. Um ferimento era uma marca feita com sensibilidade. O trabalho transcorria com limpeza e disciplina. É difícil encontrar uma mancha que não fosse prevista.*

*Usava muito o preto. Não tinha uma relação amorosa com a cor. Há uma gravura dele que representa um caminho, e nesta gravura ele fez uma graduação de cinzas que era como se estivesse trabalhando a cor. Sua utilização foi aumentando gradativamente, mas, assim mesmo, era como se ele fechasse a porta, e deixasse a cor entrar pela fresta; com muita sensibilidade, com um admirável cuidado.*

- A Bienal teria influído na evolução de seu trabalho, e no seu reconhecimento pelo público?
- *Ele já havia feito parte de alguns júris, conduzidos por artistas; isto quer dizer, que o reconhecimento já se estava fazendo de alguma maneira, mas, atinge ponta quando faz o trabalho para a Bienal. Nessa fase, ele também estava em vias de transformação. Isto não quer dizer que estivesse mudando suas características, ou estivesse sendo levado por modismos, mas, era experiência mais intensa, mais atual. Era uma evolução honesta. Tenho a impressão que, nessa fase, veio uma abertura também em temática, assim como em relação ao uso do espaço. Antes, ele distribuía no espaço a figura de um cachorro, de um poste, com rigidez, mais preso. Já nos trabalhos da Bienal, há elementos soltos no espaço, percebe-se maior liberação.*

*O prêmio da Bienal pesou muito. Deu impulso ao seu trabalho e ele ficou mais conhecido. Mesmo assim, foi um lutador. Aliás, Livio Abramo e Goeldi enfrentaram o mesmo tipo de luta. São esses os dois mestres que fundaram a gravura brasileira. Foram injustiçados, não receberam as glórias que mereciam. No caso de Livio, havia contra a posição política que ele abraçava, e era radical. Não conversava comigo, por exemplo, simplesmente porque eu ia fazer parte do júri onde ele concorreria com trabalhos, só para ninguém dizer que era "voto de amigo". Goeldi era o problema da personalidade; ele não daria um sorriso para vender uma gravura.*

*Vendia-se gravura dele, de vez em quando, mas o preço era vil. O desenho e a gravura não eram valorizados. A valorização começa em 1934, mais ou menos, assim mesmo só com relação à pintura, por causa de Portinari. Antes, só se comprava pintura européia falsa, ou então acadêmica, por preços acessíveis. Portinari foi o primeiro a abrir o mercado. A embaixatriz da Itália encomendou um retrato, a alta roda foi se entusiasmando, e ele entrou numa certa faixa social. Portinari foi importante em prestígio, tanto com relação à arte, como em relação ao mercado. Di Cavalcanti também. Depois apareceu Chateaubriand que, junto com o esforço desses artistas, conseguiu um espaço para as pessoas apreciarem arte.*

*O esforço dispendido até então era inútil. Não se vendia. Em São Paulo, a classe alta não comprava, era a classe média que, pagando à prestação, adquiria uma peça ou outra. A sistematização surge juntamente com o aparecimento das galerias: Geia, que era de Sergio Camargo, e a Petit Galerie.*

- Sabemos que Goeldi tinha uma personalidade forte. Chegava mesmo a ser arbitrário. Como você vê a atitude dele em relação aos modernos?
- *É verdade. Os problemas dele eram de ordem afetiva, isto é, tinha uma incompatibilidade com Picasso, por exemplo. A mesma veemência de Goeldi contra Picasso, era a veemência de Friedlander contra Picasso. Tenho a impressão que isto é muito comum em gravadores; não se dão bem com pintores, que passam pela gravação como uma técnica a mais a ser experimentada.*

*Picasso não tinha a pretensão de ser o maior gravador, mas, a verdade é que, sendo Picasso, o trabalho já saía consagrado só pela assinatura,*

*Goeldi não suportava os modernos. Nada de abstração, de construtivismo; era radical mesmo. O engraçado é que, mesmo quando participava de debates e sustentava suas opiniões, os outros, embora com opiniões contrárias respeitavam a posição dele. Todos gostavam dele.*

*A consciência de Goeldi era com relação ao seu tempo. Ele não se via numa perspectiva histórica. Pancetti, por exemplo, escrevia atrás de seus quadros, deixando uma mensagem para ser lida no futuro. Goeldi não. Não fazia nada disso. Era fiel à sua temática, servindo ao seu próprio tempo. Goeldi era severo, uma personalidade forte como vocês falaram, mas, era terno; sua ternura se expandia em "pianíssimo".*

#### ENTREVISTA COM MARCELO GRASSMANN

São Paulo, 27/julho/1981

- Que tipo de contato você teve com Oswaldo Goeldi?
- *Bem, conheci Goeldi em 1949, quando expus no Rio. A partir daí tive contatos constantes com ele, inclusive muita correspondência. Até então eu conhecia, apenas, os trabalhos dele como ilustrador do Suplemento Literário.*

- Você sofreu influência de Goeldi no seu trabalho?
- *Sim! Enorme; inclusive afinidade, pois conheci o trabalho e admirava Kubin antes de conhecer Goeldi, e de saber que Goeldi bebia na mesma fonte que eu.*

*Quando tirei o prêmio de viagem, Goeldi me deu uma carta de apresentação a Kubin, a quem ele já conhecia. Fiquei de certa forma decepcionado, porque fui pensando em conhecer a coleção de desenhos que Kubin possuía, e da qual Goeldi me havia falado. Não só isso. Pensava, também, encontrar um artista que eu tanto considerava, falando de seu próprio trabalho e, porque não, do meu? Mas, hoje, eu entendo o silêncio dele, ou melhor, ele dizia que sua linguagem era sua obra e que, em palavras, não tinha mais nada a dizer.*

*Hoje, por exemplo, se você tivesse vindo me procurar para que eu falasse de mim mesmo, eu não a atenderia, pois sei que não tenho nada a dizer, meu trabalho fala por mim.*

*Veja a influência, ou melhor, a afinidade ou coincidência; Kubin, assim como Goeldi, ilustrou Alan Poe e Dostoiewsky. Kubin era uma presença forte. Darel também ficou impressionado por Kubin e, certa vez, Goeldi disse a ele: - "esqueça Kubin, seja Darel".*

- Grassmann, você acha que poderíamos dizer que Goeldi deixou escola? Substitutos? Seguidores?
- *Como todo artista extremamente individual, não deixa escola, porque não é uma maneira, uma forma; é um estado de espírito. Goeldi deixou uma herança, que é o trabalho dele, a atitude dele.*

*A pessoa Goeldi, a apreciação da obra de arte, a atitude dele, era uma lição de vida.*

*Era um apaixonado quando descrevia o próprio trabalho, descrevia desde o projeto até o final, quando sentia na pessoa com quem falava a participação interessada.*

- O prêmio da Bienal teria trazido alguma modificação ao trabalho de Goeldi, ou mesmo contribuído para maior conhecimento e procura de suas obras?
- *Sim! Claro! Goeldi se tornou mais autoconfiante depois dos prêmios aqui, no Brasil e no México. Passou a ter um certo mercado. Não me refiro, aqui, a mercado no sentido que conhecemos hoje, mas àquele em que o artista era procurado por algumas pessoas que gostavam de arte e sabiam do valor do seu trabalho. No Rio de Janeiro, por exemplo, Paulo Boavista comprou muito de Goeldi; embaixadores; Joaquim Tenreiro que tinha uma casa de decoração vendia, também, muitas gravuras de Goeldi.*
- A que você atribui o fato de não ser valorizada no mercado, a obra de Goeldi?
- *Para mim existe um ponto fundamental: o fato de tirarem cópias por aí, depois da morte de Goeldi, desvalorizou o trabalho desse grande artista. Isto para mim é um absurdo, e sei que muita gente pensa como eu.*

*Imagine se um aluno de Guignard fizesse uma cópia de uma obra deste artista, e colocasse como se fosse Guignard. Não seria um absurdo?*

*Uma ocasião Goeldi me pediu uma gravura que ele havia feito, pois queria tirar uma cópia, e não estava conseguindo, mesmo depois de várias tentativas. A gravura – “O Tubarão” – ele mesmo confessou que não conseguiu tirar uma cópia igual à original. Agora, veja só, se o próprio artista tinha dificuldades para tirar várias cópias devido à maneira como trabalhava, tão especial, tão dele próprio, como é que podem ter validade cópias tiradas por aí, depois da morte do autor?*

*Ele não era bem o que chamamos um “gravador”. Ele fazia gravação, claro, mas era quase que cópia única. Cada cópia que tirava, apresentava uma qualidade ou diferença que a outra não tinha. Era um trabalho exaustivo, ele se cansava, e por isto é que tirava sempre 3,4 ou 5 cópias e parava. Ele achava que repetir uma cópia mecanicamente era bobagem. Somente em “Cobra Norato” é que foram impressas em tacos originais, em máquinas. Mas foram tiradas sem clichês, só da matriz.*

*Mas, falando do mercado, compra-se um desenho de Goeldi por 15 mil à 20 mil; no entanto, essa nova lei dos 20% vem dificultar bastante a circulação.*

*Outro fator importante, é que o artista tem mercado proporcional às obras em circulação. Com Goeldi, acontece um fenômeno: ele não é decorativo, nem mesmo se presta a investimento, então quem tem Goeldi tem porque gosta, porque aprecia – daí a obra não circular; e, o que dá cotação é exatamente a circulação.*

*É bom lembrar, também, que se gravura e desenho não alcançam, de um modo geral, alto preço, não entram em circulação. Apenas um Picasso vale muito, porque vende a assinatura. Não estou criticando o valor de Picasso, mas observando a disparidade.*

*Fazendo um paralelo, por exemplo, entre Portinari e Goeldi, vemos que a obra mais importante de Goeldi jamais atingirá o preço da obra média de Portinari.*

*Não entendo muito de mercado, mas me parece que é isso.*

*Se houvesse muitas obras de Goeldi, vamos dizer, 100 cópias de cada matriz, haveria mais circulação, principalmente se ele tivesse tirado "edições", valeria mais, porque estariam circulando no mercado.*

*A avaliação da obra de Goeldi é mais importante quando feita enfocando a presença dele como mestre de toda uma geração, e não em relação ao preço de uma gravura. Se não fossem Goeldi, Livio Abramo e Carlos Oswald, não haveria gravura no Brasil, mesmo que tivessem vindo 20 Friedlander ao Brasil.*

- Grassmann, seu trabalho teria sofrido modificações por influência de Goeldi?
- *Quando conheci Goeldi, eu já havia colocado mais de 200 gravuras em exposição. Mas a uma certa altura, me senti insatisfeito com meu trabalho em madeira, e foi nesse momento que Goeldi disse: "Se você não dá para gravar em madeira, pare de gravar em madeira". Ele percebeu que eu procurava fazer em madeira, o que era característico do metal. Eu tentava, na madeira, uma linguagem que era continuação da linguagem dos gravadores que faziam reprodução de quadros, onde entra grande virtuosismo. Isso, realmente, não tinha sentido. A gravação na madeira como meio de expressão direta ficava uma "renda", não tinha, mesmo, sentido. Passei a me dedicar à água forte, e aí estou até hoje.*
- Goeldi fazia referência, ou discutia defendendo sua posição individualista?
- *Embora ele não participasse de grupos com ideologias políticas, ou mesmo artísticas, a meu ver ele tinha uma posição que vem a ser extremamente política. Dizia que o artista que era orientado politicamente, para ele, tinha a mesma posição desastrosa do formalista. Tanto um como o outro eram contrários a uma atitude coerente com a arte propriamente dita. O artista, dizia ele, não pode criar dentro desse estado de espírito. O artista não pode ser filtro de uma ideologia política.*
- *Ele pensava que o artista tinha que sentir e ver o mundo que ele vivia. Era coerente, pois as figuras e paisagens que ele "apanhava" pela cidade, subúrbios, a Lapa boêmia, as casas em ruínas, os gatos, os peixes que chegavam ao mercado de madrugada, pessoas que caminhavam pelas ruas, tudo isto, nada mais é do que sua sensibilidade captando o mundo em que vivia. Transformava estas figuras rapidamente em croquis.*
- Grassmann, confrontando desenhos da época de outros artistas e de Goeldi, fico pensando se não havia pessoas que o julgassem como autor de um trabalho, vamos dizer, mais grosseiro, sem elaboração. Você poderia dizer algo a respeito?
- *Há um caso interessante a respeito disso, com relação à gravura dele: uma ocasião, ia ser publicado num jornal um artigo, que era um tipo de homenagem a Goeldi e Livio Abramo. Livio mandou uma gravura que era bem rendada, com filigranas, e Goeldi uma gravura que era mais trabalhada em massa preta, de extrema simplicidade de corte. Livio disse: "Mas é esta gravura que se vai confrontar com a minha?" Livio estava realmente desapontado.*

*Numa outra ocasião, convidado para participar da exposição de Veneza, Goeldi ficou ofendido, porque achavam que o trabalho dele era forte em gravura, porém, os desenhos que ele gostaria de mandar foram considerados pobres. Dispensaram os desenhos dele, como se fossem "croquis" para gravura.*

*Na época a gravura era "exercitada" por pintores, mas, gravadores mesmo, era quase uma aberração. Quando ganhava notoriedade, as pessoas não viam qualidade no desenho, só na gravação. Goeldi não teria sido o gravador que foi, se não fosse antes excelente desenhista.*

- Como se dava o relacionamento dele com outros artistas, já que ele era tão individualista?
- *Goeldi era tão surpreendente, que não dava para avaliar corretamente o que ele estava produzindo. Era admirado e respeitado por todos, por acadêmicos e pela vanguarda. Mas só depois da morte dele, é que pude avaliar a grandiosidade de seu trabalho. Conviver com o artista é perigoso, porque o contato do dia a dia nos leva a perder essa grandiosidade que ele pode dar. A superestima ou a sub-estima, nos tiram do ponto correto de observação, e a avaliação é prejudicada. O envolvimento com Goeldi deixava em mim e em outros que compartilhavam desse convívio, um sentimento filial. Havia, até, uma certa disputa muito tímida, encoberta, entre amigos que queriam o afeto dele e o aplauso. Existiam, também, aqueles que achavam que nós compúnhamos o "fã clube" dele, mas era o respeito e o prazer que havia nesse convívio. Ele estava mais ligado a pessoas, cujos interesses relativos à arte eram os mesmos seus. Falava de uma caveira que comia uma sardinha, que Ensor havia pintado, mas não falava de um mural que Portinari havia feito.*
- Quer dizer que a morte de Goeldi veio trazer uma nova avaliação de sua obra, entre seus admiradores e artistas em geral?
- *A morte dele foi uma coisa curiosa. Talvez, o enterro de artista que comoveu o maior número de artistas que eu já vi. Di Cavalcanti chorava como criança; Antonio Bandeira dizia: "Só agora poderemos avaliar Goeldi, sua coerência e honestidade profissional, mas só agora, que o ciclo está encerrado". Quando Goeldi estava aí, ainda havia uma certa competição. Assim como Goeldi achava que havia superficialidade em artistas formalistas, outros achavam que Goeldi era um romântico. A verdade é que todos tinham respeito por ele. É muito curioso, mas os anos passam, e daí a gente passa a ter uma visão mais clara de sua obra como um todo.*

*Hoje podemos dizer, sem dúvida, que Goeldi, Livio Abramo e Carlos Oswald, fundamentaram a gravura no Brasil.*

*Naquele tempo, a gravura era a solidão, a opacidade, o esquecimento. O pintor ainda era homenageado como produtor de uma arte mais brilhante. No fundo, o que vemos é um desencontro.*

*Goeldi é um dos artistas que maior abertura prometia, se não tivesse morrido. É quando ele desabrochava para a gravura colorida, e estava exuberante porque estava encontrando a cor. Fazia projetos, e falava de seu trabalho com entusiasmo e serenidade. Apresentava ainda energia tão grande, que parecia que ia viver mais 20 anos gravando.*

- Grassmann, você poderia dar alguma informação sobre a coleção Mendes Caldeira?

— Logo após a morte de Goeldi, Gruber e eu tentamos convencer Mendes Caldeira, que era um colecionador de obras de arte, a não deixar que o trabalho dele se dispersasse por aí. Tendo ele concordado, nos reunimos, Darel, Sued, Gruber e eu, para escolher o maior número possível de obras de grande valor. Separamos 50 desenhos e cem gravuras, que Mendes Caldeira comprou. Entre elas, estavam as obras enviadas ao México onde ele foi premiado. Depois, ele comprou mais algumas. Essa coleção chegou a ter, inclusive, um desenho de Kubin. De tudo isto foi feita uma espécie de ata, onde Mendes Caldeira se comprometia a tomar conta. Hoje, essas obras se encontram sob os cuidados do Museu da Fundação Armando Alvares Penteado, mas, como não foi feita uma doação legal, os herdeiros de Mendes Caldeira podem se apropriar dessas obras no momento que desejarem, o que será uma pena, pois a meu ver deveriam continuar juntas, expostas num Museu.

#### **DEPOIMENTO DE CARLOS SCLiar**

**Gravado e Revisto pelo Autor**

**Julho / agosto de 1981**

*Há pouco você se referiu a dois artistas que considerava atípicos dentro do panorama da arte contemporânea brasileira. Goeldi e Guignard; eu não os considero assim, eu diria que atípicos foram todos os artistas que viveram nas décadas de 10,20,30 e 40. Vivíamos em plena hegemonia da arte acadêmica, ditada pelos Salões, festejada, premiada e consumida. (pensamos que ainda hoje a maioria que atua ou tem vinculação com o fazer/consumir a coisa cultural e artística, ainda está profundamente marcada por esse espírito conservador que se revela em todos os níveis — principalmente político). A defesa da liberdade de manifestação, de uma nova versão/revisão do mundo, da sociedade, da arte, principalmente de uma arte não acadêmica, exigiu longas batalhas de nossos intelectuais e artistas. A teimosia foi, talvez, a principal característica que reuniu espíritos e temperamentos tão diversos (atípicos, eu diria, naquele contexto).*

*Goeldi, como os demais, batalhou bravamente para viver como artista. Naquela época nenhuma Goeldi, como os demais, batalhou bravamente para viver como artista. Naquela época nenhum artista sobrevivia profissionalmente. (Portinari era a única e honrosa exceção — por razões e contradições muito especiais). Todos tinham atividades paralelas ou, em raros casos, condições particulares econômicas que os garantiam e às suas famílias.*

*(Ainda hoje a imensa maioria dos artistas brasileiros, artistas plásticos, poetas, escritores, compositores — principalmente de música erudita, etc. vivem de outras atividades que garantem seu feijão, e as obras que os tornaram conhecidos e respeitados foram realizadas nos momentos de lazer (?) que inventaram, não se sabe como).*

*Para compreendermos a obra de qualquer artista é condição conhecermos onde e em que circunstância ele se formou.*

*Goeldi era filho de um cientista suíço, Emilio Augusto Goeldi que, em fins do século passado, em Belém do Pará, dirigiu, ampliou e deu prestígio internacional ao Museu Paraense, que hoje tem seu nome.*

*Oswaldo era um jovem inquieto, indagador que quando revelou inclinações artísticas foi naturalmente encaminhado para a Europa, onde buscou aqueles profissionais com os quais tinha afinidades, para desenvolver suas qualidades e suas dúvidas. Em Viena, Austria, ele trabalhou com Kubin, excepcional artista expressionista que marcou irreversivelmente o jovem brasileiro. (Eu diria que todo artista procura aqueles com os quais, conscientemente ou não, tem parentesco).*

*Falemos rapidamente sobre o Expressionismo: movimento post-impressionista, nascido de Van Gogh e Gauguin. Na França se chamaria Fauvismo e na Alemanha, Austria e países nórdicos, daria o Expressionismo. Nascidos os dois movimentos do mesmo leito, o Fauvismo, na França racionalista e refinada, ainda que temperamental, era uma explosão principalmente formal. No Expressionismo a obra nascida profundamente social, como forma de protesto, marcada pelos aspectos dramáticos de uma sociedade que se desintegra.*

*Essa forma de protesto social seria a vertente das principais manifestações nas artes plásticas das Américas, às voltas com suas lutas de identificação.*

*Outro parentesis: Goeldi que era fraternal com os colegas, atencioso com os jovens artistas, era conhecido como extremamente reservado, verdadeiro bicho do mato. Ainda que retraído, preservando sua vida particular ao máximo, era atento ao que acontecia no ambiente artístico e político.*

*Conheci Goeldi em 1941, assim que cheguei ao Rio. Dele guardei inúmeras atenções de uma cordialidade que me foram muito necessárias. Eu era um jovem que chegava da província tentando viver de meu trabalho, trabalho que era uma busca de afirmação teimosa, pretenciosa; era o jeito de tentar existir num panorama em que a coisa de arte era marginalizada. Ser profissional naquela época era um sonho, mas eu não sabia.*

*(Deveríamos conversar mais e melhor sobre o ser profissional no nosso contexto, isto é, o tentar fazer de nossa obra uma visão e análise do mundo, fazermos as pessoas pensarem, sentirem, passarmos nosso recado aos outros e disso vivermos).*

*Nos primórdios de carreira geralmente sobrevive-se e penso que isso é natural. Apesar do talento demonstrado não tivemos tempos de nos construir e de, realizando nossa obra, convencer os outros. Somos ainda promessas. Nessa etapa o apoio que se recebe dos companheiros já consagrados é fundamental. O nosso espanto, naquela época, era vermos que os consagrados, quase todos, apesar do prestígio lutavam, como nós, para sobreviver.*

*Eu era um pintor jovem, isto é, um jovem que se pretendia pintor, nascido e formado no Rio Grande do Sul, onde devido a forte influência cultural alemã, com suas livrarias e seus filmes, me permitiu conhecer o expressionismo antes de saber da Escola de Paris.*

*Em Porto Alegre, convivendo com artistas do Departamento de Arte Gráfica – não lembro se tinha esse nome – da Editora Globo, então a mais importante do país, conheci alguns profissionais que se tornariam meus amigos e me ajudariam no meu caminho. Através das publicações alemãs conheci obras de Kokoschka, Kirschner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein, Heckel, Munch, Kandinsky, Kathe Kollwitz, Liberman, Grosz, Klee, Feininger e mesmo Segal eu conheci antes de saber de sua obra no Brasil. Na década de 30, em agitado contexto político, através das publicações que nos chegavam do Rio e de São Paulo, me causaram profunda impressão os desenhos e gravuras de Di Cavalcanti, Portinari, Santa Rosa, Paulo Werneck, Goeldi, Livio Abramo e Segall, que reencontrava. Para mim eram todos de uma*

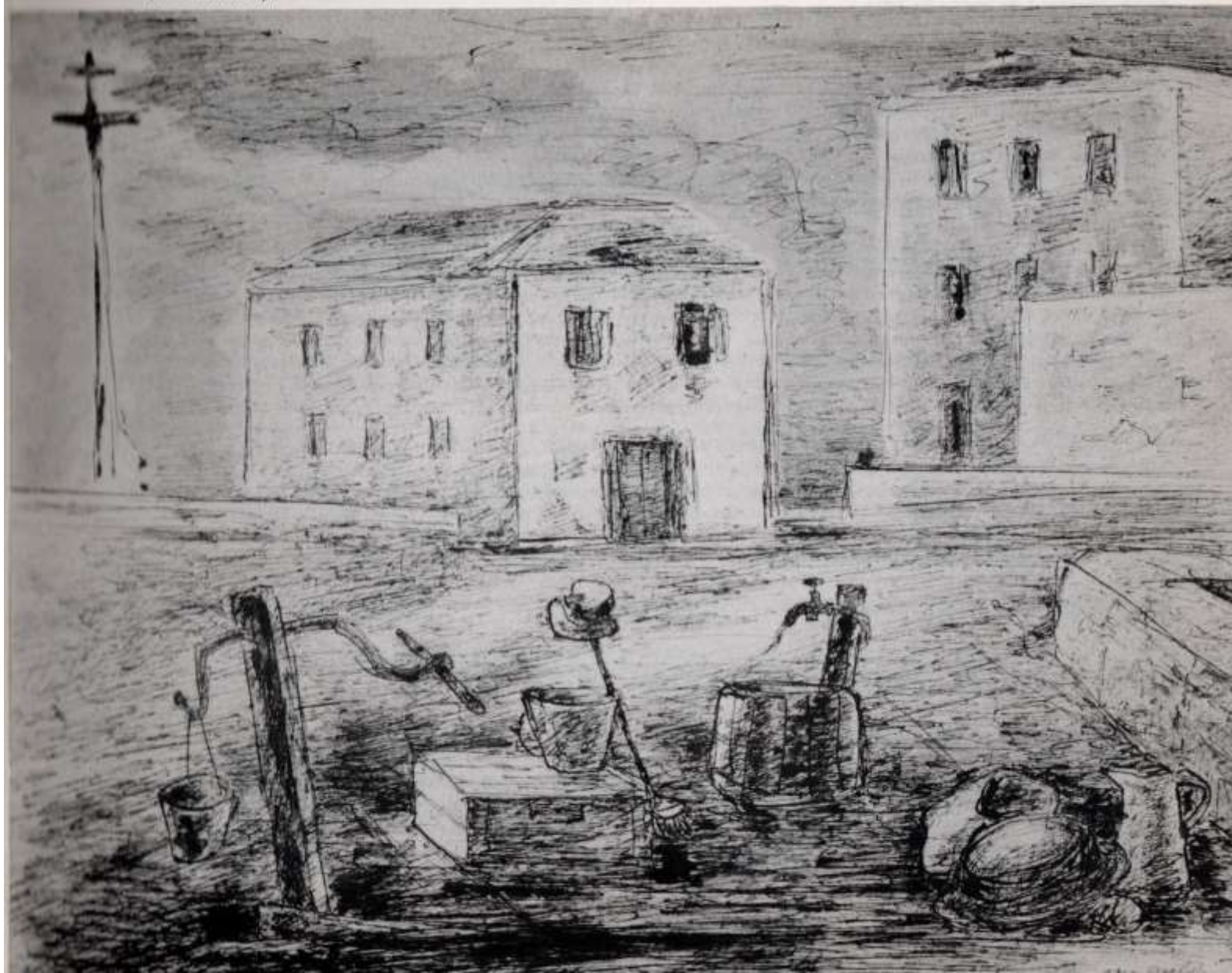
só família. E eu me sentia da mesma família. Chegando ao Rio os primeiros artistas que procurei foram Portinari, cujo encontro foi fundamental para mim, e Goeldi.

Desde jovem, ainda no ginásio me envolvi com a coisa gráfica e desse convívio nasceria minha primeira atividade profissional. De 1940 em diante, primeiro em São Paulo, depois no Rio, foi como desenhista e planificador gráfico que pude viver, apesar das dificuldades de um campo de trabalho muito restrito. E pintava feito um louco em todas as horas possíveis e impossíveis, como todo o mundo. E fazia gravuras. Eu via nessa técnica a possibilidade de multiplicar, levando ao maior número possível de pessoas a minha proposta — claro que eu era o dono da verdade, e quem não é, aos vinte anos de idade? Meu fascínio pela arte gráfica e o prazer sensorial que sentia pela cor, pelos valores da linguagem da pintura, me fizeram teimoso na tentativa de juntar numa, as duas linguagens. Essa busca me faria adotar na gravura fazer o desenho em linoleo (matriz gravada) e as cores em chapas de cartão recortado, aplicando as cores em pochoir, com pincel. Cada cópia resultava diferente e isso, para os gravadores ortodoxos, era pecado. Goeldi me questionou sobre o uso do pochoir e, à sua maneira, me alertou que aquilo era coisa de “pintor”. Tivemos curiosas discussões; eu compreendia sua posição sabendo que, como desenhista e gravador, tentava me prender a conceitos que eu questionava. — Perguntava-lhe que pecado via em eu tentar ser pintor e gravador e apontava Durer, Rembrandt, Goya e os contemporâneos Matisse e Picasso que eram grandes pintores e também grandes gravadores. Era, de minha parte, uma colocação confusa e pretenciosa e hoje isso me permite compreender Goeldi, pela sua paciência comigo, como um amigo maravilhoso.

Voltemos ao início de nosso papo: tudo começou quando, há poucos dias assisti um filme realizado pelo Atelier de Belo Horizonte em homenagem a Goeldi. Em Belo Horizonte um grupo de jovens artistas descobriu suas gravuras e ficou tão impressionado que se propôs divulgá-lo. Transformaram suas gravuras em cenários e neles se movimentavam como personagens de Goeldi em uma espécie de alucinação. Confesso que, no primeiro instante, fiquei chocado com o filme; achei simpático mas insuficiente, me pareceu gratuito, exclusivamente formal, sem captação da época em que viveu o artista e de excessiva simplificação de seu sentimento. Depois, repensando, refiz quase todos esses meus severos conceitos, percebi que não tivera isenção para compreender uma sensível homenagem. Os jovens tinham reagido de maneira criativa diante de uma obra que, trinta anos depois, havia mexido com eles profundamente. Buscaram a sua maneira de recompreender, de rever. Quando uma obra é capaz de levar um grupo de jovens artistas e se reunir, produzir um filme (nas difíceis condições atuais), é porque essa obra trouxe algo de estimulante e essencial; e além de receberem desejaram passar adiante esse impacto ao maior número possível de pessoas! E não é esse o nosso desejo e a função maior de qualquer obra de arte?

Goeldi realizou estupendas gravuras para uma edição especial de “CObra Norato” de Raul Bopp — penso que é uma das obras-primas da gravura brasileira. Fez importantes gravuras para vários volumes das obras de Dostoievki, ilustrou inúmeros autores, inclusive bellissimo trabalho para “Mar Morto” de Jorge Amado. Sua série contra a guerra, publicada em 1943 na revista “Clima”, de São Paulo, precisa ser redescoberta; isso sem falar no seu severo, trágico e poético depoimento que são todas suas gravuras e desenhos que documentam o Rio suburbano e sua gente. A vida difícil, áspera, trágica foi sua visão do mundo, mas sua obra, plena de humanidade, revela, mesmo nas peças mais secas e dramáticas, um profundo amor ao homem e a sua inquietação.

"Terreno Baldio"  
35,5 X 27cm  
Nanquim e aguada  
Coleção Günther Pape



## DEPOIMENTO DE RACHEL DE QUEIROZ

Tradutora de algumas obras de Dostoievski, ilustradas por Goeldi

Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1981.

*“Quando cheguei ao Rio de Janeiro em 1949 entrei em contato com Goeldi através da sua grande amiga Beatriz Reynal. Ele era muito ligado a Carlos Leão, Anibal Machado, Augusto Frederico Schmidt, Prudente de Moraes Neto, um grupo de escritores e intelectuais, amigos comuns nossos. Foi uma amizade fraterna, nós tínhamos muitas coisas em comum: gostávamos de gatos e cachorros. Eu e meu marido fomos morar na ilha do Governador e Goeldi nos visitava com bastante frequência. Havia uma grande amizade. Ele sempre me presenteava com gravuras suas, geralmente a primeira cópia, todas com dedicatórias muito afetuosas . . .*

*Goeldi era muito silencioso, fechado, mas tinha um sorriso muito doce; falava com a simplicidade de uma criança, apesar de sua grande cultura. Ele entrava no coração das pessoas. Adonias Filho também partilhava dessa amizade profunda com Goeldi. Aliás, ele tinha uma ligação muito maior com o ambiente literário do que com o ambiente artístico. O meio artístico, como aliás também existe, de certo modo, no meio literário, é muito competitivo, há muita rivalidade e Goeldi não era um competitivo. No empurra empurra, ele sobrava. Ele era um sensitivo. Um homem que sabia o que valia. Ele não ignorava, nem era ingênuo, não era humilde, nem modesto, no sentido de não saber o que ele valia. Porém não competia. Ele não participava politicamente. Tampouco era favorecido politicamente. Apenas durante a guerra, posicionou-se de modo ferrenho contra Hitler. Também quem não? Era um fenômeno, uma catástrofe grande demais.*

*Nas rodas intelectuais havia uma verdadeira veneração pela obra de Goeldi, pela sua pessoa. Todos tinham noção do verdadeiro valor de sua arte. Apenas nas rodas oficiais é que não havia espaço para o seu reconhecimento. Não convidavam Goeldi, na medida em que ele não participava das “rodinhas palacianas”. No meio literário, ele era considerado um papa. Os próprios gravadores rendiam-lhe homenagem e o respeitavam como o grande mestre. Sabia-se quem era quem. A Editora José Olympio convidava-o automaticamente para ilustrar as obras, pois não havia nenhum questionamento acerca de seu valor.*

*Ele não tinha rivais, só procuravam outro se ele recusasse. A participação dele nas ilustrações das obras literárias não era em decorrência de suas relações de amizade . . .*

*O meio era muito menor, há 40 anos atrás. Se havia verba para ilustrar algum livro, a editora chamava automaticamente o Santa Rosa para fazer a capa e Goeldi para fazer as ilustrações.*

*. . . Não havia nenhum tipo de interferência do meu trabalho sobre o de Goeldi, na medida em que ia sendo feita a tradução dos livros. Não, de maneira nenhuma, e nem nós nos atrevíamos a sugerir. Ele era totalmente independente. Goeldi lia o livro e a inspiração brotava nos pontos que mais lhe marcavam. Nem ele permitiria qualquer tipo de interferência em seu trabalho. Era um artista extremamente cioso, de um orgulho inabordável. Quando ele chegava com as ilustrações nós apenas caíamos de admiração. Ele não buscava a promoção, nem a competição, mas tinha plena consciência de sua posição de grande artista, grande mestre. E mantinha-se nessa posição com grande naturalidade e tranqüilidade. Ele não fazia propaganda, nem se popularizava, não se auto promovia. Seus contemporâneos mais*

insciarcidos reconheciam-lhe o grande valor. No Salão de Anibal Machado, por exemplo, que era um ponto de reunião de toda a inteligência nacional, na época, até sua morte na década de 50, Goeldi era tratado com a maior reverência. Todos o conheciam e tinham perfeita consciência de seu valor . . .

Acho que não é um defeito se classificar a obra de Goeldi como uma obra muito literária, pois ele era uma pessoa extremamente culta. Lia muito. Ele tinha grandes afinidades com a literatura. Aliás ele nasceu no Brasil, mas não tinha uma gota de sangue brasileiro. Ele era filho de europeus. Estudou na Europa. Além do que era filho do grande professor Emilio Goeldi. Sua formação foi européia. No fundo Goeldi era um europeu. No Brasil, ele se inspirou, na sua fase chamada amazônica, nos animais, nos peixes, nas vitórias-régias, nas cegonhas, nas aves e nos bichos da amazônia. Lembranças de sua infância no museu Goeldi, do Pará. Aliás, eu também passei 2 anos da minha infância brincando nos jardins desse Museu. Eu tinha uma paixão muito grande por aquele local. Goeldi nasceu em Teresópolis, mas, logo depois, seu pai foi trabalhar no Pará, daí sua infância ter se dado naquele ambiente amazônico. Coisa que muito o influenciou. Seu pai foi o fundador daquele museu. Aliás uma das coisas que contribuiu para a nossa aproximação foi esse ponto em comum relativo ao meio amazônico. Nós adorávamos falar daquelas lembranças de infância. Porém, a sua grande inspiração era também muito influenciada pelos expressionistas alemães. Além do que ele tinha uma afinidade muito grande com Dostoievski. Aquelas casa soturnas, escuras, os vultos que sugerem noites frias, têm muitas coisas em comum.

Sua capacidade de ternura era imensa. Ele adorava gatos, tinha um carinho muito especial também com as crianças e com os amigos.

Ele vivia numa pobreza muito grande. Certa vez ele me disse: "A minha pobreza é minha liberdade". Essa pobreza era o preço que ele pagava em prol da sua liberdade . . .

Ele não comprava a madeira preparada. Ele é que a tratava, preparava sozinho. Tinha um verdadeiro amor ao grão da madeira. Alisava e nos chamava a atenção para a sua textura . . .

Goeldi era uma pessoa muito querida no mundo literário, entre os intelectuais em geral. Ele nos visitava muito e passávamos horas a fio conversando sobre animais, tipos de urubus, pássaros e para ilustrar o que ia falando, ele desenhava as formas, as asas. Era muito bom vê-lo expressar-se através do desenho, tudo aquilo que ia passando pela sua cabeça . . .

Havia uma taberna na Glória, freqüentada por um grupo de escritores. Nós nos reuníamos lá, inclusive o Mario de Andrade que nutria uma afeição muito grande por ele. Mas Goeldi não ia com assiduidade, suas aparições eram meteóricas. Nos cafés e nas livrarias, pontos de encontro da intelectualidade na época, Goeldi passava quase que como um eclipse. Aparições muito raras. Com aquela sua carinha muito doce. Aqueles olhinhos azuis. Quando ele aparecia era muito festejado. Mas ele não era assíduo. Goeldi era muito solitário. Ele buscava a companhia dos amigos, mas raramente nós tínhamos oportunidade de ir ao seu atelier. Ele é que gostava de procurar as pessoas na medida de sua vontade, de suas crises de afetividade. Eu e meu marido adorávamos Goeldi. Nós tínhamos um carinho muito grande com ele. Quando ia lá em casa, nós o obrigávamos a dormir, a jantar, a ficar conosco. Depois ele se ia e ficava algum tempo sem dar notícias. Goeldi era arredio. Era um solitário. Apenas Beatriz Reynal e Reis Junior é que tinham uma amizade mais próxima, mais intimidade. Ele morou algum tempo com eles. Não tinha contato com a sua família. Talvez o seu temperamento arredio, sua personalidade muito forte, seu comportamento muito diferente dos padrões que sua família exigia, afastavam-no desse

*modo. Ele não dava, que eu saiba, intimidade a ninguém. Ele sumia e reaparecia do nosso convívio de acordo com sua vontade. Eu só fui duas vezes na sua casa. Goeldi gostava de nos procurar quando tinha vontade. . . Ele mandava a gente escolher a gravura que quizesse. Não numerava, nem datava. E as pessoas, às vezes, me perguntavam porque eu emoldurava aqueles papéis. Vocês sabem, naquele tempo não havia valorização da gravura. A figura do marchand é coisa nova. O único mercado que havia para a gravura era a ilustração de livros, jornais. O papel, coisa perecível, não entrava nas cogitações como uma obra para ser pendurada nas paredes. Ninguém dava mil cruzeiros por uma gravura . . .*

*Todos nós, amigos dele, sentimos muito a sua morte. Ele ainda estava cheio de vida, no auge de seu poder criativo. Nós sentimos muita culpa de não termos feito mais por ele. Foi um grande choque para todos na época. Uma pancada na nossa cabeça. Era um carinho muito especial que todos nutriam por Goeldi. É interessante, mas não era ele quem procurava o ambiente literário, e sim nós que o procurávamos. Goeldi ficava quieto. Aliás, eu nunca o chamei de Goeldi, e sim de Oswaldo. Mas ele não procurava ninguém . . . Nós íamos procurá-lo, pois sumia, então a gente buscava saber o que ele estava fazendo. Chamava para ilustrar os livros. Ele era fugidio. Mas não era rude. . .*

*O mundo literário o amava.”*

## Críticas

### Mário de Andrade

22, Março 1929

Diário Nacional, S.P.

Está em São Paulo uma das figuras mais interessantes dentre os artistas contemporâneos do Brasil. Já principia por ser filho do grande Goeldi que fez o museu do Pará. Porém Oswaldo Goeldi não vive na sombra das glórias paternas, é artista, um dos melhores artistas gráficos, neste país que até hoje não teve quem substituisse a falta que Angelo Agostini deixou.

A meu ver, além de artista gráfico num país paupérrimo desse gênero de arte, Oswaldo Goeldi, tem ainda outro mérito excepcional: faz a arte dele, sem a mínima lembrança de que arte é também comércio.

Poderão falar que esses méritos não importam em nenhum valor estético e que apesar deles Oswaldo Goeldi pode ser artista ruim. De acordo; mas num país em que nenhum sacrifício desmoraliza, contanto que renda uns cobres; num país onde os artistas não se envergonham de confessar, até aos críticos, todas as concessões que fazem para ganhar dinheiro, a personalidade de Oswaldo Goeldi sobressai. Que nem o pai dele sobressai.

Mas dentro já da crítica estética, Oswaldo Goeldi continua sobressaindo. Trabalhando com afeição especial a gravura em madeira adquiriu nela uma técnica e uma personalidade absolutamente excepcionais aqui. O corte dele, nervoso, percuciente, abre no branco e negro, a confissão de um indivíduo característico, filho bem de germânica. Sonhos fortes

Sem Título  
30,2 X 33,4  
Xilogravura  
S.D.  
Coleção do M.N.B.A.



em que o realismo anda rastreando os transbordamentos duma sensualidade exacerbada. Indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus. É uma procissão de visões fortes, impressionantes mesmo. E bem plástica. Oswaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilografias dele. São xilografias, na melhor expressão do termo. Ele revela o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo, muito mais próxima da literatice que da plástica propriamente.

Oswaldo Goeldi está apenas de passagem por S. Paulo. Segue breve para a Alemanha, onde a convite de Alfredo Kubin, hoje artista gráfico de fama universal, vai editar a série dos seus *Pescadores Brasileiros*.

### **Manuel Bandeira**

1930

Apresentação para o álbum

“10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi”. Paulo Pongetti, RJ

Uma das mais fortes e curiosas exposições de arte que já vi foi improvisada num bar, depois da meia-noite, quase à hora crispante de se correrem as cortinas de aço. Apresentaram-me um rapaz anguloso, de nariz duro, olhar metálico: o artista Oswaldo Goeldi. Um nome em branco para mim. O rapaz trazia uma pasta em baixo do braço. Sentou-se à mesa, abriu a pasta, e então, correu em volta de mão em mão uma estupenda coleção de gravuras em madeira e de desenhos a pena e lápis. Que emocionante surpresa! Todo um mundo interior riquíssimo abria-se ali, atestando uma força de concepção, uma magistralidade de traço, um senso dramático da paisagem urbana, que nos enchia de pasmo.

A imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso êrmo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência dos sóis explosivos, — arte de panteísmo grosseiro, em que as coisas elementares, um lampeão de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista!

Mas donde saíra? Como viera? Por que assim inteiramente desconhecido? Oswaldo Goeldi nasceu em 1895, no Rio. Viveu a primeira infância no Pará. A riqueza da fauna e da flora que tinha diante dos olhos, alimentaram a fantasia do menino, da mesma forma que mais tarde as freqüentes viagens entre o Amazonas e o Rio, duas travessias à Europa, um poder de impressões diversas, portos, cidades, raças, — tudo o que a arte do homem refletiria depois com vigor insólito.

Em 1915 iniciou-se em Berna em estudos químicos e agrícolas, mas o pendor para a arte levou-o a abandonar tudo, partindo para Genebra, bom centro artístico, onde naquele tempo existia ainda o grande Ferdinando Hodler. Ali, na Galeria Moos, via Goeldi quadros de Gauguin, Cézane, Renoir, Van Gogh, Van Dongen, Signac . . . Já nessa época produzia muitos desenhos. Passou pelo atelier de Serge Pahnke e Henry Van Muyden, onde recebeu uma espécie de

educação às avessas, pois naquele ambiente acadêmico se lhe formou uma profunda, definitiva antipatia contra essa arte morta, sem imaginação, sem alma, sem nervos. Os verdadeiros mestres de Goeldi foram aqueles artistas cujos quadros ele via na Galeria Moos; foi sobretudo a arte visionária de Kubin, o tcheco fantástico, o genial ilustrador de Poe, de Gerard de Nerval, de Barbey d'Aurevilly, do Livro de Daniel.

Em 1920 voltou Goeldi ao Brasil, onde nunca realizou nenhuma exposição. Todavia tem trabalhado continuamente e só ultimamente a sua obra começou a ser conhecida. Tal o artista que apresenta neste álbum alguns exemplares de gravura em madeira, pelos quais se pode apreciar a sua força de intuição e temperamento.

### Mário de Andrade

8, Fevereiro 1930  
Diário Nacional, S.P.

O amadorismo artístico nos países ainda sem civilização organizada, como é o caso do nosso, dá margens à observações bem curiosas. No geral ele se manifesta apenas em coisas "visíveis", volumosas. A gente encontra muitos colecionadores de pintura, coisa que enche parede, ao passo que amadores de edições bonitas são raríssimos. Ter esculturas é agradável porque elas ficam no jardim por cujas grades o povo se esfrega espiando, mas colecionar gravuras, uns papeizinhos borrados que a gente guarda em pastas discretas, não vale a pena. A psicologia da semostração do novo-rico, nisso, atinge mesmo as famílias de tradição.

Desse apreço às coisas volumosas e visíveis, sofre a nossa arte, até hoje muito pobre de gravadores. E os pouco que vivem aqui, si ainda existe é porque os fataliza uma esperança, uma ambição de que a coisa mude logo, muito fácil de confundir com precariedade vital. Vegetam. Os mais fortes não resistem, vão-se embora. Agora sei mais um que vai, Oswaldo Goeldi.

Está claro que todos conhecem esse nome, logo se reportando ao famoso museu paraense e ao *Álbum das Aves Amazônicas*. Porém por mais que a gente queira bem o pai, é triste viver enguaritado numa celebridade alheia. Principalmente quando se tem valor próprio, como é o caso Oswaldo Goeldi.

Já uma vez chamei a atenção dos leitores do *Diário Nacional* pro nome deste gravador. Enumerei então as admiráveis séries de gravuras sobre madeira dos *Urubus* e dos *Pescadores*. Mas está claro que enumerei meio envergonhado, por me reportar a coisas que não estavam em exposição e não acessíveis aos leitores. Agia nessa espécie de indelicadeza de quando dois falam dum terceiro ausente e ignorado numa reunião de muitas pessoas.

Mas ontem pude folhear, na Casa Garraux, as *Dez Gravuras em Madeira*, o álbum delicioso que Oswaldo Goeldi editou por conta própria, porque não existem ainda aqui editores pra obras desse gênero. É preciso ir ver esse álbum. Estão nele algumas das gravuras mais fortes do artista. Embora não apresente nenhuma gravura das séries que citei atrás, são das obras avulsas mais notáveis do gravador, permitem bem estudar-lhe a personalidade. No prefácio do *Álbum*, Manuel Bandeira

definiu-a com firmeza: "tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso êrmo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sóis explosivos – arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampeão de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista".

Um artista admirável. Das duas tendências principais da xilogravura moderna, a germânica e a anglo-saxônica, Oswaldo Goeldi segue resolutamente a primeira. O que quer dizer que está muito mais próximo da verdade, creio eu. É bem o desenho, pelos elementos que a madeira fornece pra isso, sem que o excesso de acabamento concentrado, faça a gente confundir a madeira impressora com o quadro. E no entanto ele possui uma ciência de composição impecável, jogando às vezes com virtuosidade audaciosa com os brancos, que nem no *Abandono*, deste *Álbum*. Sob a impressão primeira do esboço, de que ele se aproveita pra dar uma vitalidade às vezes impressionante ao assunto (como na *Carroça de Lixo* e no *Bairro Pobre*), se percebe a reflexão que vibrou o corte e criou o traço revelador. Possui uma liberdade luxuosa do desenho em branco e preto, que pode ir da síntese mais ríspida à análise mais amorosa. E traz da escola alemã moderna essa fineza de critério com que ela soube conservar na xilografia contemporânea as qualidades vegetais desse processo de impressão, que do Barroco pra cá tinham sido abandonadas.

Oswaldo Goeldi vai-se embora sem projeto de voltar. Mas antes de partir quis nos deixar uma prova de sua passagem no Brasil: editou este *Álbum*. É tempo dos nossos amadores de gravuras, si algum existir por aí, ajuntarem às suas coleções essa edição que certamente não esperará pra se valorizar, os cem anos de Rugendas,

### Otto Maria Carpeaux

Agosto, 1961

Revista Macunaíma, ano I nº IV, RJ

### GOELDI E KUBIN

Mais difícil do que escrever sobre artes plásticas só é escrever sobre música. Se fosse possível interpretar por meio de palavras as visões dos pintores e dos mestres da arte gráfica, estes não se limitariam aos recursos mudos das cores, luzes e sombras. Nos outros sempre estamos ameaçados do perigo de falar quando se impõe o silêncio.

Esse perigo parece menor no caso de um artista como Goeldi que dedicou grande parte das suas atividades à interpretação gráfica de assuntos literários. Na verdade, porém, o perigo é maior. Quanto mais freqüentes as associações extraplásticas, tanto mais urgente é a necessidade de relegá-las para o segundo plano da compreensão estética. Cabe a prioridade à técnica.

Mas esse raciocínio é um círculo vicioso. Pois sobre a técnica da pintura e das artes gráficas só podem falar, com plena autoridade, os próprios artistas; e estes preferem empregá-la em vez de discuti-la.

Goeldi é um mestre de sua técnica especialíssima que lhe permite exprimir o que pretende exprimir. Diz, por meio de luzes, sombras e cores, o que quer dizer. É soberana sua vontade artística.

Essa expressão, vontade artística, tradução insuficiente do termo alemão *Kunstwollen*, foi empregada, primeiro, pelo grande historiador das artes plásticas Alois Riegl, para justificar, independente dos dogmas de uma estética classicista, os diversos estilos de todas as épocas. Seu discípulo Wilhelm Worringer estudou especialmente a expressiva vontade artística das épocas góticas; e a teoria de Worringer sobre Expressão e Empatia serviu de base doutrinária à arte expressionista.

Não se pode falar sobre mestre Goeldi sem tocar nesse ponto. Mas não é necessário perder-se em digressões históricas. Aníbal M. Machado, em sua magnífica introdução ao Álbum Goeldi, publicado por nosso amigo José Simeão Leal, já disse o que se precisa saber sobre a personalidade e a evolução do artista.

Contudo, Goeldi não é propriamente discípulo dos expressionistas alemães de 1910. O encontro com eles e, sobretudo, com a arte de Alfred Kubin só lhe fortaleceu a convicção de ter enveredado pelo caminho certo: seu próprio caminho.

A arte de Goeldi sempre me lembrou um recurso raro da dramaturgia: o monólogo. É, por definição, uma arte silenciosa. As figuras, nas suas sombras, parecem cercadas pelo silêncio e pela solidão: esses homens irremediavelmente perdidos e esses bichos abandonados em meio de paisagens suburbanas em decadência. Quando muito, seus pescadores à beira-mar chegam a ver, na hora da madrugada, um sol terrível que se levanta vermelho no horizonte. O resto é noite. Temos de penetrar no sentido dessa escuridão que assombra o mundo de Goeldi.

Como personalidade artística é Goeldi comparável, a muitos respeito, aos poetas líricos; apenas, seu lirismo manifesta-se através dos recursos técnicos de sua arte diferente. A afinidade com a poesia é, aliás, característica dos expressionistas. Dos maiores entre eles, Barlach escreveu peças dramáticas e um romance, Kokoschka também é dramaturgo; existem trabalhos literários de George Grosz e Ludwig Meidner e da primeira fase de Paul Klee. Escritor também é Alfred Kubin, amigo pessoal do nosso mestre Goeldi; e seu depoimento é consagração definitiva:

“Você chegou, em sua solidão, a criar uma síntese transcendental. Sua visão muito pessoal, também nos seus desenhos, surpreende-me sempre de novo. Eu sabia o que disse quando chamei sua arte de posto mais avançado de um esforço que também é o meu; sua arte, tão perto da minha arte e, também, da arte de Munch.”

*(Carta de Kubin a Goeldi, de 22/4/1936).*

A comparação com Munch é consagrada. E mais:

“O destino que afastou tanto você dos chamados centros da evolução artística, onde brilham as mais das vezes os falsos profetas . . . esse destino contribuiu para lhe inspirar as magníficas xilogravuras em cores, os blocos verdes de gelo, os peixes amarelos e vermelhos, as águas que nunca mais esqueci, as águas do seu Brasil.”

*(Carta de 1951).*

Solitário de Dorso  
20 X 26  
Carvão  
S.D.  
Coleção BANERJ



“Não conheço outro exemplo, mais impressionante, de fidelidade tão absoluta a si mesmo . . . A maneira pela qual suas linhas brancas vivificam a preta escuridão das suas gravuras é um milagre. São visões maravilhosas, fixadas por meio de redução extrema. Resultado de sua estupenda constância é uma arte altamente viril, revelação de um mundo que não pode nem deve ficar esquecida. Muita coisa ainda espera você: o que só lhe poderá dar a velhice. Mas nas gravuras que representam o mar e os peixes, já está perfeito o que eu nunca tinha visto: a noite profunda e uma vida inteiramente realizada.”

*(Carta de 7/1/1951).*

No fim deste depoimento volta, outra vez, a palavra fatídica: Noite. Para penetrar no sentido dela, será indispensável precisar certos fatos relativos à arte especificamente noturna do expressionismo.

O expressionismo é considerado, muitas vezes, como estilo de determinada época da arte alemã. Mesmo se incluirmos entre os alemães os austríacos Kubin e Kokoschka, não é exata a tese. O maior dos expressionistas foi, sem dúvida, o norueguês Munch. Notável é o grupo flamengo: Permeke, De Smet, von den Berghe, Jaspers. A presença do expressionismo na Holanda – Shuyters, Gestel, Wieman e tantos outros – lembra a nacionalidade do grandíssimo precursor: Van Gogh. Então, arte especificamente nórdica, pelo menos? Tampouco se pode afirmar isto. Notam-se influências expressionistas em certos franceses naturalizados: em Soutine, Kiesling, Buffet; no italiano Modigliani; nos mexicanos. A arte expressionista foi e é fenômeno universal. Por que e quando?

Outro equívoco muito divulgado: considerar o expressionismo como manifestação literária e artística dos anos de 1920, depois da primeira derrota alemã. Na verdade, as mais típicas manifestações literárias e artísticas do expressionismo, embora caracteristicamente derrotistas, datam de 1910, de 1912. As visões apocalípticas dos poetas e pintores nasceram da revolta da alma contra o pandemônio noturno da civilização técnica: a guerra. Mas o fato de a guerra acabar em derrota criou uma esperança de renascimento social e espiritual; uma luz na escuridão. Sabemos: essa esperança não se realizou. A noite voltou; e com ela a atualidade permanente do expressionismo. É este, também, o sentido da Noite na arte de Goeldi; e da luz que a ilumina por dentro.

O expressionismo não foi um estilo efêmero, cultivado por alguns pintores e escultores. Foi e é uma manifestação universal, artística, literária, filosófica: um estilo no sentido mais largo da palavra, um estilo de vida e de cultura.

Abrindo suas portas à exposição retrospectiva de um dos maiores representantes daquela mentalidade universal, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, continua fiel à realização dos seus objetivos: ser mais que uma sala de exposições; ser uma instituição de alta cultura.

Agora, muitos o conhecerão e reconhecerão: esse artista solitário, rodeado pela solidão maior dos seus personagens, das suas paisagens, dos seus sonhos. Muitos ficarão profundamente comovidos. Deseja-se que essa emoção fique gravada em nossas memórias como uma data da arte brasileira: a Retrospectiva Oswaldo Goeldi.

"Mortos"  
22 X 16cm  
Xilogravura  
Coleção Günther Pape



### Ferreira Gullar

Agosto, 1961  
Revista Macunaíma, ano I nº IV, RJ

#### CRÍTICA

Seu quarto era cheio de pedacinhos de madeira que ele cortava e lixava, para pendurar na parede ou guardar numa pequena caixa, como jóias. Falava dos diferentes tipos de madeira brasileira com um carinho e um conhecimento que revelaram as raízes profundas da arte de xilógrafo: "esta é quente e dura; esta outra é sedosa, macia ao corte". E passava a mão pelos pedaços de tábuas, como a provar o que dizia.

Viveu uma vida simples, humilde, quase miserável. Um dia um amigo meu o encontrou na seção de penhores da Caixa Econômica, na Praça da Bandeira. Trazia debaixo do braço um livro de língua francesa. Ia empenhá-lo para comprar cigarros. Isso por volta de 1935.

A morte de Goeldi deixa a cidade vazia. Pelo menos para as pessoas que o conheciam de perto. Ele estava sempre sozinho naquele apartamento de quarto e sala do Leblon. Mas a sua presença estava por toda parte. Agora já não poderíamos encontrá-lo em parte alguma.

Nenhum artista brasileiro mereceu de mim, intimamente, admiração e respeito tão grandes como Oswaldo Goeldi, e creio que de todos, artistas e críticos. Ele era humilde e feroz, terno e sarcástico, com aquele riso engasgado que lhe deixava os olhos de águia cheios de água. Tinha ternuras inesperadas pelos peixes, pelas árvores. Uma vez apaixonou-se por uma árvore do Jardim Botânico: ia para lá toda tarde e ficava contemplando-a.

Mas nunca ouvi dele uma queixa. Pelo contrário, estava sempre confiante em seu trabalho, na sua obra, e discutindo em defesa da gravura. Sua vida era aquilo, o resto tinha pouca importância.

Tinha horror à institucionalização da arte. Nos vernissages a que comparecia, quase sempre forçado por dever de amizade, demonstrava, com bom humor, sua ojeriza ao aspecto social dessas reuniões. "Estamos todos aqui, de gravata" . . . e cortava a frase um riso engasgado. A arte para ele era uma atividade solitária.

Fui ver seu corpo. Morreu sereno, quase sorrindo, tranqüilo consigo mesmo, sem dever quase nada ao mundo, que lhe foi tão duro, e ao qual ele deu a beleza de suas obras e de seu exemplo.

### **Frederico de Moraes**

Outubro 1961

Apresentação de catálogo

Exposição no Museu de Arte de Belo Horizonte

### **REDESCUBRO GOELDI**

Há tempos escrevi, e repeti mesmo com certa empáfia, que não gostava de Goeldi. "Prefiro Lívio Abramo". dizia. Para mim, àquela época, Goeldi era demasiado "clássico", sua gravura muito "literária" e sua maneira rude e dura de cortar a madeira pouco "moderna". Preferia o "virtuosismo" de Lívio Abramo, mais atraente e fascinante. Goeldi pertencia à história, ao passado. Lívio era quem importava para a gravura atual brasileira. Como vêm, eu não estava compreendendo exatamente nada do sentido da obra destes dois mestres da gravura brasileira.

Isto foi há alguns anos. Redescobri Goeldi recentemente, há poucos meses. Melhor, redescobri-o duas vezes. A primeira foi quando Goeldi morreu — foi preciso o sacrifício de sua vida para que eu o compreendesse — em fevereiro deste ano, numa quarta-feira de cinzas. Foi quando, lendo a narrativa de críticos e amigos do mestre sobre a sua morte, pela primeira vez se revelou a mim o sentido de sua obra gráfica. Goeldi morreu sozinho no seu apartamento do Leblon, no Rio, sozinho como vivera toda a vida, alheio aos homens e ao lufa-lufa do dia-a-dia. Morreu numa quarta-feira de cinzas, quando uma chuva ralinha caía molhando o chão, as paredes e os guarda-chuvas, revivendo aquela luz e aqueles claros e escuros tão peculiares a toda sua gravura. Morreu às 20 horas, quando o mistério da noite começava a penetrar nas coisas e nos próprios homens, tocando tudo com seu caráter insólito, revelando a face invisível das coisas visíveis. Na rua haveria, certamente, naquele mesmo instante, um homem triste andando sozinho, pescadores contemplando o silêncio do mar ou o olhar apocalíptico de peixes

"Casas Velhas"  
III X 27,5  
Nanquim e aguada  
Coleção Günther Pape



imensos. Haveria nos telhados, muros, em velhas casas abandonadas, gatos, cachorros, urubus, monstros. Aqui e ali os “encontros fortuitos” de Lautrèamont, para quem a arte “é o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda chuva sobre uma mesa de operação”. Sem o saber, Goeldi estava compondo a sua última gravura, certamente a peça definitiva, a síntese de toda a sua obra. Neste instante, descobri o artista Goeldi, o sentido altamente moral de sua obra.

Redescubro Goeldi, agora, estudando calmamente a sua obra e o que sobre ela escreveram dezenas de críticos, artistas e intelectuais. Há um sentido moral na obra de Goeldi. O corte incisivo, seco, sem virtuosismo da sua gravura, esta sua capacidade de fazer dos sulcos na madeira ao mesmo tempo corte e luz, economia e objetividade nos traços, enfim, o sentido formal de sua gravura, só existe em função deste caráter moral, desta sua visão do mundo. Para Goeldi, mais do que para qualquer outro gravador brasileiro, fazer gravura não é apenas conhecer o “metier” ou saber como resolver este ou aquele problema técnico; mas saber usar os instrumentos e o material de que dispõe no sentido da revelação da sua “*weltanschauung*”, de uma concepção moral do homem. Fazer gravura para Goeldi, então, deixa de ser requinte, puro prazer técnico ou estético, para se transformar num instrumento de compromisso com o mundo. Daí esta falta de “virtuosismo”, dos malabarismo e artifícios tão comuns à gravura brasileira e, por outro lado, a extraordinária compreensão de Goeldi do problema da cor, que em sua gravura deixa de ter aquele caráter sensual ou de “estampagem”, para se integrar na essencialidade que define toda a sua obra. Daí, também, este aspecto “literário” da gravura de Goeldi, termo que aqui deve ser compreendido no seu sentido positivo.

Para Carlos Drummund de Andrade, Goeldi é o “pesquisador da noite moral sob a noite física”. A observação é exata. Na gravura de Goeldi há esta presença permanente da noite, do noturno – presença que chega às raias do desespero, tal a sua constância. Mesmo nas gravuras e desenhos em que fixa o dia, como em “A tarde”, a noite está presente, e o “papagaio” do menino, como ele próprio e os objetos, mais parecem visões noturnas, do que de uma tarde de sol. A noite está presente do mesmo modo, nas gravuras dos pescadores, subúrbios, jardins, etc. Esta noite de Goeldi é como a de Dostoiewsky, Poe, Kafka: é solidão, desespero, é o absurdo, é o mistério do mundo e das coisas. O homem na gravura de Goeldi está sempre só e tem sobre si o peso dos objetos: há um mundo físico ao seu redor que o tortura e o desespera. A comunicação não se faz entre os homens, mas entre o homem e os objetos e o imponderável que o cerca. Aqui, mais uma vez, a imagem de Goeldi, sozinho, e o seu pequeno apartamento de celibatário, se faz presente. A noite de Goeldi – cuja sensação é dada pelo fundo negro de suas xilogravuras e pela imprecisão geral das figuras e das coisas – dificulta mais ainda esta comunicação, que se faz agora, quase no campo do irreal. Goeldi, aqui, quase atinge o terreno do mágico. O real e o irreal. Dostoiewsky e Lautrèamont.

Goeldi em vida foi um solitário, sentia dificuldade em se comunicar, e quando o fazia era sob a forma sacástica, quase que satirizando. Sua moral era a do homem só, consciente do sentido trágico da vida, do absurdo da existência. Sua obra é o seu retrato fiel.

**Mario Barata**

21 Outubro 1956

Diário de Notícias

## **A EVOLUÇÃO DA GRAVURA EM MADEIRA E A POSIÇÃO HISTÓRICA DE GOELDI**

A xilogravura é o tipo de gravura para estampas mais antigo que se conhece. As primeiras estampas xilográficas surgem na Europa dos séculos XIV e XV, com uma beleza fascinante. Beleza dada pela amplitude das zonas brancas, contrastando com as vigorosas e largas linhas pretas, tão ligadas à sensibilidade atual, no seu aspecto rústico, primitivo.

A técnica dessas xilografias era baseada no talho de proteção. Escavava-se em volta de linha, “reservando-se” esta. Como resultado desse processo técnico, obtinha-se determinado efeito estético: uma arte linear, na sua essência.

Goeldi não tem nada mais dessa gravura. Nele, predominam os pretos (a massa, portanto, supera a linha). Não usa o talho “d’epargne”, mas o talho que mais se divulgou contemporaneamente, no qual a linha é in cavo (é um sulco) ao contrário da linha em relevo da Idade Média. A madeira não é a de corte transversal (“bois de fil”), mas a de corte em altura ou madeira de pé (“bois debout”) de efeitos mais refinados e sensíveis, através das nervuras e texturas vegetais. Todavia, madeira mais dura, obrigando o artista a uma criação mais espontânea e original. Por este último efeito da matéria, a xilogravura atual soldar-se-ia na cadeia da história do gosto, à primitiva xilografia. Em ambos os casos há uma disciplina originada do respeito material e à técnica sem intuítos de cópia ou reprodução servil do desenho ou de pintura.

A principal revolução da xilogravura contemporânea consistiu nessa compreensão do caráter específico da gravura em madeira, que é determinado pelas técnicas e pela matéria. Nasce aí a xilogravura artística, criadora, à qual se filia Goeldi, através do filão renovador germânico, mas incluindo outras influências, como as de Odilon Redean, em raras obras (entre elas a gravura da coleção José Olímpio, exposta atualmente no MAM). Essa tendência, que renovou completamente a gravura em madeira, participou também da reação moderna contra o impressionismo. É arte mais de choque, mais dura, mais brutal.

Devemos ressaltar — antes de voltar à renovação da xilogravura — que em Goeldi não existe somente o conteúdo espiritual e o tratamento formal típico de um expressionismo artístico. Nele, como em grande parte dos artistas da época de sua formação, e sobretudo no próprio Munch (ao qual tanto deveu o expressionismo e a própria gravura em madeira moderna) e em Gauguin, outro gerador da nova xilografia — há algo de simbolismo. Desse simbolismo tão pouco estudado e cujos pontos de contacto e simbiose com a corrente principal do modernismo deste século, são indispensáveis e diversos.

A xilogravura criadora é — voltando a nosso tema central — produto autêntico e exclusivo das tendências crescentes, no final do século passado, para uma arte mais subjetiva. É, pois, uma arte “moderna”, por excelência. É moderna pelo vigor gráfico, pela originalidade.

No fino Renascimento, a xilogravura declinou (para o nosso gosto atual), através da cópia servil de outras artes e da falta de contacto direto do desenhador, com a madeira. Perdeu-se, assim, o sentido do papel atuante da matéria. Desapareceu o caráter próprio dessa arte, em contraste com o crescimento progressivo do virtuosismo, que chega a levar com entusiasmo, a xilografia, a imitar o metal (buriu ou água-forte). Reproduzem-se, veludos e sedas, nuanças e meias tintas. A gravura sobre cobre, servindo melhor a esses objetivos, supera de muito a xilografia.

No século XIX a xilografia difunde-se no trabalho de ilustração de livros e, sobretudo de revistas, chegando ao Brasil poderoso influxo dessa atividade, com o alemão (de Colônia, tendo estudado também em Düsseldorf) Henrique Fleiuss, que em 1860 lança a famosa *Semana Ilustrada* e, em 1868 funda, segundo Max Fleiuss e Morales de Los Rios Filho, "nossa primeira escola de gravura em madeira, ou seja, um estabelecimento escolar para o ensino da xilografia". (1). Esse ensino era realizado, em trabalho de oficina, durante 8 anos.

Em 1882 criou-se, na Academia Imperial de Belas Artes, cadeira de Xilografia, que nunca funcionou e foi suprimida em 1890. Fleiuss, talvez, não tenha sido, ao que tudo indica, o primeiro xilógrafo do nosso século XIX. Mas de sua escola saíram nomes que trabalharam em oficinas gráficas do Rio de Janeiro, no final do século, com a velha concepção — ao que parece — do xilógrafo reproduzidor, apesar da concorrência vitoriosa que o clichê de zinco ou da helio-gravura passara a fazer à velha placa de madeira.

O Século XX compreendeu que a xilografia, aliás "desempregada", não era desenho camuflado e não é gravura em cobre. Ela possui expressão própria, e essa expressão transmite e pode corresponder a um conteúdo determinado, mas agreste, mais dramático, mais pessoal.

Com Goeldi, irrompe no país essa arte de criação, como parece que com Carlos Oswald (cuja obra pouco conhecemos), expande-se a água-forte artística, propriamente dita. O assunto merecer-nos-á, um dia, a devida extensão. Quanto não há, ainda, a dizer sobre Goeldi.

(1) pág. 884 do trabalho de Morales de Los Rios Filho: *O Ensino Artístico. Subsídios para a sua História*.

## Opiniões de Goeldi

Oswaldo Goeldi  
Testamento Espiritual  
A Gazeta - Suplemento, SP - 18 de março de 1964

Nasci em 31 de outubro de 1895. Com a idade de 6 anos fui para a Suíça. Em 1915 comecei desenhar, obedecendo uma necessidade interior. Fiz a primeira exposição em 1917 em Berna na Galeria Wyss.

Em 1919 voltei definitivamente para o Brasil, sempre desenhando muito na escola da rua.

A gravura em preto e branco comecei em 1924.

Fiz duas viagens para Europa em 1930 e 1931, expondo lá em Berlin, Berna e Zurich.

Iniciei gravura em cores em 1937. Ilustrei vários livros. Tendo trabalhos na Biblioteca Nacional em vários Museus da América do Norte, na coleção da *"The International Business Corp. New York"*, em coleções particulares da Suíça, Áustria e daqui. A maior com H. Kümmerly, Berna, contendo 150 trabalhos.

Devo ao grande desenhista Alfred Kubin (Austria), ter encontrado o meu caminho. Desde 1917 trocamos correspondência e trabalhos e em 1930 fui visitá-lo.

Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu — caminhada dura, mas a única, que vale todos os sacrifícios.

Rio, 22/6/49

### O Abstracionismo

— O Abstracionismo, considerado por alguns críticos como a mais avançada das artes, em análise, e na minha opinião, é somente a mais afastada da natureza. Como tal, não encontra mais saída. A cabeça resolve tudo. Desligada e autônoma, sem compromissos, funda-se num mundo de formas e conceitos, teorias da composição, quadrados e triângulos, cores, linhas, dimensões e espaços. Tudo é tratado e estudado de modo impressionante. Erros constantes de interpretação e dedução aumentam o caos. Como a linguagem só serve para os escolhidos, querem os abstratos dar uma finalidade prática e palpável ao público. Há então incursão no terreno do artesanato artístico, jóias, tecidos, decorações, etc. . Aliviam assim a questão pecuniária, tão problemática para todos os artistas, único lado positivo alcançado pelos ambiciosos abstracionistas. Vivem nas sombras do Bauhaus, falam das brincadeiras de Klee com seriedade, sonham com filiais onde possam espalhar em tom doutoral suas grandes sabedorias. O horror e a vergonha de tudo que lhes recorda a natureza é sinal da dúvida e da insegurança que sentem.

### Academismo, perigo de novo

— Em 1941, a gravura brasileira, em mostra coletiva com gravadores de toda a América Latina, fez boa impressão. Era tempo de guerra, e a arte menor, sem ligação com a Europa, foi considerada autônoma e bastante interessante. Dez anos após, na Primeira Bienal de São Paulo, quando declarada vencedora, começou a corrida pelas palmas. Observações de críticos estrangeiros, que sonham com “planos internacionais” — expressão sem maior significação, pois visa somente os meios — viram a cabeça de muitos. Os Hayters, os Friedlander, espalham fórmulas e receitas válidas em todos os cantos: Brasil, América, Japão, Suíça. Foi para ver os moços avançados entrarem num novo academismo, que os priva da liberdade e independência, que combatemos o velho academismo?

### Decadência

— Conhecemos na história da Gravura várias fases de decadência. Toulouse-Lautrec salvou a litografia, elevando-a à dignidade artística. À xilogravura emprestaram Gauguin e Munch sua colaboração, restituindo-lhe a perdida liberdade. Estamos agora numa nova decadência. Sairemos dela? Sim. Acreditamos numa gravura de profundidade livre, com técnica própria e originalidade. Querem um digno exemplo? Jaques Villon. A outra gravura, a tão avançada, fica só na superfície. Morrerá quando todos se sentirem cansados da grande festa. Haverá sempre do lado de fora alguns homens firmes e calmos, sem pressa, que conhecendo uma verdade, ficam com ela, mesmo sozinhos, porque ela lhes dá forças.

### Desenhistas, sobre alguns

— “O que marca o estilo do desenho de um Beckmann é o rancor. Também esse rancor está presente na obra de vários expressionistas, como Meidner, Masereel e Grosz. E é ele que provoca o salto relâmpago da penha de aço sobre o papel de um Kubin. Forain é cruel, Suzanne Valadon (no dizer de Degas) desenhava “avec une scie”

## Gravura

— “Gravura é a transposição do desenho, uma vez separadas as dificuldades técnicas. Guarda ainda o específico de cada temperamento. Daí sua variedade e riqueza. Um gravador, um pintor e um escultor encaram de modo diverso a gravura. Para os pintores e escultores, a gravura é um aumento de seu campo de expressão. O gravador apenas gravador não raro se perde nos meandros da técnica, trocando os meios pela finalidade. A própria história da gravura ensina que pintores foram quase todos os inovadores da técnica, os Rembrandt, os Goya, os Daumeir e os Munch, até aos Gauguin, Redon e Toulouse-Lautrec, já mais próximos de nós”.

## Isolados; sobre os

— “Os que não vêem solução alguma no domínio do abstracionismo, encontram-se numa situação crucial. Porque existe os isoladores, os que saíram de uma academia, quebrando as pontes de ligação, e não acreditam nem desejam novas academias; que sabem que o afastamento total da natureza não é senão um hábil contornar da questão, por falta de força e de coragem; que a arte brota de um manancial misterioso e inesgotável, dentro do qual não há formulas, mas somente leis. É preciso convir que se pode perfeitamente pintar o visual sem cair no banal — com o olhar tornando para o íntimo. Daumier e Constantin Guys desenharam de memória. Redon materializou sonhos e desenhos, gravuras e pinturas. É claro que há abstratos sinceros: por exemplo, Feininger, a quem admiro porque seu abstracionismo é música interior de um artista”.

## Picasso

— “Não posso gostar de Matisse e Picasso! este, desejando ridicularizar Van Gogh, não soube encontrar outro desabafo senão este: *“Van Gogh était un vagabond sentimental”*. O mordaz e linguarudo Picasso confundiu a hipersensibilidade de Vincent, carregada de tensão nervosa é justamente, o seu lado forte, com seu próprio sentimentalismo, tão visível nas fases azul e rosa. Foi nestes períodos de sua carreira que pela última vez mostrou-se ao mundo em sua verdadeira fisionomia. Até hoje luta para encobrir esse seu lado fraco, autenticamente sentimental, falseando o seu íntimo, querendo impor-se como bárbaro. Nasce assim um falso barbarismo, de um hipercivilizado dos grandes centros cheios de falsos profetas. Barbaros legítimos são Gauguin, Rouault, Orozco, para só citar alguns. Desenham, gravam, pintam, com crueldade e sangue. A grafologia trai tudo. É assinatura reconhecida. É só saber ler um desenho para tudo ver e compreender. Masereel, com a sinceridade que ressalta de sua obra, pode ser mais generoso: “De todos os artistas, tanto dos vivos como dos mortos, Van Gogh é para mim um dos mais queridos, como homem e como pintor”. Há desenhos de modernos vazados num estilo tão íntimo e pessoal que não podem ser desligados jamais de seu criador. É o caso de um Barlach. Ora, vê um album de Picasso *“à la manière”* de Barlach, outro *“à la manière”* de Matisse e de Masereel. Isso é um golpe baixo vibrado no espírito moderno, no que ele ainda tem de respeitável e de nobre, por esse camaleão das artes plásticas que é Picasso”.

## Van Gogh

— “Dizem os entendidos em grafologia, que as primeiras manifestações da escritura podem ser encontradas já numa criança de 2 anos, porém com sinais diferentes, que são do domínio do desenho. A criança tenta identificar-se com o mundo que a

rodeia. Há em Van Gogh idêntica posição primária quanto ao desenho, escritura desenhada, um modo direto e espontâneo de grafar seu próprio mundo. Em sua espécie de taquigrafia, apaixonadamente traçada, cada traço é um pedaço de nervo com a veemência de um coração bárbaro. O bico de pena torna-se quase um estilete. Van Gogh nunca fez xilografia — que representa perda máxima para a história da gravura em madeira. Os brancos e pretos ter-se-iam alastrado pela madeira com dinamismo inaudito de força gramática. Para este século, é ainda Van Gogh o grande criador de um novo estilo moderno de desenho. Uma figura que suporta o confronto Dürer. É assim que entendo o desenho”.

#### **Teóricos e Teorias**

— “Há mais de 50 anos sofremos com tantas teorias. Desde Seurat e Cézanne. Imitadores, comentadores e discípulos especularam demais com as regras desses artistas, dos quais se aproveitam hoje, sem lhes respeitar a obra. A marcha num caminho errado foi tão longe, levou a um ponto tão distanciado, que é impossível voltar ao ponto de partida para uma nova e severa revisão crítica. A simbiose entre crítica e artes plásticas continua aumentando o número de vítimas, e a marcha com passo acertado dos cosme e damião é fúnebre.”

#### **“Acredito em meus sonhos: são figurativos”**

**Entrevista concedida a Silva Borges — Hoje, 18/9/60**

Você o surpreende no princípio da noite. Goeldi apruma seu ar moço de velho não estratificado, Ri longo. Goeldi é assim: um sorriso denso. Mas não é preciso fazer ginástica para desvendá-lo. Ele o absorve, e quando perceber você está sendo conduzido, este homem bom, feito de bondade, lhe estende a mão segura de seu exemplo.

Então você o cumprimenta pelo prêmio que recebeu na Bienal do México. Goeldi sentou-se, “esse prêmio me faz bem”, fala seguidamente.

— “Eu nunca esperei ser premiado porque não é moda velho ganhar prêmio. Com 65 a esperança é pouca. Depois há um fato que o torna, para mim, mais significativo — partir do México, país onde a xilografia está intimamente ligada ao povo. Veja Posada, por exemplo, o pai da xilografia mexicana; gravava na rua, ilustrando canções populares.

Em Posada, como em Orozco e Leopoldo Miguez (também premiado nesta Bienal) há uma necessidade de renovação contendística que obriga a um domínio absoluto do ofício; clareza, brevidade — como relâmpago. Já em Gauguin ou Munch o ofício de gravar se endereça a uma finalidade de conteúdo oposto à renovação do ofício e que, por falta de talento dos seguidores, acabou neste histerismo de febris inovações, que tanto faz sofrer a novíssima geração de gravadores”.

“Hoje temos toda liberdade. Mas, de certo modo, ela é fictícia. É uma liberdade controlada para muita gente que tem medo de ser julgada ultrapassada.

Quando se cria pensa-se numa série de esquemas e fórmulas que já são decifradas. Sabemos demais, temos teorias demais e o artista se preocupa em segui-las. Isso o angustia e não raro prejudica o caráter espontâneo de que a obra necessita

"Pescadores" – 1/10  
27 X 20,5cm  
Xilografia  
Coleção Günther Pape



Falam que o "figurativismo" se enterra. Não é possível. Partindo da realidade temos meios infindáveis de permanente renovação. A realidade é muito aparência e a força do artista está em captá-la".

Você meneia a cabeça num gesto de concordância, Goeldi parece agarrar-se a uma imagem que brota de repente:

— "Pois deixa os personagens sofrerem até ele próprio sentir seus sofrimentos . . . Em geral há muito mais compaixão pelo ser humano que por uma planta. Certas formas são despidas de carga emocional.

Nenhum quadro "abstrato" jamais provocará tanto impacto quanto "Os fuzilamentos" de Goya. Você pode sentir naquele musicalidade, harmonia, etc, mas há uma limitação emocional. Em Goya participamos do quadro".

Você volta a Goeldi, quer saber mais. Lembra-se que ele foi para a Europa com seis anos de idade, lá se formou, ele conta:

— "Quando cheguei ao Brasil, em 1919, só se falava em Coelho Neto. Sofri muito para adaptar-me. Na Europa já tivera contato com um meio avançado e aqui fiquei isolado. Foi Alvaro Moreyra a primeira pessoa a interessar-se pelo meu trabalho. Depois conheci Di Cavalcanti, a turma da "Semana de Arte Moderna". . .

Parece-me que o "choque de continentes" fez com que eu captasse alguma coisa do clima, da atmosfera brasileira, coisas que não vemos mas que eu sinto".

Quer falar mais longe. Goeldi passa por cima de si:

— "Eu acho que não há um caminho definido para o artista plástico. Não acredito que haja formas "estarrécidas". Depois de ler credor de Cézanne, Klee, Seurat e outros posso dizer que as teorias de cada um são válidas para eles mesmos. O artista moço deve procurar um parentesco, alguém de quem se aproxime espiritualmente, e não subjugar-se às influências da moda. Não se pode imitar. Se você sofre do coração ou é pernetá como vai imitar Mathieu? "

Goeldi está rindo. Você espera ansiosamente — único ponto agitado na displicência calma de seu atelier — as palavras que ele ameaça:

— "Não sou polícia estética. Todos podem fazer o que bem querem. Sou é contra a moda padronizada, imposta, a obrigação de estar na moda. Dizer que o "figurativismo" morreu é coisa boba. Acredito nos meus sonhos e eles são figurativos. "Morta, num sentido simbólico, é a repetição abstracionista. Você já viu dois mudos falarem-se através de signos? Pois isto é moda nas artes visuais contemporâneas.

A arte, sem se desligar da realidade, ultrapassa-a. Transcrever para a tela um muro carcomido ou um quadrado que existem é trabalho de copista. Vivemos em pleno século do materialismo; o abstracionismo consegue tapear a muitos mas não a mim".

### Introdução de Flexa Ribeiro

... teria interesse em organizar uma mesa redonda em torno de um assunto: a gravura brasileira e a obra de Oswaldo Goeldi. Acreditamos que será uma coisa mais viva do que organizar uma palestra, uma conferência, ou mesmo uma série de conferências. Quando essa idéia surgiu pensei que os gravadores deveriam estar reunidos e conversar entre si, livremente, a respeito dos problemas técnicos e dos problemas estéticos de sua arte. Acho minha presença aqui inteiramente desnecessária, porque não acredito que se possa acrescentar nada ao que eles próprios podem trazer como depoimento, como testemunho e como afirmação do que têm realizado, do que pensam e do que poderão vir a realizar neste terreno. Acho, no entanto, que é melhor ter alguém para distribuir a bola, dar e tirar. Um árbitro faz-se necessário. É este o meu papel aqui. Não tenho intenção de ter a menor ingerência no tema.

Queria convidar a tomar parte na mesa, em nome do Museu, o gravador Poty Lazaroto. Convidaria também os Srs. Jorge Amado, Quirino Campofiorito e Bruno Giorgi.

Para dar saída ao assunto, penso que já constitui um tema bastante importante e que os gravadores poderiam explicar, é o fato de no Brasil, nos últimos dez anos, a técnica da gravura, em todas as suas variedades, ter assumido um desenvolvimento e uma expansão realmente muito animadora. Nos últimos anos os salões modernos têm mostrado trabalhos de gravura que se ultrapassam em qualidade técnica e no plano da expressão artística. Acho que isto já é um ponto que nos ocupara por algum tempo.

Dou a palavra ao gravador Lívio Abramo.

*Lívio Abramo* – Acho que uma das causas desse desenvolvimento rápido da gravura no Brasil – naturalmente aqui estou resumindo, para dar oportunidade a todos os presentes de usarem a palavra – teve seu princípio na natureza mesmo da gravura que é uma atividade artística experimental por excelência. Quer dizer, numa época em que a pintura nacional e estava gozando de um desenvolvimento, podemos dizer, verdadeiramente brilhante, surgiu a gravura, por necessidade de experimentação de novos meios, de se encontrar um novo meio de expressão. Isto de se encontrar um novo meio de expressão não teria sido motivo principal, mas este desenvolvimento deve-se justamente ao caráter novo que a gravura traz, que é o de experimentar novos materiais e assim obter novas possibilidades de expressão e linguagem artística. Muitos artistas brasileiros optaram por este novo caminho, primeiro porque havia esta nova mina a explorar, este novo filão de sensibilidade artística, que em realidade no Brasil é mais ou menos recente e nova. Não quero dizer que não se tenha gravado no Brasil senão agora. Gravou-se sempre, desde a época colonial. Nos últimos 20 anos, principalmente nos últimos 10 anos, é que se pode registrar com mais ênfase esse acontecimento. Isso deveu-se, em boa parte ao aparecimento de alguns gravadores que aguentaram duro, como se diz, mesmo diante da indiferença geral. Aguentaram o baque, até que surgissem novas gerações de gravadores. Com o exemplo desses gravadores e com a obra que apresentaram, com trabalho desenvolvido, incentivaram um número bastante grande de jovens artistas que posteriormente se lançaram neste novo caminho. Nesta obra cabe uma grande parte a Oswaldo Goeldi. E não é um elogio barato que faço, é uma homenagem sentida, porque eu mesmo, que sou o mais velho dos gravadores brasileiros atuais, inspirei-me em Goeldi.

Lembro-me de que quando moço recortava religiosamente todas as gravuras de Goeldi que apareciam publicadas. Estas causas têm muita importância no desenvolvimento dessa forma de linguagem artística.

Há outro motivo de ordem mais geral, qual seja o de que na gravura existe a possibilidade de uma difusão muito mais ampla, mais rápida. É um meio de comunicação muito mais imediato com o grande público, justamente porque é mais barato. Esta condição é uma condição à qual a gravura esteve submetida em todos os países em que apareceu. Assim foi na Europa, na época medieval, no Japão etc. A gravura foi aplicada aos livros na Idade Média e foi aplicada ainda na divulgação de imagens religiosas. No Japão substituiu o quadro, a pintura que era muito cara. Com uma gravura pessoas do povo podiam obter uma obra de arte barata.

É uma das razões do êxito da gravura em todas as partes do mundo, não só no Brasil, porque dá possibilidade de chegar a um público muito mais numeroso, não só pela capacidade de reprodução, como pela possibilidade de ser adquirida a um preço melhor. Esta é uma das condições a que o gravador tem de se ater sempre. Quer dizer, a gravura tem condição de ser uma arte menos cara, porque tem a possibilidade de se reproduzir. De minha parte acho um contrassenso fazer uma gravura e tirar apenas seis cópias, com a finalidade de valorizar mais a gravura. Para tirar seis cópias não é necessário fazer gravura, pode-se usar outras técnicas.

*Fayga* – Um ponto que acho importante em tudo o que o Livio disse é que a gravura tem a grande vantagem de ser reproduzida, mas sempre oferecendo originais. Nenhuma fotografia, nenhum filme pode ter essa qualidade original que a gravura traz consigo.

*Flexa Ribeiro* – Goeldi você não quer dar um depoimento sobre o que tem sido a gravura nesta última década.

*Goeldi* – Em linhas gerais o panorama já foi traçado pelo meu amigo Livio Abramo. Os motivos pelos quais a gravura alcançou um desenvolvimento maior entre os artistas foi justamente pelos motivos que ele expôs. Acho que a gravura é certa maneira de gravar, como a gravura em madeira especialmente, presta-se muito à divulgação. É muito fácil gravar um bloco para ser impresso em preto e branco, o que possibilita uma série de reprodução. Isto está acontecendo em todas as partes do mundo. Não é um fenômeno que surge só agora. Vemos inúmeros gravadores, principalmente em madeira, mostrando uma linguagem mais expressiva, mais espontânea na madeira que é uma técnica concisa, áspera e uma das mais difíceis de ser manejada, porque é uma linguagem curta, breve e deve ser muito concisa. Um bloco de madeira bem gravado pode ter uma grande força de expressão. Há um grande problema que hoje parece estar preocupando muitos gravadores, que é o do tema popular. Na Rússia e na China, ultimamente lançaram-se a um problema que é o de usar a gravura para instrução popular. O programa é grande demais para sabermos se os resultados são ou não eficientes. Comparando as distâncias políticas com um programa que se aproxima do realismo social, veremos que artistas como Kate Kolwitz e Masereel ainda não foram sobrepujados pelos esforços dos gravadores mais novos. Vamos ver se para o futuro conseguirão encontrar uma linguagem que seja nova.

Chegamos a um terreno onde vemos, com certeza, trabalhos de valor, aos quais falta por vezes um calor, um calor de vida e um calor mais humano. Depois de esgotadas todas as possibilidades, tanto de um lado que procura uma expressão mais estética, visando só à obra de arte e o outro caminho que procura uma voz, um retorno, uma aproximação do que é humano, uma fraternidade que hoje todos nós precisamos, ficamos num dilema, sem saber qual é o caminho a escolher. Os figurativos fariam bem em observar a técnica perfeita e a alta qualidade que os abstratos conseguem, mas, de outro

lado, gostaria que certos abstratos se virassem para o lado humano, que poderia ser assim uma linguagem mais forte, que poderia alcançar uma união entre outros gravadores que não vivem entre nós. Penso que esse caminho será no futuro um caminho mais conciliador, de maior resultado e dar resultados mais positivos.

*Fayga* — Certos problemas, de fato, nunca discuti com Goeldi pessoalmente que agora pela maneira de colocá-los me surpreende um pouco. Gostaria de declarar que não estou de acordo com tudo o que ele disse.

*Goeldi* — Naturalmente, se não você não seria a artista que é.

*Fayga* — Você citou dois problemas como se fossem dois problemas separados: o problema de se fazer uma obra de arte e o problema de mediante à gravura se chegar a uma expressão mais popular. São dois problemas que não podem ser separados. Se a gravura fosse apenas um processo de reprodução, uma possibilidade que se pode adquirir — a verdade é que custa muito esforço e é preciso muita tenacidade para se vencer — seria um problema diferente e não um problema artístico. Kate Kolwitz e Masereel conseguiram essa expressão porque eram artistas, porque à medida que quiseram dar a expressão humana, conseguiram também formular o problema artisticamente. O modo que o faz separar a expressão figurativa, como ligada a certos problemas humanos, enquanto que a arte abstrata ligada a certos problemas estéticos, eu não posso subscrever. A arte sempre é humana. Certas personalidades podem ser mais ou menos humanas. A arte não pode ser outra coisa se não a expressão humana. Se o artista abstrato, com seus problemas, aspira ao humano, são problemas humanos do mesmo modo. Não precisam ser problemas sociais. Muitos artistas figurativos não têm intenção de tocar em problemas sociais. Não se pode citar como sendo direções inteiramente opostas ou separadas no problema da arte. Primeiro há um problema de qualidade. Tanto faz o gravador ser figurativo ou abstrato, a primeira lealdade dele é com a qualidade de sua gravura, independente de ser figurativo ou não.

*Goeldi* — Fayga interpretou mal a minha idéia. Não acho que não seja possível. Expliquei que é possível uma unidade. Acho que, realmente há um ponto nevrálgico, uma linha de divisa. A obra de arte é a expressão por meio plástico. Não temos a possibilidade de ler livros, isto é, quando vemos uma estampa não podemos estudar primeiro os livros. Não estudei esses livros que estão aqui e nem quero vê-los de longe. Não vai adiantar nada. A linguagem plástica deve expressar-se por meios plásticos. Não somos filósofos, nem escritores. Não é um ataque que faço, fui chamado a dar a minha opinião. Realmente há uma grande cisão. Um artista figurativo é capaz de dar um tiro no abstrato e vice-versa, um abstrato matar um figurativo.

O importante é ver que a estampa desde antigamente foi usada como posto de divulgação religiosa. Hoje muitos podem querer que tenha um calor humano. Basear tudo na qualidade pura é onde se abre o terreno para um campo de debate. O que é qualidade? É uma coisa bem feita, bonita? São coisas delicadas para se discutir. Qualidade tanto pode estar numa obra de fundo humano, como numa coisa bem apresentada. Mas há sempre necessidade alguma coisa a comunicar. Aqui faço a diferença, não podemos andar num terreno fazendo descobertas, porque encontramos essas descobertas onde não há mais possibilidade de inovação, de vez que já fizemos tudo. O que podemos fazer é misturar técnicas, madeira com metal, silk-screen, etc. Seria um desvirtuamento, no sentido de ampliar e acumular inovações sem fim. Acaba mesmo o abstrato tendo um grande problema, ele tem uma linha direta, tem de ir para o concreto e aí no concreto acaba. Não pode ir mais adiante, porque está jogando com o meio plástico, que é um mundo já explorado, onde tudo foi conseguido. De outro lado o que os novos realistas querem não conseguem, porque estão muito preocupados com programas de força de realização, a linguagem aplicada ainda não estava solidificada. É verdade que temos no México uma arte que chega a ser, na gravura, arte popular com bastante qualidades, às vezes desvirtuadas pelo lado dramático.

Mas esse é um debate não interessa no momento, porque não vamos desaprovar esforços ou qualidade. Um é obra de arte, sem dúvida, e outro também pode ser obra de arte. Pode ter um processo diferente, procurar uma solução nova, original e com maiores possibilidades. Com a procura de uma linguagem de comunicação o artista é hoje uma voz importante, vital, neste caos. Vivemos numa das épocas mais desastrosas e complicadas do mundo e isso se espelha também na obra de arte. Os artistas têm de lutar. É o artista o único homem capaz de ser sincero e conseguir uma linguagem capaz de transmitir sentimentos que podem ser um apelo a uma nova fraternidade.

*Vera Tormenta* — Como disse Goeldi e também Fayga, acho que quando um indivíduo é artista se ele faz a arte figurativa técnicos. A arte abstrata exige um conhecimento grande de técnica, mas acontece que o indivíduo vai se ressecando aos poucos e chega um momento em que ele usa tanta técnica, faz uma impressão fabulosa, uma coisa muito bonitinha, mas comove pouco.

*Goeldi* — Não frisei bem ainda um caso. O abstrato pode ser um grande artista. Agora, tudo depende de quem é o artista. Todo mundo fala que é um caminho dos mais avançados. Esse caminho só pode ser o da pessoa que é artista e que passou, foi evoluindo para um purismo. Aí faz parte dele ser musical.

*Lívio* — Uma boa parte dessa controversia veio do fato de eu ter dito que a gravura é uma arte que se destina à reprodução em grande escala, a um contato maior com o público. Ligando esse problema à questão suscitada aqui entre a Fayga e o Goeldi, eu, mais ou menos, subscrevo a opinião de ambos. Cada época tem sua maneira de pensar, tem suas inquietações e suas idéias comuns. Na Idade Média era a religião. O misticismo foi o sentimento que dominou a sensibilidade do homem medieval. Tudo se expressava através de seu sentimento. O homem da Idade Média era um homem comum. Os monumentos da Idade Média, em geral, não estão assinados, porque não era necessário. Era um sentimento comum expresso por meio da arte. Já na Renascença é outra coisa. Aí o homem começou a reconquistar o mundo a redescobrir o mundo a adotar uma posição dominante no concerto das coisas. Tudo o que se referia à escala humana era o mais importante. Daí o individualismo que nasceu na arte e em tudo. Na idade moderna temos uma grande insatisfação, um sentimento de injustiça muito grande e um conhecimento tremendo de todas as coisas. Quer dizer, nossa medida de tempo e espaço são muito diferentes das do homem medieval e da Renascença. O homem da Renascença estabeleceu um ponto de saída e outro de chegada, não é a-toa que a perspectiva nasceu na Renascença. Eles analisaram e descobriram todas as leis que interessavam ao homem, à alma humana e tudo foi valorizado na escala humana. A idéia que o homem da Renascença tinha do espaço, das estrelas, do céu, da terra era diferente da nossa. Na Idade Moderna temos outras idéias de espaço, de velocidade, etc. Ultimamente nós não conhecemos somente o objeto, a matéria por fora. Para o artista moderno não interessa o aspecto exterior do mundo que já foi conhecido, descoberto e explorado pelos artistas de todas as épocas. O artista moderno conhece as forças que movem o mundo, tem noção da teoria da luz, da velocidade, de maneira completamente diferentes de épocas anteriores. A este homem podem não bastar mais os conceitos dos homens de outras eras. É por isso que os artistas modernos se lançaram a essa tarefa de redescobrir um outro mundo. É por isto que o artista moderno dá tanto valor à experimentação, à descoberta de coisas muito íntimas da matéria. É mais interessante para o artista moderno o desenho de seu cérebro do que do seu perfil, que é uma coisa já muito vista e conhecido. Essa questão que foi abordada de quase como uma ameaça à fantasia do artista, acredito, pelo contrário, que seja um manancial infinito de novas expressões. Não conhecemos nem a milésima parte da matéria, energia, velocidade e tudo o mais. Por isto em nossa época existe uma vontade de explorar cada vez mais profundamente o mundo. O artista, mesmo um artista figurativo, só terá valor quando ele colocar sua imagem dentro de uma medida de ordem moderna de tempo ou de espaço, de elemento ou de matéria. Quando ele consegue colocar esta

medida dentro de um desses valores de arte moderna, então ele é um artista moderno, mesmo sendo figurativo. Se recorrer tão somente ao aspecto exterior das coisas não terá valor nenhum.

*Vera Tormenta* – Não discordo, inclusive aprovo muito as pesquisas; cada um procurando uma maneira própria de se exprimir, aplicando técnicas antigas ou modernas. Mas se a gente tem de ler Eistein para fazer um trabalho e o público também, fica muito complicado. Não sou contrária à inovações técnicas. Acho é que ficando preso a essas inovações, inclusive a certos processos de estampagens, o espírito da gravura fica desvirtuado e para a ser pintura gravada, tapeçaria.

*Livio Abramo* – Um exemplo do artista moderno ainda figurativo é Goeldi. A noção que Goeldi tem das coisas é uma noção que podemos chamar de moderna, porque o que ele sente se encontra dentro de uma maneira moderna, e a forma como concebe e realiza está dentro da sensibilidade moderna. Goeldi é um figurativo, mas se formos examinar as figuras que ele coloca nas suas gravuras, vemos que ele cria imagens que não estão mais enquadradas dentro da idéia antiga de arte.

Quanto ao perigo com que você acenou acredito que não exista, porque um artista que se dedique exclusivamente à ordem de descobertas plásticas pode aplicar isso em um milhão de outras coisas. Não creio que uma fazenda que as mulheres usem, uma tapeçaria, um edifício, sejam coisas inanimadas, acho antes que sejam necessidades humanas. O artista teria uma atividade dentro de uma nova escala, se faz gravura como um tecido é porque é uma atividade humana.

*Vera* – Ele trata uma chapa como trataria uma fazenda.

*Livio* – Ele adota o processo necessário para atingir a determinado fim. Quando fizer isto com qualidade está realizado. Podemos fazer gravuras para parede. No Museu do Louvre existem umas peças de madeira com as quais os Egípcios imprimiam na parede.

*Vera* – Se eles já aplicaram não seria então uma coisa nova.

*Livio* – Poderíamos aplicar de outra maneira.

*Darel* – Suponhamos que o artista seja ignorante em matéria de luz, espaço, velocidade. Todas essas coisas ele ignora. Pode ele, espontaneamente, vir a fazer uma obra de arte?

*Livio* – Por isso é que há os chamados primitivos. Um homem que seja dotado de uma sensibilidade apurada, que seja sensível a formas e cores pode ser um artista primitivo muito bom. Rousseau, José Antonio da Silva, são exemplos de artistas primitivos.

*Vera* – Um artista concretista, vamos dizer, divide a tela em espaços calculados. Arranjou uma fórmula matemática para fazer isso. Quem apenas tiver o sentimento em si, mas não souber matemática, não pode fazer um trabalho desse tipo. Então, qualquer matemático poderá fazer isto?

*Livio* – O artista se distigie do homem comum porque ele tem capacidade de sensibilidade especial, quanto ao valor de

linhas e cores. Não é qualquer matemático que fará isso. Um artista com capacidade matemática fará essa obra de arte concreta melhor que os outros. Um artista completamente ignorante não pode fazer uma obra de arte concreta.

*Vera* – Mas não precisa ser um primitivo.

*Livio* – Nessa escala existem milhões de valores.

*Goeldi* – Só nos dará uma resposta exata, o futuro. O nosso erro é quereremos logo entrar na história da arte. Só depois poderemos saber, no balanço total, retrospectivo, o que vai sobreviver. Nós não estamos fazendo uma obra definitiva. De 1900 para cá nenhum artista fez qualquer coisa de eterno.

*Poty* – A obra de arte não depende de figurativos ou de abstratos. Chamo a atenção para um fato importante que é a comemoração do centenário do Liceu de Artes e Ofícios, que foi um dos pontos mais importantes na vida da gravura no Brasil. Desde Carlos Oswald até hoje quase todos os gravadores devem tudo ao Liceu. Foi o mais importante dos fatores que sustentou a gravura até hoje. Não quero deixar de realçar sua importância.

*Goeldi* – Acho justo. (De acordo Darel e Livio)

*Campofiorito* – O assunto já se embrulhou demais e agora fico na situação de embrulhar ainda mais ou tenho a obrigação de trazer mais clareza. Já se debateu isso no Congresso de Críticos de Arte.

As vezes estamos muito próximos; apenas as palavras que são usadas com sentidos diferentes é que nos separam. Essa palavra "humano" tem criado muitas discussões e tem estabelecido uma incompreensão que não me parece muito justa. Em outras épocas já incorri na incompreensão dessa palavra. Acho que antes que dizer que a arte é humana ou desumana dever-se-ia dizer melhor o que é a palavra "humana". Ela serve aos dois lados igualmente e no entanto parece que tem dois sentidos, porque na verdade a gente não sabe bem o que é "humano" na obra de arte. Ficamos fazendo confusão. Na verdade se uma obra de arte é feita por um homem, se é fruto de um talento, se decorre de fonte de inspiração os homens sempre fizeram arte abstrata e figurativa. Resulta daí que na época de hoje, por não compreendermos bem o termo *humano*, estamos discutindo duas coisas que da arte sempre viveram juntas. Há momentos em que o artista necessita da representação de figuras e há outras em que não necessita e nesse caso devemos compreender que tanto num caso como no outro, se trata de coisas sinceras e humanas. Temos de ver o que constitui na nossa época o problema humano. Temos de ver quais os artistas que visam o homem. Diríamos que tanto o artista figurativo como o não figurativo podem visar o homem. O artista figurativo, como que se apaixonou realmente pelo drama humano, tem o desejo de chegar, através da obra de arte, ao problema do drama humano. Outros artistas comportam-se de uma maneira total, otimamente, mas colocam de lado o que se chama "drama humano". Isso existe na gravura de Goeldi, há aí o drama humano. Não se trata de repetição da cena natural, há um drama. Esse drama é muito pessoal, personalista. É muito íntimo. Nesse caso penso sempre num artista bom e dou como exemplo a Fayga, e também Goeldi. Vemos que o professor Goeldi se defronta sempre com uma posição diante do humano e Fayga se encontra sempre diante de um problema essencialmente plástico. Fayga é uma artista, honesta trabalhando porém com elementos essencialmente técnicos. Artistas figurativos como Goeldi, Livio, Darel, Poty, Vera, o escultor Bruno Giorgi, compõem suas obras de arte com qualquer coisa ligada à expressão humana. Assim, pode-se dizer que na História da pintura figurativa e da abstrata, depende do desejo sentimental do artista. Nós vemos certos povos, artistas de alguns povos, sem o direito de fazer a

figura, porque, filosoficamente, dentro de sua religião — não bem religião mas atividade política — a representação das imagens passa a ser condenada. Se os artistas se tiram o direito o direito de fazer ou não figura, também se estão submetendo a uma condenação, como forma de opressão.

*Lívio* — Campofiorito me situou entre os figurativos, mas não sou figurativo. Quero ressaltar o fato de que cada dia mais me aborreço da figura. Sou um artista que vai para formas abstratas cada vez mais nítidas. Isto não me tira a qualidade de me interessar pelos conflitos do homem. Fica sempre aquela eterna questão: só é válida a arte social quando ela tem qualidades artísticas e não vice-versa.

*Fayga* — Acho que o assunto ficou bastante embrulhado mesmo. Falam de certos problemas humanos, desses problemas em relação a uma arte humana. Sem dúvida existem determinados problemas e todos eles, nesse sentido, são humanos. Mas acho que não são esses os problemas que fazem a arte. Pode haver arte com determinados problemas humanos e pode não haver com esses mesmos problemas. Se se diz que a arte figurativa é interessante em problemas humanos, então podemos anexar todo o Salão Acadêmico como interessado no problema humano, mas embora usem a figura não estão interessados no drama social, não estão ligados a esse problema. O que é importante, ainda mais uma vez, é a qualidade da expressão do artista que vai fazer figurativa ou abstrata, não por ser esse problema um drama humano, mas sim por ser um problema em que a sua personalidade humana está envolvida. Um artista pode fazer arte abstrata e ainda continuar interessado no drama humano. Sua arte contudo, pode ter uma visão diferente. Pode fazer arte abstrata e continuar a fazer uma arte humana. No momento em que uma contribuição artística enriquece a visão humana, em que o artista procura conquistar regiões novas por meio de pesquisas, de novas técnicas, ele não precisa ser um Einstein, nem conhecer matemática, nem nada, ele precisa é estar interessado no seu trabalho. No momento em que descobre alguma coisa, em que anexa novas regiões, está fazendo alguma coisa humana.

*Goeldi* — Há uma grande confusão sobre o que, justamente expressa a obra de arte. Não afirmamos que o abstrato não seja humano. Isto seria uma monstruosidade e uma injustiça.

A confusão é toda sobre o termo humano. Se fossemos escritores explicaríamos por meio de palavras, teríamos obrigação de determinar se estamos fazendo um apelo à fraternidade, ao lado humano, ou não. Agora, os artistas plásticos têm uma linguagem e por meio dessa linguagem eles têm a obrigação de expressar o que atingem por esse lado. Tem de chegar à aproximação da vida, se não, não têm saída.

Sou admirador da Fayga e de Lívio, mas acho que o caminho não é ainda o que pode ser uma margem de entendimento. Nós estamos no Brasil, mas em vários outros pontos do mundo se procura essa linguagem. Em Zurique haverá uma convenção, Grande Internacional de Gravadores, e alguns dos gravadores presentes participarão da mostra, que tem por fim mostrar que há artistas que trabalham por um entendimento entre os povos.

É um apelo para uma tomada de posição. Eu me considero um artista moderno, integrado absolutamente dentro da minha época, mas condeno a época moderna, condeno a máquina; faço tudo à mão. O artista tem a obrigação de abrir os olhos e lutar por uma finalidade dentro da sociedade, não dentro dessa sociedade em que vivem, sem a preocupação do que pode acontecer amanhã, mas vendo que em toda parte do mundo estão sendo armados novos desastres. Temos obrigação de dar um atestado de fraternidade.

*Livio* — O abstrato não é uma invenção gratuita, mas advem de uma necessidade de sintetizar, de uma necessidade íntima, profunda, inadiável, humana, de colocar ordem nas coisas, de interpretar o que é desconhecido. De outra maneira vamos condenar toda a arte dos períodos geométricos, dos chamados povos primitivos da alta Grécia, dos povos primitivos da Europa. Entre os índios do Brasil, da Polinésia, na Grécia antiga, entre os Etruscos, vemos fases de arte abstrata. Por que faziam arte abstrata? Diante do caos de um mundo que ele não consegue interpretar, o homem primitivo fica e ficava grandemente espantado e se diz: vou colocar ordem, equilíbrio, espaço e harmonia nas coisas que estão acontecendo ao redor de mim. Por isso surgiu a arte abstrata geométrica dos povos primitivos. Num mundo que está diante do caos, diante de um mundo inteiramente novo que se abre ao homem, com suas pesquisas de ordem científica, o homem sentiu necessidade de colocar ordem nas coisas e a maneira é recorrer a uma arte inteiramente nova.

*Goeldi* — Não estou discutindo se é ou não uma necessidade humana.

*Campofiorito* — Os nazistas também fizeram tudo aquilo por necessidade humana.

*Fayga* — Os nazistas eram acadêmicos. Mandaram queimar os trabalhos abstratos e geométricos.

*Campofiorito* — A confusão é em torno do termo humano. Nunca se debate arte levando em consideração arte ruim, o artista ruim. Fayga trouxe um exemplo para trazer um argumento contra seus adversários, o de um salão que é por todos nós condenado. Poderíamos dizer que é um argumento que está fora de propósito. Quando falamos em artista figurativo, estamos falando do bom artista.

*Fayga* — Então por que mencionou os nazistas? Eles nunca fizeram obra de arte.

**Entrevista concedida a Ferreira Gullar,  
Jornal de Brasil, RJ, 12/1/1957  
Suplemento Dominical, pág. 3**

Abrindo o debate em torno da gravura, Goeldi afirma:  
"A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso"

— A gravura está em foco, não há dúvida nenhuma. Nos últimos anos, leigos e entendidos, encontram um ponto de acordo nesta frase: "A melhor coisa que se faz atualmente no Brasil é a gravura". É, ou porque têm o mesmo ponto de vista ou porque essa opinião generalizada passou a influenciá-los, museus, associações de arte e críticos — e até mesmo embaixadores e adidos culturais — promoveram de Roma a Montevideu, exposições de gravadores brasileiros, da velha-guarda e da nova geração! Em consequência disso ou por outra qualquer razão que no momento não cabe examinar, o interesse pela gravura cresceu a olhos vistos, e os ateliers e cursos de gravura encheram-se de gente moça disposta a aprender a gravar — a ser gravador. No mês de outubro último esse movimento assumiu um caráter de verdadeira "ocupação", com quase todas as salas de exposição expondo gravura: no Museu de Arte Moderna, a

retrospectiva de Livio Abramo; no Ministério de Educação (em despedida ao salão que agora virou repartição burocrática), o Salão Para Todos de Gravura; na Escola de Belas Artes, exposição de litografias do curso de Darel Valença; na Petite Galerie, um grupo de gravadores jovens . . . Como complemento, nas páginas de arte, nos noticiários, nas reuniões de artistas, nos cafés, o assunto era um só: gravura.

Mas uma mesa-redonda realizada no MAM em torno da retrospectiva de Lívio Abramo trouxe a furo problemas que, presentes nas conversas, ainda não tinham conhecido o debate a portas abertas. Esses problemas se relacionam os processos técnicos da gravura, os experimentos dos mais jovens, o valor da pesquisa na gravura brasileira e tantos outros que somados, abrem a discussão sobre uma questão fundamental: o atual surto da gravura brasileira é fruto de uma necessidade profunda do meio e, por isso, positivo, ou nasce de um entusiasmo superficial que se alimenta de equívocos e facilidades? Esses mesmos problemas foram abordados há pouco por Mário Pedrosa em sua série de artigos sobre a representação brasileira na IV Bienal de São Paulo.

Foi pensando em promover o debate amplo e público em torno deles que procuramos ouvir Oswaldo Goeldi, por todos conhecido um mestre da gravura brasileira moderna. A publicação desta entrevista é, portanto, ao mesmo tempo, um convite aos gravadores, aos críticos e a todas as pessoas interessadas para participarem da discussão, que pretendemos alta e leal. Está aberto o debate.

- Fala-se atualmente muito (e bem) da gravura brasileira. Qual a sua opinião a respeito?
- *Não há razão para achar que a gravura brasileira é a tal. É certo que há grande interesse em torno da gravura atualmente, muita gente gravando, muitas exposições, muitas experiências técnicas. Isso é uma vantagem exterior: aplicando-se a crítica o resultado não é o mesmo. Na minha opinião, pode-se fazer uma bravata técnica, saindo ou não das regras tradicionais, sem alcançar o nível de verdadeira gravura.*
- A que atribui o surto da gravura brasileira?
- *Ao fato de que a gravura exige um artesanato. Em geral, hoje nas outras artes, o artesanato está sendo abandonado, enquanto na gravura ele continua a ser importante. Esse artesanato dá uma margem de apreciação e valorização. O jovem que quer fazer gravura, sabe que tem que se apropriar dos meios técnicos para fazer jus ao título de gravador. É claro que a técnica somente não basta mas o artista tem o orgulho do seu artesanato, ele tem necessidade de mostrar o seu conhecimento de "métier" — aquilo que ele conquistou.*
- Esse orgulho é positivo?
- *Até certo ponto. Os gravadores modernos, rompendo com o processo clássico de gravar — a pura técnica linear — com o rigor que impunha uma técnica única para cada trabalho, abriram um campo fecundo para a criação. Hoje, o gravador mistura quantos modos técnicos acha conveniente para a sua expressão: mistura água-forte com ponta-seca, usa "verniz mou", água-tinta, o diabo! Se por um lado, essa plena liberdade de aplicação técnica favoreceu a expressão, por outro lado criou o vício da técnica pela técnica.*

## Inovar por Inovar

- Como assim?
- *Fala-se muito hoje em inovações, em abrir caminhos, etc . . . Mas não se deve confundir experimentos técnicos com a verdadeira inovação. Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus meios na proporção de sua necessidade de expressão. Só essa inovação é legítima – a inovação que é ditada por uma necessidade interior. Inovar por inovar não tem sentido. Sei de artistas que passaram a vida toda inovando e não puderam fazer mais que “inovações” . . . Na verdade, muitas inovações em metal datam já de 1950. Por outro lado há exemplo de gravadores como Jacques Villon que, partindo da técnica tradicional, fizeram a passagem para uma maior síntese de formas, sem abandonar o verdadeiro sentido da gravura. Houve sempre na carreira de Villon um sábio equilíbrio entre técnica e criação sempre mais em profundidade, Villon é um verdadeiro clássico da gravura moderna. Outro que se pode colocar ao lado dele é Lionel Feininger com suas xilos e suas águas-fortes. Mas ponha-se uma gravura de Friedlander ao lado de uma de Villon: a de Friedlander some. Enfim, desde que que artifícios e truques substituíram a gravura não há mais propósito para se dizer se a gravura é boa ou má.*
- Esse sentido errado de inovação que você percebe hoje teria conseqüência de que?
- *O gravador não deve se limitar somente às inovações técnicas administradas pelo professor. A lição dos mestres (que são artistas) é mais importante para criação da gravura. Hoje você chega no atelier de um Friedlander em Paris. “Bom dia – lhe diz ele – toma esta chapa, comporte-se assim-assim, faça de tal e tal modo”. Ora, o que ele está fazendo é vomitar em você uma fórmula Fredlanderiana. Quando o jovem que vai estudar com ele já é um gravador, despersonaliza-se mais, e quando é um principiante a coisa torna-se desastrosa: aprende algumas fórmulas e começa a aplicá-las. Tanto é assim que a gente olha o trabalho de um desses jovens e sabe logo se ele estudou com Friedlander ou com Hayter. E a mesma coisa é na pintura, com Lhote que é um pintor sem personalidade criadora e que fabrica anualmente dezenas de “lhotinhos”. Na verdade essa inflação de processos técnicos não acrescenta nada ao que entendo como gravura e muito menos à experiência desses jovens artistas. O que é preciso é criar, dar alguma coisa de si, usar a fantasia e a vontade criadora para gravar sempre mais em profundidade.*

*Disse que poucos avanços fizemos em matéria de gravura. A maior parte das experiências, em metal, por exemplo, foram feitas no século XVII por Hércules Seghers, um contemporâneo de Rembrandt por quem este tinha a maior admiração. Seghers, era um homem desvairado, que vivia bêbado e na miséria mas era um artesão hábil e inventivo. Muitas das gravuras de Seghers foram impressas nas camisas de sua mulher, que ele pegava escondido e usava em lugar de papel. Seghers já naquela época introduzia inovações nas estampagens superpondo as cores com pequenos desvios, imprimindo para obter efeitos de noite amarelos sobre fundo preto. Atribuiu-se também a ele a invenção do “verniss-mou” e todas as possibilidades que o “verniss-mou” oferece. Na madeira cavada fundo usava tinta-óleo grossa e imprimia obtendo sobre o papel formas coloridas em relevo. Outro exemplo é o de Urs Graf, que viveu em 1515 por aí. Urs Graf gravou em madeira com linha branca sobre fundo preto, aproximando-se muito do negativo de Clichê. Essa descoberta ocorreu séculos antes do aparecimento da fotomecânica . . . Rembrandt admirava Seghers mas não adotou suas técnicas porque elas não correspondiam à sua necessidade de expressão. Os jovens de hoje deviam seguir esse exemplo de independência e fidelidade a si mesmo.*

- Goeldi faz uma pausa e retoma:
- *Eu e Livio Abramo tivemos mais sorte. A guerra cortou todos os nossos contatos com o resto do mundo, de modo que ficamos aqui sozinhos, sem ter a quem pedir conselhos (Segall só gravava em metal) e tivemos que abrir caminho à nossa custa. Cabe aqui uma observação: Livio acredita que os conselhos ajudam muito ao jovem gravador, que assim economiza tempo na solução de problemas técnicos com os quais iria perder anos. Já eu não penso do mesmo modo. O artista, a meu ver, tem que descobrir por si mesmo tudo o que servirá a sua expressão porque essa necessidade de expressão é que o fará descobrir os valores da gravura, e tudo o que vier de fora ou é de desnecessário ou prejudicial.*
- No seu caso, como o processo se deu?
- *Tendo nascido no Brasil, estava em Berna em 1916, e nesse tempo, meus 20 anos, fazia desenho, não gravava. A guerra devastava tudo e o clima era de desespero e angústia. Conheci artistas, alguns vindos da escola de Paris, vi trabalhos de Hodler e Barraud, mas nada daquilo correspondia à minha sensibilidade. Em 1917 fiz uma exposição de desenhos na galeria Wyss. Mais tarde caía em minha mão uma monografia de Herman Esswein sobre Kubin, aí encontrei o espírito que correspondia ao meu. Em 1919 vim para o Brasil, com a minha família. A paisagem brasileira me pareceu estranha, era como se eu nunca houvesse estado aqui. Procurei então assimilar as formas que, com a minha ausência tinham mudado de fisionomia e de expressão. Desenhei muito para me assenhoriar das formas ambientes, do novo mundo visual que ia ser a matéria de minha expressão. O que me interessava era os aspectos estranhos do Rio suburbano, do Caju, com poste de luz enterrados até a metade na areia, urubú na rua, móveis na calçada, enfim coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado. Depois descobri os pescadores e toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar.*
- Quando começou a gravar?
- *Em 1923. Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações. Por isso é que considero que as inovações estão hoje em voga na gravura do século XX não são outra coisa que uma fuga, porque elas procuram burlar os limites da gravura. Reconheço que há nessas experiências uma vontade de liberdade, mas que afasta o artista do verdadeiro espírito da gravura.*
- Sempre gravou em madeira?
- *Fiz um pouco de litografia, ainda na Europa, para reproduzir desenhos meus, num livro que acabou não sendo editado: a litografia não dava o desenho tal como eu queria e assim desisti. Gravei também uma época em metal. Eu e o Mário Tulio encomendamos a um marceneiro uma prensa toda de madeira com cilindros de pau jacarandá. Mas voltei a gravar em madeira, a madeira correspondia mais ao meu temperamento. E sempre fazendo xilografia o exemplo de Munch e os experimentos dos alemães Beckmann, Schmidt-Rottluff, etc . . .*
- Grava diretamente na placa?
- *Não. Toda gravura minha é desenhada muitas vezes, tomo apontamentos e só muito depois, às vezes anos, nasce a gravura.*

## Saturado

- Como surgiu a cor em sua gravura?
- *Estava saturado do preto e branco e procurei a cor. Inicialmente fiz umas aquarelas e depois tentei passar para a gravura. Nas primeiras gravuras em que usei a cor, usei-a com um sentido diferente, meio simbólico, meio fantástico, como na gravura do guarda-chuva vermelho e na do siri vermelho, entre outras. Nessa fase cheguei a fazer gravuras toda em policromia, com sete, oito cores e tons diferentes. Foi então que reparei que me aproximava da estampagem. A cor na gravura tem que conservar a característica da gravação, para que não se torne apenas estampagem.*

*Há quem condene a gravura em cores.*

*Lembro-me que o crítico italiano – parece que o Pallucchini declarou que gravura tinha que ser mesmo em preto-e-branco, gravura em cor era um desvio. Discordo dessa opinião. Tudo depende da aplicação que se faz da cor. Quando bem aplicada a cor não prejudica a gravura, antes a enriquece como no caso dos japoneses, Gauguin e Munch. Pallucchini talvez tenha dito aquilo pensando nas experiências feitas pelos alemães, há algum tempo, cujo resultado foi fragoroso faziam uma estampagem pesada com linóleo, que pareceu mais pintura que gravura.*

*Há gravadores que parecem se contentar com o preto e o branco, extraíndo deles ricos efeitos.*

*Pode-se com o preto atingir efeitos de policromia mas isso não quer dizer que a gravura esteja obrigada a esses elementos. Com a cor consegue-se ótimos resultados. É certo que nem toda técnica recebe bem a cor. Ela fica melhor na lito e na xilo.*

- Como se deu a sua passagem para a cor?
- *Lutei com muita dificuldade, pois não sendo pintor minha experiência com a policromia era reduzida. O problema era substituir certos elementos preto e branco pela cor, fazer a passagem do preto e branco para policromia. Cheguei a fazer, como já disse, gravuras inteiramente sem cor, mas o resultado não foi satisfatório. Estou procurando agora introduzir a cor para expressar a construção e o bom funcionamento com as massas pretas.*
- Por que as gravuras todas em cor não lhe agradaram?
- *Faltava-lhes o elemento gráfico, eram mais estampagem. Atualmente procuro dar mais importância a gravação que é o esqueleto, o suporte para os elementos em cor. Outro ponto: Mesmo quando uso várias cores faço a gravura numa só placa. Já houve tempo em que usei mais de uma placa para gravar as diferentes cores, mas hoje prefiro fazer numa só porque com isso consigo dar ao branco – a que empresto grande importância atualmente – uma qualidade maior, articulando-o de modo orgânico aos outros elementos da gravura.*
- Já fez alguma gravura inteiramente abstrata?
- *Creio que nunca poderia fazer uma gravura abstrata. Sempre quero expressar alguma coisa que é anterior às formas que gravarei, que envolve um sentimento qualquer de angústia, solidão ou de fantástico. Não gravo diretamente, desenho primeiro sobre a chapa, dispondo as zonas de cor, de massa preta, os brancos, e só gravo mesmo quando considero que a idéia está clara, e então gravo dum arranco do começo ao fim.*

## Desenho

- Discutiu-se há pouco sobre o problema do desenho na gravura.
- *A base principal da gravura deve ser o desenho. Seria bom que os gravadores desenhassem mais. Não entendo como desenho nem o desenho funcional de preparação para o quadro ou a gravura nem o desenho decorativo feito para acabar brilhando como peça de decoração de interiores. Falo do desenho como expressão autônoma. Normalmente se separam hoje o desenhista e o gravador, como se um gravador não pudesse ser um bom desenhista. A Bienal mesmo começou separando de modo que se um gravador expõe desenho ninguém leva a sério como se fosse proibido ao gravador desenhar. A Bienal andou certa no caso de Morandi. Deu a ele, em 1953, o prêmio de gravura e agora o de pintura. Aliás, o exemplo de Morandi serve também para mostrar a correlação que há entre o artista e os meios de expressão.*
  
- Que acha do concretismo na gravura?
- *Não se pode esperar nem exigir do concretismo um enriquecimento da gravura, porque ele não se liga ao que há de próprio no material e no espírito da gravura. Usando blocos independentes, formas simples e esquemáticas, não abre caminho para uma especulação maior dos meios e da invenção. Não se vai exigir do concretista inovação nenhuma porque é diferente se o que ele fez é desenho, pintura ou gravura. A expressão do concretista está ligada mais ao seu interior que aos meios de expressão.*
  
- Que pensa da situação econômica do artista de hoje?
- *O problema econômico do artista é muito sério, embora todo mundo procure ignorá-lo. É preciso dizer que o comprador impõe limites no trabalho do artista. Além disso, há hoje uma política internacional de compra e venda de obras de arte que impõe ao artista condições a que ele se submete ou morre de fome. É o caso da Escola de Paris, sem o visto dela ninguém é grande artista. Hoje os americanos começam a criar também a sua escola e disputam o domínio do mercado mundial . . . O jovem que quiser vencer tem que se filiar a uma dessas escolas.*
  
- Você o aconselha a isso?
- *De consciência tranqüila, não. Mas pelo menos ele fica rico como Picasso . . . Esclareço, para terminar, que não tenho idéia de botar freios em ninguém. O melhor caminho para a glória, prêmios e sucessos é mesmo o de fazer o contrário do que deveria ser feito. Cada qual faça o que quiser. Talvez haja alguns que prefiram exigir de si o necessário para ser um gravador e não um falso artista. A confusão é grande e a gravura não lucrará nada com isso.*

Entrevista concedida à Revista Leitura Nº 41, RJ, nov. 1960, pag. 17.

Sobre a nova geração: — "Gostaria de vê-la menos obediente."

Sobre Brasília — "Deixem a urbe crescer um pouco mais"

Hoje a vez de mestre Goeldi responder nossas perguntas. Aí está o grande prêmio de gravura da recente Bienal do México em nove repostas sobre assuntos de palpitante interesse no atual momento plástico.

- Quai a sua impressão do atual movimento plástico brasileiro?
- *Já alcançou a meta: integrou-se no movimento internacional, ponto dramático para os artistas, na minha opinião.*
- Como encara a pintura informal?
- *É a última teimosia no terreno da abstração, é um gesto, um esforço de fracassados. Não vejo nos informais força criadora; em última análise são "dilettanti", e, por isso mesmo, estão tanto na moda.*
- Acredita na possibilidade do encontro dos caminhos do figurativo e do abstrato, resultando numa nova linguagem plástica?
- *Claro que nunca poderá haver encontro dos caminhos do abstrato e do figurativo. Eles divergem: têm finalidades antagônicas. Não é possível que saia dum cruzamento uma nova linguagem plástica. E para que mais uma nova, com tantas que já existem?*
- E a nova geração, qual a impressão que lhe causa?
- *Gostaria de ver a nova geração menos obediente às exigências da moda ditadas por críticos e mais desconfiada de uma arte de transição visando o futuro e com os críticos sempre a frente. Sessenta anos de arte "novíssima" já são suficientes para um critério mais seguro num confronto dos dois lados — o positivo e o negativo.*
- Tem programada para este ano ainda, alguma outra exposição?
- *Não*
- Está realizando atualmente algum trabalho especial?
- *Uma ilustração para Mar Morto de Jorge Amado, grande livro, cheio de poesia.*
- Sendo Brasília uma das maiores realizações da arte contemporânea, como vê a participação dos nossos artistas (inclusive sua) nesta bela nova capital?
- *Sobre Brasília, não posso opinar — não sou urbanista. Outros mais competentes já o fizeram e exaustivamente. Quanto à participação dos nossos artistas plásticos na Novacap, dando-lhe sopro imortal, um conselho meu: deixem a urbe crescer um pouco mais.*
- Para finalizar, poderia nos falar de suas buscas atuais e definir sua posição em face da arte?
- *Busco só as coisas que podem ser buscadas — tranquilidade, dinheiro, etc.*

**Entrevista com Oswaldo Goeldi, feita em setembro de 1956 para a revista "Paratodos".  
por Ana Letycia.**

"Não fiz da gravura uma fórmula mecânica. Ainda tenho surpresas, faço descobertas e gravo com a mesma satisfação de há 40 anos."

Em outubro próximo Goeldi realizará uma exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio, apresentando trabalhos de 1920 até hoje. É ele o pioneiro da gravura em madeira entre nós, o artista que deu vida a essa técnica. Contamos que em 1919, quando voltou ao Brasil, depois de dezoito anos na Europa, só teve conhecimento da existência de um xilógrafo, um alemão chamado Bampi, que se dedicava mais a um trabalho decorativo. Posteriormente, numa exposição da Escola de Belas Artes, viu alguns trabalhos de professores, nas quais se notava grande preocupação técnica.

"Nessa exposição retrospectiva quero demonstrar que sempre fui fiel a mim mesmo. Nos trabalhos de 1920 está o mesmo espírito que me acompanha hoje."

Goeldi nos disse que a idéia de ser entrevistado o assustava e pediu-nos que não fizéssemos muitas perguntas, que fôssemos tão rápido quanto o possível. Mas nossa conversa foi longa e Goeldi não protestou. Creio que não sentiu isso.

Oswaldo Goeldi nasceu no Rio em 1895. Seu pai, notável naturalista suíço, Emílio Augusto Goeldi, veio para o Brasil no tempo de Pedro II trabalhar na Quinta da Boa Vista. Caindo o Império sua família retirou-se para Teresópolis. Depois seu pai foi mandado pelo Governo para o Pará, a fim de reorganizar o Museu daquela cidade, hoje Museu Goeldi.

Em 1901 o menino Goeldi foi mandado estudar na Suíça. Lá ficou até a idade de 24 anos. Frequentou a Escola Politécnica de Zurique, onde começou a sentir grande interesse pelo desenho. De fato, interessou-se somente pelo desenho, tanto que abandonou o curso na metade. Fêz, nessa época, algumas ilustrações de Poe e Dostoiévski, por sua conta, "para acompanhar os livros desses autores num clima familiar." Antes de sair da Suíça fêz uma exposição na Galeria Wyss, apresentando uma série de desenhos a bico-de-pena. Esteve ainda em Genebra onde frequentou a escola de "Arts et Métiers". Teve aulas com Henry Van Muyden e Serge Pahnke. Trabalhou com esses professores aproximadamente seis meses. "Eles teriam podido preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação", é o que ele nos diz. Em 1918, terminada a guerra, Goeldi preparou-se para voltar ao Brasil. Veio em 1919. Aqui encontrou um ambiente difícil. "Sentia-me, mais ou menos, como Gauguin na ilha". Nosso meio artístico era acadêmico, sem nenhuma compreensão para o que esse jovem fazia. "Em 1921 fiz uma exposição no Rio — Liceu de Artes e Ofício — diante da qual os críticos balançavam a cabeça. Lembro-me de Gastão Penalva que diante de determinado trabalho dizia que a lua não estava na posição certa, que uma outra coisa estava torta, etc.". O público mostrou-se indiferente. "Sentia-me completamente isolado. Valeu-me, entretanto, o conhecimento do poeta Trajano Medeiros de Passos, a quem vim recomendado da Europa. Trajano Medeiros de Passos era uma pessoa compreensiva e pôs-me em contato com alguns poetas. No meio plástico não havia possibilidade de entendimento. Foi importante para mim o encontro com Alvaro Moreira, naquele tempo trabalhando no "Para Todos", com Olegário Mariano, J. Carlos e outros. Tive, então, oportunidade de fazer algumas ilustrações para jornais e revistas. Conheci ainda

Di Cavalcanti — antes da Semana de Arte Moderna de São Paulo — e por seu intermédio alcancei o grupo de Anita Malfati, Zina Rita, Tarsila, artistas vanguardistas, onde havia possibilidade de ser compreendido. Importante também foi minha aproximação de Ronaldo de Carvalho.”

— Qual seu primeiro contato com Kubin, artista que teve grande influência sobre sua carreira?

— “Fiquei conhecendo Kubin por intermédio de uma publicação de obras suas. Fui conhecê-lo pessoalmente em 1930, quando voltei à Europa”. Vendo os trabalhos desse artista sentiu Goeldi que havia possibilidade de “encontrar uma voz vizinha, um parentesco”, o que o empolgou. Na época em que se viu isolado no nosso meio artístico, numa época de terrível insegurança, mandou, por intermédio de pessoas amiga que fora para a Europa alguns trabalhos seus para Kubin, acompanhados de uma carta em que pedia a opinião do artista. “Sua resposta incentivou-me”.

— Goeldi, se por acaso Kubin não houvesse respondido ou se tivesse dito que não gostava?

— “Teria sido um desastre”, diz Goeldi. “Aliás, eu não queria abrir a carta que ele me enviou só de receio. Mas se ele respondeu é porque levou em consideração o seu trabalho, disseram-me. Foi assim que me animei a abrí-la. Kubin mostrou-se compreensivo, propôs-se a recomendar-me a editoras e quis também fazer uma troca de trabalhos. Até hoje mantemos correspondência. No catálogo da minha exposição retrospectiva vai ser transcrita na íntegra sua última carta.”

Em 1930, por recomendação de Kubin, Goeldi expõe na Galeria Wertheim, em Berlim, onde aquele artista acabava de fazer uma exposição e onde Munch exporia a seguir. Goeldi não podia ficar em Berlim todo o tempo. Deixou o material da exposição e viajou. “Era uma época difícil, tempo de inflação na Europa. Assim mesmo vendi alguns trabalhos. A crítica mostrou-se simpática.” Em 1931 volta à Europa e faz exposições na Suíça, Berna e Zurique. Os trabalhos que expõe em Berlim, Berna e Zurique, são desenhos e gravuras.

Goeldi poderia ter ficado na Europa, mas não quis. “Já tinha minha vida aqui e sabia que tinha muito trabalhar e lutar. Sentia-me já longe da Europa. Seria difícil integrar-me no meio artístico de lá, sentia-me um estranho. Hoje considero-me cem por cento brasileiro e com fobia de Europa, principalmente dos grandes centros culturais, como Paris, por exemplo.”

— Acredita que o artista, em determinada altura de sua vida, precisa de um estímulo, como esse que você teve?

— “Hoje, não. O meio é diferente; há prêmios, bienais. Naquela época sentia-me isolado. Contava com amigos, é verdade, mas não sabia se elogiavam para agradar-me. A opinião de um artista é sempre diferente, pois ele também faz um trabalho e participa das mesmas dúvidas. No fundo todo o artista procura a verdade. Foi importante por tratar-se de Kubin, que era um artista muito considerado, com grande riqueza de expressão e de forte poder sugestivo, artista que fez carreira com seu próprio esforço. Hoje é mais fácil. Sabe-se de tudo o que é feito em Berlim e em Londres, pois os métodos de correspondência e divulgação são muitos. Têm-se, ainda, mais contato com o público e um apoio moral muito definitivo. O nosso meio já está tão avançado como o de Paris ou Roma. Tivemos há pouco uma exposição de desenhos de Ulm, não é verdade? O ambiente mudou muito. Naquela ocasião um incentivo era importante, era necessário.”

Goeldi que considera Kubin como tendo sido seu mestre acrescenta: “a maneira de desenhar de Van Gogh, essa sua maneira apaixonada, teve grande influência na formação do meu estilo. A maneira de desenhar de ambos me impressionou.”

“Acho que o caminho do artista é o do individualismo. Penso que estamos no caminho de perder o individualismo, o que geralmente existiu. O perigo é não se poder manter isso. Muita coisa está morta porque o indivíduo quase não existe, tende a opinar num sentido coletivo. Seria um bom conselho aos jovens artistas dizer-lhes que em vez de procurar a maneira *como* fazer, procurassem fazer, simplesmente. Procurassem expressar o que está dentro de cada um, sem preocupações de escolas, teorias e tudo o mais. Esse o caminho. Essa idéia não é minha mas de Frans Masereel. Acho esse conselho justo e simples. O ideal é a expressão individual.”

— Goeldi, qual sua posição com relação à pintura abstrata? Você é contra?

— “Não, não sou contra. Apenas a arte abstrata deixa-me completamente frio. Se a abstração fôsse uma linguagem para mim eu já seria abstrato.”

— Quais seus temas preferidos?

— “Não digo que tenha propriamente temas preferidos. Procurei dar aos meus trabalhos uma atmosfera e um clima, numa feição pessoal. É difícil explicar. Pode-se ver uma coisa e essa visão não refletir a correspondência que há no elemento artístico, que brota de um fundo misterioso, diferente. Há uma participação íntima que varia de indivíduo para indivíduo. O Brasil que represento é mais uma questão de sentimento, é a minha maneira de ver, de sentir a terra onde nasci, que abandonei e que depois de muitos anos, com saudade, revi. Fui procurando expressar aquilo que me assaltava, as coisas mais flagrantes, e entrou também a parte de atmosfera, enfim, mil coisas! Tanto se pode sentir que depois da chuva há o cheiro de terra e folhagem molhadas, coisas muito íntima, como se pode, às vezes, interpretar ou segurar esse momento.”

Goeldi conta-nos que já ilustrou vários livros, alguns de Doistoiévski e Poe. (Não se recorda de todos) Ilustrou um livro de Raul Bopp “Cobra Norato”, isso em 1937, livro que tornou-se bastante raro, do qual foram tirados 100 exemplares e destruídos as matrizes originais das ilustrações. Fêz ainda ilustrações para Cassiano Ricardo.

— Qual sua opinião sobre o momento atual da gravura no Brasil?

— “O interesse aumentou muito. Para dizer a verdade não sei se isso é vantagem para a gravura. Isso não quer dizer que a gravura qualitativamente esteja melhor. A qualidade vem do esforço e da capacidade do gravador. O estar na moda pode até prejudicar a gravura.

Na gravura brasileira faz questão de citar Lívio Abramo, como exemplo de honestidade, talento e realização. “Lívio foi o meu mais antigo companheiro na gravura. Vivia em São Paulo e conheceu por publicações trabalhos meus. Entusiasmou-se pela gravura e pôs-se a trabalhar. Conhecemo-nos depois, em São Paulo.” Inclui entre os gravadores de sua preferência Munch, Gauguin e o livro de imagens de Masereel. Na pintura sua atenção vai para Van Gogh, falando dos mais novos. No Brasil, Guignard, Di Cavalcanti e Panceti.

Terminando, diz-nos Goeldi: “Dou-me por satisfeito por ter seguido esse caminho espinhoso. Tenho pela gravura o mesmo entusiasmo de quando comecei. Há pessoas que sabendo tudo sobre uma técnica já sabem também o que vão alcançar.

Sentam-se e fazem tudo de forma exata e dá tudo certo. Para mim não. Não tenho plano algum, apenas trabalhar o mais que puder. Terei sempre, felizmente coisas a dizer e sonho ainda introduzir inovação que tenho na cabeça e não consegui realizar.”  
“Seus instrumentos de gravura tiram faíscas misteriosas e feiticeiras do bloco de madeira”. É o que de Goeldi diz Kubin.

Essa entrevista foi revista por Oswaldo Goeldi antes de ser publicada. Teve sua inteira aprovação, depois de algumas retificações. Vale como um dado biográfico. Foi taquigrafada e por isso reproduz fielmente seu pensamento.

Setembro de 1956

## Cronologia

- 1895 – Nasce na ladeira do Ascurra, nº 6 (atual nº 96), no Cosme Velho, Rio de Janeiro, a 31 de outubro.
- 1896 – Vai com a família para Belém do Pará.
- 1901 – Vai para a Suíça.
- 1915 – Ingressa na Politécnica de Zurique.  
Começa a desenhar . Seus primeiros desenhos são feitos na atmosfera da “Blau e Reiter”.
- 1917 – Abandona a Politécnica e entra para a *École des Arts et Métiers*, em Genebra.  
Freqüenta o atelier de Serge Pahnke e Henri van Muyden.  
Exposição na Galeria Wyss, em Berna.
- 1919 – Regressa ao Brasil.
- 1921 – Exposição no Liceu de Artes e Offícios, no Rio de Janeiro.
- 1924 – Faz ilustrações para “O Malho” e “Para Todos”.  
Estuda gravura com Ricardo Bampi.
- 1926 – Envia a Alfred Kubin alguns trabalhos, e este aconselha-o a expor na Europa.

- 1928 – Ilustrações para “Canaan” de Graça Aranha.
- 1929 – Ilustrações para “O Manguê” de Benjamin Costallat.
- 1930 – Álbum com 10 gravuras prefaciadas por Manuel Bandeira.  
Viaja para a Europa.
- Exposição na Galeria Kunst-Klipstein, em Berna.
  - Exposição na Galeria Wertheim, em Berlim.
- 1930/31 – Viaja para Zurique, Berna e Berlim, onde participa de exposições ao lado de Matisse, Utrillo, Waroquier e Leo Long.
- 1931 – Exposição no atelier de Kummerly, Muri, Suíça.  
Volta ao Brasil.
- 1937 – Ilustração do Livro “Cobra Norato” de Raul Bopp.  
Aparece a cor na gravura.
- 1938 – Exposição em Belém do Pará, na Biblioteca e Arquivo Público.  
Exposição em Salvador – Bahia  
Expõe em Coletiva no Rio de Janeiro, organizada por Di Cavalcanti, Aníbal Machado e Tomas Santa Rosa.  
Exposição de Arte Social.
- 1941 – Ilustração para o Suplemento Literário Autores e Livros – Publicação dominical do Jornal “A Manhã”.  
Ilustração para “Humilhados e Ofendidos” de Dostoievski, Editora José Olympio.  
Série de Desenhos sobre a Guerra “As luzes se Apagam, agitam-se os monstros”.
- 1943 – Ilustração para “Ressurreição da Casa dos Mortos” de Dostoievski . Editora José Olympio.  
Ilustração para “Carlitos” de Villegas Lopes, Editora Leitura.
- 1944 – Série de gravuras com o título “Balada da Morte” – Revista Clima – São Paulo.  
Exposição de Arte Moderna – Prefeitura de Belo Horizonte.  
Exposição individual . Patrocínio do Instituto Brasil-Estados Unidos, no Instituto dos Arquitetos do Brasil.  
Ilustração para “O Idiota” de Dostoievski, José Olympio.
- 1945 – Ilustração para “Martim Cererê” de Cassiano Ricardo.

Ilustração para "Letras e Artes", Suplemento dominical de "A Manhã".

- 1949 – Ilustração para "Cheiro de Terra" de Caio de Mello Franco.
- 1950 – Participa da representação brasileira na Bienal de Veneza.  
Salão de Belas Artes da Bahia – Medalha de Ouro.  
Mostra de Arte Brasileira, Roma – Dezembro.
- 1951 – Primeira Bienal de São Paulo. 1ª prêmio da Gravura Nacional.  
Novembro – Exposição na Galeria Domus, São Paulo.
- 1952 – Ensina na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, Rio.  
Julho – Exposição na Galeria Tenreiro, Rio de Janeiro.
- 1953 – Participa da Segunda Bienal, São Paulo.  
Vai para Montevidéu a convite do Instituto Uruguaio Brasileiro.  
Realiza curso sobre gravura e exposição.  
Ilustração para "Memórias do sub-Solo" de Dostoievski. Editora José Olympio.
- 1954 – Exposição *Graveurs Brésiliens*, Kunstmuseum, Berna, Maio /Junho.  
Exposição na Galeria Oxumaré, Salvador, Julho.
- 1955 – Contratado para lecionar gravura na Escola Nacional de Belas Artes.  
Publicação do Álbum "Goeldi" – Serviço de Documentação do M.E.C.  
Apresentação de Anibal Machado.  
Participou na 3ª Bienal, Junho/Outubro.  
Homenagem do Grupo de Estudos Mario de Andrade – Pen Club do Brasil.
- 1956 – *III International Ausstellung von Holzschnitt* – Zurique.  
Exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo.  
Retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 1957 – Exposição promovida pelo *Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño*.
- 1958 – Exposição em Veneza.  
Exposição *Arte Moderna en Brasil-Buenos Aires*, Junho.

- 1958 – Exposição na Galeria GEA. Rio de Janeiro, Julho.
- 1959 – Ilustrações para “Lições de Abismo” de Gustavo Corção . Livraria Agir - R.J.  
Exposição na Piccola Galeria, Rio de Janeiro, Maio.  
Exposição na Galeria Tenreiro, São Paulo, Novembro.
- 1960 – Ilustração para “Mar Morto” de Jorge Amado . Livraria Martins.  
Primeiro prêmio Internacional de Gravura na II Bienal Americana do México.  
Exposição na Galeria Bonino . Rio de Janeiro . Setembro.
- 1961 – Falece no Rio de Janeiro – 15 de Fevereiro.

#### Exposições Póstumas

- 1961 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro . Maio/Julho.  
Museu Nacional de Belas Artes Julho/Agosto.  
Museu de Arte de Belo Horizonte . Outubro.  
Sala Especial na VI Bienal – São Paulo
- 1962 – Galeria Vila Rica . São Paulo, Fevereiro.  
*“Incisio e Disegni Brasiliani”* . Spoleto, Itália.  
Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.  
*Galleria d’Arte della “Casa do Brasil”*. Roma, Novembro.  
Museu de Belas Artes de Buenos Aires.  
Exposição em Assunção, Paraguai. Iniciativa de Livio Abramo, adido cultural da Embaixada do Brasil.
- 1964 – Fundação Armando Alvares Penteado / Museu de Arte Brasileira.  
Coleção Nelson Mendes Caldeira, São Paulo, Março,
- 1969 – X Bienal – Sala Homenagem . São Paulo, Setembro
- 1971 – Museu Nacional de Belas Artes . Rio de Janeiro, Setembro.
- 1974 – Mostra da Gravura Brasileira . Fundação Bienal de São Paulo, Novembro/Dezembro.

1980 – Museu D. João VI – Escola Nacional de Belas Artes . Rio de Janeiro  
Galeria Dezon . Rio de Janeiro.  
Galeria Parnaso . Brasília, Dezembro.  
Museu de Arte Moderna de Rezende.

Casa de Goeldi, situada na esquina das ruas  
Nascimento Silva com Maria Quitéria, Rio de Janeiro, 1930



## Bibliografia

### Livros

- Abramo, Lívio, **Grabado – 4 Escuelas del Brasil**, Assunção, maio 1965.
- Mendes, Murilo, “Homenagem a Oswaldo Goeldi” in *Poesias*, RJ, José Olympio, pg. 463.
- Pontual, Roberto, **Arte Brasileira Contemporânea** Col. Gilberto Chateaubriand, RJ, Ed. Jornal do Brasil, 1976.
- Pontual, Roberto, **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**, RJ, Civilização Brasileira, 1969 – verbete Goeldi.
- Reis Junior, José Maria dos, **Goeldi**, RJ, Civilização Brasileira, 1966.
- Silva, Orlando da, **A Arte Maior da Gravura**, RJ, Ed. Espade, 1976.
- Teixeira Leite, José Roberto, **A Gravura Brasileira Contemporânea**, RJ, Ed. Expressão e Cultura, RJ, 1966.
- Valadares, José, **Artes Maiores e Menores**, Salvador, Universidade da Bahia, 1957.
- **Arte Gráfica do Hemisfério Ocidental**, International Business Machines, 1941
- Col. **Arte no Brasil**, vol. II, SP, abril, 1979.
- **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**, MEC, Verbetes “Goeldi” .
- Reis Junior, José Maria dos, **Oswaldo Goeldi** in “Aspectos da Arte Brasileira”, pag. 96, Funarte, RJ, 1981.

**Periódicos (\*)**

**1926**

Andrade, Mário de . "Oswaldo Goeldi" . **Diário Nacional**, SP, 25/12.

Zach, Erwin – "Um Artista Desconhecido", **O Jornal**, RJ, 25/12.

**1927**

Machado, Aníbal . "Um Artista Original" . **O Jornal**, RJ, novembro.

Zach, Erwin . "Oswaldo Goeldi, desenhista da noite", o **GLOBO**, RJ.

**1929**

Bandeira, Manoel . "Oswaldo Goeldi" . **Diário Nacional**, SP., 23/3 . Repr. in Batista, Marta R. e outros . **Brasil: 1º Tempo**

**Modernista**, Inst. Estudos Brasileiros, SP. 1972, pg. 162.

Flexa Ribeiro . "Belas Artes" . **O País**, RJ,

— "Oswaldo Goeldi" . **Deutsche Zeitung** . RJ.

Andrade, Mário de . "Oswaldo Goeldi" . **Diário Nacional**, SP., 8/2 . Repr. in Batista, Marta e outros . **Brasil: 1º Tempo**

**Modernista**, Inst. Estudos Brasileiros, SP . 1972, pg. 164 – 166.

Ferraz, Geraldo . "Oswaldo Goeldi" . **Diário da Noite**, SP, 1/2.

— **Berliner Borsen Zeitung**, Berlim, 18/6.

— **Deutsche Tageszeitung**, Berlim, 18/6.

— **Worwarts**, Berlim, 18/6.

— **Deutsche Allgemeine Zeitung**, Berlim, 19/6.

— **Berliner Morgenzeitung**, Berlim, 21/6.

— **Berliner Lokal-Anzeiger**, Berlim, 21/6.

— **Germania**, Berlim, 4/7.

— **Bund**, Berna, 4/7.

— **Berner Tagblatt**, Berna, 19/7.

**1931**

**Das Kunstblatt**, Berlim, abril.

**1933**

"Oswaldo Goeldi", **Literatura**, RJ, 20/9.

idem, ib., 5/11.

idem, ib., 20/12.

**1936**

Reis Junior, J.M., "Oswaldo Goeldi", **O Cruzeiro**, RJ, 29/8

(\*) Apud. Reis Junior, José Maria dos, RJ, **Civilização Brasileira**, 1966, dados colhidos no Serviço de Documentação do Museu Nacional de Belas Artes (RJ) e na Biblioteca da Fundação Bienal de São Paulo.

#### 1938

- Flores, Jacques . "Os Trabalhos de Oswaldo Goeldi", *Folha do Norte*, Belém, 2/4.  
Levihall . "Cartaz do dia" . *Folha do Norte*, Belém, 4/4.  
Machado Coelho . "Um pouco de Oswaldo Goeldi", *Estado do Pará*, Belém, 27/3.  
Mendes, F. Paulo . "O Poeta Oswaldo Goeldi". *Folha do Norte*, Belém, 1/4.  
Serra, Alzira . "Miniatura" . *Folha do Norte*, Belém, 1/4.  
Vieira, Gastão . "Oswaldo Goeldi", *Folha do Norte*, Belém, 7/4.  
— "Oswaldo Goeldi". *Guajarina*, Belém, fev.  
— "Oswaldo Goeldi". *Estado do Pará*, Belém, 25/3.  
idem, ib., 31/3.  
— "Homenagem dos intelectuais" . *Estado do Pará*, Belém, 6/4.  
— "Homenagem ao pintor Oswaldo Goeldi" . *Estado do Pará*, Belém, 7/4.

#### 1941

- Coutinho, Afrânio, "A Arte de Goeldi". *A Tarde*, Salvador, 1/11.  
Facó, Rui, "Oswaldo Goeldi" fala de Arte", *Seiva*, Salvador, dezembro.  
— "Movimento Artístico", *O Imparcial*, Salvador, 3/10.

#### 1942

- Facó, Rui, "Martin Cererê, ilustrado por Oswaldo Goeldi". *Autores e Livros*, suplemento de *A Manhã*, RJ, 1/11.

#### 1944

- Andrade, Ari de, "Goeldi, homem noturno", *Vitrine*, RJ, novembro.  
Campofiorito, Q., "Um Grande Xilógrafo" . *Diário da Noite*, RJ, 3/7.  
César, Osório, "Goeldi" . *A Manhã*, RJ, 2/7.  
Ferraz, Geraldo, "Um ilustrador do Dostoievski" . *O Jornal*, RJ, 30/6.  
idem, "Artes Plásticas", *O Jornal*, RJ, 12/8.  
Navarra, Rubem, "Artes Plásticas" . *A Manhã*, RJ, 2/7.  
Queiroz, Raquel de, "Exposição de Gravuras" . *Folha Carioca*, RJ, 1/7.  
Raul de São Vitor (Pseudônimo de Maria de Lourdes Pires da Rocha), "A Arte Moderna no Brasil. Resposta de Oswaldo Goeldi". "Autores e Livros", suplemento de *A Manhã*, RJ, 9/8.  
— "Exposição Oswaldo Goeldi" . *Folha Carioca*, RJ, 19/6.  
— "Nomes do Dia" . *A Manhã*, RJ, 13/6.  
— "Xilogravura e desenhos de Goeldi" . *A Manhã*, RJ, 24/6.

#### 1945

- Andrade, Ari de . "O Mundo de após-guerra" . *Vamos Ler!*, RJ, 7/6.  
Jardim, Luís, "Notas sobre arte, o artista Oswaldo Goeldi" . *Correio da Manhã*, RJ, 15/4.

#### 1946

- Bento, Antonio, "No Atelier de Oswaldo Goeldi" . *Diário Carioca*, RJ, 3/2.

#### 1951

- Aquino, Flávio de . "As premiações da Bienal de São Paulo". *Diário de Notícias*, RJ, 4/11.  
Ferraz, Geraldo, "Sobre a Arte da Gravura" . *O Jornal*, RJ, 29/7.  
Franco, Maria Eugênia . "Oswaldo Goeldi" . *O Estado de São Paulo*, SP, 6/12.  
Martins, Ibiapaba Oliveira . "O Gravador Oswaldo Goeldi" . *Correio Paulistano*, SP, 8/12.  
Mendes, Murilo . "Sugestão da Bienal" . *Diário Carioca*, RJ, 2/12.  
Osório César . "Artes Plásticas" . *Folha da Manhã*, SP, 5/12.  
Pedrosa, Mário . "A representação brasileira" . *Tribuna da Imprensa*, RJ, 1/12.  
Queiroz, Rachel de . "Goeldi na Bienal" . *O Cruzeiro*, RJ, 22/9.  
Silva, Quirino da . "Oswaldo Goeldi" . *Diário da Noite*, SP, 31/8.  
Silva, Quirino da . "A Bienal de São Paulo" . *O Jornal*, RJ, 4/11.  
— "Oswaldo Goeldi" . *Jornal do Brasil*, RJ, 4/11.

#### 1952

- Aquino, Flávio de, "O Mundo poético de Oswaldo Goeldi" . *Comício*, RJ, 17/7. Repr. in *Três Fases do Movimento Moderno*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação, 1952, pág. 46.  
Campofiorito, Q., "Oswaldo Goeldi" . *O Jornal*, RJ, set.  
Carpeaux, Otto Maria, "Oswaldo Goeldi" . *Correio da Manhã*, RJ, 3/7.  
Miranda, José Carlos de Macedo, "Arte e Vida" . *Tribuna da Imprensa*, RJ, 18/10.  
Pedrosa, Mário, "Artes Plásticas" . *Correio da Manhã*, RJ, 7/6.  
— "Munch na palavra de Goeldi" . *O Jornal*, 14/8.

#### 1953

- Barata, Mário, "Oswaldo Goeldi" . *Arte* nº 2, Vol. III, mar/abril.  
Campofiorito, Quirino, "Oswaldo Goeldi em Montevidéo" . *O Jornal*, RJ, 8/11.  
Esteban, Fernando Garcia, "*Grabados y dibujos de Oswaldo Goeldi*" . *Marcha*, Montevidéo, 30/10.  
Jayme Maurício, "Goeldi: Exposição, Cartas e Museu" . *Correio da Manhã*, RJ, 11/8.  
Queiroz, Raquel de, "Brasileiro no Uruguai" . *O Cruzeiro*, 10/1.  
Vitureira, Cipriano S., "Oswaldo Goeldi, *el grabador*" . *Mundo Uruguayo*, Montevidéo, 29/10.  
— "*Exposición del grabador Oswaldo Goeldi*" . *El Diario*, 21/9.  
— "*La Muestra de grabador de Oswaldo Goeldi*" . *La Mañana*, Montevidéu, 22/10.  
— "*Exposición Goeldi*" . *El Bien Publico*, Montevidéu, 29/10.

#### 1954

- Antonio, Sérgio, "Goeldi, mestre da gravura" . *Diário de Notícias*, Salvador, 18/7.  
Valadares, José, "Mestre Goeldi" . *Diário de Notícias*, Salvador, 18/7.

#### 1955

- Andrade, Carlos Drummond de, "A Goeldi. No 60º aniversário do artista" . *Correio da Manhã*, 30/10/55. Repr. in *Para Todos*, set. 1955 e *Poemas*, RJ, José Olympio, 1959, pg. 338.  
Barata, Mario, "Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes" . *Diário de Notícias*, RJ, 16/1.  
Batista da Costa, "Goeldi: Um sorriso, por favor" . *Correio da Manhã*, RJ, 17/3.

Braga, Rubem, "Goeldi" . **Correio da Manhã**, RJ, 6/3.  
Bento, Antonio, "O Expressionista Goeldi" . **Diário Carioca**, RJ,  
idem . **Correio da Manhã**, 25/6.  
Campofiorito, Q. "Goeldi, 60 anos" . **O Jornal**, 30/10.  
Carpeaux, Otto Maria, "Oswaldo Goeldi" . **Correio da Manhã**, RJ, 30/1.  
Cavalcanti, Valdemar, "Goeldi, gravuras" . **O Jornal**, RJ, 27/2.  
Coutinho, Afrânio, "Goeldi" . **Diário de Notícias**, RJ, 22/5.  
Ferraz, Geraldo, "Oswaldo Goeldi, artista noturno" . **A Tribuna**, Santos, 30/11.  
José Roberto, "Oswaldo Goeldi" . **Revista da Semana**, RJ, 29/10.  
Miranda, Macedo, "Goeldi: 60 anos de solidão" . **Tribuna de Imprensa**, RJ 27/10.  
Ostrower, Fayga, "O mundo do silêncio" . **Para Todos**, RJ, out.  
Ramos, A.C. de Paula, "Oswaldo Goeldi" . **O Mundo**, RJ, 20/3.  
Vera, "Homenagem a Goeldi" . **Última Hora**, RJ, 5/11.  
Vieira, José Geraldo, "Intérprete da condição humana" . **Para Todos**, RJ, out.  
— "Uma visão do mundo" . **Para Todos**, RJ, out.  
— "Goeldi e a consciência dos artistas" . **Diário de Notícias**, RJ, 6/11.  
— "Goeldi, o solitário do Leblon" . **Folha da Manhã**, SP, 6/11.  
Vieira, José Geraldo, "Goeldi" . **Correio da Manhã**, 30/10.  
"Oswaldo Goeldi" . **Diário Carioca**, RJ, out.  
"60 anos de um artista: Oswaldo Goeldi" . **O Dia**, RJ, 30/10.

#### 1956

Ana Letícia, "Goeldi e sua arte" **Para Todos**, RJ, 2ª quinzena setembro 1956 (entrevista).  
Andrade, Carlos Drummond de, "Goeldi e espanto" . **Correio da Manhã**, 4/10.  
Aquino, Flávio de, "Oswaldo Goeldi" . **Módulo**, RJ, março 56.  
Barata, Mário, "A evolução da gravura em madeira e a posição histórica de Goeldi" . **Diário de Notícias**, RJ, 21/10.  
Campofiorito, Q., "Escola de gravura Goeldi" . **O Jornal**, RJ, 19/8.  
Jayme Maurício, "Retrospectiva Goeldi no MAM" . **Correio da Manhã**, RJ, 2/10.  
Kauffmann, Henri, "Goeldi" . **Journal Français du Brésil**, RJ, nov.  
Silva, Quirino da, "Oswaldo Goeldi" . **Diário da Noite**, SP, 5/9.  
Vieira, José Geraldo, "Oswaldo Goeldi" . **Habitat**, SP, set.  
— "Aniversário de Goeldi" . **Forma**, RJ, março.  
Vieira, José Geraldo, "Artes Plásticas" . **Diário de São Paulo**, 16/9.  
— "Ilustrador de gritos calados, Goeldi surpreende os paulistas" . **Tribuna da Imprensa**, 20/9.  
— "Goeldi volta e São Paulo" . **O estado de São Paulo**, SP, 21/9.  
— "A exposição Oswaldo Goeldi" . **Folha da Manhã**, SP, set.  
— "Goeldi, o mestre da gravura no MAM" . **Correio da Manhã**, RJ, 5/10.  
— "Goeldi no MAM" . **Revista da Semana**, RJ, 20/10.  
— "Goeldi no Museu de Arte Moderna" . **Sombra**, RJ, nº de Natal.

#### 1957

- Coelho, Nelson, entrevista a Lívio Abramo . **Jornal do Brasil**, RJ, 13/1.  
Ferreira Gullar, Abrindo o debate em torno da gravura, Goeldi afirma: "A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso" . **Jornal do Brasil** (Suplemento dominical), 12/1.  
Berkowitz, Marc, "Oswaldo Goeldi na GEA" . **Para todos**, RJ, agosto.

#### 1958

- Ferreira Gullar, "Mestre Goeldi se renova: GEA" . **Jornal do Brasil**, RJ, 31/8  
Goldenberg, Leony, "Exposição Goeldi" . **Al Hamishmar**, RJ, 2ª quizenada out.  
Hollanda; H., "Goeldi diz na madeira porque não gosta do mundo" . **Mundo Ilustrado**, RJ, 8/11  
— "Novos depoimentos sobre gravura" . **Jornal do Brasil**, RJ, 2/2  
— "Oswaldo Goeldi" . **Revista da Semana**, RJ, 23/8  
— "Goeldi, diz porque trocou a química pela gravura" . **Tribuna da Imprensa**, RJ, 3/9

#### 1959

- Milliet, Sérgio, "Três Artistas" . **Jornal do Comércio**, RJ, 13/12  
Pedro Manuel, "Goeldi em La Piccola" . **Diário de Notícias**, RJ, 21/6  
Silva, Quirino da, "Notas de Artes" . **Diário da Noite**, SP, 18/11  
— "Artes Plásticas" . **Diário de São Paulo**, 22/11  
— "Gravuras de Oswaldo Goeldi" . **O Estado de São Paulo**, SP, 21/11

#### 1960

- Amado, Jorge, "Mestre Goeldi" . **Hoje**, RJ, 18/9  
Berkowitz, Mara, "Goeldi no México" . **Leitura**, RJ, set.  
Braga, Rubem, "Assim é Goeldi" . **O Globo**, RJ, 17/9/60  
Campofiorito, Quirino, "Arte Brasileiro no México" . **O Jornal**, RJ, 7/10  
idem, "Leitura: palavras de Goeldi" . **O Jornal**, RJ, 28/12  
Ferreira Gullar, "Vitória de Goeldi na II Bienal do México" . **Jornal do Brasil**, RJ, 9/9  
Jayme Maurício, "Goeldi será homenageado no Museu" . **Correio da Manhã**, RJ, 8/9  
idem, "Goeldi declina da Homenagem" . **Correio da Manhã**, RJ, 14/9  
Machado, Aníbal, "Goeldi" . **Tribuna da Imprensa**, RJ, 10/9  
Machado, Lourival Gomes, "Goeldi, o singular" . **O Estado de São Paulo**, SP, 17/9  
Maia, Jorge, "A Bienal do México" . **Correio da Manhã**, RJ, 29/10  
Melo e Souza, Cláudio, "Goeldi" . **Senhor**, RJ, março  
Pongetti, Henrique, "Goeldi" . **O Globo**, RJ, 9/9  
Ramos, A.C. de Paulo, "Goeldi, prêmio internacional de gravura na Bienal do México" . **O Mundo Português**, RJ, dez.  
Silva Borges, "Acredito em meus sonhos, são figurativos" . **Hoje**, RJ, 18/9  
Teixeira Leite, José Roberto, "Oswaldo Goeldi" . **Tribuna da Imprensa**, RJ, 24/9/60.  
— "Goeldi" . **Macunaíma**, órgão do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, RJ, julho  
— "Goeldi ganhou prêmio internacional de gravura na Bienal do México" . **Correio da Manhã**, RJ, 6/9  
Teixeira Leite, José Roberto, "Goeldi premiado no México" . **Correio Paulistano**, SP, 7/9  
— "Brasil ganha na Bienal do México" . **Jornal do Brasil**, RJ, 7/9

- “Oswaldo Goeldi, gravador brasileiro, ganha o prêmio internacional do México”. **A Tribuna**, SP, 7/9
- “Bienal do México: Goeldi ganhou prêmio”. **Hoje**, RJ, 9/9
- “Goeldi, prêmio de gravura na II Bienal do México”. **O Estado de São Paulo**, SP, 11/9
- “Oswaldo Goeldi”. **Leitura**, nº 41, RJ, nov. (entrevista)

#### 1961

- Andrade, Ary, “Mestre Goeldi”, **Leitura** nº 45, RJ, março, pg. 7
- Andrade, Carlos Drummond de, “Goeldi no silêncio”, **Correio da Manhã**, RJ, fevereiro
- Anzures, Rafael, **Artes de México**, nº 34, vol. 6
- Bandeira, Manuel, “Goeldi”. **Jornal do Brasil**, RJ, 19/2
- idem, “Retrospectiva Oswaldo Goeldi”. **Jornal do Brasil**, RJ, 4/6
- Ferreira Gullar, “Goeldi”. **Jornal do Brasil**, RJ, 17/2
- Ferreira Gullar, e outros, **Macunafma**, Número especial dedicado a Oswaldo Goeldi, RJ, agosto
- Freitas, Newton de, “A Morte de um poeta”. **Diário de Notícias**, RJ, 25/2/61
- Jayme Maurício, “Faleceu Oswaldo Goeldi, o mestre da gravura”. **Correio da Manhã**, RJ, 17/2
- idem, “Cartas de Oswaldo Goeldi”. **Correio da Manhã**, RJ, 1/8
- idem, “Goeldi: Exposição, Cartas e Museu”. **Correio da Manhã**, RJ, 11/8
- Jobim, Renato, “Goeldi, amigo dos escritores”. **Correio Carioca**, RJ, 9/2
- Macedo, F.R., “Goeldi”, **Expressão**, nº 3, P. Alegre, maio
- Reynal, Béatrix, “A Oswaldo Goeldi”, **Jornal do Brasil**, RJ, 5/11
- Silva Quirino da, “Artes Plásticas”. **Diário de São Paulo**, SP, 25/4
- idem, “Oswaldo Goeldi”. **Diário da Noite**, SP, 5/7
- Vieira, José Geraldo, “Elegia para o Albatroz do Leblon”. **Habitat** nº 63, março
- Vários, “O Companheiro Goeldi”. **Leitura** nº 45, RJ, março, pg. 44-45
- “Goeldi faleceu ontem no Rio”. **O Estado de São Paulo**, SP, 16/2/61
- “Gravura brasileira perde seu grande nome: Goeldi”. **Diário de Notícias**, RJ, 16/2
- “Goeldi, inconfundível pioneiro da gravura”. **O Estado de São Paulo**, SP, 17/2
- Vários, “Exposição de Goeldi no Rio”. **O Estado de São Paulo**, SP, 30/7
- “O solitário e orgulhoso Goeldi”. **Visão**, SP, 3/3/61
- “Museu Goeldi”. **Diário da Noite**, SP, 25/5/61
- “Goeldi no Museu Nacional de Belas Artes”. **Diário da Noite**, SP, 3/7
- “Goeldi no Museu Nacional de Belas Artes”. **Diário da Noite**, SP, 2/8

#### 1962

- Ferreira Gullar, “Homenagem a Goeldi”. **Jornal do Brasil**, RJ, 2/1

#### 1963

- Jayme Maurício, “Grassmann e os falsos Goeldi”, **Correio da Manhã**, RJ, 7/3
- Meneses, Walda, “Lebremos Goeldi”. **Correio Brasiliense**, Brasília, 12/11
- Teixeira Leite, José Roberto, “Goeldi”. **Habitat**, março 63
- Vieira, José Geraldo, “Os abismos de Corção e Goeldi”. **Folha de São Paulo**, (matutina), SP, 19/5

1964

Vieira, José Geraldo, **Habitat** nº 76, março/abril

— "Museu Goeldi de São Paulo, **A Gazeta Suplemento**, SP, 18/3

1965

Chaves, Cláudia, "Goeldi não datava gravuras" . **Diário Carioca**, RJ, 28/8

J.G.V. — "Goeldi: o solitário do Leblon" . **Folha da Manhã**, SP, 6/11

Silva, Quirino da, "Oswaldo Goeldi" . **Diário da Noite**, 1ª ed. SP, 17/2

idem, "Artistas" . **Diário de São Paulo**, SP, 15/8

— "Acervo de Goeldi para o Museu da Guanabara" . **Correio da Manhã**, RJ, 28/2

— "Os dois Mundos de Goeldi" . **Jornal do Brasil**, RJ, 31/8

1967

Queiroz, Rachel de, "O Goeldi de Reis Jr." **O Cruzeiro**, RJ

1968

— "Muito apreciada a exposição de gravuras brasileiras na União Panamericana" . **O Dia**, SP, 27/3

1969

Cabral, Luís Carlos M., "Brasil poderá perder gravuras" . **O Estado de São Paulo**, SP, 27/2

Heller, Reginaldo, "Goeldi é Brasil e no Brasil deve ficar" . **Correio da Manhã**, RJ, 20/6

1971

Campofiorito, Quirino, "Homenagem" . **O Jornal**, RJ, 18/9

Corção, Gustavo, "Oswaldo Goeldi e Beatrix Reynal" . **O Globo**, RJ, 1/10

Queiroz, Raquel de, "Dez anos sem Oswaldo Goeldi" . **O Jornal**, RJ, 5/9

Teixeira Leite, José Roberto . "Dez anos sem Goeldi" . **O Globo**, RJ, 24/2

— "No Museu, a síntese do trabalho de Goeldi" . **Correio da Manhã**, RJ, 10/9

1972

Karman, Ernestina, "Oswaldo Goeldi" . **Folha da Tarde**, SP, 26/7

Maranca, Paolo . "Goeldi não é da Semana de 22" . **Última Hora**, SP, 21/2

Plantino, Márcia, "Oswaldo Goeldi" . **Correio Braziliense**, Brasília, 3/3

Silva, Quirino da, coluna "Artes Plásticas" . **Diário de São Paulo**, SP, 5/11

idem, "Oswaldo Goeldi" . **Diário da Noite**, ed. Matutina, SP, 9/11

1973

Maranca, Paolo, "Calvário Interminável de um grande artista" . **Folha da Tarde**, SP, 20/3

1975

Adonias Filho, "Goeldi" . **Última Hora**, RJ, 16/9

1978

Maranca, Paulo, "Os sapatos eram dele, mas as opiniões eram minhas" . **Folha da Tarde**, SP, 3/4

Maria Sílvia, "Destaque do Mês" . **A Gazeta**, SP, 10/2

Zanini, Ivo, "Obras de Goeldi num museu pouco conhecido" . **Folha de São Paulo**, SP, 28/1

1980

Adonias Filho, "Goeldi na Dezon" . **Última Hora**, RJ, 23/3

Morais, Frederico, "Goeldi" . **O Globo**, RJ, março

1981

Coutinho, Wilson, "Goeldi em curta metragem" **Jornal do Brasil**, RJ, 19/3

#### Relação de livros ilustrados

Amado, Jorge . **Mar Morto** . SP, Martins, 35ª ed., 1977.

Aranha, José Pereira da Graça, **Canaan** (\*)

Bopp, Raul . **Cobra Norato** . ed. especial, 1937.

Carvalho Filho . **Face Oculta** . Salvador, Ed. Confiteor (ed. particular), 1947.

Corção, Gustavo, **Lições de Abismo**, RJ, Agir, 1962

Costallat, Benjamin, **Mangue** (\*)

Dostoiévski, **Humilhados e Ofendidos**, RJ, José Olympio, 1944.

idem, **O idiota**, RJ, José Olympio, 1944

idem, **Luz Subterrânea**, RJ, José Olympio, 1953

idem, **Memórias do Subsolo**, RJ, José Olympio, 1953

idem, **Ressurreição na Casa dos Mortos**, RJ, José Olympio, 1945

Franco, Caio de Mello, **Cheiro da Terra**, Gráfica de Artes, 1949

Pacheco e Chaves, Maria, **Minha Primeira Comunhão**, SP, Agir, 1951 – (aquarelas de Reis Junior)

Ricardo, Cassiano, **Martim Cererê**, RJ, A Noite, 8ª ed, 1945

Ricardo, Jacy G., **Frô de Pena**, RJ, A Noite (ed. particular) 1946

Vieira, J. Geraldo, **Felippe d'Oliveira**, Ed. Sociedade Felippe d'Oliveira, 1934

Villegas Lopez, **Carlitos**, Ed. Leitura, RJ, 1943

(\*) Não consta do acervo da Biblioteca Nacional.

## Catálogo de Exposições

Galeria Wyss, Berna, 1917  
Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro, 1921  
Moderne Galerie Wertheim, Berlim, junho, 1930  
Exposição de Arte Moderna – Prefeitura de Belo Horizonte, 1944  
Instituto Brasil-Estados Unidos, RJ, 1944  
I Bienal de São Paulo, MAM/SO, 1951  
Galeria Domus. São Paulo, 30/11/1951  
Galeria Tenreiro. Rio de Janeiro, julho 1952  
Instituto de Cultura Uruguayo – Brasileño . Montevideo, out. 1953  
II Bienal de São Paulo, nov. 1953  
Graveurs Brésiliens – Kunstmuseum, Berna, maio/junho, 1954  
III Bienal de São Paulo, junho 1955  
Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, 5/9/56  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, out. 1956 – apres. Otto Maria Carpeaux.  
Grabados Brasileños – Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, set. 1957, apres. Sérgio Milliet.  
Galeria GEA, Rio de Janeiro, julho 1958  
XXIX Bienal de Veneza, 1958  
Piccola Galleria – Instituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro, 1959, Apres. Marc Berkowitz  
Galeria Bonino. Rio de Janeiro, setembro 1960  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio/julho 1961 . Apres. Antonio Bento.  
Museu Nacional de Belas Artes . Rio de Janeiro, julho/agosto 1961 . Apres. José Roberto Teixeira Leite.  
Museu de Arte de Belo Horizonte, out. 1961. Apres. Frederico Moraes  
Galeria d'Arte della "Casa do Brasil", Roma, nov. 1962 . Apres. José Roberto Teixeira Leite e Hugo Gouthier de O. Gondim.  
Missão Cultural Brasileira (patrocínio) – Paraguai, dezembro 1962, Apres. Lívio Abramo.  
Fundação Armando Álvaro Pentecado/Museu de Arte Brasileira . Coleção Nelson Mendes Caldeira . São Paulo, março 1964.  
Apres. Roberto Pinto de Souza.  
7ª Resumo de Arte Jornal do Brasil /MAM – RJ, 1969  
X Bienal de São Paulo – setembro 1969  
Museu Nacional de Belas Artes . Fundação Bienal de São Paulo, nov. 1974 . Apres. José Roberto Teixeira Leite.  
Museu D. João VI – Escola Nacional de Belas Artes . Rio de Janeiro, 1980 – Apres. Adir Botelho.  
Galeria Dezon – Rio de Janeiro – março 1980 . Apres. Walmir Ayala  
Parnaso Galeria de Arte – Brasília – dez. 1980 . Apres. Walmir Ayala.  
Galeria Relevo – Rio de Janeiro – S.d.

#### Curta Metragens e filmes

**O Guarda-chuva vermelho**, dir. e roteiro de Lygia Pape, desenhos e gravuras de Gunther Pape, poemas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes, narração de Manuel Bandeira e Helio Oiticica, truca de Jorge Bastos. Produção Lygia Pape, 1966 - 10'

**Noturno de Goeldi**, dir. e roteiro de Carlos Frederico, texto de Carlos Drummond de Andrade, fotografias de José Mauro, Edison Batista e Léo Dias, Música de Villa Lobos. Assistente de direção João Carlos Cavalcante, montagem de Manoel de Oliveira, iluminação de José R. Costa. Produção Carlos Frederico, 1967 - 10'

**Um Sorriso, por Favor - O mundo gráfico de Goeldi**, direção José de Barros, 1981. Produzido na Oficina Goeldi de Belo Horizonte.

**Goeldi**, Realização e texto: Carlos Frederico. Instituto Nacional do Cinema, MEC, RJ, Sd.

#### Álbuns

Bandeira, Manuel, apres. - **Dez Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi**, RJ, Pongetti 1930.  
Machado, Aníbal, **Goeldi**, Col. Artistas Brasileiros, J, MEC, 1955.

CARTAS DE KUBIN A GOELDI

(tradução literal de Herminie Katz)

*Nota da edição:*

As cartas de Kubin a Goeldi, escritas com algumas expressões regionais e em gótico manuscrito, impuseram vários problemas para sua tradução.

A solução encontrada foi uma tradução literal e que resultou em um texto que, consideramos, consegue transmitir com razoável precisão o pensamento de Kubin e seu diálogo com Goeldi.

07.11.1926

Caro senhor Goeldi

Eu vi seus trabalhos, tive um encontro com o senhor D. em Schaernding, uma cidade pequena perto de Zwickledt. Fiquei profundamente comovido e alegre de reconhecer na sua arte descomunalmente sugestiva, animada e vibrante, uma espécie de vizinhança e parentesco na estrutura primária da personalidade - e quando o senhor, na sua grande e nobre modéstia, se confessa quase meu aluno - acho maravilhoso pensar com as mais íntimas inspirações não conhecem limitações de distâncias.

O senhor é tecnicamente magistral na gravura (Holzschnitt). A riqueza do seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais; muita felicidade e solidão são destinadas a pessoas como nós.

A respeito de conselhos materiais somente posso recomendar-lhe expor na Europa. Se o senhor deseja, vou recomendar sua pessoa ao marchand W. Gurlitt (Berlín), Nierenstein (Wien), Frank J.B. Neumann (Muenchen). O senhor pode expor uma ampla coleção de seus trabalhos nos aposentos destas 3 firmas. Seria bom arranjar, ou por intermédio de uma "agência de recortes" ou por intermédio destas 3 firmas, o relato das críticas da Imprensa, as quais serão muito úteis para seus passos no futuro como também devem valer para o Rio.

Não posso recomendar-lo a uma editora, afinal nós todos vivemos numa época gigantesca e de assustadora falta de dinheiro.

Piper, p. ex., foi a falência há pouco tempo e todas as editoras que conheço estão lutando pela existência, com exceção de algumas poucas editoras literárias que por acaso tem "sucesso de parada".

Também eu estou lutando. Das encomendas numerosas que me deixariam despreocupado pelo resto da minha vida não sobrou nenhuma. Como o senhor pode, em parte, ver na minha obra, "Demonios e Visões Noturnas", que o senhor D. vai levar para o senhor.

Mesmo assim a vida é tão misteriosa como no primeiro dia e é melhor estarmos no caminho certo e termos às vezes preocupações, em vez de levarmos uma vida fácil e sermos "boa média" - por que também os Deuses da escuridão são capazes de proteger seus filhos prediletos em apuros.

Em todo caso, o senhor devia planejar uma estada prolongada na Europa, se conseguir juntar, de alguma maneira, os meios para isto. Porém não para sempre, aqui o espaço é disputado pelos superficiais e pelos protegidos dos pistolões; no Rio, o senhor é a vanguarda que possui uma alma.

Não tenho habilidades para ensinar e recusei toda oferta para o professorado, mas talvez o senhor possa, se seu nome ficar conhecido, dar aulas particulares, ou achar uns mecenas. (Os meus infelizmente estão todos na bancarrota, por causa da guerra e agora estão pressionando meus próprios preços).

Eu proponho-lhe mandar-me como impresso registrado algumas gravuras e alguns desenhos em troca de uma remessa, que enviarei pelo retorno do Correio, também de desenhos e litografias.

Meu estilo, no início do século ridicularizado e rejeitado, fez escola, devido ao grande sucesso junto aos imitadores sempre tão prontos e rápidos.

Eu já fui "moda" varias vezes, e outras vezes "fora da moda". Felizmente existem uns poucos individualistas de grande paixão e soberba arrogância, que depois de algum tempo e sob minha influência, puderam desenvolver-se magnífica e legitimamente.

O senhor, caro senhor Goeldi, é um destes indivíduos extraordinários - isto reconheci ao primeiro olhar para seus trabalhos. Alegrar-me-ia muito com sua eventual visita; não deixe passar tempo demais, eu tenho 50 anos de idade e não me poupei na vida. Não obstante acredito-o pico da montanha já está nas minhas costas - entrever, na viagem para o vale, perspectivas que tornam a vida recompensadora.

Agora desejo-lhe tudo de bom, alegro-me que o senhor exista e me alegraria mais ainda se um dia ver o senhor aqui comigo. É realmente enigmático e misterioso poder escrever assim a um estranho - somente através da arte.

Ficarei feliz se chegar aqui uma encomenda do senhor e peço-lhe mandar notícias se devo recomendar sua pessoa às três firmas acima mencionadas.

Neste caso sugerirei a eles que convidem o senhor para uma exposição.

Cordialmente

[aa.] Alfred Kubin

(21/09/1930)

Caro Senhor Goeldi

Com grande prazer recebi suas duas cartas, após aquela remetida de Dacar, sua pasta e suas amáveis linhas. Tudo me agradou. Os impressos do clichê naturalmente não estão-se integrando tão intimamente com os magníficos impressos feitos a mão; mesmo assim são de muito valor para mim, porque lembrarão sempre as gravuras originais, que eu tinha contemplado intensamente.

Eu agradeço por tudo e tomo a liberdade de enviar-lhe simultaneamente o livro "Larven" de Willi Seidel, porêm mais por causa das ilustrações, porque eu percebo Seidel como escritor pseudo-demoníaco, que não faz esquecer os legítimos como E. Poe, Hoffmann, Hauff, Strindberg, Dostoiewski.

Mas como o senhor vê, a gente tem de ficar satisfeito de encontrar editoras, pois apesar, do tormento que causa ilustrar matérias inferiores, sempre surge a questão econômica e preciso sobreviver! É para lamentar!

Para obras boas não acho editoras atualmente e também não tenho muita esperança que isto vá mudar, já que ultimamente um astrólogo me consolou com o ano astral de Jupiter 1931, que deveria melhorar a situação de todos nós. Bem, eu não ligo a mínima.

Hoje em dia estou muito contente de já ter a idade de 53 1/2 anos e não mais precisar de enfrentar toda esta ladeira penosa, que é a vida - envelhecer também tem seus atrativos. E também, e não por último, fica-se sabendo que o abismo nos receberá em breve.

A minha satisfação maior, e mesmo a única verdadeira, é, era e será o trabalho criativo em quanto sou capaz.

Eu vejo no senhor meu único e legítimo aluno e sucessor - (e entre todos os que o querem ser por motivos de imitação superficial, não é ninguém) e no campo da arte, enquanto o sr.

ficar constante, confiante e fiel, sempre se acharão as chances de sorte, das quais se precisa.

No momento não posso comprometer-me para a exposição na América do Sul, já que tenho distribuído meu material em outros compromissos por algum tempo; mas quando eu tiver a vontade de expor - especialmente no Rio (ou talvez também em Buenos Aires) naturalmente aceitarei sua amável me diação.

Espero ainda estar com vida e com saúde quando o senhor vier outra vez para cá.

Em todo caso, estou pensando muito no senhor e fico imaginando sua obra criativa tão forte e livre, a qual o conduzirá para os baixos e os altos deste mundo.

Depois deste outono bonito espera-nos o inverno duvidoso, que também tem dias bonitos, mas eu sofro muito com o frio.

De todo coração desejo-lhe tudo de bom, especialmente aquela independência interior, e o conta to com o milagre da vida.

Da minha esposa muitas lembranças

Sempre seu  
(ass.) Alfred Kubin

P.S.

Aquele fulgor cheio de mistério que sua faca faz surgir magicamente do preto da tábua de madeira, na transferência para o clichê, evidentemente, se simplifica de maneira borrada e primitiva, porém sente-se a composição boa e forte.

(1930)

Caro senhor Goeldi

Com prazer tomo conhecimento do resultado de sua viagem a Berlim. Pena que o senhor não pode visitar outra vez o Prof. Grossmann, já que ele o recebeu tão bem a primeira vez. A exposição na Wertheim vai deixar impressões positivas. Talvez o senhor possa saber das críticas da imprensa, que seriam muito interessantes para mim. O senhor não devia ficar descontente porque o Prof. Kurt Glaser não acolheu de imediato uma arte um pouco difícil como a sua. Estes sábios perdem geralmente o sentido para o verdadeiramente original e essencial. Mas pelo menos os efeitos magníficos e misteriosos de suas xilografuras deviam impressionar Glaser.

Considerando tudo, acredito que, depois deste début, o senhor gostaria de voltar para as circunstâncias mais simples, mas em tudo mais generosas, do Brasil. A felicidade de criar ficará consigo. No nível que já alcançou, pode esperar tranquilamente o desenvolvimento das etapas de sua vida futura. Sem rancor, sem ódio - porque o senhor é um fino instrumento artístico do infinito.

A amiga de minha esposa, a baronesa von Freyberg, visitou-nos e contou muito sobre o Brasil e sobre sua estadia lá na fazenda. Ela recebeu de uma conhecida (a ginecologista que o senhor também conhece; ela é viúva e eu só me lembro do seu nome próprio "Gertraud") o álbum Goeldi, sobre o qual o senhor já me escreveu. Eu gostaria de comprar um álbum destes e quando o senhor estiver no Rio, faça o favor de falar com seu editor para mandar-me um exemplar,

e a fatura em separado, para não causar dificuldades alfandegários. Eu mandarei a importância numa carta registrada diretamente à editora no Rio.

Também acho muito boa sua exposição em Berna - talvez possa montar uma em Zurique, com o mesmo material. Eu vejo muitas possibilidades. O lado comercial agora é uma questão à parte. Vender coisas é sempre um caso, e depois é muitas vezes difícil receber o dinheiro.

Agora vou terminar. Se o senhor mandar notícias, por favor mencione também seu endereço no Rio. Estou recordando com prazer o dia em que o senhor esteve aqui, e no caso de eu estar com saúde, eu gostaria de revê-lo com grande satisfação. Fique fiel à sua arte com entrega total, fidelidade e paixão, isto é o único conselho que posso dar-lhe.

Ambos saudamo-lo cordialmente, seu dedicado

(ass.) Alfred Kubin

7.01.31.

Caro Senhor Goeldi

Fiquei muito alegre recebendo suas linhas com a bonita descrição do seu domicílio atual. Como eu gostaria de ver tudo isso! E o vento, a areia, o mar - e ao mesmo tempo dia e noite, as luzes mais estranhas - o que mais precisa-se, ou melhor, o que mais precisa o senhor - sobretudo possuindo a habilidade e capacidade de dar forma a este tesouro.

Particularmente foi seu anúncio de que irá visitar-nos na primavera, que causou me grande alegria. Que coincidência singular. Mas notifique em tempo quando mais ou menos vai-se realizar esta visita, porque não quero perder este encontro de maneira nenhuma, e tenho de viajar por 10 dias em meados de Abril. Por favor, traga muitos trabalhos seus para mostrar-me, e poderemos nós dois bater muitos papos a respeito. Espero que fique alguns dias em Wernstein, pois o quarto na casa a beira do rio Inn fica reservado para o senhor.

E assim poderíamos fazer passeios nas redondezas, se Deus nos der saúde e sorte. Poderíamos também conversar a respeito de uma exposição no Rio, apesar de eu ter alguns receios a respeito disso; sempre demoram tanto a devolver as coisas depois.

Talvez o senhor possa sugerir ao senhor D. O. Kuhn de escrever-me diretamente, isto seria o caminho mais direto, mais simples. Também seria ótimo se o senhor supervisionasse esta exposição pessoalmente!! Se ela mostrar boas perspectivas, eu poderia mandar uma coleção de litografias mais para o final. Tenho muito poucos originais para exposições, e também tenho tido pouca sorte em países transatlânticos, de maneira que me falta coragem para isto.

O senhor também terá de me contar a respeito da revolução. Estou com boa saúde, e estou tomando uma calma agradável tomando conta do meu interior. Isto é um sinal natural do tempo (primavera) chegando. Eu estou pedindo ao destino deixar-me terminar a minha obra, não deixo mais nada. Não me importa que os tempos sejam inseguros - seguranças só existem no interior da pessoa e enquanto se tem a capacidade de criar, é esta a justificação da vida.

Em tempo próximo será editado uma pasta muito volumosa de minha autoria; são 25 pranchas e eu queria mostrar-lhe isto e trocar também com o senhor algumas coisas e é por isto que es tou lhe pedindo trazer também alguns trabalhos para mim, para trocar comigo. Estou olhando agora retrospectivamente as visões que me me foi dado viver - vejo-as como a distância, co mo num espelho, e sei hoje que eles são a soma da multiplicidade das impressões. Eu não preciso mais de muitas coisas, estou descartando a maioria delas no meu 54º ano de vida. Isto é um dos poucos, porém decisivos, benefícios do envelhecer. Mas uma das vantagens é, que quase não há mais tempo para nada - tão rápido, como em um sonho, escorregam os dias, e as horas de trabalho são cada vez menores, porque a vitalidade dos nervos diminui consideravelmente.

E não obstante é bom e de um significado profundo este descer sucessivo do arco da parábola da nossa vida - é para interiorização. A técnica traz diversas surpresas - assim estou-me esforçando para aprender a partir do pincel o "laviere" - lavar e desenhar com o pincel, que tem quase dez vezes o efeito da linha - e aparece-me atualmente o melhor instrumento.

Economicamente está tudo ainda parado e aventureiro. A baronesa Von Freyberg esteve aqui conosco, comprou muitas fotos e contou coisas muito interessantes sobre o Brasil; mas esta família não sabe se vai retornar ao Brasil, parece que surgiram algumas dificuldades.

Caro senhor Goeldi, eu desejo-lhe que o senhor possa expressar de diversas maneiras o que está concluído no seu interior.

Eu acredito nos seus dons e vejo na sua arte muito parentesco, uma espécie de continuação em descendência - o senhor possui bastante coragem e liberdade, imaginação e talento.

Nós dois saudamos o senhor, eu penso muito no senhor, olho sua pequena pasta, talvez ache outra vez uma oportunidade para nova publicação.

Saudações muito cordiais do seu velho, muito dedicado

(aa.) Alfred Kubin

Zwickledt - Werstein O. Oest

Caro amigo Goeldi - Esta saudade da Europa, que se percebe na sua carta recém-chegada, iria revelar-se como ilusão na hora da realização. Por causa de tremenda politicagem, estar aqui agora não é bom, a não ser que se consiga afastar coisas da superfície do consciente. Si - simultaneamente a esta carta vou enviar-lhe umas coisas como impressos registrado (rolos). Espero que fique contente. E atualmente eu preciso viver de golpes de sorte, minha reputação não ajuda muito, porque eu - esquisito que sou - preciso viver no campo, não consigo respirar o ar [político] das cidades atuais. Eu no seu lugar também iria desistir da gravura em cobre e continuaria fazendo lindas gravuras com o buril.

Meu álbum se chama "Mundo secreto" e foi lançado tempos atrás pela editora Medin (?), a qual não existe mais. O outro é "Arte gráfica" de Edward Munch de Gustav Schielfter, editada Ernst Arnold, Dresden, não são coisas caras, (Mundo secreto etc.) podem ser adquiridos de segunda mão escrevendo à sua livraria. Estou convencido da grandiosidade poderosa de sua cidade tropical e o sr. apenas é o melhor intérprete da mesma. E por isso que espero com prazer a sua encomenda. Eu mesmo estou mergulhado atualmente em experiências - mas o meu dia fica cada vez mais curto - a parte improdutiva (porque como que crepuscular) dele é mais longa (mentalmente sou incansável, estou tomando tonico contra esgotamento). É. A gente está envelhecendo, mas isto não importa, a grande maravilha do ser mais íntimo do homem é tão pessoal, interior, íntimo - que a partir daí posso rir do crepúsculo da nossa cultura tão finamente desenvolvida - e justamente nós, Impressionistas da alma (é isto que somos!) não podemos desanimar - apesar de todas as adversidades. - O que o sr. escreveu sobre bom café e especialidades, bem, aí seria melhor trazer um pouco por ocasião de sua próxima visita, em vez de mandar para cá e provocar ações diabólicas da alfândega - Se o sr. tem o livreto de W. T. Lbnz, eu gostaria de ouvir sua opinião. Eu troquei trabalhos com ele, dei um desenho bom e recebi um trabalho pequeno, muito fino, em óleo, que está pendurado na minha frente. Atualmente ele vive em Marseilles, é pacifista e infeliz por

causa do desenvolvimento do brutal-militarismo em quase todos os países. Eu capto com os olhos, desejo e vontade tudo que flui ao meu redor e deixo as impressões sedimentarem. Algumas emergem mais tarde do inconsciente, se colocam categoricamente frente à minha alma e serão contemplados ou talvez também remodelados, até surgir deles um quadro. Tantos já morreram ao meu redor, gente velha e moça - eu preciso reanimar-me sempre e sempre, para não afogar-me no desespero sem consolo. Então o sr. também sente muito prazer no trabalho, enquanto ainda pode - chegarã tão cedo o tempo em que tudo ao nosso redor virará deserto. De nós dois cordiais saudações, sempre participando (dos seus problemas?)

seu

Alfred Kubin

[sem data]

Caro senhor Goeldi

Sua carta me encontrou em boas condições - mas quase 6 semanas depois do senhor tê-la enviado. Temos aqui ainda o inverno, com 10º abaixo de zero, gelo e neve. O senhor deveria ficar muito contente com seu país tropical. Com a idade avançada, o clima ganha cada vez mais importância - e o frio tira quase toda vontade de viver.

O senhor escreveu a respeito de uma atividade prática (econômica?) para em consequência dela ganhar liberdade para criar. Isto o senhor vai conseguir. Aqui, num país tão apertado onde todos disputam lugar mas com os outros, a situação ainda é miserável. Onde o senhor ouvir, todos estão queixando-se. Bem, quando o senhor vier para os nossos lados, na primavera, faça o favor de mandar a tempo notícias pelo correio. Eu preciso ausentar-me por alguns dias, tanto em Abril como em Maio, e não vamos querer desencontrar-nos!

Ah! - se apenas uma parte de sua opinião positiva sobre minha obra e o criador dela fosse verdade, tudo seria ótimo. Este criador envelheceu com toda certeza e me parece que atingiu uma fase de idade da qual ninguém pode dizer se é ainda digna de viver. Eu vivo tão desligado, como num sonho, sem os acessos de trabalhos violentos que me atacaram na mocidade e me fizeram ficar como possesso. Com grande calma deixo oscilar e amadurecer minha capacidade. Nas poucas folhas que queria mostrar-lhe, o senhor vai reconhecer quais são as questões que ainda são importantes para mim. Apesar dos tempos ruins ainda existem interesse e compreensão como demonstram muitas cartas e mensagens.

Eu mesmo estou receoso dos meus nervos cansados que muitas vezes me apresentam um verdadeiro

espetáculo de sensações doentias. Mas nos intervalos vêm horas cheias de alegria íntima, que me deixem abençoar meus dias. Eu entendo plenamente que o senhor já alcançou bastante na técnica de xilogravura, e quer fazer experimentos com carvão, lápis e giz. Somente mudando de vez em quando conserva-se o vigor.

Tanto ficou artificial na nossa arte, exagerado e decadente, e por isso tedioso ao extremo. Tudo me parece intelectual demais. Mas as legítimas manifestações de arte surgem do inconsciente, do grande e escuro arsenal.

Eu queria ver tanto sua casa nas dunas mas isto é impossível para mim. Já tenho pronta a pasta com as 25 pranchas que quero entregar-lhe. Esperemos que o destino favoreça em todos os sentidos este encontro, tanto como favoreceu sua primeira visita em 1930.

Sempre estimado sou seu sincero

(aa.) Alfred Kubin

Zwickledt, 3.1.1932

Caro senhor Goeldi

Eu estava realmente muito triste porque o senhor não veio a W. Zwickledt este ano, apesar de estar na Europa. Esperemos que possamos rever-nos na próxima primavera. Tenho de dar-lhe razão por não visitar nossos países falidos, com a miséria visível por todos os lados e por ter preferido a Suíça e o Sul da França.

Sem dúvida, a pessoa individual pode ainda sobreviver se tiver sorte. Para mim pessoalmente o ano 1931 foi bom. No outono estive por 3 semanas na Floresta de Bohemia - totalmente solitário, somente pântano e florestas gigantes, poucos seres humanos. No trabalho agora tudo vai mais devagar - já passaram os tempos das forças grandes, quando se tinha capacidade de criar quase ininterruptamente; meu dia de trabalho ficou bem curto, mas também o declínio da vida é belo na arte. Pode-se ver tudo como de longe, mas distanciado, não mais tão nítido, mais suave. Mas eu tenho meus ciclos. "Oba cavalinho, pega o pincel e vai trabalhar" [sentido um pouco obscuro no original]. - Junto a esta um prospecto e mais um seqüência de aquarelas que foram usadas como cenários para uma peça teatral, e o melhor: algumas folhas isoladas, tinta nanquim e desenhos com a pena.

Assim passou este ano, que nos trouxe 2 mortos. Meus dois cunhados são, e cada caso me custou muito dinheiro. A situação mundial é muito insegura. Mas devido a esta vida mais contemplativa, resultado dos primeiros anos da velhice, tudo me é agora um pouco indiferente. Estou observando a vida da natureza exuberante e grandiosa à minha volta, e apesar de esta na

tureza estar um pouco apavorante e tão transitória, e de me sentir muitas vezes cansado e doente, estou contente de ainda poder participar, de poder captar com pincel e lápis algumas coisas. A propósito, gostei de saber que o senhor está mais livre agora, que ficou mais independente da peça de madeira - é uma nova etapa no seu desenvolvimento (na etapa anterior se desenvolveu muito). Infelizmente não se usa mais o livro ilustrado, nenhuma editora aceita ele mais! São de vez em quando e porque sou muito conhecido, consigo uma encomenda para trabalhos gráficos. Assim tudo virou uma aventura sonâmbula e eu não sei onde tudo vai parar. É tudo como no meu livro "O outro lado". Conhece-o? Editora Mueller, Munique. Faz 3 semanas que fui convidado para Hamburgo. Eles fizeram lá uma grande exposição de todos os periódicos. O sucesso junto ao público era muito grande, a exposição foi visitada por muita gente, criticas nos jornais, convite para o clube dos artistas, mas mesmo assim o resultado monetário vai decepcionar muito, acho eu.

Em todo caso, quando o senhor vier, e espero estar com saúde para recebê-lo, traga trabalhos seus, quanto mais, tanto melhor. Como já escrevi, o senhor é minha "avant garde" - e nós, iniciados, pertencemos aos instrumentos mais finos desta força assustadora e anônima e que é idêntica com o coração do mundo. É por isso que o saúdo na sua solidão, na sua casa nas dunas - e como eu gostaria de vê-la. Mas o Rio está no Brasil e o Brasil fica muito longe.

Minha esposa manda lembranças. Sou sempre o seu velho

(ass.) Alfred Kubin

Zwickledt, 27.10.1932

Caro senhor Goeldi

Eu já estava temendo que o senhor me esquecera ou pior, que sofrera um acidente. Mas graças a Deus o senhor está passando regularmente bem e agradeço muito a sua amável carta. O que o senhor conta sobre os esplendores da cidade tropical, particularmente sobre os fabulosos peixes assassinos, é muito interessante. Aqui já passou um filme mostrando isto. Eles mergulharam um porco no rio, podia-se ver como estas feras sanguinárias reduziram-no, e em pouco tempo, a um esqueleto.

É uma pena que o senhor não tenha escrito mais detalhadamente sobre seu trabalho. Eu gostaria muito de ficar informado. Já fazem 2 anos que o senhor está morando nesta casa interessante e um pouco abandonada (suponho que ainda é a mesma). Parece-me que esta construção tem muita ambiência - perto do mar, de noite com tempestade, a iluminação da estrada, a areia - isto deve ser de um efeito spectral.

Aliás, me parece que agora existe também no Brasil a discordância política - e a falta de dinheiro. É realmente horrível a falta de talento dos estadistas do mundo inteiro - é um verdadeiro castigo, que precisemos viver nestas circunstâncias, e a maior loucura é que não se sabe por quanto tempo ainda vai subsistir esta crise mundial. Economicamente estou sofrendo muito, e tenho de assistir como minha velha casa, precisando de conserto, está ficando em ruínas - e com umas poucas centenas de marcos eu podia fazer tanto!

Mas pelo menos no mais importante, na arte, no meu criar, vai tudo conforme desejo - apesar

de que quase não conseguir mais encomendas, somente de vez em quando posso vender alguma coisa.

Faz um ano e meio que comecei a fazer litografia e fiz mais ou menos 15 placas, as quais estou imprimindo numa prensa velha na oficina de um litógrafo, em Passau. Muitas vezes são edições pequenas, mas folhas pequenas de 15 x 25 cm são mais fáceis de vender que trabalhos grandes de 150 x 200.

Estive na Floresta da Bohemia, para descansar, na região que ainda é floresta virgem - uma floresta virgem européia, totalmente diferente da tropical. Esta floresta era território do príncipe Schwarzenberg e foi desapropriada pelo estado tcheco. Eram semanas maravilhosas sem jornais, sem correio, totalmente livre de preocupações incomodas. Ainda sinto no sangue o vigor renovado e estou cheio de vontade de trabalhar.

O senhor tem realmente esperanças de poder viajar para Europa? Eu esperava sempre rever o senhor na primavera - e, por favor, traga trabalhos seus, caro senhor Goeldi.

Minha esposa sofreu muito com a gota e agora está de férias por 15 dias e fiquei sozinho aqui no nevoeiro de novembro - isso promete ser um tempo de reflexões - porque pouco a pouco morreram tantos amigos nossos, por exemplo meus 2 cunhados no ano passado, e outros mais, que não consigo esquecer. Passe bem, meu amigo, gosto de pensar no senhor, e espero que se saia bem na produção de obras bonitas. Sempre saudando-lo cordialmente.

seu Alfred Kubin

Minha esposa deseja-lhe tudo de bom.

(1934)

Meu caro amigo Goeldi

Não é exclusivamente minha a culpa de que o senhor não tinha recebido notícias minhas. Eu tinha escrito uma carta e endereçado erradamente. No dia seguinte, já tendo em mãos seu novo endereço, escrevi ao correio no Rio, pedindo a mudança do endereço na minha carta - e assim esta se perdeu.

A sua carta, porém, causou-me muita alegria - e é justamente nosso parentesco espiritual na arte que lhe permite penetrar no meu criar - e também porque o senhor pode agora cultivar a sua cultura espiritual, no seu eremitério. A meu respeito somente : que agradeço muito seu desenho com os abutres, que fui muito ativo mas também que envelheci bastante - 58 anos são muito tempo - em cada ano noto como eu fico mais cansado fisicamente, mas espiritualmente se alargam o horizonte e a visão do mundo e das atividades neste. É com prazer que a gente se retira para a sua ilha interior. Eu faço minhas exposições, cujos rendimentos são poucos. A minha poupança está num banco alemão, e agora fecharam minha conta lá e sou forçado a fazer requisições para reaver somente o indispensável. Mas também estes problemas tristes são de segunda ordem, se se considera cada dia uma dádiva do destino, se não se espera com certeza de poder vive-lo. O trabalho ainda dá prazer e estou recebendo cartas de reconhecimento vindas de lados que nunca imaginei.

Neste ano tive a sorte de fazer algumas vendas. Eu fiz algumas sequências e algumas folhas isoladas - a Floresta da Bohemia, que eu andei visitando anualmente já desde muito tempo,

inspirou-me uma sequência, mas ela ainda não está pronta. Já escrevi que cheguei a conhecer um pintor muito talentoso, Wilhelm T. Loenz, ele é de Graz, tem a idade de aproximadamente 45 anos, mas geralmente vive em Paris. Mas isto não é, a longo prazo, tão propícia para ele. Ele quer "clarear" suas cores lá, assim ele me escreveu, mas também T. Loenz sofre com a expectativa da guerra, e as tensões políticas.

Neste assunto nada melhorou, - e a arte, que não conhece fronteiras, fica encoberta, se esconde.

Ouçó com interesse que o senhor encomendou uma prensa de cobre, como vai poder aprofundar-se!! Por favor mande notícias sobre sua exposição no Rio. A expressão dos meus desenhos ficou mais alegre - foi como por acaso que surgiu esta última forma de desenho - mas agora "está querendo anoitecer!" Eu não perco a esperança que o senhor vá aparecer aqui um belo dia. Não existe nenhuma possibilidade? É claro que a viagem é muito cara - mas o senhor tem família na Europa. Como vai sua romântica casa nas dunas? E desejo-lhe muita sorte para seu trabalho. Com muito gosto vou trocar alguma coisa.

Minha esposa manda saudações e eu sou sempre seu velho colega

[ass.] Kubin

Zwickledt - Wernstein

22.4.1936

Mas caro Goeldi!

como pode acreditar que não gostei dos seus lindos trabalhos. Recebi tudo e vejo para meu grande contentamento, como o senhor acertou bem na harmonia generosa e monumental e no emprego pensado e econômico das cores nas suas esplêndidas xilogravuras. - O senhor desenvolveu-se muito na sua solidão, e sua maneira muito singular de ver, como aparece nos seus desenhos para mim, é sempre surpreendente e querida. Não foi em vão que chamei o senhor a avant-garde de uma ambição que é também a minha - vizinha da minha e de Munch.

Eu mesmo tive muito trabalho porque surgiu uma nevralgia dolorosa do ombro e braço esquerdo - que voltou depois de 5 anos - que adiou meus planos. Eu queria escrever mais extensamente e não apenas superficialmente e com pressa. O senhor está no caminho certo. No dia 10 deste mes atravessei o limiar do 60º ano, porque nasci no ano 1877.

Muitas pessoas pensavam que eu já havia conseguido 60 anos e foi por isso que a festa ficou mais rica do que eu pensava. Mas agora estou me aproximando das trevas; os elementos como que chamam (em forma de cansaço) e lembram que o intervalo para a individualização humana pode terminar breve e abruptamente.

Meu primo morreu no dia de Finados do ano 1907 na idade de 59 3/4 anos.

Sou feliz somente na minha vida interior - externamente é como um arrastar penoso. A nossa época não me diz nada, me relaciono com mais carinho com as sombras do passado que com os bradadores de hoje. Sou como uma rocha levada a esmo pelas ondas do mar - para lugares onde nada nos atrai. Mas dentro do coração tudo está florindo e é frutífero. Lá tem amantes e companheiros que nunca decepcionam - muitos deles estão mortos, passados. A mim importa agora conseguir elaborar aquela maneira grande e nobre que admirei tantas vezes nas obras dos mestres antigos - para o espaço de tempo que ainda me resta. Estou feliz porque penso

que descobri traços desta soberania no manuseio com os instrumentos e o material nos trabalhos dos últimos anos. Mas não se pode fazer nada, isto tem de crescer, como sempre, organicamente do inconsciente. Suas lindas cores, muitas vezes em trissono, o verde singular, o vermelho místico, o claro-escuro do papel e a prancha negra como ligação. - O senhor tomou impulso para frente, meu amigo, nada aconteceu em vão, que mais eu poderei dizer??? - O senhor tem o livrinho de Willi T. Loenz? Minha esposa manda saudações cordiais

sempre seu

(aa.) Kubin

Zweckledt, Wernstein

10.01.39

Oh meu caro Goeldi  
muitas vezes já pensei: ele é infiel ou está morto? Entrementes fiz 60 anos de idade, já faz 1 3/4 anos e meu problema é que preciso aceitar a velhice de alguma maneira - perto disso desaparecem todos os outros acontecimentos.

Ainda posso trabalhar, mesmo ficando muitas vezes cansado, e as horas fogem apressadamente como veados em fuga.

O criar proporciona um prazer revigorante, a mente cresce mesmo quando a natureza recolhe o corpo lentamente ao seu regaço.

A exposição festiva na Albertina em Viena, com mais de 300 trabalhos, discursos de ministros, títulos, vendas e centenas de felicitações mostrou que também o mundo interessou-se pela minha arte. Desde o "Anschluss" (anexação da Austria pela Alemanha em 1938) melhorei financeiramente mas em compensação tudo ficou quieto em torno de minha pessoa - eu agradeço ao destino se me mantêm nesta calma mas com saúde. Sem dúvida, muito já não é mais o mesmo, para um individualista absoluto como eu, mas muitas vezes vêm me visitar jovens artistas que vêm de longe e asseguram-me de sua afeição - raras vezes posso dar conselhos, afinal cada um carrega seu destino dentro de si mesmo. Fiz uma grande sequência sobre a floresta da Bohemia, que visitei durante 12 anos no verão, mas está ficando cada vez mais difícil achar um editor, devido à hesitação vacilante desta gente.

Também acabei de terminar, em formato pequeno, 17 X 20 cm, 101 estudos de cabeça: Fantasmas - rostos que assombra minha mente, lembranças da infância.

E agora ocupa-me uma obra grande: "Isis e seus filhos". A longa experiência substitui a força que está diminuindo.

Por favor, escreva-me logo e extensamente. Sericamente, eu pensei que um acidente acabou com

sua vida.

Um amigo, Siegfried Von Wegehard, um bom escritor, visitou a América do Sul. Ele é um rapaz agradável e eu o teria recomendado ao sr, se tivéssemos ficado em contato. Um bom livro "De baixo de estranhas estrelas", dá-me uma idéia das viagens dele de 1 1/2 anos de duração.

É tão bom que o sr. esteja agora desenhando mais - isto é muito revigorante, um verdadeiro rejuvenescimento.

Mande-me alguns trabalhos: retribuirei com prazer.

Eu, como homem em que predomina o sentido da visão, não sou propriamente um político.

Minha esposa manda saudações cordiais. Estamos matando um porco hoje e por isto ela tem muito trabalho.

Agora tudo de bom, eu fiquei muito contente de receber outra vez notícias suas

sempre seu velho

Kubin

7.7.1950

Caro e estimado amigo

Fiquei tão alegre de receber, depois de tantos anos, que em parte não foram tão bons assim, notícias boas do senhor. Tantas vezes me perguntei com medo: Goeldi ainda existe? Afinal na arte são importam uns poucos isolados, dentro da massa grande de medíocres. Que coisas boas e ruins o senhor deve ter vivido depois de seus começos maravilhosos? Que destino peculiar aquele que colocou-o tão longe dos assim chamados focos de desenvolvimento, onde geralmente se pregam os falsos profetas.

Bem, conta para mim, que cheguei no limiar da velhice, do seu cotidiano. Agora, no dia 15 de agosto vão fazer 2 anos, que minha inesquecível esposa faleceu, depois de um ano de doença e grande sofrimento - isto representa mais uma incisão profunda no trajeto da minha vida; ela me ajudou pacientemente onde podia e foi companheira, amante e mãe ao mesmo tempo, para mim que perdi o senso para o cotidiano. Continuo vivendo nesta casa, sentindo - me um pouco perdido, e quando a minha "colheita derradeira" (o autor compara a sua sensibilidade artística dos últimos anos à última colheita de uvas no ano, a "Spaetlese"), de vez em quando e mui penosamente, deixa amadurecer um trabalho, me sinto feliz. E isto é a única felicidade que existe.

Das coisas exteriores não quero falar - a assim chamada "fama" são é perturbadora para um artista plástico que sempre perseguiu a "Não predominante" como um caçador.

Nunca esqueci suas deliciosas gravuras. Os blocos de gelo verde, as águas azuis, os pei -

xes amarelos e vermelhos, - como também nunca esqueci o seu BRASIL!

Que as forças nos abandonem no 74º ano de vida é um fato que devemos aceitar - a minha governanta, uma moça religiosa (e uma leviana não ia servir para mim como também não serviu para Cézanne) -ela já está há mais de 12 anos na casa - prometeu à minha mulher ficar comigo na solidão de Zwickledt. Os acontecimentos políticos passaram por nós, uma noite passamos na adega enquanto em cima a U.S., artilharia, nos bombardeou com calibre pequeno. Durante nove meses fomos forçados a abrigar uma família de oito cabeças, Silecianos, o que era deprimente para mim, que sente o bafo de estranhos através das paredes.

Dentro de poucos dias vou mandar-lhe um livro com 13 pranchas, ilustrações para uma prosa poética de Georg Trakel, o poeta de Salzburgo, que morreu no ano 1915, na idade de 27 anos num hospital no front, presumivelmente pelos tóxicos às quais ele tinha acesso como farmacêutico militar.

Quando a pena de desenhar atormenta demais o olho cansado (e astigmático), pego o pincel e trabalho com tinta nanquim e aquarela na técnica de "laven" - Agora adeus meu amigo e mantenha erguida a cabeça ousada enquanto há sangue e espírito. Com recordações seu velho e fiel  
(ass.) Alfred Kubin

A foto que juntei ao livro mostra minha cabeça velha.

Zwickledt, 7.1.51

Meu caro Goeldi,

Suas remessas formam um bom "acontecimento" e agradeço também de todo coração suas palavras amáveis e tão compreensivas. Seus esforços lhe trouxeram a vitória completa! Eu não sei de nenhum exemplo de fidelidade a si mesmo que me causasse uma impressão mais profunda também no artesanato somos vizinhos. Depois de sua última visita, há bastante tempo, fiz para mim mesmo uma folha simples mas com muito efeito, levemente colorido, "O Brasileiro" e posso constatar agora, com sua foto na mão, como é nítido o lado humano do seu tipo - como também mostra o maravilhoso desenvolvimento interno.

Para mostrar-lhe mais gratidão e dar-lhe prazer, vou mandar-lhe o álbum Kubin "Aventura de uma pena de desenhar", texto do colega Max Mold, isto representa um complemento desta carta porque nos últimos tempos me canso com facilidade - o criar desenvolveu-se como "colheita derradeira" (comparação com a última colheita de uvas no ano), mais uma fase, que é muito mais deliberada e levando mais tempo, em comparação com a tempestade dos anos vigorosos (até 1946). Aqui não é agradável. O frio do inverno é horrível para mim, e os olhos estão enfraquecendo muito. É, isto são as privações da idade avançada!! e a isto somam-se as pedas pela morte, tão abruptas e inesperadas, e que deixam uma tristeza duradoura na alma - E não há nenhuma filosofia que possa nos consolar. A base do nosso saber se resume no sentimento.

A maneira como anima com as linhas brancas no preto, o seu plano, é mágica e primorosa. Que

efeitos visuais maravilhosos conseguiu com isto - que redução extrema!, e pode-se entender como, depois de semelhante exercício deve reanimar-lhe uma prancha com 2 ou 3 tonalidades de cores magníficas e harmoniosas. Assim passaram os anos de seu desenvolvimento, de acordo com a sua constância, e o senhor deu ao mundo uma arte admirável cheia de caráter e, como devo expressá-lo masculina, que não deve e não pode ficar escondida e esquecida. Ainda ficam reservados para o senhor, a idade de 56 anos, muitas coisas admiráveis até que surjam os primeiros sinais serios de velhice. Espero (as vezes muito timidamente) poder participar ainda um pouco deste mundo visível, tanto como permite meu alcance já muito reduzido.

São Deus sabe quantas vezes eu pensei no que será o "dia a dia de Goeldi". Que me contou do clima, do mato verde, das andanças noturnas, do vaguear diurno, de excitantes verduras e frutas tropicais, etc. Mas na pequena folha que mostra uma mesinha na beira-mar, o senhor realizou uma coisa até agora nunca vista-está vindo "aquilo" - a noite profunda - foi uma "vida realizada". Será que posso mandar-lhe pelo correio um álbum, que montei há alguns anos: "Aventuras de uma pena de desenhar"? Eu acho que o senhor vai ficar contente quando receber o livro. A expressão (de minha arte) dos últimos anos, mais ou menos a partir de 1946, quando minha mulher ficou doente, hoje está mais próxima ainda de mim; estou usando muitas tonalidades frias e quentes e economicamente.

Tudo de bom, meu fiel e distante amigo, sempre seu

(ass.) Alfred Kubin

### **SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY**

O Solar, Centro Cultural ligado diretamente ao Decanato do CTCH da PUC/RJ, e ponto de convergência onde o ensinamento e a pesquisa encontram um lugar de aprendizagem e difusão, atua como um espaço ativo de encontro entre o meio universitário e a comunidade.

Sua proposta básica é incentivar o estudo e a reflexão crítica sobre a arte e a cultura brasileira do Século XIX e XX, com especial atenção pela cidade do Rio de Janeiro. É seu objetivo levantar questões, documentar processos, estabelecer relações através de exposições didáticas e polêmicas.

#### **Diretoria**

Irma Arestizabal

#### **Conselho Consultivo**

Ana Regina Carneiro

Carlos Martins

Carlos Zilio

Cendi Albertal Lessa

Frederico Moraes

Giovanna del Brenna

Maria de Lourdes Mader Pereira

Susane Worcman

Thereza Miranda

