

INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa efetuar uma aproximação à obra de Oswald Goeldi com o objetivo de analisar o fenômeno lírico deste que é o nome mais significativo da gravura moderna brasileira. Para o empreendimento acreditamos não só ser possível, mas necessário, um esforço para recuperar as imagens de energia do artista em seu fazer considerando-as como uma evidência da obra.

Artista associado ao expressionismo, junto a outros como Lasar Segall e Anita Malfatti, Goeldi aparece frequentemente como uma espécie de contraponto exemplar na discussão sobre a problemática noção de modernidade que envolveu o ambiente cultural brasileiro dos anos vinte, trinta e quarenta. Constituído por meio da custosa síntese antropofágica, o movimento liderado por Mario e Oswald de Andrade não encontraria eco em sua poética, colocando-o em uma posição ímpar em relação à produção de seus contemporâneos no Brasil. Já era possível perceber que o gravador estava mais interessado nos valores de intimidade, firmados numa nítida relação de estranhamento com o mundo.

Marcada pelas comemorações do centenário da independência, a semana de arte moderna de vinte e dois, fixou-se na exaltação dos símbolos nacionais, o que resultou em contrassenso ao universalismo das vanguardas europeias. O artista, então isolado em um cenário cultural não receptivo, enfrentou aqui aquilo que chamou de “luta de consciência”¹. Luta que nasceu da divergência aos hábitos culturais da sociedade, em recente fase de industrialização, e os anseios de assimilação das tendências modernizantes que estavam em plena operação no velho mundo.

A discussão sobre Goeldi conta com uma bibliografia que, em geral, prima por salientar a autenticidade de sua experiência moderna. Artistas, Críticos e historiadores como O. M. Carpeaux, R. Brito, C. Zílio, R. Naves, S. C. Geraldo, entre outros, parecem concordar com o fato de que Goeldi é moderno de um modo estrito. Há nele uma modernidade plena, solitária e necessariamente marginal. Em tais discussões questiona-se a suposta vocação expressionista brasileira – e sua obliteração, provocada pelos anseios de afirmação e construção de uma identidade nacional. Fica patente que a brasilidade de Goeldi não é um comprometimento

¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos, *Goeldi*, P. 13.

com um programa impregnado pelo positivismo presente nas várias esferas de nossa sociedade, mas uma relação de sinceridade com o meio na mesma medida de sua empatia com o mundo. Somado a isso está sua retidão e honestidade em relação ao fazer artístico. Sua imagem de Brasil passou ao largo da visão otimista do projeto de país que, no fundo, esta última apenas mascarava uma face envergonhada de si. A cidade inóspita de casas fantasmáticas é antagonista à paisagem modernista. A paisagem desnudada de Goeldi, ao contrário, exhibe o desalento na cidade dos esquecidos, a face sombria dos sobrados deteriorados e figuras cadavéricas. Tampouco explorou, a exemplo do cotidiano dos pescadores, um motivo para produzir uma ode à força do trabalho coletivo, como faria Portinari, em *Colhedores de café*. Afastado dos clichês nacionalistas, era atraído pela realidade pungente em sua relação com a terra insólita. Com uma poética fundada na emergência pelo que há de periférico nos acontecimentos cotidianos, seria, certamente, impensável um lirismo produzido a partir de símbolos tão pouco estimados. A participação afetiva do artista era uma condição *sine qua non* para o ato expressivo.

Há de se questionar a brasilidade concebida como uma partícula original responsável pela geração de uma identidade nacional. Por este princípio, seria justo identificar na poética do gravador, elementos correspondentes à fisionomia pré-definida de um suposto *homo brasiliensis*. Contudo, julgamos não ser a brasilidade, entendida como valor *a priori*, o melhor viés para abordar a questão, e sim a forma e a intensidade com que o Brasil o atinge, no embate diário entre o artista e suas circunstâncias. Seria, então, pertinente falar em um *Brasil goeldiano*.

Não fora o devotado interesse de D. Pedro II pelos avanços tecnológicos e pelos estudos das ciências naturais, provavelmente, o convite para assumir como diretor do Museu Nacional não teria sido feito ao jovem suíço Emílio Augusto Goeldi, pai de Oswaldo, e a arte brasileira não contaria com a poética marginal de nosso maior gravador.

Nascido em 1895, no Rio de Janeiro e batizado Oswaldo, homenagem ao colega de Emílio, Oswaldo Cruz, mudou-se logo cedo para o Belém do Pará, onde passou seus primeiros anos. As imagens de infância da paisagem amazônica, que o marcariam para o resto da vida, ocuparão um espaço importante de sua obra. Sua formação se deu em Zurique, onde viveu sua juventude – ambiente onde solidificou suas ideias sobre arte e momento que entrou em contato com a obra de

Alfred Kubin. A afinidade com Kubin, com quem manteve regular correspondência definiu suas preferências temáticas e o clima de suas obras. Goeldi regressou ao Brasil, em 1919, trazendo consigo as concepções expressionistas que deram o tom da arte europeia junto à experiência cubista. A marginalidade foi ao mesmo tempo condenação social e fator determinante da sua produção. O Brasil foi para Goeldi a experiência marginal vivida, como foi para Gauguin o Taiti, só que sem o componente de exotismo.

Visamos no segundo momento de nossa pesquisa organizar nossas reflexões em vista de uma breve narrativa do processo criativo de Goeldi descrito como uma história de angustias, solidão e labor, dada na medida de seu envolvimento com os meios expressivos.

Para o artista, manipular é sinônimo de habitar, de conhecer singularmente cada coisa por sua essência, por sua *forma interna*². Associamos, portanto, o ato expressivo à imaginação material, como medida entre o temperamento do artista e as solicitações dos meios de expressão. A volição artística de Goeldi pressupõe uma operação de contato íntimo com as substâncias envolvidas no processo e que serão responsáveis pelo porvir que entendemos por ato poético.

A inspeção da obra em questão sob esse viés em nosso trabalho encontra aporte nos ensaios de Gaston Bachelard sobre a dinâmica da imaginação ligada aos elementos, terra, água, ar e fogo. No caso de Goeldi, são as imagens terrestres as que aparentemente predominam em seu imaginário – não desconsiderando, certamente, a importância de um olhar voltado para as imagens da água como a chuva, a umidade e o universo marítimo. Assim, se faz oportuno o uso do conceito de devaneio da vontade, desenvolvido pelo filósofo francês, para descrever imagens da energia de Goeldi junto a seus instrumentos e meios expressivos de modo a ressaltar suas alegrias e agonias musculares. Essa tarefa requer um olhar atento à aparente inexistência de qualquer dado onírico nos trabalhos sobre as matérias sólidas, como explica Bachelard:

[...] quando o real se faz presente, com toda força, com sua matéria terrestre podemos crer facilmente que a função do real descarta a função do irreal. Esquecem-se então das pulsões

² BACHELARD, Gaston, *A água e os sonhos*, P. 1.

inconscientes, as forças oníricas que se extravasam sem cessar na vida consciente.³

O desenvolvimento de um olhar que considere a imaginação fundada nos elementos terrestres é para nós um viés decisivo na compreensão do imaginário, não como uma fuga da realidade, e sim como ponto de contato do ser com o mundo, extraindo a partir de uma função do irreal na realidade uma verdade existencial. Daí o fato de nascerem de suas mãos – não somente delas, obviamente – as cenas urbanas dotadas de um sentido de realidade cruel e fantástico. As ruas e os becos têm essa ressonância dramática em Goeldi e tornam-se as metáforas de um labirinto interior. Corporificam o sentido máximo de sua solidão por meio de um sonho labiríntico.

Observamos, assim, que a força expressiva de sua obra em desenho e gravura está em demonstrar que a ação não dispensa suas repercussões e causas íntimas. E para as imagens de intimidade do artista recorreremos ao conceito de devaneio do repouso, de modo a considerar as reverberações das coisas em seu interior e suas respostas poéticas. A já ressaltada pela crítica *economia dos meios* está, em nosso entendimento, condicionada à maneira com que o gravador cultiva na matéria sua relação expressiva, pois tal coisa não se vê em seus desenhos.

³ Ibid., P. 3