

OLHARES CONTAMINADOS: LEITURAS DE OSWALDO GOELDI

Vera Beatriz Siqueira

A atual voga de revisão historiográfica vem permitindo, de maneira geral, uma reavaliação da modernidade artística. Pretendo, nesta comunicação, pensar em como essa revisão, ao ampliar as fronteiras do que tradicionalmente chamamos de história da arte e, mais especificamente, do que entendemos como história da arte moderna, precisa lidar com as apropriações e releituras feitas pelos artistas contemporâneos das obras de arte modernas ou modernistas. Essas interpretações, longe de constituírem um campo à parte, exterior às preocupações dos estudiosos, participam da construção do valor histórico e cultural da obra, contribuindo, portanto, para o desenvolvimento do pensamento histórico-artístico.

É claro que a relação entre artistas e historiadores não chega a ser uma novidade. Hans Belting, por exemplo, afirma a proximidade entre os historiadores da arte da primeira metade do século XX e os artistas modernos, especialmente aqueles vinculados às fileiras da abstração. Segundo Belting¹, a história da arte desse início dos novecentos lida, basicamente, com a criação do conceito central de estilo. Riegl, que publica o livro “Questões de estilo” em 1893, e mais tarde Wölfflin, com seu célebre “Conceitos fundamentais da história da arte”, de 1913, se tornam referências desse discurso histórico que trata do desenvolvimento formal dos estilos.

Isso mostra que Riegl e Wölfflin participam de maneira ativa do mundo artístico de sua própria época. Afinal, a idéia de estilo também foi importante para a produção artística moderna. Haja visto o nome do movimento liderado por Piet Mondrian, de quem, diga-se de passagem, Wölfflin possuía uma tela: *De Stijl* (O Estilo). A utopia de um “estilo internacional”, abstrato e construtivo, desprovido de qualquer conteúdo (natural, cultural, psicológico etc.), capaz de se constituir em uma linguagem universal e racionalidade comum, mostra como os artistas e os historiadores da arte estavam, de certa maneira, constituindo o mesmo tipo de olhar para a arte.

Entretanto, ainda que surgido na modernidade, o método de investigação histórica dos estilos voltava-se basicamente para a arte do passado. As tentativas de fazer a história da arte moderna, feitas no primórdio do modernismo, na maioria das vezes inseriam a modernidade plástica em um esquema geral de evolução estilística, celebrado como uma lei da história, o que, paradoxalmente, aposta na força da ligação da arte moderna com a tradição, da qual parece resultar e cujo objetivo é atualizar. No campo

1 Hans Belting, *A herança indesejada da modernidade: estilo e história*. In: *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006..

artístico, essa ligação com a tradição também era visível. Manet, por exemplo, nas palavras de Antoine Compagnon², fora profundamente afetado pelas polêmicas abertas por suas obras, pois era descrente de qualquer desenvolvimento ou progressão. Seu projeto era fazer um Ticiano moderno, o que é particularmente visível em telas como *Almoço na relva* ou *Olympia*. O escândalo que tais obras produziram deveu-se antes de tudo ao fato de inverter a direção da forma acadêmica: no lugar de passar do real para o ideal (sublimando a beleza física e a matéria para chegar ao seu valor absoluto), vai do ideal (objeto mítico, ideal clássico) para o real (os modelos reais, os objetos contemporâneos). Donde o caráter de pastiche dessas telas aos olhos de seus contemporâneos. Entretanto, sua obra não é utópica; compromete-se, acima de tudo, com o tempo presente e com a atualização de modelos pretéritos.

Alguns anos depois, Picasso assume a nova direção da vanguarda. Com sua tela *Les Femmes d'Alger*, de 1907, queria, a princípio, corrigir Matisse, cuja obra *La joie de vivre* (1905-6) havia visto. Não desejava, por suposto, inibir a atuação artística do pintor então vinculado ao movimento fauvista, mas sim apontar a incongruência de seu discurso conciliatório entre modernidade e tradição, entre mito clássico e realidade atual. Com isso, como o literato André Breton veio a dizer, na década de 1920, Picasso resumia a direção a ser adotada por toda a modernidade artística: a ruptura consciente com as tradições; a celebração do futuro como o lugar do desenvolvimento da arte.

A identificação da modernidade com essa retórica da ruptura e com o mito do novo absoluto e eternamente renovado acabou por trazer a idéia de vanguarda (em seu sentido de estar à frente de seu tempo) para o centro dos debates críticos e historiográficos. No discurso crítico, a idéia de “vanguarda” havia surgido por volta de 1880, em artigos de Félix Fénéon sobre o neo-impressionismo, movimento que se pretendia à frente de seu tempo, um passo adiante dos impressionistas. Contudo, ainda não estava impregnada do sentido de culto do futuro, referindo-se, antes, ao presente do qual pretendiam se diferenciar. Nesta época, segundo Compagnon, termos como vanguarda, modernidade e decadência apareciam como quase sinônimos, especialmente na literatura.

O culto do futuro, portanto, de maneira paradoxal, apostava na linearidade histórica e nas noções de superação e decadência. A obra de arte moderna, uma vez feita, tornava-se imediatamente objeto de superação crítica. Isso fixa uma imagem abstrata de história da arte como um processo que segue o curso de uma lei natural de desenvolvimento interno, aproximando-se da visão dos artistas que queriam conduzir a modernização, levando a arte moderna e universal para o futuro. Artistas e historiadores se unem na defesa de um ideal coletivo de modernidade, cuja estratégia de ação seria a vanguarda (a ruptura com as tradições).

Fazer a história da arte moderna equivaleria a fazer a história das vanguardas. No Brasil, uma versão local dessa visão foi se constituindo entre os críticos e historiadores de nosso modernismo ou, melhor dizendo, de nossos modernismos. Marcos históricos foram oficializados como instantes de ruptura com o passado – a exposição de Anita Malfatti (1917), a Semana de Arte Moderna (1922), o Movimento Pau-Brasil (1924), o Manifesto Antropófago (1928). Certos artistas passaram a ilustrar perfeitamente essa noção vanguardista, em diferentes momentos – Anita, Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari.

² Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

De maneira geral, a visão construída pelos próprios modernistas e perpetuada por uma grande parte de nossa crítica e historiografia da arte, imbrica-se numa concepção linear e finalista de história. O que era militância nos discursos de Oswald e Mário de Andrade, por exemplo, ganha estatuto de realidade empírica em textos posteriores. A autoridade intelectual desses literatos parece ainda ecoar, por exemplo, na historiografia da arte colonial, muitas vezes apoiada no mito modernista de um passado colonial autêntico, contra o neoclassicismo imposto pela Academia de Belas Artes. O fundo barroco de nossa cultura foi tema retomado por muitos de nossos mais celebrados historiadores. E ainda hoje aparece em textos que tratam da obra de artistas contemporâneos variados, como Tunga, Nuno Ramos, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, entre outros.

A idéia de vanguarda parecia se encaixar de forma exemplar para os nossos primeiros modernistas. Por um lado, permitia que a produção artística, atividade sem grande respaldo cultural na sociedade brasileira, fundasse seu reconhecimento público justamente nessa falta. A incompreensão dos críticos e do público podia ser convertida em signo de modernidade, tornando mesmo dispensável o desenvolvimento de uma crítica especializada e dando espaço para a espécie de esnobismo estético que caracterizou muitas das atitudes dos artistas que vieram a formar o movimento conhecido como “modernismo paulista”. Por outro, apostava na ruptura com o passado acadêmico e parnasiano, dirigindo-se para o futuro que parecia se abrir com a burguesia industrial de São Paulo, dispensando nossos artistas de estabelecer um diálogo crítico com a tradição artística e entre as próprias vertentes modernas.

Contemporaneamente, essa visão um tanto monolítica do modernismo vem sendo questionada, impulsionando o processo de redefinição do conceito de modernidade e revalorização de artistas anteriormente negligenciados pelo discurso hegemônico da modernidade. Pois os valores contemporâneos exigem, para sua concretização, de alguma forma de relação com a tradição moderna. O que parece estar em jogo, portanto, não é apenas uma concepção mais ampla de moderno, mas também de sua relação com a contemporaneidade. No contexto europeu e americano, a arte moderna e muitos de seus pressupostos conceituais tornaram-se paradigmas contra os quais os artistas contemporâneos investiram sua energia. Afinal, a própria existência da arte contemporânea parecia depender dessa capacidade de enfrentamento e diferenciação (mais ou menos como, anteriormente, a modernidade lutou contra o modelo difundido pela Academia de Belas Artes). No Brasil, isso se processou de forma diferente. Até porque a Academia ou a modernidade não chegaram a constituir uma presença institucional tão poderosa.

Pode ser que no campo discursivo esse enfrentamento tenha algum valor cultural. No nosso modernismo, a luta contra a Academia e a defesa do “futurismo” foram mais relevantes talvez como presença retórica. Como afirma Paulo Sérgio Duarte, a nossa “modernidade mal acabada” – ou seja: “o contraste entre a riqueza da obra e sua débil institucionalização” – acabou por gerar uma relação “não-edipiana” entre a contemporaneidade artística e seu passado moderno, dispensando o confronto institucional com a arte moderna e, nesse sentido, diferenciando-se da produção internacional corrente, marcada pela dissolução da arte na cultura e pelo domínio das narrativas.³

3 Paulo Sérgio Duarte, Das afinidades eletivas ao campo ampliado. In: *Campo ampliado*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2006.

Alguns artistas modernos ganham especial atenção por parte de seus colegas contemporâneos. Escolho, então, pensar o caso de Oswaldo Goeldi. Lygia Pape, cuja série de xilogravuras iniciada nos anos de 1950, *Tecelares*, já prestava sua cota de homenagem ao mestre, realiza, em 1971, o curta-metragem *Guarda chuva vermelho*. Com narração de Manuel Bandeira e Helio Oiticica, o curta apresenta obras do artista, articulando-as a poemas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes, com músicas de Heitor Villa Lobos. Cria, portanto, uma ambientação cultural para a obra de Goeldi, transformando-o em peça central de nossa modernidade e em influência estética privilegiada para a contemporaneidade. Ao incluí-lo nesse panteão modernista, ao lado de dois poetas e um maestro, Pape não apenas enfatiza o sentido poético da obra de Goeldi como também aponta a sua diferença no campo das artes visuais.

Apesar de certo reconhecimento crítico, que o leva, por exemplo, a ser premiado como gravador na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, Goeldi sempre ocupara lugar lateral dentro da visão mais corrente e hegemônica de nosso modernismo. Mário de Andrade escreve seus artigos sobre Goeldi entre 1926 e 1929, momento de inflexão nacionalista e política do movimento modernista brasileiro, que acabou por vir a valorizar a vertente social da arte expressionista. Nesse momento, Goeldi surge para a arte moderna brasileira como um caso alternativo dentro dessa vertente, que também marcou a obra de artistas como Lasar Segall e Portinari. O contato de Goeldi com a arte expressionista germânica e, mais particularmente, com o artista Alfred Kubin, com quem mantinha correspondência, serviu de ponto de partida para os elogios de Mário de Andrade a suas “visões fortes e impressionantes”, à sua personalidade marcante, à sua diferença com relação às artes de um país “onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismos, muito mais próxima da literatrice que da plástica propriamente”.⁴

Nessa mesma época, críticos como Aníbal Machado, Flexa Ribeiro, Gilberto Ferraz e Erwin Zach também enfatizavam a originalidade de Goeldi em sua relação com a tradição expressionista alemã e com a sua vertente mais imaginativa e visionária, difundida em países de influência germânica. Para compreendê-lo, inserem-no no grupo de Dostoievsky, Poe, Gogol. Assim, corroboram o lugar especial do artista no modernismo brasileiro, percebendo-o como uma alternativa sombria e potente à estética da brasilidade. A longa viagem de Goeldi à Europa em 1930, com visitas à costa francesa, à Suíça e à Alemanha, bem como as exposições que veio a realizar em Berlim e em Berna ajudam a criar essa imagem de um artista diferente, marcado pelo vínculo com a arte expressionista.

Curiosamente, os críticos alemães que escrevem sobre a exposição de Goeldi em Berlim, em julho de 1930, tendem ao pólo oposto: elogiam antes o seu vínculo com os trópicos, com a exuberância de sua natureza, com o exotismo de seus tipos populares e costumes. E também em Berna, na Suíça, onde expõe junto ao amigo Kümmerly, o articulista se diz impressionado com a “magia específica da vegetação tropical, a vida do sul, a arquitetura sulista coordenados nos seres fantásticos”, e com a capacidade de Goeldi para “demonstrar a exuberância, a riqueza, a pobreza vacilante de uma metrópole tropical e seus arredores”.⁵

4 Citado em Rio – A arte de Oswaldo Goeldi. *Diário Nacional*, 23/03/1927.

5 Kümmerly-Goeldi. *Berner Tagblatt*, Berna, 19/07/1930.

Estranho tanto para brasileiros quanto para europeus, Goeldi viu sua recepção crítica marcada pela construção de uma reputação pública pautada pelo isolamento, até o seu falecimento em 1961. Uma década mais tarde, o vídeo de Lygia Pape, procura criar um solo brasileiro para a sua obra, uma herança para o seu legado. Dois anos antes, a X Bienal de São Paulo havia homenageado o artista com uma sala especial, e em 1971 o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro organiza a Retrospectiva Goeldi, para marcar os 10 anos de sua morte. O vídeo se insere, portanto, nesse conjunto de homenagens, buscando, entretanto, criar um elo poético entre o artista, a cultura moderna brasileira e a atualidade artística.

A relação entre Goeldi e os poemas de Manuel Bandeira não era propriamente original. Já havia sido citada por alguns críticos, que pareciam enxergar a combinação de pretensa ingenuidade com profundidade expressiva em ambos, que trilham caminhos particulares dentro do modernismo brasileiro. Talvez Pape tenha enxergado nos versos de “Vou-me embora pra Pasárgada” o correlato do estranhamento e da nostalgia de Goeldi. Nesse universo fabuloso, onde a poesia transforma as perdas em realizações – onde o poeta é amigo do rei – podemos perceber o sentido do guarda-chuva vermelho de Goeldi. Os versos de Murilo Mendes, outro poeta de imagens fortes e nostálgicas, e a música de Villa Lobos completam o quadro modernista no qual as gravuras e desenhos de Goeldi passam a possuir sentido cultural. Mas a artista deseja, além de enraizá-lo em certa tradição cultural brasileira, construir um legado para a sua obra, o que consegue com a participação de Helio Oiticica e com a passagem das figuras das gravuras de Goeldi para o meio cinematográfico. Atualizadas, as suas imagens ganham forte sentido histórico.

Muitos anos depois, em 1994, novamente Manuel Bandeira e Goeldi virão a se aproximar na exposição “Noite morta”, organizada pelos artistas Nuno Ramos, Paulo Pasta e Fábio Miguez. Para eles, a obra dos dois levanta para a cultura brasileira “a hipótese de um mau destino”, através da compreensão diferenciada da vida e da morte. Apesar de destacar as diferenças entre eles – especialmente no que se refere ao lirismo redentor de Bandeira, em contraste com o pessimismo de Goeldi – os três artistas paulistas reconhecem um vínculo essencial: a constância da morte que nos devolve à realidade mais bruta e simples. Dispostos lado a lado, poemas e obras artísticas estabelecem um diálogo que ecoa na atualidade.

Em 2003, Nuno Ramos produz, para o MAM de São Paulo, a série *Mocambos*, com obras que resultam da sobreposição de desenhos e gravuras de Goeldi a fotografias de locais assemelhados na capital paulista. Nessa identificação de um Goeldi real, na percepção do realismo amplo presente nas imagens do artista e em suas visões da cidade moderna, Ramos re-endereça a questão do seu enraizamento cultural. Os vínculos poéticos se estendem agora pela realidade de uma cidade em que Goeldi esteve poucas vezes e por pouco tempo, retirando de suas cenas urbanas a particularidade geográfica e nelas notando a capacidade ampla de compreensão da entropia característica da modernidade brasileira.

Em 2008, em mostra individual no CCBB de Brasília, Nuno Ramos volta a homenagear Goeldi com a instalação *Bandeira Branca*, na qual três urubus circulavam entre túmulos de pedras negras e caixas acústicas que entoavam canções famosas como Carcará, Bandeira Branca e Acalanto, interpretadas por Mariana Aydar, Arnaldo Antunes e Dona Inah. Atualmente remontada, com certa polêmica, na Bienal

de São Paulo, essa obra nitidamente trata Goeldi como marco ou monumento cultural brasileiro, ao qual devemos voltar para tentar nos compreender como brasileiros contemporâneos. Um elo essencial; uma faceta triste e violenta, que é parte de nossa realidade, de nossa verdade.

Com essas iniciativas, Lygia Pape e Nuno Ramos parecem querer fazer com que Goeldi deixe de ser percebido como um estrangeiro no quadro do modernismo brasileiro. O seu isolamento poético deve ganhar sentido público e é nesse duplo movimento histórico que se esforçam: criar um solo cultural pátrio no qual situá-lo (seja pela eleição de diálogos poéticos, seja pela percepção de seus vínculos com a realidade do país) e tornar atuais as suas obras, os seus temas, os seus meios, como parte essencial e não desprezível de nossa contemporaneidade.

Importa notar que essas variadas interrogações plásticas da obra de Goeldi foram acompanhadas de uma ampla revisão historiográfica e crítica, iniciada especialmente nos anos de 1980. Em 1984, o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio organizou uma importante exposição de Goeldi, acompanhada de catálogo que reunia textos críticos de Carlos Zílio, Piedade Grinberg, Vanda Klabin entre outros, além de depoimentos, entrevistas, artigos em periódicos, cronologia e bibliografia. De certo modo, Goeldi voltava a ser percebido como um contraponto ao modernismo solar brasileiro, mas agora passava a ser compreendido como ícone do fracasso da ideologia da brasilidade e de sua estilização “acadêmico-cubista” (nas palavras de Zílio), símbolo do descompasso entre a potência poética da arte e as raras e vagas iniciativas de institucionalização.⁶

Essa iniciativa serviu para deslanchar outras ações culturais importantes, como as mostras com curadoria de Noemi Ribeiro, comemorativas do centenário de nascimento de Goeldi, sempre acompanhadas de catálogos: *Goeldi, um auto-retrato* (CCBB, Rio, 1995) e *Goeldi, mestre visionário* (Conjunto Cultural da Caixa, Rio, 1996). Foi também Noemi Ribeiro quem deu forma ao Centro Virtual Goeldi, com reprodução de várias obras do artista e informações gerais, lançado em 2006, com patrocínio público (da Petrobrás). E coube a uma sobrinha do artista, Lani Goeldi, publicar um livro de memórias familiares e colocar na rede o site oficial do Projeto Goeldi, cujo objetivo é catalogar, difundir e autenticar a obra do artista, além de licenciar produtos com a marca Goeldi (como uma linha de relógios de luxo, produzidos em 2007).

Isso sem falar na publicação de livros como “Modernidade Extraviada” de Sheila Cabo Geraldo (Diadorim, 1995), “Goeldi” de Rodrigo Naves (Cosac Naify, 1999), “Oswaldo Goeldi” de Ronaldo Brito (Silvia Roesler edições de arte, 2002) e “Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração” de Priscila Rufinoni (Cosac Naify e Fapesp, 2006). A despeito das evidentes diferenças entre as perspectivas desses autores, importa destacar o ponto de partida comum a todos esses livros: a pesquisa historiográfica rigorosa e apaixonada que ora reinterpreta aspectos específicos da trajetória artística de Goeldi, ora busca inseri-lo como peça central na compreensão de nossa modernidade estética e cultural, frequentemente livrando-o do lugar anedótico ou do silêncio respeitoso em que estava confinado. Cada qual ao seu modo dá corpo a um diálogo mais produtivo e relevante de sua obra com o campo de problemas culturais e ideológicos da modernidade brasileira e internacional.

6 ZÍLIO, CARLOS (ORG.). OSWALDO GOELDI. RIO DE JANEIRO: SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY / PUC-RIO, s./d.

É claro que, se perguntássemos a esta última autora, Priscilla Rufinoni, quanto à sua filiação historiográfica, ela certamente negaria qualquer relação com os autores citados anteriormente. A rigor, seu livro, cujo objeto de análise é a obra de Goeldi como ilustrador, pretende se distanciar da vertente crítica que qualifica de “purista” (a qual pertenceriam Carlos Zílio, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Sheila Cabo) que havia transformado o artista no representante mais acabado de nossa modernidade artística (seja por sua recusa de diálogo fácil com os temas modernistas, seja por sua personalidade artística independente e cética). Donde a sua necessidade de recusar as idéias de margem, sombra e avesso que haviam povoado as análises sobre os trabalhos de Goeldi. A começar pela escolha de suas obras como ilustrador, feitas de encomenda, para já retirar do horizonte a perspectiva do isolamento cultural.

Visão que, muitas vezes, parece se ancorar numa compreensão fechada dos autores que critica, como se fossem representantes de uma história da arte moderna linear e finalista, sem perceber, entretanto, as profundas diferenças que marcam esses discursos sobre Goeldi. A autora está correta, até certa medida, em afirmar que se ergueu um “mito Goeldi”, sempre associado às idéias de solidão e marginalidade. Porém, há diferenças muito nítidas entre os autores que ela pretende fundir numa vertente historiográfica única. Ainda que todos falem de isolamento e marginalidade, estas noções não foram por eles compreendidas de forma rasa, como reações mais ou menos conscientes ao ambiente brasileiro, e sim como decisões poéticas e formais que se produzem no contato íntimo e existencial com o mundo da natureza tropical e da cultura local. Logo, possuem uma qualidade híbrida e complexa que é preciso destacar. Além disso, acredito ser importante notar o destino cultural de cada um dos textos, que já os diferencia em suas intenções e contornos editoriais.

Parece-me impossível, porém, deixar de falar do isolamento poético que constitui a obra desse artista, dimensão que as imagens “impuras” que fez como ilustrações para jornais e revistas – que para Rufinoni garantiriam o afastamento com relação à crítica purista – antes confirmam do que negam. O reconhecimento público de Goeldi não apaga o seu compromisso plástico seja com a formalização das experiências da solidão, seja com a qualidade introspectiva e independente de seu trabalho como desenhista ou gravador ou ilustrador.

Em realidade, essa nova contribuição historiográfica, querendo ou não, participa do processo de revisão crítica que faz com que Oswaldo Goeldi seja compreendido, hoje, como um protagonista emblemático de nossa modernidade complexa, capaz de conciliar temporalidades distintas, de articular concessões e resistências, busca de autonomia e contaminação cultural, isolamento poético e relação com o mundo da comunicação de massa. Os estudos atuais devem certamente desenvolver as perspectivas anteriores, criticá-las e aprofundar as pesquisas, abrindo-se igualmente para as formas de apropriação artística de sua obra, de maneira a sempre colocar em questionamento a contemporaneidade de Goeldi, seu valor cultural atual.

Uma das possibilidades abertas de investigação é, a meu ver, o estudo da relação de Goeldi com outras linguagens artísticas, como a fotografia e o cinema, ou a música e a literatura. Esse contato com a exterioridade plástica já havia sido apontado por Lygia Pape e Nuno Ramos em suas apropriações. Talvez tenhamos que aprender com os artistas essa dupla lição: por um lado, tornarmo-nos dignos de

possuí-lo como um valor cultural; por outro, problematizar a sua modernidade, percebendo o nosso modernismo como um campo heterogêneo, uma realidade oblíqua e não monolítica, na qual certezas e dúvidas estéticas se fundem para criar um cenário bem mais interessante e diversificado do que a visão “oficial” nos oferece.