



Fundação Casa de Rui Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Marcos Ferreira Vilela

Antes de Goeldi

Rio de Janeiro

2019



Marcos Vilela

Antes de Goeldi

Preâmbulo exploratório de uma recepção sinótica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas críticas em acervos: difusão, acesso, uso e apropriação do patrimônio documental material e imaterial.

Orientadora: Profa. Dra. Flora Sússekind

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
FCRB

V695 Vilela, Marcos

Antes de Goeldi: preâmbulo exploratório de uma recepção sinótica /
Marcos Vilela. – Rio de Janeiro, 2019.

152 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Flora Sússekind.

Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de
Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

1. Oswaldo Goeldi – Crítica de arte. 2. Modernismo (Arte) – Brasil –
Séc. XX. 3. Artes plásticas – Brasil – Séc. XX. I. Sússekind, Flora. II. Título.

CDD: 709.04981

Responsável pela catalogação:
Bibliotecária – Carolina Carvalho Sena CRB 6329

Assinatura

Data

Marcos Vilela

Antes de Goeldi

Preâmbulo exploratório de uma recepção sinótica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas críticas em acervos: difusão, acesso, uso e apropriação do patrimônio documental material e imaterial.

Aprovado em __ de _____ de 2019.

Orientadora:

Profa. Dra. Flora Sússekind
FCRB

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Herculano
FCRB

Profa. Dra. Glaucia Villas-Bôas
UFRJ

Rio de Janeiro
2019



À minha mãe e ao meu pai, Maria e Jimson.

Agradecimentos

Agradeço, muitíssimo, às pessoas e às suas respectivas instituições, as quais fizeram este trabalho possível. Em nome de Ana Claudia Quinderé e Camila Cardozo, da secretaria do mestrado, à Fundação Casa de Rui Barbosa; em nome de Eliane Perez, da seção de manuscritos onde está depositado o Arquivo Goeldi, à Fundação Biblioteca Nacional; em nome de Aline Siqueira, do setor de pesquisa e documentação, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aos professores da Casa de Rui Barbosa, em nome de Laura do Carmo e Soraia Reolon, cujas palavras e apoio foram muito importantes para mim, sou também muito grato. Não posso deixar de mencionar, embora de outro âmbito, Ananda Paranhos, companheira de mestrado, a quem devo e agradeço tanto o ânimo como o incentivo para enfrentar uma situação atribulada, instaurada, em determinado momento, na conclusão desta jornada de dois anos. Enfim, àqueles que se dedicaram a ler e a comentar os blocos de texto aqui apresentados – na qualificação, Liliane Benetti e Lia Calabre; na defesa, Gláucia Villas-Bôas e Antonio Herculano – meu agradecimento e dívida permanente por tornarem o que fiz mais transparente para mim mesmo. A Flora Sússekind agradeço pela orientação e pelas instigantes divergências.

Fala a verdade quem diz sombra.

Paul Celan, “Fala tu também”, *De limiar em limiar*.

Verdade que a luz distorce.

Samuel Beckett, *Mal visto mal dito*.

Resumo

VILELA, Marcos Ferreira. *Antes de Goeldi*: preâmbulo exploratório de uma recepção sinótica. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.

O ensaio trata da recepção crítica à obra de Oswaldo Goeldi entre os anos 1921 e 1938. Para tanto, remonta a dois contextos nos quais é possível, direta ou indiretamente, percebê-la. O intuito é criar uma interpretação que justifique o descompasso entre um artista hoje tido como um dos principais de seu tempo e a crítica de arte de então, especialmente a modernista.

Palavras-chave: Oswaldo Goeldi; modernismo; história da arte; crítica de arte;

Abstract

VILELA, Marcos Ferreira. *Before Goeldi: exploratory preamble of a synoptic reception*. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.

The essay deals with the critical reception of Oswaldo Goeldi's *oeuvre* between the years 1921 and 1938. For this, it remounts to two contexts in which it is possible, directly and indirectly, to catch its course. The intention is to create an interpretation that justifies the asymmetry between an artist today regarded as one of the main ones of his time and the art criticism made at the same period, especially the modernist.

Keywords: Oswaldo Goeldi; modernism; art history; art criticism;

Sumário

Antes de Goeldi

Fontes, método, narrativa	11
1.	19
2.	56
3.	94
Pós-escrito: apontamentos	131
Referências.....	137

Fontes, método, narrativa

Levei algum tempo até articular a abordagem que considerava necessária para tratar do assunto deste ensaio – a recepção crítica à obra do artista plástico Oswaldo Goeldi durante aquele que, a meu ver, é o momento inicial de sua atividade: o período entre 1921 e 1938. Esse intervalo, por sua vez, foi delimitado a partir do contexto de duas exposições que contaram com a participação de Goeldi: uma quase junta ao raiar “oficial” de nosso modernismo, outra na ocasião em que essa mesma voga, tal como argumento à certa altura das páginas que seguem a esta introdução, começa a dar sinais de arrefecer. Ao consultar, no acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional, sob os números de chamada 47-01-003 e 47-01-004, as caixas do Arquivo Goeldi em cujas pastas estão organizados os documentos prescritos pela tarefa, me deparei com uma reunião bem heterogênea, composta, majoritariamente, de material distinto do que eu já conhecia. Então, com os originais desse material já conhecido também em mãos, pude novamente avaliá-los e observá-los como as fontes detentoras dos parâmetros daquilo que deveria ser coletado. Contudo, salvo exceções que de imediato puderam ser conceituadas nessa linha de escritos de âmbito crítico, isto é, como pertencentes a um gênero que produz juízos valorativos ou compreensivos a respeito de objetos a que algum indivíduo deu forma, a maior parcela do que ali encontrei, à primeira vista, pouco ou nada acrescentava a um entendimento, digamos direto, de como os desenhos e as gravuras de Goeldi haviam sido assimilados ao longo dos anos 20 e 30. No entanto, com uma visada mais detida reparei que, nos melhores casos, os recortes de artigos de jornais e revistas inseridos nessa porção quase tida por descartável conformavam, por meio de uma mescla entre sucintos perfis biográficos e descrições esquemáticas, pequenos quadros com fórmulas duais e sinóticas relativas aos desenhos e às gravuras de Goeldi. E, assim, mesmo sem demonstrarem qualquer verve crítica, conseguiam equacionar o que, aparentemente, simulava o essencial de tais trabalhos em jogos de oposições de palavras a partir de apreensões, como então me pareceu, que não podiam ou puderam ultrapassar ora a visualidade plástica, ora a superfície temática que Goeldi tornou patentes em sua obra. Por outro lado, a apreciação feita por essa ótica trouxe a constatação de que, apesar de entremeada no caudal da prosa, igual espécie de obstrução imediata surgia nas críticas. Pela diferença de gênero entre os recortes e as críticas, vide a destinação informativa e o pendor especulativo de cada qual, essa coincidência, entretanto, indicava um ponto compartilhado por dois tipos dessemelhantes de textos,

consequentemente por seus autores, que, a meu ver, poderia estar localizado na experiência da obra. Pela ordem lógica, ela teria precedido e lastreado a consolidação de significantes verbais, que, por sua vez, afinal de contas, por pressuporem um mínimo que fosse de meditação anterior às suas impressões, não se mostravam de todo espontâneos, irrefletidos. Ademais, sem serem contempladas pela reunião consultada, algumas remissões advindas da leitura tanto desse material quanto de entrevistas concedidas por Goeldi propiciaram a localização e a descoberta de outros documentos. Evidentemente, como se pode aferir pela marginália circunstancial às suas peças, o Arquivo Goeldi resulta de uma compilação feita, em parceria, pelo seu próprio titular e por José Maria dos Reis Junior. Com efeito, ele, José Maria, que, além de ser um dos mais diletos amigos de Goeldi, era, sobretudo, historiador e crítico de arte, sem dúvida, contribuiu em muito para tal montagem. Em seu livro *Goeldi*, de 1966, portanto publicado passados cinco anos do desaparecimento do homônimo a quem relembra, ele, José Maria, entre um ensaio biográfico e um caderno com reproduções de gravuras e desenhos, insere um roteiro bibliográfico no qual estão arroladas as fontes que nortearam à sua escrita de tom um tanto memorialístico, um tanto sentimental. E que, outrossim, correspondem, com exatidão, ao conjunto primariamente coligido nas caixas que, agora, anos mais tarde, examinei. Sem pretender cogitar a respeito dessa seleção (no caso, sobre a intencionalidade de quem a fez), o que ela ocasiona, principalmente, são lacunas, saltos e insuficiências, isto se quisermos saber dos passos de Goeldi em seu próprio chão histórico, ou seja, no contexto do qual sua obra advém ou ao qual enfrenta. Os achados de que falei há pouco, levantados após buscas realizadas por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que, fácil e prontamente, exhibe resultados de pesquisa até mesmo para as gralhas, Goeli, Geld, Goeld, e para o sobrenome ainda não aportuguesado, Göldi, formas pelas quais o nome Goeldi vez ou outra também surgiu nas eventuais corruptelas dos periódicos, enfim, esses novos documentos possibilitaram, em especial, a reconstituição dos cenários nos quais Goeldi esteve fincado. E, por outro lado, renovou o volume dos pequenos quadros, e a percepção de suas importâncias. Para se ter ideia, dimensionando a abrangência do problema, a fim de melhor exemplificá-lo, mesmo a visada crítica que posicionou Oswaldo Goeldi em definitivo sob os holofotes contemporâneos, isto é, a conhecida apreensão de Ronaldo Brito, publicada em percuciente texto na edição nº 19, dezembro de 1987, da revista *Novos estudos*, por sinal afastada em quase cinquenta anos da última baliza temporal que firmei, mesmo ela, apesar de esquadrinhar de acordo com o tino analítico moderno de seu autor, apresenta, como remate da compreensão alcançada, o que garante certo drama pela obnubilação sintética daquilo

que acabara de ser posto na prosa como desdobramento da obra experimentada e daí analisada, a tal gangorra de altos contrastes, que, por esse olhar, entretanto, cooptou declinações de maior complexidade: “O segredo e a sombra prevalecem, assim, sobre o *logos* da ciência e sua moral da verdade. À geometria do progresso – à certeza de linhas contínuas que tendem a um infinito pacífico – Goeldi contrapõe rigorosos conflitos de planos, dilemas de luz e sombra.”¹ Se, como ao menos espero ter insinuado, em razão de seus modos de conformação, tal qual o recém-citado exemplo, serem precedidos pela obra de Goeldi, e, como penso, realizarem movimentos que lhe são próprios, existe uma relação entre os recortes e as críticas que, por ambos conterem aqueles pequenos quadros, permite agrupá-los no escopo das principais fontes de pesquisa, então, o que resta, vide a dificuldade que daí sobreveio, é justo desenhar a maneira pela qual pretendi, de forma adequada, com eles lidar.

Em suas teorizações, o historiador da arte alemão Aby Warburg, incansavelmente, procurou constituir um instrumental que desse conta de acolher uma inversão energética, localizada, por ele próprio, no gestual que, presente originalmente na arte da Antiguidade, migrou, tendo, ao término de tal decurso, seu significado retomado pelo avesso, então, na arte do Renascimento. Em outras palavras, na figuração formal de uma expressão humana comovida que, depois de passado um longo tempo, assume conotação diferente. Até onde sei, Warburg, devido à sua morte, somente deixou esboçada, na introdução ao seu também inacabado atlas *Mnemosine*, a articulação da parafernália reclamada por essa sua investigação. Aí, ao invés de ocupado unicamente com o entendimento de tais fórmulas de emoções [*Pathosformeln*], e até bem mais do que com elas, o enfoque de Warburg abrange os meios de suas transmissões a partir de dois tipos de sobrevivência [*Nachleben*]. O que ele então faz é dividir um mesmo braço, por assim dizer, em membros independentes que, no entanto, jamais deixam de estar entrelaçados. Por um lado, a contemplação da arte antiga, que “martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior [...] com tal intensidade”,² esta é a palavra-chave, teria produzido, como consequência de sua própria experiência sensorial, engramas que foram, por sua vez, armazenados, como modelos herdados, no inconsciente coletivo. Por conseguinte, quando assaz forte, a impressão de uma obra daria, como legado ao futuro, os contornos de sua forma, que seriam

¹ BRITO, Ronaldo. Goeldi: o brilho da sombra. In: BRITO, Ronaldo & LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*, 2005, p. 299. Pub. orig. em *Novos estudos*, dez. 1987, p. 73-78.

² WARBURG, Aby. Introdução à *Mnemosine*. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande*, 2015, p. 367.

hauridos, ou melhor, ressurgiriam de um fundo comum, “tão logo”, tal qual diz Warburg, “os valores máximos da linguagem gestual pretendam [...] trazer a figuração à luz do dia.” Se a locução deixa indefinido em qual momento e de que maneira efetivamente ocorreria essa incidência, como se uma certa mão invisível de algum espírito do tempo tratasse de inculcar coisas na consciência de alguém, no caso específico, de um artista, assim sendo, teria de haver, então, uma sintonia fortuita entre os contornos que, a tal indivíduo, viriam sabe-se lá por que motivo e a emoção que, ainda ele mesmo, intencionava plasmar. Afinal, a restituição à forma da carga energética guardada pelos engramas estaria entre uma arbitrária exteriorização pulsional e uma deliberada escolha racional, respectivamente padecida e feita pelo artista. E, ao que parece, também seria sua a incumbência da inversão, em cuja ambivalência Warburg enxergou indícios da ação de homens libertos, de temperamento voltado para o mundo, e não mais restritos por grilhões de superstição ou crença.³ Enfim, por outro lado, diferente desse de cunho morfológico, isto é, psíquico, a sobrevivência também possui um caráter histórico, físico. A fim de explicá-lo, em vez de discorrer a seu respeito, fujo um pouco mais do assunto da introdução e recorro à bela passagem elaborada pelo próprio Warburg para ilustrar o intercâmbio de fórmulas de emoções decorrente de perambulações, vais-e-vens entre o norte e o sul da Europa pré-Renascimento: “A tapeçaria de Flandres é o primeiro tipo, ainda colossal, de veículo automotivo para o transporte de imagens, que, desprendido da parede [...], foi um precursor da folha de papel impressa com imagens, isto é, das gravuras em cobre e xilogravuras”.⁴ Se há um razoável questionamento quanto à possibilidade do primeiro tipo de transmissão, que, para ser respondido, requisitaria uma incursão ao campo da evolução biológica a fim de sabermos de que maneira atributos mentais são passados à frente, acumulados, dispensados ou modificados, mister que está além das minhas capacidades e, aliás, foi justo o que, por conferir irresolução à sua teoria, mais perturbou Warburg, nessa citação, contudo, podemos compreender, figuradamente, como funciona o segundo tipo, muito mais simples, concreto. Ora, assim como obra, engramas e inconsciente; imagens, fórmulas de emoções e tapeçaria ou folha de papel também estabelecem uma sequência. Nesta última, o que de imediato importa atentar é seu desfecho com uma estrutura de difusão material que *reproduz* objetos noutra meio (em si próprios, a propósito). Logo, diferentemente de como, para Warburg, atua o inconsciente ao desempenhar similar encargo, ela não carrega impressões de objetos. Para retornar a Goeldi cabem explicações, naturalmente. Um estudo de

³ Idem, p. 369.

⁴ Idem, p. 372.

sua recepção – especificamente, da tal tensão de contrários – pode utilizar esse aparato delineado acima desde que, com ele, ao invés de perseguir inversões energéticas, tentemos perceber, naquilo que foi escrito a respeito de sua obra, evidências dela própria se deslocando, por meio da ação simultânea dos tipos de sobrevivência nos respectivos panos de fundo, isto é, o embate entre passadistas e modernos e a formação de uma arte nacional, desvelados no correr da duração aqui observada. De modo concreto, preto e branco, luz e sombra, ou, ainda, noite, silêncio, solidão, que, mesmo alijados de seus pares, dia, fala, companhia, acabam por postulá-los como opostos complementares necessários, enfim, essas palavras, que, nos pequenos quadros, orbitam como constelações conformadas por significantes irreduzíveis, nos dariam acesso aos contornos formais da obra de Goeldi tal qual, depois de experimentada por alguém, ela os saturou em engramas que retiveram o termo nuclear de sua poética. E que, ali, estavam convertidos e projetados como textos.⁵ Necessariamente, o que aí retorna é uma diferenciação ocasionada por gêneros. Abordadas pelo prisma de sua conceituação romântica delineada por Walter Benjamin, ou seja, como desdobramentos reflexivos do pensar criativo embutido na forma da obra,⁶ as críticas podem ser entendidas como emissões que equivalem aos seus próprios objetos de compreensão.⁷ E, logo, submetidas a igual processo. Nesse sentido, as críticas a Goeldi estimulam uma nova passagem à prosa, uma retomada, expansiva ou corretiva, do que pretendiam dizer e uma compreensão do papel nelas desempenhado pelos pequenos quadros. Ademais, o que fica pressuposto como lastro dessas escritas, são suas concepções a partir de olhos cujas experiências firmaram sintonia total com os movimentos próprios à obra contemplada a ponto de traduzi-los, mal ou bem, em outro meio. Para voltar à noção de Warburg, é como se os sujeitos desses olhos, os críticos, no caso, pudessem, a partir dos contornos depositados nos engramas, restituir o que experimentaram à forma de suas prosas. Pelo contrário, os recortes e os pequenos quadros exibem uma impossibilidade de tradução. Mas servem, todavia, à difusão da obra que originou os contornos que eles carregam. “Graças ao prodígio do olho humano normal”⁸ – não por acaso assim Warburg se referiu à capacidade de a memória das fórmulas de emoções transpor os séculos entre a Antiguidade e o Renascimento. O que parecia um entrave – ou pior,

⁵ Essa transformação é ventilada por Warburg, que assim demonstrou, por exemplo, como a visão de mundo influenciada pela astrologia, corrente na Antiguidade, sobreviveu até reaparecer nos afrescos de Schifanoia, feitos no Renascimento; cf. WARBURG, Aby. *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande*, 2015, p. 99-128.

⁶ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2011, p. 74.

⁷ Idem, p. 113.

⁸ WARBURG, Aby. Introdução à *Mnemosine*, p. 373.

desimportante – também muda de qualidade quando visto por outro ângulo. Pois nas ocasiões de parca visibilidade ou incompreensão, as quais, sem exagero, formam a constante dessa recepção crítica, são esses índices de elementos poéticos que replicam e que mantêm vivos os traços particulares à obra de Goeldi. Mínimos, não poderiam ser exibidos senão como si próprios. A decisão por dispô-los como imagens ao longo desta dissertação, quebrando, desse modo, a malha textual tramada com fios de fontes propriamente discursivas, propicia que se sustentem quase de forma autônoma. E deem a proporção do que, de fato, foi escrito sobre Goeldi. Assim, a sobrevivência mostraria seu funcionamento na íntegra.⁹ Veiculados em jornais e revistas, os recortes indicariam tanto o trajeto histórico dos engramas da obra de Goeldi em meios de difusão materiais quanto, por conta disso, suas conformações morfológicas em fórmulas que auxiliaram na permanência mnêmica dos objetos que os causaram. E, talvez, se não for por demais forçado, poderíamos pensar que o nome de Goeldi viria associado, mesmo quando isolado sem maiores comentários, aos engramas de sua obra. Por sua vez, as críticas, ostentando também tais nichos, e correndo nos mesmos meios,¹⁰ competiriam, fazendo o entendimento sobre Goeldi ganhar relativas iluminações ao longo do tempo, para reacender a experiência dos engramas, ao passo que os condensariam novamente.

Para articular uma escrita que entrecruza prosa e imagens, me fiei nas ambíguas lições de narrativa histórica usualmente empregadas por W. G. Sebald em seus trabalhos tanto ficcionais quanto não-ficcionais. Como é sabido, seus livros mormente lidam com representações literárias de acontecimentos históricos ou de seus efeitos, e questionam a possibilidade de testemunhos reais sobre tais eventos ou decorrências serem extraídos em relatos diretos. A prosa, instrumento com o qual ele primariamente esgrime, mesmo

⁹ Percebi a diferenciação e a imbricação insolúvel entre morfológico e histórico ao ler o prefácio de Carlo Ginzburg aos seus ensaios – ou experimentos, como ele mesmo diz – baseados no conceito de *Pathosformeln* de Warburg; cf. GINZBURG, Carlo. Prefácio. In: _____. *Medo, reverência, terror*, 2014, p. 10-11.

¹⁰ Em outra linha, pode-se dizer que isso foi estudado por Priscila Ruffinoni, que mapeou a difusão de reproduções de gravuras e desenhos de Goeldi pela imprensa, bem como de suas inserções como ilustrações de livros; cf. RUFFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, 2006. A perspectiva da autora, no entanto, difere da que apresento na medida em que ela procura evidenciar uma contínua presença de Goeldi – que, claro, não deve ser ignorada – no meio cultural de sua época. Mas deixa abertura à questão sobre quem, isto é, se alguém, de fato, olhava a Goeldi nos seus próprios termos ou ao menos assim tentava fazê-lo. Na argumentação da autora, isso fica pressuposto pela difusão dos trabalhos dele em veículos de massa e nas ligações dele com figuras de proa do movimento modernista. Contrária a tal sentido, a recepção de Goeldi que se enceta a partir de Ronaldo Brito (com efeito a que originou o interesse atual pelo artista, e justo a que foi contestada por Priscila), tem razão, creio eu, quando fala em “o outro do modernismo” (a expressão é de Carlos Zilio, cf. ZILIO, Carlos. O outro do modernismo. In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, 1982, p. 9). O que se coloca, como consequência, é a necessidade de estudar, então, os motivos que estacaram Goeldi nessa posição – afinal descontínua, como mostram as evidências de seu percurso irregular.

atingindo a complexidade de ínfimos detalhes ou a recriação de contextos, todavia, jamais parece ser capaz de tecer, apenas por si só, uma reconstituição do passado. Mesmo no livro *Guerra aérea e literatura*, um ensaio de crítica literária em que esse problema é analisado na obra de outros autores, a questão parece perpassar para dentro da sua própria. E de reprovações estilísticas que vão desde o uso de frases feitas até a ostentação de exibicionismos linguísticos, se transforma num exame quanto à forma pela qual uma ocorrência ímpar e trágica, e sem representação literária condizente, o bombardeio em massa das cidades alemães na Segunda Guerra, deveria ter sido ou poderia ser narrado. Enfim, Sebald se decide, como demonstram seus próprios trabalhos ficcionais, por uma prosa oblíqua, que opera indiretamente com fatos concretos e documentados, lendo-os por meio de paralelos e contrastes com outras esferas. Entretanto, apesar de tudo, aí sempre resta a insuficiência descritiva das palavras. Sebald a soluciona – ou a deixa patente – por inserções de fotografias, cartazes, pinturas, anúncios, bilhetes, páginas de jornais, toda uma sorte de imagens que irrompem, em seu texto, não somente como ilustrações do que, pela escrita, foi referido. Mas como provas, documentos de alguma coisa existente apenas num ponto anterior do tempo, e por isso inalcançável. Assim, ele encontra um jeito mostrar aquilo que, sem a realidade de onde era decalcado, não mais podia ser descrito, senão sob o risco de uma nova dissolução pela prosa, que afinal produziria uma espécie de representação de segunda mão. A ambiguidade daí resultante é que, em vez de preencherem, as imagens reiteram as lacunas da prosa. Stefanie Harris, em seu ensaio à volta d’*Os emigrantes*, uma das ficções de Sebald, pinça, do próprio livro que estuda, uma expressão lapidar para simbolizar esse procedimento: inseridas no texto, as imagens evidenciarão “a lagoa da memória perdida” [*die Lagune der Erinnerunglosigkeit*].¹¹ Elas apresentariam o que deve ser explorado à procura de significado. Porém, como o que representam já desapareceu e, em última instância, se encontra – tal qual um engrama – imerso nelas mesmas, elas são inesgotáveis por serem tudo o que sobrou de uma realidade: impressões que, sondadas de uma ou outra forma, ganham um ou outro sentido. Em razão disso, também como provas, as imagens são irredutíveis a outros meios, o que faz Sebald dispô-las como suplementos que dão tanto sustento quanto contraste à sua prosa. Enfim, sua lição cresce, a meu ver, às questões levantadas pela duplicidade da sobrevivência, como elaborada por Warburg.

¹¹ HARRIS, Stefanie. The return of the dead: memory and photography in W. G. Sebald’s *Die Ausgewanderten*. *The German Quarterly*, mar.-jun., 2001, p. 380.

Do que fica dito, creio que o leitor distinguirá o que foi utilizado em cada uma das três seções que seguem, escritas a fim de responder à pergunta que motivou este ensaio, e que é uma problematização de seu assunto: por que Goeldi, hoje tido em alta conta por críticos e historiadores por ser um dos poucos artistas que alcançou um nexos moderno em sua obra, permaneceu escanteado justo na época em que hipoteticamente deveria ter despontado, aquela em que corria o modernismo? Assim, a primeira seção contém uma descrição da recepção a Goeldi entre 1921 e 1930. A segunda – a mais dessemelhante e que pouco utiliza o que foi colocado nesta introdução – realiza um desvio, por meio de uma leitura dos problemas que Mário de Andrade incutiu em sua estética e em sua crítica, e dos motivos que o levaram a fazê-lo, para responder à questão e ao contexto então levantados. Por fim, a terceira apresenta uma trama do que fora antes exposto, e aponta tanto como Goeldi foi recebido quanto quais eram as possibilidades de ser compreendido entre 1930 e 1938. Penso que nesses passos Goeldi ganha um tracejado que exhibe seu caminhar furtivo. E atento.

1.

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 assenhorear das formas ambientes, do novo mundo visual que ia ser matéria de minha expressão. O que me interessava eram os aspectos estranhos do Rio suburbano, do Caju, com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu 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.

Sempre quero expressar alguma coisa que é anterior às formas que gravarei, que envolve um sentimento qualquer de angústia, solidão ou de fantástico.

Goeldi, entrevista a Ferreira Gullar, 12 jan. 1957

Goeldi inicia seu percurso em novembro de 1921, quando, convidado pelo arquiteto suíço Émile Hugin, com quem expõe em conjunto, ele realiza sua primeira exposição, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro.¹² Ainda antes da abertura, entre os anúncios que circulavam para a divulgação dessa mostra, sobressai um publicado em *A Noite*, que permanece protocolar em relação a Hugin, cujos trabalhos são observados segundo suas qualidades como “projetos arquitetônicos de valor artístico” e “plantas para habitações baratas de fina arquitetura”, enquanto, por outro lado, aposta nos adjetivos



A Noite, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921, p. 4.



O Jornal, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921. Factos e informações, p. 3.

¹² REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*, 1966, p. 13. No caso, a primeira de que possuímos fontes. Na bibliografia sobre Goeldi e em suas entrevistas encontram-se menções a uma exposição na Galeria Wyss, na cidade de Berna, Suíça, em 1917. No livro de José Maria, uma dessas menções está à p. 9.



O Paiz, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921, p. 7.



Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 nov. 1921, p. 4.

para apresentar, além dos desenhos em branco e preto, o próprio Goeldi. De sua parte, o que se prometia era uma exibição “muito interessante pelas modalidades que apresenta em seus trabalhos o talentoso artista, frisando vários aspectos da vida frívola.” No mesmo tom elogioso, outros anúncios da época, subtraída a presença de Hugin, reportaram a continuidade da exposição. O que se afirmava era “grande concorrência” às “pinturas em claro-escuro” de Goeldi, que, dizia-se, constituíam, em nosso meio, uma “nota de arte”.



Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 18 nov. 1921, p. 4.



Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 19 nov. 1921, p. 4.

Não fossem suas formas de escrita, poderia se pensar em entusiasmo dirigido a estreante. Pois, compostos por frases prescritas e com poucas variantes, é possível até mesmo supor que esses anúncios foram reescritos a partir de *releases* e publicados sob demanda dos dois artistas – e, num segundo momento, somente de Goeldi – que se tornavam anunciantes de si próprios nas seções que concediam espaço mediante pagamento. Daí, ora inseridos em avolumados que indicavam serviços médicos de todas as especialidades, ora alocados dentre ofertas das mais diversas mercadorias, como smokings, sapatos de búfalo branco, tônicos de rum creosotado e açúcar refinado, ora ladeados por colunas de política, economia ou polícia, ora reservados às colunas sociais, em que faziam parte dos divertimentos, tais como concertos de música ou apresentações teatrais, embora levada em conta como meio de elevação do espírito, portanto distante dessa vulgarização, o que se constata é que tanto a arte quanto seus assuntos, à primeira vista, não possuíam espaço definido ou adequado para transitarem. E, na mancha gráfica das páginas de jornais, se diferenciavam apenas pela maior ou menor atenção que o tamanho de seus cabeçalhos conseguisse atrair.

Anos mais tarde, em entrevista a Anna Letycia, Goeldi relembriaria essas circunstâncias.¹³ Ao contrário dos registros da ocasião, em vez de confirmar a intensa visitação, ele apontaria – talvez o motivo de Hugin retirar seu nome e sua pecúnia dos anúncios – a indiferença do público que, a seu ver, resultava da falta de compreensão característica à crítica de arte do período. Assim, é ainda Goeldi quem diz que ele próprio entreouvira Gastão Penalva, ex-oficial da Marinha de Guerra que se fizera jornalista, se postar à frente de um de seus desenhos e pôr reparo em qual deveria ser a posição correta da lua: “Não deve ser assim, mas assim.” Com ar de anedota, o caso serve para exemplificar as limitações da crítica quanto à apreensão da arte que escapava aos padrões acadêmicos então estabelecidos. Na mesma trilha, ainda a corroborar as reminiscências de Goeldi, outras das escassas fontes sobre essa exposição trazem mais alguns qualificativos. A legenda de uma fotografia veiculada em *Para Todos*, com Goeldi e Hugin posando juntos aos seus trabalhos, acusa, de um lado, o “estranho desenhista”, e, de outro, o “arquiteto de linhas



Para Todos, Rio de Janeiro, 26 nov. 1921, p. 28.

Uma exposição interessante

O architecto suizo sr. Hugin e o desenhista patricio sr. Goeldi, este com figuras e aquelle com croquis bizarros, tem no saguão da Escola de Artes e Officios uma exposição.

Tanto um como outro revelam uma tendencia possante para uma arte nova, impressionista, de sereno fundo esthetico, sendo sobretudo de notar as concepções originalissimas do sr. Hugin na architectura.

Careta, Rio de Janeiro, 26 nov. 1921, p. 32.

harmoniosas”. E, em um exemplar de *Careta* posto para circular no mesmo dia, os parágrafos dissonantes de uma nota informam que, “com figuras e croquis bizarros”,

¹³ LETYCIA, ANNA. Entrevista com Oswaldo Goeldi, feita em setembro de 1956 para a revista *Para Todos*. In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, 1982, p. 115.

respectivamente, Goeldi e Hugin revelavam “uma tendência possante para uma arte nova, impressionista, de sereno fundo estético”. Alinhados, os adjetivos têm por denominador comum o desconhecimento tanto dos conceitos utilizados quanto dos objetos analisados. A dissonância colocada de saída entre Goeldi e Hugin, com a observação se fixando em *topoi* desiguais, isto é, na suposta personalidade de um e na obra do outro, conduziria à necessidade de uma síntese de difícil mediação na passagem para uma arte bizarra e, ao mesmo tempo, impressionista e serena.

A disparidade é mantida naquele que se pode considerar, devido à argumentação, como o único texto de gênero crítico a tratar dessa exposição.¹⁴ Quem o escreveu, investido da vontade de esclarecer alguns pensamentos sobre arte que acompanhavam o catálogo, foi Mário da Silva. O artigo começa de modo um tanto evasivo enquanto discorre a respeito de uma velha mania de artistas, que, segundo seu autor, a fim de explicarem conceitos ou concepções sobre arte frequentemente invadiam o campo da filosofia. Dirigida a Hugin, que assinava essas ideias, a reprovação frisa que sua defesa de um conceito que sustentasse a individualidade da criação artística estaria logo de início infundada, justo pela impossibilidade de esse mesmo conceito se tornar universal. Isso posto, Hugin teria alcançado mero pressentimento, todavia passível de ser utilizado como intuição, que ao menos serviria para norteá-lo na busca pelo “verdadeiro conceito de arte”. Para Mário da Silva, a falta dessa percepção teria levado Hugin a fazer projetos que não concretizavam expressão em forma e, portanto, permaneciam apenas românticos. Estabelecida entre opostos, a articulação conceitual feita pelo crítico contrapunha, de um lado, o clássico como a perfeição límpida da forma, de outro, o romântico como a expressão de fortes sentimentos. Romântico ou românticóide? A tipologia, problemática em seu ideal de identificar objeto a conceito, ainda é recoberta de uma tensão entre positivo e negativo que se aclara quando Mário passa à sua breve análise de Goeldi, este nomeado no diminutivo como “Sr. Otto Goeldi”. A virtude maior de Goeldi, sua capacidade de captar a sensação de um elemento do real, a saber, o movimento, seria comprometida por sua subjetividade composta por emoções desconjuntadas. Assim, “desfaz[endo]-se em névoas”, tal virtude desapareceria na maioria de seus desenhos, que seguiam uma formalização cujo lastro estava nas “escolas de vanguarda”. Em emenda, o crítico fazia questão de ressaltar que a filiação necessariamente “não constitui defeito”. Contudo, sua postura é deixada de lado logo na sequência, quando ele observa que as formas de

¹⁴ SILVA, Mário da. Bellas-Artes: exposição de Goeldi & Huguin no Lyceu de Artes e Offícios. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1921. Factos e informações, p. 3.

vanguarda trariam consigo – e nesse ponto podemos precisar que Mário se atém de uma só vez a 45 dentre 50 desenhos (é ele quem nos conta) – “uma completa ausência de vida nas imagens, o que, esteticamente, anula tudo.”

Em amplo espectro, Goeldi surge talentoso, passa a estranho e acaba como subjetivista romântico-vanguardista que não poderia produzir nada de valor. A ênfase sempre deslocada para o lado do artista – diferentemente do que acontecia com Hugin – aglutina características que dão a tônica de atentar às personalidades, método então seguido pela crítica. O travo, que inseria Goeldi nos debates contemporâneos, ficava por conta daquela adesão às vanguardas históricas. Ora a dificuldade, ora a confusão em aceitar ou conceituar uma arte nova, volta e meia vinculada ao impressionismo mal ou bem já absorvido pela oficialidade do estilo acadêmico, ambas nublavam, todavia, o entendimento crítico e compunham a atmosfera do meio artístico. Em outras palavras, por vanguarda podia-se nomear o inimigo sem conhecê-lo propriamente.

Como foi referido, nada disso estava limitado à Goeldi. Nesse clima de abrasividade se insere o Salão da Primavera, ocorrido no Rio de Janeiro. Desde a sua primeira edição, realizada no segundo andar do Liceu de Artes e Ofícios, entre janeiro e março de 1923, o que se objetivava, dizia-se, era constituir um espaço de liberdade para toda e qualquer manifestação artística – e daí seu nome se referir não à estação do ano, mas, metaforicamente, ao “renascimento” da arte brasileira – de modo a enfim emparelhar nosso meio com o circuito europeu. Contudo, tal intenção resultava nula quando posta em funcionamento. Apesar de idealizado como oposição à padronização acadêmica que a Escola de Belas Artes promovia em seu ensino, também ele fixava seus limites quanto às soluções individuais e, conseqüentemente, às investigações formais. Talvez não exista melhor exemplo disso do que as declarações feitas à imprensa, tanto a fim de divulgação quanto na abertura do Salão, por um de seus organizadores, o pintor Mário Tullio, que, colocado como porta-voz do certame no qual também expunha, fazia questão de ressaltar a estrita vinculação entre beleza e moral. Vinculação que, segundo ele visível no Salão, deveria também estar presente em toda manifestação artística. Vaga fora de sua época, essa relação intrínseca ecoa a crítica do período.

Único a cobrir a exposição, o crítico Frederico Barata esclarecia, em sua coluna no jornal *O Brasil*,¹⁵ que a procura por liberdade se dava pela necessidade de encontrar “um caráter de beleza espiritual capaz de suplantear a beleza proporcional” dos modelos –

¹⁵ BARATA, Frederico. No Salão da Primavera: uma rápida impressão dos trabalhos expostos. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1923, p. 3 (cont., p. 6).

tomados por sinônimos – acadêmicos ou clássicos. Contudo, dentre as fontes que poderiam oferecer suporte a tal pesquisa, somente as teorias do impressionismo, do construtivismo russo – supostamente na pintura de Marc Chagall – e do retorno à ordem são listadas como princípios convenientes. Com suas maiores aproximações à verdadeira beleza, segue o argumento, serviriam para reparar toda “situação anárquica” correntes nos ensaios modernos que se viam no “futurismo intransigente”, na “geometria linear de um cubismo exagerado” ou na “apologia da loucura e da libertinagem artísticas” (estas últimas prováveis referências ao surrealismo e ao abstracionismo) – todos, felizmente, de acordo com Frederico, não exibidos no Salão. Com a prédica moral, portanto, ficava instituído um novo padrão que limitava a experiência estética às plásticas que não se dirigiam ao questionamento da realidade em seus diversos níveis.

Dito isso, fica patente que o Salão não representava uma abertura às vanguardas e, conseqüentemente, muito menos ao propalado renascimento. Afinal, na letra, seu programa acolhia. Na prática, dispensava. E, mais relevante, assim fazia com movimentos artísticos que nele nem figuravam. Mas, vale notar, se seu intuito de ir contra o ensino da Escola de Belas Artes acabava por se combinar com o interesse da crítica ainda ligada à academia, criando uma inesperada aliança de forças, a partir daí percebemos que entre a oficialidade e o dissenso, digamos, não existia muita distância. Há poucos meses, mais precisamente em novembro do ano anterior, alguns artistas que agora expunham no Salão da Primavera já haviam tido parte na Exposição Geral, sancionada pela Escola de Belas Artes, com obras que não se afastavam das maneiras, ora à moda retorno à ordem, ora à moda impressionista, que então apresentavam. Isto é, mantinham-se modelos prévios às composições, que eram acabadas com mesclas desses estilos em suas aparências finais. Aliás, com a presença, nessa mostra oficial, de Eliseu Visconti, então já dominando sem pastiches a técnica da luz impressionista, e de Hélio Seelinger, místico e panteísta cuja plástica de seus trabalhos volta e meia tendia para o mau-gosto, dois artistas que, pela lógica da oposição, caberiam apenas no Salão da Primavera, o que parece se conformar é mais um enfrentamento geracional em vez de uma disputa entre tendências artísticas. Os novos, nem tão novos assim em matéria de arte, pediam espaço.

Essas posições se desenvolvem no intervalo entre o término do ano e o planejamento para as exposições do ano seguinte. Ao invés de reconhecer o parentesco entre as obras expostas no Salão da Primavera e na Exposição Geral, como a admitir que, naquelas configurações, os dois certames competiam pelo mesmo território, a comissão julgadora da Escola de Belas Artes decidiu, justificando que precisava se defender

institucionalmente contra o amadorismo, por ser mais rígida em sua próxima seleção. Por sua vez, o Salão da Primavera, cuja inscrição à primeira edição já fora sujeita apenas ao envio dos trabalhos dentro do prazo, manteria tal disposição, mas, talvez a fim de efetivar seu programa, teria seu comitê de organização recomposto. Antes formado por Mário Tullio, Porciúncula de Moraes, Manoel Santiago, Bas Domenech e Manoel Faria, com exceção deste último, todos deixariam suas funções. Assumiriam, ao lado de Manoel, Paulo Mazzuchelli, Modestino Kanto, João Azevedo e Quirino da Silva. Sabendo disso, cogito se o motivo da ausência de trabalhos de vanguarda na primeira edição do Salão não teria sido, de fato, a desconfiança dos artistas em relação aos organizadores, posto que o aceite, fator fundamental à participação, estava supostamente garantido por conta da dispensa de qualquer outro critério. Penso assim, pois, com esse novo grupo, cessa a prédica moralizante, que simplesmente desaparece das declarações de seus membros. Completando a movimentação dos atores desse ínterim, sem alterações permaneceria o comportamento da crítica, com a manutenção de sua renitência de gosto que seria destilada, agora com diversos graus de acidez, em suas avaliações.

Esses elementos se conjugam de modo sugestivo na segunda edição do Salão da Primavera, em 1924. Desde sua abertura, no dia 26 de janeiro, novamente no segundo andar do Liceu, era noticiado pela imprensa que, naquele ano, a exposição acolhera muita coisa extravagante. Não à toa, escrevendo agora na *Gazeta de Notícias*, o crítico Frederico Barata volta aos seus temas de outrora.¹⁶ Após reafirmar a opinião de que era necessário suplantar a beleza proporcional do estilo acadêmico, mas dentro de limites, Frederico abre combate – palavra escolhida por ele próprio – contra o Salão em seu arranjo atual. Contrariado em sua crítica anterior, que encerrava verdadeiro programa por suas adesões e recusas, ele, Frederico, aponta que o ideal de liberdade desaguara no disparate que, Salão de 1924, se manifestava na presença de um modernismo com os “exageros do absurdo” das vanguardas, o que retirava – salvo exceções, como “uma das nossas mais fortes promessas”, o jovem Candido Portinari – todo o valor dos trabalhos expostos. O argumento lançava mão da “evolução do cubismo”, em cujo retorno à ordem seus próprios criadores haviam há pouco reconhecido a morte desse movimento, para descartar a continuidade de experimentos plásticos radicais. No caso específico ao qual o reparo se dirigia, não cabiam as incursões expressionistas vistas no Salão, pois, segundo a visão do crítico, elas já estavam datadas. Esse conceito de Frederico, que procurava dissimular sua virulência

¹⁶ BARATA, Frederico. O segundo salão da primavera. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1924, p. 2.

em justificativas de cunho histórico, todavia, era apenas corolário de diferente intensidade comparado aos juízos de outros críticos. Flexa Ribeiro, que na ocasião desta segunda edição foi o primeiro crítico a assinar coluna, no jornal *O Paiz*, sobre o Salão, utilizava orientação mais analítica para promover suas diferentes hipóteses, mas iguais preferências.¹⁷ A partir de um breve panorama histórico feito a fim de expor qual seria o problema a ser enfrentado pelos artistas brasileiros, desde a orientação acadêmica até a pretendida renovação, Flexa sustenta que no vínculo entre o Brasil e o centro artístico internacional, isto é, a França, ficara estabelecida uma relação de importação que jamais fora atualizada. Aqui, a contínua proeminência do estilo acadêmico ignorava sua caducidade em sua própria latitude de origem. O xis da questão era que não somente pela admissão de nova técnica automaticamente se resolveria a defasagem. Antes, como pressuposto à técnica e à plástica, se fazia necessário suprir uma necessidade estética e encontrar uma sensibilidade que proporcionasse, aos artistas, diz Flexa, atingir “a *vida* [...] nos reenvios de um copo, à luz, no abandono de um jarro sobre a mesa, [enfim] na insuficiência aparente das coisas”, o que requeria um “conhecimento mais íntimo da natureza, de sua variedade, do âmbito de ar livre”. Primeiramente, portanto, uma adesão ao impressionismo. Daí, ao emparelhar investigação plástica e estética, Flexa determina etapas a serem seguidas. Para superar a arte acadêmica, cada artista deveria forjar por si próprio os elos da cadeia que ligavam o impressionismo até as vanguardas, identificando, nesse passo a passo de continuidades e rupturas entre os diversos movimentos encerrados nas correntes da arte moderna, aquilo que mais se adequava à sua personalidade. Ao mesmo tempo, assim procedendo, os artistas contribuiriam na tarefa coletiva de preencher as lacunas de nossa história da arte. Do contrário, com o salto direto às vanguardas, como Flexa considerava que ocorria no Salão, teríamos apenas “os destroços de Paul Cézanne, flutu[ando] nas lagoas de Matisse e de Picasso”, ao invés de passarmos pelo aprendizado de seus precursores. Por Manet, pelo próprio Cézanne, por Seurat, Signac e Gauguin. Ainda outro crítico, Lauro Demoro,¹⁸ também colunista do *Gazeta de Notícias*, embora de um suplemento dedicado unicamente às artes literárias, plásticas ou científicas, em explanações comedidas e com tom poético um tanto artificial – como ele mesmo dá a ver, ao assinalar que buscava “frutos novos, de um outro sabor” – se deteria sobretudo na empreitada de

¹⁷ RIBEIRO, Fléxa. Salão da Primavera. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 3. O grifo é do próprio Flexa.

¹⁸ DEMORO, Lauro. O segundo Salão de Primavera no Lyceu de Artes e Offícios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1924. Suplemento literário, artístico e científico, p. 1.

descrever os trabalhos que lhe haviam agradado. A eleição, que alcança apenas aqueles nos limites do impressionismo, cujo método de pintura ao ar livre é elogiado como uma das principais conquistas da época, chega a acolher o pontilhismo e dedicar cumprimentos ao realismo. No entanto, quase de fora de sua “crônica apressada, feita ao correr da pena, baseada em impressões ligeiras”, como o próprio escreve, a despeito de sua coluna ocupar perto de uma página inteira e de ele, Lauro, conceder mais da metade dela aos estilos e artistas de sua predileção, resta uma sucinta menção aos “exotismos” presentes no Salão. Apesar das preferências e do seccionamento de sua resenha, gênero que me parece adequado para defini-la sua formatação, Lauro não coloca explicitamente questões de correção quanto a investigações formais. O que encontramos ao cabo de sua avaliação, momento no qual sua sequência de louvores se converte em eufemismos por conta da função que os trabalhos em exposição cumpririam, é uma espécie de pedagogia às avessas dirigida ao público. A partir de uma citação do novelista e crítico francês Paul Adam, é conferido, às obras presentes no Salão da Primavera, o papel de paulatinamente educar as multidões, que, segundo a aliança de opiniões, não deteriam condições intelectuais para sentir as emoções suscitadas pelos exemplos da grande arte. E, portanto, deviam, antes de contemplá-los, com os tipos menores e rebaixados, mas justo por isso elogiáveis, aprender. Em suma, os julgamentos de nossa crítica se afastavam nos procedimentos e logo depois se reencontravam nos juízos. Após reconhecerem a insuficiência tanto da disciplina como da falta de sensibilidade acadêmica, combinavam-se na proposta de uma repadronização da arte dentro das precisas limitações dos *ismos* permitidos, em cuja restrição de oferta os artistas deveriam escolher, como se estivessem a encher sacolas num bazar de estilos, quais condiziam com as suas personalidades – na melhor das hipóteses – ou com as regras estabelecidas pela crítica. É provável que esse debate com ares de celeuma – especialmente pelo crescendo que passa das ponderadas linhas de Flexa e das dissimuladas de Lauro até as mais renhidas de Frederico – tenha sido causado por uma efetivação, embora mínima, na segunda edição do Salão da Primavera, do tal ideal de liberdade.

A primeira crítica sobre os trabalhos expostos no Salão, publicada sem assinatura no *Jornal do Brasil*, trouxe Ricardo Bampi como destaque.¹⁹ Sua abordagem generosa contestava a existência de artistas bons ou ruins e, ao contrário, admitia como critério valorativo a boa ou a má vontade no ato de considerar os trabalhos que suscitavam exame.

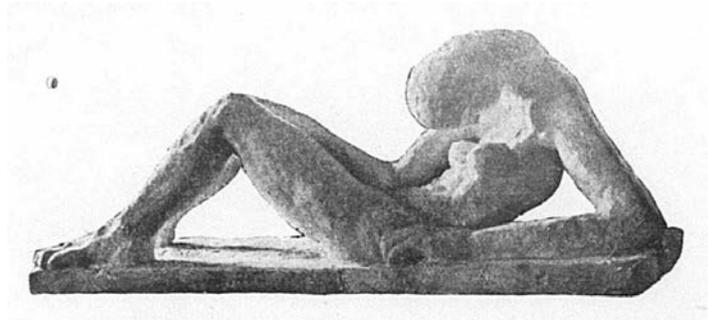
¹⁹ O 2º SALÃO DA PRIMAVERA: uma impressão dessa exposição de arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1924, p. 6.

Em respeito ao próprio método, o crítico anônimo descrevia a emoção que teve ao contemplar *Oração*, uma das três esculturas em gesso expostas por Bampi, como “qualquer coisa de tortura, de agonia, de desespero, que é pungente e angustioso.” Em sua forma, Bampi se utilizara de deformações para plasmar uma “mulher contorcida, [com] os braços estendidos em curva, como a apelar para um desconhecido”, o que, ao crítico, parecia se identificar, intrinsecamente, às sensações provocadas pela própria escultura, de modo a fazê-la “um símbolo das almas cheias de melancolia, de sofrimento e de martírio, que é a alma dos homens.” Outra crítica da mesma lavra, desta vez sobre as pinturas presentes no Salão, conforme prometera nosso crítico fantasma, ainda seria publicada.²⁰ Mantido o critério de avaliar segundo a impressão que o crítico se deixava sentir, o apanhado dos trabalhos dignos de nota constituiu, sem juízo de superioridade ou inferioridade para qualquer um deles, um rol de todos os estilos expostos, no qual resta uma breve menção aos trabalhos de Goeldi: “uns desenhos misteriosos, quase penumbrietas”, com “uns aspectos de ruas noturnas e miseráveis, singularmente pitorescos.” Pelo prisma do destaque a Bampi, e observada a pouca relevância conferida a Goeldi, as críticas que foram feitas por Flexa Ribeiro, Lauro Demoro e Frederico Barata, vindas dias depois, ganham outra camada de leitura – como se quisessem, com suas escritas, colocar pingos nos is. Entre o exame de Flexa, que procurou sustentar historicamente a necessidade momentânea de não avançar além do impressionismo e a virulência de Frederico, que simplesmente obliterou o valor do certame, talvez o cuidado de Lauro em fixar uma categoria e etiquetá-la de acordo com seus critérios seja o ponto de virada que fixa um outro, digamos, passível de ser combatido. Afinal, naquele nicho dos “exotismos” estão recolhidos os mesmos artistas, dentre os quais Bampi e Goeldi, em cuja estética o crítico anônimo do *JB* percebera a dissociação entre belo e beleza (se quisermos, o fim da relação moralizante entre ambos). Mas, diferentemente, sua resenha não os traria como destaques.²¹ Ao invés disso, eles seriam aglomerados pela etiqueta dos “exotismos”, e ainda receberiam a pecha de “bizarros”, tendo suas qualidades reduzidas a habilidades técnicas ou a eufemismos de personalidade. Bampi como escultor de “jovem inteligência”. Goeldi, dentre os desenhistas participantes do Salão, como aquele que possuía “maior arrojo de concepção”. Contudo, ainda inferiores aos outros artistas.

²⁰ O 2º SALÃO DE PRIMAVERA: uma impressão sobre a pintura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 8.

²¹ DEMORO, Lauro. O segundo Salão de Primavera no Lyceu de Artes e Offícios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1924. Suplemento literário, artístico e científico p. 1.

De modo a oferecer indícios para precisar os desentendimentos da crítica em relação à arte moderna, vale seguir a continuidade da recepção aos trabalhos de Bampi, pois é no entorno deles que se concretiza um embate. Assim, com igual disposição apresentada por aquele crítico anônimo, o colunista social do mesmo *JB*, que por sua vez se ocultava sob a rubrica R. de R., faz, em tom filosófico destoante das amenidades mundanas de sua seção, uma análise de outra escultura de Bampi, chamada *Cansaço*.²² Ao refletir sobre “todo o desespero que se reconhece vão, toda tristeza da luta inútil e [sobre] a humilde aceitação da derrota imposta pelos deuses adversos”, como escreve esse novo fantasma, ele mesmo encontrava correspondências formais para tais sensações que, continua, “pesam naqueles ombros extenuados, premem naquele corpo lasso de vencido”. Porém, justo nesse padecer, R. de R. reconhecia a grandeza da escultura de Bampi. Pois nele encon-



Ricardo Bampi, *Cansaço*, gesso
Terra de Sol, Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1924.

trava o “símbolo da condenação humana”, que, em vez de convidar ao desânimo, “antes exorta à peleja do ideal, ao sacrifício, ao tormento de servir ao bem, buscando a verdade, para sentir a magnificência daquela desolação de semideus derrotado.” A edição nº 2 de fevereiro de 1924 da revista *Terra de sol* reproduz *Cansaço*. Um pouco distantes no tempo e ainda mais distantes no espaço, duas gravuras de Bampi, *Fardo* [*Die Last*] e



R. Bampi *Die Last*

Ricardo [Richard] Bampi, *Die Last*
Die Aktion, Berlin, n. 5-6, 3 fev. 1917, p. 62.



R. Bampi *Die Schwangere*

Ricardo [Richard] Bampi, *Die Schwangere*
Die Aktion, Berlin, n. 9-10, 3 mar. 1917, p. 111.

²² R. de R. Notas sociaes: a esmo... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1924, p. 3

Maternidade [Die Schwangere], foram publicadas em 1917 nas edições fasciculadas nº 5-6 e nº 9-10 da revista semanal alemã *Die Aktion*. O conjunto nos dá a ver uma constante em Bampi. Compostas por massas que se agarram a um eixo, as gravuras parecem seguir um processo escultórico, sendo possível, de fato, supor que se tratam de ensaios para tanto. Assim, se por um lado os volumes resultantes da aglutinação de matéria dão solidez aos corpos; de outro, ao mesmo tempo escorrem e aparentam torná-los quase liquefeitos. As torções, plasmadas nos movimentos descendentes das figuras, que aparentemente não aguentam os pesos que lhes foi atribuído, confessam uma penosa individuação cujo conforto, me parece, seria encontrado apenas no retorno à matéria orgânica e indiferenciada que originara esses seres. Não creio que isso foge à forma de *Cansaço*. Como nas gravuras, vemos um corpo composto por massas se torcer sobre si próprio, abaixando sua cabeça sobre seu torso como se fosse uni-los. Esse movimento, todavia, parece engatilhar uma ação. A partir dele os braços se ajuntam ao corpo e, por eles, tal movimento se direciona numa tensão que parece instigar os joelhos a se erguerem em contraponto à dobra da cabeça. O que se impõe é a aceitação do cansaço. Em vez da queda do corpo, a despeito da fadiga existencial, a retomada do caminhar como exercício ininterrupto. Na primeira sugestão da forma – à qual a crítica desfavorável a meu ver se fixou – poderíamos perceber uma desistência da vida, que surge como fonte de infortúnio e dor (sentimentos, diga-se, nada edificantes para nenhum dos temas dos trabalhos de Bampi). E, na segunda, que expande tal leitura ao observarmos o movimento espiral feito pelas figuras, que ascendem e formam cumes adelgaçados enquanto seus corpos vão de encontro ao chão, se depositando em si mesmos, ficaria posta uma atitude de resignação que, por tênues laços, adere à existência real, isto é, a única possível. Nas sintéticas palavras de R. de R., que associava tal estética ao expressionismo, uma “arte [...] espelho da vida, amarga e profunda como a profundeza e a amargura que reflete.”

Depois desse pequeno êxito, que despertou as reprovações da crítica, com as quais esgrimiu, a fim de selar o embate, a contestação final a Bampi, e por extensão aos artistas do Salão da Primavera, viria, investida de ímpeto, da pena do crítico Adalberto de Mattos. Em sua coluna no semanário *O Malho*,²³ com intuito de reavaliar um nome que todos vinham, diz ele, “louvando com entusiasmo; mas com entusiasmo exagerado e peculiar dos comentadores que julgam com o coração”, Adalberto questionou as qualidades dos

²³ MATTOS, Adalberto. Antonio Maria da Silva. *O Malho*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1924, p. 9. Nesta crítica, há uma confusão, pelo nome que vai no seu título, sobre o efetivo nome do escultor Antonio Maria Ribeiro. O grifo que segue é meu.

trabalhos de Bampi, que, de acordo com sua visão, não resistiriam a “uma pesquisa mais ou menos severa.” Mas tal investigação não se dá. Em lugar da ação proposta, Adalberto passa à desabrida desqualificação de Bampi, duvidando mesmo da seriedade de *Cansaço*, que lhe aparecia como mero divertimento, afinal, para ele, “se aquilo [era] expressão de arte pura como quer[iam] os ultramodernistas, dev[iam] os nossos mestres mudar de vida e a mocidade, por sua vez, fazer uma fogueira com tudo o que está dentro da Escola de Belas Artes.” Este rechaço, acompanhado da defesa à velha instituição mal ou bem por



Antonio Maria Ribeiro, *Altar da Pátria* [detalhe], 1922
Fotografia de Casa Fotográfica Guedes, autoria de Henrique Antonio Guedes de Oliveira ou Constantino Guedes, 1922

Arquivo Municipal de Mafra, Portugal

todos combatida em sua atual configuração, entretanto, servia de mote para Adalberto comentar uma obra de um escultor português. Marcando contraste, Adalberto conta que saíra do Salão, no Liceu, “com a alma aos trambolhões pela quantidade de *exotismos* lá existentes”, rumara até o Real Gabinete Português de Literatura, nas proximidades, e se pusera “a contemplar uma verdadeira maravilha de ourivesaria”, *Altar da Pátria* de Antonio Maria Ribeiro. Não bastassem essas linhas, seu arremate deixava clara sua posição mais retrograda do que aquelas de seus pares, pois o que o entusiasmava em tal trabalho era o sentimento de “verdadeira religiosidade” nele presente. E, ainda por cima, sua evocação da herança portuguesa – caravelas e Camões.

De maneira franca, creio, aí fica estampado um momento do embate interno à crítica de arte dos anos 20. De um lado, sem negar que não eram um amontoado de partes idênticas, os críticos que mantinham diversos gradientes de requisitos morais à prática artística. Portanto, ainda ligados às convenções representadas ora nas prescrições plásticas, ora nas limitações estéticas que diziam combater. De outro, aqueles que esposavam nova sensibilidade, à procura de compreender a prática artística em uma ampla gama de

experiências possíveis, inclusive como manifestações estéticas negativas, que estariam associadas, no enlace plástico, às formas propriamente contemporâneas. No confronto entre essas vertentes é difícil não enxergar, replicado em outra esfera, o enfrentamento geracional entre artistas, que desde então também se encontravam contrapostos internamente, por conta da definição de um subgrupo – a partir da categoria dos “exotismos” – nascido de um dos lados da oposição da crítica consigo mesma. Assim, pergunto, estendendo o programa do Salão, além de renovar a arte não caberia também atualizar a crítica? E, ainda outra pergunta, tal necessidade não teria sofrido travo, pela falta de sensibilidade afinada com o tempo presente, revelada na autoridade de juízos renitentes exercidos por uma parcela da própria crítica? Pois se existia algum avanço em haurir padrão mais recente na arte francesa, especificamente no impressionismo, o ensinamento crítico importado da mesma latitude, por sua vez, surgia por aqui com seu conceito-chave falseado. Desde Baudelaire, a crítica de arte recusava a função de emitir julgamentos externos a respeito de qualidade ou correção. Pois, ao colocar a figura do artista no centro de sua consideração, Baudelaire fez com que a crítica precisasse assumir a devida perspectiva para reconstituir o “percurso expressivo”²⁴ – como bem define Giulio Carlo Argan – particular ao processo de criação artística, isto é, à formalização que envolve estética e plástica. Essa tomada de posição permitiria bem compreender a personalidade de cada artista, seu individualismo e seu temperamento, nas palavras de Baudelaire, “a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abr[e] o maior número de horizontes”,²⁵ que daria a sensibilidade a ser emulada para que os trabalhos analisados fossem compreendidos em seus próprios termos de fatura, desde elaboração até efetivação. A admissão dessa parcialidade mediada pelo outro artístico está na base da moderna crítica de arte, que, pelo conceito de personalidade, participa em simbiose dos processos que avalia.²⁶ A reboque, a adesão a tal princípio põe em pauta uma estética ambígua cujo lastro é a irredutibilidade de experiências singulares decorrentes de pontos de vista exclusivos, porém panorâmicos. Não à toa, escreve Baudelaire, tais pontos revelariam “a variedade na unidade, ou as diversas faces do absoluto”.²⁷ De tal modo, as categorias de belo e feio deixam de possuir aparências que lhes seriam intrínsecas. Em outras palavras, a partir de

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Delacroix e o “romantismo histórico” – § 4, A crítica de Charles Baudelaire a Delacroix. In: _____. *A arte moderna na Europa*, 2010, p. 372.

²⁵ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846 – § 1, Para que serve a crítica? In: _____. *Poesia e prosa*, 1995, p. 673.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. A arte do século XX – § A crítica. In: _____. *A arte moderna na Europa*, 2010, p. 481-486.

²⁷ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846 – § 1, Para que serve a crítica?, p. 674.

Baudelaire desfaz-se um alicerce sempre idêntico e atemporal, que é substituído por uma estética que se circunscreve historicamente. Assim, embora tenham utilizado caracteres que tocavam o conceito de personalidade, um lado da crítica, que em 1924 escreveu sobre o Salão, tanto acostumado ao hábito acadêmico como preso à sensibilidade moldada por essa mesma disciplina, acabou por erroneamente preencher seu principal instrumento com conteúdo ora imutável, ora domesticado. Deste lado em que propostas e avanços já vinham embutidos de limitações, é compreensível a pouca atenção que na ocasião foi dispensada aos desenhos de Goeldi. Claro, podemos sopesar o ocorrido ao observarmos que o desenho, embora considerado de suma importância, à época era tido como etapa técnica anterior à pintura. Nas breves menções que lhes são feitas, os desenhos de Goeldi podiam ter a solidez traço e a captação de movimento do real reconhecidos e apreciados. Mas se não davam um salto a um meio de expressão “maior”, isto é, na direção de plástica – com Bampi de exemplo, vale acrescentar estética e enfim forma – do que certa parte da crítica desejava, contavam como de nenhum valor. Por consequência, Goeldi restava fora de um escopo de interesses que mesmo suficientemente amplo ainda lhe permanecia excludente. Mais do que apenas flutuar nas lagoas de Matisse e Picasso, pelo efeito desse isolamento se explica o porquê de Goeldi então se sentir – tal qual ele mais tarde diria – “como Gauguin na ilha.”²⁸

Àquela altura, levando em conta pequenas descrições encontradas nos comentários críticos – mas em especial aquela seleção de Mário da Silva, que afinal pode apresentar alguma serventia –, o tal desenho de assimilação das formas ambientes de Goeldi provavelmente não diferia muito, em sua plástica, dos trabalhos de traço nervoso que ele fizera ainda na Suíça.²⁹ Desde lá, onde Goeldi teve seu aprendizado técnico e, como não

²⁸ LETYCIA, ANNA. Entrevista com Oswaldo Goeldi, feita em setembro de 1956 para a revista *Para Todos*. In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, p. 115.

²⁹ Existem certos problemas, diretamente ligados às atividades de seu pai, que são reiterados nas cronologias sobre a trajetória do jovem Goeldi. Assim, vale brevemente recontar a trajetória de seu pai, Emil August Göldi (Schlatt, Suíça, 28 ago. 1859 – Berna, Suíça, 5 jul. 1917), para saber como Oswaldo veio dar no Rio de Janeiro. Bem, talvez conferindo menos pasmo do que aquela lenda que diz ter sido ele convidado por D. Pedro II, o fato é que Emil recebe convite de Ladislau de Souza Neto, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, para trabalhar como subdiretor de uma seção dessa mesma instituição. Por isso, ele ruma desde a Suíça até o Brasil. Com o advento da República, disputas internas e um clima de jacobinismo combinado à xenofobia causam sua demissão em 1890. Até 1984, enquanto simultaneamente conduz suas pesquisas, Emil se envolve com seu sogro em um malfadado projeto de assentamento de colonos suíços em Teresópolis. No transcorrer dessa empreitada, a repercussão de seu livro *Os mamíferos do Brasil*, publicado em 1893, faz com que, no ano seguinte, Lauro Sodré, governador do Pará, convide-o para exercer a direção do Museu Paraense (hoje Museu Goeldi). É nesse período que nascerá Oswaldo, embora no Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 1895 – filho ainda de Adelina Meyer (Ubatuba, 1869 – Teresópolis, 1953), que, por sua vez, era descendente de suíços por parte de pai. Vivendo alguns anos entre Belém do Pará e Rio de Janeiro, desde 1901, quando Oswaldo conta seis anos, a família Goeldi – que, todos inclusos, contava sete filhos – viaja mais e mais para a Suíça onde, em 1905, se estabelecerá de vez na cidade de Berna. Emil

poderia deixar de ser, desenvolveu uma quota de sua sensibilidade,³⁰ o movimento das linhas de seus desenhos simultaneamente criava e punha em dúvida a existência real das cenas construídas [fig. 1-3]. O efeito, que se dava pela sobreposição de telas caligráficas



fig. 1, *Sem título*, c. 1916, bico de pena a nanquim



fig. 2, *Sem título*, c. 1916, bico de pena a nanquim

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 63.

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 100.



fig. 3, *Sem título*, c. 1916, bico de pena a nanquim

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 110.

ainda enfrentará atribulações no Museu Paraense até sua demissão em 1907. Data daí seu retorno definitivo à terra natal. Em 1917, sua morte torna complicado o sustento da família, fazendo com que, afinal, toda ela retorne ao Brasil em 1919. Cf. o detalhado ensaio de Nelson Sanjad e Marcel Güntert: SANJAD, Nelson & GÜNTERT, Marcel. *Emil August Göldi (1859–1917) – a life between Switzerland and Brazil. Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern*, 2015, p. 21-71.

³⁰ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. A formação de Sérgio Milliet: a experiência suíça. In: _____. *Sérgio Milliet, crítico de arte*, 1992, p. 11-21. Nesse capítulo, Lisbeth retrata o clima intelectual e artístico que Sérgio Milliet encontrou entre os anos de 1912 e 1920, período de sua formação estrangeira. O intervalo também compreende os anos de formação de Goeldi, entre 1915, quando ele começa a desenhar, e de seu retorno ao Brasil, 1919.

a tais cenas, como a instaurar uma atmosfera onírica onde o que estava por detrás parecia distante, vinha de uma espécie de deriva subjetiva e impositiva que não reconhecia por limite nada senão sua própria duração. O que se estabelecia era um trato conflitivo, sob o tom de negação, com a realidade factível, que era figurada somente para ser encoberta. No processo de adaptação local após seu retorno ao Brasil, o intuito de Goeldi em assimilar a paisagem do Rio de Janeiro alteraria essa relação ao primeiramente reconhecer a mudança de latitude. As cenas continuariam a ser construídas pela mesma linha que as encobria. No entanto algumas dissoluções causadas por focos luminosos, que, todavia, se insinuavam desde a juventude, deixam perceber uma apreensão da luz ambiente [fig. 4-5]. E, mais importante, dão uma materialidade distinta, mais sólida às figurações



fig. 4, *Sem título*, c. 1916, bico de pena a nanquim

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 61.



fig. 5, *Sem título*, c. 1916, bico de pena a nanquim

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 62.

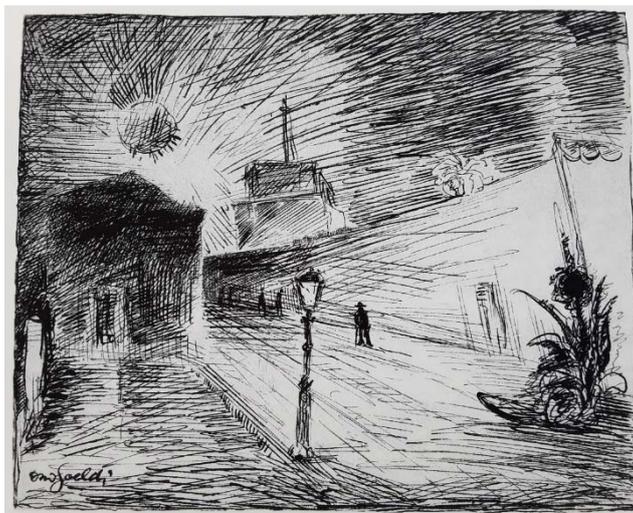


fig. 6, *Sem título*, c. 1924, bico de pena a nanquim

reproduzido de BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*, 2002, p. 164.

brasileiras (leia-se este não como um qualificativo sobre um suposto espírito anedótico).³¹ Torna-se mesmo complicado distinguir qual a natureza desses desenhos, que agora parecem se situar – melhor, se sustentar – justo naquela camada caligráfica e intermediária. Uma depuração, proporcionada por maior compreensão da luz, dos elementos e dos tipos locais, complementa esse percurso. Provavelmente feito por volta de 1924, por conta de suas bordas, elemento que apenas surge nesse ano, justo o mesmo em que Goeldi começa a gravar, mas também por sua composição, um desenho pode servir de exemplo [fig. 6]. Em linhas com início e término abruptos, a cena nele figurada mostra a contemplação de uma rua como se a sensação precisa de um instante fosse capturada. Aí, a luz atua tanto quanto a linha para dar contornos e criar formas. Por conta dela, as linhas se fracionam em traços que evocam desde a atmosfera do céu até as sombras nas hachuras do casario. Não mais se procura criar o real, mas absorvê-lo caligraficamente. Como princípios compositivos, sem predomínio de um sobre o outro, luz e linha animam o desenho: sob o enfoque do poste colocado à frente, como um eixo onde poderia ocorrer uma dobra em ângulo, a cena quase enverga num jogo entre o ponto de fuga que vai em direção à zona preta no fundo, na esquerda, e o que repuxa à zona branca, na direita. Na superfície do desenho, essa tensão indissolúvel – termo da poética de Goeldi – lastreia um questionamento do real por meio de sua própria figuração.

No balanço final desinteressantes para alguns, desde a exposição com Hugin no Liceu, são essas características que haviam atraído a atenção de alguns escritores e artistas, com os quais Goeldi travou contato por essa época. Na já citada entrevista a Anna Letycia, de 1956, ele mesmo diz que o grupo contava, entre outros, com Álvaro Moreyra, Olegário Mariano, Ronald de Carvalho – destacado como uma importante aproximação – e Di Cavalcanti, a partir de quem conheceria Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Zina Aita.³² De 1966, a biografia intelectual e sentimental de Goeldi, escrita por José Maria

³¹ A observar as datas tentativamente atribuídas às figuras 4 e 5 no catálogo em que foram publicadas, claro, é impossível supor que tenham sido feitas segundo observações ocorridas a partir de 1919. Por isso, sabendo que Goeldi, ao menos de 1920 até 1935, trocou desenhos com Hermann Kümmerly, de cuja coleção foram retirados esses dois, procuro observar outra datação, o que é possibilitado por tal grande intervalo. Estilisticamente, como supõe o argumento, os desenhos das figuras 4 e 5 estão mais próximos – por sua nitidez e aspecto menos “esfumado” – do desenho reproduzido na figura 6. Sendo assim, penso, distantes daqueles exibidos de 1 a 3. O que se pressupõe é um meio termo temporal. Creio que a suposição vale a discussão, pois a falta de datação da obra de Goeldi, especialmente a de seus desenhos, permanece problemática. E assim dificulta o estabelecimento de uma cronologia de seu desenvolvimento. Noemi Ribeiro, que cuidou do catálogo do qual reproduzo essas figuras, procurou fazer uma cronologia da obra gráfica, isto é, das gravuras de Goeldi. Seu início, portanto, é 1924, distante de onde nos encontramos; cf. RIBEIRO, Noemi Silva. A obra gráfica de Goeldi: o esboço de uma cronologia. *Gávea*, 1996, p. 82-99.

³² LETYCIA, ANNA. Entrevista com Oswaldo Goeldi, feita em setembro de 1956 para a revista *Para Todos*. In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, p. 115-116.

dos Reis Junior, acrescenta os nomes dele próprio, Béatrix Reynal e Quirino da Silva, além de repetir os de Álvaro, Ronald e Di. Ainda, como também escreve Reis Junior, foi por intermédio de Álvaro que Aníbal Machado e Manuel Bandeira ouviram falar de Goeldi.³³ A profusão de nomes, na qual é fácil localizar aqueles associados à turma da Semana de Arte Moderna de 22, que aparecem sobretudo como expansões das relações de Goeldi, contém, todavia, alguns esmaecidos pela historiografia. Mais próxima da época, uma página de Bandeira, em seu livro *Apresentação da poesia brasileira*, de 1946, serve para situar as figuras por trás deles:

Depois do simbolismo [cujo início Bandeira data de 1893] nenhum outro movimento ocorreu em nossa poesia até cerca de 1920, quando se inicia em São Paulo, e logo em seguida no Rio, a influência das escolas europeias de vanguarda, gerando entre nós um movimento que se tornou conhecido sob o nome de modernismo. Cumpre advertir que ele nada tem a ver com o que no mundo do idioma castelhano se designa sob o mesmo nome. À poesia de Darío e seus epígonos corresponde proximamente no Brasil a dos poetas que, aparecidos no intervalo dos dois movimentos, devem tanto ao parnasianismo quanto ao simbolismo, com a predominância deste ou daquele elemento: um Olegário Mariano [1889-1958] [...]; Álvaro Moreyra [1888-1964] [...]; [...] e numerosos outros – Ronald de Carvalho [1893-1935], Manuel Bandeira [1886-1968], [...], Ribeiro Couto [1898-1963], Tasso da Silveira [1895-1968] [...] – que posteriormente se definirão mais completamente na corrente modernista.³⁴

Entre denominadores comuns e marcos temporais, a página fixa uma geração a meio caminho, sob influência tanto da rotinizada disciplina parnasiana como da sensorialidade simbolista, e aponta para o desenvolvimento de parte desse círculo, que se realizará apenas na sequência. Isso posto, temos que Goeldi encontra sua primeira guarida em um grupo cuja sensibilidade oscila num espaço indefinido. A acolhida deve ter se dado por um feliz acaso. Em 1921, ainda em setembro, logo pouco antes da primeira exposição de Goeldi, Ronald de Carvalho publicou uma crítica do livro de estreia de Ribeiro Couto. Então, sob o título de “A poesia da penumbra”,³⁵ ele defendeu uma nova forma de poesia que dispensava a grandiloquência retórica em favor de compor por influência “da sombra e do silêncio”. Para Ronald, no lugar de imagens, a poesia penumbrista se valia de estados

³³ REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*, p. 13-14.

³⁴ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, 2009, p. 147.

³⁵ CARVALHO, Ronald de. A poesia da penumbra. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 30 set. 1921, p. 2. Coligido em CARVALHO, Ronald de. Ribeiro Couto. In: _____. *Estudos brasileiros*, 2ª série, 1931, p. 67-77.

de alma a fim de reproduzir a atmosfera de um ambiente sugestivo, do qual afinal seria criada uma “paisagem do espírito” formada a partir de elementos do cotidiano que assumiam, se bem observados, contornos dramáticos. Essa intenção de ir buscar o espírito sob a matéria, em Ronald, bem como nesse grupo, tinha ascendência em Nestor Vitor. Quando vivo, Nestor promovera uma “crítica de inspiração simbolista e idealista”,³⁶ como escreve um crítico de nossos dias, embora seu legado tenha resultado, nas mãos de Ronald, em uma “fusão superficial e elegante” que mesclou o nacionalismo de críticos nacionalistas do século passado à estética simbolista. Ao menos até onde sei, não existem fontes que relacionam Goeldi e Ronald diretamente. Contudo, a sequência dos acontecimentos, mais do que apenas suscitar um contato que retiraria Goeldi de seu isolamento, mostra o quão importante, para ele, foi o clima criado por Ronald. Na revista *Terra de sol*, ideada por Tasso da Silveira para levar a cabo as lições de Nestor e na qual se reuniam os membros do grupo, é a resenha crítica do Salão da Primavera, escrita por Silveira Neto, que sugere a Goeldi a adoção de outra forma de expressão – a sugestão é a água-forte –, que lhe daria um “trabalho menos carregado”, a fim de conseguir “mais [efeitos]”.³⁷ A sugestão, que o próprio artista julgaria acertada, correspondia, de fato, a uma resposta ao problema que Goeldi experimentara desde que a tarefa autoimposta de dominar a expressão das formas ambientes resultara numa necessidade de travo à sua própria subjetividade. O desenho a



fig. 7, *Sem título*, c. 1924, bico de pena a nanquim
coleção Biblioteca Nacional, RJ.

³⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade*, 1980, p. 116

³⁷ S. N. [NETO, Silveira]. *Salão da Primavera em 1924*. *Terra de sol*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, fev. 1924, p. 217.

bico de pena, mesmo que, no Brasil, contasse com temas e figurações específicas, ainda permanecia por demais livre, ora delineando fugas e atmosferas que voltavam ao tom onírico [fig. 7] – quase como os pesadelos reais – de outrora. O aprendizado da xilogravura, que se deu a partir de 1924, incidiria sobre esse problema. Suas lições são tomadas de Ricardo Bampi, a quem provavelmente Goeldi conheceu no Salão da Primavera. Após um reconhecimento mútuo de que possuíam certo parentesco poético, as coincidências de suas trajetórias pessoais devem ter firmado a conversa.³⁸ Filhos de pais europeus, mas nascidos no Brasil, onde passaram parte da infância até retornarem – Goeldi para a Suíça, Bampi para a Alemanha – ao velho continente com suas famílias, eles agora se conheciam após ambos regressarem à terra natal. O diferencial, proporcionado pelo suporte de seu pai que era arquiteto, ficava por conta da maior amplitude de formação de Bampi, que estudara arquitetura e conhecia técnicas de cerâmica, gravura, escultura e fundição de ouro e prata.³⁹ Dentre a quantidade de ofertas, sem dúvida a xilogravura aparecia como o meio mais próximo ao desenho, embora com suas especificidades, e também à recomendação de Silveira Neto. Ao invés da superfície sem resistência do papel, cada madeira apresentava sua dureza particular, desde saída requisitando um conhecimento único da peça destinada a entalhe. Assim, pela obrigação ao corpo indócil da matéria, se impedia a divagação subjetiva, substituída pela precisão nos sulcos feitos pela goiva. O corte de fio utilizado por Goeldi, determinando áreas de menor ou maior saturação luminosa de

³⁸ REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*, p. 17-18. José Maria mostra certa segurança quanto a Quirino da Silva conhecer Bampi assim que este chega da Europa, em 1923. Porém, especula que Bampi e Goeldi teriam eventualmente se conhecido numa travessia de barca, do Rio a Niterói, onde ambos moravam. E, na sequência, aventa a possibilidade de Quirino e Goeldi terem se decidido por tomar lições de xilogravura com Bampi quase como passatempo. Para o lado que nos interessa, sabemos o resultado. – Existem outras hipóteses, algumas – creio eu – mais factíveis. Goeldi pode ter conhecido Bampi logo em dezembro de 1923 por conta de uma exposição deste no edifício Conteville, à época nº 147 da Av. Rio Branco, no centro da cidade. Ainda, ambos podem ter se conhecido apenas em janeiro de 1924, no Salão da Primavera, por apresentação de Quirino, que teria reconhecido afinidade entre os dois. Ficaria por explicar o motivo de Quirino não tê-los apresentado antes (mesma lacuna gerada pelas especulações de José Maria). Enfim, é parte desta última hipótese que sigo no argumento. Goeldi teria conhecido Bampi somente em 1924. Esta sustenta o isolamento confesso por Goeldi, que não encontrava alguém com poética ou informação artística similares às suas, assim como sustenta o motivo de seu aprendizado xilográfico ter se iniciado apenas naquele ano.

³⁹ Ricardo [Richard ou Ricciardo] Bampi (Amparo, São Paulo, 16 jun. 1906 – Kandern, Freiburg, Alemanha, 10 jul. 1965). Filho do arquiteto Gustav Bampi (Kärtern, Áustria, 10 set. 1873 – Freiburg, Alemanha, 1925), Ricardo nasce no Brasil. Por volta de 1900 se muda com sua família para a cidade de Rheinfelden na Alemanha. Após servir ao exército entre 1915 e 1918, desde este ano até o seguinte ele estuda arquitetura na Universidade Técnica de Munique e na Bauhaus de Weimar (época em que Walter Gropius estava à frente da escola). Durante 1920 e 1921, ele viaja pela Suíça para continuar seus estudos e, em algum momento, se dirige para Florença onde aprende técnicas de escultura e cerâmica. Ainda, em 1922, aprende técnicas de fundição de ouro e prata em Viena. Em 1923, com a ideia de ensinar, retorna ao Brasil e se estabelece em Niterói, onde monta um ateliê e um grupo literário e artístico, o Círculo de Arte Nova. O segundo período brasileiro de Ricardo tem fim em 1925. Nesse ano ele retorna à Alemanha para assumir o escritório de arquitetura de seu pai, que acabara de falecer.

acordo com a singularidade dos veios próprios a cada tipo e pedaço de madeira, obrigava a cálculos antes de cada incisão. E como a luz que emprestava vida às gravuras era incorporada através desses índices naturais, as impressões jamais deixariam de denunciar sua origem vegetal, uma válvula de escape a desígnios puramente individuais, egoicos.

Pode-se dizer que o aprendizado teve resultados interessantes, mas não menos paradoxais. Ao mesmo tempo em que continha seu ímpeto, Goeldi também se aproximava da aparência contumaz do expressionismo, cuja concepção estética possui lastro na deformação plástica. Por um lado, Goeldi solucionara uma questão que já lhe rendera condenação crítica. Por outro, a fonte dessa solução fora encontrada em uma tendência de vanguarda mal recebida pela mesma crítica. Porém, dando complexidade ao imbróglio, a solução expressionista de Goeldi, de assimilar aparências a fim de apresentar suas essências, se distanciaria de uma prerrogativa tradicional. A escolha pela forma “menor” da xilogravura, em vez de servir para Goeldi se adequar às expectativas da crítica, traz para dentro de sua própria poética uma tensão de fatura entre vontade expansiva e consciência de limites físicos. Na parte final da década de 20, Goeldi veria o interesse por sua obra aumentar justo a partir do entusiasmo gerado por suas gravuras. Apesar de participar de uma única exposição – o Salão de Arte Decorativa em 1927 – cuja repercussão mínima rende apenas uma fotografia na *Revista da Semana* de 5 de fevereiro, na qual não vemos Goeldi na formação dos participantes, apenas temos notícia sua na legenda; e, quase, de

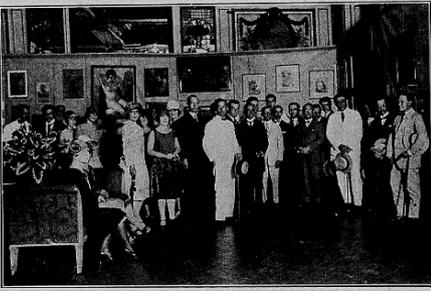
EXPOSIÇÃO DE ARTE DECORATIVA

O Rio de Janeiro, pelos dias que correm, ostenta uma feira de Arte devida a um punhado de idealistas que, saturados de entusiasmo e com o calor da juventude a esculpir-lhes o coração, como novas encarnações do hespanhol de "El Toboso", se lançaram a uma aventura digna de encomios.

Esses propagandistas da arte brasileira, inaugurando a Exposição de Artes Decorativas contornaram todas as dificuldades, zombaram dos contratempos e sedentos de conquistar glórias, venceram.

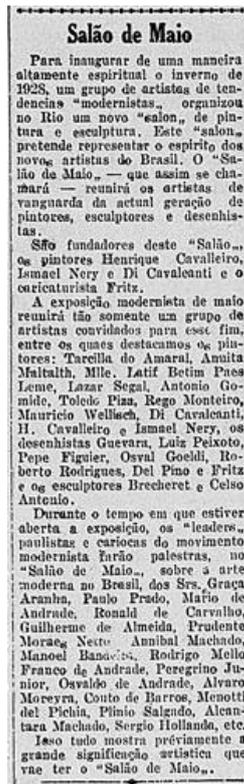
Está desfraldada a bandeira dos bravos iniciadores que, sem outras armas além do seu patriotismo, nem mais auxílio do que o vigor da sua nobreza e altruísmo, conseguiram travar a terceira batalha com a vitória da Arte, realizando, depois do "Salão dos Novos" e do "Salão Geral de Pintura", em São Paulo, o de "Arte Decorativa", no Rio.

Podemos afirmar que os trabalhos expostos de Hernani de Araújo, Goeldi, H. Cavalleiro, C. Kelly, Trompowsky, M. Junior, Príncipe de Gagarin e Co. trêz Dias são já radiosa realidade, promessa imponente para o amanhã e palpável manifestação de que o Brasil levou ao espírito dos seus filhos algo da sua beleza.



A cerimônia inaugural do 1º Salão de Arte Decorativa no Brasil, devido à Comissão Propagandista da Arte, composta dos srs. dr. Hernani de Araújo, nosso colega de imprensa, Celso Kelly, Navarro da Costa, F. Franciscini e Luiz Villalobos, que se vêem na gravura acompanhados de senhoras e senhoritas presentes ao acto, professores e artistas: dr. Carlos de Campos, ilustr. presidente e do Estado de S. Paulo, e dr. José Mariano Filho, director da Escola de Bellas Artes.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 5 fev. 1927, p. 26.



A Manhã, Rio de Janeiro, 11 abr. 1928, p. 1.

uma outra – o Salão de Maio em 1928 – que não acontece,⁴⁰ seu nome adquire certa presença após uma série de críticas provavelmente saídas das rodas de conversas daquele grupo de amigos simbolistas, mas quase modernos se materializar nas páginas de revistas e jornais entre 1925 e 1930. Como resposta à minguada atenção que Goeldi recebera, tais críticas – agora mais próximas ao gênero que nos habituamos, sem a pretensão de julgar a partir de parâmetros obrigatórios ou tabelas de correção de pesos e medidas – procurariam aferir a coerência entre a forma e os valores plásticos e estéticos dos trabalhos de Goeldi. Enfim surgia uma crítica verdadeiramente imbuída da tarefa de explicar a personalidade que criava aqueles desenhos, e agora também gravuras, em pertinência com os fatores história e experiência.

Sem dúvida, o mais assíduo na empreitada é Erwin Zach.⁴¹ Não será excessivo – devido ao fato de que eles moravam juntos desde 1922 até 1928 – supor que Zach debateu

⁴⁰ Se as fontes sobre o Salão de Artes Decorativas apresentam provas de que ele de fato existiu, ao contrário, o Salão de Maio aparece sempre em intenções. Sem datas de inauguração, as notícias de sua organização surgem e subitamente desaparecem. Pelos nomes que contava, é difícil aceitar que não deixaria alguma evidência de efetivamente ter sido realizado.

⁴¹ Faltam informações para delinear a formação de Erwin Zach. Descrito no livro de José Maria dos Reis Junior (cf. REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*, p. 17), como “inteligente, culto, com a veia sentimental dos germânicos”, sabemos, ainda por ele, que Zach aportou no Brasil por conta da guerra e, estabelecido em Niterói, trabalhou no comércio. De resto, sua trajetória pode ser inferida pelos jornais da época: as críticas que escreveu sobre Goeldi, somadas a uma resenha sobre o livro *Nada de novo no front* de Erich Maria Remarque são a suma de uma atividade ocasional. Do que mais se tem notícia é sua atividade como

com Goeldi qual seria o teor disposto em cada uma de suas três críticas. O ponto é de interesse pela espécie de estrutura vazada que elas apresentam, isto é, enquanto os argumentos variam de uma a outra, permanece um fundo inalterado de breves comentários formais que é preenchido com substituições ou adensamentos. Salvo exagero, as incertezas e os complementos de posições em curto espaço de tempo mostrariam, além de um gradual processo de compreensão do crítico, um incremento simultâneo da compreensão do próprio artista sobre si mesmo. De 1925, como mote, a primeira crítica de Zach assume uma postura de sutil enfrentamento àqueles críticos da primeira metade da década.⁴² Observando que os adjetivos estavam desgastados no louvor à mediocridade artística e que, por isso, quaisquer palavras dedicadas aos trabalhos de Goeldi ficariam aquém de seus méritos, ao invés de elogios Zach considera imperativo dispor de um modo de análise que atribuisse “justo valor” às “expressões torturadas dum visionário que, ao mesmo tempo, é um grande realista”. Na disparidade dessas facetas, o único meio cabível estaria na sujeição voluntária à intuição individual, que nos revelaria seus segredos conforme sentíssemos as sensações estéticas advindas da própria experiência de Goeldi. Se há mudança quanto à maneira de compreensão crítica, resta uma permanência enfatizada por Zach. A despeito do pendor visionário, é a verve realista de Goeldi que é frisada e definida: “realista pela apaixonada ansiedade com que procura desprender-se do peso de agudas emoções.” No caso, a figuração jamais abolida forneceria suporte para que as gravuras – é somente delas que Zach fala nesta crítica – fossem como instantâneos de cenas presenciadas por Goeldi. E a forma ríspida com que se traduziam, em vez de moldada por um estilo, resultaria assim de uma experiência catártica provocada pela própria realidade. A discordância quanto à crítica se complementa com uma espécie de lição. Quase como um verbete de dicionário especializado, em que abaixo de um título – “Oswaldo Goeldi, o expressionista suíço [sic]” – segue longa informação sobre determinado assunto, a crítica

tradutor médico. Desde 1930, após traduzir do alemão para o português, a quatro mãos com o médico Antonio Ferreira da Rosa, o *Manual de dermatologia [Dermato-histologische Technik]* de Max Joseph e Georg Leowenbach, seu nome surge frequentemente associado a sociedades científicas e médicas, nas quais aparentemente circulou com discrição. Em 1941, Zach publicaria o livro *Brasilianische Skizzen – aus Vergangenheit und Gegenwart [Esboços brasileiros – do passado e do presente]*, que, segundo resenha, seria uma crônica do país feita por um estrangeiro que aqui vivia há tempos e se mostrava “cacete investigador de detalhes” (cf. GUIMARÃES, Hugo Pinheiro. Um alemão interpreta o Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1941, p. 7). De 1942, um fato curioso que aparece na imprensa é o pedido feito ao Ministério do Trabalho pela Companhia Produtos Farmacêuticos Krinos Ltda., na qual Zach trabalhava, para demiti-lo a fim de que sua ascendência alemã não causasse inclusão da empresa na “lista negra” de colaboradores do regime nazista. Com a interferência de amigos médicos, que escrevem em seu favor, o pedido é indeferido com a justificativa – que hoje soa um tanto irônica – de que Zach ocupava função no setor de propaganda. E, portanto, não oferecia riscos. Depois disso, pouco se encontra a seu respeito.

⁴² ZACH, Erwin. Oswaldo Goeldi, o expressionista suíço. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1925, p. 3.

de Zach parece indicar uma explicação das raízes realistas do expressionismo como seu principal conteúdo. A má vontade da crítica, que se mantivera após rapidamente descartar os desenhos de Goeldi ao reconhecer neles tanto uma subjetividade arbitrária quanto uma desconsideração pelo real inspirada nas tendências de vanguarda, agora cometeria um erro epistemológico em relação a seus próprios critérios se não voltasse atrás em suas respectivas avaliações. Na fatura das gravuras, Goeldi não faria uma projeção direta, dobrando a realidade a si mesmo. Ao contrário, no registro tornado lento pelo trato com a madeira, que impedia a balança de pender para um dos lados, ocorreria uma simultânea impressão da realidade sobre o sujeito e, a partir dela mesma, a apreensão da realidade por esse mesmo sujeito. Por resultar de raro momento, essa sintonia daria à gravura uma qualidade de composto sugestivo, em cuja forma se encontrava a aparência pela qual a realidade havia decidido se mostrar dissecada de seus aspectos supérfluos, que só poderia ter sido elaborado após carregada experiência individual. Para Zach, as deformações são frutos, digamos, da própria realidade efetivamente representada. Se assim a realidade se apresenta trágica, é por que ela se revelou a si mesma em sua verdadeira natureza. Destabada de excessos se expunha um vago indefinido – depois explorado por Zach – comumente encoberto pelas vacuidades da vida moderna, que cada vez mais interpunham barreiras à consideração intuitiva do mundo. Embora Zach encerrasse sua versão didática do expressionismo com um apelo dirigido a seus pares, aos quais pedia justiça às obras de Goeldi, o decorrer imediato dos eventos indica falta de sucesso. Após essa crítica de 8 de abril de 1925, a próxima menção pública a Goeldi só viria nos dias finais do ano seguinte. Novamente por ele próprio, Zach.

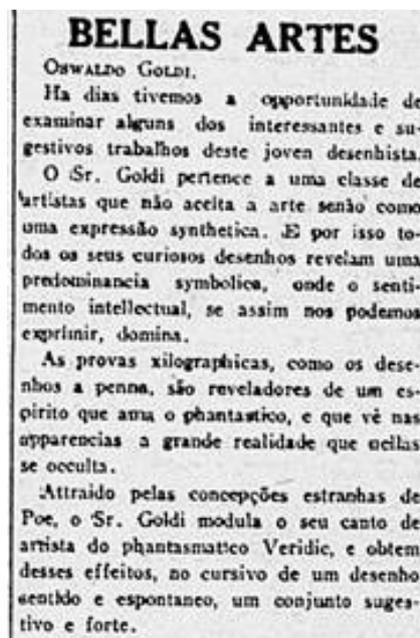
Antes, em 4 de abril de 1926, o silêncio desse intervalo levaria Goeldi a escrever a notória carta a Alfred Kubin. A entusiasmada resposta de Kubin, de 7 de novembro de 1926, com elogios especialmente dedicados às gravuras e lhe estendendo a mão por meio da possibilidade de recomendá-lo a galerias em Berlim, Munique e Viena, daria a Goeldi o ânimo que então ele sentira fraquejar, além de oferecer a chancela, que será um tanto alardeada pelos seus críticos mais próximos, de um artista estrangeiro e reconhecido. Não à toa, após se referir a tais passos, a última frase do parágrafo inicial da segunda crítica de Zach emenda: “santos de casa não fazem milagres...”⁴³. Como se a retaguarda estivesse garantida, e nenhuma outra aprovação fosse necessária, o enfrentamento então se tornaria aberto, até mesmo exagerado: “As obras deste artista não correm o risco duma ‘crítica

⁴³ ZACH, Erwin. Um artista desconhecido. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926. Terceira seção, p. 1.

benévola' [...] talvez possam ferir profundamente o gosto acadêmico do puro esteta, possam ser consideradas, pelo clássico da velha escola, como criações monstruosas de um talento satânico". Para Zach, a despeito dos qualificativos, o que não se poderia negar era a originalidade de Goeldi. Do contrário, os adjetivos escolhidos para desqualificá-lo se reverteriam em etiqueta para afixar naqueles críticos que não demonstraram possuir discernimento para julgar. Deste ponto em diante a singularidade dos trabalhos de Goeldi, em relação à sua época, é acentuada de maneira desbragada. A razão de seu diferencial estaria no percurso empreendido por Goeldi. Primeiro em direção às "margens do comum," onde se encontraria a verdadeira vida humana, isto é, tudo o que não cabe em categorias como belo ou feio. Mas, se esta etapa só poderia resultar em descrições realistas, num segundo momento, a "intuição finíssima" de Goeldi lhe garantiria acesso ao "incompreensível que está debaixo, entre as coisas e acima delas, e que somente se pode sentir." Impossível de ser realizada com restrições e ordenações estáticas, a apreensão efetiva do real pressupunha um sujeito exemplar e um modo de abordagem que Zach elaborará a partir da revisão dos processos de consciência pelos quais Goeldi passaria antes do contato com a madeira, e que haviam sido esboçados em sua outra crítica. Em uma confusa escolha de palavras, que ainda sugeririam o mesmo argumento anterior, diz ele que as criações de Goeldi "nos representam um mundo rico de impressões vibrantes e dramáticas" para logo na sequência acrescentar que "tudo, nelas, é sentimento e visão." A realidade não mais se revelaria, seria arrancada de trás de sua aparência pasmaceira. Porém, pela reescrita de uma frase da crítica anterior, a balança se equilibra entre as tendências visionárias e realistas de Goeldi: "Dos seus desenhos e gravuras obtêm-se [...] que a sua criação deu ao artista um alívio imenso, por tê-lo libertado do peso de imaginações e emoções agudas e profundas." Aos poucos fica saliente que, na consideração de Zach, uma condição inerente a Goeldi lhe possibilitava abarcar disposições opostas. Por assim dizer, a Goeldi, a realidade concederia acesso privilegiado tanto se revelando como tendo sua aparência atravessada. Em uma equalização sob "grandes símbolos verdadeiros", esses contrários se tornariam "a síntese perfeita do vivido e do sentido", efetivada justo na forma das obras de Goeldi. O paradoxo daí resultante – como pode tal forma singela carregar tamanha voltagem de sensação ou experiência? – seria, no entanto, consequência de uma redução provocada pelos seres, objetos e paisagens que Goeldi encontrava nas margens da sociedade. De caráter filosófico, diferentemente de sua correlata científica, que através da divisão de um elemento em partes menores tem a expectativa de conhecer o todo a partir de seus componentes, essa redução replicava o mínimo que

continha o máximo em toda sua nitidez, como se reproduzisse algo desbastado “do banal e do desnecessário.” No caso, dos mascaramentos das convenções sociais em seus vernizes de aparência. Sem considerar que suas misérias os elevavam a uma categoria moral superior, seres, objetos e paisagens são projetados nos desenhos e gravuras por ainda serem tocados pelo grau zero da realidade. Ou, como parece explicar uma frase anos mais tarde escrita pelo filósofo romeno Emil Cioran – curiosamente endereçada ao seu tradutor brasileiro e que aqui pode tornar inteligível a metafísica dessa expressão – “[...] pelo brilho do nada de tudo o que vive.”⁴⁴ Ademais, embora apontasse para a forma, Zach detinha pouca atenção à sua especificidade. No quesito, seus comentários se resumem, tanto na primeira como nesta segunda crítica, a observações que sempre se remetem à identificação entre subjetividade e expressão nos trabalhos de Goeldi. Por exemplo: “O temperamento impulsivo do artista não admite excessos ornamentais e decorativos.” Ou, ainda: “A sua técnica obedece ao ritmo íntimo e ao caráter apaixonado do seu mundo imaginário.” Por um lado, frente aos críticos de outrora, um acréscimo notável quanto à compreensão da sensibilidade de Goeldi. De outro, também em modo diverso àqueles, um desconhecimento ou uma falta de conceitos para imbricar estética e plástica no conhecimento da forma, o que, diga-se de passagem, levará tempo para ser suprido.

Ao menos essa crítica de Zach teria maior fôlego. Exatamente um mês após sua publicação, uma nota escrita por Flexa Ribeiro – provavelmente, vide que habitualmente



[RIBEIRO, Flexa]. Bellas Artes – Oswaldo Goldi. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1927, p. 2.

⁴⁴ CIORAN, E. M. Carta ao tradutor. In: _____. *Silogismos da amargura*, 2011, p. 9. A carta citada data de 8 de junho de 1990.

a coluna era sua – sob a data de 26 de janeiro de 1927 conta que ele, com certa satisfação, tivera oportunidade de examinar alguns desenhos e gravuras de Goeldi. Embora as informações dispostas claramente sumarizem os passos de Zach, também demonstram um crítico aberto a ponderações que poderiam alterar seu entendimento. Sem expressar recusa ou aceitação imediata às vanguardas, como foi dito, mas aclimatação prévia, Flexa ainda assim podia ler um texto crítico de posição alheia à sua e tanto assimilar como firmar nexos que se instauravam a partir do contato efetivo e atento com os trabalhos de Goeldi. Se faltam comentários formais, que, todavia, seriam cobrança excessiva a tal nota, a compreensão estética é incrementada na medida em que, ao invés de uma determinação por ímpeto e necessidade, Flexa assevera o domínio do “sentimento intelectual” tanto nos desenhos quanto nas gravuras de Goeldi.

Porém, como se ressoasse dentro de um cilindro fechado com todos os seus participantes dentro, o êxito fora do círculo de amizades continuaria nulo. Em 1927, suspensa a colaboração que Zach vinha dando anualmente à recepção de Goeldi, a somar-se à nota de Flexa, há um ensaio de Aníbal Machado.⁴⁵ Na indefinição do gênero são tecidas considerações que vão desde a pintura de um retrato biográfico, visto como intrínseco à explicação das obras, afinal consequente e definidor da formação da personalidade de Goeldi – “tropical e germânico, triste e exaltado” – até especulações próximas a uma espécie de filosofia prosaica, pois depurada de toda gravidade que o assunto tratado poderia requisitar. Em passeios rotineiros, “andando a pé do Cais Pharoux à rua Uruguaiana”, escreve Aníbal, esquinas de rua, cachorros e árvores, isto é, as mesmas coisas que todos os dias se apresentam inutilmente à nossa visão anestesiada pelo hábito cavariam fundo na sensibilidade desperta de Goeldi. Elas falariam com ele. De volta, em sintonia com a vida íntima de cada uma delas, que fora escutada e compreendida por também ser a sua própria condição momentânea, ele responderia. A troca mútua entre as expressões da matéria do mundo e alguém que podia entender suas muitas vozes revelava segredos: coisas, seres, terra, ar, céu e paisagem partilham de uma única substância. A ciência dessa comunicação não seria demonstrável, continua ironicamente Aníbal, pelo “método Berlitz da Escola de Belas Artes”. Mas apenas sob a dicção de um *sermo humilis* que daria o tom natural daquela conversa com a matéria do mundo à própria fala de Goeldi. Por símile, na equiparação formal de tudo aquilo que usualmente era compreendido como díspar e distante: “Nas ilustrações de Poe, ou nos desenhos em que só pela força do claro-escuro e dos

⁴⁵ MACHADO, Annibal. Um artista original – Oswaldo Goeldi. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1927. Segunda seção, p. 1. Os grifos são meus.

traços as coisas e os seres adquirem sentido sobrenatural, já se observava essa correspondência plástica que constitui a unidade na obra dos artistas autênticos.” De início presente só em vislumbres, essa correspondência plástica deixa de surgir apenas episodicamente assim que Goeldi começa a apreender as aparições locais cotidianas. Não como travo à sua expressão, mas como meio de tornar visíveis os objetos que desengatilharam sua experiência. Especificamente se detendo nos desenhos, Aníbal enxerga essa convergência entre figura e forma, “sendo de notar”, ele frisa, “que [neles] o céu não é hierarquicamente superior a uma pipa, desde que esta se revele em condições especiais de luz e volume.” Aos poucos, os símbolos feitos de magma caligráfico, destinados somente à leitura de iniciados, são transformados graças ao entendimento alcançado por Goeldi, através da voz de seres e coisas, no *logos* tortuoso da própria substância: “Do absurdo aparente das linhas e dos planos fez ressaír uma poesia pânica. Rasgou ruas, levantou árvores, acendeu lampiões, fez circular seres vivos e cruéis, dos quais afastou a expressão voluptuosa e o sentido otimista.” No entanto, como indica a sequência dessa narração em terceira pessoa, o ato de criação empreendido por Goeldi ainda permanecia uma ação excessivamente individual e voluntária, mobilizada por uma sensação instintiva, e até mesmo corpórea, que podia tanto trazer à luz como também plasmar densa sombra e obnubilar tudo: “*Os riscos inumeráveis se acumulam, entrecruzam-se, divergem e ficam sozinhos na brancura da folha, formando valores gráficos em correspondência inexplicável com outras linhas, outros sinais relampagueantes*”. À descrição da visualidade de alguns desenhos, em cujo grifo é difícil não imaginar uma mancha abstrata, segue-se um reparo. Pois o efeito dessa técnica, “conquanto pessoal”, pondera a adversativa de Aníbal, “não dá ainda vazante às forças bárbaras, ao mundo dramático em que o artista se move.” A presença do real acabava dissolvida, diminuindo a tensão da experiência tentativamente figurada nos desenhos, que então não mais realizariam a sugestão do que estava encoberto pela cena. Com a balança pendendo para o lado individual, para o lado de Goeldi, aconteceria uma formalização limitada à apreensão dele próprio, como se lhe fosse incontável o ímpeto de *cifrar* aquilo que fora descoberto. Essa sutil crítica de Aníbal a uma “nervosidade fulminante, um quase automatismo”, com o qual Goeldi se perdia, vinha acompanhada de uma ressalva nenhum pouco ultrajante. Em vez de um defeito intrínseco a Goeldi, esses desvios seriam causados pela pouca resistência que o desenho a bico de pena proporcionava ao seu temperamento exuberante. O que se fazia imprescindível, portanto, era um meio de expressão que beneficiasse o equilíbrio exato entre a objetivação da realidade e a projeção da experiência. Enfim as gravuras são postas em breve exame, mais como

realizações do que como problemas. Com a madeira se firmava uma exigência de disciplina que não permitia desmedida. Antes do trabalho em sua superfície, Goeldi novamente ficava à frente de algo contendo uma vida íntima que não podia ser ignorada. Como confirmar que eram todos necessários, “essenciais para fazer romper a luz ou acentuar os planos no negror da chapa”, o cuidado com cada um dos entalhes reproduzia, ao invés da voz isolada de Goeldi, a alternância de escuta e fala junto às expressões da matéria do mundo. Na especulação de Aníbal, a madeira surge como espécie de atributo – *natura naturata*, diria a filosofia de Spinoza – de modo que as incisões feitas em seu corpo resultariam do pleno diálogo entre Goeldi e a substância. Não à toa, as gravuras continham as qualidades dos melhores desenhos, seus mesmos mistérios e horrores noturnos, embora, sem queimar etapas, encadeassem a troca de palavras com a matéria do mundo, o registro dela pelo trato com a madeira e, enfim, a impressão em papel, sugerindo condição semelhante àquela da seiva que circula num organismo vegetal, isto é, a naturalidade de uma “poesia triste que escorre como um óleo da alma das coisas.”

Em alguns momentos conferindo ar de repetição ao argumento, creio que fica evidente a vizinhança entre o ensaio de Aníbal e as críticas de Zach. Ambos propõem a ideia de que Goeldi se impregnava de algo além do visível, um concentrado localizado sob as aparências cotidianas, que ainda assim era traduzido em forma. Por outro lado, a principal diferença entre eles se situa no escopo das generalizações efetivadas. Aníbal se direciona à vinculação local – inclusive precocemente propondo que tanto a fauna como a flora vistas na obra de Goeldi seriam idealizações de resíduos de memórias guardados no inconsciente latente, logo acessível, da infância em Belém do Pará – e compreende que a partir dessa fixação no particular ao solo brasileiro é que Goeldi alcança universalidade. Já Zach se volta a conjecturas que, apesar de seguirem igual viés, passo a passo desatam possíveis laços entre a obra de Goeldi e sua latitude de fatura. Como se falou, embora haja uma confusa escolha de palavras em sua crítica anterior, ainda assim era possível aferir que grande parte dela sopesava subjetividade e realidade em declinações como visão e impressão, sensação e experiência, imaginação e emoção *et cetera*. O que não foi dito – e talvez se tenha apenas insinuado pelo comentário a respeito das formas – é que a articulação entre essas estâncias convive problemáticamente com a ideia de introjeção individual promovida por Zach desde que, ao cabo de sua segunda crítica, ele próprio afirma que todas as criações de Goeldi nasceriam do inconsciente. Sem dúvida, tal fecho paradoxal não lhe escapa – lembremos do sucessivo amadurecimento do crítico – conforme, à procura de coesão, ele atija esse rastilho psicanalítico, que, além de acarretar

justificativas histórico-sociológicas, também culmina na contradição entre o caráter radical de profanação teórica e a conclusão patentemente genérica de sua terceira crítica. De 16 de janeiro de 1928, essa também seria seu último escrito sobre Goeldi.⁴⁶ À dissolução de pares opostos realizada por Zach segue-se uma regulação de seu raciocínio que faz a fatura dos trabalhos de Goeldi corresponder a dinâmicas e estruturas psíquicas. No contexto da época, a contínua racionalização da vida e a exacerbação da confiança no progresso técnico e científico, braços do “espírito moderno”, como o acusa Zach, teriam conduzido à perda de uma dimensão essencial da realidade enquanto, ao contrário, se pensava que a partir delas se lograra alcançar completude. Assim, as admissões voluntárias aos “consultórios dos Freuds” funcionariam como tentativas de recuperar a “superstição romântica”, que, esquecida, resultava em neuroses individuais e coletivas. No entanto, a psicanálise não passaria de um instrumento pelo qual se poderia mensurar os males da modernidade ou de um paliativo momentâneo com a duração de uma sessão de divã. As reações contra as repressões que ela descobrira só poderiam encontrar impulso nas “forças ingênuas do coração violado.” Nutridas por sensibilidades que direcionavam seu nojo contra a “conquista absoluta do mundo pelos *tanks* da civilização” – ou seja, contra um processo comparável à movimentação em favor da destruição – tais forças ingênuas procuravam reancorar a apreensão da realidade, novamente conferindo importância à intuição originalmente presente na constituição humana. Desse modo se justificava o retorno à voga, propalado por editores alemães e franceses, afirma Zach, da literatura fantástica. Na mesma vaga, trasladada a latitude, ele cogitava se não seria senão este o motivo do “súbito interesse geral por Oswaldo Goeldi.” A fim de explicá-lo é que Zach refaz a base de seu aparato crítico. Seguindo uma topologia simplificada do aparelho psíquico, em cuja disposição o inconsciente aparece como fundo e – sem o espaço intercalar pré-consciente – a consciência como superfície, ele toma ainda maiores liberdades na sua aplicação da teoria de Freud. Na trama de conceitos feita a seu gosto,⁴⁷ as percepções sensoriais dos objetos externos, de início conscientes, sofrem repressão e se sedimentam como ideias inconscientes, resíduos de memórias que necessitam de representações para que ressurgam sob a forma de expressões conscientes de pensamentos. No caso

⁴⁶ ZACH, Erwin. Oswaldo Goeldi: o desenhista da noite. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1928, p. 5.

⁴⁷ Para explicar o que escreve Zach em sua crítica, sigo os conceitos utilizados por Freud em *O eu e o id*. Publicado autônoma e originalmente em 1923, esse texto pode bem ser a fonte de informações de um leitor versado no idioma – como Zach, alemão nativo, era. Como procuro retrazar seus passos dentro da teoria de Freud – não a própria teoria – fica advertido que as aspas das citações a seguir ainda pertencem a Zach. Para o texto de Freud, cf. FREUD, Sigmund. O eu e o id. In: _____. *Obras completas, volume 16 (1923-1925)*, 2011, p. 13-74, esp., p. 22-33.

de Goeldi, seus trabalhos resultariam da “libertação apaixonada do inconsciente dum homem em cujas veias estua o sangue de muitas raças e que, quando criança ainda”, acrescenta Zach, até a euforia, “ficou profundamente impressionado pelos aspectos variados e multicores de inúmeros portos e cidades, de homens selvagens e civilizados e de tantos animais diferentes no museu de seu pai!” Freud, no entanto, falava de percepções acústicas, seus resíduos e um pensamento verbal. Zach, por sua vez, livremente transpõe o funcionamento descrito por Freud até uma investigação que este apenas insinua, a saber, a análise de percepções óticas, seus resíduos e, enfim, como o estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes poderia ser útil para a compreensão de um pensamento visual. É sobre essa base que Zach faz seu improviso. Afinal, para Freud não existia a possibilidade de se expressar, por imagens, as relações pré-conscientes que dão lastro às representações visuais. Apenas o material concreto do próprio pensamento, isto é, resíduos de memórias, seria outra vez tornado consciente, digamos, como conceito. Na crítica de Zach, porém, tal inviabilidade é implodida: “Líricos ou dramáticos, [os desenhos ou gravuras de Goeldi] sempre são como sonhos fixados num estado de transe”. *Sui generis*, esta condição propiciaria a quebra da repressão que fizera o próprio Goeldi se esquecer “sobre os livros” – emblemas da razão – “da vida movimentada da sua infância, [...] do amor, do susto e do espanto que lhe inspiraram os inúmeros homens e animais estranhos, as mulheres brancas, pretas e morenas, tantos ídolos e demônios da sua adolescência.” Em ações subsequentes, a “arte incomum do grande artista arranca todas essas imagens da escuridão da alma e, com traços febris,” aposta Zach, “os traduz em linhas e planos, sombra – muita sombra – e luz.” Esta passagem abrupta do inconsciente à forma, talvez elaborada por Zach como meio de total oposição ao academicismo – do qual Goeldi seria o “antagonista mais cruel” – todavia acaba por desconsiderar a dimensão de processo, de fatura material presente nos desenhos e, sobretudo, nas gravuras. Após sorratamente, e sem citá-lo, contestar um ponto do ensaio de Aníbal Machado, e assegurar que recursos técnicos a torções e deformações como efeitos de *pathos* maneirista estavam de todo ausentes da arte de Goeldi, que então é definida como produto “*de profundis*”, a crítica de Zach pisa num terreno instável ao oscilar entre a proposta do ato de tradução, tarefa criativa no viés filosoficamente romântico – mencionado pelo crítico – no qual se inscrevia, e a projeção direta do inconsciente, identificação de fundo e representação que apaga a diferença entre sonhos e procedimentos artísticos. De acordo com Zach, o estilo de Goeldi não seria governado “pelo raciocínio cujo *leitmotiv* é a profunda compaixão e a vasta compreensão dos sofrimentos humanos”; bem como sua arte, “não por sabedoria”, se

encontraria “isenta de qualquer tendência”. As horas de sofrimento, meditação e solidão, mas também de trabalho e estudo de outros artistas pelas quais passara Goeldi, teriam servido para fecundar – este verbo é de Zach – sua personalidade até o ponto de “ele conseguir essa feliz coincidência de querer e poder”. Para além da ação da vontade que se reproduz voluntariamente, deve-se notar que a crítica de Zach exclui os verbos que poderiam denotar ação física – desenhar, gravar, etc. – de Goeldi. Eles lhe estão sempre ligados, mesmo aquele traduzir, indiretamente: ao seu estilo, à sua arte. Sem admitir mínima participação de cálculo no processo criativo, e associando o convencimento proporcionado pelos trabalhos dele resultante – a existência de “um mundo irreal e fantástico” – à pretensa espontaneidade de um estado de transe, a conclusão de Zach desemboca no esoterismo de que o “mundo de Goeldi é uma esfinge bela e cruel, incompreensível e sedutora.” Ainda, tal fecho reencontra e torna clara a leitura de Nietzsche, que, embora se pudesse cogitar desde a recusa ao “espírito moderno”, agora, através da enumeração de algumas ideias, fica patente: “as suas raízes [da arte de Goeldi] se estendem profundamente, numa região amoral, ingênua, além do mal e do bem, porque a sua alma [de Goeldi] nobre e independente de aristocrata renegado sempre o protegeu contra a sedução do aplauso das massas.”⁴⁸ Assim como ocorrera com Freud, o que se percebe é uma livre

⁴⁸ Para um apanhado nada exaustivo das ideias que Zach teria haurido em Nietzsche, segundo a ordem de sua própria citação (desde já adiantando que todos os grifos são do autor), cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal* (2005): § 1, para a esfinge como figura fechada a ser questionada pela “vontade de verdade”; § 22, para a contestação de que a interpretação da realidade feita pelos físicos não era uma realidade “de fato”, mas uma concessão “aos instintos democráticos da alma moderna” que a todos igualava por baixo perante às “leis da natureza”; § 32, para um breve histórico da moral, primeiro inexistente num período em que “o valor ou não-valor de uma ação era deduzido de suas consequências”; depois, num período moral, uma inversão em que “a origem da ação [...] determina o seu valor”, que pressuporia um autoconhecimento, mas, que, todavia, é rasteiramente determinado por um preconceito que julga o valor, se bom ou mau, de sua intenção; e, finalmente, a abertura para um período “*extramoral*” ou simplesmente imoral – amoral, não existente em Nietzsche, provavelmente é uma gralha – como uma era em que “o valor decisivo de uma ação está justamente naquilo que nela é *não-intencional*”, logo – pode-se dizer – a efetivação plena do período moral, agora negatizado e despido de preconceitos, no qual se tornaria corrente um jogo entre dois estados inseparáveis: um de superfície, intencional, e outro de fundo, não-intencional, em que este seria a reflexividade da consciência consigo mesma, portanto insondável e não-valorativo (“*extramoral*”), e aquele um estado de consciência relativo aos próprios atos do indivíduo; § 188, para a relação entre arte, ingenuidade e valores morais, a discussão parte da moral, pois o problema desta não estaria em fazer cessar “o *laissez aller*, a liberdade excessiva”, mas em sua declinação valorativa entre bom e mau: de fato, apenas com a obediência à sua “demorada coerção”, que faz o “bicho ‘homem’, [...] o homem” compreender toda sua natureza como “a necessidade de horizontes limitados”, tornando-se ingênuo por agir de acordo com ela e não mais por intenção valorativa, surgiu “alguma coisa pela qual vale viver na terra, como virtude, arte, música, dança, razão, espiritualidade – alguma coisa transfiguradora, refinada, louca e divina”, que justo nesse sentido se coloca como imoral, isto é, como foi dito logo acima, como além do bem e do mal; enfim, § 265 e § 287 (por desde o início se colocar a responder a pergunta “– O que é nobre?”), para a alma nobre e aristocrática como uma personalidade em total ciência de seus estados de superfície e fundo a ponto de nela o autoconhecimento reflexivo ser tornado consciente e dimensionado em leis e limites que são sua própria natureza: desprezando a necessidade de atos ou obras, anseios que revelariam ausência de nobreza, conclui o § 287: “*A alma nobre tem reverência por si mesma.*” Vale lembrar, ainda, que Nietzsche escreve, em *Ecce Homo* (2008, p. 91, § 2), que esse livro, *Além do bem e do mal*, é “em todo o essencial, uma crítica

aplicação dos pensamentos. Se a arte de Goeldi tivesse tal origem em vez de destino, o reflexo da descarga inconsciente espelhada por ela deslizaria para uma liberdade avessa até mesmo à filosofia de Nietzsche (ao menos àquela do período utilizado), que atesta que “[t]odo artista sabe quão longe do sentimento de deixar-se levar se acha o seu estado ‘mais natural’, o seu livre ordenar, pôr, dispor, criar nos momentos de ‘inspiração’ [...]”.⁴⁹ A constrição a leis pensadas como arbitrárias, “morais”, paradoxalmente fornece o estreitamento de perspectivas necessário para criações transfiguradoras, imorais. Dentre as quais, a arte. Para Nietzsche, a despeito de gerar produtos com esse caráter, a aplicação do fazer à disciplina moral, contando a obediência colocada pela alma nobre a si própria, fixa a retidão propícia ao jogo entre consciência e inconsciente. Ou, nas palavras dele próprio, “é preciso acompanhar os instintos, mas convencer a razão a ajudá-los com bons motivos.”⁵⁰ Porém, como óleo e água, teoria e objeto, razão e intuição não se misturam na crítica de Zach. E, ao invés, são amputados um do outro.

Aqui, a conhecida objeção de Adorno aos intérpretes e comentadores do surrealismo pode servir de guia. Pois embora não se tratasse de duplicar teorias e filosofias, o que por certo Zach não faz, ainda assim, lhe cabia se deter tanto nas proximidades das relações por ele estabelecidas quanto na especificidade própria à linguagem artística. Ora, era preciso que ele atentasse a um modo de aplicar as ideias que colheu em conformidade com uma linguagem que trabalha com processos criadores de formas. “Todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica justamente graças a esse esforço” – afirma Adorno, que traça um paralelo – “um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas.”⁵¹ O empenho para alcançar naturalidade na expressão é diferente da reprodução automática do inconsciente. Os surrealistas, por exemplo, a fim de gerar espanto, utilizavam a montagem como o esquema de seus procedimentos artísticos e, através de elementos inusitados, se referiam a algo de familiar; assim, eles conseguiam um efeito que reiterava o estranhamento de percepção relativo ao momento em que, ainda na infância, havíamos visto alguma coisa pela primeira vez.⁵² Adicionando dimensão materialista à crítica moral nietzschiana, Adorno observa que os detritos transfigurados pelos

da modernidade, não excluídas as ciências modernas, as artes modernas, mesmo a política moderna, juntamente com indicações para um tipo antitético que é o menos moderno possível, um tipo nobre, que diz Sim.”

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*, § 188, p. 76-77.

⁵⁰ Idem, § 191, p. 80.

⁵¹ ADORNO, Theodor. Revendo o surrealismo. In: _____. *Notas de literatura I*, 2003, p. 137.

⁵² Idem, p. 137-138.

surrealistas eram produtos, diz ele, de uma “reificação total”: “As imagens dialéticas do surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva.”⁵³ A criação depende de códigos culturais legíveis mesmo quando pretende investir contra as instituições que sustentam esses mesmos códigos. Com esse lastro, antes de retornar aos anos 20, creio eu, vale a pena ao menos esboçar, como espécie de correlato à montagem, o que aquela tradução aventada por Zach poderia ter efetivado para a compreensão da obra de Goeldi. A tradução, entendida como uma forma em seu desenvolvimento, tal qual feito por Walter Benjamin em um ensaio de 1923, possui suas leis inscritas no original de onde provém.⁵⁴ Sem ter por objetivo uma reprodução, ou seja, um reestabelecimento de um sentido primeiro, ela é, entretanto, datada estritamente de acordo com o momento de sua própria fatura, lhe pertencendo, na mesma proporção temporal de vida, tanto quanto a forma do original em seu continuar a viver histórico. Em resumo, o sentido só pode ser remontado dentro da própria época do original, por meio de uma combinação daquilo que é visado ao modo pelo qual se visa. Pois se replicado fora do seu contexto, apenas conceberia uma literalidade anacrônica. Distantes no tempo, o tradutor não mais sente ou vê aquilo que foi visto ou sentido pelo escritor. Ainda assim, desde a obra deste, no modo de ela visar, o tradutor obtém justo a forma, o viés dessa apreensão.⁵⁵ E, a partir daí, através da transposição da sintaxe que lhe estrutura, sua tarefa é efetivar a passagem da língua original até a sua própria língua. Como na metáfora de Benjamin, “a tradução deve [...] conformar-se amorosamente [...] ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.”⁵⁶ Ora, apesar de não haver menção direta a seu nome neste ensaio, apenas uma referência ao primeiro romantismo, Jeanne Marie Gagnebin, num comentário ao texto de Benjamin, observa que vem, ao menos desde Novalis, “um conceito universal de tradutibilidade, não só entre as diversas línguas humanas, mas também da língua muda da natureza e dos objetos para a língua humana, sonora e articulada.”⁵⁷ É assim, resgatando implicitamente concepções anteriores, que, pouco a pouco, Benjamin chega a um tipo de tradução que deixa de ser somente gramatical e, ao que parece, enfim explicita a diferença dela mesma quanto ao original, a fim de recompor, pelo conjunto vário, uma

⁵³ Idem, p. 138.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*, 2011, p. 102.

⁵⁵ Idem, p. 112-114.

⁵⁶ Idem, p. 115.

⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*, 2011, p. 21.

unidade a partir de enunciações com densidades diversas. E, desse modo, atribui qualidade histórica a tal processo, pois que sempre contextual, e incompleto. Novalis, num fragmento,⁵⁸ de fato, fala sobre uma tradução modificadora, que, segundo ele, como outras duas maneiras possíveis, além de livros, tudo poderia traduzir. “O verdadeiro tradutor dessa espécie”, diz Novalis, “tem na realidade de ser o próprio artista e poder dar a ideia do todo assim ou a seu bel-prazer”. Ou, como ele mesmo condensa o trecho: “Tem de ser o poeta do poeta e assim poder fazê-lo falar segundo sua própria ideia e a do poeta *ao mesmo tempo*.” Na abertura para expandir essa concepção além de livros, o vai-e-vem entre línguas e original, bem como outro – aparentemente sugerido, digamos – entre culturas e natureza, não seria permitido pensar um *fazer* cuja intenção é restaurar, por meio de uma síntese primeva, o *logos*? Como consequência, a aptidão do tradutor estaria em deliberadamente tanto reconhecer uma forma quanto agir dentro dela, a fim de outra vez plasmá-la, só que desta feita de acordo com ela e ele mesmo.

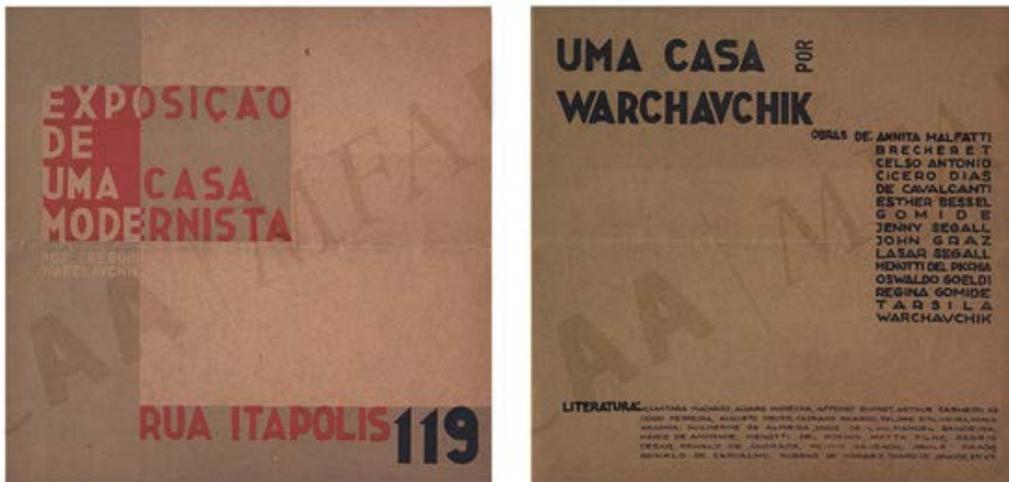
Voltando a Goeldi, seu caso como tradutor implicaria equalizar o estudo tanto de sua estética, o que corresponde à tônica das críticas do decênio percorrido, quanto de sua plástica, o que apenas será pautado na década seguinte, embora se instile já no final desses anos 20. O breve exame, mas não pouco denso, irá se sobrepor nos anos finais e iniciais das respectivas épocas. A partir de 1929, abalando o desejo de uma cronologia plenamente balizada por períodos estanques, pelo interesse demonstrado por Mário de Andrade – então com mais de dez anos de experiência crítica e, mais importante, já autor do ensaio *A escrava que não é Isaura* – a questões de técnica e forma, a tendência na recepção de Goeldi será outra. E, também, o contexto, como provam alguns indícios. Por ora, apenas



Diário de São Paulo, São Paulo, 12 jul. 1929. *Revista de Antropofagia*, p. 10.

⁵⁸ NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. Pólen/Observações entremescladas. In: _____. *Pólen*, 1988, p. 73, frag. 68. Os grifos são do autor.

se antecipe que neste novo intervalo de tempo acompanharemos a entrada de Goeldi no grupo moderno. Desde a crítica de Mário, passando por sua indicação como diretor do *Clube Antropofágico* do Rio de Janeiro, célula da *Revista de Antropofagia* de São Paulo, até sua inclusão na Exposição de uma Casa Modernista, de Gregori Warchavchik, igualmente em São Paulo, é preciso focar Goeldi noutra insulamento na transição da recepção de sua obra para os anos 30.



Catálogo da Exposição de uma Casa Modernista de Gregori Warchavchik, São Paulo, 1930

reproduzido de ICAADocs, Museum of Fine Arts, Houston, EUA.

2.

Leia frase de Gourmont sobre contradição: 1º volume das Promenades littéraires. Rui Barbosa tem sobre ela página lindíssima, não me recordo onde. Há umas palavras também em João Cocteau, La noce massacrée.

Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”, 1922

Verde e amarelo é que o Brasil não é. Que cores tem sei não.

Mário de Andrade, “Cerâmica brasileira II”, 17 abr. 1928

Em 1926, convertida na forma de artigo de opinião escrito na terceira pessoa, sem aparente prejuízo às ideias professadas, foi publicada, na revista *Terra roxa e outras terras*, uma entrevista do arquiteto ucraniano e, no ano seguinte, brasileiro por naturalização, Gregori Warchavchik. Seu único sobressalto ocorre numa inflexão verbal que escapa ao procedimento, e gera uma estranheza dissonante. “Tenho um amigo...”⁵⁹ – assim, na breve irrupção em que relata o caso de um conhecido seu, colecionador de antiguidades que passara a habitar uma casa moderna com a qual tal *hobby* afinal se mostrou incompatível, Warchavchik tem sua voz embaralhada à daquele que editara suas palavras. Deslocada entre sentenças recompostas no tom genérico e impessoal dos plurais, provavelmente a fim de demonstrar objetividade, mais do que apenas confundida com a de outro indivíduo, sua voz parece se inserir no meio de um debate maior, no qual diversas falas acontecem ao mesmo tempo, em disputa pelo mesmo espaço. Como numa placa de Petri em cuja cultura está contido o microcosmo onde poderemos observar alguns dos colaboradores de *Terra roxa*, modernistas que, então, também já haviam participado, sempre com diferentes opiniões, de outros veículos de divulgação do movimento, por eles levado adiante, de renovação artística local, essa pequena barafunda talvez possa, aqui, servir como metonímia e eixo. Pois, a partir dela é possível condensar o último momento de convivência equilibrada entre os ideários e as questões formais díspares que, àquela altura, indo além do programa inicial limitado à criação de uma nova arte, já meditavam a

⁵⁹ WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura brasileira. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, n. 7, 17 set. 1926, p. 2-3.

respeito de nossa identidade. E, passado esse instante projetado em *Terra roxa*, a dissolução e o reagrupamento, em razão das incompatibilidades que, dilatadas ao longo da década, assumem as discussões identitárias nos pensamentos daqueles que até ali caminhavam lado a lado. Sem passar incólume por essa pauta, que era cada vez mais presente desde o ano que sucedeu o seu desembarque, isto é, 1924, Warchavchik tratou de incorporar os problemas do cenário cultural local à sua arquitetura. Mas, ao incidir – contemos também suas palavras, apesar de sufocadas no volumoso número de debates concorrentes à época – sobre o caráter nacional, brasileiro, sem dúvida o assunto que mais ocupou o escol de nosso modernismo, ele levantou, sob a dupla ótica do viajante estrangeiro e do homem aqui aclimatado, aporias que expunham, tanto no seu *métier* quanto nas apreciações que o circundaram, a insuficiência de certezas para tratarmos de algo – hoje por certo não o sabemos melhor do que ontem – indefinível.

O ato de preconizar nosso cunho nacional pode ser retraçado ao menos até Ronald de Carvalho. Em 1924, na mesma *Terra de sol*, que, devido às afinidades entre a sua orientação estética e a dos artistas do Salão da Primavera, como visto, acolhera os proponentes de uma nova arte, além de influir nessas inclinações da revista, ele também promovera o ideário de que se alastraria pela época. O curso da nossa história – ou, mais precisamente, dos eventos que fizeram com que as ações ocorridas nesta terra pudessem assim ser chamadas – seria a sucessão de acontecimentos que, desde o período colonial, recrudesceram o orgulho nativista, brotado, por acidente, em um primeiro momento, nos combates pela defesa contra invasores do território. Daí, ele passa pelas expedições bandeirantes, que abrem os caminhos que conduziram ao *hinterland*, necessário a mitigar a febre litorânea, e, ainda mais importante, após o achado das minas, para estabelecer população nesse interior, onde o sentimento autóctone fermenta em razão das condições adequadas, isto é, por conta, de um lado, da permanência num espaço com o qual se vai progressivamente identificando e, de outro, das interdições metropolitanas, que, ao apenas cuidar de obter suas próprias vantagens, sem considerar os direitos dos brasileiros, pôs fora de cálculo toda a trajetória que levava até aquele estágio. E, inevitavelmente, com a manutenção de tais desmandos, o processo de consolidação de uma consciência nacional, então subterrâneo, foi acelerado até culminar na Independência. A ossatura que sustenta essa compreensão historiográfica é o corte político – leia-se ideológico – que confere o papel de agente formador às elites da terra, as quais, desde o início, teriam se desenvolvido em frentes paralelas, uma moderada, outra radical. À boca da República, motivada pela mesma força que investira na Abolição, a frente radical, composta pela raça

histórica, mestiça, formada no caldeamento étnico de índios, brancos e negros, suplanta a frente moderada, de brancos ditos puros. Sem ruptura, no entanto, como tentam demonstrar as conjunções – “porém”, “embora” – empregadas por Ronald a fim de assegurarem difíceis torneios.⁶⁰ Pois, provando a solidez daquilo que até ali vinha se adensando, não houve, apesar da tomada de dianteira, desvio do espírito que, ciclo a ciclo, se concretizava desde antigas gerações. “Bases da nacionalidade brasileira”, como se intitula o ensaio de Ronald, se encerra com a exortação à continuidade desse percurso dentro de sua própria linha do tempo. Assim, aponta alguns passos rumo a uma cultura original, que se oponha a outras a partir de suas características mesológicas, em especial por conhecer aquelas cujos laços comuns se mantêm por igual experiência histórica e continental. Suas últimas páginas dão mesmo um certo tom de manifesto a tal programa:

Confinados em nossas fronteiras, só temos olhos para ver a insidiosa Europa. Sofremos de um particularismo nefasto. Coloquemos acima do livro francês ou do inglês, o conhecimento mútuo das possibilidades americanas. [...] Ao revés de lermos, para escrever, urge vermos, analisarmos, palpamos os elementos ativos do meio em que obramos. Basta de fecundação artificial! Não tenhamos receios que nos taxem de bárbaros. *Amemos a nossa barbaria, da qual os europeus não podem mais prescindir. Deixemos em paz os mármore da Acrópole e as torres das catedrais góticas. Nós somos os filhos das serranias e das florestas, e, se quisermos criar uma civilização, arranquemos, desde já, as máscaras postiças que encobrem as nossas verdadeiras fisionomias.* O nosso dever é destruir o preconceito europeu, o pior, o mais nocivo de todos os nossos males. Demos [nós] à história dos povos americanos o lugar de eminência que, em nossas cogitações, ocupa a das nações de outros continentes. Deixemos de pensar em europeu. Pensemos em americano. Temos o prejuízo das fórmulas, dos postulados e das regras que não se adaptam ao nosso temperamento.⁶¹

Essas evocações e esconjuros, embora publicadas somente àquela altura, mas proferidas como parte de uma das conferências que Ronald fizera no ano anterior, no México, talvez pertençam, rudimentarmente, à chave de ouro da palestra que ele realizara, ainda em 1922, na Semana de Arte Moderna.⁶² O fato é que sobrevivera ao tempo, e aí aparecia

⁶⁰ CARVALHO, Ronald de. Bases da nacionalidade brasileira. In: _____. *Estudos brasileiros*, 1ª série, 1924, p. 60. Pub. orig. em *Terra de sol*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, jan. 1924, p. 13-26.

⁶¹ Idem, p. 62-63. Os grifos são meus.

⁶² Uma reportagem de época, publicada no *Jornal do Commercio* em sua edição de São Paulo e citada por Aracy Amaral em *Artes plásticas na Semana de 22* (1998, p. 203), conta que tal palestra se encerrou com vibrantes aplausos após Ronald incitar sua plateia a procurar os artistas que “tão bem sabiam interpretar

depurado, um dos temas que fora alvo de Ronald já em sua *Pequena história da literatura brasileira*, de 1919. A existência de uma arte particular a um povo estaria condicionada à capacidade desta em tornar manifesta a expressão única da qual provém. Dados os tipos diversos de expressões artísticas – pintura, escultura, poesia, música, arquitetura e afins – caberia animá-los, como diz Ronald, com a alma da raça.⁶³ Assim sendo, para se constituir como local, a arte deveria conjugar essa causa, interna e basilar, a outras, externas. Essas últimas seriam infiltrações do meio, o qual, por sua vez, é compreendido como toda a humanidade em suas “reações estéticas e sociais”, as quais, passíveis de ensinarem lições úteis, “não devem ser desprezadas como qualquer elemento perigoso de desnacionalização.”⁶⁴ Como seixos no fundo quieto dos rios – a imagem é de Ronald – pelos quais escorrem muitas e diferentes águas, a arte precisa, também ela, de variados influxos para se tornar polida e perder “certas arestas duras e agressivas, infinitamente mais nocivas à sua perfeição.”⁶⁵ O que facilmente se vê ao fim desse breve recuo é a flagrante transformação de um pensamento. Entre 1919 a 1924, apesar de mantida sob o mesmo interesse e lastro, uma mesma concepção assume sinais trocados quanto às suas efetivações. De fato, a mais atual delas contradiz o inocultável cosmopolitismo da anterior. Agora, por exemplo, não mais seria proposto, a fim de desvelar nossa própria feição na literatura, arte com a qual Ronald se ocupa, o desbloqueio da herança cultural portuguesa, em cujos rígidos sonetos parnasianos ficara aprisionada a simplicidade da expressão brasileira, através de um desaguar similar ao que já havia sido, entre nós, a salutar afluência do simbolismo francês.⁶⁶ Nesse ponto, o sentimento nacional se mostra tanto ufanista quanto exclusivista. Posto que, ao repelir contatos, pressupõe uma originalidade pura, que paradoxalmente é forte para existir, mas não o suficiente para subsistir após o inevitável contágio pelo toque de mãos estrangeiras. O que se coloca é o risco de tal originalidade desaparecer ao ser desfigurada por elementos de outra latitude. A troco disso, devíamos nos

[...] a violenta vida americana.” Em nota (p. 217), Aracy aventa a possibilidade de a palestra conter o ensaio “Arte brasileira” (cf. CARVALHO, Ronald de. *Arte brasileira*. In: _____. *Estudos brasileiros*, 1ª série, 1924, p. 107-165; pub. orig. em *Terra de sol*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 4, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, abr. 1924, p. 10-25) cuja história é a mesma de “Bases...”. Não a julgo estranha, contudo – conforme podemos supor –, talvez Ronald tenha emprestado elementos do fecho de “Bases...” ao encerramento de “Arte brasileira”. Ajudado pelo contexto da ocasião da Semana de 22, que pedia um final de conferência apoteótico, creio que a hipótese não é descabida, vide que as últimas páginas de “Arte brasileira” possuem tom retórico anêmico e desiludido. Difícil, portanto, de suscitar alguma plateia.

⁶³ CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*, 1919, p. 35.

⁶⁴ Idem, p. 36.

⁶⁵ Idem, p. 37.

⁶⁶ BOTELHO, André. *A Pequena história da literatura brasileira*. *Tempo social*, 2011, p. 150.

embrenhar nas matas e serras, palmilhar nus o périplo da terra americana e construir nossa arte com a rudeza do sol, dos galhos e da alma selvagem descobertos pelo caminho. Creio que é a partir dessas ideias de Ronald sobre uma arte de caráter brasileiro e de suas mutações que Mário de Andrade desenvolve as suas próprias, que, talvez, sejam as que mais relevo alcançaram no período. No caso, Mário, a meu ver, teria se utilizando das ideias de Ronald como *sparring* das leituras, intenções e problemas que ele acumulara para formular seus próprios conceitos.

É conhecido o início da relação entre ambos. Em 1921, a primeira leitura, ainda a partir do manuscrito, de *Paulicéia desvairada*, foi feita, por seu próprio autor, Mário, no salão literário que Ronald mantinha em sua casa, no Rio de Janeiro. Embora o principal motivo de Mário para fazê-lo fosse enfim reconhecer Manuel Bandeira, como ele mesmo escreveria, pois os dois apenas se correspondiam,⁶⁷ é possível, sobretudo, datar de então o começo da circulação de Ronald entre os modernistas, bem como, arrastados consigo, de alguns de seus pares do Rio, nestes inclusos Álvaro Moreyra e Ribeiro Couto, que, em conjunto, adentrariam o grupo de São Paulo.⁶⁸ Daí, com maior ou menor destaque, a subsequente arregimentação de todos na *Semana* e nos seus derivados, em especial nas revistas nascidas dentro do movimento, que guardariam, por sua vez, as tensões providas dessa aglutinação. Nesse sentido, o conhecido “Prefácio interessantíssimo”, escrito a fim de justificar os versos de *Paulicéia*, é exemplar. Condensando, apenas no indivíduo Mário de Andrade, os polos estéticos, modernistas e passadistas, que se enfrentavam à época e, entre um e outro, implodindo-os numa *blague* – “[s]ou passadista, confesso”⁶⁹ – que não hesita, digamos, em incriminar ao seu próprio autor por publicitar posição evidentemente inaceitável, o que nele se cumpre é a translação, para dentro do movimento, dos debates, que então poderiam mesmo assumir a forma final do dissenso, pois baseados nas soluções artísticas e nas concepções teóricas escolhidas – ou, melhor, julgadas corretas – por cada um daqueles que pertencia à vanguarda, sem os impedir, contudo, de congregarem forças num estágio inicial. Assim, no “Prefácio...”, Mário dramatiza, a partir do seu próprio eu, uma condição que pode ser estendida a todos os seus companheiros que, apesar de tudo e da *Semana*, continuavam, por suas formações, embebidos de “teorias avós”.⁷⁰ Em outro nível, ligado desta vez à maneira de absorver as teorias estrangeiras, que serviam de mote

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Carta n. 18 (São Paulo, 22 mai. 1923). In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 2001, p. 92.

⁶⁸ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*, p. 127.

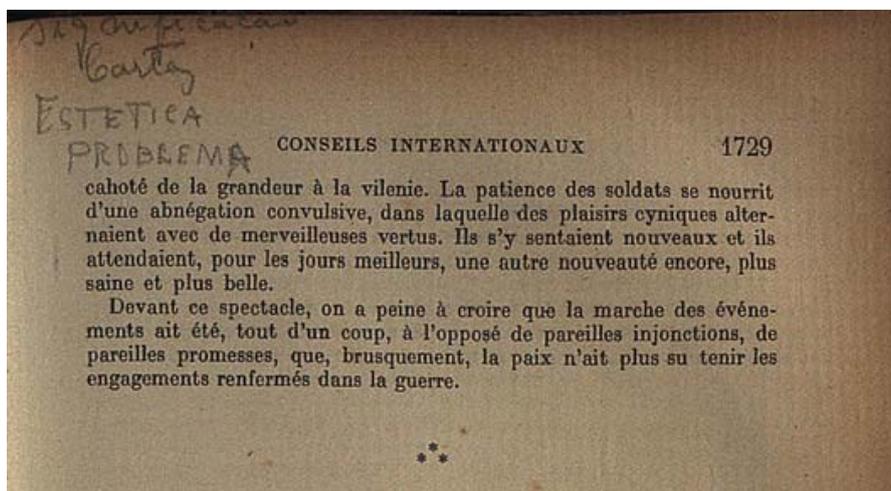
⁶⁹ ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Paulicea desvairada*, 1922, p. 10.

⁷⁰ Idem, p. 9.

à atualização das reflexões correntes no cenário artístico ao qual se intentava modificar, é visto, ainda, que a concordância não era automática. Sua menção à publicação francesa *L'Esprit Nouveau* como fonte de contraste de ideias – abordado mais abaixo – não se abstém da divergência. Não obstante, ao invés de fazê-la sem alarde, por deferência a outros, que, sendo europeus, em hipótese lhe eram superiores, ele dirige seu desdém aos autores dos quais discorda: “infiram o que quiserem.”⁷¹ Para resolver ou esgarçar essas assimetrias, o desaprendizado coletivo – talvez assim possamos chamá-lo – se faria na prática, isto é, tanto na fatura de obras quanto em críticas, ensaios, crônicas e manifestos, os quais procuro analisar. A fim de acompanhá-los, não é exigido, a meu ver, examinar exclusivamente os textos que foram impressos nas páginas das publicações modernistas, em *Klaxon*, *Estética*, *Terra roxa...* e na *Revista de Antropofagia*. Complementando o há pouco dito, se as tensões internas às revistas surgem dos choques entre posições individuais, no todo intangíveis por conta de sua amplitude, mas, todavia, conciliáveis entorno de programas em comum, conforme estes são desestabilizados por posturas que se desenvolvem e se diferenciam a ponto de se configurarem desencontros marcados, os veículos que as mantiveram sob equilíbrio registram, como barômetros, as sociabilidades que representavam certas plataformas do nosso modernismo. Em outras palavras, a leitura dos círculos sociais presentes nessas publicações nos possibilita ver, com base em momentos de solidez, afinidades intelectuais mesmo quando reproduzidas fora delas. Como consequência, a dissolução de uma dessas publicações e o rearranjo de seu círculo em outras nos dá ensejo a observar, ao lhes voltar a atenção, as inflexões dos programas, logo as variações de ideias e posições individuais. Literalmente estampado quando se trata de *Klaxon*, o ideário que faz a assembleia de seus colaboradores está num editorial-manifesto que encabeça sua edição de estreia. Generoso – ou genérico – o suficiente para acolher todos que haviam participado da Semana, mesmo depois de percebermos que a sua data de publicação, 15 de maio de 22, antecede até mesmo a impressão de *Paulicéia*, 21 de julho de 22, e que a sua subscrição se fez coletivamente, pela redação, sem distinção de autoria, não provoca espanto a similaridade entre as suas ideias e as do “Prefácio...” quando descobrimos que esse programa foi escrito por Mário de Andrade. Para além da coincidência, a anotação dos seus itens – significação, estética, cartaz, problema – em marginalia à edição nº 15 da *L'Esprit Nouveau* de Mário registra talvez o momento de

⁷¹ Idem, p. 18.

organização desse pensamento.⁷² Não à toa, essa proeminência, assumida desde o momento em que a vanguarda disparou em largada, e cumprida pela manutenção, ao longo de muitos anos, de um lugar de relevo, por elaborar e propagar algumas das formulações mais tônicas e singulares do movimento, fez com que Mário, ainda no seu tempo e mesmo depois dele, seja das figuras mais salientes no rol modernista. O laboratório de *Klaxon* é



L'Esprit Nouveau, nº 15, pertencente a Mário de Andrade

reproduzido de ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, p. 209.

que instalaria, tanto para ele quanto para os outros membros, a independência de pesquisa, com fins de “ímpeto construtivo”,⁷³ como premissa básica, possibilitando assim a abertura e a encubação – vide o “Prefácio...” – de tudo aquilo que, em breve, ainda seria objeto de ruminção. Indício disso é encontrado no posfácio à primeira obra exclusivamente teórica escrita por Mário, o tratado *A escrava que não é Isaura*. Apesar de justificar a demora deste vir à luz em razão de carências financeiras para sua publicação, que ocorre só em 1925, o entendimento de suas datas de fatura – ao menos seu posfácio foi composto em 24, enquanto seu corpo textual em 22 – o coloca dentro de uma interessante cronologia. Pois as ideias expostas no corpo textual, como é sumarizado no posfácio, haviam se transformado, morrido ou, à ocasião, restavam mirradas. “Outras fracas desimportantes então,” tal qual escreve Mário, “engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram.”⁷⁴ No entanto, a sequência fazia um

⁷² ESCOREL, Lilian de Carvalho. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, 2008, p. 88-89. Vale observar que esse estudo de Lilian Escorel possui a transcrição de toda essa marginália, sendo, portanto, ímpar – na impossibilidade de consulta aos originais – para tentar recompor o modo pelo qual certas leituras foram feitas por Mário.

⁷³ A REDAÇÃO. *Klaxon*. *Klaxon*, São Paulo, n. 1, 15 mai. 1922, p. 3.

⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 149.

contraponto, pois, como ele próprio emenda, a “mudança também não é tão grande assim. As linhas matrizes [de minha verdade] se conservam.”⁷⁵ Nestas breves indicações, portanto, fica delimitado um perímetro, desde antes da segunda metade de 22 até quase o termo de 24,⁷⁶ que restringe o intervalo onde podemos localizar as alterações nas ideias de Mário que destoam do que fora exposto no texto d’*A escrava...*, e daí o modo como elas se recombinaram àquilo que delas fora mantido, tal qual é referido no posfácio. O mais notável a despontar, como já se deve imaginar, é a questão nacional, brasileira. O tema pipocara já em novembro de 22, surgido em uma crítica aos *Epigramas irônicos e sentimentais* de Ronald de Carvalho, onde, aduzida como provinda da raça de seu autor, são destilados ligeiros comentários sobre a expressão poética presente no livro, a qual, contudo, não é considerada significativa em termos de representar o país.⁷⁷ Seja pela falta de definição conceitual ou pelo critério logo abandonado, sem se tornar determinante à análise, essa ideia em estado germinal – após aparecer ainda imprecisa, com indícios de manifestar ora costumes arraigados, ora só origem geográfica – firma, em agosto de 1923, bases um tanto sólidas, na crônica “Convalescença”, para começar a ser entendida. A constatação desta é que, passada a iconoclastia insensata e a investida quixotesca dos idos de 22, tidas como males, era “preciso ligar de novo o fio telefônico que [essa] doença partiu e pelo qual as fontes tradicionais nos sussurram à alma o mistério das volições.”⁷⁸ A troca epistolar com Ronald, que remonta ao menos a maio do mesmo ano,⁷⁹ pode ter interferido em alguma medida para essa virada. Se a questão de uma arte nacional estava, como visto, bem resolvida para Ronald, que a desenvolvia desde 1919 e, àquela altura, já a elaborara o bastante a ponto de poder enunciá-la com a segurança de uma plataforma que se estendia desde seu lastro até sua vontade de alianças e sua eleição de inimigos, na correspondência entre ele e Mário talvez exista um capítulo a respeito da transmissão de seu interesse sobre as coisas brasileiras, inseridas numa perspectiva formal, que fez repercutir, no seu amigo, igual preocupação. É isso que parece se mostrar em “Convalescença”. Aí, tal qual nas “Bases...” de Ronald, é insinuado um novo período de construção,

⁷⁵ Idem, p. 150.

⁷⁶ Nas duas páginas citadas anteriormente, Mário fixa a escrita d’*A escrava...* entre abril e maio de 1922, e conta escrever seu posfácio – especificamente datado de novembro à p. 153 – nas últimas noites de 1924.

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “Epigrammas irônicos e sentimentais” – Ronald de Carvalho. *Klaxon*, São Paulo, n. 7, 30 nov. 1922, p. 14.

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Convalescença. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 8, v. 24, n. 92, ago. 1923, p. 337.

⁷⁹ ABREU, Mirhiane Mendes. Um mosaico textual: a correspondência de Ronald de Carvalho a Mário de Andrade, *Eixo Roda*, 2018, p. 97-118. Neste ensaio, Mirhiane aponta que apenas 17 cartas de Ronald para Mário foram preservadas, sem que exista a outra parte desse diálogo. Elas cobrem, irregularmente, os anos desde 1923 até 1928. A carta a qual me refiro, p. 101 do ensaio, data de 25 de maio.

cujas matérias e ferramentas vêm prescritas, todavia dentro de uma outra visão, por assim dizer, diplomática:

[...] essas cargas contra os mestres do passado e raivas contra a terra – acolhedora e reconciliadora final de futuristas e passadistas. Tudo exageros infecundos. [...] De novo a bondade. Os novos exageros se justificam pela procura de expressão. Fecundidade. Recolhemos os pesados calhaus que atiramos aos ídolos do passado; e com eles fazemos os buris, os escopros, antes machados de pedra, com que desbatar no vasto paredão do tempo o novo ídolo por adorar. [...] São tendências, esforços, soluções, algumas logo abandonadas, outras em evolução. [...] E, em nossa convalescença, não cretinós, nem ignoranos, *apenas araras os que afirmam nos apliquemos a destruir a enfeitada Vênus vizinha. Agora é Dionísios, dórico e primitivo, que desenha no granito as formas ásperas e sem riqueza. No vasto paredão do tempo os ídolos da arte, esculpidos pela ilusão humana, não se superpõe, sucedem-se. Já o percebemos muito bem, e que no paredão havia mais espaço livre para construir, ao lado de parnasianismo e simbolismo, a jovem Isis-Polimorfa na multidão de Kas diversos, criados pela inquietação contemporânea.* [...] Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. Tradicionalismo brasileiro? Também. Por que não? Pela penetração panteísta da terra, pela compreensão histórica da raça [...]. Bondosa convalescença! Por isso o elo que nos ligará ao passado é mais uma evolução que continua tendências universais, generalizadas ou generalizáveis, pelas quais, sem abandonar as características raciais, nos universalizaremos. Russos, espanhóis, chins, tupinambás. [...] É que, coisa mil vezes dita, durante quasi século, com vários lustros de atraso fomos uma sombra de França. Sombra doirada. Sempre sombra. Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro “1923”, em que entram todas as nações. Poderia documentá-lo. E por isso a solução de continuidade na tradição artística brasileira. [...] E a grita aflita dos araras. Será preciso noutros países buscar nossa evolução. Mas nem por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal.⁸⁰

Ademais, nessa longa passagem da crônica de Mário é difícil não perceber aproximações tópicas às páginas de Ronald citadas atrás. Encimadas por imagens retóricas similares, a recusa em interferir nas expressões artísticas alheias e a promoção de nossa condição, bárbara para um, primitiva para outro, instigam a cogitar uma sintonia firmada ao longo de 1923. O diferencial fica por conta de uma inversão. A semântica cosmopolita, desejosa de muitas águas para ser realizada, como na imagem dos seixos, é descartada por Ronald,

⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *Convalescença*, p. 338-339. Os grifos são meus.

em favor apenas do laço americano, que assume tom exageradamente belicoso. Por sua vez, Mário a considera essencial, seja para explicar saltos, seja para preencher lacunas de nossa história cultural, e dispõe de todo o instrumental dela, descoberto nos mais diversos e distantes países, sem esquecer de também olhar a nossa própria tradição formativa, de onde ressaltam os povos nativos, talvez pela vinculação mais ancestral com a terra, como agentes de nosso emparelhar com a modernidade.⁸¹ Por ora, essa discrepância – com toda sua profundidade – não é, me parece, problemática, mas tolerável, pois enquadrada dentro de um novo contexto de experimentação, agora à brasileira, que se instaura no interregno pós-Klaxon. Ela só assim se torna após Ronald coligar, em um volume intitulado *Estudos brasileiros*, lançado em junho de 1924, suas conferências internacionais, estas contudo já saídas, por aqui, nas revistas locais.⁸² Com maior repercussão um tanto tardia, isto é, apenas em 1925,⁸³ cuja causa foi uma resenha, publicada em *Estética* e assinada por Prudente de Moraes, neto, e subscrita por Sérgio Buarque de Holanda, o livro foi reprovado mormente por sua falta de “espírito crítico”,⁸⁴ pois, ao invés de dedicar seu empenho a novas compreensões sociais e artísticas, se satisfizera com “simples esboços históricos”, sem tratar das consequências não-arentes manifestadas no curso analisado. De fato, e

⁸¹ A conferência de Ronald foi proferida em julho de 1923, no México, e a crônica de Mário data de agosto do mesmo ano. Assim, apesar de difícil, pela distância que os separava neste momento, é tentador não supor, pelo que foi assinalado, a existência de algum diálogo entre ambos na origem desses argumentos. No caso, um elo perdido a ser religado, talvez justo pelas cartas trocadas. Tadeu Chiarelli, em seu detalhado estudo sobre a crítica de arte de Mário, aponta que ele, por essa altura, ocasionalmente deu espaço à xenofobia em suas opiniões. Em especial, na conhecida carta a Tarsila do Amaral, de 15 nov. 23, na qual conta ter criado o “matavirgismo”. Aí, como diz Tadeu em *Pintura não é só beleza* (2007, p. 70-71), temos “a metáfora de um território fechado às influências, um lugar protegido e infenso ao exterior. Mata virgem significa igualmente o temor de Andrade em vista aos perigos de contaminação de seu grupo pela cultura e a arte europeias.” Como é possível inferir, essa formulação em muito se aproxima das palavras de Ronald. Contudo, a fim de justificá-la no contexto analisado, poderíamos atribuir esse pico, que afinal não foi assimilado por Mário em sua crítica, ao momento mais de desenvolvimento – os exageros mencionados por ele próprio – do que de sedimentação de ideias.

⁸² Complementando as conferências tornadas artigos nos *Estudos brasileiros* de Ronald, além de “Bases...” e de “Arte brasileira”, atrás referidas, temos “Literatura brasileira”, p. 67-103 (também pub. orig. em *Terra de sol*, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, fev. 1924, p. 144-152), e “A psique brasileira”, p. 169-208 (pub. orig. em *América brasileira*, ano 2, n. 20, ago. 1923, p. 217-221).

⁸³ Há uma trama epistolar entre Mário, Ronald, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes, neto, e Renato Almeida – promovida a partir da pena do primeiro – que conta os momentos iniciais e posteriores dessa repercussão. Mirhiane Abreu, que, repito, trabalhou com as cartas de Ronald a Mário, historiou um bocado desse bastidor, cf. ABREU, Mirhiane. Cartas e polêmicas: Ronald de Carvalho e as questões modernistas. In: COLI, Jorge e GÁRATE, Miriam (org.). *A arte da comparação*, 2016, p. 109-130. Como refazer toda essa rinha se afastaria da argumentação, que só ficaria inchada, remeto ao estudo de Mirhiane para maiores detalhes.

⁸⁴ MORAES NETO Prudente de & HOLANDA, Sérgio Buarque de. Ronald de Carvalho – “Estudos brasileiros”, *Estética*, ano 2, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1925, p. 216. A autoria da resenha é atestada por Manuel Bandeira. Em uma carta a Mário de Andrade, ele conta do inquérito a Sérgio, conduzido por Ronald, onde este confirmou sua suspeita de que a resenha fora escrita por Prudente e asseverada por aquele, cf. BANDEIRA, Manuel. Carta n. 78 (Rio de Janeiro, 16 abr. 1925). In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 78.

penso que este é o juízo da resenha, nos *Estudos*, Ronald subitamente abandona o sentimento íntimo da terra, que ele mesmo havia localizado em sucessivas etapas de formação, e coroa sua visão histórica com elementos e feições, tidos por brasileiros, mais imediatos e facilmente apreensíveis, afinal apenas externos. E se esquece, como o reprova Prudente, este por sua vez preocupado com a estampa das figuras que aquela elaboração poderia construir, que o “nacionalismo de um artista é subjetivo e não objetivo. Está no espírito e não no ambiente das obras que cria.”

Tal vulgarização, na qual os *Estudos* acabam por se concretizar, a despeito da pompa de seu título, instiga, como alertaria Mário em carta a Renato Almeida, amigo de Ronald, “um poder de reflexões pejorativas.”⁸⁵ Pois as velas que Ronald ali acendia, como diz ele, eram uma a Deus e outra ao Diabo, sendo este último o passadismo, jazigo do anacrônico, por assim dizer, portanto não o passado, reservatório da tradição. Outra carta, endereçada desta vez a Manuel Bandeira, elucida o que isso significa.⁸⁶ Ao comentar um excerto de sua estética, enviada a Manuel, ele aponta que, naqueles dias de 1925, seu combate era a fim de “destruir a europeização do brasileiro educado.”⁸⁷ Entretanto, diferentemente de Ronald, que afinal esposara plano similar, Mário procurava corroer as formas importadas aceitas sem contestação, ou seja, transpostas e aplicadas de maneira automática, às custas do raciocínio e da aclimatação necessárias à nossa realidade. É contra tal débil resistência que ele se opõe, palavras suas, por meio de chicanas. Posto que uma civilização, como afirma ainda na carta a Manuel, “sofre influência de outras”, o que faria inefetivo e ridículo traçar fronteiras e construir barreiras a influxos culturais, esse método lança mão de ardilezas – lembrando postura anterior assumida pelo próprio Mário,⁸⁸ de “lobo sem alcateia”, que conserva “ao leitor [a] sua condição de ovelha” – para desmanchar concepções assentadas de modo arbitrário em categorias que, na balança, sopesam as coisas brasileiras ao negativo, e daí valorizam a adoção imediata de artificialismos como jeitinho para recobrir nossas figuras e estar *up to date* com a última

⁸⁵ NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato Almeida*, 2003, p. 106, apud: ABREU, Mirhiane Mendes. *Cartas e polêmicas: Ronald de Carvalho e as questões modernistas*, p. 124. Essa carta, cujo trecho é citado por Mirhiane, data de 24 abr. 1925.

⁸⁶ Em favor do argumento aqui seguido, noto que, nesta carta, Mário lista aqueles que, segundo ele próprio, o influenciaram. Declarados no inventário estão Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, o próprio Manuel, e Ronald, cf. ANDRADE, Mário de. Carta n. 91 (São Paulo, 26 jul. 1925). In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 220.

⁸⁷ *Idem*, p. 222.

⁸⁸ Esta é anunciada por Mário em sua coluna de estreia na *Revista do Brasil*, oportunidade na qual ele conta sobre aquele que seria o seu programa – “não tenho programa”, diria, como quem não tenciona fazer escola – nas crônicas de arte que então passaria a assinar, cf. ANDRADE, Mário de. Discurso inaugural. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 8, v. 22, n. 85, jan. 1923, p. 47.

tendência.⁸⁹ Por este lado, o resultado é o brado orgulhoso quanto à terra, que então se coloca como igual em relação aos países avançados. Contudo, se for possível iluminar um outro, que acaba ocultado, veríamos o processo pelo qual essa mesma terra passa a fim de ser depurada de suas reais características para ficar incensada e ascender à matéria digna de canto, de arte. Nessa turvação bovarista, descoberta também em Ronald, passadismo e ufanismo se confundem no desprezo e no esquecimento do solo que, porém, se tencionava enaltecer. Não à toa, a compreensão de Mário sobre o problema procura o equilíbrio entre o autóctone e o importado. Se é possível rastrear o adensamento do interesse dele, naquilo que se refere aos problemas nacionais, até os contatos que teve com Ronald, é impossível ignorar, por sua vez, os atritos que Mário incitava em si próprio a partir de suas leituras de *L'Esprit Nouveau*.⁹⁰

Saindo do interlúdio das correspondências e adentrando na esfera mais íntima, do sujeito detido consigo mesmo, a friccionar os seus pensamentos prévios àqueles das páginas que, de boa vontade, ele põe à sua frente, temos, nos grifos e na marginália de Mário ao menos a um artigo de *L'Esprit Nouveau*, alguns indícios valorosos para entender como foi acolhida, desde outro ângulo, a movimentação em suas ideias que, há pouco, foi situada entre a segunda metade de 1922 e o termo de 1924. “Critique de l’esprit allemand”, de Walther Rathenau, lido em meados de 21,⁹¹ certamente abasteceu Mário com muitos

⁸⁹ A partir dessa chave de leitura, a carta enviada a Tarsila – mencionada acima, na nota 81 – ganharia outro sentido (que, a meu ver, revela a real intenção de Mário). Ora, pelo prisma da chicana, a xenofobia se torna *blague*. E o tom de manifesto ufanista da carta, paródia estridente. Assim, Tarsila, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet, “caipiras em Paris”, como os chama Mário, que “se parisianizaram na epiderme”, eles ainda teriam oportunidade de se libertar da tola condição de burgueses embasbacados, “*épatés*”, com tal latitude. Contraposta às categorias – arte negra, Gris, Lhote e mesmo Paris – listadas por Mário, estaria a mata-virgem. Por sua vez, esta seria uma tábua rasa plena de matérias e mesclas de diversas origens – até mesmo de Paris – à espera de alguém resoluto a compreendê-las em seus próprios termos, ou seja, suas próprias formas modificadas em outra latitude. Para a carta, cf. ANDRADE, Mário de. Carta n. 10 (São Paulo, 15 nov. 23). In: AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, 2001, p. 78-80.

⁹⁰ Em seu conhecido estudo de 1978, intitulado *A modernidade brasileira, sua dimensão filosófica* (2016, p. 59-64), Eduardo Jardim delinea duas perspectivas historiográficas na apreensão daquilo que ele chama de “a questão da brasilidade”. Em uma, externalista, em resumo, o que se calcula é a influência estrangeira sobre os rumos da arte de cunho nacional produzida num país periférico. Em outra, internalista, seguida por Eduardo, o que se propõe é que esses rumos já estavam presentes, correndo no pensamento brasileiro, desde a nossa geração de 1870 (da qual, vale observar, deriva a filosofia de Graça Aranha, mentor de Ronald). Há que se notar, contudo, que essa corrente vinda de 1870 tem suas raízes ainda em Portugal, sendo difícil sustentar esse movimento de longa duração como somente interno ou somente externo para além de uma distinção metodológica. Para a formação dessa corrente, cf. BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena*, 2013, p. 38-57. Dito isso, o caso é analisar a imbricação simultânea dos fenômenos em uma duração mais curta, poderia se dizer micro-histórica, como ora procuro fazer.

⁹¹ ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, p. 98. Segundo Lilian, Mário recebia os números de *EN* com um mês de atraso. Se esse artigo é de julho, Mário poderia tê-lo lido a partir de agosto. Aproveito a nota e aponto que a tentativa de recompor, a partir de grifos e marginália, a leitura que Mário teria feito deste texto só foi possível por Lilian transcrevê-los às pgs. 174-178 de seu trabalho. Vale observar, para lembrar como Rathenau marcou

motes de reflexão. Sua atenção, revelada pelas ênfases das marcações feitas ao longo do texto contido no seu exemplar nº 10 de *L'Esprit Nouveau*, se volta para a parecença entre as nossas circunstâncias e as da Alemanha. A condição atual desta, um agregado que não representava uma nação ou uma ideia nacional, e de seu curso histórico, cuja trajetória fazia dois séculos era externamente regida pela Prússia, que, a partir desse domínio, substituíra “a falta de caráter nacional e de vontade por uma organização rígida, [...] [um] sistema que se assemelhava a uma nação, mas, na verdade, era uma comunidade econômica, autocrática e militarizada”,⁹² como discorria Rathenau, sem dúvida ressoaram em Mário, que, quase sem tirar nem pôr, viu, transcrito ali, uma espécie de recapitulação da história brasileira. Assim, não é infundado, que, na sequência, Mário reaja com ímpeto – tanto sublinhando palavras dela, como traçando quatro linhas na lateral do trecho que a encerrava – à constatação feita por Rathenau: “Nossa vontade foi trocada pela disciplina. Porém, disciplina não quer dizer nacionalidade; ela significa um meio extremo e, se vem a se quebrar, não importa por qual motivo, daí não resta nada.”⁹³ Esse estado de coisas – frágil, sobretudo – contrariava as observações antes expressas pelo autor a respeito de qual seria, realmente, o caráter alemão. E, um tanto paradoxal, quais as precisões para que os alemães se tornassem, enfim, alemães. A inefetividade em participar de uma história que não se assentava no passado e nas tradições fizera com que eles, os alemães, colocassem seu tino realista de lado e abraçassem a falsificação de que compunham uma dinastia de grandes homens iluminados. Se esforços circunscritos às classes abastadas da Alemanha puderam formar músicos, filósofos e poetas, isso não se estendia ao povo todo, como, por exemplo, numa *blague* com Kant, “os habitantes de Königsberg [jamais foram] os cidadãos da razão pura.”⁹⁴ Ora, a confusão entre estes e aqueles, isto é, entre os produtos “da cultura e dos costumes”⁹⁵ e os dos “caracteres nacionais”, havia os levado a dar crédito às “raças da terra”, usualmente tidas por indivíduos “loiros de olhos azuis”, como as “raças geniais”. Muito embora, como adverte Rathenau, “entre dezenas de gênios universais de todos os tempos, [...] a duras penas se encontre tal sujeito loiro, mas, ao contrário, [...] quase exclusivamente homens de cabelos castanhos.” Pulando à resolução do

Mário, que, anos depois, ele ressurgiu no romance *Amar, verbo intransitivo* (1927, p. 33), escrito também por volta dessa época – 1921, mas publicado apenas seis anos depois – sendo referido justos pelas ideias expostas na “Critique...”. Como dele diz Mário: “Grande homem!... Homem-do-sonho.”

⁹² RATHENAU, Walter. Critique de l'esprit allemand. *L'Esprit Nouveau*, Paris: Ed. L'Esprit Nouveau, n. 10, jul. 1921, p. 1098.

⁹³ Idem, p. 1099.

⁹⁴ Idem, p. 1094.

⁹⁵ Idem, p. 1095.

impasse, assim como faz o autor, era necessário saber que não havia correção em supor hiato entre indivíduos e nacionalidade, mas procedência. Aqueles estão para esta “como a flor está para a planta, o cristal para a pureza”. Com essa relação ficava possível concluir que “não existiam povos de poetas e de pensadores”,⁹⁶ e a origem destes e de músicos se deveria, antes, a um “povo que se abandona ao sentimento e à visão”. Por outro lado, também haveria um povo “criador de formas e normas, como a linhagem latina, por exemplo, [...] que [...] incarna sua vontade às custas do sentimento e da visão.” Nessa tipificação de opostos é patente a confiança em naturalidades inerentes aos espíritos, que lastreariam as construções culturais, e a propensão com que definiriam, por conseguinte de modo orgânico, o que seria criado, qual a sua forma e o seu sujeito. A complicação maior estava nas capacidades de cada um. Os primeiros possuíam, por conta de suas aptidões, tendência – daí o realismo alemão – ao “sentimento da natureza”, e, com este, podiam preencher todas as formas com “uma substância mais rica e vibrante do que a dada pelos inventores delas.” O que lhes faltava era justo a inclinação “constitutiva da forma e da regra, [...] no caso as qualidades criadoras da nacionalidade e da civilização”, pertencentes aos segundos que, claro, careceriam de vivacidade. Sendo assim simétricos diferenciáveis, a declinar desses tipos, duas estirpes de homens:

[...] o criador de formas, ele, usa de violência. Ele toma a si mesmo por regra e não compreende senão a si mesmo. O resto, que não está à sua altura, que não pode se adaptar a algo estranho, [lhe é] de valor inferior, deve ser subjogado ou desprezado. O criador de formas pode dominar, usar até mesmo de violência, sem ser um tirano, pois ele está convencido da qualidade daquilo que cria e não conhece [algo como] a dúvida. Ele é sem escrúpulos, mas só até um certo limite que se constitui, em seu próprio sentimento, pela perda de valor [*moins-value*] de outras coisas. O homem amorfo, ao contrário, não consegue dominar; pois, [para ele], mesmo o ato de se impor à esfera de outrem já significa uma injustiça em direção à sua própria esfera, que se sustenta na aceitação universal. Ele é forçado a se impor? Então ele perde todo equilíbrio, pois, a partir da injustiça cometida, ele não pode mais distinguir nenhum limite. E não pode nem mesmo civilizar, pois ele não leva a forma a sério; ele a deteriora nele mesmo: como poderia impingir-la a outros? *Ele é essencialmente ingênuo* [naïf], *pois a criação é que o trabalha*; no que concerne à execução, ele é consciente, crítico, eclético e metódico, a fim de adquirir a mestria de seu exclusivismo forçado. Inversamente, o criador de formas, nas profundezas de si mesmo, é frio e consciente, mas ingênuo [naïf] em sua maneira de agir, posto que ele não conhece

⁹⁶ Idem, p. 1096.

possibilidade de dúvida.⁹⁷

Concluindo seu exame, Rathenau diagnosticava que, a despeito das virtudes, a “fraqueza da vontade autônoma e da ação livre”⁹⁸ imperavam como empecilhos aos alemães. Para instaurar a nacionalidade, portanto, se tornava necessário – missão a qual Rathenau parece se atribuir, como intelectual – reformar a cultura alemã de modo a fazer com que sua base, “[pelo] desenvolvimento e [pela] posse íntima, absoluta, das forças corporais, intelectuais e morais”,⁹⁹ finalmente, se identificasse ao seu topo, não mais por ato orgânico, inviável, vide o jugo que a afastara dela mesma, mas por um “ideal de vontade” a ser transmitido ao povo, lastro e esteio dos caracteres nacionais, para que então se pudesse reencontrar a partir daí o próprio espírito alemão. Apenas assim se quebraria o falso verniz histórico, e “a concepção corrente de cultura intelectual, ornada de conhecimentos, de estilo, de datas históricas e de aventuras de viagens, tão apreciadas na vida familiar, na sociedade e nos negócios”,¹⁰⁰ assevera Rathenau, num trecho sublinhado por Mário, daria lugar à “vontade de uma cultura integral do corpo, do espírito e da alma [que] deve se tornar tão forte no povo, que todas as questões relativas ao consenso, ao gozo e à valorização de interesses materiais serão completamente encobertas pelas sombras.” Se Mário leu essas reflexões em meados de 21, acumulando suas meditações, ou se assim fez um pouco mais tarde, é certo supor o ânimo com que, daí, ele pôde retirar soluções a problemas, que, como penso, surgiam não só por si, mas também do confronto com as ideias de Ronald. O panorama histórico da Alemanha subjugada pela Prússia, transponível, pois equiparável, à condição do Brasil, que se libertara da situação de colônia de Portugal, punha em pauta, ainda, a partir da discussão dos tipos, a quebra da ascendência artística, especialmente – agora falando já em termos locais – aquela do parnasianismo, que efetivamente só poderia ser realizada se fosse cumprida, como se passa a entender, a descoberta de nosso espírito nacional, isto é, qual a especificidade brasileira. E aí o problema, pois, pelo raciocínio, ela pendia para o lado mais complexo da questão. Mas, também, a noção do povo como matéria desta nova arte, que – tanto lá, como cá – se oporia à erudição de fachada e à distância da própria terra ao instalar a pesquisa identitária, cuja utilidade se mostrava imanente ao seu próprio fautor. Afinal, era preciso criar a *forma brasileira*, justo o

⁹⁷ Idem, p. 1096-1097. Aproveito o grifo – um sublinhado – do próprio Mário.

⁹⁸ Idem, p. 1101.

⁹⁹ Idem, p. 1104.

¹⁰⁰ Idem, p. 1105.

objetivo principal, em razão de aquilo que dela decorreria, por meio de um tipo no qual a estirpe de homens somente conseguiria *sentimento* de tal gênero.

Nesta encruzilhada, outra instância de *L'Esprit Nouveau*, isto é, a doutrina que a embasava, serviu para Mário desenvolver sua concepção de forma com elementos que, com efeito, já despontavam desde 22 nas formulações presentes tanto no editorial-manifesto de *Klaxon* quanto no “Prefácio...”. Isso a fim de que as ideias latentes nesses dois escritos fossem desenvolvidas e, depois, como ele diria no posfácio d’*A escrava*, engordadas até o estágio em que deixavam de existir só de modo oculto. O purismo, como se intitula tal elaboração teórica da dupla Amédée Ozenfant e Charles Édouard Jeanneret (depois, Le Corbusier), tem sua linha de pensamento exposta no opúsculo *Après le cubisme*, de 1918. Motivado pelo panorama do primeiro pós-guerra, designado como contexto, o seu parecer é de que, superada a catástrofe, a época que então se abria – à qual a própria destruição beneficiara com a extinção de tudo que nela não estava apto a subsistir – requeria uma arte condizente a essa depuração. Em oposição ao cubismo, considerado turvo por conta de supostamente ter rotinizado o ensinamento essencial – “a sujeição do tema à plástica pura”¹⁰¹ – da grande arte que o precedera, e assim o deturpar até convertê-lo numa estética ornamental e decorativa que recusava a natureza e suas leis em favor dos “universos quiméricos caros aos românticos e aos fracos, construídos à [...] medida humana”,¹⁰² portanto individualista, o que se propunha era o retorno às lições da tradição artística somado ao ideal científico, de rigor e clareza. Retorno este que, agora, sustentaria a vida moderna. No paralelo entre ciência e arte, enquanto aquela busca constantes para expressar as leis naturais, esta, embora “segundo o diapasão humano”,¹⁰³ deve procurar invariantes a fim de – também ela – expressar o que subjaz, de modo generalizador, na emoção individual diante da natureza. Em outras palavras, a parte humana no processo seria de análise seguida de escolha para que o sentimento particular deixasse de sê-lo e, então, fosse comunicável. A partir da forma, que por isso teria função interlocutória, o artista adquiriria encargo de ressoador dessa espécie de mensagem, que ele decantaria de suas próprias sensações, retirando tudo aquilo que nelas se lhe mostrasse acessório. Assim o artista transformaria as sensações experimentadas em algo objetivo, passível de emissão. E, além disso, de entendimento por um receptor que agora não mais sofreria bloqueio, por não conseguir sentir emoções subjetivas, como ocorria, dizem Ozenfant e Jeanneret,

¹⁰¹ OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*, 2005, p. 27.

¹⁰² Idem, p. 41.

¹⁰³ Idem, p. 55.

na contemplação dos quadros cubistas.¹⁰⁴ O que chama a atenção nessa leitura é que ela transplanta teorias biológicas até o campo da história, invertendo, entretanto, a efetiva característica do reino natural, sua contingência. Aí, no terreno da razão e da ordem, a história – à qual tampouco, todavia, poderíamos atribuir essa transparência obtusa – tem as suas engrenagens geradas nas ideias de um naturalista, Lamarck. Tal qual este pensava antes que a teoria de Darwin o provasse errado, o ambiente agiria sobre os organismos, fazendo com que os caracteres adquiridos por meio dessa ação fossem transmitidos hereditariamente, o que explicaria a especiação. Pelo prisma da história, os caracteres – que, acrescentando, se atrofiariam ou se desenvolveriam conforme o desuso ou o uso induzido por determinado ambiente – são vertidos como as sensações atuantes na elaboração de Ozenfant e Jeanneret. O relevo que possuem é o mesmo. Ora, o desbarato ou o acréscimo das sensações, não sendo portanto mero acaso, mas resultado de um processo que hauria, pela análise e pela escolha, ou seja, pela ação, em uma espécie de inconsciente coletivo, quais delas sobreviveriam no tempo, logo no curso da história, possibilitava que a arte ascendesse de seu – suposto – papel de “côcega agradável”,¹⁰⁵ onde formas e cores “só agem como excitantes imediatos de nosso sentido visual”, e, enfim, assumisse a incumbência de ter sua plástica à serviço de exprimir, tanto por associações quanto por lembranças, as permanências hereditárias ou adquiridas, que, graças aos seus referentes formais, nos emocionariam. Se aí está dada a concepção de beleza do purismo como alguma coisa que, sem rebarbas subjetivas, perdura invariante no tempo, devendo ser nesse estado capturada e plasmada pelo artista, salvo engano, por tal caminho também chegamos à sua concepção de nacionalidade. Pois é a partir daí que Ozenfant e Jeanneret, em *Après le cubisme*, mais diretamente atribuem, à Europa como um todo, a herança clássica dos gregos e de seu gosto pela “beleza intelectual”, enquanto reparam que o gosto pela “beleza sensível” cabia aos bárbaros e aos selvagens, tomados por sinônimos entre si e, evidentemente, por metonímia para povos incivilizados, amantes “das cores gritantes e dos sons barulhentos e do tambor”. Em *L’Esprit Nouveau*, fundada pela dupla em 1920 e em circulação até 1925, o exame das nacionalidades seria refinado, especificando, por exemplo, as dessemelhanças entre o espírito alemão e o francês, como fez Rathenau, que concedera só a este último a característica de ordem e de estabilidade,¹⁰⁶ antes postulada, por Ozenfant e Jeanneret, sem restrições aparentes a nenhuma nação europeia. Isso justifica o

¹⁰⁴ Idem, p. 36-37.

¹⁰⁵ Idem, p. 68.

¹⁰⁶ RATHENAU, Walter. Critique de l’esprit allemand, p. 1097.

porquê de, ainda em *Après le cubisme*, os dois admitirem que as “formas negras, sem dúvida, são puras”,¹⁰⁷ mas questionarem – a si próprios e ao leitor – sobre a capacidade delas em traduzir “nossa [sensibilidade]”, indagação em que, sob o pronome plural, ficava dissimulada uma origem específica, francesa. O que sai desse imbróglio é a necessidade de haver harmonia entre forma pura, final, e sensação depurada, geral. Embora tal harmonia fosse restrita a uma experiência histórica nacional, a fim de que a beleza fosse provocada pelo produto do trabalho construtivo que conjugava as instâncias sensorial e formal. (No caso, as formas da arte negra estariam, para os franceses, como recipientes ociosos com os quais, contudo, poderiam reaprender o rigor perdido após a dita rotinização romântica, ornamental e decorativa do cubismo.)

Voltando ao Brasil e ao ano de 1925, podemos assistir, nas páginas d’*A escrava que não é Isaura*, o desenrolar das ideias de Ozenfant e Jeanneret já trabalhadas por outros autores, através de artigos publicados em *L’Esprit Nouveau*, e, então, ali retrabalhadas por Mário. Elas retêm a estrutura do purismo, às vezes lhe arrogando, no curso expositivo, certo ar literário: “A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema.”¹⁰⁸ Esse telegrama, tal qual um invariante à espera de depuração, é um impulso lírico, incitado por percepções inconscientes, que produz, no entendimento do poeta, as emoções cuja experiência ele procura traduzir formalmente por meio de palavras. Se parece haver contradição com a doutrina do purismo, por Mário afirmar que, daí, com as palavras postas no papel, é “o leitor que deve se elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que deve baixar à sensibilidade do leitor”, o necessário é atentar para o viés dessa observação. Pois, ao *traduzir* sua emoção, “por um juízo, que é na realidade em psicologia ‘associação de ideias’”,¹⁰⁹ ele, o poeta, “usa mesmo o máximo de trabalho intelectual [...] que atinge a abstração para notar os universais”, o que remete a ação individual a algo maior do que o seu próprio sujeito. Portanto, não ao seu inconsciente, mas a uma dimensão em que este se torna coletivo, compartilhado com outros que também sentem as palpitações da vida moderna, sem saber como as explicar. Embora seja um tratado sobre poesia moderna, *A escrava...* arrola exemplos que também atentam a outras expressões, o que torna intercambiáveis termos como pintor e poeta, bem como os de suas produções artísticas, nas ocasiões em que são elucidadas composições formais produzidas

¹⁰⁷ OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*, p. 49.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 25.

¹⁰⁹ Idem, p. 71.

em suportes específicos. Nessa onda, se à poesia concorrem a palavra liberta da sintaxe, o verso e a rima livres; à pintura, “equilíbrio de cores, linhas, volumes *numa superfície*”.¹¹⁰ São tais os recursos que permitem transpor, da inteligência à forma, as emoções capturadas e analisadas – num sentido lato – pelo artista. Aqui entra em cena uma noção que adquire importância para Mário pensar as relações entre forma e nacionalidade. Se o purismo, como faltou ser dito, deve “oferecer *fatós* à imaginação”,¹¹¹ ou seja, elementos integrados que são fundamentais à construção de uma forma, logo do objeto de uma nova percepção subjetiva, por outro lado, ele também contava com um artifício para atingir igual essencialidade. Eis a função plástica da *deformação*, à qual competiria, pelo crivo do artista, a “expressão completa”,¹¹² isto é, a identificação das perspectivas de maior relevância aos elementos daquilo cuja emoção se queria transmitir, recomposta – ao invés de dissociada no espaço como haviam feito os cubistas, segundo Ozenfant e Jeanneret – em uma forma contínua, *sintética*.¹¹³ Se, precisamente dentro do texto d’*A escrava...*, ela é mantida na clave purista, sendo notada sua capacidade “interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quasi sempre unicamente epidérmico da vida”,¹¹⁴ no apêndice desse tratado a compreensão de Mário a seu respeito passa a contá-la como “o princípio básico do expressionismo”,¹¹⁵ pelo qual o “artista consegue conservar o espectador dentro da sensação de arte.” Tomando por base esse curto-circuito interno, talvez fique insinuada a modificação de algumas ideias, que, no corpo textual, davam balizas ao tratado, e que foram, sucessiva e respectivamente, no apêndice e enfim no posfácio d’*A escrava...*, profanadas, por assim dizer, e consolidadas. Isso até o ponto em que, à boca de 1925, culminou, na cabeça de Mário, a certeza sobre sua verdade – fazendo as vezes de estética – estar plena com os pressupostos teóricos aos quais eram somados, robustos e corados, dois novos temas, o nacional e o primitivo. Para ordenar esse vai e vem de datas, nomes e concepções, pontuemos antes que no “Prefácio interessantíssimo” é onde o primitivo, como conceito, pipoca pela primeira vez.¹¹⁶ O seu significado nessa altura não parece

¹¹⁰ Idem, p. 90. O grifo é meu.

¹¹¹ OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*, p. 76. O grifo é dos autores.

¹¹² Idem, p. 78.

¹¹³ Idem, p. 79-80.

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 90.

¹¹⁵ Idem, p. 121 (apêndice “D”).

¹¹⁶ ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L’Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, p. 187. A autora aponta que, possivelmente, ele surgiu na marginália à *EN*, no artigo “La poésie russe des journées bolsheviks” de Halina Izdebska (*L’Esprit Nouveau*, Paris: Ed. L’Esprit Nouveau, n. 11-12, nov. 1921, p. 1231-1237). Essa menção é a intuição do conceito, que tem exposto, por assim dizer, seu envoltório no “Prefácio interessantíssimo” e seu núcleo n’*A escrava que não é Isaura*.

mais do que uma decisão por renomear o purismo de acordo com a ideia básica dele mesmo, aquela que propugnava uma arte afim do mundo pós-guerra, que inaugura, agora já nas palavras de Mário, “uma nova fase construtiva”.¹¹⁷ Assim, a virada ao primitivismo, a cuja ação compete “esquematizar, metodizar as lições do passado”, representa um retorno às bases de outrora. Logo, até então, nada além de um regresso aos idos onde repousavam as formas da arte antiga. A propósito, vale notar que o alargamento para incluir outro sentido começa a ocorrer no apêndice “E” d’*A escrava que não é Isaura*.¹¹⁸ Para justificar a preferência dos modernos pelas formas que cumpriam síntese por justaposição, o que nos aproximaria dos primitivos, tomados como os povos que não ordenam sua linguagem de acordo com regras gramaticais, nele são comparadas – com esperado demérito ao primeiro termo da justa – as carruagens puxadas por cavalos e os automóveis “puxados” por gasolina. Ou seja, transportes cujo movimento se produz, de um lado, por tração externa, de outro, por combustão interna. Deste lado, a vantagem estaria na síntese formal entre o elemento que se intendia animar e o que trabalharia para tal fim. A referência à linguagem pode ser então transposta e compreendida como um ato de rejeição à simples ligação de componentes para obtenção de significado. No lugar do artificialismo que necessita de elementos fora de si para ter existência e emitir enunciados, a lição dos primitivos, tal qual a dos clássicos da antiguidade, consiste no conhecimento de que só a perfeita união entre plástica e conteúdo alcança uma mescla expressiva, formal, capaz de dispensar quaisquer apetrechos. Por sua vez um enxerto ao antecedente, é no apêndice “P”, acidentalmente quase um verbete de dicionário filosófico, que, enfim, o conceito acumula gordura. Nas palavras de Mário, que evidenciam alguns vocábulos – estilizados, deformação, síntese – aqui percorridos ou assinalados, a “realização sincera da matéria afetiva e do subconsciente é nosso realismo. [...] O problema é juntar num todo equilibrado essas tendências contraditórias.”¹¹⁹ Com esses atributos pairando a discussão, a novidade fica pela reunião deles entorno do primitivismo, em cuja órbita são agrupados, e pela percepção de Mário sobre o difícil caráter de sua tarefa. Adicionando o outro tema à equação, posto que, a partir daí, suas utilizações se articulam e imbricam, cabe observar o súbito inchaço do nacional durante o mesmo intervalo. Sem elaboração teórica anterior

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo, p. 29.

¹¹⁸ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 122 (apêndice “E”).

¹¹⁹ Idem, p. 141 (apêndice “P”). Se mantive a afamada grafia de “subconsciente” de Mário, para preservar sua singular dicção, atento – a fim de evitar mal-entendidos – que o conceito hoje estabelecido, tal qual aqui já utilizado, é o de “inconsciente”. Seu significado em sentido estrutural, como vem posto, não foge do daquele de Mário.

às páginas d'A *escrava...*, é em uma delas, lançado como exemplo circunstancial do que era simultaneidade, que se esboça tal conceito. Também por sua beleza, a meu ver distante daquela purista, em razão de seu indisfarçável entusiasmo pessoal tanger no tom de um absoluto romântico, que igualmente realiza o individual no coletivo, mas de forma reflexiva (por certo, não é fortuito que Mário a encerre remetendo a "Song of Myself" de Walt Whitman), essa página – que vem num curto cavalcamento da anterior – faz jus à sua íntegra:

... três raças se caldeiam na minha carne...

Três?

Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admiro e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados Unidos me entusiasmam como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui um português. Fui russo durante o Congresso de Genova. Alemão no Congresso de Versalhes. Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras.

– Traidor da pátria!

– Calabar!

– Antibrasileiro!

– Nada disso. Sou brasileiro. Mas *além de ser brasileiro* sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensanguentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o peã dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE.¹²⁰

A oscilação entre estados de lamento e de êxtase simula a gangorra na consciência de um indivíduo que, fincado em outra latitude, acompanha as derrotas e as conquistas de nações várias e as rebate no seu próprio eu. Diferentemente de seus concidadãos, cultores de rasa noção de pertencimento ao país, que se resumia ao periódico patriotismo eleitoral, ele – no caso Mário, mas passível de extensão atemporal a outros sujeitos vide a renitência e as reprises dos nossos problemas – desconfiava de arranjos passivos, e acreditava que, da mesma forma que as três raças se misturavam em sua carne, ainda outras mais também nele se infiltravam. Não por uma mescla física. Mas por uma promovida pelos infindáveis aparatos de comunicação presentes no mundo moderno. Já tendo aumentado o sentido do

¹²⁰ Idem, p. 99-100. O grifo e as capitais são do autor.

trecho nas linhas acima, porquanto seu interesse era demonstrar a existência de um acervo transnacional de sensações e a disponibilidade deste a todos que o acessassem através dos seus diversos meios de difusão, a consequência que se pode tirar daí, indo além da retirada daquelas relativas à origem de estímulos ao processo artístico, é que, então, *era impossível ser brasileiro sentindo somente ao seu próprio país*. (Ainda mais de modo tão mesquinho, levando em conta apenas acontecimentos de superfície, que não representavam senão um teatro de conciliação de interesses, no qual restava ausente a possibilidade de conquistas fora de um pequeno círculo, posto que vivíamos a cena política do café-com-leite.) Salvo engano, a matéria de que falava Mário, enquanto discorria sobre o primitivismo, é essa pletora de sensações que, oriunda de todos os cantos, nos comove de determinada maneira com base em nosso posto de recepção. Por conseguinte, a posição local também marcaria como as percepções inconscientes se introjetam no indivíduo, e recebem a cor – por ora, digamos assim – que as caracterizam em suas incidências. Após esses passos sobre o sentimento nacional, que ainda permanece um tanto informe, a questão naturalmente se desloca para a “realização sincera” que frutificaria em “nosso realismo”. Se não aparecem conectados n’*A escrava...*, onde ocupam espaços diferentes ou se tocam tangencialmente, separados ainda pelo argumento principal – dando a ver como aquela confissão, embutida no tratado, *de fato* se endereçava ao conjunto de ideias que fora modificado entre sua elaboração em 1922 e sua atrasada publicação em 1925 – retornando à crônica “Convalescença”, recuo que talvez beire a repetição, vemos, colocados mais próximos, nacional e primitivo começarem a ser cerzidos. As formas ali entendidas como expressivas da modernidade, pois obtidas a partir do turbilhão de sensações correntes na época, são crivadas pela história brasileira, que está qualificada em outra ótica. Num movimento que reinsere o Brasil no concerto das nações, nivelado em equidade depois da guerra, que “esgotou no peito dos *modernos* a fonte das rivalidades”,¹²¹ os influxos externos não surgem com o peso das imposições de uma cultura que é transplantada e forçada sobre o âmbito local. Lidando em termos de igualdade, a geração moderna, movida por espírito colaborativo, procurava universalizar os diversos particulares a partir deles mesmos, lhes auxiliando apenas a encontrar as suas próprias feições e os seus cursos de desenvolvimento ao beneficiarem-se da exportação de formas – especialmente das provenientes do principal centro artístico europeu, a França. Aproveitando para retirar suas supressões, agora destacadas, recordo algumas linhas acima já citadas:

¹²¹ ANDRADE, Mário de. *Convalescença*, p. 338. O grifo é do autor.

Há de fato, em nosso *futurismo*, quebra de evolução brasileira. É que, coisa mil vezes dita, durante quasi século, com vários lustros de atraso fomos uma sombra de França. Sombra doirada. Sempre sombra. Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro “1923”, em que entram todas as nações. Poderia documentá-lo. *E por isso a solução de continuidade na tradição artística brasileira. Nem o grande Cruz e Souza e um ou outro decadente simbolista bastam para justificar o nosso presente. Há, confesso, uma quebra pela qual, aos vesgos, somos chocantes e aparentemente exagerados. Como do academismo e impressionismo anafados evolucionar para Anita Malfatti, num país onde não ecoaram as pesquisas de Seurat, Van Gogh, Cézanne? Como de Bernardelli evolver para Brecheret, sem Metzner, Milles, Mestrovic? Hiato.* E a grita aflita dos araras. Será preciso noutros países buscar nossa evolução. Mas nem por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal.¹²²

Nessa leitura, fica revertida a sina brasileira. Proporcionado por um contexto que equilibrava relações de força e que punha diversas partes em diálogo desarmado, *nossa problemática formação podia ser intuída como solução de caráter*. Num sentido bem mais negativo em relação ao agora insinuado, por nos ter deixado costumes e marcas sociais indelévels e incontornáveis, há pouco também havíamos sido sombra de Portugal. A troca de vultos com a qual, digamos com a metáfora, encobríamos a particular incidência do sol sobre nós mesmos, elegendo a França, de onde foram trazidos – para afunilar este argumento – os métodos de ensino de artes plásticas que vicejaram desde 1826 com a implantação e o funcionamento da Academia de Belas Artes, trouxe um segundo problema que, em certa medida, somente replicou aquele outro, justo por conta de uma emancipação que se realizara como substituição. Numa *démarche* regressiva, novamente guardando em seu próprio eu a desmesurada responsabilidade pelos seus companheiros modernistas, Mário parece tomar consciência, embasado por suas leituras, de que a vontade de atualizar nossas artes, intenção primeira dele e daqueles, adquiria outras proporções e interrogações quando referida à história nacional. Por conta do contínuo atracar de sistemas e de ideias, do qual então éramos resultado, e que, dali em diante, se intensificaria pela simultaneidade gerada pelos vários meios de difusão, cada vez mais velozes e universalizantes, sua compreensão, a meu ver, é que, de algum modo, a forma brasileira teria

¹²² Idem, p. 339. Por certo uma *blague* (que contrasta o epíteto modernistas utilizado na sequência), apenas o primeiro grifo, em futurismo, é de Mário. Os demais – frisando as supressões anteriores – são meus.

de lidar com a incessante indefinição passada, presente e – inevitável – futura de nossa história, que, em cuja instabilidade, sempre precisaríamos pelejar para firmarmos o mínimo de nacionalidade nos raros instantes que ela tivesse existência fecunda. Ora, assim os atributos concentrados no primitivismo concorreriam ao fim de expressar o quilate auferido pela associação das sensações que, advindas daqui ou doutras partes, haviam incidido em nosso inconsciente, no qual repousavam. E a realidade local, brasileira, que passara a ser objetivo de busca, seria enfim objeto de forma. Ainda um precedente estimula essa costura. Antes de 1923, ano da crônica, em algum momento – um pouco mais precisamente, entre 1919 e 1922¹²³ – Mário travou contato com o ensaio divulgador de um certo *espírito novo*, que, num legado controvertido, motivara tanto o purismo de Ozenfant e Jeanneret quanto, derivada deste, como já dito, a criação da revista homônima, *L'Esprit Nouveau*. De Guillaume Apollinaire, publicado em 1918, contudo fruto de uma conferência do ano anterior, “L'Esprit Nouveau et les poètes” trazia a constatação de que a arte do pós-guerra deveria reter a herança clássica – o que não soa estranho, enunciado a esta altura – mas combiná-la à romântica. Na trama das tendências, juntando o que estimava como o melhor de dois mundos opostos, Apollinaire procurava levar a cabo, no *seu* espírito novo, uma dialética entre “um sólido bom senso, um espírito crítico seguro, as visões de conjunto sobre o universo e dentro da alma humana, e o senso de dever que desnuda os sentimentos e limita, ou melhor, contém tais manifestações.”¹²⁴ E, ademais, de outro lado, “uma curiosidade que o impulsiona a explorar todos os domínios apropriados a fornecer uma matéria literária que permita exaltar a vida em qualquer forma que ela se apresente.”¹²⁵ O procedimento – “explorar a verdade, e procurá-la, tanto no domínio étnico, por exemplo, quanto naquele da imaginação” – nascido de suas disposições práticas, facilmente se percebe, não escapa ao recém-trilhado plano de Mário. Mas, além desta confirmação, são outros pontos que me interessam. Esbatido pelos caracteres nacionais, no ensaio se advoga um cosmopolitismo, que, embora jamais seja dimensionado numa dobra global e irrestrita, se transforma numa espécie de relação de mercado

¹²³ ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, p. 67-71. A partir de um depoimento de Rubens Borba de Moraes, que conta sobre os autores por ele apresentados a Mário, Lilian estabelece esse intervalo. 1919 como o primeiro ponto possível de ter ocorrido a leitura a ser indicada, pois ela viria junto com a apresentação de outras obras de seu autor a Mário. Senão, como frisa a autora, precisando a imprecisão, a partir dos anos 20. Da mesma forma, com o material consultado, e – mais importante – pela longa gestação que Mário permite às suas concepções, não consigo melhor definir a época da leitura, somente especular sua altura máxima.

¹²⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Esprit Nouveau et les poètes*, *Mércure de France*, Paris: Mércure de France, ano 29, tomo 130, n. 491, 1º dez. 1918, p. 385.

¹²⁵ *Idem*.

metafórica. O ano é 1917-8 e, de acordo com Apollinaire, pesando a *commodity* de seu país, cuja safra era a única que já fora colhida na estação do espírito novo, “não existem poetas hoje, senão em língua francesa. [...] O mundo inteiro olha a esta luz [a voz de tais poetas], que sozinha ilumina a noite que nos envolve.”¹²⁶ Cada uma por sua vez prolongadas, na primeira dessas metáforas fica dada garantia à França, pela lei da oferta e da procura, de um produto ímpar e ainda por cima exclusivo no comércio internacional. Na segunda, ficam dissipadas, pela ação de tal produto, que proporciona certo esclarecimento, as sombras das poesias pátrias. Não satisfeito apenas com duas, Apollinaire lança mão de mais uma metáfora. “A França, detentora de todo o segredo da civilização, segredo que não é segredo senão por conta da imperfeição daqueles que se esforçaram em adivinhá-lo, tornou-se assim para a maior parte do mundo” – ele discorre antes de a empregar – “um seminário de poetas e de artistas, que aumentam a cada dia o patrimônio de sua civilização.”¹²⁷ Entre nacionalidade e expressão artística uma contínua vinculação, portanto, vai sucessivamente acumulando e matizando os termos das transmissões de ideias, do aprendizado conduzido e, enfim, do vislumbre de um estágio em que, me parece, ocorreria uma participação ativa, posto que o auxílio francês chegaria ao ponto de ter ministrado o lastro formativo de sua civilização, isto é, o sumo de suas formas, que servira à constituição dos bens de seus parceiros de início comerciais, depois filantrópicos. Atentando somente à menção ao nosso continente, que todavia não se distancia da feita a várias outras latitudes ocidentais, não parece outro o sentido da breve referência à “América Latina, onde os jovens poetas comentam com paixão seus precursores franceses.”¹²⁸ Notáveis em suas evidências, creio que as ressonâncias geradas por esses argumentos nas concepções de Mário não precisam de explicitação. Mas, sim, de uma ressalva quanto a uma das metades do espírito novo que, em razão de ter sido absorvida, pelos puristas, numa leitura canhestra, teve seu valor contestado e amputado. E que, no entanto, desempenha papel de relevo, digamos assim, na composição original do espírito novo tal qual formulada por Apollinaire. Pois, interpretado por Ozenfant e Jeanneret como uma espécie de *nonsense* dadaísta¹²⁹ que se comprazeria apenas no jogo artístico fantasiado como atividade lânguida e travado individualmente a fim de exacerbar uma subjetividade, seguindo, por isso, senão as leis do acaso e a gratuidade particular aos seus gestos, o

¹²⁶ Idem, p. 394.

¹²⁷ Idem. O grifo é meu.

¹²⁸ Idem, p. 395.

¹²⁹ OZENFANT, Amédée. *Mémoires 1886-1962*, 1968, p. 110, apud: ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, p. 36.

romantismo fora destituído, depois de filtrado na visada dos puristas, de sua real característica como pensada por Apollinaire. A saber, “[ser] todo estudo da natureza exterior e interior, [ser] todo ardor pela verdade.”¹³⁰ Se a sequência traz a orientação de que o “bom senso”, logo, um atributo da herança clássica, “é seu guia”, o que nitidamente se pode depreender é que existe uma relação de simbiose entre essa metade e aquela outra, romântica, que, por sua vez, é responsável não pelos juízos (análise e escolha, na alijada elaboração purista), mas justo pelo total espicaçar da curiosidade do espírito novo, lhe incentivando a descobrir, “senão lugares inauditos, ao menos desconhecidos.” Ao invés de abordar o caso de uma definição mais precisa a respeito de se ficaram adormecidas ou se foram descobertas a partir desta leitura de Apollinaire, isto é, de tentar melhor situar a época de suas ascendências sobre Mário, portanto se por ocasião de uma apreensão aborta, que as hibernou até repentinamente entrarem em colisão com as de Ronald, e daí, motivadas pelo confronto, serem catalisadas tanto com tais últimas quanto com outras mais, de Rathenau e de Ozenfant e Jeanneret (nos limites desta inquisição); ou, vice-versa, se por efeito de uma aquiescência imediata, que sucessivamente as utilizou como plano para um desenvolvimento esquematizado, no qual eram contidas orientações quanto a soluções e retificações de concepções próprias e de terceiros – cabe, ao contrário, observar que, por conta da teoria do conhecimento que as lastreia e nelas embute a tensão provinda de uma articulação de opostos, tanto neste como em seu outro nível, o da procura pela nacionalidade, essas ideias colaboram, a meu ver, para a existência das oscilações aqui vistas e dos embaraços conceituais já presentes e para os depois inseridos n’*A escrava que não é Isaura*. E, ainda, para os que derivariam do mesmo tratado. Em outras palavras, para os sismos tão corriqueiros aos estágios de formatação dos pensamentos que pretendem obter coerência a partir de fontes díspares, tal qual o que então ocorre nas teorizações estéticas de Mário. Em vez de investigar a instância cronológica a fim de descobrir a exata sucessão das incidências, é possível estabelecer que o ensaio de Apollinaire deu, a Mário, um mote de reflexões que o permitiu profanar, ou, melhor, recompor – a partir do original, pode-se dizer – a doutrina purista de Ozenfant e Jeanneret e, ainda assim, manter o aprendizado retirado de sua máquina de difusão, em cujas páginas fora lida a peça de Rathenau. Pelo matiz e pelo teor obtido com a soma dessas partes, ele pôde se contrapor às formulações que, através de objetivos idênticos, perseguiram objetos dissimilares, e daí, *a fim de reverter tais elaborações, ocupá-las e nelas interferir, ainda em*

¹³⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. L’Esprit Nouveau et les poètes, p. 391.

suas premissas, com as concepções dele próprio. Pois, sendo Ronald – como proposto – *sparring* de Mário, necessariamente haveria de existir uma crítica às elaborações dele que, ao invés de somente substituir a sua simplória solução a respeito do modo de alcance da forma brasileira, logo da arte nacional, deveria, por sua vez, atentar para o seu alicerce, ou seja, literalmente às *bases da nacionalidade brasileira*, àquela visão histórica que dera ensejo às elucubrações que, embora proferidas no México como profecia a ser cá e lá cumprida, restaram, quando impressas no Brasil, motivo de polêmica, objeção e – finalmente – germe de ruptura entre os modernistas. Obtida por trucagem retórica, a estabilidade que Ronald detectara em nossa história havia sido, por ele mesmo, ossificada pela ação contra forasteiros. Se, agora, o problema novamente se apresentava na efetivação de mais um giro necessário à concreção do espírito brasileiro, segundo a *sua* lição do passado, o único movimento acertado só poderia ser apontar o dedo a quem se prostrasse em frente à nossa luz, a um outro ao qual, profilaticamente, dirigiríamos as invectivas supostamente indispensáveis à formação da nacionalidade. E, como antes, a agência caberia às elites da terra; desta feita, no caso, aos criadores de formas, literatos e artistas. Mário, à certa altura suficientemente ciente do afluir que formara a si e às suas concepções, aos poucos estende sua constituição individual além de seu grupo, em direção às amplas dimensões históricas e nacionais, bem compreendendo que o nosso país, também ele, igualmente, havia sido, e continuaria sendo, resultado do mesmo processo. O que se fazia forçoso, portanto, era entender a especificidade dos seus termos. Ora, se apesar das etapas e das turbulências – as mesmas enumeradas e magicamente solucionadas por Ronald – havia se formado uma nação, de alguma forma aí estaria aquilo que nós éramos. Posto que, afinal, ali estávamos. Homem-Brasil,¹³¹ digamos assim, contemplando a sequência de atores excelsos investidos em acontecimentos grandiosos e vitoriosos, ou seja, nossa história contada por Ronald, onde não existia concessão a declínios, apenas uma visível e infinita sucessão de novos ápices nos quais sempre sobrava algum gesto, fôlego ou conjunção como válvula de escape ao colapso apoteótico ou à estagnação moral do espírito brasileiro, que somente seguia de ascensão em ascensão, ele, Mário, julga de caráter artificial tanto a estabilidade quanto, por conseguinte, a nacionalidade advinda desse

¹³¹ Tomei essa expressão de uma fala de Nuno Ramos que ocorreu na Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, em 28 out. 2017. Na ocasião utilizada justo para se referir a Mário – com ela, Nuno procurava reunir os indivíduos que encarnam em si os problemas nacionais em suas perspectivas tanto positivas como negativas. E, por conta dessa dimensão absoluta prospectada numa limitação, por sua vez, também absoluta, teríamos indivíduos dilacerados e agônicos detidos em tarefas que sabem ser maiores do que eles; o que, contudo, não os faz abdicar de suas missões autoimpostas.

terraplanar xenófobo. Pois, concentrando os fatos históricos tidos como relevantes à formação nacional em decorrências de atos singulares de origem controlada, isto é, primeiro dos portugueses, depois do caldeamento entre estes, indígenas e africanos pertencentes às classes dirigentes, e refutando adições posteriores ao *mix* das raças e à condução do curso histórico, o que obviamente se constata é que a maior parcela da experiência nacional, aquela relativa às ações e às invenções do povo brasileiro, estava destarte excluída como matéria formativa, logo também como artística. E há mais. Pois, de modo insólito, já retardado em relação à tentativa de impedir a assimilação de etnias e, por extensão, de culturas diferentes das que até então vicejavam no país, não se atentava aos tempos modernos, no qual, como concluía Mário, a simultaneidade lançava a promessa de contato e de penetração sem limites entre uma nação e outra. A resolução de cortar as atuais e as futuras influências externas, expediente que se sobrepunha à anterior obstrução de caldeamentos de gênero diverso frente aquele da raça histórica, negava algo que já se consumava como irreversível e inexpugnável – e que talvez fosse, se considerada por outro ângulo, a real contribuição brasileira às demais nações, a saber, a instabilidade provocada por uma formação nacional que, misturando sempre coisa nova ao seu amálgama, restava continuamente aberta. E, assim, tentava lidar com sua própria incompletude sem deixar de lado uma paradoxal ambição construtiva a partir justo do adensamento da instabilidade, isto é, daquilo que se firmava como a única coisa garantidamente estável em nosso horizonte. Ao frequentemente remeter sua estética a esse âmbito, Mário descompensa a tão reclamada prerrogativa moderna, que preza o entendimento da forma artística dentro de sua própria linguagem sob o título de autonomia. Embora desde cedo enuncie uma compreensão que ressoa a célebre frase de Maurice Denis – um quadro não é senão uma “superfície coberta de cores dispostas numa certa ordem”¹³² –, mostrando portanto que não desconhecia a virada em direção à valorização das estruturas particulares a cada suporte da atividade artística, suas meditações se voltam muito mais às especulações ontológicas endereçadas à forma do que, num sentido meramente plástico, às puramente formais.

Como essas concepções são pouco modificadas nos anos seguintes, recebendo apenas explicitações – acima já desnoveladas – em crônicas de arte e de serviço, respectivamente publicadas na *Revista do Brasil* e no *Diário Nacional*, de São Paulo, com um salto de 1925 até 1928, que deixa para trás alguns ocorridos intervalares, podemos ver

¹³² ARGAN, Giulio Carlo. O modernismo. In: _____. *Arte moderna*, 2006, p. 216. A frase de Denis é frequentemente mencionada como um axioma no sentido de que a arte não trata de reproduções do real.

como Mário as emprega – o que é de maior interesse para conhecer o seu *corte crítico* em tal época – num ensaio dedicado à obra do artista que, então, conseguira melhor significar suas inquietações. Datado de 1928, mas, por razões que desconheço, publicado somente em 1935, “O Aleijadinho” apresenta uma base de interpretação histórica, verifica e aplica conceitos, e enfim extrai conclusões a níveis concreto e abstrato, que são consequências diretas do cerne desse estudo a respeito da obra do escultor e arquiteto mineiro do Brasil Colônia, Antônio Francisco Lisboa. O dado imediato que o sustenta é a recusa em contar como fenômenos internos, tais como a defesa e a expansão do território, aqueles relativos à implantação da exploração colonial. Posto que pertencentes às diretrizes assumidas pelas capitânicas, logo ligadas à metrópole, “[n]ão resultam da coletividade colonial”.¹³³ Marcando contraste com a afirmação, num rápido pano de fundo, há um traslado desde o *locus* onde tal agrupar teria primeiramente se exprimido em viés nacional, embora ainda burocrático, pois escolhido arbitrariamente, até aquele no qual se avolumara depois do aporte de reais confluências econômicas, geográficas e sociais ao país que, então, começa a ser vislumbrado. Indo assim do Rio de Janeiro até Minas Gerais, o enfoque é fixado nos indivíduos e nas produções que revertiam a cadeia de determinação dos projetos locais. Destacados como eminências desse cabo de guerra entre metrópole e colônia, os mulatos são eleitos como as germinações mais expressivas, pois anômicas, da configuração do sistema de jugo. A um só tempo dentro e fora dele, por não serem nem “negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos”,¹³⁴ por escaparem às prescrições de funções e de interesses na quase indissociável relação entre classe e raça, eles mantinham certa liberdade em suas atividades. Daí se aterem – o que é insinuado, mas não explicado – às artes plásticas. Como convém, aproveitando essa deixa, sobem as cortinas, e então surge Aleijadinho. Sua aparição como artista de gênio, segundo Mário, vale frisar, acontece no momento em que “Minas decaía como quem despenca.”¹³⁵ Entendendo quão enfadonho seria retomar as ideias expostas acima e vinculá-las uma a uma aos passos que seguem, com essa hipérbole, contudo, podemos situar o início de seus engajamentos analíticos. Pois o que está expurgada aí não é senão a correlação entre a sorte do espírito português e a do “brasileiro”; como se a boa fortuna da metrópole e a da colônia, ou seja, da elite e da coletividade, estivessem efetivamente separadas em seus destinos e

¹³³ ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho (1928). In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1975, p. 15.

¹³⁴ Idem, p. 19.

¹³⁵ Idem, p. 23.

conquistas. Enquanto uma via seus investimentos afinal darem n'água, a outra prosperava. Se em esferas incomparáveis, visto que, de um lado, estava a econômica, de outro, a cultural, deve-se objetar, no entanto, que, na interpretação de Mário, a opulência propiciada pelo auge da mineração perseverara no “brilho exterior” engastado, na obra de Aleijadinho, em sua “fase sã de Ouro Preto e São João d’El-Rei [que] se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral”,¹³⁶ demonstrada, em suma, na arquitetura. Passando ao ocaso, que deixara a colônia prenhe de um mal-estar subterrâneo – uma clara alusão ao inconsciente – sob toda essa calma de superfície, Mário aduz que, estimulado ainda pela Zamparina, enfermidade física que lhe acometera no mesmo momento em que Minas entrou em declínio, Aleijadinho teria desde então realizado, *em termos nacionais*, a parcela mais significativa de sua obra, a escultórica. Instantânea, a identificação entre indivíduo e terra, ambos doentes, salta aos olhos como se um sentisse a dor do outro. Essa simples inferência, entretanto, se desdobra em conclusões mais intrincadas. Supostamente, a arquitetura de Aleijadinho somente imitava as construções portuguesas, lhes conferindo soluções de início pensadas como individuais, mas frutos de seu temperamento de mulato, que alterava a dureza e a secura da tradição lusa por sua meiguice e sensualidade. Por sua vez, sua escultura vinha se instalar sobre aquele vazio sem perspectivas de ordem deixado pela ruína da mineração que, excluída da contabilidade metropolitana, dispensava os esforços geográficos e sociais para obtenção de lucro. É nesse *abandono ao informe da desordem*, como anteparo ao mal-estar por ela provocado que vem à tona a mudança na obra de Aleijadinho. Mais precisamente na sua escultura, que seria produto de uma alma envolta “nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos.”¹³⁷ Assim, agora deslocada de qualquer configuração social, a química da composição passa da combinação de elementos preestabelecidos à imitação até aqueles necessários para a invenção da forma, que deveria realizar, digamos, a desolação que se agitava dentro tanto dele como de seus contemporâneos. Dentre muitos achincalhes, o solitário elogio que Mário faz a um comentador de Aleijadinho, o capitão Richard Burton, pinça justo o valor por ele percebido em todas essas tremulações, posto que, com elas, as esculturas, “embora grotescas e vis”,¹³⁸ serviam para “fixar firmemente os assuntos no espírito da gente do povo”. Não me parece

¹³⁶ Idem, p. 40.

¹³⁷ Idem, p. 25.

¹³⁸ Idem, p. 30.

exagerado concluir que toda essa tormenta, que assume os contornos de figuras religiosas, causando legibilidade na representação, é reflexo de uma ausência. Esta, por sua vez, já reflexo de um sistema que, desfeito, revelava sua real configuração provisória à coletividade, que respondia produzindo, na latência do inconsciente dela, a falta correspondente à estrutura que dava a ossatura de sua própria existência. “Aborto luminoso”¹³⁹ desse arranjo que se encerrara com a mudança de ventos da exploração aurífera, Aleijadinho é encaixado na história brasileira como precursor e – pesado com fiel – sua aparição vista como equivalente à “valorização da borracha e do café, e por muitas partes [à] industrialização de São Paulo.” Patente principalmente nas últimas páginas do ensaio, que são percorridas num rápido imiscuir de sucessões de épocas, esse ziguezague que vai do passado mais remoto – colonial – até o presente mais flagrante – aquele em que está o próprio Mário – ganha floreios que, para mal ou para bem, carregam sua leitura de um historicismo de lógica enjambrada, paradoxal. Fenômeno atrasado, Aleijadinho não corresponde, portanto, a “nenhum período de estabilidade financeira.” Mas, ainda assim, em seu estampido miraculoso profetizara, “para a nacionalidade[,] um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! são insuficientes pra confirmar.” Sem tal “constância futura genialíssima”,¹⁴⁰ isto é, sem artistas que dessem seguimento a Aleijadinho, em razão de serem poucos a surgir e – mais importante – de qualidade insatisfatória, o vaticínio não se cumpre. Enredado na trama como uma massa de ingredientes indefinidos, Almeida Junior não parece servir senão como um sinal de várias épocas que possuíram artistas de nome e prestígio. E que, no entanto, não passavam de fracos lampejos sobre o que seria uma arte brasileira, atingindo apenas nível temático, em vez de formal, em nosso curso histórico.¹⁴¹ A constatação de que a única ocasião em que nossa arte deixara de lado

¹³⁹ Idem, p. 45.

¹⁴⁰ Idem, p. 18.

¹⁴¹ Anterior ao ensaio sobre Aleijadinho, numa crítica de Mário à obra de Tarsila, há breve menção a Almeida Junior em que os termos da comparação entre este e aquela repousam justo nesses âmbitos: “O que a distingue [Tarsila] dum Almeida Junior por exemplo, é que não é a inspiração dos seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o *Grito do Ipiranga* ou a *Carioca* só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente pra outras terras de por trás do mar. Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte.” Cf. ANDRADE, Mário de. Tarsila. *Diário Nacional*, São Paulo, 21 dez. 1927, p. 2. Aqui, acho interessante notar que Mário respeita a pesquisa plástica de Tarsila sem procurar que ela observe suas concepções sobre deformação e nacionalidade. A obra é lida em si mesma, sem a procura de referentes que a avalizem segundo uma tabela de critérios retirada do bolso do crítico. O procedimento – objetivo, digamos assim – nem sempre se repetiria, contudo mostra uma das muitas faces da crítica de Mário.

sua insipidez e dera algo de “nacional, pela originalidade das suas soluções”,¹⁴² ou seja, pela forma como sentia os efeitos de uma história afinal alheia, ensejava, pulando à contemporaneidade, *a tentativa de experimentar a instabilidade, como equivalente, no lugar da ausência*. O sentido contrário que retinham – o mal-estar de uma reproduzindo o vazio, o de outra “as diferenciações e oscilações de progresso econômico e o internacionalismo do proletariado nascente”,¹⁴³ que deu “origem a um verdadeiro engurgitamento da consciência nacional”, logo um avolumado maciço – coloca lado a lado duas situações históricas compreendidas simultânea e parelamente: a colônia, Aleijadinho e sua arte; a república, os modernistas e suas artes. Nessa herança difícil, o “aborto luminoso”, retomando a expressão de Mário, que foi a valorização do café, dava a base propícia para que a instabilidade na qual Aleijadinho frutificara fosse – falando em sentido literal e econômico – invertida sobre um panorama seguro ao desenvolvimento dos modernos. Trocando em miúdos, praticamente num modelo estrutural: o vazio que dera sustento às soluções deformativas de Aleijadinho, que aí encontrava uma nacionalidade latente, era posto ao contrário. A estabilidade proporcionada pela valorização do café – artificial, deve-se dizer – agora daria lastro às oscilações de uma identidade que vinha se nutrindo do sentimento de diversas latitudes, e já se tornava indiscernível comparada àquela de outrora, mestiça.

Sem meias palavras, podemos dizer que essa obrigatoriedade de fazer toda arte redundar de uma visão histórica local bem delineada sinaliza, a partir de Mário, como vim colocando, a distância galgada desde 1922 pelo grupo moderno. Sem comparecer já nesse ano nele ou em *Klaxon*, a preocupação com as coisas brasileiras, que aí somente repicavam esporadicamente, foram vistas de esguelha logo na sequência, a partir de 1923, no impasse entre Ronald e Mário, no qual, descortinado afinal como enfrentamento, em 1924, nas páginas de *Estética*, terceiros empunharam as lanças e os escudos de cada um dos lutadores que se digladiaram indiretamente. Enfim, a distensão das relações entre os dois aparece consolidada na interpretação com a qual Mário obtém um sentido histórico diverso daquele de Ronald. E a emprega em plena maturidade, com todas as dessemelhanças que logrou acumular ao longo dos anos, no ensaio sobre Aleijadinho. Apesar disso, e talvez seja esse seu grande valor e diferencial em relação às ideias de Ronald, ali suas interpretações ainda estão cheias do excesso de movimentação, dos vacilos e do incabamento de um pensamento que, depois de anos de reflexões, mesmo quando se realizava, guardava um bocado da instabilidade à qual também fora concedida o caráter nosso

¹⁴² ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho* (1928), p. 45.

¹⁴³ *Idem*, p. 22.

e de nossa história. Em 1926, bem no intervalo que havia sido deixado para trás, podemos ver os antecedentes imediatos a essa diferenciação e ruptura. O grupo moderno, que estava então reunido em *Terra roxa e outras terras*, periódico em cujas páginas desfilavam análises escoradas no quinhão de *brasilidade*, advindo, por sua vez, como conceito de leituras e compreensões históricas. Lançado em janeiro daquele ano e recebido com comentários enérgicos e elogiosos, *Toda a América* de Ronald logo assume a posição de grande obra moderna e brasileira. O livro recebeu um par de resenhas interessantes que, cada uma em seu devido proceder, desvendam a ossatura sob seus versos e destacam sua posição dentro do grupo. A primeira, de Paulo Prado, que gozava sua fortuna fazendo as vezes de historiador, tendo já publicado *Paulística*, onde expunha visão histórica similar à de Ronald, embora remetendo-a à primazia de São Paulo e dos paulistas como o tipo fundador e regenerador do Brasil, reconhece e estima, certamente pelo mesmo esposar de ideias, que a poesia de *Toda a América* se distancie da influência europeia – tal qual o país vinha cerrando as velas e se pondo alheio ao além-mar transoceânico, como o chamou seu mentor Capistrano de Abreu. A compreensão de Paulo é de que o esgarçamento das relações entre Brasil e Europa era o único remédio ao romantismo, entendido “como um nevoeiro [que se abateu] sobre os nossos claros dias [trazendo] o tédio da vida, o amor descabelado e a visão deformadora do mal do século.”¹⁴⁴ Embora em latitude distinta da que já vimos, a nova leitura errônea desse movimento é que garante a vitalidade de uma paisagem salubre que seria inerente ao Brasil. Ainda que seja empurrada para baixo, pertencendo às historiografias literárias e sociológicas, ela vinga paradoxalmente na imagem de um modernismo solar, que, se foi institucionalizado anos depois, resultou perdedor em sua época, por sua falta de complexidade. “É a maravilha das noites tropicais sob o céu estrelado; a luminosidade sonora e cristalina dos ‘dias formosíssimos’ de que falava o velho jesuíta [Fernão Cardim]. Brasil.” – escreve Paulo Prado, antes de dizer que não sabia o que era brasilidade. Mas, ainda assim, a declinando de uma ossatura que pressupunha o domínio da terra por um grupo de homens e uma alegria pertinente à vida curtida numa atmosfera límpida, assegurada por aqueles que impediam o contágio Europeu. De Sérgio Milliet, que se convertera em feroz promotor da *causa brasilis* depois de anos afrancesando seu prenome como Serge, a segunda resenha, talvez ciente da delicadeza da posição que *Toda a América* lograra alcançar para Ronald, busca matizar essa inserção. Declara que o grupo possui inspirações diversas, “que não é uma capelinha, que não tem

¹⁴⁴ PRADO, Paulo. Ronald de Carvalho – “Toda a América”. *Terra roxa e outras terras*, ano 1, n. 4, 3 mar. 1926, p. 1.

chefes, onde todos são diferentes e, entretanto são iguais”, mas não deixa de situar frentes e de tentar apaziguá-las, talvez procurando impedir a consumação da acelerada erosão dos laços entre as várias vertentes: “Poetas primitivos, poetas nacionalistas, filósofos, vi-oleiros, o grupo moderno é um conjunto homogêneo, como o Brasil, onde a pluralidade de climas e de naturezas não consegue arrebentar a unidade da raça.”¹⁴⁵ É sempre a mesma narrativa, cada vez mais alentada em angariar níveis de projeção e decalques. Agora, os intelectuais igualados ao meio e ao povo. Mas, embora ressaltadas suas diversidades, há sempre uma soma que pondera a respeito do patamar do que é diferente, particular, e procura demover sua heterogeneidade. O tom e o ritmo altos e revigorantes da poesia de Ronald viriam para acabar com as intoxicações da sombra penumbriada lançada por ele próprio. Como se só o desbastar de expressões individuais redimido num aglomerado nada heterogêneo, isto é, numa ordem, fosse concebível. Reagindo a essa harmonização atrofiante em “O lado oposto e os outros lados”, artigo publicado na *Revista do Brasil*, outro Sérgio – Buarque de Holanda – dispara, meses depois, contra esse arranjo da *intelligentsia* e pondera a necessidade de suprimir tais “políticas literárias”.¹⁴⁶ Isso significava abandonar ao esquecimento, como, segundo Sérgio, já ocorria, os representantes do academismo modernizante, dentre os quais estava Ronald. Neste caso especificamente, a requisição se dava pela sujeição de “uma matéria pobre e sem densidade”, isto é, a visão que Ronald possuía de nossa história e de nosso meio, para criar uma poesia “brilhante”, logo de feição apenas exterior, que recobre a realidade com “esquemas premeditados”, em vez de a revelar. A procura por uma arte de expressão nacional, investida com as soluções fáceis da vontade em erguer e solidificar uma feição local, desconsiderava que a desordem replicada nos diversos níveis de nossa formação social correspondia a uma estabilização orgânica, não teleguiada, que só era desprezada por ser desconhecida em razão dos obstáculos proporcionados por seu ineditismo. “O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido.”¹⁴⁷ O rompante de Sérgio aproxima Mário e Tristão de Athayde. Mas deixa de observar a problemática ascendência de Ronald sobre Mário que desde a resenha de Prudente de Moraes aos *Estudos brasileiros* ocupou, mesmo que veladamente, as

¹⁴⁵ MILLIET, Sérgio. Poesia (*Toda a América* de Ronald de Carvalho – Rio, 1926). *Terra roxa e outras terras*, ano 1, n. 4, 3 mar. 1926, p. 4.

¹⁴⁶ HOLLANDA, Sérgio Buarque. O lado oposto e outros lados. *Revista do Brasil*, n. 3, 15 out. 1926, p. 9.

¹⁴⁷ Idem, p. 10.

missivas entre Mário e Manuel Bandeira. Naquela altura, isto é, ainda em 26, discordando de “O lado oposto...”, Mário escreve a Manuel contrariado quanto a posição generalizante de Sérgio Buarque em arregimentar indivíduos e definir seus lados, incorrendo, por exemplo, num erro simétrico ao de Sérgio Milliet. Afinal, ele recusava orientações diversas dentro das orientações díspares do espírito moderno. Mário reconhecia que a despeito da distância com seu pensamento, a poesia de Ronald, especificamente a de *Toda a América*, mantinha “um social organizante [...] dum valor normativo estupendo pro Brasil.”¹⁴⁸ Nas circunvoluções da ordem, creio que esse reconhecimento de valor poderia ser tomado como o ponto que – por conta de suas denúncias – Sérgio Buarque, indiretamente, anula em Mário ao provocar o afastamento deste em relação ao antes amigo, depois somente camarada, Ronald, como é declarado na mesma carta a Manuel. Se isso se dá com a amizade, sabendo a posição contrária ao valor normativo que Mário demonstra em 28, no ensaio dedicado a Aleijadinho, temos que a implosão do grupo moderno promovida por Sérgio Buarque de Holanda em muito determinou os passos seguintes de todas as partes envolvidas. Até então correndo lado a lado, os escritores que foram vistos aqui – excepcionalmente a partir de seguir Mário de Andrade com mais afinco – com a intenção de compreender, por amostragem, a massiva quantidade e os tons gradientes das várias pesquisas pessoais (por sua vez, já multifacetadas e complexas), todos eles vinham se reagrupando em cada ciclo de publicação das vanguardas, desde *Klaxon*, passando por *Estética* e enfim em *Terra roxa e outras terras*. Consumada a escanção de seus membros e suas disposições em lados depois do artigo de Sérgio, *Terra roxa* marca o último momento em que todos eles estariam sob o mesmo teto literário. Depois, embora confirmando tais partidos somente em 1929, a vanguarda advogada da instabilidade, logo executando Ronald, se reuniria, não sem menor complexidade, na *Revista de Antropofagia*.

É no derradeiro número de *Terra roxa e outras terras* que está publicada aquela entrevista-artigo de Gregori Warchavchik. Seu plano específico é informar sobre o tipo de construção mais apropriado ao Brasil. Os pressupostos dessa lição, fornecidos ao seu longo, se resumem à percepção, advinda principalmente de observações dos jamais antiquados palácios do renascimento italiano, como os considera o autor, nos quais, a atemporalidade “provêm de estarem os construtores integrados em sua época e as suas obras

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. Carta n. 160 (São Paulo, 10 nov. 1926). In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 323.

corresponderem exatamente às necessidades de então.”¹⁴⁹ Logo, de uma sintonia entre forma e função. Na modernidade, em razão dos avanços tecnológicos que tornaram certos atributos imprescindíveis ao conforto da vida doméstica, fica implicada atenção especial ao segundo termo, com consequências óbvias ao primeiro, a fim de repisar a excelência clássica. No balanço entre uma e outra, os ornamentos devem ser reduzidos a fim de que o orçamento da obra seja destinado ao “emprego dos elevadores, ventiladores, caixa para registro de eletricidade, de água e de todos os demais acessórios da construção moderna”, amenidades direta ou indiretamente ligadas à comodidade. Como resultado, há um despojamento de elementos representativos, que são pensados em relação à função. Nos ideais construtivos, essa primeira parte abstrata que precede os estudos de uma construção – a saber, “atender praticamente aos fins da obra” – receberia os entintares de cor local conforme seguisse outros dois preceitos: adaptação “ao clima e [aos] costumes do lugar” e observação, do ponto de vista estético, das “possibilidades concedidas pelo material de que dispuser no momento e harmonizá-lo da melhor forma possível com as características da época.” Essas duas etapas restantes do programa literalmente constroem um percurso do visível ao invisível, se por estes for tomado, como faz Warchavchik, a passagem do externo ao interno. O que ocorre é tanto a dispensa das imitações importadas quanto a reprodução mimética e pitoresca de qualquer característica pensada como intrínseca ao ambiente. A obra é feita para *contrastar* com os atributos locais preexistentes. Mais do que curiosos, os exemplos de Warchavchik apontam a elementos de relevo no imaginário nacional. Às matas, a cuja tonalidade assaz carregada convém, para ser amenizada, o contraste por casas claras; e à flora, que, pela inesgotável variedade, nos faculta adotar “linhas puras sem adereços inúteis.”¹⁵⁰ Por seu exterior, sua casca, a construção seria quase um filtro ao ambiente que a circundava, criando para dentro de si uma atmosfera que jogava articuladamente com o clima e a exuberância tropical. Penetrado o ambiente interno, a economia requerida pelas comodidades – e, por assim dizer, disfarçada pela “generosidade da terra” – seria rebatida “para a melhoria da qualidade do material empregado no interior. Poderíamos então proceder de forma a apresentar aos olhos do estrangeiro a suntuosidade do pau-marfim, da imbuia e do jacarandá, nas portas, tetos e lambris dos aposentos.” Essa solução, que pode ser compreendida como uma passagem do orgânico ao inorgânico, do feito pela natureza e do feito pelo homem, sendo depurado o lado de fora,

¹⁴⁹ WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura brasileira. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, n. 7, 17 set. 1926, p. 2.

¹⁵⁰ Idem, p. 3.

que perde seus contornos originais, mantendo sua substância intacta, é uma transformação da matéria bruta local, que ressurge sendo ela mesma sob outra forma. Em outras palavras, como em vasos comunicantes, a construção e a natureza ao fim compartilhariam de uma mesma essência telúrica. Do plano teórico de uma arquitetura e conseqüentemente de uma *ambiance* de vida moderna à brasileira, as ideias passam ao crivo da realidade local por conta de sua realização. Sem ser a primeira construção de Warchavchik no Brasil, mas de interesse aqui por ser onde havíamos surpreendido Goeldi nos anos 30, que ali expôs seu álbum *10 gravuras em madeira*, a Casa Modernista da rua Itápolis tinha de ser feita, como diz o próprio arquiteto, “dentro das possibilidades técnicas do momento, que, por enquanto, são limitadas.”¹⁵¹ Com isso, ficava posto novamente o problema da história de país atrasado – Warchavchik se referia a falta de mão-de-obra especializada, ao custo dos insumos industriais para a construção, cujos efeitos na obra seriam excessivos para notar aqui, e que faziam a obra moderna *efetivamente* ter o passado como sua substância.¹⁵² É nesse eterno retorno da história brasileira e de seus efeitos sobre qualquer tentativa de construção que lampeja uma crítica de Mário, que, àquela altura, pode servir para selar o panorama sobre a forma brasileira desenvolvida ao longo dessa década. Mário julga – ideia questionável, é verdade, mas naquilo que tem de certeza da realização do projeto moderno – que o valor da arquitetura de Warchavchik se encontrava em seu anonimato, cuja conformação se dava por conta dela cumprir sua função, isto é, “agasalhar eficientemente, não um corpo, mas um ser humano, com corpo e também alma.”¹⁵³ Sem a preocupação em sobressair por sua autoria, a boa arquitetura se mede “pela importância mais primordial que tem nela o determinismo histórico, na sua mais lata concepção.” Se os comentários parecem simples, e à primeira vista reiteram as teorias de Warchavchik sobre a arquitetura ser de seu tempo, é interessante observar a sequência, quando Mário joga com *sua* noção de história a partir de uma *blague*. Diz ele: “Se eu possuísse uma casa modernista, [...] entre os móveis modernos da sala de visitas eu colocava uma cadeira Luis XV.” Desrespeitando os desígnios de Warchavchik, que no artigo de *Terra roxa* fora expressamente contra essa convivência de antiguidade e modernidade, como ressaltara no caso de seu amigo, Mário pretende ressaltar as ligações entre arte e história.

¹⁵¹ WARCHAVCHIK, Gregori. Em torno da Casa Modernista do Pacaembu. In: _____. *Arquitetura do século XX*, 2006, p. 167. Pub. orig. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 1930.

¹⁵² Cf. LIRA, José Correia Tavares de. Ruptura e construção. *Novos estudos*, jul. 2007, p. 164-167.

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. Exposição dum casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 5 abr. 1930, p. 5. Chamo atenção até para o título do artigo de Mário, que cumpre sua leitura ao dispensar as maiúsculas – presentes nos diversos artigos da época – para tratar da casa de Warchavchik, e fazê-la um substantivo comum.

Deslocada de seu chão temporal, a cadeira não teria mais sua função, seria ornamento. A questão é que o passado, colocado sem valor de uso na sala de estar, mas ainda irradiando significado – no caso do Brasil, principalmente –, ficava assim sempre à espreita, e tinha de ser mesclado e cotejado até o infinito com o presente. E esse passado não poderia ser falseado, com o prejuízo de impossibilitar sua própria superação ao ser paulatinamente compreendido. Pois, se o falso “pode possuir muita brilhação exterior, [...] não possui aquela orgulhosa e interior razão-de-ser que legitima qualquer passado.” O fatalismo da concepção histórica de Mário se ergue aí com o lastro de uma realidade absoluta, que sabe ter de aprender com o passado, não escondê-lo sob o tapete, sob a “pátina extemporânea”, que o considera como quer, mascarando-o para sujeitá-lo a fins desejados fora de seu tempo. E, assim, despreza o prolongamento dos efeitos massivos que revolvem em seu fundo – tal como a ideia de homens brilhantes que seriam nossos guias, em vez do povo, o qual, na modernidade, parecia encontrar uma era que dava ares às suas aspirações, combinando o anonimato dos sujeitos ao anonimato da história. Contudo, e creio que é isso que subjaz à crítica de Mário, que apesar do intuito prospectivo levanta já as barreiras da irrealização, esse destino permanecerá inalcançável, como um *télos* apenas divisado, posto que justo as conjunturas históricas brasileiras impelem o passado sobre nós, como se sua superação fosse uma impressão sempre reiterada. Tal qual uma cadeira antiga que não parece mais servir senão como decoração, mas cuja madeira ainda estala de acordo com o clima, lembrando de tudo aquilo que sua presença representa.

3.

O pseudomoderno encontrou muitos adeptos – cubismo, uma arte nacional vazia, ou uma assim chamada arte proletária – tudo vazio e sem conteúdo – a maioria dos artistas plásticos ainda está mergulhada num impressionismo sem talento.

Goeldi, carta a Alfred Kubin, 22 mar. 1934

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 questão de sentimento, é 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, coisa muito íntima, como se pode, às vezes, interpretar ou segurar esse momento.

Goeldi, entrevista a Anna Letycia, set. 1956

Toda gravura minha é desenhada muitas vezes, tomo apontamentos e só muito depois, às vezes anos, nasce a gravura.

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 ideia está clara, e então gravo dum arranco do começo ao fim.

Goeldi, entrevista a Ferreira Gullar, 12 jan. 1957

Caso se considere a má-sorte e o malogro de sua obra nos decênios de 20 e de 30, respectivamente, não é exagerado dizer que, nesse período, Goeldi restou oco. Apesar dos primeiros anos de sua atividade encetarem a configuração de um cenário dentro do qual, hipoteticamente, ele estaria, bem na esteira de Ricardo Bampi, seu precursor, em vias de

ser compreendido, e daí incluso no cânone de nossa arte moderna, a tibieza e a mutação do movimento que o acolheu não permitiram que sua escalada mantivesse igual ânimo e constância. Vislumbrada por um instante, a crítica simbolista logo abandonou sua maior preocupação, as análises estéticas, o que rapidamente a rebaixou ao segundo escalão dos empreendimentos intelectuais locais. Em decorrência de um sequestro ocorrido desde o seu próprio âmbito, por uma de suas figuras mais proeminentes, Ronald de Carvalho, esse pendão de seu crivo, colocado atrás das questões nacionais, foi atrofiado para garantir o crescimento da instância histórica, que, de cunho marcadamente ideológico, em razão de toda visão particular de país que nela poderia ser embutida ou disfarçada, havia se tornado critério chave nas judicativas sobre arte. Nessa linha, entre 1925 e 1928, feita por críticos – em especial Aníbal Machado, àquela altura já tendo se reunido com o grupo de *Estética* – que ainda corriam com ao menos um de seus pés na raia simbolista, a primeira fatia da recepção da obra de Goeldi é oriunda de dois indivíduos que praticamente negam o ocaso de sua célula de força, conforme, dela, eles retêm os pressupostos que dão a tendência de seus modos de entendimento, e pouco atentam às conjecturas ou às explicações sobre o que encontravam de brasileiro nas investidas efetivadas. Mais do que uma renitência, tal retardamento temporal e teórico, prolongado no sombreado das discussões que ocupavam os grupos saídos da Semana de 22, mostra, a meu ver, que a potência epistemológica que catalisava aquelas interpretações – contudo incipientes, é fato – se prestou a exhibir uma arrefecida demorada porque Erwin Zach e Aníbal Machado, indagadores que faziam suas explorações a partir dessa capacidade, reconheciam, depois de contatos intuitivos, modo de apreensão prescrito pelo tipo de abordagem utilizado, que a obra por eles considerada como objeto de estudo recusava esquemas prévios. E requisitava, ao contrário, um instrumental cognoscitivo, então localizado no aparato simbolista, que permitia a sondagem do mecanismo interno dela, a fim de que o próprio ato criativo de Goeldi fosse descoberto e assim replicado na escrita crítica. O efeito é mais interessante do que o resultado aparente. Quase como um rescaldo, isto é, como cinzas que conservam brasas do incêndio que consumiu determinado objeto, a obra de Goeldi, depois de incinerada pelas palavras de Zach e Aníbal, de acordo com o proceder do romantismo filosófico que lastreava a crítica simbolista, sustenta, ainda, *um núcleo pulsante*, infenso às pretendidas decifrações. Na crítica, essa espécie de fragmento, que às vezes parece parte independente, às vezes desarticulada dos textos, contém breves descrições, sintéticas mesmo, da obra de Goeldi, ou, melhor, da aparência plástica de seus trabalhos, à primeira vista dadas de maneira superficial, ligeira, reticente, laudatória, etc., conformando uma opacidade que era justo

o que se procurava desbastar. É sua repetição nos exames dos dois críticos que chama a atenção para a importância que ela possui como indicador, evidência de uma pequena estrutura. Situadas no decorrer de narrativas mal ou bem articuladas ao redor das obras de Goeldi, matéria que procurei apresentar na primeira seção, a impressão é que são obs-

mos segredos guina...
Surpreende a nós a técnica original que, renunciando afeitos baratos e triviaes, resolve a tarefa das artes graphicas pela viva synthese abreviada. É notavel um subtil sentimento do valor da luz e da sombra... Linhas febris porém seguras, encerram o essencial duma rápida e profunda visualidade. Traços breves conduzem em carreira directa ao centro, onde se desenrola a solução de véras dramaticas do enredo.

ZACH, Erwin. Oswaldo Goeldi, o expressionista suiso. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1925, p. 3.

As exigencias da xylogravura impõem uma disciplina ao extravasamento da alma. A materia nova em que o artista começou trabalhar não admitta, pela sua propria natureza, outros côrtes que não sejam os essenciaes para fazer romper a luz ou accentuar os planos no negro da chapa.

ZACH, Erwin. Um artista desconhecido. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926, Terceira seção, p. 1.

co de impressões vibrantes e dramaticas. Tudo, nellas, é sentimento e visão. Mestre da luz e da sombra, elle fez desenhos expressionistas do effecto irresistivel dos grandes symbolos verdadeiros. Vive nelles uma paixão e sinceridade que convencem e que nos deixam profundamente impressionados pela simplicidade e abnegação com que são representadas. A abnegação é talvez a palavra que melhor explica o essencial desta personalidade madura que nunca tratou de conquistar o publico por concessões alheias á sua arte e que sempre renunciou effectos baratos. Dos seus desenhos e gravuras obtém-se a impressão de que á sua criação deu ao artista um allivio immenso, por tê-lo libertado do peso de imaginações e emoções agudas e profundas.

MACHADO, Annibal. Um artista original – Oswaldo Goeldi. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1927. Segunda seção, p. 1.

encia. A arte incommum do grande artista arranca todas essas imagens da escuridão da alma e, com traços febris, os traduz em linhas e planos, sombra — muita sombra — e luz. Dahi a ingenuidade e sinceridade dessas produções, a ausencia absoluta de qualquer maneirismo.

ZACH, Erwin. Oswaldo Goeldi: o desenhista da noite. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1928, p. 5.

táculos no esforço crítico de seus autores, Zach e Aníbal, que, produzidos afinal por eles mesmos, se atentarmos bem, apesar de suas extensões e de seus propósitos, se assemelham bastante aos quadros confeccionados nos anúncios de jornais nos quais o artista, a despeito das pechas que logo mais lhe dariam o cobertor extra da excentricidade, fora, então, sumamente descrito como o artífice do branco e do negro, da sombra e da luz. Nas críticas de Zach e Aníbal, devido àquilo que está posto como sua base, o problema se alarga e passa do mero questionamento de tal intitulação à indagação do sentido que passagens parecidas com essas adquirem entre linhas e linhas de intenção expositiva, as quais visavam a complementação da experiência estética de uma obra ao invés de sua divulgação num reclame. Pois, ao ser deslindado pela prosa de seus inquiridores, o desvendamento de Goeldi sempre acabava remetido a um ponto de irresolução centrado justo na forma de sua obra, que ao fim permanecia *desarticulada* dos temas de escolha ou cisma

de seu autor. Ou mesmo dela se escapava, desconversando com estranhas ênfases na personalidade de Goeldi, como se qualidades morais excelsas fossem suficientes para a criação artística. O certo é que, aquém de relevar as conexões entre plástica e temas, seus críticos atendiam à presença de seus trabalhos, mas hesitavam em dar espessura ao cerne de onde irradiavam meditações mormente sobre o desencanto tanto global como local da vida moderna. Na economia de toda essa movimentação crítica que, para se perfazer, deve consumir as obras que a sustentam, o saldo final é verificado, assim, em elucubrações que se expandem até sofrerem o esbarrar de um limite fixado anteriormente. Por assim dizer, a obra de Goeldi, tal qual um eixo em cujo entorno ocorrem rotações, após ter sua energia despendida por circunvoluções verbais possibilitadas por ela mesma, refreia o ímpeto das investigações a seu respeito, o que impede sua total dissolução na crítica, e recolhe, num movimento oposto, centrípeto, portanto direcionado a si própria, os rastros das perguntas deixadas sem respostas, isto é, seus pedaços desconjuntados pelas mãos de Zach e Aníbal. Entendida ainda nesses termos mecânicos, a retração dos circunlóquios cumpre, assim, a função de acumular toda força de torque que fora gastada. A procura de manifestarem, no âmbito da prosa, a consecução das experiências que haviam tido faz com que os críticos separem o intuído e o sentido. Para o primeiro, ficavam destinadas as tentativas de tradução literária – impressionista, às vezes – que, nos melhores momentos, isto é, naqueles que capturam a intensidade mesma das obras, superavam o ato destrutivo ou dispersivo levado a cabo e narravam ou descreviam um lampejo da experiência. Para o segundo, ao menos assim me parece, entre os acertos e os pontos mais baixos das críticas de Zach e Aníbal, que ora nos oferecem um palavrório por demais excessivo, ora decaem na monotonia filosofante e sem rigor, aquela concentração da obra em si mesma pode ser vista recolhendo sua intensidade há pouco descrita – às vezes, tentativamente mimetizada – nas curtas articulações que condensam e decalcam os sinais exteriores da sua forma de origem, e afinal criam engramas que a distinguem em substância mínima, intraduzível, portanto também insondável, intransponível. Em poucas palavras, o que resulta daí é que a intenção de esclarecimento, de iluminação da obra de Goeldi, paradoxalmente, somente se realizaria quando emparelhada com a ofuscação que participa de sua própria natureza. O que se obtém é que a revelação deve recrudescer os mistérios do enigma. O desvelamento, rematar os selos do bloqueio. E o termo de cada percurso exploratório, novamente colocar quem endereçara questões a essa obra *vis-à-vis* com uma esfinge, como remata Erwin Zach. Com o esgarçar da crítica simbolista, creio que essa qualidade da obra de Goeldi, sua capacidade de ser sintetizada numa forma simples, elíptica, que, contudo,

remete a memória daquele que retém um aparentemente desimportante jogo de palavras a incorrer na reconstituição do que aí está contido, enfim, que ela salva muito da energia de sua fonte, e assim torna possível, apesar da ascensão dos critérios brasileiros – históricos mas pré-fabricados – que o esquecimento não a engula de vez no longo intervalo em que permanecerá ausente de um olhar crítico constante e observador das tendências internas aos próprios objetos sobre os quais reflete. Ainda mais quando consideramos que mesmo as interpretações do cunho brasileiro de Goeldi não despontam, seja por falta de continuidade, seja por insuficiência de formulações.

Na passagem à crítica moderna, ou melhor dizendo, modernista, porquanto os seus pressupostos não tocavam profundamente a herança de Baudelaire, que, então, soluçava em declínio evidenciado mas refutado por Zach e Aníbal, a notável presença da cor local, com fundamentos que podem ser escavados aqui e em outras latitudes, se faz perceber nas alterações que Mário de Andrade riscou a partir de uma planta desenhada por Apollinaire. Se certamente é impossível determinar seguramente, isto é, como conceito unívoco, o que significou moderno nas nossas décadas de 20 e 30, isso sem cair numa simplificação ou num anacronismo pueril, ao menos o cuidado com o emprego de um vocábulo que deixa patente sua dimensão temporal, histórica, serve para frisar a particularidade das reflexões de época, que, ainda, na incompletude inerente a cada abordagem, tanto de outrora quanto de hoje, representa o ângulo de visão que no entanto é selecionável, a fim de comparação e generalização. O viés de Mário, tortuoso e agônico, motivado sem dúvida em parte pelas volições dos debates que lhe eram contemporâneos, apresenta muito desse burburinho de calor da hora. Instáveis, à procura de uma completude que estaria na descoberta do correr real de nossa história, em cuja banda estaria uma oscilação característica, própria à natureza e propícia à criação da arte nacional, brasileira, seus posicionamentos, a meu ver, apesar de exibirem toda a singularidade de uma estética advinda dessa árdua pesquisa, estão, entretanto, sob o toldo de um incursão necessário, uma adesão obrigatória, que, para fazer barreira e buscar impedir o avanço de um nacionalismo vulgar, teve de voluntariamente cercear de maneira frequente seu recurso às formas que impossibilitassem a leitura imediata dos índices delas mesmas nas já traçadas linhas autóctones. Como consequência, Mário restringe sua crítica de arte, conforme rastreia formas que ainda o deem oportunidade de projetar a liberdade de sua visão histórica. Por outro lado, com a maleabilidade dessa mesma apreensão, ele elabora, apesar das limitações que acolheu, pela consciência do paradoxo latente ao seu empenho, um dos pontos de vista mais sofisticados do período, especialmente se for tido em conta o contexto de

determinação da arte por uma problemática externa e anterior à linguagem formal. Sua atuação, que atravessou turbulências ideológicas, constitui, assim, um percurso do espírito moderno no Brasil – valeria frisar, de um espírito *modernista* à brasileira – que teve ocasião e definição segundo coeficientes locais. Ao invés de uma irrealização do moderno, como se costuma falar das eleições feitas por sua crítica de arte, nela tivemos, ao contrário, aquilo que foi possível construir no enlace entre a vaga global das estéticas vanguardistas e os requisitos políticos comezinhos daqui. Nesse sentido, há claramente uma bifurcação. Pois no momento em que, na crítica de Mário, o trançado entre moderno e nacional está firme, logo pronto para exercer sua tônica interpretativa e suas diretrizes compositivas, o fantasma que o estimulava se ocupava de sua própria falência.

Na abertura do decênio de 30, bem no seu berço, a França, o espírito moderno, personificado justo em Apollinaire, como relembra Roger Vitrac, num artigo do jornal *L'Intransigeant*, estava se extinguindo porque, ao invés de continuar a dar exemplos de criação, de arte, definha numa torrente que substituíra a contemplação das obras pelos elogios palavrosos que muito viam onde nada havia. Um problema tanto artístico quanto crítico, portanto. Faltava, para Vitrac, o silêncio do assombro, que decorre frente àquilo que não se reduz de imediato a algo correlato, por, afinal, manifestar uma expressão singular.¹⁵⁴ Aprofundado por Georges Bataille – que o cita – ainda no mesmo ano, 1931, numa crônica publicada na revista *Documents*, esse diagnóstico tem seu mote retomado e expandido pela constatação de um travo pertencente ao próprio agonizante. “O espírito moderno e o jogo das transposições”, como se intitula o texto de Bataille, põe em cheque a ideia de que, como símbolo, a realidade pudesse ser traduzida da forma que então era, a saber, após um embelezamento retórico, que a liberava de mostrar seus recônditos inconfessáveis mesmo quando supostamente os mostrava.¹⁵⁵ A lança parece apontar à incumbência de concepções claras do purismo, mutação do espírito novo. O que então se deseja é o acesso ao seu oposto, ou seja, ao informe, ao sombrio, à podridão, ao feio, ao que vive rebaixado, mas participando de nossa vida como um duplo de horror, e que, entre nós, é alvo cotidiano das “pequenas fabricações”¹⁵⁶ – “os sabões, as escovas de dentes e todos os produtos farmacêuticos” – que nos permitem escapar “da crosta de sujeira e da

¹⁵⁴ VITRAC, Roger. L'esprit moderne. *L'Intransigeant*, Paris, 17 mar. 1931, p. 5. Como exemplo desta arte que, pode-se dizer, não seria literária, narrativa, Vitrac aponta as *assemblages* feitas por Joan Miró a partir daquela década.

¹⁵⁵ BATAILLE, Georges. O espírito moderno e o jogo das transposições. In: _____. *Documents*, 2018, p. 248-249.

¹⁵⁶ Idem, p. 250.

morte.” Essas reflexões vêm intercaladas por dois conjuntos de imagens: um com duas fotografias da Igreja de Santa Maria da Conceição, em Roma, cujas paredes são recobertas de crânios; outro com uma fotografia e uma micrografia de moscas. Ambas se ocupam de exibir detalhes que provoquem repugnância a quem as observa, a fim de que, ao mesmo tempo, tenha vontade de desviar e de lhes voltar os olhos. A intenção é ver a que distância nós, modernos, cuja nossa própria arte havia se transformado num utensílio de desinfecção, estávamos de saber lidar com a metade escura da vida, a morte, que merecera uma espécie de celebração daqueles que não ignoravam essa dimensão, e, por outro lado, evidenciar o quanto a verdadeira ciência, alheia às maquinações puristas, se curvava para examinar o lado material, bem diverso das depurações equacionais, e mostrá-lo segundo sua efetiva realidade, vide que mesmo a fotografia das moscas vinha da lente de um ex-estudante de medicina, Jacques-André Boiffard. Se afinal de contas o destino que Bataille dava a tais pensamentos desembocava numa tentativa de criar um materialismo sem ideal, isto é, um desrecalque do inconsciente, que, interpretado diretamente, sem sublimações, emergiria como análise dos fenômenos brutos de acordo com as suas próprias especificidades, “não [como] um sistema fundado sobre os elementos fragmentários de uma análise ideológica elaborada sob o signo das relações religiosas”,¹⁵⁷ como ele já havia escrito em um verbete publicado no ano anterior, também em *Documents*, então, sabendo disso, é possível, mais uma vez, situar as contradições de Mário. Ao invés de ele seguir o ímpeto de uma ordem do mesmo tipo que a camisa de força localizada por Bataille na religião, que aqui estaria para a leitura da história como trilha das elites, mas, contudo, com o intuito de proceder em linha parecida, por meio de uma concepção teórica, *um modelo mesmo*, que abrigasse a desordem, a fim de figurar a nossa instabilidade como solução positiva à organização nacional, Mário sugere, involuntariamente me parece, *uma solução autóctone à retração europeia do espírito moderno*. Sua invenção acolherá uma dificuldade lógica, todavia. A insistência no caráter nacional da arte, à época a única no horizonte, adentrando os anos 30 e se fortalecendo – ou sendo desgastada ainda mais, a depender do prisma escolhido – com as prescrições sociais, que se instilam muito por conta dos efeitos da Revolução de Outubro, do espectro causado pela ascensão do nazifascismo e da retórica propagandística do realismo socialista, culmina numa virada que extingue bastante da liberdade de criação tão propalada como moderna, que, na variedade de motivos que se dirigem para um ponto artístico comum, seria soterrada de temas sobre temas. Entre intermináveis cenas de vida

¹⁵⁷ BATAILLE, Georges. Materialismo. In: _____. *Documents*, 2018, p.81.

miserável e procissões de trabalhadores, assuntos próprios aos ensaios sociológicos que despontam no período, mas que também povoariam as discussões sobre arte, a crítica de Mário se firma como barreira ao denunciamento de realidades abjetas como função última da arte, porquanto ele a dedica, tal qual antes na busca delimitada pelo aspecto brasileiro, não somente às eventuais constatações de signos de superfície que poderiam representar, agora, o valor social das obras. Preenchida com uma noção de forma proveniente de um entendimento particular e filosófico de seu autor sobre a nossa história, o que a impulsiona – não se pode negar, contudo – é o anseio de topar com uma obra que ratifique as suas concepções. Ou seja, que coalesça múltiplas origens, e represente, *nesse ecletismo*, a mescla formativa da sociedade brasileira, o que lhe garantiria acesso a um inconsciente histórico e coletivo, no caso nossa efetiva realidade, até ali renegada portanto não expressa, como um trauma, pois vista através do prisma corretivo ou reprovador das elites locais. Para atrair o instinto da crítica de Mário, a obra deveria ter sido formalizada de modo orgânico, de acordo com a propensão caótica desse seu lastro. Por outro lado, organizada plástica e aparentemente segundo as limitações temáticas daqueles idos, é nessa camada superficial e pré-definida que ela tem de alcançar sucesso em demonstrar a aglutinação natural de suas partes numa ação quase delas mesmas, como se tal obra tivesse de exibir uma espécie de miscigenação de estilos caldeada *por meio do artista moderno de nossa terra*, um sujeito que é menos individualidade constituída para si próprio, e mais veículo dúctil dos sentimentos de nossa coletividade histórica. Indo da figuração ao seu lastro, a fim de respectivamente penetrá-la e fazê-lo vir à tona, a crítica de Mário, com base em seus próprios fundamentos, rastreia as possíveis leituras históricas que ela mesma suscita, e, na abertura a essa dimensão, que expande o sentido das obras ao analisá-las além de suas esferas, algumas vezes encontra, nas profundezas de lagos supostamente rasos, mais do que era esperado. E, claro, este é o mal de todo viés, noutras perde o que escapole ao seu esquema. A complexidade é que, assim, sem calcular a soma final dos seus achados, só atentando ao procedimento do qual procediam, o método que a sustenta se mostra simultaneamente atrasado e avançado, uma qualidade em razão da outra, pois, na instrumentalização de suas conjecturas, o “jogo das transposições” – como Bataille chamou o ato de ver a realidade indiretamente – continua ininterrupto, a todo vapor. Mas o cerne dessa passagem de estado, moldar uma substância terrível em contornos assépticos, ao invés de reiterado na sua potência ritual, passível de romper a pasmeira cotidiana, o que geraria um sismo na experiência da realidade, se dá pelo avesso. Enquanto em sua latitude o espírito moderno dava acenos de despedida, aqui, Mário o modificava para

que a partir dele fosse viabilizado, por meio ainda de conversões, um modo de apreender e figurar a nossa história, que, à espera de uma forma habilitada a mimetizar a sua essência sem idealizações ou problemáticas temporais concernentes não à sua identidade, persistia indesejada, como sujeira. Ele, Mário, com sua crítica, pretende transpor essa matéria, uma realidade que para Bataille se enquadraria na mesma categoria de tudo aquilo que é rebaixado e possivelmente dilacerador da estaticidade que conserva a falsa ordem instituída. E, assim, ainda emprega a *démarche* do espírito moderno, porém, com soluções que superam seu âmbito, acaba por embaralhar as premissas e as conclusões da intuição de Bataille (a qual, até onde sei, não chegou a conhecer). É desse modo, tomando novamente sua crítica à casa de Warchavchik, feita já dentro da virada a 30, que ele – apesar de brincar com elas, como na *blague* com a cadeira – descarta as considerações do próprio arquiteto, que certamente estavam às suas mãos, e não começa suas reflexões a partir do tipo de mimese da natureza brasileira que fora ambicionado no interior da construção. Fiel às suas concepções, Mário focaliza que ao menos uma de suas preocupações históricas poderia ser ali estudada, aquela sobre a coletividade, que, então, se converte numa meditação tanto sobre o anonimato quanto sobre o modernismo que ele procurava – um dia e segundo sua linha de compreensão – divisar realizado. Afinal, a sua constatação é de que, interessada em sua função de abrigo, isto é, em seu real objetivo, a casa de Warchavchik ignorava a noção de autoria, assinatura individual advinda do estilo particular de um arquiteto, algo que, a seu ver, se vinculava ao ornamento, e portanto, um dia ou outro, intervalo de tempo indefinido e alargado, até mesmo irrealizável, quando ela fosse maciçamente plagiada, tal o verbo escolhido pelo próprio Mário, resultaria no surgimento, *na forma*, de uma solução relativa ao espírito moderno brasileiro. E, localizada nas construções, que atendiam a fins designados de maneira utilitária e à essência de nossa história, que resfolegava justo no anonimato – onde talvez figure a desordem, fio solto aí não costurado pelo crítico – das agruras do povo. Por sinal, tudo bem próximo de como Mário entendeu Aleijadinho, que, por sua vez, dera vazão à instabilidade de seu contexto fixando a forma da nacionalidade pelo drama religioso (este, finalmente emendando, também diverso daquela apreensão de sistema expurgada por Bataille).

A crítica de Mário apenas se realiza plenamente, como se sabe, quando acompanha Portinari, cuja obra, creio que seja necessário lembrar, ocupou posição de destaque sob os holofotes da crítica acadêmica já em 1924, no Salão da Primavera, como a maior promessa entre os jovens artistas. O caminho trilhado pelo pintor confirmaria o vaticínio e o deixaria estar, nos anos 30, mais precisamente em 1931, apto a ser objeto de reiteradas

abordagens de Mário, que então conheceu sua obra na ocasião em que ela despontava no célebre Salão dos Tenentes, apelido que foi consagrado à 38ª Exposição Geral da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro.¹⁵⁸ Antes de eleger Portinari, que cabia em suas especulações ao oferecer a resistência correta para a condução de suas ideias, Mário, compelido por sua posição de colunista do *Diário Nacional* de São Paulo, atividade na qual o fluxo assalariado da escrita impossibilitava a espera pelo artista que conectasse a totalidade dos pontos de sua noção de forma, mas ao menos servia para exercitá-los, enfim, o crítico, investido em sua tarefa, tal qual fizera com Warchavchik, escreveu duas críticas de serviço sobre Goeldi tratando de testar o pertencimento da obra dele, e por conseguinte de suas raízes brasileiras, aos pressupostos de sua própria estética historicista.

Constrangidas pela empreitada em que estão engajadas, as críticas que Mário dedicou a Goeldi – como algumas outras da mesma época – não possuem, ao contrário das reflexões sobre a Casa de Warchavchik, uma cifração por conceitos que remontam explicitamente a seu modelo teórico. Apesar de serem ambas produtos pertencentes à safra do *Diário Nacional*, e logo partilharem de iguais restrições, o feitio de suas linguagens difere menos por causa da natureza de cada uma das obras que nelas são examinadas, mas mais por uma melhor do que outra, entre a de Goeldi e a de Warchavchik, se prestar à duração da prosa. Ao fim praticamente autossuficientes, no entanto como desdobramentos provindos do escopo de interesses do próprio crítico, as considerações feitas sobre a casa de Warchavchik, ao invés de assim compreendidas, poderiam mais corretamente ser definidas, no destino e na conexão de exemplos ao pensamento de Mário, como, de fato, realizadas *a partir* da obra do arquiteto, que servira de mote. Por outro lado, nesse sentido, o tom corriqueiro, entrecortado, quase de conversa das críticas a Goeldi, o que, à primeira vista, faria pressupor a pouca complexidade da obra posta sob inquérito, esconde, na verdade, a inadequação desse objeto ao propósito de Mário. Seu mérito em se dedicar a algo que fugia do escopo de sua mira não é o bastante para dissolver o bloqueio criado por ele conforme, em suas interpretações, Goeldi foi tentativamente entendido por meio de críticas que procuravam afastá-lo de seus termos. Sob a égide dos tipos de Rathenau, que não surgem explicitamente, mas subsistem no significado que o enlace de conceitos como personalidade e técnica adquirem quando vinculados a uma latitude determinada, o que ele coloca como base, logo em sua primeira crítica, de março de 1929,¹⁵⁹ é a interação

¹⁵⁸ Cf. ANDRADE, Mário de. O Salão. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 set. 1931, p. 3.

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Osvaldo Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 mar. 1929, p. 7. Os grifos são meus.

entre um “filho bem de germânico” e o solo brasileiro. Não seria exagerado, dentro da leitura feita por Mário, supor que, a seus olhos, Goeldi estava em plena transição, em vias de deixar de lado um instinto violento, dominador da forma. Essa suposta artificialidade da qual se libertava – o ímpeto de dobrar tudo a si – parecia conduzir Goeldi ao encontro do espírito legado por sua herança paterna, como um indivíduo que alcança maturidade e, enfim confortável consigo mesmo, desiste de lutar contra sua natureza indelével. E, conseqüentemente, em nível acima, abandona a vontade de criar uma natureza exterior que dê continuidade à sua perturbação interior, ao seu drama particular. Uma trinca de frases, apesar de relativamente deslocada no interior da crítica de Mário, vela, mascarada em tom poético, o qual distrai de certos conceitos contumazes à estética de seu autor, essa apreensão que então se teve de Goeldi: “Sonhos fortes em que o realismo *anda rastreado* 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.” A locução verbal, no caso, dá a ver uma nova personalidade se instilando. Uma que não tolheria a realidade segundo a força do artista, ao menos tal parece ser a visão do crítico. Sem incorrer em qualquer menção ao expressionismo ou à deformação, que aí poderiam caber como muleta interpretativa, se não possuíssem lugar e sentido reservado de emprego na formação de sua forma brasileira, Mário considera, todavia, que Goeldi lançaria uma visão sobre a realidade que não pretenderia, seja para mal ou para bem, alterá-la em nenhum de seus aspectos. Os fragmentos do real que eram por ele captados, cenas prosaicas da vida brasileira [fig. 8-10], demonstrariam seu apreço pela paisagem física. O desolamento autóctone, que poderia ser reprovado pelo recurso às cores vivas ou à figuração de uma tal alegria inata corrente nos indivíduos que circulam nas cenas, é aceito em si mesmo por uma disposição da voluptuosidade de Goeldi,¹⁶⁰ que abarca e se identifica com a realidade local. Mas não procura copiá-la com um gesto

¹⁶⁰ Para uma exposição mais pormenorizada, dada pelo próprio, do que a sensualidade significava para Mário, vale remeter a uma crítica que ele dedicou a Hugo Adami, no ano anterior: “Dentro de seu naturalismo amoroso Hugo Adami é um sensual. Nos homens excessivamente sensuais é bem raro a gente encontrar o emprego da aspereza. Gente emoliente, suntuosa, falando mansinho. O excesso de sensualidade que no geral masculiniza as mulheres, dá audácia pra elas, independência, altivez, pros homens não tira tudo isso não, porém aveluda os tais. Pra entender bem a psicologia que estou fazendo convém não confundir sensualidade com sexualidade. Hugo Adami tem essa sensualidade por demais. A obra dele é duma doçura excepcional. Mesmo nos quadros brasileiros, cuja tragicidade aponte outro dia, o pintor está despaisado não tem dúvida mas está gozando até o próprio despaisamento porém. Se observe principalmente a abundância gozada do cinza no *Rio Itanhaen*, um cinza de tristura forte se avolumando, se aveludando, coleante, plástico, untuoso.” Cf. ANDRADE, Mário de. Hugo Adami – III. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 set. 1928, p. 7.

automático, que apenas a projetaria de modo escolar, acadêmico. “[B]em plástica”,¹⁶¹ como diz Mário, a soma das xilogravuras de Goeldi, em sua forma, apresentaria um sen-



fig. 8, *Sem título*, c. 1929, xilogravura



fig. 9, *Sem título*, c. 1929, xilogravura

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 183.

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 191.



fig. 10, *Sem título*, c. 1929, xilogravura

reproduzido de RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*, 2005, p. 204.

timento que, vindo do próprio artista, recobriria a paisagem brasileira de um olhar doce, saudoso do silêncio dos arrabaldes repletos de urubus, do fluxo de trabalho dos pescadores sendo desritmado por conversas intercaladas, do lusco-fusco dos lampiões à gás que

¹⁶¹ ANDRADE, Mário de. Oswald Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 mar. 1929, p. 7. Os grifos são meus.

enganavam a vista, ocasionando súbito assombro ao parcamente iluminarem faces indistintas, às quais conferiam um anonimato pungente. Todo um conjunto de elementos que a modernidade procurava obliterar ou superar. Mas, presentes ainda aqui, como contradições inerentes à nossa história, eram resquícios insolúveis aos quais Goeldi recorreria para lidar com a realidade de modo íntegro, ético. O próprio travo de nossa realidade lhe serviria como destino, limite a ser respeitado, retido e expresso em suas gravuras. Àquela altura, com um traço bem diferente do utilizado em seus desenhos de juventude, que cumpriam uma volição nervosa, e cada vez mais se adaptando às diversas densidades de madeiras com as quais Goeldi gravava, o seu entalhe, então feito majoritariamente com goivas em V, que garantem a precisão de linhas finas, desbastava somente o necessário para trazer à tona as cenas que lhe haviam tocado. É como se ele próprio se decidisse a tentar guardar, por meio de tênues contornos de luz, uma série de aparições que corriam risco de ser engolidas pela indistinção do fundo preto, da história. Aí, o que Mário parece sugerir é um caminho percorrido apenas pela metade. Claro, há compaixão nessa apreensão, digamos assim, afetuosa. Porém, ela é reendereçada sempre ao sentimento de uma individualidade que jamais se desconstitui a fim de permitir que a própria realidade utilize o artista como um meio para se mostrar quase espontaneamente. Com uma técnica um tanto cirúrgica, calculando a intensidade do uso da luz, Goeldi impedia qualquer ação simultânea à sua, qualquer cooperação em sua atividade. Faltava, para Mário identificá-lo como criador de formas cuja essência seria brasileira, uma soltura maior, que oscilasse em definitivo a um polo no qual o sonho individual se mesclaria ao real, enlaçados ambos por um temperamento mais quente, sensual, que os plasmaria numa organicidade amorfa. Ainda assim Mário institui Goeldi como um exemplo, em razão de sua dedicação à arte e, decorrente desta, do valor moral e social de sua obra. Pois embora não cumpra os pontos de sua estética, ele oferece um caráter normativo para Mário abordar um tópico de seu interesse: uma reprovação à diletante cultura brasileira. Presente de modo tímido na primeira crítica, na segunda, por sua vez, um pouco mais longa, a partir dela Mário introduz Goeldi e suas gravuras. Sua contínua preocupação em estabelecer um circuito artístico bem informado, que conjugasse a história passada e a condição de país novo, em formação corrente, faz com que ele sempre tenha um algo mais a tratar além de se deter na forma das obras avaliadas, as quais, conseqüentemente, não são examinadas em seus potenciais, estes volta e meia apenas insinuados. Em fevereiro de 1930,¹⁶² quase um ano

¹⁶² ANDRADE, Mário de. Osvaldo Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 8 fev. 1930, p. 8.

depois de avaliar, a despeito das correspondências não assinaladas com suas teorias, que Goeldi, todavia, exibia “um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo”, Mário volta a reprovar as aparências e a procura por distinção que regiam a arte brasileira:

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 papeizinhos borrados que a gente guarda em pastas discretas, não vale a pena. A psicologia de semostração do novo-rico, nisso, atinge mesmo as famílias de tradição.

O propósito dessa digressão inicial é noticiar sua oportunidade de folhear o álbum *10 gravuras em madeira*, que Goeldi editara por conta própria, e renovar seus comentários. Mário mostra que sua avaliação se tornou mais clara ao formular que a oscilação por ele localizada em Goeldi era fruto de uma “liberdade luxuosa do desenho em branco e preto, que pode ir da síntese mais ríspida à análise mais amorosa.” O pêndulo, ainda assim, se demorava mais de um lado do que de outro. Na gravura, Goeldi demonstraria um poder



fig. 11, *Abandono*, 1930, xilogravura

reproduzido de GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*, 1930.



fig. 12, *Carroça de lixo*, 1930, xilogravura

reproduzido de GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*, 1930.

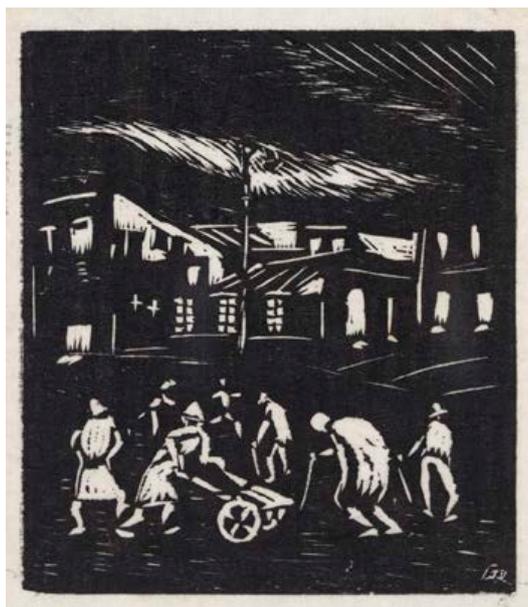


fig. 13, *Bairro pobre*, 1930, xilogravura

reproduzido de GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*, 1930.

de virtuose, calculando, “com uma ciência de composição impecável”, a ação necessária para que sua própria reflexão individual fosse traduzida em certas incisões na madeira. As brevíssimas observações a respeito de três trabalhos presentes no álbum, *Abandono*, *Carroça de lixo* e *Bairro pobre* [fig. 11-13], tomam justo o jogo com os brancos, isto é, o controle da luz, como sua grande destreza. Para Mário, aí estaria a vitalidade das obras. Dentro de sua visão, é possível supor que, para ele, as concentrações de luz dessas três gravuras arrastariam o olhar do observador fixando-o no drama humano em um isolamento distanciado da atmosfera calma da natureza (nesse sentido, vale notar a serena ondulação entalhada no feixe de luz do poste em *Bairro pobre*), o que é agravado pelo constante contraponto luminoso uma cidade que surge como obstáculo e não cresce como seu prolongamento, tal qual um tecido orgânico. Mas, ao contrário, se constitui como amontoado labiríntico que parece expulsar toda vida de dentro de si, a fim de deixá-la perecer na paisagem. Haveria, nessa resolução de sintetizar a experiência humana num pequeno recorte – que, apesar de possuir valor plástico, como Mário jamais nega –, uma falta de solução moral que, a seu ver, me parece, fazia com que Goeldi retivesse um problema de outrora, a saber, o lastro individual do desenho, agora transmitido à gravação, que enfrentava a madeira como se ela fosse um anteparo a ser submetido, ao invés de um elemento com o qual se confluía simbioticamente. Corpo externo e estranho que atrapalhava a plena consumação de uma arte afinal individualista, essa extensão necessária à atividade de Goeldi agiria ao dismantelar o “excesso de acabamento concentrado” sem o

qual, supostamente, confundiríamos “a madeira impressora com o quadro.” A ideia que parece subsistir sob seu argumento é que essa qualidade ao mesmo tempo vital e artesanal, preservadora de uma espécie de digital evidenciada nos veios de cada madeira, seria um indício, nos melhores momentos, de uma passagem da síntese, processo redutor de diferenças que submete as partes ao todo, até a análise, amálgama que dispõe em contiguidade todas as partes que formam a matéria do mundo. Sendo esta última um momento de oscilação do pêndulo, momento de soltura de uma ação assaz metódica, Mário se abstém de levantar as possíveis decorrências que a obra de Goeldi poderia ter para uma visão positiva de nossa história. O mais curioso de sua crítica, contudo, está em uma longa citação da parte central da apresentação escrita por Manuel Bandeira para o álbum de Goeldi:

[a personalidade de Goeldi] tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo 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 lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista.

Claramente esse comentário de Manuel contradiz o conteúdo de sua reflexão. No entanto, demonstrando a receptividade aglutinadora de seu pensamento, ele é acolhido como parte harmônica de seus juízos sobre Goeldi. Para Manuel, o pêndulo alcança o outro lado, mas não da mesma forma terna com que Mário aduzira. A colheita de suas expressões e adjetivos – “brutalidade sinistra”, “soledade”, “noite morta”, “violência de sóis explosivos” – já seria suficiente para testemunhar o sentimento e o vigor que Goeldi investiria em seus trabalhos. A partir deles, não haveria misericórdia alguma transmitida. Com efeito, o sofrimento serviria como dado nivelador à vida, tornando afinal indiscernível toda experiência individual que tem lugar na modernidade. Os indivíduos não possuiriam existência destacada do mundo. Muito menos, portanto, domínio especial sobre aquilo que eles mesmos haviam inventado como instrumentos úteis para exercerem autoridade sobre o espaço em que viviam. Goeldi traria a revelação bisonha de que tais invenções eram decorrências involuntárias da mesma substância que igualmente assim dera origem à humanidade. Esses meios – lâmpioes, postes, redes telefônicas, bicas de jardim –, antes de afastarem os homens de um estado natural, lhe os entrelaçaria mais e mais como criaturas dependentes da boa vontade de algo impossibilitado de qualquer escolha, senão do acaso e do acidente. Restaria apenas o terror da constatação, proporcionada por Goeldi, do homem como coisa

entre outras coisas. Objeto que se diferencia de seus fragmentos congruentes somente por respirar enquanto discorre a respeito do sentido da vida e dos infortúnios dela, sem que isso possua valor superior a qualquer universal compartilhado por ele e pelas diversas extensões da substância. Definido isso como “panteísmo grotesco”, poderíamos dizer – para contrastar com a expressão de Mário – que Goeldi realiza uma análise ríspida. Mas ao contrário de Mário, ele, Manuel a não remete à plástica dos trabalhos de Goeldi a fim de entender a forma deles. Com efeito, ele repisa o caminho daquela apreensão de tinta-gem simbolista de Erwin Zach e Aníbal Machado, na qual o discurso sobre a experiência estética possuía maior peso do que o entendimento formal. E, mais ainda na trilha de Zach, carregava as tintas na suposta perversidade que Goeldi imprimia em seus trabalhos. Sua interpretação, em suma, parece fazer par com um de seus interesses poéticos, aquele que enxerga nos flagrantes do cotidiano um desdém cósmico quanto a assuntos tidos por graves. Não à toa, há uma certa equivalência entre a indiferença do panteísmo atribuído a Goeldi e o ar lacônico que surpreendemos na leitura de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado por Manuel em *Libertinagem* naquele mesmo ano, no qual uma vida é reduzida a curtas ações concluídas por verbos sem qualificativos. Até que, subitamente, quando a situação se modifica, temos um encerramento destituído de qualquer nota sentimental ou comovida, onde, usualmente, esperamos dar com um fecho classificado como trágico:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão
[sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Comeu
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.¹⁶³

Ademais, equilibrando tal porção, que carrega principalmente de Zach, sua apresentação exhibe informações biográficas de Goeldi que retomam a formação de uma sensibilidade *globetrotter* plasmada por Aníbal. “A riqueza da fauna e da flora que tinha diante dos olhos”, diz Manuel a respeito da infância de Goeldi em Belém do Pará, “alimentaram a fantasia do menino, da mesma forma que mais tarde as frequentes viagens entre o

¹⁶³ BANDEIRA, Manuel. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: _____. *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 136.

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.”¹⁶⁴ Surpreendentemente não utilizado por Mário, que aí poderia encontrar conteúdo que aproximaria Goeldi de sua ideia de simultaneidade, e então perceber como o trabalho dele lidava com sensações globais a partir da latitude onde estava fincado, esse comentário, na apresentação de Manuel, se soma a outros que, tirado o trecho citado mais acima, dão o ar de um compilado de dados que já vinham se solidificando como os atributos principais do artista. De maior relevo dentre tais, temos um especificamente ligado a Manuel: a ocasião na qual ele conheceu Goeldi. Dito improvisado num bar, o encontro, devido à indicação de que contou com a amostra de gravuras, só poderia, portanto, ter acontecido a partir de 1924. Como outro marco temporal, do próprio Manuel, uma carta de 1928, endereçada a Mário, brevemente menciona Goeldi, em razão de apresentar sua boa cotação em relação à exposição, desde então icônica, que Cicero Dias realizara na Policlínica do Rio de Janeiro.¹⁶⁵ A menção a Goeldi, sem explicações de quem ele era, diferentemente da introdução feita para Cicero, faz supor que também Mário devia conhecê-lo há algum tempo. Até onde sei, são as primeiras referências que envolvem marcos temporais, embora indiciários, relativos às relações entre os três nomes. A pensar no impacto que Goeldi parece ter causado em Manuel, é estranho que ele teria demorado tanto, de 1924 a 1930, para enfim escrever um texto que, apesar de identificado com sua própria poesia, é escasso em elucidações. Portanto, ao contrário do testemunho ventilado por José Maria dos Reis Junior, já referido, é improvável que Manuel tenha conhecido Goeldi. Bem mais possível – eu arriscaria – por volta de 1927, o que lhe permitiria absorver a crítica de Aníbal e a última crítica de Zach, ambas bem presentes em sua apreensão. Para Mário tal sondagem é mais complicada, pois seu rastro não possui pistas que coloquem um ano mais remoto do que 1928 para situarmos um ponto de onde sua reflexão começou a se encadear. No entanto, essa quadrilha de nomes possibilita uma suposição que os coloca, Manuel e Mário, em terreno comum. Suas leituras de Goeldi traem um interesse não na obra que analisavam. Mas, justo pelo contrário, um interesse no que tal obra poderia trazer de útil, de desenvolvimento ou de elucidação a suas poéticas ou teorias – a despeito das contradições que precisariam amortizar para que Goeldi fizesse sentido dentro delas. Daí a falta de um entendimento que concordasse plástica e estética em uma noção de forma não posta à

¹⁶⁴ BANDEIRA, Manuel. Apresentação. In: GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*, 1930.

¹⁶⁵ BANDEIRA, Manuel. Carta n. 203 (Rio de Janeiro, 21 jun. 1928). In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 393.

serviço de nada, senão da própria obra à qual questões deveriam ser dirigidas para que reflexões internas fossem desdobradas. O irônico é que, outra concordância entre os dois amigos e – mantenhemos assim – críticos, eles defendiam uma certa autonomia artística, que, quanto a Goeldi, se manifestava na defesa que fizeram de seu caminho independente, o qual, para Manuel, enfim começava a ser reconhecido pelo seu próprio valor. E, para Mário, desembocava na água. Posto que, para ele, o álbum *10 gravuras em madeira* soava o canto de cisne da estadia brasileira de Goeldi. Cansado de que não o dessem valor, ele, escrevia Mário, desdizendo Manuel, “vai-se embora sem projeto de voltar.”¹⁶⁶

Com efeito, Mário se referia à viagem que Goeldi efetivamente fez à Áustria, à Suíça e à Alemanha em 1930. Viagem esta que foi custeada, tal qual planejara Goeldi, com os proventos adquiridos pela venda de exemplares seu álbum. A intenção era conhecer Kubin, com quem se correspondia desde a insuflada de confiança que ele lhe dera em 1926. E, por meio dele, travar contato com críticos e galeristas a fim de expor seus trabalhos, ganhar assim algum vulto para o seu nome ao “fazer a Europa”, e daí ser, por isso, aquilatado por aqui graças ao nosso insolúvel apreço pelas chancelas estrangeiras. Desde o contato primeiro, a recomendação do “tcheco fantástico”, como o chamou Manuel Bandeira,¹⁶⁷ era esse: que Goeldi fosse respirar outros ares e se fazer conhecido. Não para se estabelecer em definitivo, vide que lá o espaço era “disputado [pelos artistas] superficiais e pelos protegidos por pistolões”.¹⁶⁸ Kubin emendava: “no Rio, o senhor é a vanguarda que possui uma alma.” Conquanto Goeldi então considerasse o circuito artístico brasileiro de vacuidade desestimulante, o elogio era praticamente um conselho. Instigada por algo mais do que por meras aparências ditas contemporâneas, isto é, insuflada por um lastro na experiência, a forma de sua obra seria de um poderio irrefutável a uma prolongada investida no âmbito local, como se uma ética de recusa a facilidades, a qual sustentaria o próprio fazer de seus trabalhos, uma hora ou outra fosse, afinal, recompensar o palmilhar de um caminho atulhado pelos obstáculos da indiferença e do mau entendimento. Assim, passados os anos, em 1930, Goeldi embarca à espera de um cenário generoso, cuja fortuna seria sentida apenas por ocasião de seu retorno. Porém, para além da felicidade em conhecer Kubin, o que lhe deixou marca indelével, como atestam as numerosas menções ao

¹⁶⁶ ANDRADE, Mário de. Osvaldo Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 8 fev. 1930, p. 8.

¹⁶⁷ BANDEIRA, Manuel. Apresentação. In: GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*, 1930.

¹⁶⁸ KUBIN, Alfred. Carta a Goeldi ([Wernstein am Inn], 7 nov. 1926). In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, 1982. Apêndice, Cartas de Kubin a Goeldi, p. III.

encontro em sua correspondência, a expectativa prospectada a partir do *tour* europeu aos poucos se esfarelou. Kubin o recomendara a um tal sr. Grossmann, que, por sua vez, o



Rudolf Grossmann, *Kubin nach Tisch* [*Kubin depois da refeição*], 1912, desenho a grafite

reproduzido de LACMA Collections, Los Angeles, EUA.

Edvard Munch, *Elsa og Curt Glaser* [*Elsa e Curt Glaser*], c. 1913, pastel

reproduzido de Munchmuseet, Oslo, Noruega.



remeteu a Curt Glaser. É provável que o primeiro seja Rudolf Grossmann, amigo próximo de Kubin e artista gráfico ele próprio. Ajuda a suposição sabermos que, à época, tanto Kubin quanto Grossmann frequentemente ilustravam o mensário *Kunst und Künstler* [*Arte e Artistas*], uma das publicações especializadas na qual Glaser exerceu constante atividade crítica. Amigo de Edvard Munch, sobre quem escrevera uma monografia em 1917, autor de estudos que compreendiam a arte desde 1500, com uma especial atenção ao desenvolvimento da xilogravura daí até 1930, bem como de ensaios que pretendiam repercutir Van Gogh e Cézanne, ele provavelmente pareceu, a Goeldi, como alguém passível de ser atraído por seus trabalhos. Entretanto, como Goeldi conta a Kubin em carta enviada a 30 de junho, ainda durante a estadia na Suíça: “O sr. prof. Curt Glaser [...] achou minhas xilogravuras muito insípidas.”¹⁶⁹ A outra recomendação de Kubin, Paul Westheim, produziu melhor resultado. Mas aparentemente aquém do esperado. Westheim, editor e historiador, tanto adquiriu um desenho e uma xilogravura como, por sua vez,

¹⁶⁹ GOELDI, Oswaldo. Carta a Kubin (Berna, 30 jun. 1930). In: RIBEIRO, Noemi Silva. *Oswaldo Goeldi*, 1995, p. 165.

recomendou Goeldi à Galeria Wertheim, em Berlim. É dessa indicação que deriva uma parte do que se tem notícia a respeito do período alemão-suíço de Goeldi. Enquanto contava tais infortúnios e “meias festividades” (“[estas últimas] me aborrecem bastante e já estou com muita vontade de voltar ao Brasil”) a Kubin, já corria uma exposição sua na Galeria Wertheim, que, a confiar nos carimbos datando a clipagem por ele contratada, abrisse ao menos desde antes do dia 18 de junho. Anúncios breves e idênticos (com exce-



Deutsche Tageszeitung, Berlin, 18 jun. 1930.



Berliner Börsen Zeitung, Berlin, 18 jun. 1930.



Vorwärts, Berlin, 18 jun. 1930.



Berliner Morgenzeitung, Berlin, 19 jun. 1930.

ção de um em *Vorwärts*), do tipo classificados, publicados nos jornais *Deutsche Tageszeitung*, *Berliner Börsen Zeitung* e *Berliner Morgenzeitung* relatam a abertura recente, uma exibição especial [*Sonderausstellung*], sem se preocuparem com a emissão de juízos ou comentários de qualquer gênero. Certamente *releases* da Galeria Wertheim, nos escassos exemplos dão a ver, acredito eu, uma divisão do trabalho que diferenciava as funções cabíveis a cada participante de um circuito que distinguia divulgadores, produtores e recenseadores. Quanto a estes parece ocorrer, no caso, uma subdivisão entre os indivíduos que se dedicariam às revistas especializadas, tal qual Glaser, e os que se aplicariam aos jornais, produzindo informativos entremesclados com pitadas descritivas das exposições, como se fossem *flâneurs* cujas sensibilidades, apesar de limitadas de antemão por um dever, haviam sido momentaneamente despertadas. É apenas com esses últimos que se instala o que podemos considerar como a recepção estrangeira a Goeldi. Ventilados no

dia 21 de junho no jornal *Berliner Lokal-Anzeiger*, sob a rubrica G.,¹⁷⁰ os comentários a seu respeito mencionavam que os seus desenhos apresentavam “um ‘outro andamento’ [‘*öder Gang*’] que mostra muito da fantasmagoria de Kubin, que os influenciara. “Em suas gravuras são tratados os assuntos mais exóticos [*exotische*], gravados obstinadamente por ele em finas linhas brancas de desenho sobre a superfície negra das impressões.” Nada muito distante – é fácil perceber – do que, sobre ele, fora inicialmente dito aqui, no Brasil. Curto demais para ser uma crônica e distante dos juízos necessários a uma crítica, contudo fizesse mais do que apenas informar, o conteúdo desse artigo – que devia lhe provocar sensações de *déjà vu* de quase dez anos antes – provavelmente foi o arremate que o fez confessar, ainda na carta de 30 de junho a Kubin, seu tédio por aquelas “meias festividades” e o forte desejo de retornar para cá. Afinal, nem mesmo a perspectiva de sucesso obtido após tal árduo esforço compensaria o desconforto experimentado com a demorada distância, a seu ver, da terra que, na juventude passada nessa mesma Europa, ele passara a desejar a partir dos contornos anuviados da memória. Contornos que, embora desfeitos com a presença irrefutável da realidade local, tolhida dos aspectos guardados e recriados pela imaginação fértil da infância, estavam, ainda assim, por demais imiscuídos em sua visão de mundo para serem automaticamente desprezados. O que parece lhe escapar, contudo, é a velocidade com que os comentários a seu respeito se avolumam, e daí se adensam. Para um artista que de repente caíra no circuito, isso é notável. Em 4 de julho, publicado em *Germania*, saído desta vez de mão anônima,¹⁷¹ um artigo retoma, de modo um tanto literário, a distinção dos meios com os quais Goeldi trabalhava:

As gravuras são de tom sombrio, pouco brilhantes, um fantasmagórico mundo de fábula [*Fabelwelt*] flui no tempo fugidio [*huscht im Tempo flüchtiger*] de pessoas e coisas fantásticas. Frequentemente, mostram urubus, negros bêbados, uma carroça de lixo, um boteco, um mercado de peixe, temas [*Motive*] que tão logo das suas sombras emergem, mais uma vez voltam a afundar nelas, em sua escuridão. Nos desenhos a bico de pena vê-se o estranho mundo de sonho [*Traumwelt*] de E. A. Poe; de novo e de novo movem-se animais e pessoas e coisas fantásticas. Especialmente os peixes embasbacam Oswaldo Goeldi; eles nadam por seus jardins tropicais, por seus dias chuvosos, pela tempestade e pela paisagem, eles preenchem suas composições [*Bilder*] com a dor, mas também com a alegria de uma remota ilusão.

¹⁷⁰ G. Moderne Graphik. *Berliner Lokal-Anzeiger*, Berlin, 21 jun. 1930.

¹⁷¹ DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM [...] hat zur Zeit, *Germania*, Berlin, 4 jul. 1930.

A princípio, somente uma distinção de meios feita em prosa um tanto truncada e acidentada. O que ela faz, contudo, é minimamente refinar – e, mais importante, confundir – o modo pelo qual os temas são reconhecidos e tratados em cada qual. Declinado em uma enumeração, os exotismos dignos de um país tropical, ao menos aos olhos estrangeiros, que os enxergam como assimétricos pertencentes a um mundo distante, de tempo e fluxo próprios, contrários ao ocidental, são assim compreendidos como fabulações, criações de um indivíduo também ele deslocado – pois europeu, “o artista bernense Oswald Goeldi” – que produz a partir de sua consciência lastreada em uma realidade que lhe parece prosaica mas, outrossim, enlevada por conta da sensação de distância. Daí o interesse maior nesse funcionamento de configuração própria, que encontra na gravura, cujo fazer simula tal experiência, uma apreensão em seus termos, que são rebatidos para este mundo. Justo o que faltava – juízo que correra já no Brasil – aos desenhos, cujo mesmo resultado de caráter fantástico se dá por outro caminho, uma esfumagem onírica feita a partir dos contornos do real, postos em dúvida, contudo, com a verossimilhança de detalhes, o que sempre preserva um aspecto material, tal qual Edgar Allan Poe.¹⁷² E, no final, sem discernir o efeito desses fantásticos nas gravuras ou nos desenhos, combina-o na oscilação de sentimentos por dois mundos inalcançáveis, ilusórios. Aferrado à realidade, Goeldi aos poucos ganha vida própria, independente do nome de peso que lhe havia aberto portas. Em simultâneo à exposição na Galeria Wertheim, que se encerraria somente em agosto, ele também abriu uma mostra com Hermann Kümmerly, no ateliê deste, localizado no município de Muri, em Berna, Suíça. Com repetições moduladas – “Um espírito apaixonado, inquieto, que se ora agudamente pessimista, ora com forte rudeza regojizante [*mit derber Belustigung*] se expressa”¹⁷³ – o que, a meu ver, demonstra o conhecimento do que fora escrito sobre Goeldi na Alemanha, a breve sequência Suíça talvez apresente o mais relevante no âmbito internacional dessa recepção. Aos poucos diminuída, a atenção dedicada aos desenhos cessa, e passa somente às gravuras. O que surge não é uma preferência. Mas, conforme Goeldi vai se elucidando aos seus inquisidores estrangeiros, a voz de sua obra se define a partir de um núcleo que, enfim, é auscultado pela noção de *sua* forma: “Em complemento a isso [aos temas recorrentes de Goeldi], uma frequente brilhante mestria da forma [*eine oft glänzende Formbeherrschung*], que sabe utilizar a superfície da xilogravura como organismo fechado, firmemente estruturado [*die die Holzschnittsläche*

¹⁷² DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. Prefácio a Poe. In: POE, Edgar Allan. *A narrativa de A. Gordon Pym*, 2002, p. 7-10.

¹⁷³ W. A. Atelieraustellung Kümmerly-Goeldi. *Der Bund*, Berna, 4 jul. 1930.

als geschlossenen, festgefügten Organismus auszufüllen versteht]”. Esse artigo, publicado sob as iniciais W. A. em *Der Bund* no dia 4 de julho, tem sua sucinta reflexão prolongada, podemos assim dizer, nas últimas linhas que foram dedicadas a Goeldi nesse *intermezzo* europeu. Incógnito, ao menos – como nos outros casos referidos – com os elementos que por ora possuímos para identificar seu autor, um artigo publicado por M. I. no *Berner Tagblatt*, em 19 de julho,¹⁷⁴ em poucas linhas define a obra de Goeldi a partir de uma observação que passa da consideração a respeito de sua forma para as razões de ela ser formalizada como era:

O encanto peculiar da vegetação tropical, a vida meridional, a arquitetura meridional combinam-se [*verbindet sich*] em seus trabalhos por meio de formalizações fantásticas [*phantastischen Gestaltungen*]. Ao menos a nós, setentrionais, que somos tão acostumados à ordem e à regularidade. Seria errado, no entanto, ler nessas composições [*Gebilde*] um fantástico no sentido de Kubin, pois trata-se sobretudo de uma representação artística [*e*] formalizada dos fatos [*es handelt sich durchaus um künstlerisch gestaltete Tatsachenwiedergabe*]. As habilidades artísticas do jovem desenhista são esplendidamente treinadas, tanto que ele consegue fazer com que a expressão por ele desejada seja convincente quando formalizada [*sodass, es ihm gelingt, den gewollten Ausdruck überzeugend zu gestalten*]. Com seu traço vivo, com inteligentíssimo uso de traços lineares a fim de obter efeitos pictóricos, ele compreende e representa toda a magnificência, a riqueza e, por outro lado, a pobreza desordenada de uma metrópole tropical e de seus arredores [*Mit seinem lebendigem Strich, mit kluger Verwendung von Strichlagen zur Erzielung malerischer Effekte versteht er die ganze Pracht, den Reichtum und hinwiederum die lottrige Ärmlichkeit einer tropischen Grosstadt und ihrer Umgebung darzustellen*].

O trecho surpreende em diversos aspectos. Com exposições que somavam pouco mais do que um mês em curso, e tendo começado tal trajetória como um protegido de Kubin, cujas asas o escondiam das visadas dos membros do circuito, que o tomavam por um seguidor, Goeldi, muito rapidamente, tem sua posição inicial invertida. Agora uma espécie de mestre artesão precoce, discernível pela sua própria forma de representação, que embutia um entendimento característico do real marcado tanto pela natureza quanto pela cultura. Cada vez mais nítido, um sentido da experiência – e da fidelidade às sensações por ela suscitadas – emerge como substrato de sua formalização. Não é que Goeldi seja brasileiro, e por

¹⁷⁴ M. I. Ausstellung Kümmerly-Goeldi. *Berner Tagblatt*, Berna, 19 jul. 1930.

isso inevitavelmente represente uma essência nacional que corre em seu sangue.¹⁷⁵ A questão central de sua obra aos poucos se aclara, aos olhos dos articulistas estrangeiros, como sendo o choque de realidade provocado pelo áspero desencontro entre as expectativas de um indivíduo de cultura europeia e a natureza brasileira que lhes era infensa. *O que M. I. faz com o seu “nós”, que tanto incluiria a si e a seus leitores quanto – mais importante – o próprio Goeldi, é expor o funcionamento certo de um modo de investigação.* Ao invés de julgar uma obra acabada, tomando-a por uma mônada, isto é, algo fechado em si, ele assume um ponto de vista – lembremos do conceito de personalidade – que o possibilita retomar e refazer o percurso individual necessário para que a forma se compusesse como tal, ou seja, sua formalização. Claro, essa leitura é abreviada; dela só possuímos, infelizmente devido ao âmbito limitado de articulista ilustrado e sensível no qual M. I. atuava, um breve parágrafo em que, de modo irônico, apenas temos o resultado de sua indagação, não o processo de seu questionamento ou de seu diálogo, isto é, o desdobrar da reflexão contida na forma da obra de Goeldi. Depois de apregoadado um certo realismo, que lastrearia o fantástico advindo, na verdade, de uma percepção em paralaxe, o que falta é, portanto, uma explicação sobre a identificação que necessariamente acontecera entre Goeldi e a realidade brasileira. Afinal, o que resta do artigo é uma consciência de compreensão e representação dela nos seus próprios termos habituais, os quais causaram estranhamento e suscitaram as experiências e as impressões de Goeldi, daí suas formalizações em uma plástica que procura preservar, a fim de propiciar, a sensação desses dois lados díspares – normalidade e diferença – mas indissociáveis quando se trata da íntegra de uma apreensão originada na vivência de uma realidade e de um modo de visão *deslocados entre si*. Na resposta à carta que Goeldi lhe remetera em 30 de junho, Kubin escreveu: “O senhor não devia ficar descontente porque o prof. Curt Glaser não acolheu *de imediato* uma arte um pouco difícil como a sua.”¹⁷⁶ O que o advérbio mostra, em

¹⁷⁵ Ao comentar o conjunto de artigos desse *intermezzo* europeu, Vera Beatriz Siqueira destaca aquele que seria o entendimento da crítica local e da estrangeira: “Aqui, europeu; lá brasileiro.” Pelo que venho comentando (com base numa proximidade com as fontes que pode ser qualificada, pelas citações, até mesmo como excessiva), creio que, se por aqui insistem, volta e meia, em frisar a origem europeia de Goeldi, a coisa é bem diferente na outra latitude. Goeldi jamais aparece como brasileiro. Sempre suíço ou bernense, no máximo – tal qual ocorre somente no artigo de *Der Bund* – lhe conferem o gentílico. Porém, matizado pela composição proporcionada pelo outro termo: “*In dem Brasilienschweizer* [brasileiro-suíço] *Oswald Goeldi* [...]”. O intuito é meramente apresentá-lo, não conferir uma qualidade inerente. Salvo o mínimo reparo (que em nada afeta seu argumento), friso que as páginas de Vera Beatriz, escritas a fim de montar um perfil biográfico-artístico, estão, a meu ver, entre as mais atiladas e percucientes da bibliografia sobre Goeldi. Cf. SIQUEIRA, Vera Beatriz. Fissuras. In: BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*, 2002, p. 150-203 (a citação a qual me referi está na p. 174).

¹⁷⁶ KUBIN, Alfred. Carta a Goeldi ([Wernstein am Inn], [s/d], 1930). In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, 1982. Apêndice, Cartas de Kubin a Goeldi, p. VII. O grifo é meu. Quanto ao mês, a datação dessa

contraste com o que foi dito acima, é que o circuito alemão-suíço de arte, mais organizado e coeso quanto à sua continuidade do que o nosso, não dependia da constância de um reduzido número de intelectuais e artistas que desempenhariam, como ocorria por aqui, boa parte das atividades que agitavam o cenário local. Se Glaser, um dos grandes nomes da crítica, numa visada e num juízo rápidos, desconsiderara suas obras, Goeldi ainda contava com o amparo de um circuito articulado, que pretendia entender as manifestações artísticas sem um sentido utilitário ou momentâneo. E assim as propiciavam escapar de uma ida imediata ao limbo da história da arte, isto se fossem, suponho, insistentes em renovar suas presenças por investidas levadas a cabo em exposições que, passo a passo, ajudariam o circuito a compreender seus termos. A falta de paciência de Goeldi, que, por sua vez, aparentemente buscava, então, juízos que se dessem de modo certo e sem demora, dá a ver, me parece, que ele desmedidamente tanto confiava quanto desconhecia o circuito europeu. Como lhe escreve Kubin ainda em resposta à sua carta: “Considerando tudo, acredito que, depois desse *début*, o senhor gostaria de voltar para as circunstâncias mais simples, mas em tudo mais generosas, do Brasil.” Provavelmente ciente da trajetória de Goeldi em conversas travadas com o próprio quando de sua visita, ele conhecia sua posição no Brasil, que, embora não muito destacada, alcançara já o posto que, na Europa, era pleiteado, isto é, aquele que merecia a atenção dos grandes nomes da crítica. A Goeldi caberia aguardar o adensamento de seu próprio circuito, que, cedo ou tarde, alcançaria maturidade e constância analítica autônomas. Novamente, Kubin: “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.”

É com essas últimas palavras que Goeldi retorna ao Rio de Janeiro. O conselho de Kubin, somado à antiga insatisfação, deve nele ter calado fundo. Tanto que ele aparentemente se retira, e parece abdicar de qualquer tentativa solo de expor. A partir da segunda metade de 1930, muito mais do que antes, as notícias sobre Goeldi são indiretas; elas vêm acopladas ao destino coletivo dos artistas locais, quando estes se reúnem em mostras coletivas. Mesmo a sua correspondência com Kubin registra apenas esporadicamente ações públicas e privilegia relatos sobre criação artística. O paradoxal é que, com tal recusa, sua velha reputação como homem singular voltaria a crescer, lhe unguindo de uma camada, a

carta pode ir de julho até agosto. Os assuntos da resposta de Kubin correspondem aos da carta enviada por Goeldi no dia 30 de junho. Por sua vez, a carta seguinte de Goeldi, do dia 18 de agosto, claramente responde a essa carta não datada.

qual, na ausência de renovada atenção crítica, lhe conferia um *status* diferenciado no meio artístico brasileiro. De fato, há apenas uma exceção, de olhar crítico, a considerá-lo. Bem como um desfecho do período alemão-suíço, o responsável por ela é Paul Eckhardt. Alemão radicado no Rio de Janeiro, a fim de noticiar conferências suas em uma exposição de arte medieval, um anúncio mais tardio, de fevereiro de 1932, o apresenta com feição



são da espiritualidade da época, em que a lança e a espada representavam tão nitidamente a convergência moral dos cavaleiros. Ao dr. Paul Eckhardt, antigo colaborador do Instituto de História da Arte da Universidade de Marburg e ex-assistente dos Museus Estaduais de Berlim, devemos o espetáculo a que o Rio vai proximamente assistir. Pedindo ao seu antigo mestre, professor R. Hamann, de Marburg, que lhe enviasse para o Rio, onde há quatro anos reside, algumas photographias das realizações artísticas medievais, afim de expô-las ao publico, o nosso hospede logrou vêr satisfeito o seu pedido.

EXPOSIÇÃO DE ARTE MEDIEVAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1932, p. 3.

Escola Nacional de Bellas Artes — Inicia-se, amanhã, ás 17 horas, o curso sobre a arte medieval européa, que o dr. P. Eckhardt realizará ás segundas e sextas-feiras, nesse Instituto de ensino superior. A primeira conferencia da série versará sobre "A essencia da arte medieval" e obedecerá ao summario seguinte:

Comparação da arte antiga, classica, com a arte medieval — A herança artistica e scientifica da antiguidade e a mentalidade medieval — O conceito romano da ordem e a sua influencia na organização estadual e social da idade-média. O imperialismo romano, a transformação desta idéa pela phylosophia patriótica — A significação da idéa da "civitas Dei" na vida espiritual da idade-média, a desvalorização da experiencia pratica — Arte e natureza na mentalidade medieval — A obra de arte, representação intrinseca do sacro — A obra de arte medieval não pretende ter valor esthetico — A logica espiritual — Os grandes cyclos esculpturales — O papel do artista — O anonymato — A falta do conceito da originalidade — Apesar disso: modernismo extremo, evolução rapida — O conceito esthetico da renascença italiana, inapplicavel na arte medieval — A autonomia da arte: idéa baseada na predominancia da esthetica — A arte é independente da categoria phylosophica da esthetica — A arte como interpretação creadora do mundo em fórmãs de efficiencia evidente.

ATIVIDADES ESCOLARES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 jun., 1932, p. 9.

circumspecta e também conta suas credenciais: “antigo colaborador do Instituto de História da Arte da Universidade de Marburg e ex-assistente dos Museus Estaduais de Berlim”.¹⁷⁷ Sua formação se completara sob a tutela de Richard Hamann, que, por sua vez, fora habilitado por Henrich Wölflin. Meses depois, em junho, *O Jornal* informa¹⁷⁸ que, agora em um curso, Eckhardt outra vez ministraria as mesmas conferências. O programa

¹⁷⁷ EXPOSIÇÃO DE ARTE MEDIEVAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1932, p. 3.

¹⁷⁸ ATIVIDADES ESCOLARES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 jun., 1932, p. 9.

de sua primeira fala, intitulada “A essência da arte medieval”, vinha publicado no informe. Na cascata de tópicos a serem percorridos há um método evidentemente apoiado na cascata de aprendizado que culminara na formação dele próprio, Eckhardt. Primeiro, uma comparação panorâmica a fim de definir um contexto, depois passeios pela tradição cultural, uma explanação de suas principais ideias e conceitos, os efeitos desses modos de ver na mentalidade do tempo e, enfim, a arte como um resultado de tal quadro social e temporal. O que chama atenção é um “apesar disso”, que abre uma nova série em plena contradição com o programa já delineado. O “modernismo extremo” nele expresso diferencia o estudo da arte como disciplina, sua autonomia, frente à filosofia da arte, que apenas cuidaria da matéria sensorial, estética (pode-se facilmente imaginar, também, de tudo mais, incluso o panfleto sócio-político). Eckhardt ressalta uma compreensão que tem a forma por base. O sentido de toda a experiência cultural que ele até ali teria apresentado em sua palestra encontraria apoteose na ideia de uma interpretação formal, a qual consideraria os elementos plásticos para entender as composições artísticas em contraste reflexivo – não reflexo anedótico e naturalista ou teórico – com o espaço ambiente das criações delas. De 5 de setembro, sua crítica à obra de Goeldi, escrita e publicada na sua própria língua materna no jornal da comunidade alemã do Rio de Janeiro, *Deutsche Rio-Zeitung*, traz a plena aplicação desses preceitos.¹⁷⁹ Apesar de iniciado com uma inflexão que chamava à polêmica, o longo (para os padrões da imprensa) e denso ensaio de Eckhardt não cai em invectivas desabridas. Ao contrário, incorre em uma argumentação cujas palavras evidenciam, com prosa elegante e cristalina, tanto a segurança de suas reflexões quanto a força da obra de Goeldi. Seus disparos, feitos sem citar nenhum nome, são endereçados aos artistas brasileiros que, educados na Europa, não estreitavam e atavam laços – fosse pela recusa à abnegação de si próprio [*Sebstverleugnung*], fosse pela falta de empatia [*Einfühlungsfähigkeit*] – com o que a paisagem e a vida brasileiras apresentavam de característico. Esse heteróclito afastamento fazia com que eles apreendessem apenas o que se coadunava com o que os modelos [*Vorbilder*] europeus os haviam ensinado. Ou – e agora a reprovação respinga na crítica, com clara repercussão nas concepções de Mário de Andrade – achassem que “a força e a beleza da paisagem brasileira só através do desconjuntado e do rude, em composições, está representada [*nur durch Ungebundenheit und Rohheit im Bilde wiederzugeben sei*].” O alheamento em que Eckhardt voluntariamente se coloca é gritante. Ao mesmo tempo em que se mostra inteirado sobre nosso meio

¹⁷⁹ ECKHARDT, Paul. Der Graphiker Oswaldo Goeldi. *Deutsche Rio-Zeitung*, Rio de Janeiro, 5 set. 1930, p. 6.

artístico, bem como sobre as ideias nele correntes – o que leva a supor um conhecimento dos debates entorno da identidade de uma arte brasileira –, Eckhardt não entra em batalhas que, devia ele pensar, não eram suas. Essas observações servem como mote introdutório, que ocupa somente o parágrafo inicial de seu ensaio, para sua reflexão sobre Goeldi. Não à toa, ele, que mais tarde faria suas referidas conferências em português, não procurou traduzir e dar qualquer repercussão ao seu texto, o qual talvez tenha sido escrito como exercício a respeito de uma obra que o entusiasmou. Sem tolerar mutações no instrumental adquirido por sua formação, essa atitude alcança uma objetividade que, de palavra em palavra, de linha em linha, desconcerta o leitor. Goeldi – esta é a tônica de seu argumento – trata, sim, de uma realidade caótica e desordenada, particular ao Brasil. Porém, emprega uma habilidade e uma inventividade ímpares para, *peri passu*, controlar e demonstrar formalmente as consequências subjacentes à ação frequente do plexo que dissolve a ordem fundada na individualização de cada elemento, seja ele fruto da natureza, seja ele fruto da cultura, e assim estabelece o caos – digamos – panteísta, vide a ressonância dessa ideia com a expressão de sondagem estética elaborada por Manuel Bandeira. Para Eckhardt, tal plexo é o sol, “a mais poderosa força deste país, [e] decididamente seu tema [de Goeldi] favorito.” É somente com o deslocamento de Goeldi para o Brasil, o qual promove sua necessidade de apreender as formas locais – como ele próprio escreveria no famoso “Testamento espiritual”, de 1949 – “sempre desenhando muito na escola da rua”,¹⁸⁰ isto é, em uma academia sem muros ou regras, peripatética, um aprendizado portanto proporcionado pelo ambiente, que aconteceria essa eleição. Eckhardt, assim, procura captar, em sua prosa, o motivo de ela ocorrer. A frase em que o faz, de um sobressalto estonteante, talvez retenha melhor seu efeito se lida, primeiramente, como no original: “*Unsere Sprache, die nur den freundlich leuchtenden Strahl und den milden Schein kennt, hat für dies: ‘Luz batente’ keinen Ausdruck.*”¹⁸¹ O tom, de pouco em pouco, vai subindo conforme bate nos “t” e “i”, encontra ritmo e cadência contraposta e apaziguada pela suavidade dos “ch” chiados, dos “l” e dos “n” lânguidos. Finalmente, se detém na primeira sílaba, a tônica, de “*dies*”. “Luz batente”, cujo substantivo de súbito baixa a entonação recém-elevada, surge como uma clareira fortemente iluminada – os dois “t” possuem um quê de contínua incidência solar – na frase de Eckhardt. Enfim, nela lemos: “Nossa língua, que conhece

¹⁸⁰ GOELDI, Oswaldo. Testamento Espiritual, *A Gazeta*, São Paulo, 18 mar. 1964. In: ZILIO, Carlos (org.). *Oswaldo Goeldi*, 1982, p. 95. A reprodução do conteúdo desse testamento traz a data 22 de junho de 1949. O original, escrito a punho por Goeldi e depositado em seu arquivo na Biblioteca Nacional, confirma a data.

¹⁸¹ ECKHARDT, Paul. Der Graphiker Oswaldo Goeldi. *Deutsche Rio-Zeitung*, Rio de Janeiro, 5 set. 1930, p. 6.

apenas o raio luminoso, amigável e o brilho doce, não tem para essa ‘Luz batente’ qualquer expressão.” O vocabulário de Eckhardt, um intelectual que, convenhamos, devia tê-lo bem extenso, falhava para encontrar forma adequada àquilo que era preciso expressar, e então o fazia optar por uma tentativa mimética. Goeldi, por sua vez, lidava com formas – ou, melhor, criava formas. O entendimento de Eckhart não passa para a invenção vocabular que possibilitaria a composição de uma palavra antes fora do seu idioma (ação na qual a língua alemã é pródiga, aliás), pois seu intuito não é senão compreensivo, o que o leva a empregar os modelos vernáculos do alemão e os do português. O entendimento de Goeldi é de irromper em sua visão estrangeira a particularidade brasileira, e vice-versa. Engenhoso formulador de *ekphrasis*, Eckhardt nos transporta para os cenários que tanto ele como Goeldi experimentaram no trópico, sob tal clarão demente:

Luz, que duras, sólidas formas [*Formen*] devora; luz, que absorve e retorce as formas [*Formen*]; luz, que é fluxo, calor da vida e luz aniquiladora, impiedosa, escaldante. Ruas de arrabalde paradas, quietas em plena chama do meio-dia, aí se manifesta a vida, mas apenas no espasmo da forma [*Form*] urgente e corpulenta do agave-espada, dos muros esgueiram figuras de pessoas [*Menschenschemen*] extenuadas e adormecidas, as casas com seus quebrados e salientes tijolos ocos e suas gargantas negras das cavidades das janelas são como fantasmas. O calor espeta os olhos, as pálpebras se contraem na dor da chama aguda, ondas quentes de um mar de luz forçam passagem através de roupas e através da pele até ossos e tutano. Semi-cegado, o olhar se aguça e se alimenta apenas seguindo as formas [*Formen*] dançantes, borradas, esvanecidas pelas chamas. O grito do vendedor de gelo ressoa pelas ruas, nas sombras escuras de um beco viceja no lixo uma gorda folhagem; então tudo ecoa em outra coisa, os picos de granito das montanhas, os barracos cubiculares, as pontiagudas setas enferrujadas e contorcidas de velhas cercas de ferro; postes de luz e fios telefônicos se fundem no vórtice de um sol fundente [*verschmelzen im Strudel des Schmelztiegels Sonne*].

Onde há tal acontecimento como regra cotidiana, na qual tudo vira substância magmática, o desafio não é replicar uma ação indiferente da natureza. Mas dobrá-la contra sua própria vontade. Se a luz é destrutiva, e assim carcome os contornos de seres e coisas, apagando suas individualizações, Goeldi escolhe essa mesma força e se decide por controlá-la, fazê-la produtiva. Se sua arte, como escreve Eckhardt, é “no todo um espelho [*ein Spiegel*] da vida brasileira”, também é forçoso lembrar que os espelhos invertem aquilo que refletem. Para Eckhardt, na obra de Goeldi, o preto seria a matéria resultante dessa demência, uma lama à espera da ação providencial do artista: “Em forma simples, sem extravagância, em

composição segura e muito efetiva, com frugalidade, consciente administração de recursos, o fascínio dessas mortes [sobe] das profundezas impenetráveis do preto [e] chega até o ofuscante branco [*In schlichter, unaufdringlicher Form, in sicherer, wirkungsvoller Komposition, mit sparsamem, bewusst Haushalten der Reize der Tötungen vom tiefen undurchdringlichen Schwarz bis zum grellen Weiss*].” O domínio da luz é praticamente uma vingança que rechaça a dissolução do comum insólito daquelas formas descobertas por Goeldi quando aqui chegado. É uma contínua reinstauração do mundo que o impressionou e que, como ele aprendeu, se desmanchava por si mesmo. Assim, se em sua obra há uma lógica noturna, ela não se daria por uma constatação imediata do real concreto. Ao contrário, a noite é estabelecida como única condição de vida, de existência. Momento em que o sol se põe, e concede que coisas e seres não se fundam à paisagem. Mas a impossibilidade de interferência no mundo da vida – Goeldi é “[u]ma pessoa, não um lorde [*ein Mensch, kein Herr*]”, algo que parecia fora de cogitação para a intelectualidade artística brasileira – não possibilitava ao artista um ato de tamanha magnitude a nível histórico e cósmico. Somente na tradução das formas à forma, isto é, na passagem dos elementos do real à arte, ele poderia efetivar um dia noturno, capaz, pela contínua formalização plástica de suas cenas sempre iteradas, de criar um espaço passível de sofrer interferência. Não à toa, Eckhardt aponta que seus temas eram, por meio de recursos plásticos, expressões “rápidas” de tudo aquilo que foi “demoradamente tornado realidade” – consequência da obrigação de agir em simultâneo a uma dissolução que jamais oferece trégua:

Os principais motivos: Rio, negros, caboclos, pescadores, mercado de peixe, urubus. Uma técnica, tão rápida quanto ígnea, com linhas e superfícies desbasta o preto dos fundos. Pungente, fagulhante, duro, direto, impositivo, mas sem alarde, aqui é expresso o que foi demoradamente tornado realidade, sofrido e vivido [*Die Hauptmotive: Rio, Neger, Caboclos, Fischer, Fischmarkt, Urubus. Eine Technik, die schnell um hitzig mit Linien und Flächen das Schwarz des Grundes zerpfückt. Spitzig, splitternd, hart, ohne Umschweife, gedrängt, aber nicht polternd, kommt hier zum Ausdruck, was lang erfüllt, erlitten und durchlebt ist.*]

É nessa linha de raciocínio que Eckhardt pensa o fantástico em Goeldi. Não como aparições monstruosas ou como translação de uma visão cujas referências de ordem são questionadas. O fantástico seria a entrada em uma ordem paradoxal, um dia noturno, passível de ser vivenciado, pelo seu receptor, não na figuração, mas, a partir de recursos plásticos

que jogam com a luz real apenas na experiência da obra, que, ao converter o amorfo em forma, necessariamente concebe uma existência – um reflexo invertido – atrás de uma camada transparente que achata a cena. E lhe confere aspecto bloqueado e imanente, quando colocada sobre a superfície da gravura, *locus* este de outra realidade cujo acesso está vedado seja para dentro, seja para fora. Certamente informado pelo que a crítica tanto brasileira quanto alemã-suíça havia escrito a respeito de Goeldi, e a posição que ele ocupava depois dos anos de Brasil e dos meses de Alemanha e Suíça, Eckhardt finaliza seu ensaio duvidando, em razão das “circunstâncias locais [*hiesige Verhältnisse*]”, que alguma apreciação subitamente lhe seria dada. E apontava que aqueles de “bom senso e olhos abertos para as coisas brasileiras [*selbst Sinn und offene Augen für brasilianische Dingen*]” muito teriam de agradecer e desejar sucesso a Goeldi. Tanto quanto as primeiras, essas últimas estocadas não feriram ninguém. Muito menos sua crítica. Claro, o alcance tanto daquelas como desta deve ser balanceado pela óbvia observação de que a repercussão do ensaio, escrito em alemão em um jornal da comunidade alemã, sem dúvida foi restrita. Porém, é tentador não supor que Mário de Andrade, notório conhecedor do idioma, chegou ao menos a lhe passar os olhos. As formulações tão próximas e de correspondências quase tópicas – mas que concluía de modos distintos – foram elaboradas no mesmo ano, 1930, e num relativamente curto espaço de tempo: a segunda crítica de Mário é de 8 de fevereiro, a de Eckhardt é de 5 de setembro. Assim, elas apresentariam um diálogo, entorno de Goeldi, jamais tecido. Ou, se pensarmos na eventual leitura que Mário teria feito do ensaio, abortado. Pois, embora fosse demonstrada uma plena ligação de Goeldi com a realidade brasileira, que assim encontraria forma e um *logos* com dicção própria, estaria aí, segundo o ensaio de Eckhardt, uma confirmação de que sua personalidade tendia à criação sempre individual de uma ordem alheia à ordem essencial tanto de suas raízes alemãs como de nossa natureza. Além de dissolver o preto, o controle da luz distorcía, digamos assim, a cor local. O pêndulo de Mário, o qual Eckhardt alterara as engrenagens, afinal empaca de um lado. Sem mais oscilar, abre o horizonte de escolhas do crítico, que voltaria a procurar seu artista brasileiro.

Há uma certa coincidência que, enquanto Goeldi se retrai, Portinari, lufado pelos ventos de um contexto que em tudo lhe favorecia, desponte. Em 1931, ano em que Goeldi viaja novamente à Europa, onde não expõe e somente visita amigos, Portinari, como dito mais acima, começa a ser alçado com mais vigor ao posto de grande artista. Então, os espaços lacunares desta recepção começam a surgir cada vez mais. Seus preenchimentos também, embora de modo tímido, que só alcançariam efetivo vulto na década seguinte.

A partir de 1933, depois de anos literalmente vazios quanto à aparições pública, Goeldi tem alguns passos noticiados. Organizada pela Fundação Graça Aranha, com ares de

Exposição Modernista
A sua inauguração hoje e uma tarde de Arte Moderna



"Composição", de Tarsila Amaral

E' hoje, às 17 horas, que se inaugura, no Studio Nicolas, a Exposição de Arte Moderna, da "Fundação Graça Aranha". Trata-se de uma interessante demonstração, a que concorrem numerosos artistas de vanguarda, entre pintores, esculptores, architectos e desenhistas. São elles: Tarsila do Amaral, Bellá, Cecilia Meirelles, Noemia Mourão, Di Cavalcanti, Portinari, Quirino, Guignard, Lucio Costa, Reis Junior, Fritz, Oswaldo Goeldi, Cicero Dias, Brecheret, Celso Antonio, Ismael Nery, Reidy, Carlos Prado, Gomide e Alfredo Herculano.

Para inaugurar a Exposição, organizou a F. G. A. uma tarde de arte moderna, com o seguinte programma musical, devendo tambem a sr. Eugenia Alvaro Moreyra recitar poemas modernistas brasileiros:

Canto — pela sr. Rosetta da Costa Pinto: Poulenc, "Le Bestiaire"; Satie, "Daphnéon"; Strawinsky, "Titim-bom"; Villa Lobos, "Realejo"; Lorenzo Fernandez, "Toada para você".

Piano — pela srta. Ophelia do Nascimento: Falla, "Parruca"; Villa Lobos, "Lenda do Caboclo"; Mignone, "Cocumvisinho"; em l.ª audição.

A entrada é franca.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24 jun. 1933, p. 3.

mini-Semana de 22, uma exposição da qual participa, junto a artistas modernistas, no Studio Nicholas, parece tentar reviver – sem sucesso, vide sua pouca repercussão – o ímpeto inicial do movimento. Limitada pela extensão de atuação possível dos seus membros, a crítica modernista ainda se digladia com o gosto acadêmico, passadista. Com efeito, mostrando a renitência do meio, Ary Pavão, colunista do *Diário Carioca*, conclui seu amontoado de reprovações à mostra, que nem ao menos tem seu curso descrito por ele ou por outrem, com as seguintes linhas: “Que diabo andarão fazendo as carroças da Limpeza Pública?...”¹⁸² No mesmo ano, o 3º Salão da Pró-Arte possui igual repercussão, com a qual aparentemente joga de modo irônico. Publicado em *A Manhã*, periódico humorístico-satírico do período, como diz um dos informes a respeito do Salão, que, como

¹⁸² PAVÃO, Ary. Panorama. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1933, p. 3.

outros, apenas registraria sua ocorrência e sua permanência, não seu acontecimento, em sua entrada vinha colocado um aviso: “Cuidado com a pintura!” Assim posto, o alerta



A Manhã, Rio de Janeiro, 8 jul. 1933, p. 6.

indicava ao visitante desavisado que tivesse postura acautelada frente a algo que – impotente e esdrúxulo como pensava opinião ainda corrente, paradoxalmente de acordo com o que ela mesma sugeria – conseguia alterar a percepção. Esse deslocamento, que, por um lado tentava ser detido, por outro promovido, resulta, auxiliado pelo contexto histórico externo que se manifestava, no sucesso do bloqueio, o que gera a adesão da crítica modernista a preceitos retrógrados fixados na necessidade temática, o que configuraria a aparência que marcou nossa arte. Com preocupações extra-artísticas cada vez mais se instilando, a recusa pelas investigações formais, as quais nunca haviam sido realmente promovido por si próprias, assim encontraria espaço mesmo onde, até então, não existira impedimento. A arte já não devia apenas servir para indagações sobre o ser brasileiro (fosse em forma ou estética), mas falar obrigatoriamente segundo uma gramática. O destaque de Portinari, figura também presente nas exposições há pouco referidas, se instaura, a partir daí, para Mário de Andrade e para os modernistas. Em 1934,¹⁸³ as linhas que Mário escreveu sobre o artista, na primeira crítica que lhe dedicou, embutiam, tal preocupação, contudo, à ideia do homem amorfo sendo trabalhado pela criação, o que

¹⁸³ ANDRADE, Mário. Portinari. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1934. In: POHLIT, Claudete Kronbauer. *Mário de Andrade, cronista crítico das artes plásticas*, 1996, p. 266.

resguardava suas próprias concepções de uma inflexão absolutamente temática e puxava Portinari de um lado ao outro:

A heterogeneidade dele não é um defeito, e jamais seria um diletantismo, é drama intenso. É principalmente o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem, e que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social.

Se esse anteparo conceitual permanece em Mário, o retrocesso da crítica se faria patente em eventos que, mesmo bem-sucedidos, abrigaram um desnível quando comparados às formulações anteriores. No caso de Goeldi, a evidência se revela em um dos críticos que já havia escrito, a seu respeito, uma das reflexões de maior coerência a seu respeito, Aníbal Machado. A profundidade empática com que pensara sobre sua estética ainda em 1927, cede lugar, em 1935, na conferência que encerra a Mostra de Arte Social, a um comentário que alega que Goeldi apresentaria um drama que ele, Aníbal, não sabe definir se é das coisas ou do homem.¹⁸⁴ Essa confusão (que lembra bem a noção de substância empregada anos antes), entretanto, era solucionada facilmente por uma luta, que ocorreria em terreno político e social, logo concreto. Triunfal, a expectativa tem muito de sua força liquefeita e tornada abstrata quando vinculada a Goeldi, que, como já havia certo consenso, produzia sua obra a partir de seriadas tentativas de definir sua própria relação com o mundo. Se Goeldi agia, seu gesto estava distante do político-partidário, como então era o entendimento do veículo em que se faria essa luta. Desagregando e complexificando o panorama e as posições de cada indivíduo, o estado das coisas daria sinais de dentro em breve se alterar – e entrar num período de transição – com o Salão de Maio, acontecido (por conta de atrasos, somente em junho) na cidade de São Paulo, em 1938. A presença de artistas surrealistas e abstracionistas ingleses seria o azo de um pequeno sismo de lentos efeitos. Sobre eles, Mário de Andrade escreveria – preocupado com as questões de sempre, mas dando mostra do arrefecimento do âmbito formal de sua crítica – que, examinados profundamente,

esses abstracionistas pretendidamente obedientes aos efeitos estéticos das construções, ou esses sobrerealistas pretensamente obedientes ao subconsciente, ao sonho, às

¹⁸⁴ MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, out. 1935, p. 21.

associações de imagens [...] são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si mesmos.¹⁸⁵

Em função de um objetivo além da forma brasileira, Mário limitava as químicas do laboratório estético iniciado em 1922. Por sua vez, Goeldi – que seria pródigo em declarações ambíguas sobre a arte abstrata –, ele, a meu ver, pôde, daquela ocasião, tirar uma lição de

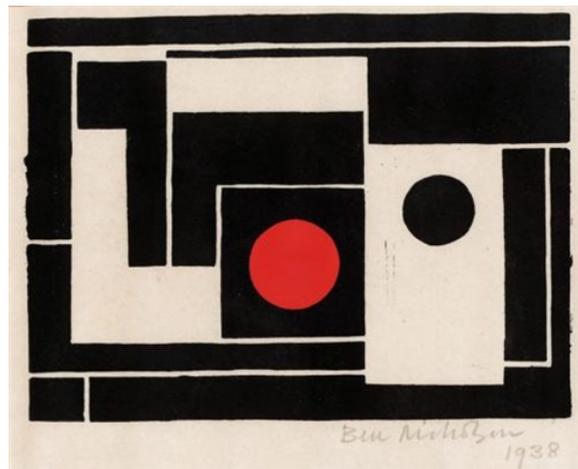


fig. 14, Ben Nicholson. *Abstrato com círculo vermelho* [Abstract with red circle], 1938, linóleo

reproduzido de ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*, 2014, p. 103.

suma importância para sua própria arte. Às voltas com o uso da cor, que passara a estudar com afinco ao menos desde 1936, sua participação nesse Salão lhe deu a oportunidade de observar o linóleo *Abstrato com círculo vermelho* [fig. 14], de Ben Nicholson. Pintada à mão, descreve um crítico de nossos dias, em guache espalhada uniformemente sobre a superfície de impressão, a forma que compõe o título do trabalho vem “ancora[da] [...] firmemente” num quadrado preto.¹⁸⁶ Goeldi, que então também expunha,¹⁸⁷ deve ter visto o que ele próprio poderia fazer a partir daquela composição estruturalmente similar às suas. Com linhas brancas a envolverem as áreas de cor em sua gravura [fig. 15], ele expandiria a movimentação planar de Nicholson.¹⁸⁸ Assim, Goeldi criaria, pela forma, seu

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*, 1975, p. 31.

¹⁸⁶ LEWISON, Jeremy. The Early Prints of Ben Nicholson. *Print Quarterly*, 1985, p. 110.

¹⁸⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. O 2º Salão de Maio. In: _____. *De Anita ao museu*, 2014, p. 100-101.

¹⁸⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Felipe Sússekind. *A cor gráfica*, 2000, p. 89. Felipe, em uma análise perspicaz, aponta duas reduções na percepção visual das gravuras de Goeldi. Primeiro, uma da cena monocromática. Depois dessa cena à superfície plana em que se encontra a cor. Como ele diz, isso aconteceria por conta da autonomia que a cena passa a ter em relação ao contexto cromático. Não haveria, aí, entre um e outro, um espaço intervalar, uma dimensão?



fig. 15, *Rua*, c. 1938, xilogravura

reproduzido de BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*, 2002, p. 11.

espaço de ação, interferência. Mas somente em suas cenas, nos limites de sua linguagem. Ao movimento de dissolução da realidade ocasionado pela luz, examinado por Eckhardt, ele contraporia a cor simbólica. Bifurcados, os desenvolvimentos da crítica e de Goeldi concluíaam quase duas décadas.

Pós-escrito: apontamentos*

Diz a ele que na América inventar um país é absurdo e lhe propõe a invenção de um planeta.

J. L. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficções*, 1944

Em um ensaio a respeito da relação entre Goeldi e a crítica, seja ela a modernista ou a contemporânea, Priscila Rossinetti Rufinoni, à guisa de conclusão, faz uma investida em favor da história e da sociologia, disciplinas que, às vezes, recebem o desdém quando tratam de algo supostamente tão elevado quanto, ainda hoje, parece ser a arte. “Refazer o percurso da crítica da crítica [...] talvez pareça uma tarefa comezinha, que tem pouco a ver com a ‘arte enquanto arte’. Que é, em suma, apenas ‘sociologia’. Mas que é”, escreve Priscila, “para a atualidade na qual o herói marginal se multiplicou em imagens contraditórias e mitificadoras, uma forma de jogar novas luzes sobre as alegorias de nossa modernização.”¹⁸⁹ Daí, a partir de um conceito empregado de modo bem lato, que, entretanto, não escorrega no vale-tudo do relativismo cético, ela percebe e pergunta, retoricamente, sobre uma possibilidade de virada cognoscitiva: “Não seria mais político atualmente pensar que não há algo escamoteado pela crítica modernista, mas uma verdade que não cessa de se produzir e reproduzir *no próprio ato crítico*?”¹⁹⁰ Em outras palavras, o que Priscila propõe é que, em nossos dias, os estudiosos se voltem tanto ao exame das documentações primárias, coetâneas dos acontecimentos analisados, quanto à inquisição não apenas das visões, por suposto, sempre escusas que teriam sido fabricadas pelos autores desse cadinho, mas, igualmente, das que estão institucionalizadas, hoje, como reparos, por suposto, a tais obtusidades. Os apressados chamariam isso de revisão historiográfica. Contudo, o problema que, de fato, impede essa simplificação, está colocado no significado pontual que verdade adquire quando vinculada à ação, e não ao engessamento, da crítica. Pois o que se esquece é que as leituras de nossa arte, feitas em tempos distintos, correspondem a intenções objetivas de suas respectivas épocas. Ao invés de revisar e, de modo

* Lido como apresentação a este ensaio, por ocasião de sua defesa.

¹⁸⁹ RUFINONI, Priscila Rossinetti. No lusco-fusco da modernidade: Oswaldo Goeldi e a crítica. In: FA-BRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*, 2006, p. 185.

¹⁹⁰ Idem, p. 186. A questão, a meu ver, aponta para o adensamento da compreensão da própria autora, que então complementa sua perspectiva – referida à nota 10 – adotada em *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, livro que ela publica no mesmo ano do ensaio que ora abordo. O grifo é meu.

persecutório e um tanto anacrônico, apontar erros, cabe, assim, remontar elos em uma cadeia serial. *Relação* dos fatos, das discussões e das ideias. Entender por que se pensava de tal maneira, em vez de reprovar os motivos de se pensar de tal maneira. Conforme o debate sobre arte, no Brasil, possuiu durante um bom período o viés do nacionalismo identitário, é necessário, quando falamos de história, construir séries documentais que atritem com esse conceito. O caso da recepção de Oswaldo Goeldi, assaz mencionado como de escassez documental, funciona muito bem como exemplo disso em razão dos destinos desiguais da obra a que contempla. Com um relativo sucesso nos anos 20 e início dos 30, Goeldi alcança grupos de peso, e ao menos em duas críticas de Mário de Andrade é esquadrinhado segundo o sentido da época. Essas avaliações se destacam por apresentarem, ambas, um exame formal, o qual pretendia, por sua vez, traduzir, com acuidade interpretativa, a visão ideológica de Mário. Da raridade do método e do crivo analítico, o que ressalta, *no próprio tempo tanto de Goeldi como de Mário*, é a posição política – então, o substrato que preenchia as tentativas de criação de uma arte brasileira – que seu autor incute na forma. Nada se esconde aqui, isto se for remontado o embate daqueles idos. Posição controversa em relação a uma das outras vertentes modernistas, hoje, com distância talvez excessiva, aparece, na história de nossa arte, como desconhecimento de um nexos. Mais claramente, a obtusidade da recepção de Goeldi, em especial da encetada e abortada a partir de Mário, ocorreria pelo crítico não compreender que arte passa longe da baixeza, por suposto, que é a política. Só que, ao contrário, ele sabia disso. E, talvez, melhor do que muitos tanto ontem como hoje. (Mais tarde, se sua crítica dá guinada que contradiz essa afirmação, temos outro problema em mãos, um relativo às razões da rotinização do que antes era acessório.) Pois o ímpeto de sua postura corresponde à discussão que lhe era contemporânea. E, mesmo assim, apesar de não ter apreendido Goeldi nos termos do próprio, procurou vincular, sempre, leitura do conteúdo e composição da forma. Creio, dito isso, que ao menos duas respostas justifiquem a desaparecimento de Goeldi, que, de certo modo, tem presença pública subsequentemente diluída desde os anos 30. Primeiro, uma de disposição pessoal. Goeldi se retira das disputas a respeito de uma identidade brasileira na arte, continua, contudo, sua produção, a qual, de certa forma, não deixa de incidir sobre o tema, embora mais indiretamente, isto é, sem a exibição de um estandarte típico, associável a alguma visão de mundo pela mera aparência. Para usar a célebre epígrafe de Paul Valéry empregada, em *Claro enigma*, por Carlos Drummond de Andrade, que, mais tarde, se interessaria, justo por este motivo, de modo demasiado por Goeldi, a decisão é tomada pelos acontecimentos o entediarem, “*les événements*

m'ennuient". Os registros queixosos em sua correspondência com Kubin deixam poucas dúvidas sobre tal ocorrido. Insossas, a seu ver, as soluções nacionais e sociais reproduziam a estreiteza que se procurava combater. No vácuo de sua personalidade, bem como de qualquer outra que desse densidade a opiniões vindas de artistas, surge Portinari. Sujeito aparentemente articulado, em 1930, quando ainda em Paris, nos últimos instantes de uma estadia de dois anos que o prêmio de viagem do Salão Oficial lhe concedera, ele pondera, em famosa entrevista a Plínio Salgado, qual o caminho para uma arte nacional.¹⁹¹ "Devemos trancar os portos à arte estrangeira", diz como primeiro passo. Não me parece necessário lembrar a quem ou a que tal opinião remete. Ao invés, vejamos outro passo da entrevista, que segue numa tabela entre a fala de Portinari e, intercalados em concordância ou expansão das ideias, os comentários de Plínio. No trecho, longo, em que se comenta o repúdio ao anedótico na pintura moderna há algo de assonância, de coro. Em sintonia, a dupla rejeita os "vírus" ainda encontrados nas "galerias dos mais avan-guardistas", isto é, a insistência temática, que, supostamente, são "o preconceito surrealista, os teoremas cubistas, a doutrina freudiana, o primitivismo, tudo", como é dito, "gritantemente literário." O ataque, um tanto confuso, visa apontar erros do movimento moderno, que ainda permitia aquilo que combatia, a fim de justificar opções, preferências ou intenções próprias. O objetivo era uma pintura solidamente embasada na técnica e que possuísse – por ora sem muitos esclarecimentos quanto a tal fundo – não apenas assunto, mas "espírito brasileiro". Com tal norte, o *tête-à-tête* se encerrava com a afirmação, de Plínio, de que, no rol artístico, Portinari poderia ser o "*condottiere*" que, junto com cúmplices de outros setores, nos conduziria, afinal, ao "Grande Brasil". Este adjetivo grafado com maiúscula, quase como no dístico atual e – por isso – inatual. No ano seguinte, a coisa reaparece mais definida. Como diz uma outra entrevista,¹⁹² "Portinari fala com ardor e vivacidade", porém sobre algo que hoje, acho, nos faz corar. Seu entusiasmo, elogioso, é dirigido, palavras do próprio, ao fascismo, "um animador formidável das energias moças", e a Mussolini, que, para ele, não só "fez a Itália do progresso e está fazendo o povo do trabalho", mas, também, "é o dínamo propulsor da pintura nova." A convicção desponta novamente, desta feita em um artigo, publicado no número 5, de março e abril

¹⁹¹ SALGADO, Plínio. Um pintor brasileiro em Paris. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 out. 1930, p. 3 (cont. p. 4). A entrevista também foi publicada, dias depois, no *Correio Paulistano*, cf. Um pintor brasileiro em Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 out. 1930, p. 5.

¹⁹² UM PINTOR QUE VOLTA DA EUROPA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1931, p. 3.

de 1932, da revista *Hierarchia*.¹⁹³ Com o dirigismo italiano como parâmetro a ser seguido, sua crítica é à desconsideração do governo brasileiro, o qual não promovia nossa arte. O argumento central é que Marinetti fora o guia que iniciara o movimento intelectual que renovou a mentalidade e, enfim, preparou a sociedade para a revolução do fascismo. Esse raciocínio traça um paralelo local. Portinari assinava tais linhas com uma distinta colocação, “Membro do júri do ‘salão’ revolucionário”, disposta logo abaixo do seu nome. A referência é ao Salão de 1931, conhecido também sob essa alcunha, além daquela, Salão dos Tenentes, que empreguei antes. Para Portinari, o lugar de Marinetti, entre nós, estava, por conta de ele ter reconfigurado o certame, ocupado por Lucio Costa. A última linha de seu artigo, o qual, francamente, não possui muita tensão, afirma, sintética e um tanto lacônica, que, “para levar definitivamente avante esse movimento”,¹⁹⁴ isto é, ao menos assim me pareceu, institucionalizá-lo como prática, “precisa-se” – agora volta à fala Portinari – “de um Mussolini.” Mesmo depois de ser descoberto por Mário de Andrade, que encetaria sua canonização, em vez de imediatamente assumir as concepções do crítico, como parece acontecer quando consideram o enlace de ambos, Portinari ainda encampa posições, não creio que seja anacrônico dizer, reacionárias. Assim, se Mário observa Portinari com grande fervor, por descobrir um mestre da técnica, também, cogito eu, procura, a seu próprio modo, interpretar as obras dele – um terreno até hoje ambíguo – imbuído do propósito de deslindá-las da denotação vinda ao menos desde Ronald de Carvalho, e que, com ares de extremismo, chegara até Plínio Salgado, com quem, fazia pouco, seu fautor trocara gracejos. De tal ângulo, da mesma maneira que ocupara as ideias de Ronald a fim de as canalizar a outro destino, podemos, então, dizer que Mário pretendia orientar a obra de Portinari a outro desaguar. Essa competição, que ocorre praticamente entorno de um único sujeito, me parece servir como segunda resposta à desapareição de Goeldi. Na falta de uma crítica voltada, de fato, apenas linguagem plástica, vicejou o ideal de uma identidade brasileira *aparente*, ou seja, sensorialmente apreendida, mas não *inteligida*, na arte. Portinari era a ponta de lança que espetava com tal capacidade imediata de entendimento. Daí, creio, a necessidade de ele ser pretendido por um lado que buscava retardar leituras de símbolos e imagens a fim de localizar *na forma* o significado de tais signos de superfície. O prejuízo, dado pelo contexto no qual os atores desse íterim agiram, sobra para Goeldi. E, talvez, para outros artistas, a depender de suas recepções de

¹⁹³ PORTINARI, Candido. Um movimento de renovação nas Bellas Artes. *Hierarchia*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, mar.-abr. 1932, p. 188-189.

¹⁹⁴ Idem, p. 189.

época. Nesse sentido, de volta à questão de Priscila Rufinoni, o que está, na verdade, escamoteado são as ambições das revisões historiográficas recentes em não observarem as séries documentais que podem ser construídas a partir das fontes que firmam algum solo para a pesquisa. Por meio de alguns nomes e lugares delas retirados, aqui foi possível, ao menos assim penso, colocar Goeldi em diálogo com seus contemporâneos em um espaço circunscrito, datado. E com eventos pouco conhecidos, mas que, a meu ver, têm efeitos tardios. Por incidências nesse percurso, com o mesmo auxílio das fontes, Portinari entrecruza a série estabelecida e temos, entre dois artistas que foram e são antípodas, um nódulo ainda inexplorado. Em razão desse contraponto, que deixou um dos dois, sabemos quem, menos visado do que o outro, é possível, como procedimento metodológico, falar em escalas. Mais precisamente, no jogo entre duas escalas de dimensões opostas que podem ser notadas em uma história individual e, por conta das reivindicações que, a partir dela, surgem para que ela própria seja contada, em um panorama de época. Na impossibilidade de recompor todo o quadro, daí as lacunas da documentação acabarem renovadas no texto, o que obtemos, ao final, é um decalque – uma verdade, que não deixa de ser uma narrativa – da realidade. O resultado, que pressupõe sua incompletude, com a qual está confortável, e outras perspectivas de acordo com as séries possíveis, recupera, por esse matiz, a sutileza inexistente em uma totalidade aplainada. Pois a composição recrudescida desde o último decênio da vida de Goeldi não se sustenta além de sua situação original. Goeldi, sim, é uma espécie de “outro” de nosso modernismo. Não por si somente, mas, em maior medida, por coincidências, injunções do seu tempo. Quando, em 1952, no pequeno volume *Três fases do movimento moderno*, Flávio de Aquino, com muita sagacidade, defendeu, ainda no calor do embate entre figurativos e abstratos, novos modos de conceituação de cada uma dessas vertentes, ele justapôs, aos ensaios que tratavam do assunto, uma crítica sobre Goeldi a fim de detonar categorias, a seu ver, onde o problema estava mal colocado. Em vez de tal binômio, caberiam duas distinções. Porquanto sempre fincada na realidade, a arte seria de ordem figurativa ou não-figurativa e de forma orgânica ou inorgânica.¹⁹⁵ Goeldi, é óbvio, figurativo, se encaixaria, segundo as características da terminologia, no segundo termo formal, todavia. Ali, ele contaria com a companhia dos artífices de uma forma que, diz Flávio, “tem sua *expressão extrema* em certas artes primitivas, como, por exemplo, a arte egípcia, e no movimento não-figurativo chamado

¹⁹⁵ AQUINO, Flávio de. *Três fases do movimento moderno*. In: _____. *Três fases do movimento moderno*, 1952, p. 21-22. O grifo é meu.

‘concretismo’”.¹⁹⁶ O embaralhamento de categorias, que se mostram, pelo gradativo, de tipo ideal, serve para justificar que, quando bem compreendida, a arte dita abstrata existe desde muito antes de suas congêneres modernas.¹⁹⁷ Logo, serve também para fundamentar e dar gênese autóctone, quando elege Goeldi como precursor, a um movimento que, enfim, já estaria posto em nossa própria história.¹⁹⁸ Aí, a figura do desviante atua, antes fora com Portinari, como ponta de lança. Melhor, fio solto. Quando, em 1985, depois de dez anos de escrito, Ronaldo Brito publica *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, a necessidade de institucionalizar um movimento que ainda estava debilmente inserido em nossa história da arte faz com que o seu olhar, preocupado com tal tarefa, desconsidere toda uma sequência anterior de inflexões do modernismo brasileiro. A falta, mal ou bem assentida pelo próprio em duas notas, à primeira e à segunda edição, esta de 1999,¹⁹⁹ ainda assim se encastelou, talvez com certa ajuda de Ronaldo. Flutuando nesse contexto, Goeldi, cujo nome não é jamais mencionado em *Neoconcretismo*, é indicado, depois dos mesmos termos nos quais, nesse livro, ocorre a refutação do modernismo saído de 22,²⁰⁰ em um ensaio, intitulado “O jeitinho moderno brasileiro”, de 1993, como o artista incompreendido, singular em razão de má-compreensão absoluta de seus contemporâneos.²⁰¹ Aqui, tanto quanto os nossos modernistas, Mário em especial, o crítico produz e esgrime com *sua* verdade. Caberia proceder para descobrir a razão deste fato. O certo é que, por conta de tudo que se manifestou ao seu redor e, também, digamos assim, de sua instrumentalização, Oswaldo Goeldi parece uma boa figura, quase um controle, que nos propicia, quando o acompanhamos tanto em seu tempo quanto depois dele, em razão ora do contraste, ora do envolvimento, uma visão geral de nossa arte. De *nosso* nexos modernos.

¹⁹⁶ Idem, p. 23.

¹⁹⁷ Idem, p. 24-25.

¹⁹⁸ AQUINO, Flávio de. O mundo poético de Oswaldo Goeldi. In: _____. *Três fases do movimento moderno*, 1952, p. 46-49. Observar, especialmente, nesta crítica, o emprego dos vocábulos “irreal” e “inanimados”, bem como a compreensão de tempo que é nela apresentada.

¹⁹⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*, 1999, p. 6-7.

²⁰⁰ Idem, p. 36

²⁰¹ BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. In: _____. BRITO, Ronaldo & LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*, 2005, p. 136-138.

Referências

Fontes consultadas

1920

UM ARCHITECTO allemão no Rio de Janeiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1920. Factos e Informações, p. 3.

1921

ESTÁ NO RIO o Architecto-Chefe do maior theatro do mundo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1921, p. 5.

1922

1º SALÃO DA PRIMAVERA. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1922. Artes: theatro, música, cinema, pintura, p. 6.

ARTES E ARTISTAS: bellas artes, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1922, p. 2.

NOTA DE ARTE: Salão de Primavera. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1922, p. 6.

TALMA, João de. Salão da Primavera. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1922. Artes: theatro, música, cinema, pintura, p. 6.

1923

1º SALÃO DA PRIMAVERA. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923. Artes: theatro, música, cinema, pintura, p. 6.

1º SALÃO DE PRIMAVERA. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1923, p. 1.

A ARTE DOS NOVOS – A inauguração do Salão da Primavera. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 5, 3 fev. 1923, p. 38-39.

ARTES E ARTISTAS: Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1923, p. 2.

BELLAS ARTES: exposição Riciardo Bampi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1923, p. 9.

BELLAS ARTES: Salão da Primavéra. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1923, p. 3.

BELLAS-ARTES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1923, p. 2.

BELLAS-ARTES: em torno da Exposição Geral deste anno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1923, p. 3.

BELLAS-ARTES: o Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1923. Factos e Informações. Factos e Informações, p. 3.

BELLAS-ARTES: o Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1923. Factos e Informações. Factos e Informações, p. 3.

BELLAS-ARTES: Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1923. Factos e Informações, p. 3.

BELLAS-ARTES: Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1923. Factos e Informações, p. 3.

BELLA TENTATIVA de independência dos artistas moços do Brasil, *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 1.

CREMONA, Ercole. Bellas-Artes: exposições. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 1064, 3 fev. 1923, p. 45.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 21 fev. 1923, p. 2.

NOTA DE ARTE: o 2º Salão de Primavera, *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1923, p. 2.

O PRÓXIMO “Salão da Primavera”. *A Rua*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1923, p. 1.

O SALÃO DA PRIMAVERA. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 9, 3 mar. 1923, p. 40-41.

SALÃO DA PRIMAVERA. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 6, 3 fev. 1923, p. 28.

VIDA AMERICANA: Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 out. 1923. Factos e Informações, p. 3.

1924

A ARTE DE CANDIDO PORTINARI. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1924, p. 3.

BELLAS-ARTES: o Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1924. Factos e Informações, p. 3.

BELLAS-ARTES: o Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1924. Factos e Informações, p. 3.

BELLAS-ARTES: Salão da Primavera. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1924. Factos e Informações, p. 3.

EGOS E NOTÍCIAS: a arte no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1924, p. 5.

E. R. Notas sociaes: ancias... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 10.

_____. Notas sociaes: elegâncias. *Jornal do Brasil*, 1 fev. 1924, p. 9.

FOI INAUGURADO o 2º Salão da Primavera. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1924, p. 6.

MATTOS, Adalberto. Bellas-Artes: passadistas e modernistas. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1120, 1 mar. 1924, p. 13.

NOTAS SOCIAES: exposição. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1924, p. 4.

O 2º SALÃO DA PRIMAVERA. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 6, 2 fev. 1924, p. 31.

O SALÃO DA PRIMAVERA. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 5, 2 fev. 1924, p. 55-56

SALÃO DA PRIMAVERA. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1116, 2 fev. 1924, p. 35.

UMA FORTE REALIZAÇÃO DE MOCIDADE: a próxima inauguração do 2º Salão da Primavera. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1924, p. 3.

1928

BELLAS ARTES: Salão de Maio. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1928, p. 5.

BELLAS ARTES: Salão de Maio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1928, p. 8.

MACHADO, Annibal. Cícero Dias, pintor da imaginação. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1928, p. 39-40.

NOTAS MUNDANAS: Elegâncias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1928, p. 8.

NOTAS MUNDANAS: Elegâncias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1928, p. 14.

NOTAS MUNDANAS: Elegâncias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1928, p. 14.

O 1º SALÃO DE MAIO. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1928, p. 3.

1929

JARDIM DAS VAIDADES: Notas Literárias. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1929, p. 5.

PANORAMA DO MODERNISMO BRASILEIRO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1929, p. 3.

1930

A CASA DE WARCHAVCHIK. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 mar. 1930, p. 2.

A CASA MODERNISTA DE WARCHAWTCHIK. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 abr. 1930, p. 2.

ANDRADE, Oswald de. A Casa Modernista, o peor crítico do mundo e outras considerações. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1930, p. 2.

A EXPOSIÇÃO DA CASA MODERNISTA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 mar. 1930, p. 2.

EXPOSIÇÃO DE UMA CASA MODERNISTA. *Diário Nacional*, São Paulo, 25 mar. 1930, p. 7.

EXPOSIÇÃO DE UMA CASA MODERNISTA. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 mar. 1930.

FERRAZ, Geraldo. Oswaldo Goeldi está em São Paulo. *Diário da Noite*, São Paulo, 11 fev. 1930.

SALGADO, Plínio. Um pintor brasileiro em Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 out. 1930, p. 5.

UM MAGAZINE-ANTHOLOGIA. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1930.

1933

3º SALÃO DA PRÓ-ARTE. *A Nação*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1933, p. 1.

3º SALÃO DA PRÓ-ARTE. *O Radical*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1933, p. 2.

A EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1933, p. 2.

ARTES PLÁSTICAS – OSWALDO GOELDI. *Literatura*, Rio de Janeiro, 20 out. 1933.

A EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1933. 2ª seção, p. 1.

A EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA E A TARDE MODERNISTA... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1933, p. 3.

O 3º SALÃO ANNUAL DA “PRO-ARTE”. *Diário de Notícias*, 9 jul. 1933, p. 20.

O SEGUNDO SALÃO DO LIVRO... *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1933, p. 2.

O “VERNISSAGE” DO 3º SALÃO DA PRÓ-ARTE. *O Radical*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1933, p. 2.

1934

PASSOU PELO RIO O CIENTISTA ERNST GEORG NAUCK. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 set. 1934. Segunda seção, p. 2.

1935

ARTE SOCIAL: Di Cavalcanti vae fazer... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 set. 1935, p. 2.

ARTE SOCIAL E ARTE INFANTIL. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1935, p. 2.

BELLAS ARTES: inaugurou-se, no Club Municipal... *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 set. 1935, p. 1.

COGITA-SE DE ADIAR... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1935, p. 6.

ENCERRA-SE, HOJE, A MOSTRA... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 set. 1935, p. 3.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SOCIAL. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1935, p. 2.

INAUGURADA, HONTEM, A EXPOSIÇÃO DE ARTE SOCIAL. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 set. 1935, p. 2.

INAUGURA-SE, NO DIA 12, A GRANDE... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 set. 1935, p. 2.

LICÇÃO DE COISAS. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 out. 1935, p. 1.

MOREYRA, Álvaro. Na exposição do Club de Cultura Moderna. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 set. 1935, p. 3.

“MOVIMENTO”, seu primeiro número. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1935, p. 3.

PEDREIRA, Sá. Arte revolucionária. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 set. 1935, p. 2.

PELA CULTURA E PELA LIBERDADE. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1935, p. 2.

PELA LIBERDADE E PELA CULTURA! *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1935, p. 1.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. Cultura e liberdade. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1935, p. 2.

PROROGADA ATÉ QUINTA... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 set. 1935, p. 2

PROROGADA ATÉ QUINTA... *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 set. 1935, p. 2

UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE SOCIAL. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1935, p. 6.

UM NOTÁVEL TRIUMPHO DA ARTE POPULAR. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1935, p. 1.

1936

REIS JUNIOR, José Maria. Oswaldo Goeldi, artista xylographo. *O Cruzeiro*, 29 ago. 1936.

1937

I SALÃO DE MAIO. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1937, p. 6.

I SALÃO DE MAIO. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1937, p. 6.

A IMPORTÂNCIA DA CONTRIBUIÇÃO DOS ARTISTAS RESIDENTES NO RIO. *Folha da Noite*, São Paulo, 14 mai. 1937, p. 3.

ARTISTAS AVANGUARDISTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 mar. 1937, p. 14.

PRIMEIRO SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 abr. 1937, p. 3.

PRIMEIRO SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 mar. 1937.

PRIMEIRA SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 mar. 1937.

SALÃO DE MAIO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 jul. 1937, p. 16.

SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 mai. 1937.

1938

2º SALÃO DE MAIO DE S. PAULO... *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1938. Segunda secção, p. 9.

2º SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1938, p. 3.

2º SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1938, p. 3.

2º SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1938.

2º SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1938.

2º SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1938, p. 4.

II SALÃO DE MAIO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 mar. 1938, p. 9.

II SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 mar. 1938.

ADIADA A ABERTURA DO 2º SALÃO DE MAIO. *Folha da Noite*, São Paulo, 9 jun. 1938, p. 3.

AMADO, Jorge. Segundo Salão de Maio. *Folha da Manhã*, São Paulo, 5 jul. 1938.

ARTISTAS MEXICANOS NO SALÃO DE MAIO. *Correio Paulistano*, 24 abr. 1938, p. 13.

BELLAS ARTES: Oswaldo Goeldi. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1938.

BIBLIOTHECA E ARCHIVO PÚBLICO DO PARÁ. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 25 mar. 1938.

CINCOENTA PINTORES CONCORRERÃO... *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 jun. 1938.

COELHO, Machado. Um pouco de Oswaldo Goeldi. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 27 mar. 1938.

EXPOSIÇÃO OSWALDO GOELDI. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 30 mar. 1938.

FLORES, Jacques. Os trabalhos de Oswaldo Goeldi. *Folha do Norte*, Belém do Pará, 2 abr. 1938.

HOMENAGEM AO PINTOR OSWALDO GOELDI. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 7 abr. 1938.

HOMENAGEM DOS INTELLECTUAES paraenses ao pintor Oswaldo Goeldi. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 6 abr. 1938.

JURANDIR, Dalcídio. Oswaldo Goeldi. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 31 mar. 1938.

LASAR SEGALL FALA SOBRE O 2º SALÃO DE MAIO. *Folha da Noite*, São Paulo, 4 jun. 1938.

LEVIHALL. Goeldi. *Folha do Norte*, Belém do Pará, 8 abr. 1938.

MENDES, F. Paulo. O poeta Oswaldo Goeldi. *Folha do Norte*, Belém do Pará, 1 abr. 1938.

MILLIET, Sérgio. Pintura moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1938.

_____. Posição do pintor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1938, p. 4.

O 2º SALÃO DE MAIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1938, p. 6.

O 2º SALÃO DE MAIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1938, p. 6.

O 2º SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 abr. 1938.

O 2º SALÃO DE MAIO SERÁ INAUGURADO... *Folha da Noite*, São Paulo, 2 jun. 1938.

O INTERESSE DESPERTADO EM LONDRES... *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 nov. 1938, p. 9.

O PINTOR GOELDI E A SUA EXPOSIÇÃO. *Estado do Pará*, Belém do Pará, 31 mar. 1938.

O PINTOR INGLEZ BEN NICHOLSON NO SALÃO... *Folha da Noite*, São Paulo, 14 abr. 1938, p. 1.

O QUE SERÁ O 2º SALÃO DE MAIO. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 mai. 1938.

PINTORES INGLEZES NO SEGUNDO SALÃO DE MAIO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 mai. 1938, p. 4.

SEGUNDO SALÃO DE MAIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1938, p. 3.

SERRA, Alzira. Miniatura. *Folha do Norte*, Belém do Pará, 1 abr. 1938.

VIEIRA, Gastão. Oswaldo Goeldi. *Folha do Norte*, Belém do Pará, 7 abr. 1938.

1941

VELLOSO, Antonio Leão. Um livro sobre o Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1941, p. 4.

1942

UM ALEMÃO QUE CONDENA O NAZISMO. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1942, p. 6.

1944

GASTÃO PENALVA: faleceu o ilustre escritor e oficial da Marinha. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1944.

Fontes citadas

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

_____. Carta n. 10 (São Paulo, 15 nov. 23). In: AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 78-80.

_____. Convalescença. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 8, v. 24, n. 92, ago. 1923, p. 336-339.

_____. Discurso inaugural. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 8, v. 22, n. 85, jan. 1923, p. 45-48.

_____. “Epigrammas irônicos e sentimentaes” – Ronald de Carvalho. *Klaxon*, São Paulo, n. 7, 30 nov. 1922, p. 14-15.

_____. Exposição duma casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 5 abr. 1930, p. 5.

_____. Hugo Adami – III, *Diário Nacional*, São Paulo, 13 set. 1928, p. 7.

_____. O Aleijadinho (1928). In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975, p. 15-46.

_____. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975, p. 9-33.

_____. O Salão. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 set. 1931, p. 3.

_____. Osvaldo Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 mar. 1929, p. 7.

_____. Osvaldo Goeldi. *Diário Nacional*, São Paulo, 8 fev. 1930, p. 8.

_____. Portinari. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1934. In: POHLIT, Claudete Kronbauer. *Mário de Andrade, cronista crítico das artes plásticas*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, p. 266-269.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Paulicea desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7-39.

_____. Tarsila. *Diário Nacional*, São Paulo, 21 dez. 1927, p. 2.

APOLLINAIRE, Guillaume. L'Esprit Nouveau et les poètes. *Mércvre de France*, Paris: Mércvre de France, ano 29, tomo 130, n. 491, 1º dez. 1918, p. 385-396.

ARTE BRASILEIRA: a exposição de Osvaldo Goeldi. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1921, p. 4.

ARTES E ARTISTAS: Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921, p. 7.

ATIVIDADES ESCOLARES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 junho, 1932, p. 9.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação. In: GOELDI, Osvaldo. 10 gravuras em madeira de Osvaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1930.

BARATA, Frederico. No Salão da Primavera: uma rápida impressão dos trabalhos expostos. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1923, p. 3 (cont., p. 6).

_____. O segundo salão da primavera. *Gazeta de Notícias*, 7 fev. 1924, p. 2.

BELLAS-ARTES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921. Factos e Informações, p. 3.

CARVALHO, Ronald de. A poesia da penumbra. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 30 set. 1921, p. 2.

CLUBE DE ANTROPOFAGIA DO RIO DE JANEIRO. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1929. Revista de Antropofagia, p. 10.

DEMORO, Lauro. O segundo Salão de Primavera no Lyceu de Artes e Offícios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1924. Suplemento literário, artístico e científico, p. 1.

DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM. *Deutsche Tageszeitung*, Berlin, 18 jun. 1930.

DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM. *Berliner Börsen Zeitung*, Berlin, 18 jun. 1930.

DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM. *Vorwärts*, Berlin, 18 jun. 1930.

DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM. *Berliner Morgenzeitung*, Berlin, 19 jun. 1930.

DIE MODERNE GALERIE WERTHEIM [...] hat zur Zeit. *Germania*, Berlin, 4 jul. 1930.

ECKHARDT, Paul. Der Graphiker Osvaldo Goeldi. *Deutsche Rio-Zeitung*, Rio de Janeiro, 5 set. 1930, p. 6.

EXPOSIÇÃO DE ARTE: os trabalhos do Sr. Oswaldo Goeli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1921, p. 4.

EXPOSIÇÃO DE ARTE DECORATIVA. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 7, 5 fev. 1927, p. 26.

EXPOSIÇÃO DE ARTE MEDIEVAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1932, p. 3.

EXPOSIÇÃO MODERNISTA. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1933, p. 3.

Klaxon, São Paulo, n. 1, 15 mai. 1922.

G. Moderne Graphik. *Berliner Lokal-Anzeiger*, Berlim, 21 jun. 1930.

GUIMARÃES, Hugo Pinheiro. Um alemão interpreta o Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1941, p. 7.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. O lado oposto e outros lados. *Revista do Brasil*, n. 3, 15 out. 1926, p. 9-10.

MACHADO, Annibal. Um artista original – Oswaldo Goeldi. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1927. Segunda seção, p. 1.

MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, out. 1935, p. 19-23.

MATTOS, Adalberto. Bellas-Artes: Antonio Maria da Silva. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1118, 16 fev. 1924, p. 9.

M. I. Ausstellung Kümmerly-Goeldi. *Berner Tagblatt*, Berna, 19 jul. 1930.

MILLIET, Sérgio. Poesia (*Toda a América* de Ronald de Carvalho – Rio, 1926). *Terra roxa e outras terras*, ano 1, n. 4, 3 mar. 1926, p. 4.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.

MORAES NETO Prudente de & HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Ronald de Carvalho – “Estudos brasileiros”, *Estética*, ano 2, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1925, p. 215-218.

NO SALÃO do Lyceu de Artes e Offícios. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 154, 26 nov. 1921, p. 28.

O 2º SALÃO DA PRIMAVERA: uma impressão dessa exposição de arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1924, p. 6.

O 2º SALÃO DE PRIMAVERA: uma impressão sobre a pintura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 8.

O 3º SALÃO DA PRÓ-ARTE. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1933, p. 6.

- OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PAVÃO, Ary. Panorama. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1933, p. 3.
- PORTINARI, Candido. Um movimento de renovação nas Bellas Artes. *Hierarchia*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, mar.-abr. 1932, p. 188-189.
- PRADO, Paulo. Ronald de Carvalho – “Toda a América”. *Terra roxa e outras terras*, ano 1, n. 4, 3 mar. 1926, p. 1.
- R. de R. Notas sociaes: a esmo... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1924, p. 3.
- RATHENAU, Walter. Critique de l’esprit allemand. *L’Esprit Nouveau*, Paris: Ed. L’Esprit Nouveau, n. 10, jul. 1921, p. 1093-1106.
- RIBEIRO, Fléxa. Salão da Primavera. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 3.
- [RIBEIRO, Flexa]. Bellas Artes – Oswaldo Goldi. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1927, p. 2.
- SALÃO DE MAIO. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1928, p. 1.
- SALGADO, Plínio. Um pintor brasileiro em Paris. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 out. 1930, p. 3 (cont. p. 4).
- SILVA, Mário da. Bellas-Artes: exposição de Goeldi & Huguin no Lyceu de Artes e Officios. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1921. Factos e Informações, p. 3.
- S. N. [NETO, Silveira]. Salão da Primavera em 1924. *Terra de sol*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, fev. 1924, p. 214-217.
- UM PINTOR QUE VOLTA DA EUROPA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1931, p. 3.
- UMA EXPOSIÇÃO artística no Lyceu de Artes e Officios. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1921, p. 4.
- UMA EXPOSIÇÃO de desenhos branco e preto e de projectos achitectonicos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921, p. 4.
- UMA EXPOSIÇÃO interessante. *Careta*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 701, 26 nov. 1921, p. 32.
- VITRAC, Roger. L’esprit moderne. *L’Intransigeant*, Paris, 17 mar. 1931, p. 5.
- W. A. Atelieraustellung Kümmerly-Goeldi. *Der Bund*, Berna, 4 jul. 1930.
- WARHAVCHIK, Gregori. Arquitetura brasileira. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, n. 7, 17 set. 1926, p. 2-3.
- _____. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZACH, Erwin. Oswald Goeldi: o desenhista da noite. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1928, p. 5.

_____. Oswaldo Goeldi, o expressionista suíço. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1925, p. 3.

_____. Um artista desconhecido. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926. Terceira seção, p. 1.

Bibliografia sobre Goeldi

AQUINO, Flávio de. O mundo poético de Oswald Goeldi. In: _____. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 46-49.

BRITO, Ronaldo. Goeldi: o brilho da sombra. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 295-299.

_____. Goeldi: o brilho da sombra. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 19, dez. 1987, p. 73-78.

_____. O jeitinho moderno brasileiro. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-138.

_____. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: S. Roesler; Instituto Cultural The Axis, 2002.

CABO, Sheila Geraldo. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RIBEIRO, Noemi Silva. A obra gráfica de Goeldi: o esboço de uma cronologia. *Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 8, dez. 1990, p. 82-99.

_____. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

RIBEIRO, Noemi Silva (coord.). *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2005.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. No lusco-fusco da modernidade: Oswald Goeldi e a crítica. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 169-186.

_____. *Oswaldo Goeldi*. São Paulo: Cosac Naify; Fapesp, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi. In: HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS: 6º Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2010, Campinas. *Atas...* Campinas: Ed. Unicamp: IFCH, 2010, p. 472-479.

VENANCIO FILHO, Paulo. *A crise da pessoalidade e o “outro” do modernismo – Cornélio Penna, Goeldi, Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Goeldi: um expressionista nos trópicos. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 40, p. 117-124, nov. 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Felipe Süssekind. *Cor gráfica*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ZILIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny; PUC, 1982.

ZILIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. *Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 10, mar. 1993, p. 40-57.

Bibliografia geral (citada e/ou consultada)

ABREU, Mirhiane Mendes. Cartas e polêmicas: Ronald de Carvalho e as questões modernistas. In: COLI, Jorge e GÁRATE, Miriam (org.). *A arte da comparação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016, p. 109-130.

_____. Um mosaico textual: a correspondência de Ronald de Carvalho a Mário de Andrade, *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, 2018, p. 97-118.

ADORNO, Theodor. Revendo o Surrealismo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 135-140.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

AQUINO, Flávio de. Arte, abstração formal. In: _____. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 26-45.

_____. Três fases do movimento moderno. In: _____. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 3-25.

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa, itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. Delacroix e o “romantismo histórico”. In: _____. *A arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 346-390.
- _____. A arte do século XX. In: _____. *A arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 438-494.
- _____. O modernismo. In: _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 185-225.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 136.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 671-731.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, p. 101-119.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BERARDINELLI, Alfonso. Baudelaire em prosa. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 43-57.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- BOTELHO, André. A *Pequena história da literatura brasileira*. *Tempo social*, São Paulo: USP, v. 23, n. 2, 2011, p. 135-161.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980, p. 109-138.
- CARVALHO, Ronald de. *Estudos brasileiros*. 1ª série. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- _____. *Estudos brasileiros*. 2ª série. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1931.
- _____. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1919.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

- CIORAN, E. M. Carta ao tradutor. In: _____. *Silogismos da amargura*, Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 9.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. Prefácio a Poe. In: POE, Edgar Allan. *A narrativa de A. Gordon Pym*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 7-10.
- ESCOREL, Lilian de Carvalho. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1990.
- FREUD, Sigmund. O eu e o id. In: *Obras completas, volume 16 (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-74.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 7-30.
- GINZBURG, Carlo. Prefácio. In: _____. *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 7-12.
- GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...* Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.
- HARRIS, Stefanie. The return of the dead: memory and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. *The German Quarterly*, vol. 74, n. 4. 2001, p. 379-391.
- JARDIM, Eduardo. *A modernidade brasileira, sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteio, 2016.
- LEWISON, Jeremy. The Early Prints of Ben Nicholson. *Print Quarterly*, vol. 2, n. 2, jun. 1985, p. 105-124.
- LIRA, José Correia Tavares de. Ruptura e construção, *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 78, jul. 2007, p. 145-167.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- POHLIT, Claudete Kronbauer. *Mário de Andrade, cronista crítico das artes plásticas*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

SANJAD, Nelson & GÜNTERT, Marcel. Emil August Göldi (1859–1917) – a life between Switzerland and Brazil. *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern*, n. 72, 2015, p. 21-71.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

WARBURG, Aby. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 99-128.

_____. Introdução à *Mnemosine*. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363-375.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.