

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

TAMMY SENRA FERNANDES GENÚ

Oswaldo Goeldi e Murilo Mendes: Relações entre gravador e poeta

Juiz de Fora

2017

Tammy Senra Fernandes Genú

Murilo Mendes e Oswaldo Goeldi: Relações entre gravador e poeta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Teorias e Processos Interdisciplinares.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Senra, Tammy.

Oswaldo Goeldi e Murilo Mendes: relações entre gravador e poeta / Tammy Senra. -- 2017.

83 f. : il.

Orientador: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Murilo Mendes. 2. Oswaldo Goeldi . 3. Xilogravura. 4. Coleção de Arte. 5. Arte Moderna. I. Pifano, Raquel Quinet de Andrade, orient. II. Título.

Agradecimentos

Se há uma certeza é se estivesse sozinha, este trabalho não teria sido finalizado, portanto, gostaria de agradecer a todos que de alguma forma me ajudaram a chegar até este momento. À professora e orientadora Prof.^a Dr.^a Raquel Quinet Pifano, por ter sido a primeira a acreditar comigo neste projeto e ter me auxiliado neste caminho do mestrado me apoiando e orientando, inclusive emocionalmente. Aos meus pais, Eneida e Paulo por todo apoio e suporte neste caminho, pelos ensinamentos e por entenderem por vezes minha ausência nestes dois anos de mestrado. Aos meus irmãos, em especial minha irmã Denise, pelo ombro mais que amigo, por sempre ter acreditado nas minhas capacidades e me apoiado em todas as minhas decisões. Ao Jonathas pelo carinho e paciência comigo durante estes últimos meses e por ter me auxiliado em minha organização para que este trabalho se concretizasse no tempo correto. À Lani Goeldi, por ter aberto para mim as portas do Instituto Goeldi e me apresentado um pouco mais a história de sua família. À Sheila Geraldo, por me receber em sua casa, me auxiliar durante o trabalho e aceitar o convite de fazer parte de minha banca de qualificação e defesa. À professora Renata Zago, pelo entusiasmo constante com o meu trabalho, por ter me auxiliado desde a qualificação e ter aceitado fazer parte da minha banca de defesa. Ao Valtencir por não se importar com minha intromissão em seu laboratório de restauração e permitir que eu pudesse verificar com mais destreza as obras de Goeldi que estão no acervo do MAMM. Aos meus primos Lorena Castro, Fernando Itaboraí e Fabiany Itaboraí por gentilmente me receberem em suas casas sempre que houvesse a necessidade. À Clara Habib, por estar sempre pronta a me auxiliar em qualquer dúvida que tivesse. À Gabriele Teodoro, por ter sido o ombro amigo nestes dois anos de mestrado. À Mônica Ly, pela amizade neste último ano de mestrado e por sempre estar pronta a ler e discutir minha pesquisa comigo. À Lara e Flaviana, secretárias do mestrado pela constante atenção comigo e motivação em relação a pesquisa. À Débora Fernandes e Venina Martinho, por concordarem com minhas ausências no trabalho para que, como complementação da pesquisa, pudesse participar de congressos e seminários fora da cidade.

À todos os meus amigos que não citei explicitamente, mas que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho.

Resumo

O objetivo principal deste trabalho é analisar como se deu a relação entre Oswaldo Goeldi e Murilo Mendes, artistas cujo impacto na arte moderna brasileira ainda é pouco estudado. Murilo Mendes foi atuante como crítico de arte e poeta e sempre possuiu uma íntima ligação com as artes no geral. Através de contatos com amigos artistas, adquire uma coleção de arte que atualmente nos dá um panorama da arte moderna no Brasil e na Itália do período no qual o poeta viveu. Na coleção que atualmente se encontra no acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMM/UFJF) encontramos quatro pequenas xilogravuras de autoria de Oswaldo Goeldi: *Mulheres no Manguê*, *Vilarejo*, *o Ladrão e Bôas Entradas*. Como a coleção muriliana foi sendo estabelecida através de presentes de amigos como forma de agradecimento a críticas positivas ou mesmo presentes dados em datas especiais como aniversários, questiona-se a presença das obras de Goeldi na coleção, já que não havia nenhum relato claro de relação de amizade entre estes dois artistas. Portanto, este trabalho apresentará as trajetórias de ambos artistas no período do estabelecimento da arte moderna no Brasil, entre 1920 a 1961, procurando levantar provas que comprovem que estes se conheciam e nutriam uma relação de admiração e amizade que podem explicar a trajetória das obras de Goeldi até Mendes.

Palavras-Chave: Murilo Mendes; Oswaldo Goeldi; Xilogravura; Coleção de Arte.

Abstract

The main goal of this work is to analyze how the relation between Oswaldo Goeldi and Murilo Mendes begun, artists which impact in the Brazilian Modern Art is still little studied. Murilo Mendes acted as an art critic and poet and always had an intimate relationship with the arts in general. Through his contacts with friends who were artists he gathered an art collection which nowadays gives us a view of the modern art in Brazil and Italy while the poet was alive. In the collection that nowadays is found in the Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMM/JF), we can find four small engravings from Oswaldo Goeldi: *Mulheres no Mangue*, *Vilarejo*, *O Ladrão* and *Bôas Entradas*. As Murilo Mendes' collection was established by gifts from friends as gratitude after positive critics or gifts given in special dates, such as birthdays, we questioned the presence of Goeldi's pieces of art in it, as we did not have any clear report of a friendship relationship between these two artists. Therefore, the present work will show the trajectories of both artists in the moment of establishment of the modern art in Brazil, from 1920 to 1961, looking for evidences that can proof that these artists knew each other and nourished a relationship of admiration and friendship that can explain the trajectory of Goeldi's works of art to Mendes' collection.

Key-Words: Murilo Mendes; Oswaldo Goeldi; Xylography; Art Collection.

Índice de Ilustrações

Figura 1 – Murilo Mendes; Oswaldo Goeldi, <i>A portuguesa</i> . Letras e Artes, Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, p.1, 10 de fev. 1946.....	26
Figura 2 – Expediente do Jornal <i>A Manhã</i>	26
Figura 3 – Da esquerda para a direita, Oswaldo Goeldi, Mendes, Maria da Saudade e Djanira. Correio da Manhã, 1º de Maio de 1952, p.13.....	27
Figura 4 - Oswaldo Goeldi, <i>Nero, não brinca</i>	37
Figura 5 - Oswaldo Goeldi, <i>Uma só vez</i>	37
Figura 6 - Oswaldo Goeldi, <i>Voltarei Amanhã</i>	38
Figura 7 – Oswaldo Goeldi no Mercado de Peixe. ZÍLIO, Carlos, 1981, p. 57.....	39
Figura 8 – Oswaldo Goeldi, <i>Cavaleiro</i>	40
Figura 9 - Constantin Guys, <i>Três oficiais a cavalo</i>	40
Figura 10 – Oswaldo Goeldi, <i>Índia</i>	42
Figura 11 – Oswaldo Goeldi, <i>Mulheres no Mangue</i>	50
Figura 12 – Oswaldo Goeldi, <i>Mulheres no Mangue</i>	51
Figura 13 – Oswaldo Goeldi, <i>Peixaria</i>	51
Figura 14 – Oswaldo Goeldi, <i>Vilarejo</i>	53
Figura 15 – Oswaldo Goeldi, <i>Carroça de Lixo I</i>	54
Figura 16 – Oswaldo Goeldi, <i>Carroça de Lixo II</i>	54
Figura 17 - Oswaldo Goeldi, <i>Carroça de Lixo III</i>	54
Figura 18 – Oswaldo Goeldi, <i>O Ladrão</i>	56
Figura 19 – Oswaldo Goeldi, <i>A morte do guarda-chuva</i>	57
Figura 20 – Oswaldo Goeldi, <i>Chuva</i>	57
Figura 21 – Oswaldo Goeldi, <i>Abandono</i>	58
Figura 22 – Oswaldo Goeldi, <i>Bôas Entradas</i>	59
Figura 23 – Oswaldo Goeldi, <i>Macacos Uivantes</i>	60
Figura 24 – Oswaldo Goeldi, <i>Macaco</i>	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1 – Murilo Mendes e Oswald Goeldi	11
1.1 - Murilo Mendes, Colecionador de Arte.....	11
1.2 - Oswald Goeldi por Murilo Mendes.....	18
Capítulo 2 – Goeldi, Artista Moderno	29
2.1 – Goeldi, Artista Expressionista	29
2.2 – Goeldi, Artista Moderno no Brasil	42
Capítulo 3 – Goeldi na Coleção de Murilo Mendes	49
3.1 – Mulheres no Manguê	49
3.2 – Vilarinho	52
3.3 – O Ladrão	55
3.4 – Bôas Entradas	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
ANEXOS	73
ANEXO A – Expressionismo na Poesia	73
ANEXO B – Entrevista com Lani Goeldi, 2016	75

INTRODUÇÃO

Desde o Humanismo, no século XV, poesia e artes foram objetos de estudos que buscaram associar o pictórico com a necessidade de contar uma história. Em seu tratado "Da Pintura", Leon Battista Alberti constata: "A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso" (ALBERTI, 2014, p.107). A associação entre texto e imagem é ponto de reflexão para pensadores e existem incontáveis exemplos de obras que contam histórias ou são nelas baseadas, desde a arte do Renascimento à Arte Moderna, como a "Calúnia de Apeles", pintado por Botticelli e "Don Quixote", pintado por Picasso.

Será Lessing, ao analisar o grupo escultórico "Laocoonte" no século XVIII, um dos autores a tentar estabelecer as fronteiras entre a poesia e a pintura, buscando demarcar os limites entre cada tipo de expressão artística. Para ele, estes dois tipos de arte possuíam especificidades que eram próprias a cada uma delas. Tanto o poeta quanto o pintor imitam a ação, contudo o fazem com meios distintos. A poesia é a arte do tempo e a pintura a arte do espaço; o poeta descreve objetos que se desdobram no tempo, enquanto o pintor imita os corpos restritos a um único momento (LESSING, 2011). Embora a Arte Moderna tenha problematizado tais relações, especialmente com a teoria do crítico Clement Greenberg, que recusa qualquer possibilidade de narrativa da pintura, as relações entre texto e imagem visual ainda são alvo de reflexão.

Na vida e obra de Murilo Mendes percebemos a ligação entre estas duas artes e é impossível estudá-las separadamente na obra deste poeta e crítico de arte. Como veremos mais adiante, a arte é questão central na poética de Murilo, sendo fundamental a seu ofício de poeta. A crítica de arte de Murilo é criada, segundo Argan (1991, p.6) com uma ausência de juízos, cujo objetivo se destinava mais a decifrar os nexos existentes entre imagem verbal e visual que simplesmente estabelecer padrões de gosto a um determinado público.

Mendes escreveu sobre arte no "Suplemento Dominical Letras e Artes" do jornal "A Manhã", porém grande parte de seus textos em que aborda as relações entre texto e imagem podem ser encontrados em livros como "Convergência", no qual em seus "Murilogramas" trata poeticamente sobre artistas que admirava. Muitas das suas críticas de arte em prosa são encontrados em textos chamados de "Retratos-Relâmpago". Nestes últimos, Murilo não somente discorria a respeito de

obras de determinados artistas, mas também analisava suas personalidades e descrevia visitas feitas a ateliês.

Um dos exemplos que ilustra as peculiaridades destes textos é o retrato-relâmpago feito ao artista e escultor suíço Alberto Giacometti. Murilo inicia seu texto dizendo: "Giacometti, moreno, cara de índio quíchua ou maya; falante, agradável, hospitaleiro, consegue ser nesses duros tempos um técnico da conversa fiada" (MENDES, 1994, p. 1244). Este trecho, além de demonstrar que Murilo conhecia o caráter e a personalidade de Giacometti revela algo maior: provavelmente o poeta possuía intimidade com o escultor, conhecendo-o de maneira a poder tratá-lo por palavras bastante informais e amigáveis. Mais adiante, o poeta continua: "Seu estúdio parisiense da Rue Hippolyte Maindron é território da desordem, da poeira, do antípoda de Max Bill. Além das esculturas, a única decoração consiste numa enorme lâmpada elétrica, que incide violentamente sobre as magras figuras, quase anulando-as" (MENDES, 1994, p.1244). Tal passagem denota que Murilo, então em visita a Paris foi até o ateliê do suíço, passando a conhecer não somente as obras do artista, mas também a maneira como ele trabalhava e e produzia.

Em sua obra, há um momento em que Murilo descreveu as obras de Giacometti, mas não as classifica como boas ou ruins, adequadas ou não adequadas a seu tempo, como um crítico tradicional o faria, mas sim as apresentando ao seu leitor por meio de uma linguagem poética. Ele denomina as figuras de Giacometti como "figuras-varetas, corpos-linhas e corpos-pontos de interrogação", uma maneira de descrever como eram os formatos das esculturas feitas pelo suíço, que esculpia figuras magras e corpos bastante alongados. Estas críticas de arte de Murilo Mendes se repetem com vários outros artistas, nas quais ele cria imagens mentais a partir das imagens visuais. Um destes artistas é Oswaldo Goeldi.

A Goeldi, Murilo escreve o poema "Homenagem a Oswaldo Goeldi", no qual percebemos que faz uma celebração à obra do gravador brasileiro. E, da mesma maneira que no texto a respeito de Giacometti, através dos versos de "Homenagem", Murilo com sua poesia nos remete, através de imagens, ao processo criativo de Goeldi. Porém, diferentemente do que nos é apresentado no texto sobre Giacometti, a poesia sobre o brasileiro possui uma qualidade especial devido a presença de obras de Goeldi na coleção de artes particular de Murilo.

A presença de obras de Goeldi na coleção de Murilo demonstra uma relação mais complexa entre estes artistas, já que é sabido que tal coleção foi criada a partir de presentes de amigos-artistas feitos pelo poeta ao longo da vida. A poesia em homenagem a Goeldi foi feita com ausência de

juízos, nela Murilo não classifica a qualidade estética do gravador como boa ou ruim, mas faz uma ode a sua obra e a seu processo de gravação. Tal maneira de escrever revela que Goeldi era caro a Murilo.

Assim, esta pesquisa se estabeleceu com a intenção de esclarecer que tipo de relação de amizade e admiração ocorreu entre Murilo Mendes e Oswaldo Goeldi, analisando a trajetória de ambos os artistas para que possamos justificar a presença das obras de um na coleção de artes do outro. No primeiro capítulo analisaremos como Murilo se relacionava com seus "artistas-amigos" e como se deu o processo de construção da sua coleção de artes. Além disso, iremos analisar como o poeta estabelecia critérios para sua prosa e poesia. Também nos preocuparemos em analisar como então surgiu a amizade do poeta com o gravador Oswaldo Goeldi. No segundo capítulo, analisaremos as bases do expressionismo alemão, inspiração para Goeldi como artista, assim como o estabelecimento e reconhecimento deste artista expressionista no Brasil. Por fim, no terceiro e último capítulo, analisaremos as quatro obras de Goeldi que hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes: *Mulheres no Manguê*, *Vilarejo*, *O Ladrão* e *Bôas Entradas*.

CAPÍTULO 1 - MURILO MENDES E OSWALDO GOELDI

1.1 - Murilo Mendes, Colecionador de Arte

Murilo Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, no ano de 1901 e desde muito jovem o ato de ver foi de suma importância para a sua atividade como poeta. Em "A idade do Serrote", livro de memórias do poeta, Murilo nos relata que se deu conta da importância do "ato de ver" com a passagem do cometa Halley em 1910. Cedo, Murilo, ainda menino aos 9 anos, se descobre interessado pela imagem visual, o que iria influenciar todo seu trabalho poético assim como sua prosa.¹ Como veremos mais adiante, o poeta tinha íntima relação com as artes plásticas, música, literatura e teatro, sendo estas expressões fundamentais ao seu ofício.

O ato de ver para Murilo tem um caráter muito peculiar, pois se aplica a seu modo de apreensão do mundo. Esta experiência de visão é definida pelo poeta como o "olho armado", a capacidade, fundamental à sua existência, de perceber o mundo poeticamente através da visão:

O prazer, a sabedoria do ver, chegavam a justificar a minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continuava a me dar força para a vida (MENDES, 2014, p. 163).

Será através desta maneira de observar a imagem visual que Murilo fará as escolhas daqueles artistas que serão temas tanto de sua poesia como de seus textos em prosa. Ao conviver proximamente com artistas e obras de arte, o poeta coloca em prática o exercício do ver e rever o que está em seu redor e a partir daí o "olho armado" situa-se como algo entre a visão crítica e o exercício do prazer. O "olho armado" será o instrumento mais eficiente para compreender o interesse de Murilo pelas artes plásticas e ler a coleção de artes que reúne ao longo de sua vida. Certamente a crítica de arte muriliana também é influenciada por este modo de ver do poeta, e chamou a atenção de Giulio Carlo Argan, com quem o poeta conviveu em Roma. Argan (1991, p.6) considerou sua crítica com "ausência de juízos", o que fez o historiador conferir à crítica muriliana um caráter distinto da crítica como ofício.² Explico: ao poeta não interessava estabelecer

¹"Mas ainda hoje, a visão do cometa Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela que aquele corpo luminoso, com sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passeando pelo céu de minha cidade natal. Durante três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido o primeiro instante em que me senti tocado pela poesia" (MENDES, 1968 Apud GUIMARÃES, 1986, p.27).

padrões de gosto a um determinado público, sua crítica buscava mais estabelecer nexos entre imagem visual e a escrita. O historiador italiano afirma que o poeta reconhece o vínculo intrínseco existente entre a linguagem da arte e a linguagem da crítica e, portanto, não poderia ignorar as associações entre a linguagem imagética e a fonética.

Esta associação entre estas duas linguagens é então o que move Murilo em seu exercício crítico, tanto quanto em seu exercício como colecionador. Para Pifano (2016), Murilo se interessa tanto ou mais pelo artista do que pela obra isolada, o que talvez explique a ausência de juízos em sua crítica, segundo testemunho de Argan:

Murilo, como crítico, não tinha a mínima astúcia, uma habilidade que lhe permitisse escrever, sem comprometer-se em demasia, um trecho apresentável. Ele teria gostado de saber fazê-lo pois, com seu caráter angelical, queria contentar a todos. Não podia, se seu campo magnético não entreva em ressonância; faltavam as condições técnicas do trabalho crítico (ARGAN, 1991, p.6).

O relato de Argan nos explica que Murilo, portanto, não escrevia críticas sobre aqueles artistas cujo *"campo magnético não entrasse em ressonância"*, ou seja, àqueles artistas que pessoalmente não admirava ou não possuía relações de afeto (ARGAN, 1991, p.6). O afeto é fator fundamental para compreender então como se dá a estruturação da coleção do poeta, já que a partir dos anos 20, quando se muda para o Rio de Janeiro, passa a se relacionar com artistas, estabelecendo vínculos afetivos com eles e a partir daí constitui sua coleção.

O primeiro destes artistas é o pintor e arquiteto Ismael Nery que, embora não seja desta maneira tratado por Murilo, podemos considerá-lo o "segundo cometa Halley" que passa pela vida do poeta. Nery, além de influenciar Mendes em suas escolhas a respeito de arte, é o primeiro elo que liga o juizforano a outros artistas no mesmo período. A amizade entre os dois dura muito mais do que os treze anos que conviveram cotidianamente - Ismael Nery morre precocemente vítima de tuberculose. Esta amizade marca profundamente a vida de Murilo, uma vez que Nery teve profunda influência sobre sua espiritualidade (o catolicismo de Nery é uma referência para Murilo) e também porque o amigo lhe apresentou o mundo das artes plásticas.

Nery foi um dos artistas brasileiros que foram fazer escola em Paris, estabelecendo-se na cidade por períodos curtos. Em sua primeira estada, em 1920, estuda formalmente na Academia

Julian, retornando em cerca de 1927.² A respeito desta segunda estada não há muitas informações, aparentemente o artista não teve muito contato com a colônia brasileira já instalada em Paris, mas acredita-se ter sido neste segundo momento que teve contato com as obras de artistas surrealistas como as de De Chirico e cubistas, como as de Pablo Picasso.³

Em "Recordações de Ismael Nery" - uma reunião de 17 artigos escritos entre 1946 e 1951, publicados no período em que Murilo escreveu sobre pintura, música e poesia no suplemento dominical "Letras e Artes" do jornal "A Manhã", o poeta demonstra o quão profícuo foi esta amizade, para ambos os artistas. Segundo Eleotério (2001), este "memorial" relata todo aprendizado estético que Murilo recebeu de Nery e a partir dele é possível perceber toda a repercussão que este encontro projetou em sua vida de poeta. Sendo assim, é possível dizer que Ismael Nery foi o grande responsável pelo primeiro conhecimento de Murilo sobre artes plásticas e Murilo foi o principal responsável pela preservação da obra de Nery, já que foram muitas as vezes em que recolheu e guardou obras jogadas fora pelo artista.⁴

Nery era católico e após sua morte, Murilo, profundamente tocado pela morte do amigo, interessa-se intimamente por religião: um catolicismo heterodoxo, segundo o próprio Murilo. A partir de então, seus poemas serão permeados por referências religiosas, o mesmo acontece com sua crítica de arte. Em "A Invenção do Finito", uma coletânea de textos críticos escritos e reunidos por Murilo já no fim da vida, a referência religiosa é lida, por exemplo, na crítica sobre o artista italiano Piero Dorazio: "(...) Sabendo que na casa da arte há muitas moradas, aceitando propostas diferentes, vejo Dorazio (...)", em uma referência absoluta ao evangelho de João, capítulo 14, versículo 2, que diz: "(...) Na casa do meu Pai há muitas moradas. Senão, ter-vos-ia porventura dito preparar-vos o lugar onde ficareis? (...)".⁵

É por intermédio de Nery que Murilo entra em contato com outros artistas e a partir de então cria um grande círculo de amizades em torno de si. Tais amigos são matéria de pesquisa para a produção poética, prosa e crítica de Murilo, ao mesmo tempo que ele é matéria para a produção

² A respeito de Tarsila do Amaral, Batista escreve: "Estudou na Academia Julian no ano letivo de 1920-21 e depois, nas aulas de Emile Renard, em 1921-22 - já mais livres, segundo Aracy Amaral - além de desenhar em cursos livres. O curioso é que, segundo dados conhecidos, em 1920, também Ismael Nery estudava na Julian. Mas certamente não se encontraram nas aulas, pois a academia mantinha classes separadas em sedes diferentes para homens e mulheres" (BATISTA, 2012, p. 280).

³ "Em 1927, Ismael Nery passou por Paris pela segunda vez, nesta viagem teve contato com as obras surrealistas que influenciariam seu desenvolvimento na pintura" (BATISTA, 2012, p.316).

⁴ "Em suas memórias, Emmanuel Nery (filho de Ismael) afirma: Murilo salvou a memória das obras escritas e pintadas por meu pai (é) o único responsável pela preservação do acervo" (ELEOTÉRIO, 2001, p.37).

⁵ JOÃO (14-2). In: BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p.2076.

estética destes amigos. Se enquanto Murilo escrevia a respeito da poética dos muitos amigos artistas, estes amigos, não raro faziam retratos de Murilo Mendes, a exemplo de José Maria dos Reis Júnior, Guignard, Portinari e Flávio de Carvalho. Além destes, encontramos no grupo de amigos Jorge de Lima, Di Cavalcanti, Vieira da Silva, Arpad Szenes. Murilo também fez amizade com críticos da época, como Mário Pedrosa, amigo de toda a vida, a quem dedica seu livro "A invenção do Finito" e Antônio Bento (AMOROSO, 2013).

O grupo de amigos brasileiros reunia-se com frequência em ambientes informais, como o Bar Amarelinho no Rio de Janeiro, a fim de discutir arte. É interessante lembrar que o período se remete aos anos 20 e 30, tempos de intensas discussões a respeito de arte moderna no Brasil. Para Murilo estas reuniões também tinham outro propósito: serviam como uma maneira de "ver e rever" e assim aprimorar ainda mais seu olhar crítico a respeito de arte. A relação afetiva que mantém com os artistas o acompanhará por toda a vida, inclusive nos anos de 1950, quando se muda para a Itália, onde reside até morrer. Neste momento, se tornará amigo de artistas europeus, como Magnelli, Miró, Capogrossi, Hans Arp, Achille Perilli e outros.

Será através deste contato com os amigos que Murilo vai se descobrindo colecionador e compondo sua coleção de arte. Diferentemente do que ocorria com colecionadores que não pertenciam ao métier, a coleção muriliana se dá como forma de apreço entre amigos (ELEOTÉRIO, 2001), ou seja, ao invés de compras de obras, estas eram geralmente presentes, oferecidos em ocasiões especiais ou até mesmo em agradecimento a uma crítica feita pelo poeta. Este apreço é confirmado através das dedicatórias presentes em muitas obras do acervo, assim como escritos do próprio poeta, que em uma forma própria de catalogação, não raro datava o momento do recebimento do presente, além da ocasião.⁶

Walter Benjamin (1987), em seu texto "Desempacotando minha biblioteca" reflete a respeito da relação que o colecionador possui com o objeto que é colecionado. Para o colecionador a função utilitária do objeto não é mais fundamental, ele coleciona porque percebe que o objeto tem um destino maior, que é justamente ocupar este espaço dentro da coleção. "Colecionar é também ordenar o mundo, aprofundar o conhecimento e o apuro estético", escreve Maria Eleotério (2001, p.50). Ao analisar as peças que compõe uma coleção é possível compreender o processo de escolha que ocorreu para se constituir uma coleção. No caso de artistas que também são colecionadores, é

"A coleção (de Murilo) tem uma tela da série Conceito Espacial: a espera de 1963, de Capogrossi, que deixa a figuração para pesquisar a serialidade, como vemos no óleo sobre tela dedicado "a Murilo Mendes *com ammirazione e affetto il suo Capogrossi*" (ELEOTÉRIO, 2001, p. 57).

possível ainda perceber como também se deu seu próprio processo criativo, já que na maioria das vezes as obras não são escolhidas por meio de um critério específico, mas é resultado do círculo de amigos daquele colecionador. "Se a função de uma obra é significar, quanto maior o significado, menor é a sua utilidade prática" (ELEOTÉRIO, 2001, p.50). No caso de Murilo Mendes, podemos afirmar, quanto maior o afeto em relação ao artista criador da obra, maior seu significado.

A partir desta coleção é então possível perceber como se perpetuou a história do próprio poeta. A coleção ainda nos dá uma visão do meio artístico brasileiro e italiano época: muitos dos artistas encontrados na coleção de Murilo haviam iniciado suas trajetórias há pouco tempo, sendo contemporâneos ao próprio poeta. Como bem observou Argan (1991), a coleção de Murilo também é considerada uma maneira de pesquisar, aprender e construir um olhar a respeito de seu próprio fazer. Sua coleção se coloca como um laboratório a seu próprio ofício de poeta, abrigando obras do modernismo brasileiro e abstracionismo italiano em sua maioria. Atualmente, parte significativa da coleção se encontra no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, pertencente a Universidade Federal de Juiz de Fora. Tal coleção foi adquirida pela universidade em processo de compra da viúva de Murilo, Maria da Saudade Cortesão Mendes, finalizado em 1994. Embora a finalização deste processo tenha ocorrido em 1994, muito antes já existia um movimento para a criação de um espaço em Juiz de Fora que pudesse abrigar não somente o acervo de obras do poeta, mas também seu acervo documental e parte de sua biblioteca. É justo assinalar a importância do professor e artista Arlindo Daibert (1952-1993) neste movimento.⁷

Era desejo de Murilo, registrado em seu testamento, que caso morresse depois de sua esposa que sua coleção de artes plásticas fosse enviada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; a respeito do destino de sua biblioteca, ele desejava que fosse dividida em dois lotes a serem doados à Universidade Federal de Juiz de Fora e à Universidade de Roma, onde lecionava⁸ (PIFANO, 2016). A tentativa de transferir a coleção de Murilo para o Rio de Janeiro ocorreu no período em que José Sarney era presidente do Brasil. De acordo com Daibert, Celso Furtado, Ministro da Cultura no período iniciou as negociações junto a família do poeta. Em 1988 o ministro foi a Lisboa para se

⁷ "Nascido em Juiz de Fora, Arlindo Daibert tornou-se professor do Departamento de Artes da UFJF em 1984. Formado em Letras pela Faculdade de Letras da UFJF, notabilizou-se como artista plástico, cuja poética situa-se na intersecção do ver e do ler, o que o aproxima muito de Murilo poeta. Considerando sua obra plástica, é fácil entender seu interesse pela obra e coleção de Murilo Mendes. A ação de Daibert foi vital tanto no sentido de despertar o interesse da UFJF em ampliar o acervo de Murilo Mendes com a aquisição da coleção de artes plásticas, quanto, em seguida, estabelecer o contato com a viúva do poeta para a transferência da coleção" (PIFANO, 2016, p.103).

⁸ A cópia autenticada do testamento encontra-se nos arquivos do MAMM/UFJF.

encontrar com a viúva do poeta e embora tenha obtido "anuência" por parte de Maria da Saudade Cortesão Mendes, a transferência não ocorreu por razões burocráticas.

Frustrada a tentativa de transferência da coleção de Murilo para o MAM do Rio, deu-se o prosseguimento ao projeto, agora em transferência para Juiz de Fora. Embora já fosse desejo do poeta que pelo menos parte de sua biblioteca fosse enviada a Juiz de Fora, a ação de Daibert foi fundamental para que a Universidade local também despertasse o interesse em ampliar o acervo de Murilo com a aquisição da coleção de artes plásticas. Em seus escritos, Daibert relata:

Após a morte de Murilo Mendes, ocorrida a 13 de agosto de 1975, em Lisboa, a Universidade Federal de Juiz de Fora recebeu a doação de grande parte da biblioteca particular do poeta. Ainda em vida, Murilo Mendes determinara que parte de sua biblioteca - sobretudo os livros estrangeiros - fosse doada a UFJF, cabendo os livros de literatura brasileira à Universidade de Roma, onde atuara como professor da cadeira de Cultura Brasileira. Desta forma, o Centro de Documentação e Difusão Cultural (C.D.D.C.) da UFJF recebeu cerca de 1.900 volumes, através da viúva do poeta, Sra. Maria da Saudade Cortesão Mendes (DAIBERT, 1995, p.103).

Em 1985 com o objetivo de examinar o setor de artes plásticas da biblioteca, Daibert coordena o projeto "Murilo Mendes: o olho armado", dentre os objetivos do projeto, realizou-se no mesmo ano, em ocasião dos 10 anos da morte de Murilo a exposição "Murilo Mendes: o olho armado" que apresentou a comunidade acadêmica de Juiz de Fora a maneira de Murilo conceber poesia e artes visuais em uma estreita relação. O projeto dedicou-se não somente ao estudo da obra literária de Murilo, mas também ao resgate de sua produção crítica, partindo do princípio muriliano do "olho armado" (DAIBERT, 1995). Em seus relatos, Daibert sempre se refere a contribuição de Maria da Saudade Cortesão Mendes, que facilitou o acesso a arquivos pessoais de Murilo, como fotografias inéditas do poeta em viagem à Espanha.

Em outubro de 1967 o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa promoveu uma exposição sistemática da coleção de Murilo, que se encontrava em depósito da fundação desde a transferência das obras de Roma, após a morte do poeta. O catálogo da exposição conta com cerca de 155 obras entre pinturas, desenhos e gravuras, sendo exposta na sala de exposições temporárias do Museu Calouste Gulbenkian.⁹

⁹ De outubro a novembro de 1987, parte da coleção de Murilo Mendes, que estava em Portugal foi exposta na sala de exposições temporárias do Museu Calouste Goulbenkian. No site do museu há uma lista dos artistas que participaram desta exposição: Nobuya Abe, Carla Accardi, Hans Arp, Arpad Szenes, Carlo Battaglia, Gastone Biggi, Luidgi Buall, Eric Bowen, George Braque, Antonio Calderara, Aldo Caló, Giuseppe Capogrossi, Nicola Carrino, Marc Chagall, Hectore Colla, Antonio Corpora, Giorgio De Chirico, James Ensor, Max Ernst, Flávio de Carvalho, Nuno Fachina,

No ano de 1994 a coleção de Murilo começou a ser transferida para Juiz de Fora, para o recém-criado Centro de Estudos Murilo Mendes, hoje atual Museu de Arte Murilo Mendes. Daibert, infelizmente morre em 1993, vítima de um aneurisma cerebral, sem ver seu projeto ser concluído. A inauguração do Centro de Estudos Murilo Mendes acontece em 27 de agosto de 1994, com a presença do presidente da república e juizforano Itamar Franco, seu ministro da cultura Murilo Hingel e de Maria da Saudade Cortesão Mendes (PIFANO, 2016). Dentre os artistas estrangeiros que atualmente compõe a coleção no MAMM/UFJF encontram-se obras de Magnelli, Ernst, Arp, Braque, Picasso, Miró Ensor, Léger, Dorazio, Perilli, Turcato, Capogrossi, Corpora, Biggi, além de Vieira da Silva e seu esposo Arpad Szenes. Dentre os brasileiros conta-se com Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Portinari, Guignard, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Reis Júnior, Atos Bulcão, Lívio Abramos e Oswaldo Goeldi. O acervo compõe-se de alguns retratos de Murilo, como os feitos por Flávio de Carvalho, Reis Júnior e Guignard e por muitas litografias e técnicas mistas, com o predomínio do suporte papel.¹⁰

Mesmo a coleção muriliana sendo composta em sua grande maioria por presentes de amigos, ali também se revela um caráter da personalidade do poeta. Mesmo um colecionador artista, possui atribuições e aspirações comuns a outros colecionadores. Possuir uma coleção de arte, até hoje atribuí ao colecionador uma distinção. "Uma função simbólica da coleção é imprimir uma aura de civilização a quem a tem, e parece que Murilo Mendes não duvidava disso" (ELEOTÉRIO, 2011, p.58). Durante o período que viveu na Europa a partir de 1952, Murilo adquiriu o núcleo internacional de sua coleção, a maioria dessas obras são presentes de amigos-artistas-internacionais, porém o poeta também compra obras. Embora estas compras ainda não estejam totalmente apuradas, é neste momento em que percebemos o critério de "coleccionador" do poeta, ao adquirir, por exemplo, obras de Picasso, Braque, Chagall e Ensor.

Alberto da Veiga Guignard, Zoldan Kemeny, Fernand Léger, Li Yuan Chia, Alberto Magnelli, René Magritte, Estuardo Maldonado, Ario Marianni, Alfred Menessier, Michelangelo Conte, Miró, Ismael Nery, Gastone Novelli, Mario Padovan, Paolo Icaro, Achille Perilli, Francis Picabia, Pablo Picasso, Cândido Portinari, Hans Richter, Roca Rey, Georges Rouault, Santoro, Toti Scialoya, Gino Sederini, Finch, Gustav Singier, Chu Takahashi, Ive Tanguy, Giulio Torcazo, Franz Weissman, Victor Vassarely e Vieira da Silva. Disponível em: <www.gulbenkia.pt/museu/past-exhibit/murillo-mendes/> Acesso em: 15 de junho de 2017.

¹⁰ O retrato de Murilo feito por Reis Júnior não é parte da coleção pessoal de Murilo, foi comprado pelo Museu de Arte Moderna Murilo Mendes em 2011, na ocasião da exposição "Retratos de Murilo", organizada pelo museu de 24 de maio a 31 de julho de 2011.

1.2 - Oswaldo Goeldi por Murilo Mendes

Numa primeira visada da trajetória de Murilo como poeta, poderia-se supor que ele não tinha muito interesse pela arte expressionista, considerado seu interesse declarado pela arte surrealista e mais tarde neo-construtivista. Porém em seu acervo, encontramos obras de artistas expressionistas como Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, que no mínimo, coloca em xeque esta impressão. De acordo com Nehring (2002), Murilo era um autor que possuía grande complexidade em sua escrita poética e crítica, o que não permite reduzir sua obra à esquemas de gosto como se o fato de se identificar com uma determinada vertente artística correspondesse automaticamente a rejeição de outras.

Para Júlio Castañon Guimarães (1993, p. 92), um dos aspectos ideológicos do modernismo era a criação de uma arte a serviço do homem, ou seja, a criação de uma arte que promovesse o saber crítico e o desenvolvimento das potencialidades humanas. Ao mesmo tempo, o período do surgimento da arte moderna - predominantemente entre as duas grandes guerras mundiais - foi o momento no qual certezas anteriormente inabaláveis foram colocadas em xeque, a visão de equilíbrio do universo foi minada perante o caos da guerra. Como sabemos, algumas vanguardas artísticas desse momento, passam então a refletir sobre os valores desta nova sociedade através da rejeição da mimese, a exemplo das vanguardas surrealista e expressionista.

Para Murilo, o grande sentido da obra se revelava na inter-relação de seus componentes - técnica, material, cor, luz - mas seu real significado, só se dava a partir do momento que ela começava a se comunicar com outras esferas da sociedade. A arte para ele tinha uma missão: oferecer uma alternativa ao progresso que cada vez mais deixava de lado os valores humanistas e elevava o homem a condição de um objeto descartável (NEHRING, 2002). Na sociedade de consumo na qual o homem perdeu sua capacidade de refletir, é papel da arte promover a reflexão e libertar o homem de sua condição de alienação. A partir disso, Marta Nehring constata:

O interesse de Murilo Mendes no expressionismo tem sua resposta exatamente na atitude ética da poética expressionista. Ligado ao catolicismo progressista, ele não poderia deixar de se sentir tocado por obras que propunham na arte não apenas uma maneira de denunciar a ordem social injusta, como também ser um meio ativo de transformação do mundo (NEHRING, 2002, p.164).

A conexão do poeta com o expressionismo se estabelece então pelo sentimento humanista que esta arte promove: justamente pelo fato desta arte se prestar a sociedade, fazendo uma denúncia da realidade e explorando tematicamente o ser marginalizado por esta mesma sociedade. A afinidade de Murilo com o expressionismo pode ser demonstrada por meio de seus textos críticos, tanto em prosa como poesia. No ano de 1951, o poeta escreve uma crítica de arte sobre Lasar Segall no Suplemento Dominical Letras e Artes, dividida em três partes, sendo a primeira publicada em 20 de maio, a segunda em 27 de maio e a terceira em 3 de junho.

Em seu texto, Murilo parte em defesa da arte "segalliana": àqueles que criticavam as obras de Segall, queixando-se do sentimento de tristeza nela contidos - como era de costume na arte expressionista - Murilo rebate com o discurso de que a função da arte não é a da diversão. O poeta dá extrema importância a técnica do artista - para Murilo, a obra se revelava justamente na relação de seus componentes técnicos. Neste texto ele trata especificamente a respeito do uso da cor por parte do artista. Ao constatar a preferência de cores por Segall, o poeta afirma que suas obras são "neutras e sossegadas", mas que impressionam pela grande capacidade que este artista possuía no trabalho com as cores e enfim, afirma: "ele sabe pintar" (MENDES, 1951, p.1).

Para Murilo, a inteligência no emprego das cores é justamente o que distingue um pintor acadêmico do pintor moderno. Segundo o poeta, o pintor moderno possui uma consciência dos pigmentos, entendendo que a cor não oferece apenas um dado psicológico a obra, mas também uma luz própria, sendo encarregada de dar profundidade a obra.¹¹ Logo em seguida, reforçando ainda mais a importância da técnica para um artista, Murilo aproxima Segall dos pintores do *Quattrocento* Italiano e finaliza sua crítica ressaltando o pintor com um discurso de fundo humanista, exaltando a espiritualidade presente em suas obras:

Operando numa síntese de observação da natureza e o pensamento poético, o artista contribuirá para uma transformação da existência, despertando nos homens - ou lhes recordando - o sentido de sua vocação transcendente. A esta grande empresa alguns poucos foram chamados na nossa época, atentos ao compromisso entre paisagem terrena e o céu. Entre eles, inclui-se Lasar Segall (MENDES, 1951).

Embora Murilo não tenha escrito uma crítica de arte "oficial" ele dedicou um poema a Goeldi. Como afirma Argan, a crítica muriliana não se distingue de sua produção poética, o que nos permite

¹¹ MENDES, Murilo. **Lasar Segall – A importância de Segall**. Letras e Artes, Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, no. 207 e 208, p.1, 20 e 27 de mai. 1951.

elencar o poema de Murilo, "Homenagem a Oswaldo Goeldi", com crítica de arte.¹² A seguir o poema:

Oswaldo Gravas
A ti mesmo fiel, ao teu ofício,
Gravas a pobreza, o vento, a dissonância,
A rude comunhão dos homens no trabalho,
Gravas o abandonado, o triste, o único,
O peixe que te mira quase humano -
É hora de morrer -
No preto e branco, no vermelho e verde.
Qualquer traço perdido.
A casa que espia pelo olho de boi
Testemunha do drama anônimo,
Gravas a nuvem, o balaio,
O geleiro e seus estilhaços,
O choque em diagonal de guarda-chuvas,
Tudo que é rejeitado, elementos marginais,
A metade dum astro que se despe
Armado só do penúltimo vadio.
Oswaldo gravas,
Gravas qualquer solidão.
Os peixeiros que partilham peixe e onda,
Pássaros de solidões de água e mato,
O sinaleiro do temporal próximo,
A barca puxada pela sirga,
O bêbado e seu solilóquio,
A chuva e seus túneis,
O mergulho em tesoura da gaivota,
És do sol posto, da esquina,
Do Leblon e do uivo da noite.

¹² Dados a respeito da data deste poema se diferem, mas atualmente ele se encontra no livro "Poemas - 1925-1955".

Não sujeitas o desenho a gravação:

Liberaste as duas forças,

Atingindo agora toda a unidade,

Pela natureza visionária

E pelo severo ofício,

A tortura dominando,

Silêncio e Solidão,

Oswaldo Gravas.

(Murilo Mendes, Homenagem a Oswaldo Goeldi, série Parábola, 1946-1952).¹³

Neste poema, de maneira direta e através de versos enxutos, nos é apresentada a imagem visual das obras do gravador, assim como seu processo de criação, somado ainda a elementos da vida pessoal do artista. Habilmente, o poeta intercala elementos temáticos da obra de Goeldi ("Os peixeiros que partilham peixe e onda; tudo que é rejeitado, elementos marginais") com elementos estéticos ("No branco, no vermelho e no verde"). Os versos "És do sol posto, da esquina, do Leblon e do uivo da noite" nos leva a acreditar que Murilo conhecia pessoalmente Goeldi, que por muitos anos morou na praia do Leblon, Rio de Janeiro. A julgar pelo poema, podemos afirmar que Murilo era conhecedor profundo da obra de Oswaldo Goeldi, sendo capaz de defini-la em detalhes.

No verso "Não sujeitas o desenho a gravação", Murilo chama atenção ao processo de gravação de Goeldi. Este artista não iniciou seu ofício diretamente com a gravura, mas sim por meio de ilustrações em desenho, as quais não foram abandonadas quando começou a trabalhar com xilogravura. Goeldi, "fiel a teu ofício", não gravava diretamente na madeira, primeiramente desenhava, as vezes por anos até ter uma base do que gostaria de passar para a placa. Sabemos disto porque Goeldi narra seu processo de trabalho a Ferreira Gullar: "Toda a minha gravura é desenhada muitas vezes, tomo apontamentos e só depois, as vezes anos, nasce a gravura" (GOELDI, 1957). Murilo parece já saber disso quando escreve o poema.

Ademais, Murilo consegue retratar em seu poema os sentimentos que já eram caros às obras de Goeldi: Solidão, Abandono e Incomunicabilidade ("Gravas o abandonado, o triste, o único; Oswaldo Gravas, gravas qualquer solidão"). O poeta consegue também retratar sentimentos do próprio artista em seu ofício. A xilogravura é considerada um ofício difícil, devido a rigidez que a

¹³ Parábola; In MENDES (1994), p. 556.

madeira oferece ao artista, que por vezes se utiliza da força para conseguir entalhar a madeira, além de ser um processo solitário. De acordo com Murilo, Goeldi grava através da observação da "natureza visionária", dominando a tortura em um processo silencioso e solitário ("Pela natureza visionária, e pelo seu severo ofício, a tortura dominando, silêncio e solidão, Oswaldo Gravas."). É interessante a repetição do verso "Oswaldo Gravas" por parte do poeta. Aqui, mais uma vez ele dá relevância a técnica do artista, da mesma maneira que fez com Lasar Segall. A técnica da xilogravura, como veremos mais adiante, foi um dos grandes desenvolvimentos da arte expressionista. São os artistas desta vanguarda em específico que passam a utilizar com maior frequência esta técnica em seus trabalhos. O interesse de Murilo pela técnica de Goeldi é ressaltado por Lorenzo Mammi (2012), que diz que este poema marca também uma nova postura crítica por parte do poeta:

(...) Homenagem a Oswaldo Goeldi (Parábola, 1946-1952) é o poema de Mendes em que pela primeira vez pode se detectar uma mudança de postura crítica: ao poeta não interessa apenas o repertório de imagens, mas a praxe criativa do artista (...) E sem nenhuma referência iconográfica, os versos possuem a dureza enxuta da incisão de Goeldi (MAMMI, 2012, p. 82).

Murilo, em uma reunião de poemas no livro "O visionário", de 1941, escreve o poema "Estudo quase patético" e embora não cite Oswaldo Goeldi, nos deixa claro a referência as obras do artista:

O vento em ré maior
Prepara o temporal,
Desfolha as estátuas,
Parte as hélices dos anjos
Ah! Quem é que namora
as filhas dos açougueiros?
Sempre que passo
Diante de um açougue
Vejo a filha do açougueiro
De olhos baixos, tão triste
O temporal arranca os postes do lugar
Os peixes pulam a atmosfera,

A luz elétrica protesta no caos
As ondas com o trabalho
Avançam contra o farol,
Os quatro elementos em itálico,
Anunciam a vinda do Anticristo
- Um som de piano
Se mantêm na desordem-
Em vez do reclamo KODAK
Se lê JUÍZO FINAL,
Mas eu não posso me esquecer
As filhas dos açougueiros.¹⁴

Neste poema, embora Goeldi não seja citado literalmente, ainda assim é possível perceber a referência à sua poética em alguns versos, como "O temporal arranca os postes do lugar". A referência se confirma, segundo Mammi (2012), a palavra "postes" no verso acima, teria sido incluída *a posteriori*, em uma nova edição do poema, substituindo a palavra original "táxis", como se Murilo buscasse dar um aspecto goeldiano ao poema.

Como já exposto, estes poemas nos revelam que Murilo tinha interesse pelas obras de Goeldi de forma a entendê-la a partir de pontos específicos, além de admirá-lo também como artista. O poema "Homenagem", na maneira como foi escrito, a partir de versos curtos e elementos opostos, assemelha-se a uma ode, na qual Murilo parece celebrar a arte e o processo criativo do gravador. Aqui, podemos dizer que Murilo escreve de maneira expressionista, representando o conflito entre a feiura e a beleza, entre o belo das cores e do traço do artista com a realidade assombrosa das imagens que ele nos apresenta (NEHRING, 2001).

É importante destacar que poemas sobre Oswaldo Goeldi não eram exclusivos a Murilo Mendes. Tal como Murilo, Carlos Drummond de Andrade também escreveu um poema sobre o gravador, de nome "A Goeldi", que foi publicado em jornal em homenagem aos sessenta anos de idade do artista:

De uma cidade vulturina
Vieste a nós, trazendo,

¹⁴ MENDES, Murilo, **O Visionário**, 1941.

o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se posta em frente a casas inabitáveis,
mas entupidas de tua coleção de segredos
Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

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

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

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante,
atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino,
onde a morte do guarda-chuva comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! mas pressinto,

no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de teu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalos, de teus negrumes
uma dádiva de ti a vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõem-se a rosa
em seu louvor.¹⁵

Embora o poema de Drummond apresente semelhanças com o de Murilo - ambos poetas tratam a respeito de sentimentos contidos na obra do gravador - vale ressaltar que, segundo Argan, Mendes utilizava sua poesia como uma maneira de fazer crítica de arte. Esta crítica era destinada a artistas cujos "campos magnéticos entrassem em ressonância" com o seu, ou seja, àqueles artistas com os quais nutria relações afetivas. Este poema de Murilo a Goeldi é a primeira demonstração de afeto e admiração que nos ajuda a compreender a possível amizade entre estes dois artistas.

A rede de contatos entre Murilo e Goeldi no Rio de Janeiro é enorme. Ambos viveram na cidade carioca na mesma época e trabalharam juntos no Jornal "A Manhã". Murilo escrevendo semanalmente para o "Suplemento Dominical Letras e Artes" e Goeldi ilustrando artigos para o mesmo suplemento. No expediente do jornal do dia 18 de agosto de 1946, os nomes de Murilo e Goeldi aparecem como colaboradores do periódico. Na data de 10 de fevereiro do mesmo ano, uma ilustração de Goeldi acompanha o poema "A portuguesa", escrita por Murilo. É difícil acreditar que trabalhando no mesmo local, Murilo e Goeldi não teriam encontrado e participado um da vida pessoal do outro.

À primeira vista, Goeldi aparenta ser uma pessoa solitária, mas do mesmo modo que Murilo, também possuía um círculo de amizades duradouro. Entre estes amigos, é notável a presença de Reis Júnior, que junto com Beatrix Reynal o acolheu depois da decisão familiar de mandá-lo a Europa. José Maria dos Reis Júnior, também artista, no ano de 1923 pintou um retrato de Murilo

¹⁵ ANDRADE, **Poesia Completa e Prosa**, 1973, p.303.

Mendes, o mais antigo que se conhece do poeta.¹⁶ Os demais retratos da coleção de Murilo foram presentes de amigos-artistas, assim, há indícios que este retrato de Reis Júnior também tenha sido um presente do pintor a Murilo, mesmo o retrato não estando em posse da viúva do poeta, Maria da Saudade Cortesão Mendes. Provavelmente, Reis Júnior é o elo que apresentou Oswaldo Goeldi a Murilo Mendes.

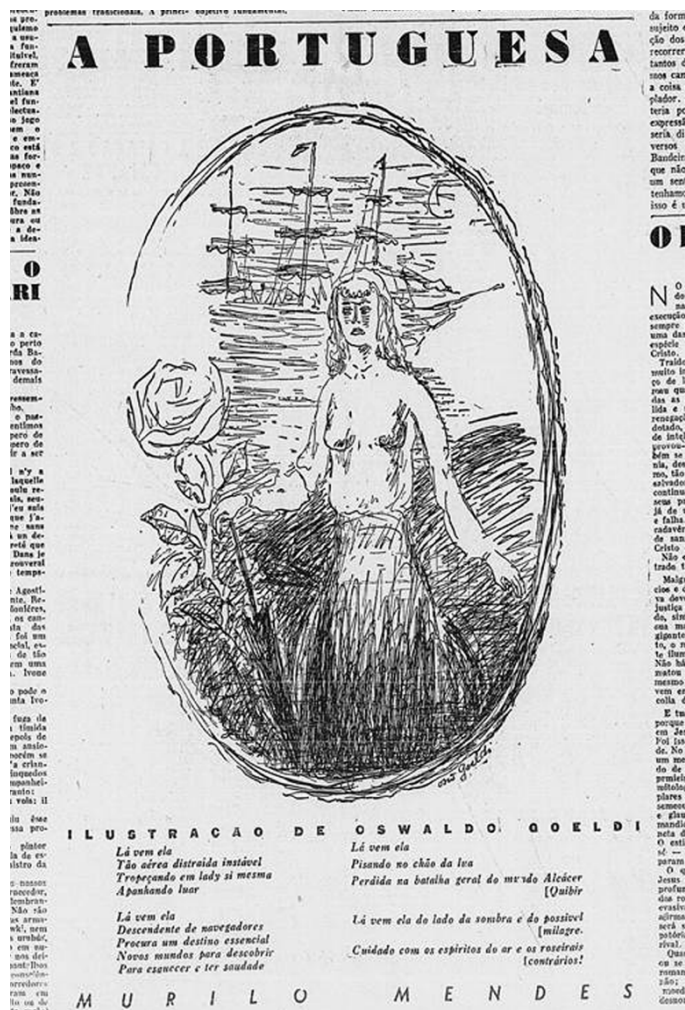


Figura 1: A portuguesa. Fonte: MENDES, Murilo. A portuguesa. Letras e Artes, Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, p.1, 10 de fev. 1946.



Figura 2: Expediente do Jornal A Manhã, com destaque nosso para os nomes de Murilo Mendes e Oswaldo Goeldi, 18 de ago. 1946.

¹⁶ De acordo com Renata Oliveira (2012), no ano de 2011 aconteceu a exposição "Retratos de Murilo Mendes", no Museu de Arte Moderna Mendes, de 24 de maio a 31 de julho. A exposição contou com várias obras, uma delas sendo "Retrato de Murilo Mendes", de José Maria Reis Júnior, um óleo sobre tela, de 1923, cedida ao museu pela coleção Luiz Pinto. Logo após a exposição, a obra foi comprada pelo Museu de Arte Moderna Murilo Mendes.

Jornais da época também colocam Murilo e Goeldi juntos em vários momentos da vida cultural carioca dos anos 50. Em 1º de maio de 1952, na coluna "Artes Plásticas" do jornal "Correio da Manhã", o jornalista Jayme Maurício ao narrar a abertura da Exposição de Artistas Brasileiros, promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, escreve:

O movimento da Exposição de Artistas Brasileiros no Museu de Arte Moderna tem sido intenso nesses dias que sucedem à sua inauguração. Ontem, desde cedo, a rua da sala da imprensa revelava o interesse do público por aquela mostra de arte, representativa do que possui o Brasil nas artes plásticas de nossos tempos. E entre os visitantes, a presença quase que diária dos artistas expositores é nota que completa a atmosfera artística. A primeira figura que notamos foi de Saudade Cortesão, acompanhada de seu espôso, o poeta Murilo Mendes, que se mostravam muito à vontade juntos em longas palestras com alguns expositores presentes, como Oswaldo Goeldi (...) (MAURÍCIO, Jayme, 1952, p.13).

Acompanhando a nota, há uma fotografia na qual vemos Saudade Cortesão, Murilo Mendes, Oswaldo Goeldi e Djanira no que parecia ser uma amistosa conversa.



Figura 3 – Da esquerda para a direita, Oswaldo Goeldi, Mendes, Maria da Saudade e Djanira. Fonte: Correio da Manhã, 1º de maio de 1952, p.13.

Em 1952, mais um artigo do Jornal "Correio da Manhã", do dia 4 de junho, nos mostra Goeldi e Murilo Mendes no mesmo local em evento da Associação Brasileira de Críticos de Arte.¹⁷ A comemoração dos 30 anos da Associação envolveu uma homenagem a Manuel Bandeira e um debate de nome "Realismo Social e Abstracionismo". Figuras importantes da época estavam presentes, como o representante do ministro da educação, Dr. Bocaiúva Cunha, a diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Sra. Niomar Sodré, artistas como Oswaldo Goeldi e Ivan Serpa e, fazendo um discurso em homenagem a Manuel Bandeira, Murilo Mendes.

Em fevereiro de 1955, na coluna "Flagrantes de J.J. e J.", é relatado em artigo sem assinatura o lançamento de um álbum de Oswaldo Goeldi e um livro de poemas de Murilo Mendes, idealizado por José Simeão Leal:

Dois lançamentos importantes, de uma só vez, do Serviço de Documentação do Ministério da Educação: os poemas ouro-pretenses de Murilo Mendes e o álbum de Oswaldo Goeldi. Aquele é dos melhores que já escreveu o autor da "Poesia em Pânico", é salvo engano a primeira publicação de poemas, no Brasil, acompanhada de fotografias ao invés de desenhos. O álbum de Goeldi talvez seja o mais perfeito exemplo de reproduções artísticas já publicadas entre nós.¹⁸

Os relatos jornalísticos nos ajudam a confirmar o que já havíamos constatado através do poema de Murilo Mendes: de fato há sinais de amizade e admiração entre ambos os artistas e juntos conviveram ativamente dentro da sociedade artística carioca da época. Estes pontos de contato entre os dois, nos auxilia no entendimento do percurso das obras de Goeldi até a coleção de Murilo.

¹⁷ Jornal Correio da Manhã, 1º Caderno, 4 de junho de 1952, sem autor.

¹⁸ Correio da Manhã, Flagrantes de J.J. e J., 13 de fevereiro de 1955.

CAPÍTULO 2 - OSWALDO GOELDI, ARTISTA MODERNO

2.1 Goeldi, Artista Expressionista

Na coleção de Murilo existem atualmente quatro xilogravuras de Oswaldo Goeldi, um dos grandes artistas do período modernista, segundo referência de época, "um artista de classe internacional".¹⁹ Sua obra, em grande maioria, sofre visivelmente influência do Expressionismo Alemão, explicada por suas relações com a "Europa expressionista" e com o artista vienense Alfred Kubin.²⁰

A vanguarda expressionista floresce na Europa entre 1905 e 1923 a partir de dois centros, um na França e outro na Alemanha (ARGAN, 1992). Este último destaca-se como centro de uma das mais importantes manifestações artísticas do período. Na França, tal movimento ficou conhecido como *Fauve*, desembocando posteriormente no cubismo francês. Na Alemanha, a fagulha expressionista bifurca-se a partir de duas correntes. A primeira, o *Die Brücke*, criado em 1905 através das experiências feitas no ateliê do artista Ernst Kirchner. A proposta do grupo fundado em Dresden era modernizar a arte e libertá-la de seus valores tradicionais. Bastante influenciado pelas artes gráficas, a xilogravura era o meio artístico mais utilizado pelo grupo.

Já a segunda corrente artística denominada *Der Blaue Reiter*, foi fundada em Munique, em 1911, após a dissolução da Associação de Artistas de Munique. Kandinsky, membro deste grupo, havia lançado recentemente seu ensaio, "Do espiritual na arte". Pode-se dizer que o *Der Blaue Reiter* procurava apresentar os aspectos subjetivos e espirituais em sua arte, uma vez que a sociedade alemã prenunciava os horrores que seriam vividos durante a guerra.

Desta maneira podemos afirmar que o expressionismo nos apresenta obras nas quais a dramaticidade é algo visível, os artistas expressam sensações de sua percepção do mundo, através de um olhar subjetivo. De acordo com Roger Cardinal (1984), o termo "expressionismo" pode ser atribuído ao trabalho de todos os artistas que iniciaram uma rebelião contra a arte ortodoxa, que

¹⁹ Em março de 1955, Rubem Braga escreve a respeito de Goeldi: "É mesmo um artista de classe internacional esse bom e torturado Goeldi, tão autêntico em seu expressionismo doloroso" (BRAGA, 1955, p.6).

²⁰ O primeiro contato de Goeldi com Kubin se dá em 1917, quando o segundo realiza uma exposição na Galeria "Wyss", em Berna, na Suíça. A amizade e a admiração entre estes dois artistas pode ser constatada através de cartas trocadas entre ambos, nas quais Goeldi por vezes pede a Kubin aprovações a sua obra: "Caro senhor Kubin, queira ter a bondade de olhar meus desenhos [...] nota-se logo a forte influência que o senhor exerce sobre mim [...] Num momento crítico em minha vida foi o senhor que me deu força" (GOELDI, 1926).

havia perdido as fontes de sentimento espontâneo. Nesta perspectiva, podemos considerar a arte barroca e romântica como expressionistas, sendo a vertente alemã somente a mais recente. De acordo com o autor, o expressionismo alemão representava, portanto, a necessidade do homem se expressar sem nenhuma restrição. Pela primeira vez o artista tinha a liberdade de colocar em sua arte o que bem entendesse, sem se preocupar com os dogmas artísticos que anteriormente regiam seu trabalho.

O artista expressionista, tomado por seus impulsos, formula expressões de seus sentimentos íntimo, de modo a confirmar aquilo que sente no âmago de seu ser. O princípio central desta arte é então, a permissão da irradiação de sentimentos que são intrínsecos ao indivíduo para o mundo exterior (CARDINAL, 1984), utilizando a tela como uma maneira de sustentar este indivíduo.

Esta vanguarda permitiu ao artista a liberdade para tratar os impulsos que brotavam em sua psique. Uma passagem do manifesto expressionista na poesia de Kasimir Edschmid, datado de 1918, nos ajuda a perceber a livre expressão da imaginação e dos sentimentos intrínsecos ao ser do artista:

A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida. Os fatos acreditados, imaginados, anotados não são suficientes; ao contrário, a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isto está apenas dentro de nós mesmos [...] Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. [...] Cada homem não é mais o indivíduo ligado a obrigação, à moral, à sociedade, à família. Nesta arte, ele se torna somente o mais grandioso ou o mais humilhado: ele se torna homem. [...] Aqui temos o novo e inaudito em relação a épocas anteriores. Aqui o pensamento mundial burguês finalmente não se pensa mais (EDSCHMID, Kasimir: Manifesto Expressionista na poesia. In: TELES, Gilberto, 1978, p. 111).

Com certa vocação para o sofrimento, os artistas expressionistas criavam obras de caráter sombrio, tornando a precariedade do ser como tema constante: da representação do homem que se vê destruído e desolado em um mundo distorcido pelas misérias e pelas guerras, revelando a barbárie e a individualidade. A representação do mundo dos sonhos, ou melhor, dos pesadelos, também era comum aos artistas expressionistas, como exemplo, citamos a obra precursora desta vanguarda: "O grito", de Edvard Munch, 1893. O caráter tenebroso e onírico desta obra é gerado pelas linhas sinuosas criadas pelo artista, que demonstra um grito mudo, talvez de desespero de uma figura humana. A pintura foge das regras habituais de composição e cores e evidencia a

preponderância da imaginação por parte dos expressionistas, que ao se basearem em sonhos, buscavam a compreensão de sua própria realidade.

O expressionismo alemão teve início marcado pela I Guerra Mundial, o que afetou profundamente a sensibilidade dos artistas hoje conhecidos como expressionistas. Ao tomarmos o fato de que uma guerra se inicia a partir de uma crise já iminente, pode-se constatar que antes mesmo da eclosão do conflito, em 1914, muitas obras expressionistas já tratavam da temática das misérias humanas. Isto se justifica pela tamanha sensibilidade destes artistas, como se pudessem prever o desastre que ocorreria no continente europeu antes mesmo que ele se iniciasse (CARDINAL, 1984).

Atualmente dois ensaios são fundamentais para a reflexão sobre o expressionismo. O primeiro deles é o ensaio de Wassily Kandinsky a respeito do misticismo próprio desta arte. O segundo foi realizado por Wilhelm Worringer, que embora não se debruce sobre o expressionismo em si, sua análise é respeitada no meio acadêmico como sendo aplicável a arte germânica do período estudado.²¹

As principais ideias de Kandinsky podem ser encontradas em seu ensaio "Do espiritual na arte", escrito em 1910. Para ele, o artista não deveria se preocupar em imitar a natureza. Em um momento no qual a moral e a ciência encontravam-se abaladas, o homem deveria se voltar para única fonte de beleza que restava nesse ambiente: ele próprio.²² O objetivo da arte não era mais reforçar os valores de uma sociedade, considerada por Kandinsky como decadente, mas sim alinhar a pintura às necessidades do espírito humano em comunicação direta com a essência do indivíduo.

O artista deveria pintar o que se encontrava na essência de sua alma, seguindo um único princípio: o princípio da necessidade interior. A essência da arte residia justamente na expressão provocada pela necessidade interior, na capacidade de uma obra conseguir tocar a alma humana em seu ponto mais sensível. Esta necessidade também era constituída por três outras: primeiro, o artista deveria exprimir na obra sua personalidade; segundo, como filho de sua época, deveria

²¹ Worringer, em seu ensaio "Abstração e Empatia", trata como a geometrização e a abstração foram os primeiros estilos artísticos de todas as primeiras civilizações.

²² "Quando a religião, a ciência e a moral estão abaladas (esta pela rude mão de Nietzsche), e quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e volta-o para si mesmo. A literatura, a música e a arte são as primeiras afetadas. É nelas que, pela primeira vez, pode-se tomar consciência dessa mudança de rumo espiritual [...] Elas refletem a grande escuridão que se anuncia. Elas próprias se enchem de sombras. Desviam-se do conteúdo sem alma da vida presente (KANDINSKY, 2015, p.48).

expressar o que era próprio de seu tempo; por fim, o artista deveria realizar então o que era próprio de sua arte, seu elemento mais puro, a abstração.

A partir destes princípios então, o artista possuía uma liberdade integral na escolha do que deveria fazer de sua arte, podendo utilizar todo e qualquer procedimento que fosse necessário, desde que estivesse amparado por uma necessidade interior. Tudo o que era necessário a seu fazer poderia ser encontrado nele próprio e era justamente isso que revelava sua genialidade. Segundo o autor, equilíbrio e proporções não se encontram fora do artista, mas nele próprio. É o que se pode chamar de senso de limites e de tato artístico - qualidades inatas ao artista, as quais podem, no entusiasmo da inspiração exaltar-se até as revelações de gênio (WASSILY, Kandinsky, 2015, p. 87). Tudo que envolve a escolha pessoal do artista, entre cores e formas, devia ser empregado não porque poderiam existir na natureza, mas porque eram necessárias ao artista.²³ O artista não só tinha o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgasse necessária para alcançar seus fins.

O resultado desta arte produzida por uma necessidade interior é o que o autor chama de Belo Interior, aquele criado a partir do momento em que o artista consegue renunciar ao belo convencional. Argumentando que este seria a beleza que os leigos chamam de feiura, Kandinsky defende que o belo expressionista e os procedimentos utilizados para alcançá-los eram sagrados por permitir ao artista expressar sua personalidade.²⁴

As teorias de Kandinsky e Worringer se complementam, embora o segundo autor não trate especificamente sobre a abstração na arte moderna. O ensaio "Abstração e Empatia", escrito enquanto Worringer ainda era estudante, não tem a arte moderna como alvo de reflexão. O autor escreve sobre uma arte europeia do passado, para quem provou-se moderna em suas premissas.²⁵ De maneira semelhante a Kandinsky, para Worringer é a condição da psique do artista que está na

²³ " Na mesma ordem de ideias, devem-se empregar as cores não porque elas existem ou não existem na natureza, traduzindo tal ou tal som, mas porque são necessárias ou não no quadro com essa sonoridade. O artista não só tem o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgar necessária para alcançar seus fins. Não é nem a anatomia (ou qualquer ciência deste gênero), nem a negação teórica dessas ciências que se faz necessária, mas liberdade integral e ilimitada do artista na escolha de seus meios" (WASSILY, Kandinsky, 2015, p.126).

²⁴ "O Belo Interior é aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renunciou as formas tradicionais do Belo. Os profanos a chamam de feiura. O homem é sempre atraído, e hoje mais do que nunca, pelas coisas exteriores, não reconhecendo de bom grado a necessidade interior. Essa recusa total das formas habituais do "Belo" leva admitir como sagrados todos os procedimentos que permitem manifestar sua personalidade" (WASSILY, 2015, p.51).

²⁵ "It needs to be understood, however, that Worringer himself was not writing about modernist Art in Abstraction and Empathy. He was writing about the art of European past, but in a way that proved to me modernist in its assumptions" (KRAMER, Hilton. In: WORRINGER, Wilhelm, 1997, p. VIII).

base de qualquer criação. A vontade de abstração é resultado de uma grande inquietação interior, inspirada no homem a partir do fenômeno exterior. O objetivo principal da abstração é:

Arrancar o objeto de seu mundo externo, para fora de seu contexto natural, fora do interminável ciclo de si mesmo, para purificá-lo (o objeto) de toda sua dependência para a vida, de tudo sobre ela que é arbitrário, para apresentá-lo de maneira necessária e irrefragável, para aproximá-lo do seu valor absoluto (KRAMER, 1997, tradução nossa).²⁶

Ainda em diálogo com Kandinsky, Worringer também refuta a ideia do Belo Clássico na arte. O grande valor da arte para ele, é a capacidade de uma obra poder conferir alegria a seu espectador - de satisfazer suas necessidades psicológicas. Desta maneira, o autor afirma que cada estilo artístico representa a máxima beleza para quem o criou. Um determinado estilo que, em uma visada possa parecer como uma enorme distorção de valores estéticos, para seu criador foi a máxima beleza que sua volição artística conseguiu construir.²⁷

Em "Abstração e Empatia", Worringer nos apresenta uma dicotomia: a criação artística ocorre por duas vias, pela via da empatia ou pela via da abstração. A primeira é resultado de uma relação harmoniosa do homem com seu mundo exterior. Nela, o artista procura retratar os objetos sem distorção, da mesma maneira que estes são encontrados na natureza, resultando no Belo Clássico. Ao se relacionar com este tipo de obra, o espectador sente empatia positiva e tem uma fruição prazerosa.

Na outra via, temos a abstração que é resultante do temor e da angústia do homem perante o desconhecido da natureza. Esta prática, que se desenvolve a partir de formas geométricas e não-orgânicas, não gera, de acordo com o autor, empatia positiva, mas negativa. Não existe nesse caso a fruição prazerosa. O espectador se vê sujeito a um constrangimento ao contemplar a obra. De acordo com a estudiosa da arte expressionista Lotte Eisner (1985):

²⁶ "According to Worringer the aim of the abstraction was: to wrest the object of the external world out of its natural context, out of the unending flux of being, to purify it of all its dependence upon life, i.e., of everything that was arbitrary, to render it necessary and irrefragable, to approximate to its absolute value" (KRAMER, Hilton. In: WORRINGER, Wilhelm, 1997, p. X).

²⁷ "Every style represented the maximum bestowal of happiness for the humanity that created it. This must become a supreme dogma of all objective consideration of the history of art. What appears from our standpoint the greatest distortion must have been at time, for its creator, the highest beauty and the fulfilment of his artistic volition. Thus all valuation made from our standpoint, from the point of view of our modern aesthetics, which passes judgement exclusively in the sense of Antique or Renaissance, are from a higher standpoint absurdities and platitudes" (WORRINGER, 1997, p.13).

A abstração, declara Worringer, nasce de uma grande inquietação que experimenta o homem aterrorizado pelos fenômenos ao seu redor e dos quais é incapaz de decifrar as relações, os misteriosos contrapontos. Esta agonia primordial suscita nele o desejo de arrancar os objetos de seu mundo exterior [...] O nórdico, explica ainda Worringer, sente sempre que existe um véu entre ele e a natureza e por isso aspira uma arte abstrata. Os povos atormentados por uma discordância interior, que encontra obstáculos quase insuperáveis, precisam deste patético e inquietante que conduzem ao inorgânico. O homem mediterrâneo, perfeitamente harmônico, jamais conhecerá esse êxtase de abstração expressiva (EISNER, Lotte, 1985, p.21).

Da mesma maneira que Kandinsky, Worringer valoriza a liberdade de criação na arte ao afirmar que todo processo criativo, todo novo estilo que surge é resultado de uma volição artística. Se em seu sentido literal a palavra volição significa vontade, para o teórico seu significado ganha um valor psicológico, sendo denominado como a latente demanda interna do artista que se manifesta como vontade de criar.²⁸

Embora Worringer não tenha refletido a respeito da arte expressionista em si, o tempo em que escreve coincide com o desta vanguarda. Seu texto irá embasar teoricamente a arte da época, já que de certa maneira consegue justificar as intenções e o mal-estar sentido pelos artistas da época. O reflexo de um povo atormentado pela guerra será sempre o principal fator que ligará o expressionismo à Alemanha, além também se vincular fortemente as tradições germânicas, uma vez que o tema do horror e da fantasia já eram gêneros literários estabelecidos no país.

A arte é fenômeno social e cultural. Ela é produto de uma sociedade e ao mesmo tempo que reflete esta sociedade é também influenciada por ela. Fruto desta sociedade, a arte reflete uma visão de humanidade, reflete a necessidade interior do local onde ocorre. Sobre arte expressionista, Edschmid afirma: "Este tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é suprenacional. Ele não é somente um assunto de arte. É uma exigência de espírito. É uma exigência de alma. Uma coisa de humanidade."²⁹ Desta maneira, não é raro de se encontrar artistas que não tenham vivido o mesmo contexto histórico dos artistas "originalmente" expressionistas, se identificarem com essa vanguarda. Sendo esta arte, uma "exigência de espírito" a identificação com ela ocorre justamente por compartilhar os mesmos sentimentos dos primeiros artistas expressionistas.

Embora Goeldi não vivesse em solo alemão e não se vinculasse formalmente ao expressionismo, fez desta vertente sua forma de expressão justamente por também se encontrar em

²⁸ "By absolute artistic volition is to be understood that latent inner demand which exists *per se*, entirely independent of the object and of the model of creation and, in its innermost essence, every work of art it is simply and objectification of this *a priori* existent artistic volition" (WORRINGER, 1997, p.9).

²⁹ EDSCHMID, Kasimir. **Manifesto Expressionista na Poesia**. In: TELES, Gilberto, p.111.

meio a crises. De acordo com Carlos Zílio (1981), Goeldi ocupa dois extremos da arte moderna brasileira, o da luz e o das sombras. Aqui trataremos um pouco das sombras, visando algumas obras que hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A poética de Goeldi aos moldes expressionistas nos apresenta um mundo à margem do processo de modernização, desequilibrado, à sombra e solitário. Um local não acolhedor, onde ao mesmo tempo convivem os sentimentos de solidão e falta de comunicação. O que lhe interessa é a vida comum e as paisagens esquecidas e rejeitadas (CABO,1995). Tais sentimentos também se relacionam com sua vida pessoal, permeada por conflitos familiares e pela falta de reconhecimento no campo artístico institucional da época. Esta falta de reconhecimento leva o artista a um ostracismo que o acompanhará por grande parte de sua vida. Em entrevista em 1981, Augusto Rodrigues, gravador e pintor fluminense e criador da Escolinha de Arte do Brasil, onde Goeldi posteriormente trabalhou como professor, comenta:

Eu o conheci numa fase de ostracismo mesmo. Era admirado por apenas alguns intelectuais e um grupo de artistas. Vivia com dificuldades, ilustrando o Suplemento Literário de "A Manhã". Posso me lembrar muito bem que, nessa época, ele fez uma figura para ilustrar um artigo e alguém disse que ele era um artista menor, imaginem [...] (RODRIGUES, Augusto, 1981, p. 67).

O reconhecimento, porém, ocorre em idade avançada, registrado pelo artigo de Jayme Maurício na ocasião do 60º aniversário do artista, no Jornal "Correio da Manhã": "Oswaldo Goeldi vai fazer 60 anos na próxima segunda-feira, dia 31. É uma grande data para os meios artísticos brasileiros, onde o esplêndido desenhista e gravador é das mais solidas vigas mestras." (MAURÍCIO, Jayme, 1955, p.14).

Certamente, a crise vivida por Goeldi não é a mesma vivida pelos artistas alemães, apesar de nos permitir identificar condições existenciais próprias aos artistas expressionistas. Para Paulo Venâncio Filho (1994), o expressionismo "goeldiano" foi gerado pelo sentimento de estranhamento do artista ao retornar ao Brasil após anos de estadia na Europa. O artista, embora brasileiro, passou toda a adolescência e parte da vida adulta na Suíça, já que seu pai, suíço, retorna ao seu país de origem com toda a família após anos vivendo no Rio de Janeiro e em Belém, no Pará. Goeldi retorna ao Brasil após a morte de seu pai, quando já se encontrava com vinte e dois anos. Ao se restabelecer aqui, não reconhece o país como sua terra natal, o que lhe causa desconforto devido a

falta de identidade com as terras brasileiras. O próprio Goeldi relata a Ferreira Gullar sua experiência:

Tendo estado em Berna em 1916, e nesse tempo com meus vinte anos, fazia desenho e não gravava. A guerra devastava tudo e o sentimento era de desespero e de angústia [...] 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 (GULLAR, 1957).

A obra de Goeldi nos mostra o choque cultural vivido por ele, um expatriado em seu próprio país. Para Paulo Venâncio Filho (1994), através de suas obras é possível perceber seu olhar de estrangeiro, seu conflito com o mundo é causado pela ausência de vínculos com a realidade brasileira da época.

A poética goeldiana nos apresenta então, o mundo dos rejeitados pela modernidade. Seu desenhos, ilustrações e xilogravuras são permeados por imagens de pescadores, ladrões e casarões sombrios. Os animais, em sua grande maioria são urbanos: cachorros e urubus, dividindo com o homem o mesmo espaço. Sobre o expressionismo, Roger Cardinal (1984) afirma: "A precariedade do ser é temática constante em toda série expressionista". Em Goeldi podemos dizer que não somente a precariedade do ser nos é apresentada, mas também a precariedade da sociedade, da paisagem e do sistema social que regia as relações interpessoais.

É também possível observar em Goeldi a degradação do Belo, ou seja, a morte como esgotamento daquilo que é Belo, tendo como destaque as séries "Ciclo de Morte", de 1947 e "Balada de Morte" de 1944. Criadas durante o período da II Guerra Mundial, estas séries representam de maneira clara sua reação ao conflito que muito abalou seu estado psicológico, apresentando-nos pela primeira vez, *vanitas*.

A iconografia de "*vanitas*" é a representação do conceito de que a existência na terra é vã, denunciando a vaidade humana em relação a morte. Geralmente representadas por caveiras, esqueletos e ampulhetas, lembraram durante séculos que a morte é destino de todos os homens. Goeldi, possivelmente inspirado por álbum de Kubin de *vanitas*, que recebeu pelo correio em 1930, brinca de maneira sarcástica com caveiras e esqueletos que realizam atividades tipicamente humanas (Fig. 4, 5 e 6). É possível perceber nas obras deste período contrastes de luz e sombra, acompanhado sempre de caligrafia nervosa, ao tomarmos como exemplo as ilustrações do artista. Priscila Ruffinoni (2006) aproxima esta série de Goeldi nesta série, a obra de Edvard Munch:

Em vários momentos o gravador capta e interpreta os aspectos simbolistas daquilo que é belo, destino latente do que é fresco, no jovem [...] Talvez alusões as várias danças de Munch. Uma outra figura, três figuras bastante próximas de Tarde - uma xilogravura de Goeldi - em quanto composição, mostra um casal se abraçando naquela fusão desindividualizante dos beijos de Munch e um terceiro personagem que volta ao espectador sua face branca. O tema do ciúme? Ou novamente alusão a passagem do tempo do amor, na figura emblemática da mulher? (RUFFINONI, 2006, p. 15).



Figura 4 - GOELDI, Nero não brinca, xilogravura, 16 x 22 cm, 1944.
Fonte: < www.centrovirtualgoeldi.com/>. Acesso em: Junho de 2017.



Figura 5 - GOELDI, Uma só vez, xilogravura, 16 x 22 cm, 1944.
Fonte: < www.centrovirtualgoeldi.com/>. Acesso em: Junho de 2017.



Figura 6 - GOELDI, Voltarei amanhã, xilogravura, 16 x 22 cm, 1944.
Fonte:< www.centrovirtualgoeldi.com/>. Acesso em: Junho de 2017.

Embora seja plausível observar tais características na obra de Goeldi, é importante salientar o quanto sua obra é complexa, não sendo possível limitar-se somente a estes aspectos. Goeldi era um *flanêur*, um artista observador do qual nada escapava ao olhar, característica que possuía desde a infância. Relatos do próprio artista - vide entrevista a Gullar - confirmam que ele tinha este hábito de acordar cedo para observar os vários aspectos da cidade.

A característica de artista-observador atribuída a Goeldi nos faz lembrar de Constantin Guys, analisado por Baudelaire, no ensaio "O pintor da vida moderna". Muitos dos argumentos utilizados pelo escritor francês para exaltar Guys como artista moderno se adaptam perfeitamente a exaltação da modernidade das obras de Oswaldo Goeldi, o que nos permite entrever um Goeldi romântico. Segundo Jérôme Dufilho (2010), o momento histórico social no qual escreve Baudelaire foi essencial para sua análise e motivação. Baudelaire escreve no período em que os grandes salões de arte aconteciam constantemente na França. Estas exposições deram ao autor uma rara oportunidade de observação de artistas e obras, permitindo-lhe aprimorar seu julgamento estético. Baudelaire nos apresenta então uma nova maneira de julgar o Belo:

A beleza pura e única, a luz é o ideal de qualquer vida. A expressão do Belo, fenômeno da vida, é uma grande variável ligada ao tempo, ao clima, ao lugar, mas permanece globalmente análoga: não existe beleza absoluta, universal, mas uma variedade numa unidade global. Tudo está regulado num jogo de analogias. Assim, a tradução pictórica da natureza fornece uma ideia de harmonia original da natureza (DUFILHO, Jérôme, 2010, p. 110).

Logo, o belo moderno, para Baudelaire, é aquele que se exprime a partir da atualidade e da imaginação. O artista moderno é aquele que age como um ator social, que representa sua própria época sem que lhe escape nenhum aspecto desta modernidade. O pintor moderno se esforça para extrair da vida a mais misteriosa beleza que ela possa conter, onde quer que esteja.

A partir da análise de Baudelaire sobre de Guys, podemos perceber que há também certa pertinência em relação a Goeldi. O xilogravador age como "um homem-criança", movido por uma curiosidade que o fazia acordar cedo para observar o desembarque da pesca no cais.³⁰ A respeito de Guys, Baudelaire relata sua maneira de extrair a beleza dos militares argumentando que "cada profissão extrai sua beleza exterior. Nalgumas, essa beleza será marcada pela energia, noutras carregará sinais visíveis do ócio" (BAUDELAIRE, 2010, p.59). Oswaldo Goeldi consegue então extrair a "beleza que reside na mistura da graça e crueldade da vida humana" (BAUDELAIRE, 2010, p.111) ao nos apresentar com tamanha sensibilidade profissões marginalizadas como a do pescador e da prostituta. Em certos momentos, podemos dizer que algumas das ilustrações de bico-de-pena a nanquim de Goeldi chegam a se confundir devido a temática com as de Guys (Fig. 8 e 9), Goeldi também ilustrou militares e cavaleiros em período anterior aos anos de 1920, período em que se dedicou mais a criar ilustrações.



Figura 7: Goeldi no mercado de peixe.
Fonte: ZÍLIO, Carlos, 1981, p. 57.

³⁰ Em 1957, em entrevista a Ferreira Gullar, Goeldi relata: "Depois descobri os pescadores e toda madrugada ia ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar."



Figura 8- GOELDI, Cavaleiro, bico de pena a nanquim, 17,5 x 24,5 cm, 1915.
Fonte: < www.centrovirtualgoeldi.com/>. Acesso em: Junho de 2017.



Figura 9- GUY, Três oficiais a cavalo, pena marrom e aguada cinza, 15,5 x 22,5 cm, 1870-1875.
Fonte: BAUDELAIRE, Charles, 2010, p.88.

Indo além, Goeldi desenhava de memória, ou seja, dispensava modelo vivo para desenhar e possuía lembranças enriquecedoras a respeito de sua infância, vivida em meio a floresta amazônica. Por ter vivido até os seis anos de idade em Belém, no Pará, devido ao trabalho de seu pai, possuía uma memória visual da flora e da fauna local, como nos conta Reis Júnior, grande amigo do artista:

No meio dos peixes-boi, das garças, dos guarás, dos mutuns e das sucuris, por entre os bichos dos rios e das matas, vão sendo acordadas as faculdades perceptivas do menino Oswaldo pelo espetáculo surpreendente das formas e das cores destes seres, que constituíam o seu mundo no qual brincava na companhia dos irmãos. Mundo infantil o mais férreo, o mais fascinante, o mais original porque natural, real e vivo [...] Por isso daquelas formas, aquelas cores bizarras feriram a fundo a desprevenida sensibilidade infantil e ali permaneceram vida a fora como um pano de fundo de sua memória visual e as reminiscências iam aflorar na plenitude de sua expressão artística (REIS JÚNIOR, 1966, p. 2).

Lani Goeldi, sobrinha-neta do artista, afirma que Oswaldo "*possuía uma questão de memória*" em relação a sua infância na Amazônia. Muitas são as xilogravuras que utilizam como referência a fauna e a flora amazônica. Este material foi apresentado ao público em uma exposição organizada por Lani, que se chamou "Goeldi e a Amazônia". De forma a rememorar a Amazônia, Goeldi também faz em 1938 uma viagem a Belém, instalando-se em um hotel próximo ao cais do porto. A viagem nos revela a curiosidade do artista que retorna ao local onde viveu os melhores anos de sua vida.³¹

Por fim, a constatação de Reis Júnior é comprovada pela série de xilogravuras que Goeldi faz, entre 1937 e 1945 das obras "Martim Cererê" de Cassiano Ricardo e do álbum ilustrado "André de Leão e o demônio do cabelo encarnado" do maestro Henckel Tavares. Nestas edições, além de imagens da cidade é possível perceber imagens de índios, da floresta e de animais como macacos, onças, guarás, cobras e formigas.

³¹ Em entrevista, Lani Goeldi revela que, ao visitar Belém do Pará, procurou em arquivos de jornais o registro da viagem de Oswaldo Goeldi até a cidade. Ela encontrou a assinatura do artista no dia 27 de março de 1938 em um livro de registros de um evento no qual Goeldi havia frequentado, além de uma frase dita por ele e publicada em um jornal local - "Diário da Noite": "Agradeço o convite e as homenagens recebidas e prometo que um dia voltarei acompanhado de meus trabalhos, frutos da inspiração e da minha memória desta bela cidade."



Figura 10 - GOELDI, Índia, xilogravura em cores, ilustração para Martim Cererê, o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis, 1928. Fonte:< www.centrovirtualgoeldi.com/>. Acesso em: Maio de 2016.

2.2 - Goeldi, Artista Moderno no Brasil

Em 1920, ano em que Goeldi retorna ao Brasil após sua estadia na Suíça, nossa arte dava os primeiros sinais de ruptura com o passado acadêmico, embora naquele momento a arte acadêmica, inspirada nos moldes europeus ainda fosse dominante no país. Apesar da Academia Brasileira não ter o mesmo "peso" da europeia, ainda eram estas instituições que determinavam quem eram os artistas mais talentosos do país, oferecendo-lhes o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Tal premiação dava a oportunidade ao artista de realizar viagens de estudos na Europa em Academias de Arte, francesas e italianas, como a *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* e a *Académie*

Julian. Tal prêmio, criado no âmbito do ensino oficial de artes no Brasil em meados do século XIX, era considerado o maior reconhecimento que um artista do período poderia receber.

Neste momento, fins das décadas de 10 e 20 do século XX, a crítica de arte no Brasil é formada inicialmente por intelectuais das "letras" da época, muitas vezes sem nenhuma formação nas artes visuais, o que cria um ambiente artístico não favorável a obras de caráter moderno. O grande emblema, pode-se dizer, deste descompasso, é a recepção de exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. A notória incompreensão de Monteiro Lobato sobre arte moderna, fica clara na crítica que faz acerca da exposição de Anita. Partindo da completa recusa da arte moderna, Monteiro Lobato classifica a mostra de caricatural e acusa os artistas modernos de paranoia por não seguirem "os princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo, nem da latitude da arte" (LOBATO, 1917). Embora reconheça o talento de Anita, a recrimina por estar "seduzida" a modernidades:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e "tutti quanti" não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador (LOBATO, 1917).

A crítica até então feita no período possuía um papel pedagógico (SIQUEIRA, 2010, p.147). Vera Beatriz Siqueira, ao tratar das críticas impressas pelo jornal "O Estado de São Paulo" no período, afirma que este tipo de crítica era chamado de "crítica de serviço" (CHIARELLI, 1995 Apud SIQUEIRA, 2010). A saber, estas críticas:

Eram textos sem assinatura, cujo principais objetivos eram orientar os artistas, o público e o próprio estado (responsável pela aquisição de obras para a sua Pinacoteca ou pela concessão de bolsas no exterior), interferindo de maneira direta no circuito da arte e na definição dos padrões de gosto ou de juízo. Assumindo este papel pedagógico, o crítico (Monteiro Lobato, comentário nosso) repreendeu a jovem pintora Anita por sua obra ainda irregular e por sua vinculação à "moderna escola alemã" (SIQUEIRA, 2010, p.147).

Portanto, era majoritariamente esta "crítica de serviço" que guiava nosso quase inexistente mercado artístico. Este mercado ainda valorizava muito a pintura em detrimento de meios ainda pouco difundidos no país, como a gravura, assim, não é de se surpreender então que Goeldi encontrou grande dificuldade de se estabelecer como artista e que de certa maneira, isolou-se neste ambiente.

O período em que Goeldi se estabelecia no Brasil, alguns brasileiros iriam para a Europa, participando da Escola de Paris.³² Caso de Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e posteriormente a própria Anita Malfatti e Di Cavalcanti. Goeldi, antes mesmo destes artistas, trouxe da Europa uma bagagem teórica que encontra resistência até mesmo dentro do movimento moderno brasileiro: o expressionismo (SIQUEIRA, 2010, p.157). Sendo assim, o isolamento do gravador no meio de arte brasileiro deveu-se a seu o engajamento com o expressionismo. Ao refletir sobre a obra de Anita Malfatti, Vera Siqueira (2010) acusa o movimento moderno brasileiro de certa recusa ao expressionismo, justificando a atual necessidade de revisão dos motivos de tal recusa:

Tentador também é pensar na obra de Anita dentro da vertente expressionista da arte, presente nesse início de nossa modernidade. Claro que sua visão de expressão é bastante diversa da linguagem erudita de Lasar Segall, formado no seio do movimento expressionista alemão, ou da rudeza e profundidade do gesto de Goeldi, o que requer uma especificação histórica rigorosa de nossos termos de comparação. Mas os três artistas realizaram, entre 1914 e 1921, mostras importantes, com repercussão crítica variada – do silêncio negativo ao reconhecimento, da condescendência à crítica ferina, da louvação total a negação -, o que deveria permitir ao menos um estudo histórico sobre o que levou essa vertente a ser recusada, mais tarde, pelo movimento modernista que, a princípio, a elogiou (SIQUEIRA, 2010, p. 157).

A Academia considerava que tanto a gravura como o desenho não eram "técnicas" artísticas próprias de "obra acabada" como a pintura, por isso inadequadas à exposição pública. Por anos,

³² Utilizamos aqui o termo trabalhado por Marta Rossetti Batista (2012): (...) “o termo Escola de Paris é aplicado ao conjunto de artistas modernos, franceses e estrangeiros, atuantes em Paris, principalmente a partir do século XX. Constata-se que a época, os estrangeiros deixaram de ser unicamente seguidores da vanguarda francesa, mas dela participaram com um papel destacado. (p.27) (...) a presença em Paris, depois de 1900, de pintores e escultores de quase todos os países civilizados do globo. (p.28) (...) Sua característica essencial era a liberdade, dentro da qual cada um de seus integrantes procurava uma expressão pessoal (...) a Escola de Paris “na verdade não era escola, mas o mercado artístico do mundo”. (...) (p.29) É evidente que a Escola de Paris não é uma escola no sentido usual, não define uma corrente estética, mas é um termo utilizado para englobar os numerosos e diversos artistas modernos de todo o mundo que viviam ou estagiavam em Paris, onde encontraram o clima necessário para desenvolver suas linguagens individuais, com grande liberdade e incentivo e as condições que não encontravam em seus países de origem (p.32).

tais técnicas foram utilizadas somente como uma preparação para a pintura. O desenho era uma etapa importante, porém, anterior a obra acabada. Oswaldo Goeldi é um dos artistas que apresenta a linguagem de gravura como "obra acabada" no país, ou seja, numa perspectiva completamente moderna. No cenário brasileiro, marcado por valores acadêmicos, não existia, portanto, a tradição da reprodução e criação de obras de arte em gravura (SONSOL, 1981). Atrelado a precariedade do conhecimento artístico de nosso público, Vanda Klabin justifica a desvalorização da gravura como arte no período:

O gênero que Goeldi escolheu para se expressar – o gráfico – encontrava ainda muitas resistências quanto à sua aceitação. Goeldi vai exercer sua atividade como gravador, numa época em que não havia nenhuma espécie de recompensa para ela. Sua produção tinha um campo distinto da produção geral de seus contemporâneos. Havia uma certa desvalorização das outras técnicas em favor da pintura, que sempre teve seu lugar primordial na preferência dos artistas e do público em geral. A gravura, como meio de expressão, apresenta maior dificuldade de absorção, pois é despojada de aspectos vistosos. Torna-se pouco atrativa, na medida que exige um processo de assimilação diferente. A precariedade de nosso meio cultural, aliada ao estatuto tradicional das Belas Artes, havia institucionalizado o ensino de postura acadêmica, através de uma hierarquia de valores, cujo ponto de sucesso era a pintura (KLABIN, 1981, p. 39).

Sendo assim, Goeldi não participa do meio de arte "formal". Segundo Klabin, há suspeitas de sua participação na Semana de Arte de 1922, embora Goeldi não tenha se influenciado por estes eventos da mesma maneira que outros artistas e nem participado ativamente de discussões a respeito da "modernização" da arte brasileira.³³ O gravador procura auxílio de artistas estrangeiros para então conseguir estabelecer uma consciência crítica a respeito de seu próprio fazer. A figura mais importante que prestou esse papel foi Alfred Kubin, com quem Goeldi se correspondeu durante toda a vida.

A influência de Kubin na vida de Goeldi se dá de maneira muito positiva - o artista austríaco sempre responde ao brasileiro demonstrando muito entusiasmo. O contato de Goeldi com Kubin preenche, de certa maneira, o sentimento de vazio sentido por ele diante da crítica de sua obra. Em uma das primeiras cartas que Goeldi envia a Kubin, em 1926, é possível perceber sua insegurança em relação a própria obra:

³³ Vanda Klabin (1981), diz que a Goeldi surgiu o convite para participar da Semana de 1922, citando Aracy Amaral, que reflete sobre a Semana no texto "Artes Plásticas na Semana de 1922": "o grupo do Rio, mais irregular que o paulista como tendências apresentadas... Oswaldo Goeldi, cuja presença em definitivo não pudemos apurar." (p.39)

Caro senhor Kubin,

Queira ter a bondade de olhar meus desenhos. Quem sabe o senhor possa recomendar-me a Piper Editora ou a outra grande editora artística? O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual meu equilíbrio sofre. Talvez, se eu fosse mais conhecido, poderia dedicar-me totalmente ao desenho e perder umas inibições que ainda sinto de vez em quando (Carta de Goeldi a Kubin, 4 de agosto de 1926).

Em resposta a uma de suas cartas, no ano de 1951, Goeldi recebe com satisfação a apreciação de seu “mestre”:

Não conheço outro exemplo, mais impressionante, de fidelidade tão absoluta a si mesmo... A maneira pela qual suas linhas brancas vivificam a preta escuridão das gravuras é um milagre. São visões maravilhosas, fixadas por meio de redução extrema. Resultado de sua estupenda constância. É uma arte altamente viril, revelação de um mundo que não pode nem deve ficar esquecido. Muita coisa ainda espera você: O que só lhe poderá dar a velhice. Mas nas gravuras que representam o mar e os peixes, já perfeito o que eu nunca tinha visto: A noite profunda de uma vida inteiramente realizada³⁴ (SONSOL, 1981, p.55).

Como maneira de garantir sua subsistência, Goeldi então se volta ao mercado editorial: meio "informal" mais aberto a novidades do que o mercado de arte e no qual seu reconhecimento como artista nunca foi questionado, como bem relembra Rachel de Queiroz em depoimento, em 1981:

Nas rodas intelectuais havia uma verdadeira veneração pela obra de Goeldi, pela sua pessoa. Todos tinham noção do verdadeiro valor de sua arte. Apenas nas rodas oficiais é que não havia espaço para seu reconhecimento. Não convidavam Goeldi, a medida que ele não participava das “rodinhas palacianas”. No meio literário, ele era considerado um papa. Os próprios gravadores rendiam-lhe homenagem e o respeitavam como grande mestre. Sabia-se quem era quem. A Editoria José Olympio convidava-o automaticamente para ilustrar as obras, pois não havia questionamento algum acerca de seu valor (QUEIROZ, 1981, p.78).

O artista passa a ilustrar periódicos e revistas, iniciando nos anos de 1920 os trabalhos para a revista "Paratodos" e para o Suplemento Dominical do Jornal "A Manhã". Em 1928, recebe o convite para ilustrar a obra "Canaã", de Graça Aranha. Em 1929, realiza xilogravuras para o livro "O Manguê" de Benjamin Costallat, que não chegou a ser publicado. Em 1935, produz várias xilogravuras para o álbum "André Leão e o Demônio do cabelo encarnado", de Henckel Tavares. Em 1937, ilustra o livro "Cobra Norato" de Raul Bopp. Em 1941, Goeldi é então convidado por

³⁴ Não consta a tradução da carta.

José Olympio para ilustrar os livros de Dostoiévski: "Recordação da Casa dos Mortos", "O idiota" e "Humilhados e Ofendidos". O projeto dura cerca de dois anos até a sua publicação.

Em 1945, Goeldi grava xilogravuras que farão parte da edição do livro "Martim Cererê", de Cassiano Ricardo.³⁵ Ao mesmo tempo, continua suas ilustrações para o Suplemento Dominical "Letras e Artes" do Jornal "A Manhã". Esta participação do artista no meio editorial faz com que aumente a circulação de suas obras entre o público geral, o que acabou por gerar um maior reconhecimento de sua obra.

Concomitante a maior circulação de suas obras por entre o público geral, Goeldi começa a participar de exposições e salões, o que nos leva a crer que sua obra tenha tido maior aceitação. No ano de 1938 expõe no II Salão de Maio, organizado por seu amigo Quirino da Silva, juntamente com outros artistas, como Volpi, Guignard, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret.^{36,37}

Em 1951 participa da I Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951, na ocasião, apresentou um total de 45 xilogravuras, produzidas entre os anos de 1940 e 1950. A maior consagração de seu trabalho ocorre nessa mostra, o júri de premiação formado por Sérgio Milliet e René d'Harnoncourt percebe a qualidade do trabalho gráfico de Goeldi e lhe oferece o prêmio de gravura nacional. Tal premiação faz muito bem ao artista, como bem lembra em depoimento Marcello Grassmann, em resposta se o prêmio havia trazido alguma modificação ao trabalho do gravador:

Sim! Claro! Goeldi se tornou mais autoconfiante depois dos prêmios aqui, no Brasil (e posteriormente) no México. Passou a ter um certo mercado. Não me refiro, aqui, a mercado no sentido que conhecemos hoje, mas àquele em que o artista era procurado por algumas pessoas que gostavam de arte e sabiam o valor de seu trabalho. No Rio de Janeiro, por exemplo, Paulo Boavista comprou muito de Goeldi; embaixadores; Joaquim Tenreiro que tinha uma casa de decoração também vendia muitas gravuras de Goeldi (GRASSMANN, Marcelo, 1981, 71).

³⁵ A primeira edição do livro, data de 1928 e foi feita com ilustrações de Di Cavalcanti.

³⁶ Os Salões de Maio foram exposições, realizadas nos anos de 1937, 1938 e 1939 em São Paulo. Organizados por Quirino da Silva, com recursos financeiros da Prefeitura Municipal de São Paulo, o objetivo dos salões era além de expor e realizar a venda de obras, fomentar discussões a respeito da arte moderna no Brasil, através de conferências entre artistas, já que no período ocorriam reformulações a respeito dos princípios da arte moderna no país. É considerado um evento percussor das bienais no Brasil.

³⁷ "O segundo Salão de Maio contou com a participação de um grupo de surrealistas ingleses e dois mexicanos. Os mexicanos parecem ter sido trazidos por Jorge Amado, extraoficialmente, que fez parte da organização do evento e assinou as fichas de inscrição de Leopoldo Mendez, Dias de León e de artistas do Rio de Janeiro, como Goeldi e Guignard, cujos trabalhos ajudou a trazer em parceria com Geraldo Ferraz". (MONTEIRO, Paulo, 2008, p.96).

Após esta premiação e o aumento de sua autoconfiança, o artista passa a expor em galerias em São Paulo e Belo Horizonte e participa de Bienais e Veneza em 1950, 1952 e 1958. Expõe no Uruguai em 1953 e em 1960 participa da II Bienal Interamericana de Gravura, na qual recebe prêmio internacional de gravura. Aos 65 anos de idade, Oswaldo Goeldi alcança o reconhecimento internacional de sua arte.

A premiação no México tem especial importância para o artista pelo fato do país ter cultura gráfica melhor desenvolvida que o Brasil. Em entrevista em 1960 a Silva Borges, o artista não disfarça a emoção ao falar do resultado:

Esse prêmio me fez bem. Eu nunca esperei ser premiado porque não é moda velho ganhar prêmio. Com 65 (anos) a esperança é pouca. Depois há um fato que o torna para mim mais significativo – partir do México, país onde a xilogravura está intimamente ligada ao povo. Veja Posada, por exemplo, o pai da xilogravura mexicana; gravava na rua, ilustrando canções populares (GOELDI, 1981, p.98).

Reis Júnior, em biografia póstuma de Goeldi, revela a satisfação sentida pelo gravador em relação ao prêmio:

(...). Naquela manhã, ao chegar, como de hábito a banca de jornais e deparar com a notícia lacônica do resultado do julgamento, seu coração teve um sobressalto: “Quase que me pregou uma peça, quando li meu nome com o primeiro prêmio! (...). Que surpresa minha ao receber a notícia de tão alta distinção – com 65 anos, fora da moda e ainda premiado. Parece um sonho! É verdade que eu sempre acreditei em contos de fadas” (JÚNIOR, Reis, 1966, p. 50).

CAPÍTULO 3 - GOELDI NA COLEÇÃO DE ARTE DE MURILO MENDES

Partiremos agora para a análise das obras de Goeldi que pertenceram ao poeta Murilo Mendes. Vale ressaltar algumas informações a respeito destas obras: elas se encontram atualmente no que chamamos de núcleo de modernismo brasileiro da coleção de Murilo Mendes, hoje acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, pertencente a UFJF. A coleção de Murilo divide-se em dois núcleos: obras estrangeiras, principalmente do modernismo italiano e obras do modernismo brasileiro, onde além de Goeldi também encontramos outros artistas do mesmo período como Ismael Nery, Reis Júnior, Di Cavalcanti, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Fayga Ostrower, Lívio Abramo, entre outros. Lívio Abramo também divide com Goeldi o posto de expressionista alemão dentro da coleção de Murilo. Todas as obras de Goeldi que estão na coleção estão datadas e assinadas pelo artista a lápis, o que comprova sua autenticidade.

3.1 - Mulheres no Mangue

A primeira obra a ser analisada data de 1925 e recebeu o título "Mulheres no Mangue" do Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi (Fig. 11). Nesta obra estão representadas duas mulheres, uma em pé, à direita do observador e outra sentada, à esquerda, em um ambiente interno de uma residência na qual é possível perceber o sol por uma janela entreaberta. A xilogravura se compõe a partir de uma enorme massa negra que contrasta com o corpo de uma das mulheres, totalmente sem cor. A gravação é feita a partir de poucas linhas e embora não fosse comum em Goeldi, há uma projeção em perspectiva marcada pelas linhas que formam os ladrilhos no chão.

Ambas mulheres estão nuas, sendo possível percebê-lo pela marcação dos corpos feito pelo desenho do gravador. Através deste desenho podemos ver as curvas dos corpos das mulheres, acentuadas nos quadris, nos seios e em suas genitálias. Um dos corpos é formado por uma massa sem cor, delimitado somente por linhas negras, enquanto o outro é criado por uma enorme massa negra e linhas brancas.

A mulher em pé veste somente uma meia-calça, de altura acima do joelho. Tal peça de vestuário nos revela que estas mulheres são prostitutas. O tema da prostituta, por si só nos permite associar esta obra ao expressionismo. Não encontramos aqui um tema tipicamente tropical, mas a

representação do excluído social. O uso extremo da massa preta na xilogravura também nos leva a elencar esta obra como expressionista, explico: podemos encontrar "luz", massas brancas, somente nos corpos das mulheres. O restante da cena ocorre na escuridão da cor negra, nem o sol consegue iluminar o ambiente. Tal efeito confere um "peso" a cena, mostrando que ambientes como estes, pequenos prostíbulos, somente encontramos estes sentimentos de tristeza, escuridão e sombra.

Embora a gravação seja um ofício difícil, devido a rigidez da matriz, Goeldi consegue gravar os rostos das mulheres de forma bastante expressiva. Na mulher em pé, percebemos um leve sorriso, que contrasta e suaviza o aspecto sombrio da obra.



Figura 11 – GOELDI, Mulheres no Mange, xilogravura, 14x11,3 cm, 1925, MAMM/UFJF.
Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016.

Não é a primeira vez que Goeldi aborda o tema da prostituição. Entre os anos de 1929 e 1930 ele também representou outras imagens com prostitutas, ou mesmo cenas com outras profissões também consideradas degradantes. Nestas obras, parece que Goeldi encontrou a mesma solução formal de "Mulheres no Mangue". A exemplo existe outra xilogravura de nome "Mulheres no Mangue", de cerca de 1929. Nesta também é possível perceber as mesmas características da obra que hoje se encontra no MAMM/UFJF: duas mulheres nuas, possível perceber pelo desenho de seus corpos que marca as curvas das mulheres, envoltas por uma grande massa negra de tinta, representando a escuridão do ambiente em que elas se encontram (Fig.12). No acervo virtual mantido pela família do artista, onde podemos encontrar muitas das gravuras de Goeldi, há uma descrição desta obra que nos revela bem a consciência do artista ao representar estes "seres abandonados" pela sociedade: "O artista apresenta a fisionomia dramática do Rio de Janeiro, onde seres extraídos das sombras e da solidão vivem em total abandono, à margem da sociedade. Sua consciência pessoal o obriga a considerar cada assunto como se fosse seu, a pedir-lhe uma solução especial."³⁸ Além das prostitutas, Goeldi também fez inúmeras xilogravuras sobre pescadores, nas quais nos apresenta o difícil e tortuoso trabalho destes homens, suas rotinas de trabalho dura (Fig13).



Figura 12 - GOELDI, *Mulheres no Mangue*, xilogravura, 14,5 x 14,5 cm, circa 1929. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Junho de 2017



Figura 13 – GOELDI, *Peixaria*, xilogravura, 16 x 16 cm, circa 1930. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Junho de 2017

³⁸ Tal descrição pode ser encontrada no site do Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi: <www.centrovirtualgoeldi.com/>

"Mulheres no Mangue", assim como outras obras de Oswaldo Goeldi que foram de Murilo chegou até o MAMM/UFJF colado em *paspatur*, sendo até hoje mantido desta maneira a fim de garantir sua conservação. Era comum tanto por parte de Murilo, como de outros artistas, escrever dedicatórias ou informações relevantes no verso da obra, embora esta solução em *paspatur* permita a conservação, dificulta verificar se haveria alguma comunicação entre estes dois artistas. Porém, tal fato nos leva a imaginar que Murilo pendurou tal obra na parede.

A obra que se encontra no MAMM/UFJF está assinada a lápis pelo gravador e não há quantidade de cópias especificado, porém sabemos que não é obra única, pois encontramos cópias nas coleções "Hermann Kümmerly" e na "Marilu Cunha Campos dos Santos". Não sabemos também se esta cópia seria a "prova do artista", mas a julgar o tipo de relação que Murilo tinha com outros artistas, acreditamos que esta obra tenha sido um presente de Goeldi ao poeta.³⁹ Assim é possível que o gravador tenha separado este exemplar para seu próprio acervo e depois tenha presenteado o poeta.

4.2 - Vilarejo

A segunda xilogravura que compõe a coleção de Murilo Mendes é "Vilarejo", datada de 1927. Nela, somos apresentados a um bairro pobre, uma paisagem solitária, onde figuras humana e animal são representadas em tamanho bem menor se comparado a dimensão das construções. É possível perceber três construções que embora sejam relativamente grandes em seus tamanhos, revelam a simplicidade do local pelos detalhes das janelas, portas e telhados. Estas características - telhados irregulares e janelas simples, sem ornamentação - demonstram que o local representado é de fato muito pobre. A figura humana, que carrega um balde na cabeça, o animal que puxa um carro e a vegetação local, composta majoritariamente por cactos, reforçam esta afirmação.

A dramaticidade "expressionista" da cena é gerada pelo intenso uso do preto nesta xilogravura, recurso semelhante ao utilizado em "Mulheres no Mangue" (Fig,11). Duas das construções são formadas por uma grande massa de tinta negra, delimitada por linhas sem cor, enquanto a outra é formada por uma massa branca, sem cor. O resultado desse efeito é o sentimento

³⁹ Na coleção de Murilo Mendes há muitas P.A. (prova de artista) que lhe foram presenteadas pelos amigos artistas. Prova de Artista é o nome dado ao percentual de obras que um artista gravador separa para seu próprio acervo, geralmente, 10% do total da edição.

gerado no espectador que observa a obra: percebe-se logo que este é um ambiente solitário e esquecido pela "civilização".



Figura 14 – GOELDI, Vilarejo, xilogravura, 11,5x14,5 cm, 1927, MAMM/UFJF.
Fonte:<www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016

Embora Goeldi não utilize nesta xilogravura a "caligrafia nervosa", recurso caro à obras expressionistas e que tem como finalidade gerar mais dramaticidade à cena, utiliza linhas bem marcadas para compor o ambiente: atrás das casas, linhas finas e irregulares compõe o pôr do sol. O sol mais uma vez é negro: não é possível iluminar e "eliminar" o sentimento de tristeza deste ambiente tão pobre e isolado da cidade.

A representação de ambientes assim - recantos abandonados já era comum a Goeldi. O artista, em 1927 criou a série "Carroça de Lixo" (Fig. 15, 16 e 17). Composta por três xilogravuras, nesta série temos a visão do artista do processo de modernização e industrialização da cidade: não há benefícios para a população que ali se encontra, somente as piores consequências deste processo, o abandono, o marginal, o ser triste e solitário, a sujeira, o lixo.

O gravador consegue criar um forte contraste nesta série de xilogravuras: ao mesmo tempo em que vemos construções pontiagudas representando fábricas, a máxima representação do

"moderno" no período, vemos carroças de lixo, que representam justamente o contrário. A carroça de lixo, puxada por um animal, nos mostra a simplicidade do local ao mesmo tempo que nos leva a entender o que era a cidade moderna para Goeldi no período: um local "moderno", mas repleto de contrastes sociais, onde riqueza e pobreza conviviam mutuamente.



Figura 15 – GOELDI, Carroça de Lixo I, xilogravura, 12x13 x 12,13 cm, 1927.
 Fonte:<www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016



Figura 16 – GOELDI, Carroça de Lixo II, xilogravura, 10,5 x 10,5 cm, 1927.
 Fonte:<www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016

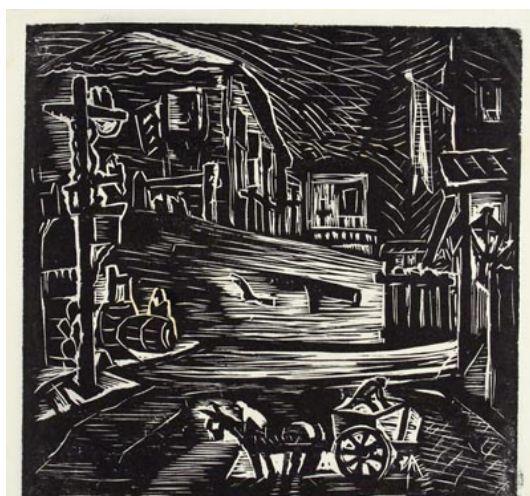


Figura 17 – GOELDI, Carroça de Lixo III, xilogravura, 12x13 x 12,13 cm, 1927.
 Fonte:<www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016

"Vilarejo", chegou até o MAMM/UFJF colada em paspatur, não sendo possível verificar em seu verso se há algum tipo de registro que comprove a comunicação entre o poeta Murilo e Goeldi. A obra é assinada pelo gravador e não há registro de número de cópias indicadas, mesmo caso de "Mulheres no Mangue" (Fig.11). Acreditamos ser esta pequena obra também "prova de artista", oferecida ao poeta em alguma ocasião especial.

3.3 - O Ladrão

A terceira obra de Goeldi que compõe a coleção do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, é também a que se tem mais informações a seu respeito. A obra "O Ladrão", de 25x19 cm foi gravada no ano de 1955 com a finalidade de ilustrar um conto de mesmo nome de Mário de Andrade. O conto foi originalmente publicado em 1947 - dois anos após a morte de seu autor - e de acordo com Guilherme Fernandes:

Trata-se de um texto da fase madura do autor, que embora não tenha se desvinculado dos ideais revolucionários que fizeram frente às escolas literárias do século XIX, não mais se apresentara da mesma maneira atônita e eufórica observada na "Paulicéia Desvairada" e outras obras da fase herói. O autor assume agora uma postura mais contida, preocupado não apenas com os fatores estéticos de sua arte, mas também com a projeção social que poderia tomar (FERNANDES, Guilherme, 2010, p.4).

O conto narra um evento que quebra a rotina dos moradores de uma pequena vila de operários paulistana: a perseguição de um ladrão. Afobados por este evento que rompe a calma rotina da vila, os moradores se unem com o objetivo de capturá-lo. Durante a perseguição não é descrito o ladrão, em nenhum momento sabemos informações a respeito de sua aparência e por horas duvida-se da existência desta pessoa, acreditando ter sido apenas a imaginação de algum morador. Logo após o pânico inicial e o fato de nada terem encontrado, os moradores se sentem aliviados, imaginando que o ladrão teria fugido e sendo assim, não representava nenhum risco.

Vemos na xilogravura de Goeldi a personificação da figura do ladrão. Sua figura é criada a partir de uma grande massa de tinta preta, delimitado por linhas sem cor, usando roupas de mangas compridas e um chapéu, apoiando-se em um guarda-chuva com o braço esquerdo enquanto carrega um pacote com o braço direito, possivelmente resultado de algum furto.



Figura 18 – GOELDI, *O ladrão*, xilogravura em cor, 25x19 cm, 1951, MAMM/UFJF.
Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Outubro de 2015.

A presença do guarda-chuva é uma constante na xilogravura de Goeldi, sendo por vezes colorido de vermelho e por outras somente preto, delimitado por linhas cor. Aqui, o guarda-chuva se encontra em conjunto com outros objetos como uma vassoura, uma torneira d'água e o pacote que o homem carrega, porém na maioria das xilogravuras de Goeldi é sempre solitário - isolado de outros objetos. Nas xilogravuras de Goeldi, podemos "ler" que o guarda-chuva, objeto cuja função é nos proteger das chuvas, quando aparece "sozinho", sem outros objetos por perto, é a representação figurativa do sentimento de solidão do gravador em seu percurso como artista. Como exemplos temos a xilogravura "A morte do guarda-chuva" (Fig.19). Nela, o objeto é solitário, jogado ao chão no momento em que é mais necessário, uma chuva. Esta xilogravura pode ser considerada uma representação do sentimento do artista isolado no ambiente artístico brasileiro, que não conseguia facilmente a valorização de si como artista.



Figura 19 – GOELDI, *A morte do guarda chuva*, xilogravura, 25x24,5 cm, 1937. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Junho de 2017



Figura 20 – GOELDI, *Chuva*, xilogravura a cores, 22x29,5 cm, 1957. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Junho de 2017

O bairro no qual o ladrão se encontra possui características de um local simples, com casarões e ruelas apertadas e de telhados em formato geométrico, tal como descrito no conto de Mário de Andrade. Em segundo plano há a figuração de três casas, compostas por massas de tinta preta e delimitadas por linhas brancas. Vê-se ruelas em uma perspectiva no campo superior direito e uma janela, provavelmente a janela do cortiço do qual uma negra descrita no conto vê a movimentação da rua.

Goeldi colore alguns pontos do espaço, sendo essa xilogravura a única em cores entre as demais gravuras do acervo. O vermelho compõe algumas das janelas das casas, além de ser também utilizado para representar as sombras da figura humana e do guarda-chuva. A presença de cores quentes na composição ajuda na construção da atmosfera dramática da cena. Goeldi começa a utilizar cores em suas xilogravuras por cerca dos anos de 1930 de maneira específica, em pequenos pontos com o objetivo de aumentar o tom sombrio das cenas que representava. Na xilogravura "Abandono" (Fig.21), de cerca de 1937, podemos perceber com mais clareza como a cor é utilizada com o objetivo de conferir mais drama à cena.



Figura 21 - GOELDI, *Abandono*, xilogravura a cores, 17,3 x 21,8 cm, circa 1937, Coleção Ary Ferreira de Machado. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Junho de 2017

Em "O Ladrão", outros elementos também são utilizados com o objetivo de gerar dramaticidade, como as linhas que compõe o céu da gravura: estas linhas, irregulares e sem direção específica, dão a impressão de que foram criadas a partir de um forte movimento da goiva na madeira. Para o observador, elas se assemelham à luzes de trovões em uma noite assustadora e chuvosa.

Assim como as demais obras do acervo de Murilo, esta também está assinada a lápis pelo artista - Osw. Goeldi - além de também nomeada com a mesma letra - O Ladrão. É a única entre as cópias do museu que possui referência quanto a quantidade de cópias, em letra a lápis lê-se: 391/400. O tamanho da obra, um pouco maior que o habitual, pode ser justificado pelo fato de após a premiação na I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, Goeldi ter se interessado em trabalhar com formatos maiores.

3.4 - Bôas Entradas

A última obra de Goeldi pertencente a Murilo Mendes chama-se "Bôas Entradas", datada de 1933, mede aproximadamente 25x25 cm. A solução formal desta obra difere-se das outras

produzidas por Goeldi, apresentando um estilo mais gráfico. Explico: à primeira vista, percebe-se um quadrado, dividido em dois triângulos, um formado por uma grande massa negra, enquanto o outro é formado por uma massa de luz, somente preenchido por algumas linhas em preto e pequenas formas retangulares. A esquerda do quadrado, temos a imagem de um macaco, grande, longilíneo, de expressões faciais muito próximas às humanas. Como já aludido, não é a primeira vez que vemos gravuras com macacos feita por Goeldi, porém se compararmos aos macacos das obras "Macacos Uivantes" (Fig.23), também de 1933 e ao macaco do álbum "André de Leão e o demônio do cabelo encarnado" (Fig.24), de 1937, esta se diferencia.



Figura 22 – GOELDI, *Bôas Entradas*, 25x25 cm, 1933, MAMM/UFJF.
Fonte: Elaborado pelo autor

Na primeira obra (Fig.23), o animal é muito menor em termos de tamanho, se assemelhando a um mico-leão e também há o emprego da cor para compor o animal, enquanto em "Bôas Entradas" não há nenhum resquício do colorido. Na segunda obra citada (Fig.24), o gravador não dá muito destaque ao rosto do animal, que é muito menor em termos de tamanho, estando de costas ao olhar do observador.



Figura 23 – GOELDI, *Macacos Uivantes*, bico de pena, aguada e guache, 34x24 cm, 1931. Fonte: <www.centrovirtualgoeldi.com/> Acesso em: Maio de 2016.



Figura 24 – GOELDI, *Macaco*, xilogravura a cores, 19 x 9 x 12,12 cm, 1937. Fonte: GOELDI, Lani, 2013.

Na xilogravura que foi de Murilo também há a representação de uma placa, segurada pela cauda do macaco, onde lê-se: "Bôas Entradas, Rio, 1933". Logo abaixo, a assinatura de Goeldi - O. Goeldi. O texto escrito confere certa peculiaridade a obra, já que Goeldi não possuía o costume de gravar textos em suas gravuras, principalmente na matriz.⁴⁰ A julgar pelo texto "Bôas Entradas", supomos ser uma felicitação de ano novo, algo como "Feliz Ano Novo!". No período era comum desejar uma "boa entrada de ano" utilizando esta expressão. Encontramos tal expressão em jornais ou revistas da época. Tomemos como exemplo o texto publicado em uma coluna sobre a

⁴⁰ Em entrevista com Lani Goeldi, sobrinha-neta do artista, ela revela que Goeldi era muito crítico a respeito de sua própria arte e que somente assinava obras caso as considerasse um primor.

candidatura de Portinari a deputado estadual de São Paulo, no jornal "A Manhã" do dia 12 de dezembro de 1946, no qual lemos o seguinte: "[...] Foi isso, cumprimentamo-lo cordialmente, desejando-lhe boas entradas de ano novo e um completo triunfo nas eleições de 19 de janeiro [...]".

⁴¹Em outra passagem, do dia 4 de junho de 1944, na coluna "Telegramas recebidos pelo presidente da República", lemos o telegrama de José Elpido Fernandes: "[...] rogando também, a Exma. Família, boas entradas de Ano Novo e as sinceras saudações."⁴² Daí a dúvida se tal obra fora feita para ilustrar algum jornal ou revista, ou se fora feita com a intenção de presentear os amigos por ocasião da passagem de ano, ou se, no limite, tenha servido a ambas finalidades. Até o momento, não encontramos tal reprodução nos periódicos e impressos para os quais o artista trabalhou como ilustrador, assim como em nenhuma outra coleção de artes.

Embora em um primeiro momento, Oswaldo Goeldi aparentasse ser uma pessoa reservada e de poucas amizades, tal impressão não se confirma quando estudamos mais a fundo sua biografia. O Goeldi que se revela era um homem de muitos amigos, apesar de afastado da família, parece ter sido muito afetuoso com eles. Tinha como hábito presenteá-los com pequenas obras, assim como também recebia pequenos presentes. Esta troca de presentes era muito comum entre artistas e intelectuais da época. Como exemplo, em artigo para o "Correio da Manhã" de 6 e março de 1955, o cronista Rubem Braga relata que havia presenteado Goeldi com um pedaço de peroba. Rachel de Queiroz, que traduziu os livros de Dostoiévski ilustrados por Goeldi relatou em depoimento em 1981 que Goeldi era muito afetuoso e que sempre lhe presenteava com gravuras, geralmente a primeira cópia, sempre com dedicatórias.

Da mesma maneira, Murilo Mendes era frequentemente presenteado pelos amigos com pequenos cartões com desenhos, livros com dedicatórias, poemas, cartões de felicitações e coisas do tipo.⁴³ Somente cartões de boas festas, sabe-se que Murilo recebeu de Guignard em 1952, de Magnelli, Miguel Ocampo e Achille Perilli em 1958, de Piero Dorazio e Capogrossi, em 1961, de Miró em 1963, de Corpora e Hans Arp em 1964, dentre outros. Somando-se a existência de cartas com pequenas ilustrações trocadas por Goeldi com outros amigos, a exemplo de Alfred Kubin, surge a hipótese de que esta obra em questão seja um cartão de ano novo apresentado por Goeldi ao amigo Murilo Mendes. Concorre para tal o fato de que esta seja a única obra de Goeldi dentro do

⁴¹ PORTINARI, **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 12 de dez. 1946.

⁴² FERNANDES, José Elpido. Telegramas recebidos pelo presidente da República, **A Manhã**, Rio de Janeiro, p.9, 3 de jan. 1946.

⁴³ Murilo Mendes, o olhar do poeta. **Catálogo de exposição**. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1987.

acervo que não chegou ao Museu de Arte Moderna Murilo Mendes colado a um *paspatur*, o que permite inferir que não tenha sido colocado em moldura e pendurado na parede de seu apartamento, como Murilo tinha o costume de fazer com outras obras de sua coleção.

Considerações Finais

Oswaldo Goeldi é um dos artistas mais singulares de nosso modernismo, sempre foi fiel a seus princípios como artista, tendo trabalhando mais isolado das rodas oficiais de nosso movimento moderno. Durante toda a vida teve opiniões posicionadas acerca de arte em si, inclusive brasileira, e da condição social do artista, embora não participasse ativamente das discussões oficiais a respeito do assunto.

Esta característica do artista é identificada em entrevista em 1957 à Ferreira Gullar, quando já havia recebido as premiações que o haviam deixado mais consagrado no país. A respeito do problema econômico do artista, apresenta seus argumentos, criticando a necessidade de artistas se associarem a instituições oficiais para obterem sucesso:

O problema econômico do artista é muito sério, embora todo mundo procure ignorá-lo. É preciso dizer que o comprador impõe limites ao trabalho do artista. Além disso, há uma política internacional de compra e venda de obras de arte que impõe ao artista condições a que ele se submete ou morre de fome. É o caso da Escola de Paris, sem o visto dela ninguém é grande artista. Hoje os americanos começaram a criar também sua escola e disputam o domínio do mercado mundial... O jovem que quiser vencer tem que se filiar a uma destas escolas (GOELDI, 1957).

Este posicionamento do artista, juntamente com o fato do processo de criação da gravura ser solitário e sua obra demonstrar sentimentos de solidão e tristeza, por vezes nos leva a erroneamente acreditar que o artista também se apresentava ao mundo desta maneira: solitário e de poucos amigos. O que esta pesquisa demonstra é que Goeldi não era tão isolado quanto parecia ser. O artista também possuía amigos-artistas de longa data que lhe ofereciam suporte sempre que necessário e por entre estes amigos já era reconhecido como um grande artista e grande gravador, como bem demonstra um deles, Marcelo Grassmann:

Goeldi era tão surpreendente que não dava para avaliar corretamente o que estava produzindo. Era admirado e respeitado por todos, por acadêmicos e pela vanguarda. Mas só depois da morte dele, é que pude avaliar a grandiosidade de seu trabalho. Conviver com o artista é perigoso, porque o contato do dia-a-dia nos leva a perder essa grandiosidade que ele pode dar. A superestima ou a sub-estima nos tiram do ponto correto de observação e a avaliação é prejudicada. O envolvimento com Goeldi deixava em mim e em outros que compartilhavam deste convívio um sentimento filial. Havia, até, uma certa disputa, muitos tímida, encoberta, entre amigos que queriam o afeto dele e o aplauso. Existiam também aquele que achavam que nós compúnhamos o fã-clubes dele, mas era o respeito e o prazer que havia neste convívio. Ele estava mais ligado a pessoas, cujos interesses relativos à arte

eram os mesmos seus. Falava de uma caveira que comia uma sardinha, que Ensor havia pintado, mas não falava de um mural que Portinari havia feito (GRASSMANN, 1981).

Esta constatação a respeito das relações interpessoais do artista nos leva a uma nova visão a respeito da sua obra e demonstram que o gravador possuía características comuns a Murilo ao se relacionar com outros artistas. Percebemos que, da mesma forma que Murilo, Goeldi, influencia seus amigos-artistas e também é influenciado a partir da opinião destes amigos sobre seu trabalho, por exemplo, citamos o amigo de longa data, Alfred Kubin, cuja influência na vida e obra do gravador já foi explicitada.

Murilo não se relacionava e não fazia textos sobre artistas cujo "campo magnético" não entrasse em ressonância, o mesmo pode ser dito a respeito de Goeldi. A julgar pelo depoimento de Grassmann que diz que Goeldi preferia falar a respeito de tópicos "banais" da obra de Ensor que do trabalho de Portinari, podemos crer que Goeldi também só se relacionava com aqueles cujos interesses eram os mesmos que o seus.

O interessante é notar que o ponto de união entre os artistas que estudamos aqui é justamente algo que em uma visada rápida poderia colocá-los em lados opostos: o interesse no expressionismo. Mas é justamente o interesse no aspecto humanista que o expressionismo traz a arte moderna, denunciando a realidade desigual do mundo moderno que irá permitir que Goeldi e Murilo tenham os mesmos interesses relativos à arte e que a partir de então pudessem nutrir uma relação de amizade. O interesse de Murilo por esta arte que denunciava a ordem social injusta, que apresentava os excluídos da sociedade e que prestava a uma reflexão a respeito da própria sociedade o leva a admirar Goeldi como artista no cenário de nossa arte moderna e dar a este artista um lugar em meio a sua coleção de artes.

Embora alguns pontos sobre como se deu a relação de amizade entre estes dois ícones de nosso modernismo ainda necessitem ser estudados e apurados, este trabalho resgatou as obras e processo criativo tanto de Murilo quanto de Oswaldo Goeldi, revelando a maneira peculiar como estes artistas se relacionavam com suas amizades. Com esta pesquisa pudemos conhecer um pouco mais a respeito do trabalho criativo de Murilo e ter uma nova visão crítica a respeito do trabalho de Oswaldo Goeldi. Esperamos que esta dissertação contribua para difundir entre pesquisadores brasileiros a relevância nacional e também internacional dos trabalhos de Murilo como poeta e crítico de arte. Por fim, esperamos também ter contribuído a uma revisão bibliográfica a respeito

do modernismo brasileiro e principalmente a respeito da contribuição e relevância de Oswald Goeldi dentro deste modernismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Livros e Periódicos citados e/ou consultados:

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2014.

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma**. São Paulo: Editora da Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.

AMARAL, Aracy. **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**. Revista Usp, São Paulo: Edição nº 94, p.9-18, jun. 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ANDRADE, Mário de. O ladrão. In: **Contos Novos**. São Paulo: Klick Editora, 1997, pp 32-42.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na escola de Paris**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BECKER, Howard S. **Os Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BRITO, Ronaldo. **Goeldi: O brilho da sombra**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: Edição nº19, 1987.

BUENO, Maria Lúcia. **As transformações da condição de um artista plástico na modernidade. Uma perspectiva de análise a partir do espaço do ateliê do artista**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da PUC-SP, São Paulo: 24, jun. 2002.

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

CAETANO, Renata Oliveira. **Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: Relações intelectuais através de retratos**, 2012, 177 páginas. Dissertação de Mestrado. História. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Ut pictura poesis: uma leitura de "A Goeldi", de Carlos Drummond de Andrade*. O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte: Edição °2, v.23, 2014.

CERTAIN, Yeda Fiuza. Goeldi Ilustrador e a Brasilidade Modernista. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

COSTA, Denise Dias. **"Pintura Ansiosa" e o conceito de abstração na psicologia da arte de Wilhelm Worringer**, 2011, 123 páginas. Dissertação de Mestrado. Artes. Universidade de Brasília. Brasília.

DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.), Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DUFILHO, Jérôme. **O pintor e o poeta**. In: BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 105-137.

EDSCHMID, Kasimir. Manifesto Expressionista na Poesia. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1982, p.111.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e o Expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra – Instituto Goethe, 1985.

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. **Murilo Mendes, Colecionador**. Remate de Males, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

FERNANDES, Guilherme. **O moderno em verde e amarelo: Uma análise do conto "O ladrão" de Mário de Andrade**. Revista Eneagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo: Edição 3, Ano 3, mai. 2010.

FILHO, Paulo Venâncio. **Goeldi: Um expressionista nos trópicos**. Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: Edição 40, 1994.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Territórios e Conjunções: Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

GRINBERG, Piedade Epstein. Goeldi Desenhista. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

LESSING, G. E.. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

JÚNIOR, José Maria dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KANDISNKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte: E na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLABIN, Vanda Mangia. Goeldi e as Instituições de Arte no Brasil. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

KRAKAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KRAMER, Hilton. *Introduction to Abstraction and Empathy*. In: WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

MAMMI, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte**. Campinas, São Paulo, (32.1): pp. 81-93, Jan./Jun. 2012

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. **Goeldi e sua cena urbana: solidão e melancolia**. Revista Gávea, no. 6, Revista de História da Arte e da Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dez, 1988.

MELLO, Cecília Cotrin. **Goeldi e Iberê: Romantismo e atualidade**. Revista Gávea, no. 9, Revista de História da Arte e da Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dez, 1991.

MENDES, Murilo. **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **A idade do Serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Antologia Poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Poesia Completa e Prosa**. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Homenagem a Oswaldo Goeldi**. In: Poesias 1925/1955. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MONTEIRO, Paulo. **Salões de Maio**. Revista Ars, no. 12, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP-SP, São Paulo: 2008

NAZÁRIO, Luiz. Expressionismo e o Cinema. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NEVES, José Alberto Pinho; RIBEIRO, Gilvan Procópio. Em busca de Murilo Mendes. In.: **Murilo Mendes, o visionário**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes crítico de arte – a invenção do finito**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia – temas humanísticos na arte do renascimento**. São Paulo: Estampa, 1982.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. **A Coleção de Artes Visuais do Poeta Murilo Mendes a partir de Arlindo Daibert**. Anais do II Encontro do Grupo MODOS/II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: História da arte em coleções - comunicações. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.102-112.

RIBEIRO, Noemi Silva. **A obra gráfica de Goeldi: esboço de uma cronologia**. Revista Gávea, no. 8, Revista de História da Arte e da Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dez., 1990.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi: Iluminação, ilustração**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador: A trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)**. São Paulo: Sumaré, 2002.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Olhares Contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi**. VI Encontro de História da Arte e suas fronteiras da Universidade de Campinas. Campinas: 2010.

_____. **Anita Malfatti: limites do moderno**. Revista Porto Arte, nº29, Revista do programa de pós-graduação em artes visuais do instituto de artes da UFRGS. Porto Alegre: nov. 2010.

SONSOL, Libia Schenker. Goeldi – Uma posição singular em questão. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

TELLES, Gilberto. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1978.

WÖFFLIN, Henrich. **Conceitos Fundamentais de História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil – a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. **O Outro do Modernismo**. In: ZÍLIO, Carlos. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

ZULIETTI, Fernando. **Goeldi: da melancolia ao inevitável**. Revista Aurora, no. 8, PUC-SP. São Paulo: 2010.

_____. **Goeldi: O preto e o branco, os cheios e os vazios.** Revista Aurora, no. 12, PUC-SP. São Paulo: 2011.

2) Catálogos de Exposição citados e/ou consultados:

GOELDI, Lani. **Cassiano Ricardo gravado por Oswaldo Goeldi.** São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo, 2013. Catálogo de Exposição, nov., 2013, São José dos Campos.

_____. **Oswaldo Goeldi, soturno caminhante.** Rio de Janeiro: Espaço Cultural dos Correios, 2013. Catálogo de Exposição, abr., 2013, Rio de Janeiro.

FILHO, Paulo Venâncio. **Goeldi – Cena Urbana.** Londres: Embaixada Brasileira em Londres, 2011. Catálogo de Exposição, abr./mai., 2011, Londres.

ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi.** Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

3) Artigos de Jornais citados e/ou consultados:

ARGAN, Giulio Carlo. O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes. Tradução de Murilo Marcondes Moura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 11 de mai. 1991.

BRAGA, Rubem. Goeldi, etc. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.6, 6 de mar. 1955.

FERNANDES, José Elpido. Telegramas recebidos pelo presidente da República, **A Manhã**, Rio de Janeiro, p.9, 3 de jan. 1946.

LOBATO, Monteiro. A proposito da exposição de Anita Malfatti. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 de dez. 1917.

MAURÍCIO, Jayme. Estudantes e Artistas no Museu de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.13, 1 de mai. 1952.

_____. O itinerário das artes plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.14, 25 de out. 1955.

MENDES, Murilo. Lasar Segall – A importância de Segall. **Letras e Artes, Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, no. 207 e 208, p.1, 20 e 27 de mai. 1951.

_____. A portuguesa. **Letras e Artes, Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p.1, 10 de fev. 1946.

_____. Di Cavalcanti. **Letras e Artes, Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p.5, 6 de fev. 1949.

PORTINARI, A **manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 12 de dez. 1946.

4) Depoimentos e entrevistas:

GOELDI, Oswaldo. A confusão é grande e a gravura não vai ganhar nada com isso: Entrevista. [12 de janeiro, 1957]. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil, Suplemento Dominical**. Entrevista concedida a Ferreira Gullar.

_____. Entrevista. [18 de setembro, 1960]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Silva Borges. In: ZÍLIO, Carlos. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

GOELDI, Lani. Entrevista. [09 de fevereiro, 2016]. Taubaté. Entrevista concedida a Tammy Senra Fernandes Genú.

GRASSMANN, Marcelo. Entrevista. [julho, 1981] In: ZÍLIO, Carlos. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

QUEIROZ, Rachel. Depoimento. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Augusto. Entrevista. [julho, 1981]. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

SCLIAR, Carlos. Depoimento. [julho/agosto, 1981]. In: ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1981. Catálogo de Exposição, out./nov., 1981, Rio de Janeiro.

5) Cartas:

Carta de Goeldi a Kubin, 4 de ago. 1926. Disponível em: www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=0&opcao=A/ Acesso em: 23 de setembro de 2014.

Carta de Goeldi a Kubin, 16 de ago. 1930. Disponível em: www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=12&opcao=A/ Acesso em: 23 de setembro de 2014.

6) Bibliografia consultada na internet:

www.oswaldogoeldi.com.br

www.centrovirtualgoeldi.com

www.museudeartemurilomendes.com.br

www.gulbenkian.pt/museu/

www.bienal.org.br

ANEXOS

ANEXO A

EXPRESSIONISMO NA POESIA⁴⁴

A terra é uma paisagem imensa que Deus nos deu. Temos que olhar para ela de tal modo que ela chegue a nós sem deformação. Ninguém duvida que a essência das coisas não seja a sua realidade exterior. A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida. Os fatos acreditados, imaginados, anotados não são o suficiente; ao contrário, a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isso está apenas dentro de nós mesmos.

Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão além disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles. (...)

Cada homem não é mais indivíduo ligado à obrigação, à moral, à sociedade, à família. Nesta arte, ele se torna somente o mais grandioso ou o mais humilhado: ele se torna homem.

Aqui temos o novo e o inaudito em relação às épocas anteriores. Aqui o pensamento mundial burguês não se pensa mais. Aqui não existem mais as ligações que tornam opacas as imagens do humano. Não existem mais histórias nupciais, tragédias surgidas do conflito das convenções e com a busca da liberdade, peças do meio ambiente, chefes rígidos, oficiais ociosos, marionetes, que, penduradas nos arames das concepções psicológicas do mundo, brincam com as leis, pontos de vista, erros e vícios dessa sociedade feita e construída pelos homens. Através desses substitutos a mão do artista agarra cruelmente. Sucede que elas eram fachadas. Do bastidor e do jugo do sentimento tradicional falsificado não sai nada, somente o homem. (...)

A mesma lei que reina inconscientemente, que elimina sem ser negativa, que somente liga momentos escolhidos para pontos magneticamente iguais, comprime a estrutura do escreve. As frases se encontram dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que somente revela o essencial. Melódica e

⁴⁴ EDISHIMID, Kasimir. In: TELES Gilberto, 1982.

encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmas. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem ao espírito que as forma.

Elas conhecem somente o caminho do espírito, o seu alvo, seu significado. Elas juntam ponta a ponta, se contraem mutuamente e não estão mais ligadas por amortecedores da transição lógica, não mais pela massa móvel e superficial da psicologia. A elasticidade está nelas mesmas. Também a palavra ganha uma força diferente. Termina o que descreve, o que vai ao redor das coisas. Não há mais lugar para isso. A palavra se torna flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto. Então desaparecem as palavras supérfluas. O verbo se estende e torna-se mais afiado, tenso, para apanhar a expressão clara e distintamente. O adjetivo ganha a fusão com o portador do pensamento-palavra. Também ele não pode circunscrever. Ele tem que dar a essência de modo mais breve, somente a essência. Nada mais. (...)

Esse tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é supranacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa do estilo. É um problema da alma. Uma coisa de humanidade.

Kasimir Edschmid, 1918.

ANEXO B

Entrevista realizada com a sobrinha neta de Oswaldo Goeldi, Lani Goeldi, na sede da Associação Artístico Cultural Oswaldo Goeldi, em Taubaté, São Paulo no dia 09 de fevereiro de 2016.

Tammy: Tudo o que se lê a respeito de Goeldi não trata muito a respeito da questão familiar e sei que houveram alguns conflitos nesta área, você pode explicar um pouco, ele acaba retornando a Suíça depois de morar no Brasil?

Lani: Sim, Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro e com um ano de idade mudou-se para Belém do Pará, aos seis anos, devido ao Advento da República ele retornou a Suíça com a família, onde permaneceu até os seus 24 anos de idade. Quando seu pai, Emílio Goeldi veio a falecer, Oswaldo retornou ao Rio de Janeiro e como todo artista, desejava seguir a carreira de arte, à época houveram conflitos decorrentes da criação aristocrática de seu pai Cientista e Naturalista Suíço, que não via esta escolha com bons olhos.

Tammy: Mas a família retorna com o intuito de se instalar novamente no Brasil?

Lani: Eles na verdade nunca deixaram definitivamente o Brasil. Seu pai, Emil August Goeldi, inclusive deixou aqui um grande acervo científico catalogado e pesquisado de muitas aves brasileiras, durante seu trabalho no Brasil. Parte desse trabalho, posteriormente, “Emilio Goeldi” enviou a Suíça, algumas das principais espécies de Aves Brasileiras e outros animais, que se encontravam no “Museu Paraense Emilio Goeldi”, localizado em Belém do Pará – PA, Brasil.

Ao assumir a direção do Museu Paraense, Emilio promoveu várias mudanças que viraram referências científicas, a ponto de uma delas, como disse, foi a transferência do acervo de aves empalhadas para a Suíça. Ele acreditava que aquelas aves empalhadas não deveriam ficar ali, principalmente em Belém, já que o nosso povo dispunha das mesmas aves “ao vivo” e que, com o passar dos anos aquelas aves empalhadas, devido ao clima quente de Belém, estariam todas com a qualidade prejudicadas até mesmo pela falta de estrutura de conservação.

Ele coletou todo o acervo daquelas aves, acompanhando de perto o processo de taxidermia e remessa para a Suíça. Acredito que esse ato o qualificou como um grande visionário, pois hoje esse acervo é denominado pelo Museu de História Natural de Berna, na Suíça, como “Acervo Emílio Goeldi”. Lá está sob pessoal controle e inspeção do Dr. Marcel Güntert, atual direto do Museu e responsável pela catalogação deste acervo. As aves estão todas muito bem preservadas, etiquetadas, todas cientificamente catalogadas, ficam a quatro andares abaixo do solo em câmaras climatizadas. Sou forçada a reconhecer que jamais estas aves empalhadas, estariam no estado e padrão de conservação que se encontram, se estivessem aqui no Brasil, em Belém do Pará.

Emílio Goeldi, pai de Oswaldo Goeldi, talvez possa ter sido criticado em alguma longínqua oportunidade por esse gesto, em especial, por alguém dizendo: “Imagine, mandar nossas aves para fora do país”. Hoje todos louvam sua atitude visionária. O acervo de aves está íntegro e totalmente preservado em padrões internacionais, a cuja pesquisa é referência mundial.

Tammy: E a questão do relacionamento de Oswaldo com o restante da família, como era?

Lani: Oswaldo permaneceu no Rio de Janeiro, primeiramente morando com a família, somente meu avô Edgar Goeldi, que era o mais novo e único que seguiu a carreira do pai, mudou-se. Casando-se morou em Teresópolis, depois Caxambu e por fim comprou um sítio em Taubaté. Depois de Edgar Goeldi cada um dos filhos seguiu seu destino. Meu avô veio primeiro para cá, por conta deste sítio. Meu pai, Gustavo Olavo Goeldi, por um tempo, trabalhou no Rio de Janeiro e por esse motivo foi o único parente a comparecer ao enterro de Oswaldo Goeldi. Soube do falecimento em uma pequena nota de um jornal local. Ele me contou que ao seu lado, no bonde sentava-se um rapaz que estava lendo o tal jornal e que ao ver a notícia comentou com o desconhecido que aquela notícia de falecimento referia a seu tio, dito isso, desceu às pressas e rumou ao cemitério ao ponto de assistir e presenciar o enterro.

Já os outros irmãos de meu pai, o mais velho, tio Rodolpho, estava trabalhando em Ouro Fino, era servidor concursado do Banco do Brasil, posteriormente também foi transferido para uma agência aqui em Taubaté, o mais novo, tio Celso, trabalhava em São Paulo. Quando meu pai saiu do Rio de Janeiro, foi trabalhar em São Paulo, onde conheceu minha mãe, Melania. Mais tarde, arrumou um trabalho na famosa “Willys Overland do Brasil”, aquela que anos depois foi comprada pela Ford, com uma fábrica em Taubaté. Assim, Gustavo transferiu-se com toda a família para Taubaté, juntando-se aos demais familiares e estamos aqui até hoje.

Tammy: Mas este contato com os irmãos e Oswaldo, acontecia?

Lani: Segundo contava meu avô, houve sim um conflito familiar entre Oswaldo e os outros irmãos, por causa da divisão de terras na fazenda de Teresópolis. Depois que meu bisavô faleceu, a família ficou em uma situação financeira bem difícil.

As irmãs de Oswaldo não casaram, somente Mathilde, a caçula.

Oswaldo tinha um amigo, que chegou a ser vice-cônsul da Suíça, Martin Wenger, eram amigos de boêmia e tudo mais. Este amigo, embora fosse uma pessoa refinada não tinha dinheiro e acabou por frequentar a casa da família de Oswaldo e visualizando o considerável patrimônio do pai dele, se imaginou beneficiando-se das posses da fazenda e de até mesmo uma ilha, na então Baía de Guanabara.

No período, a família Meyer, família da mãe de Oswaldo, era uma das mais ricas do Rio de Janeiro. Essa questão que então Martin visualizou foi de uma certa maneira, ficar “bem de vida”, e por isso, começou a cortejar Mathilde. Tal fato aborreceu muito a Oswaldo que percebeu o ardil perpetrado pelo “amigo”.

Este então já cunhado, vendo que conseguira dominar não somente Mathilde, mas também Leonie, Arnoldo, Walther e Cornélia (outros irmãos de Oswaldo), começou a influenciá-los e, até a mãe, de certa forma, contra Oswaldo. Afirmando que ele era boêmio, que não trabalhava e esse “veneno” acabou colocando a família contra ele.

Segundo meu pai, em uma briga, chegaram a agredir-se mutuamente, tendo Oswaldo atingido Martin com um soco no rosto. Oswaldo acabou pulando um muro alto e saiu definitivamente de casa, indo morar noutro lugar. Não satisfeito, Martin convocou uma reunião da família, na qual decidiu que Oswaldo deveria ser enviado para a Suíça. Assim sendo, contratou alguns homens para o serviço. Um dia, andando pela rua, Oswaldo é parado, preso e colocado em um navio cargueiro para Suíça. Na época, porém, ele já era um artista com vários amigos que o respeitavam dentro desse meio. Uma em especial, Beatrix Reynal, poetisa que fazia parte desse rol, ficou sabendo que o navio iria atracar em Dakar e que de lá seguiria viagem. Enviou então dinheiro para que Oswaldo retornasse ao Brasil.

Depois deste episódio, ele não quis mais contato com a família, à exceção de meu avô, Edgar, com quem ele se correspondia através de cartas, tratando inclusive da herança, em Teresópolis. Os dois combinavam muito, também pelo fato de meu avô não ter participado do dramático episódio, pois já havia saído de casa.

Minha vó, esposa de Edgar, foi professora e se preocupou em guardar alguns destes jornais antigos, a respeito de Oswaldo. Muita coisa que o Projeto Goeldi hoje possui é por conta dela e de meu pai, Gustavo. Ela tinha essa preocupação, de organizar, arquivar e guardar tudo. Desde que ela faleceu, nós mantemos todo este acervo.

Tammy: Tudo que eu leio a respeito de Oswaldo é que ele parecia ser uma pessoa muito fechada, de poucos amigos, como era essa roda de amigos que ele possuía no Rio, você tem algum conhecimento?

Lani: Ele não era uma pessoa fechada, acontece que a obra dele era um processo solitário, uma obra voltada para os excluídos da sociedade, acredito que por isso a sua obra é tão atual, porque a todo momento você percebe a influência da imagem e da visão poética dos excluídos da sociedade.

Ele costumava fazer caminhadas pela manhã pelo cais do porto e tudo o que via servia de inspiração para sua obra. Essa exposição que fizemos nos correios de Juiz de Fora – MG, intitulada “Soturno Caminhante”, foi justamente com esse enfoque no que ele observava: cantos e becos escuros, postes acesos, gatos no meio da rua, mendigos, cachorros magros. Enfim, tudo isto era para ele uma fonte de inspiração muito grande.

Goeldi tinha um rol de amigos, onde estava escritores, artistas, catedráticos e trabalhava como ilustrador para muitos deles. Ele ilustrou várias obras famosas, como as de Cassiano Ricardo, fez ilustrações para obras de Jorge Amado, para Gustavo Corção, Drummond e muitos outros, além dos jornais e revistas que ilustrava com frequência. Algumas dessas colunas em jornais e revistas ele ilustrava desenhando de acordo com o texto, como por exemplo a revista Clima e a revista Para Todos.

Seus amigos se reuniam sempre em um bar chamado “Amarelinho”, aquele do qual Gullar comenta muito, e lá ficavam, conversavam, comentavam sobre livros, literatura, cotidiano, política. Oswaldo era completamente avesso as formalidades e convenções sociais, essas questões de terno, gravata, exposição e “oba-oba”. Mas ele gostava de encontrar com seus amigos, onde existiam essas conversas interessantes. Isto para ele era agradável.

Porém, como ele foi pouco fotografado nestes momentos e sim sozinho em uma praia, olhando para o mar, as pessoas o interpretam como uma pessoa solitária.

A xilogravura, por si só, já é um trabalho de concentração e de forma solitária, então ele já escolheu uma arte na qual tinha que trabalhar sozinho e com muita disciplina. Porém, meu avô dizia que Oswaldo tinha um senso de humor meio sarcástico, essa coisa de piada com segundas intenções. Ele era uma pessoa engraçada, não era introspectivo, tanto que foi professor. Não teria a mínima condição de ser professor se tivesse esse tipo de personalidade.

Há um fato, de quando ele era professor e, quem conta isso é o artista Adir Botelho, que foi seu assistente durante alguns anos enquanto ele era professor na Escola Nacional de Belas Artes.

Adir conta que Oswaldo teve um aluno que fez o curso de xilogravura e que ele sabia que o aluno era muito capaz e ia apertando o menino cada vez mais em relação aos detalhes, até que chegou uma hora que o rapaz não aguentou mais e entregou a xilogravura de qualquer jeito e pediu a opinião do professor em relação a obra. “Ah mestre, veja aí se está bom!”, Oswaldo, com seu jeito franco disse: “Quer saber mesmo, tá uma merda!”. E acabou por amassar o desenho do menino.

Ele era assim, as pessoas gostavam muito deste seu jeito franco e verdadeiro de ser, achavam que ele buscava realmente a perfeição. Ele costumava desenhar muito antes de chegar na xilogravura, tanto que muitas das xilogravuras de Goeldi não estão assinadas, porque ele só assinava, só numerava quando existia o fino da perfeição.

Tammy: Sim, eu percebi, porém, que nas três xilogravuras que estão no Museu Murilo Mendes estão assinadas, mas somente uma está com o número de cópias e as vezes penso o porquê disso.

Lani: Ele não tinha realmente um controle fiel de suas obras como temos hoje, como os gravadores que se organizam por um método, um livro de registros, por exemplo. Ele gravava muito, presenteava com estas gravuras, então não tinha necessidade de um controle como este.

E outra, a arte em papel, naquela época era uma coisa menor, era uma arte menor se comparada a pintura. Ele utilizava tinta gráfica, papel comum, papel de arroz, madeira descartada, tudo era algo a ser reaproveitado. Goeldi também sabia da importância da matéria prima, a xilogravura em si, já tem esse aspecto, porque ela pode ser realizada com madeiras bem simples e repetidas vezes. Ele utilizava tampas de caixas de frutas, fundos de gavetas, coisas que geralmente eram jogadas na rua.

Tammy: Como era a relação dele com a Beatrix Reynal? Eu sei que eles eram muito próximos e lhe explico o porquê desta pergunta: ela era casada com Reis Júnior e foi descoberto um retrato pintado por ele de Murilo Mendes, o primeiro que se tem conhecimento do poeta. Como estou tentando fazer esta aproximação entre Murilo e Oswaldo, a figura de Reis Júnior fica bem marcada.

Lani: Reis Júnior era um artista excepcional, de Uberaba. Inclusive a casa em que ele morava eu fui visitar, meio que por acaso. Eu costumo dizer que depois que você começa a estudar Oswaldo Goeldi passa a encontrar muitas coincidências. Eu fui ministrar um curso em Uberaba, de museologia e curadoria e tínhamos que escolher um museu para trabalhar e logo, o Museu de Arte de Uberaba funciona na casa em que Reis Júnior morou. Logo que cheguei, fui ler a placa histórica

da casa e estava escrito que era a casa de Reis Júnior. Nesta casa-museu existem algumas obras dele, assim como na Câmara Municipal.

Reis Júnior saiu de Uberaba e foi para o Rio de Janeiro com dezessete anos e aí a produção dele que depois voltou para sua cidade natal foi basicamente a produção que ele fez no Rio. Lá, ele conheceu a Beatrix, cujo verdadeiro nome era Marcelle Jaulent, de descendência uruguaia, e acabaram se apaixonando. Ela sempre atuou como mecenas de diversos artistas e se importava muito com as causas humanitárias, tanto que começou a ajudar a Resistência Francesa. Juntava joias e doações com as pessoas para enviar a França. Ela abraçou a causa de Oswaldo quando ele foi mandado pela família a Europa e este posteriormente acabou morando na casa deles até o fim da vida. Foi Reis Júnior que o encontrou morto em seu quarto.

Mas a relação deles era uma relação de amizade e companheirismo. Reis Júnior ajudou de certa forma, Oswaldo, na impressão de algumas obras, mas também sei que tiveram alguns desentendimentos, principalmente Oswaldo e Marcelle. Muitas pessoas dizem que ali existia um relacionamento de três amantes, mas isto não é verdade. Até porque, Oswaldo comentou com Darel Valença sobre uma namorada.

Tammy: Como foi a inserção dele dentro do mercado editorial do Rio de Janeiro?

Lani: Quando ele veio para o Brasil, começou a trabalhar em um banco, mas o que ele gostava mesmo era do desenho. No Rio começou a fazer amizades com pessoas do meio, escritores e outros ilustradores e a partir daí conseguiu alguns trabalhos para jornais e revistas. O escritor Cassiano Ricardo foi uma pessoa que trabalhou no jornal junto com ele. Trabalhar com encomenda era seu “ganha pão”, não era o que ele gostava de fazer, porque nessas situações ele desenhava de acordo com texto, mas acabou caindo na preferência de muitos escritores.

A Editora José Olympio convidou Oswaldo Goeldi para fazer uma série de ilustrações de Dostoiévski. Um trabalho grande, de 94 obras o qual ele ficou dois anos trabalhando em cima. “O idiota” é a única obra de Dostoiévski que só possui desenhos e os outros (Memórias do Subsolo, Recordações da Casa dos Mortos e Humilhados e Ofendidos) tem apenas gravuras. Foi um trabalho longo, mas que ele gostou muito, até porque já gostava da literatura de Dostoiévski. As ilustrações foram tão bem compactadas a literatura deste autor que nas outras edições, na Rússia, o livro é contemplado com ilustrações de Goeldi.

A exposição que fizemos na Caixa Cultural do Rio de Janeiro: Goeldi e Dostoiévski faz alusão a isto. Nesta exposição, o embaixador da Rússia foi visitar e nos parabenizou pela escolha da temática.

Para ele, então, o mercado editorial foi um mero acaso, pois ele precisava sobreviver, os amigos o convidaram, viram que o trabalho dele era bom e aí ele acabou virando uma referência nesse mercado.

Tammy: Em Juiz de Fora há uma obra que não encontrei em nenhum lugar e sei que há muita coisa catalogada na internet. No museu está com o nome de “Bôas Entradas” e ela se assemelha muito a um cartão de felicitação de ano novo. Eu queria saber se isso era comum da parte de Oswaldo, fazer cartões para presentear amigos.

Lani: Bem, eu não conheço essa obra. Mas ele tinha o costume de escrever dedicatórias e presentear os amigos. Há alguns anos tive a oportunidade de visitar um artista amigo de Oswaldo, chamado Frank Schaeffer. Era um grande artista contemporâneo e tinha o costume de fazer Marinas. O pai dele era médico e quando Oswaldo ficava doente, Schaeffer orientava que se consultasse com ele. Muitas vezes Oswaldo realmente ia consultar e conversava muito com o médico sobre gravura, no final das contas, este, acabava nem cobrando a consulta. Como uma maneira de agradecer, por vezes, Oswaldo deixava uma gravura no consultório, como um presente em agradecimento ao médico.

Havia outro que era muito amigo dele e sabia que ele trabalhava com madeira e acabou dando a Oswaldo um pedaço de peroba. Após alguns meses Oswaldo encontrou o amigo que lhe perguntou o que ele havia feito da madeira e ele disse: “Olha, eu não fiz nada com ela, era uma madeira muito bonita para ser cortada. “

Enfim, Oswaldo era um homem simples, passava às vezes as noites observando o mar, os pescadores na hora da ressaca. Sua obra cresceu em volume quando ele foi morar perto da praia, porque ali além de ter várias fontes de inspiração era um local em que ele se sentia bem. Quando ele foi morar no Leblon, que na época era um areal, tinha inclusive manilhas de encanamentos empilhadas, por vezes seus alunos o viam sentados em uma dessas manilhas, observando e desenhando. Então isso era um contraponto, de uma pessoa altamente inteligente e culta. Conversava com as pessoas sobre todos os assuntos, mas apreciava o jeito simples de ser.

Tammy: É interessante, porque dentre as obras do museu esta é a que mais me instiga, porque parece que também Murilo a guardou da mesma maneira, como um cartão.

Lani: Como um cartão mesmo. Eu tenho algumas coisas, nem todas aqui, como uma mosca que ele fez para o pai e o irmão. As irmãs dele também eram artistas, uma delas, Leonie, era excelente aquarelista. Faz pouco tempo que recebemos uma doação de quatro aquarelas dela, muito bonitas, nas quais ela dá nome aos lugares que tentou criar. Estes eu reconheci quando estive na Suíça. E ela as assinou, como “Leonie Goeldi”. Eu achei muito interessante, pois eu me lembro de algumas coisas que ela pintava e que deu ao meu pai, como um jogo de porcelanas, por exemplo.

Tammy: Eu sei que ele retratava muitos animais urbanos, como cachorro e urubu e nesta xilogravura temos um macaco.

Lani: Ele retratava muitos animais urbanos sim, mas tinha também uma questão de memória da época de sua infância, quando morava em Belém e da Amazônia. Tanto que existe uma série que se chama “Goeldi e a Amazônia”, na qual reúne-se muito do que ele produziu fazendo referência aos animais silvestres.

Até os seis anos de idade, Oswaldo morou com a família dentro do Museu Paraense, cujo enfoque principal é a preservação da fauna e da flora brasileira. O livro de Henckel Tavares, uma sinfonia, ilustrada por Oswaldo, tem muitas gravuras que fazem referência a esse ambiente. Macacos, guarás, garças, folhagens, são todos fortes elementos neste trabalho. Da mesma maneira, nas ilustrações da obra “Martim Cererê” de Cassiano Ricardo.

Esta questão da sua memória de infância foi muito marcante para ele, quando ele saiu de Belém, ficou com aquela sensação, de que os momentos mais felizes da sua vida foram os que passou naquela cidade.

Em 1938 ele voltou a Belém e este é dado é uma referência que acabei encontrando em minhas pesquisas, encontrei publicado no Jornal Diário da Noite, o que me levou a fazer uma das exposições mais bonitas sobre Oswaldo Goeldi em Belém do Pará. Muitas pessoas diziam ser muito oneroso levar uma exposição de gravuras para Belém, talvez fosse mesmo, era muito mais fácil levar para fora do país.

Mas eu sentia que, alguma coisa nos movia a fazer isso. Eu cito sempre que a pesquisa pode te levar para uns meandros que muitas vezes você desconhece.

Pois bem, em 1938, Oswaldo Goeldi volta a Belém e como era de sua preferência, se instala em um hotel pequeno bem perto do cais do porto, naquela época ele não era conhecido e o que queria era desenhar e rever o museu. Mas alguém da cidade ficou sabendo que o filho de Emílio Goeldi estava hospedado naquele hotel e alguns políticos foram lá e o levaram para um local melhor.

Ele achou muito engraçado, pois nesse dia fizeram um convite para que ele comparecesse a um evento: o septuagésimo sétimo aniversário do arquivo público municipal. Oswaldo comparece e numa espécie de sarau literário nesta noite, citam seu nome como artista e celebridade da noite, lamentando que não teria trazido nenhuma de suas obras. Como era avesso a formalidades, agradece com timidez: “Agradeço o convite e as homenagens recebidas e prometo que um dia voltarei acompanhado de meus trabalhos, frutos da inspiração e da minha memória desta bela cidade”.

Bem, então, eu partir para pesquisar no arquivo e procurar se isto estava registrado em algum jornal da época e achei a assinatura dele no dia 27 de março de 1938, no livro de assinaturas do evento e esta frase está publicada no jornal Diário da Noite, de 1938. Senti que cabia a mim levar suas obras e fechar este ciclo.

Em 2010, em um projeto patrocinado pela Vale, fizemos uma exposição de Oswaldo Goeldi no Pará. Uma exposição linda e muito visitada pelos paraenses, com acervos da Pinacoteca de São Paulo, coleções particulares e acervo do Projeto Goeldi, nas dependências do Museu da Universidade do Pará.

Tammy: Você falou um pouco a respeito da questão de numeração e catalogação de obras, realmente Oswaldo não tinha nenhum interesse nesses processos?

Lani: O projeto Goeldi existe formalmente de direito, há quinze anos, mas na verdade existe há muito mais tempo. Quando nós começamos de forma profissional, a contratar museólogos, produtores e a organizar nosso acervo, foi muito difícil. Hoje temos mais de duas mil obras catalogadas, entre desenhos, aguadas, gravuras, livros, documentos, fotos, textos e objetos. Hoje nos preocupamos com o controle e a difusão de suas obras, através de livros didáticos e paradidáticos, então tempos preocupação com a catalogação, como a questão desse cartãozinho que você está me mostrando.

Às vezes me deparo com obras na internet, nesses sites de venda livre, leilões espúrios ou até mesmo em galerias e me questiono. Porque muitas vezes são pessoas que visam o lucro com o nome de Goeldi e vendem obras que na verdade não correspondem a ele. O Projeto Goeldi presta um serviço de conscientização e difusão sobre as obras do artista, até porque somos uma instituição sem fins lucrativos e temos por obrigação divulgar estes trabalhos, fomentar projetos públicos ou privados, promover exposições, lançar livros e realizar projetos culturais. Estamos sempre buscando parcerias novas, junto a iniciativa pública ou privada, além dos colecionadores que catalogados, nos ajudam a realizar trabalhos diferenciados.

Tammy: A impressão das xilogravuras de Goeldi é sempre muito perfeita, a ponto de não se conseguir ver os veios da madeira, e aí que o restaurador do museu de Juiz de Fora se questionou: será mesmo que era xilogravura? Oswaldo tinha o costume de gravar em outros materiais?

Lani: Bom, eu tenho o conhecimento que algumas vezes ele mistura os materiais, como por exemplo, nanquim em cima da xilogravura. Mas ele trabalhou somente com a xilogravura. Sei que ele tentou experimentar um pouco, junto ao Iberê, alguma coisa em metal, mas disse que no primeiro dia de aula acabou por desistir.

Tammy: Porque o restaurador, com mais conhecimento que eu, pensou que poderia se linóleo, por conta da perfeição da peça.

Lani: Ele trabalhava basicamente com madeira, na maioria das vezes madeira descartada. Tacos de assoalho, fundos de gaveta, restos de móveis e talvez Eucatex. Porque ele gostava do desafio de que a madeira era para ele na hora de gravar, então a resistência do material lhe dava sempre um resultado inesperado. Oswaldo gostava desse desafio, da hora que fosse fazer um contorno, um traço e a mão escapava um pouco. Para ele era um treinamento sem fim. Todos os materiais que ele usava, como goivas, eram na maioria fabricados por ele, as vezes o que ele usava eram varetas de guarda-chuva. Os guarda chuvas eram jogados na rua, ele levava para casa. Antigamente os guarda-chuvas eram feitos de aço e ele mesmo colocava um cabo para poder utilizar como ferramenta de trabalho. Coisas muito simples. Algumas dessas ferramentas estão no Museu de Belas Artes. São ferramentas bem simples e essa resistência que a ferramenta possuía na madeira o encantava.

Tammy: Eu queria saber a respeito dos Direitos de Imagem destas obras, porque o Museu de Arte Murilo Mendes não possui o direito de nenhuma delas, então não é possível reproduzi-las. Os direitos estão com a associação?

Lani: A Associação Cultural “Oswaldo Goeldi” atua nos termos da Lei de Direitos Autorais e, em conformidade com seu estatuto devidamente registrado nos órgãos competentes. A administração dos direitos de uso e reproduções destas imagens sempre esteve aberta aos processos de licenciamentos na forma da legislação em vigor. O Projeto Goeldi existe justamente para normalizar, organizar e difundir estas publicações para livros, catálogos, vídeos e outras mídias. Todas as informações podem ser encontradas na página no Projeto Goeldi: www.oswaldogoeldi.org.br

Finalmente, para saber mais sobre Oswaldo Goeldi, segue o contato através dos sites ou do e-mail abaixo listados:

goeldi@goeldi.com.br
www.oswaldogoeldi.org.br
www.centrovirtualgoeldi.com
www.oswaldogoeldi.com.br
www.goeldi.org.br

Lani Goeldi – É sobrinha neta de Oswaldo Goeldi e atua como Curadora de Arte. É a atual presidente da Associação Artística Cultura Oswaldo Goeldi e Diretora do Projeto Goeldi – Telefone: (12) 9 9112-5097.