



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Linha de Pesquisa: Teoria e História da arte

**DANIEL PRUDENTE DA SILVA FERREIRA**

# **DO FUNDO DO MAR, A NOIVA E O VENTO**

---

Ilustração e Gravura na obra de Oswaldo Goeldi

SALVADOR

2015

**DANIEL PRUDENTE DA SILVA FERREIRA**

**DO FUNDO DO MAR, A NOIVA E O VENTO:  
ILUSTRAÇÃO E GRAVURA NA OBRA DE OSWALDO GOELDI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Gabriella de Castro  
Gonçalves

SALVADOR-BA

2015

F383 Ferreira, Daniel Prudente da Silva

Do fundo do mar, a noiva e o vento: ilustração e gravura na obra de  
Oswaldo Goeldi/Daniel Prudente da Silva Ferreira. \_ Salvador, 2015.  
149 f. : il.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da  
Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em  
Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

1. Arte - História 2.Xilogravura I. Goeldi, Oswaldo II. Cobra Norato  
II. Título

CDD 709

**DANIEL PRUDENTE DA SILVA FERREIRA**

**DO FUNDO DO MAR, A NOIVA E O VENTO:  
ILUSTRAÇÃO E GRAVURA NA OBRA DE OSWALDO GOELDI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

---

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves  
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).  
Universidade Federal da Bahia

---

Maria Luísa Luz Távora  
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Eugênio de Ávila Lins  
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto  
Universidade Federal da Bahia

Para João Miguel.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a CAPES que receberam e financiaram esta pesquisa.

À minha orientadora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, por toda a colaboração, dedicação e carinho dispensados para a pesquisa, meu muito obrigado.

Ao professor Eugênio Lins, pela colaboração para o pensamento da pesquisa. À professora Hermínia Hernandez, pela generosidade e solicitude.

Ao Grupo LINHA, na pessoa da professora Maria do Céu, que me acolheu no estudo da relação entre o desenho e a palavra, e me incitou ao pensamento sobre o mundo das imagens.

Aos meus pais, por apostarem nesse trabalho, em especial à minha Mãe, Raquel. Ao meu irmão, Iuri e minha cunhada, Aline, pelo apoio irrestrito. Ao meu primo Hugo, pelas trocas valiosas que fizemos em relação à pesquisa. Às minhas tias Maria Rita e Railda pelo carinho. A meus primos Olívia, Joaquim e Ruth, que me ajudaram com empréstimos de livros e outras demandas emergenciais. A meu primo Adriano, por todo suporte afetivo. À minha avó Neuza por todo incentivo.

À minha família pelo apoio. Aos amigos Catherine Santana, Indaiara Célia e Radamés Benevides, pela solidariedade com que me instruíram a elaborar o primeiro projeto. Aos companheiros do mestrado, pelas inúmeras trocas que fizemos ao longo desse percurso: Belinda Neves, Carolina Garrido, Emyle Santos, Fábio Salmeron, Jaqueline Ferreira, Leila Da Cruz, Maurício Santil, Mike Sam Chagas e Raoni Gondim.

Ao meu Babalorixá Edami, e nossa casa, o Ilê Axé Ijexá Ejó Arafenju, por todo o apoio, cuidado, e incentivo.

A Iansã e Oxosse.

“Mas, se um quadro se mostra simultaneamente em sua totalidade, o ato de *contemplá-lo* é tão linear, do ponto de vista temporal, quanto a linguagem.”

(BAXANDALL, 2006, p. 34)

**RESUMO**

As xilogravuras de Oswaldo Goeldi que ilustraram o romance *Mar Morto* de Jorge Amado em 1961 foram os últimos trabalhos da vida do gravador e suscitam um problema classificatório, são xilogravuras, mas também são ilustrações. Por quase 40 anos, Goeldi desenvolveu em suas gravuras e desenhos a temática dos pescadores e homens do mar, um recorte poético dentro de sua obra. No entanto, foi a produção paralela de caráter ilustrativo (jornais, periódicos e livros) a principal fonte de sustento e de visibilidade do artista. Diante de duas produções simultâneas, uma livre, que segue o percurso autoral do artista, e outra dirigida, que acompanha um texto para publicação, as ilustrações para *Mar Morto* parecem fundir duas intenções: a de representar os homens do mar, e a de ilustrar um romance. Essa pesquisa adotou a abordagem de crítica inferencial, desenvolvida por Michael Baxandall, em que as imagens são explicadas historicamente buscando-se reconstituir seu interesse visual intencional, numa relação entre a obra de arte e suas circunstâncias. Assim, esta pesquisa analisou três gravuras distintas: *Do Fundo do mar* (1955), uma gravura autoral do tema dos pescadores; *A Noiva* (1937), ilustração para o poema antropofágico *Cobra Norato*, de Raul Bopp; e *O Vento* (1961), gravura que ilustra *Mar Morto*; Esta pesquisa pretende inferir sobre como o texto literário participa como agente formador (ou deformador) na gravura de Goeldi.

**Palavras-chaves:** Oswaldo Goeldi. Xilogravura. Ilustração. Pescadores. Cobra Norato. Mar Morto.

## ABSTRACT

*Oswaldo Goeldi woodcuttings that illustrate Mar Morto, Jorge Amado's novel in 1961, were the lastest works of the engraver's life and incite a classificatory problem, they are gravures, but they are also illustrations. For about forty years,*



*Goeldi developed in his gravures and drawings the fishermen and seamen thematic, a poetic clipping inside his work. However, it was the parallel production with illustrative feature (newspapers, magazines and books) the main source of support and visibility of the artist. In face of two simultaneous productions, one free, that follows the artist authorial trajectory, and another guided one, that accompanies a publication text, the illustrations for Mar Morto seem to merge two intentions: the one that represents the seamen, and the one that illustrates a novel. This research adopted the approach of inferential critics, developed by Michael Baxandall, in which the images are historically explained searching reconstitute his intentional visual interest, in a relation between the work of art and its circumstances. Thus, this research analyzed three distinct gravures: Do Fundo do Mar (1955), an authorial gravure of fishermen theme; A Noiva (1937), illustration for the Anthropophagous poem Cobra Norato, of Raul Bopp; and O Vento (1961), gravure that illustrates Mar Morto. This research intends to infer about how the literary text participates as a former (or deformer) agent in Goeldi gravure.*

**Keywords:** Oswaldo Goeldi. Woodcutting. Illustration. Fishermans. Cobra Norato. Mar Morto.

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Oswaldo Goeldi. <i>Do fundo do mar</i> . Xilogravura, 1955. 11,3 x 21,5cm.....	19
Figura 2 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> . Bico de Pena e Aquarela.1941. 22 x 27,8cm ....	24
Figura 3 – Oswaldo Goeldi. <i>Lagoa</i> . Xilogravura. 1940. 21x27,5cm.....	24
Figura 4 – Triângulo de Reconstituição. ....	27
Figura 5 – Alfred Kubin. <i>Sinfonia da morte</i> . Litografia.1902.....	29
Figura 6 – Alfred Kubin. <i>Opressão</i> . Litografia. 1900.....	29
Figura 7 – Alfred Kubin. <i>Na torre estrelada</i> . Desenho (s.d.) .....	30
Figura 8 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Casa abandonada]. Desenho. 1916 .....	31
Figura 9 – Oswaldo Goeldi. <i>Comadres</i> . Desenho. 1916.....	31
Figura 10 – Oswaldo Goeldi. <i>Náufrago</i> . Xilogravura.1927 .....	32
Figura 11 – Oswaldo Goeldi. <i>Tarde</i> . Xilogravura.1950 .....	34
Figura 12 – Oswaldo Goeldi. <i>Portão Velho</i> . Xilogravura. 1950.....	37
Figura 13 – Oswaldo Goeldi. <i>Luzes</i> . Xilogravura.1930 .....	38
Figura 14 - Oswaldo Goeldi. <i>Chuva</i> . Xilogravura. 1950. 22 x 29,5 cm.....	39
Figura 15 - Oswaldo Goeldi. <i>Perigos do Mar</i> . Xilogravura.1955. 21x27,5cm.....	41
Figura 16 - Oswaldo Goeldi. <i>Perigos do Mar</i> . Xilogravura.1955. 21x27,5cm.....	41
Figura 17 - Oswaldo Goeldi. <i>S/ Título</i> [Casario Abandonado]. Xilogravura. s/data. 17,5x17,5 cm.....	44
Figura 18 - Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Urubus]. Xilogravura. S. data. 14,8 x 14,8cm....	45
Figura 19 - Oswaldo Goeldi. <i>Pôr-do-sol</i> . Xilogravura. 1950 .....	46
Figura 20 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Noturno]. Xilogravura. 1950. 20,8 x 26,9cm .....	50
Figura 21 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Ameaça de Chuva]. Xilogravura. 1945 19,9 x 27,5 cm.....	51
Figura 22 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Pescadores com rede]. Xilogravura. 1926. 13 x 13,8 cm.....	52
Figura 23 - Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Em busca do peixe]. Xilogravura. 1940.....	53
Figura 24 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Pescadores]. Xilogravura. 1940 .....	54
Figura 25 – Oswaldo Goeldi. <i>Nuvens</i> . Xilogravura. 1940 21 x 25,5cm .....	55
Figura 26 – Oswaldo Goeldi. <i>Nuvens Pretas</i> . Xilogravura. 1953. 22,2 x 29,8cm .....	56
Figura 27 - Oswaldo Goeldi. <i>Crepúsculo</i> . Xilogravura. 1953. 22,2 x 30 cm .....	58
Figura 28 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para Humilhados e Ofendidos</i> . Xilogravura. 1944. 17,8 x 12,3cm.....	59
Figura 29 - Di Cavalcanti. <i>Pescadores</i> . Óleo s/ tela. s.d. 74 x 100 cm.....	60
Figura 30 – Oswaldo Goeldi. <i>Luar</i> . Xilogravura. 1950. 21 x 27 cm.....	64
Figura 31 – Oswaldo Goeldi. <i>Pescadores</i> . Xilogravura. 1950. 27 x 31cm.....	65
Figura 32 – Oswaldo Goeldi. <i>Pesca</i> . Nanquim e Carvão. 1951 .....	66
Figura 33 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [A Noiva]. Xilogravura. 1937. ....	70
Figura 34 – <i>Laocoonte</i> . Escultura em Mármore. 175 a.C. ....	72
Figura 35 – Albrecht Dürer. <i>Os quatro cavaleiros do Apocalipse</i> . Xilogravura. 1498. 39,5 x 28 cm.....	74
Figura 36 - Alfred Kubin. <i>O último rei</i> . Nanquim. 1903. 37,1x 28,2 cm.....	76
Figura 37 - Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para o Gato Preto</i> . Desenho. 1920.....	86

Figura 38 – Oswaldo Goeldi. <i>S/ Título</i> [Urubu]. Desenho. 1920.....	87
Figura 39 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para A Causa Secreta</i> . Desenho. 1923 .....	88
Figura 40 – Alfred Kubin. <i>Stallion</i> . Desenho. 1920 .....	89
Figura 41 – Oswaldo Goeldi. <i>O Enterro do Velho</i> . Xilogravura. 1928. 14 x 14,5 cm ....	90
Figura 42 – Oswaldo Goeldi. <i>O Enterro do Velho</i> (Jornal <i>A Manhã</i> ). Xilogravura. 1942 .....	90
Figura 43 – Oswaldo Goeldi. <i>Solitário</i> . Xilogravura.1929 12,5 x 11cm.....	91
Figura 44 - Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para Recordações da casa dos mortos</i> . Xilogravura. 1945 .....	93
Figura 45 - Eduard Munch. <i>Retrato de Jappe Nilsen</i> . Xilogravura. S/Data.....	93
Figura 46 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para Humilhados e Ofendidos . (Capa)</i> . Xilogravura.1945.....	94
Figura 47 - Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para Cobra Norato</i> .Xilogravura.1937 .....	97
Figura 48 - Oswaldo Goeldi. <i>Baianas</i> . Técnica Mista.1932. 16 x 15 cm .....	99
Figura 49 – Oswaldo Goeldi. <i>S/Título</i> [Macacos Uivantes]. Técnica Mista. 1933.....	103
Figura 50 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado</i> .Xilogravura. 1935 .....	104
Figura 51 - Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado</i> .Xilogravura. 1935 .....	104
Figura 52 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado</i> .Xilogravura. 1935 .....	104
Figura 53 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado</i> .Xilogravura. 1935 .....	104
Figura 54 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado</i> .Xilogravura. 1935 .....	105
Figura 55 – Oswaldo Goeldi. <i>[Uíara] ilustração para Cobra Norato</i> .....	107
Figura 56 – Oswaldo Goeldi. <i>Vinheta para Cobra Norato</i> . Xilogravura. 1937 .....	108
Figura 57 – Oswaldo Goeldi. <i>[Floresta] Ilustração para Cobra Norato</i> . Xilogravura. 1937. 27,5 x 20,5cm.....	110
Figura 58 – Oswaldo Goeldi. <i>[Animais nadando] Ilustração para Cobra Norato</i> . Xilogravura.1937. 27,5 x 20,5cm .....	110
Figura 59 – Oswaldo Goeldi. <i>Ilustração para Cobra Norato</i> . Xilogravura. 1937. 27,4 x 20,7cm.....	111
Figura 60 – Oswaldo Goeldi. <i>[Rosa Palmeirão] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	123
Figura 61 – Oswaldo Goeldi. <i>[Guma e Lívia] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	127
Figura 62 – Oswaldo Goeldi. <i>[Guma e Lívia] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	129
Figura 63 – Oswaldo Goeldi. <i>[Guma e Lívia] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	131
Figura 64 – Oswaldo Goeldi. <i>[Guma e Lívia] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	133
Figura 65 – Oswaldo Goeldi. <i>[Lívia] Ilustração para Mar Morto</i> . Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm .....	137

Figura 66 – Oswaldo Goeldi. *[O Vento]* Ilustração para *Mar Morto*. 1961. 23,5 x 15,5  
cm ..... 142

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. DO FUNDO DO MAR .....</b>	<b>16</b>
1.1 O “PROBLEMA” GOELDI .....	17
1.1.1 <i>Alfred Kubin: a angústia da influência.....</i>	<i>27</i>
1.1.2 <i>Diretriz: Linhas brancas sobre um fundo preto.....</i>	<i>34</i>
1.1.3 <i>Diretriz: Expressão pela concisão .....</i>	<i>41</i>
1.1.4 <i>Diretriz: Reapresentação do comum: o interesse pelos pescadores.....</i>	<i>48</i>
1.2 O VÉRTICE CULTURAL .....	58
1.3 TRÊS PESCADORES .....	63
<b>2. A NOIVA .....</b>	<b>68</b>
2.1. A IMAGEM DO TEXTO .....	69
2.1.1 <i>Cobra Norato .....</i>	<i>78</i>
2.1.2 <i>Um ilustrador no Brasil.....</i>	<i>84</i>
2.2 TROC.....	96
2.2.1 <i>O Casamento.....</i>	<i>106</i>
<b>3. O VENTO .....</b>	<b>115</b>
3.1. É DOCE MORRER NO MAR.....	116
3.2 MAR MORTO DE GOELDI .....	120
3.2.1 <i>Gravura e Ilustração.....</i>	<i>138</i>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>146</b>

## INTRODUÇÃO

O mar que beira o cais da Bahia, o mercado e o povo que trabalha nos portos, homens que partem e mulheres que choram seus corpos; o mar vem a ser o grande personagem de Jorge Amado em *Mar Morto*. Quando o leitor avança a narrativa do romance, depara-se com uma imagem impressa que se estende por toda a página. É uma xilogravura, e sua autoria é de Oswaldo Goeldi. O leitor tenta achar uma correspondência imediata com o trecho que se lê e a imagem que se vê. Os traços nervosos que iluminam as figuras da escuridão se fundem por um momento às imagens que vinham sendo construídas pela narrativa, mas por enquanto elas não se encaixam. Goeldi abre uma fenda naquela página, um entre-mundo, onde o leitor se desequilibra a virar a página embalado pela narrativa de Amado, mas é tentado a ficar, porque agora a gravura reclama sua atenção.

Oito xilogravuras de Oswaldo Goeldi, todas em preto e branco, provavelmente realizadas no final de 1960, ilustrariam *Mar Morto* em 1967, editado pela Martins Fontes Editora, mas escrito originalmente em 1936. O ofício de ilustrador integrava a carreira artística de Goeldi, que usava além dos recursos gráficos do desenho, como o carvão e o nanquim, a xilogravura também para ilustrar.

O curioso, é que ao longo de 40 anos, Goeldi gravou incansavelmente o cotidiano dos homens que viviam do mar: os pescadores, homens à beira do cais à espera do regresso dos companheiros, remendando velas e redes, varrendo as peixarias, olhando o mar. No entanto, apesar de compartilhar a mesma temática, as ilustrações para *Mar Morto* são visualmente distintas em formas, composições e *intenções*. E por isso, sugerem a existência de certo fenômeno artístico: o do texto literário enquanto agente formador na gravura de Goeldi.

Apesar de ter nascido no Brasil, a ascendência de Oswaldo Goeldi era de origem germânica. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1895. Seu pai, Emílio Goeldi, suíço, residente no Brasil desde 1884 quando fora convidado pelo Império

brasileiro para organizar a seção de zoologia do Museu Nacional do Brasil, mudava-se no ano seguinte ao nascimento do filho para Belém do Pará, a fim de estudar a fauna e a flora dali e reestruturar o Museu Paraense de Ciências Naturais. Goeldi vive aí com a família até os seis anos de idade, quando seu pai retorna com a família para a Suíça em 1901.

Em 1914, aos 19 anos, Oswaldo Goeldi ingressava na Escola Politécnica de Zurique. No ano seguinte lhe acometia o desejo de desenhar, e o fazia intuitivamente, sem estudos mais aprofundados. Teria sido convocado durante a I Guerra, assumindo um posto na fronteira da Áustria, mas não chegou a entrar em confronto direto.

Seu pai morria em 1917, quando Goeldi resolve abandonar os estudos na Politécnica e seguir para Genebra, onde se matricula na *École des Arts e Métiers*. Descontente com o modelo acadêmico de ensino, passou a frequentar o atelier dos artistas Henry van Muyden e Serghe Pahnke, mas não encontrou na pintura um meio legítimo para sua expressão. Realizava sua primeira exposição nesse mesmo ano, na Galeria Wyss, e tomava contato pela primeira vez com o trabalho de Alfred Kubin, expositor da mesma da Galeria, e das propostas artísticas do grupo expressionista *Der Blaue Reiter*.

Goeldi chegou ao Brasil no ano de 1919, e em 1920 já estava ilustrando a Revista *Para Todos*, dirigida por Álvaro Moreyra. Só faria sua primeira exposição em 1921, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, e as críticas não foram favoráveis. As exposições de Anita Malfatti e Lasar Segall em 1913 e 1917, respectivamente, já causaram estranhamento a uma crítica pouco habituada à arte moderna, e os desenhos de Goeldi possuíam aquela atmosfera sombria dos expressionistas alemães. Assim mesmo, chamou a atenção dos escritores Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e do pintor Di Cavalcanti.

Em 1924, sobrevivendo como ilustrador, viria a aprender a técnica da xilogravura, encontrando por fim um meio técnico capaz de condicionar e expressar seu desenho. Perambulando pelos subúrbios do Rio de Janeiro, Goeldi desenhava figuras marginais, e explorou entre outras temáticas a dos pescadores. O gravador e o ilustrador dividiram a prancha e as goivas criando

um mundo de mistério, agouro e luzes, em que ambas as experiências se contaminavam.

Em 1937, Goeldi ilustrava *Cobra Norato* de Raul Bopp, numa reedição luxuosamente artesanal. Não era uma encomenda, mas uma proposição artística do gravador. As ilustrações para *Cobra Norato* apontam como a demanda editorial serviria de ocasião para revoluções técnicas na obra de Goeldi. Segundo José Maria dos Reis Júnior (1966), seu biógrafo, ele nunca se animou a empregar a cor em seus trabalhos por temer que esta viesse prejudicar a qualidade específica da gravura, mas a leitura do poema teria “despertado” em Goeldi o desejo de ilustrá-lo em cores. Em algumas gravuras, Goeldi chegou a abolir o preto, sustentando o desenho pelos limites das diferentes cores; *Cobra Norato*, editado por Goeldi, é reconhecidamente um dos mais importantes livros ilustrados do Brasil, e aproximou Goeldi da literatura de cunho modernista, a que seguiram as ilustrações pra *Martim Cererê* (1945) de Cassiano Ricardo, e *Cheiro da Terra* (1949) de Caio de Melo Franco. Depois de ilustrar Dostoievsky na década de 40, e ser reconhecido pela crítica brasileira na década de 50 com premiações em Salões e Bienais, Goeldi foi convidado no final de 1960 para ilustrar *Mar Morto*.

Essa dissertação pretende analisar três gravuras que mapeiam nossa questão: *Do Fundo do Mar*, de 1955, uma gravura autoral da temática dos pescadores; *A noiva*, gravura que integra as ilustrações de *Cobra Norato*, em 1937, em que Goeldi mudaria a forma de conceber gravuras; e *O Vento*, ilustração para *Mar Morto*, de 1960, xilogravura feita para um romance do mar. Ao explicá-las, estaremos também explicando como o texto literário pôde agir sobre a gravura de Goeldi.



## **1. DO FUNDO DO MAR**

## 1.1 O “PROBLEMA” GOELDI

Ainda há homens no mar. Aqueles na praia chegaram há pouco, e guardam vigília dos que ainda não voltaram. A rede e as cordas endureceram os músculos que, mesmo durante o descanso, permanecerão tesos debaixo da roupa. Estão juntos e sós, apenas o mar rumoreja longe, hora perto, enquanto os homens terminam o carregamento, ajuntam na praia o peixe fresco, e trazem consigo o balanço das embarcações, a ermo.

Três pescadores reúnem-se na areia. O pescador da direita equilibra sobre o dorso um grande volume de sacos, está curvado, e a flexão dos joelhos sugere que ele mantém o corpo estável apesar do sobrepeso; caminha na direção do pescador da esquerda, e ocupa o espaço central da gravura. O pescador da esquerda está de costas para o observador, tem o braço direito erguido sobre a testa, e não deixa claro se é início do gesto de apurar as vistas, ou finaliza um gesto de preocupação. O outro braço está aberto, recebendo diante dele a paisagem; esticado para a esquerda, ele se apoia numa rede cheia de peixes. Uma ave se recorta branca sobre o céu escuro. O mar e o céu se fundem numa escuridão abismal. Outra ave sobrevoa a cena, à direita, mas desta só se veem os contornos; é ela quem reencaminha nosso olhar para os pescadores. Há um terceiro pescador entre os dois primeiros. Em posição frontal, ele recebe de frente a maior iluminação da gravura, mas seu semblante é indistinguível.

Pequenos riscos brancos intercalam cuidadosamente as figuras. São eles que representam o movimento brando das águas, e fazem a gravura respirar; onde não aparecem, criam zonas de breu, profundidades desmedidas. Assim, o pescador nº2, percebido apenas pelo contorno da silhueta, reúne a maior superfície chapada da gravura. O preto enquanto qualidade gráfica está ali refugiado e fortalecido, ele é o fundo, o profundo, o espaço por onde se entra na imagem. Uma vez que chegamos a ele, a partir dele, experimentamos a gravura.

A borda superior da rede desenha um arco que emerge do mar à frente do pescador nº2 e avança perpassando o espaço aberto de sua mão. Os peixes são içados do fundo do mar para a areia. E provavelmente, o volume que o

pescador nº1 carregava na direção do segundo é também outra quantidade de peixes, e disso se trate o assunto da gravura.

A gravura *Do Fundo do Mar* de 1955, em preto e branco, será nosso objeto de estudo, através do qual nos aproximaremos das questões plásticas a que Goeldi se dedicava a partir da metade da década de 50.

Essa gravura sugere já no título um sentido de *emersão*, algo que emerge do fundo para a superfície. É possível, com uma análise formal, buscar congruências que auxiliem essa interpretação: a ave branca em oposição à ave vasada, o terceiro pescador.

A primeira ave está em voo ascendente, na mesma direção do braço esticado do segundo pescador, e do andar do primeiro. O pescador nº2 parece ser o único a enxergá-la; embora seja noite, a ave está apenas um pouco acima do ponto onde a rede se retira do mar. A ave branca percorre o espaço de céu mais escuro, onde houve menos desbastes de goiva. Ela seria a forma *emersa*, recortada na escuridão. Em complementaridade com a segunda ave, elas parecem compartimentar a gravura em zonas distintas. A segunda ave, diferente da primeira, não está iluminada. Ela sustenta um voo mais raso, à altura da cabeça do pescador nº1; diluída nos veios que formam as ondas e a atmosfera marítima, ela parece acentuar o peso que o primeiro pescador carrega sobre os ombros. As duas aves integram as figuras dos pescadores ao espaço, mas somente ao espaço. Curiosamente, os três pescadores não interagem, cada um parece seguir um curso diferente, embora seus caminhos se entrecruzem naquele ponto.

O pescador nº3 surgiu naquele instante, ou um relâmpago fez notar que se aproximava. Os traços duros e cheios que perfazem o chapéu, o rosto e a camisa, tornam-se mais finos e suaves enquanto escorrem para as partes inferiores. Ele seria a forma *emergente*, a parte da imagem que emerge em congruência com o sentido insinuado pela rede de peixes. Algo que se levantou do fundo, e agora caminha.



Figura 1 – Oswaldo Goeldi. *Do fundo do mar*. Xilogravura, 1955. 11,3 x 21,5cm

A descrição do que se vê representado por um objeto artístico é, nas palavras de Baxandall<sup>1</sup> um ato de “demonstração”. Todo comentário a respeito de uma obra é feito não exatamente sobre ela, mas sobre uma descrição verbal da mesma, que não representa necessariamente o objeto, representa o que se pensa ter visto nele. Seria inevitável interpretar enquanto se descreve, de modo que a descrição não estabelece um espelho com o objeto correspondente. Enquanto representação de ideias, a descrição relaciona o objeto a conceitos, de forma que um discurso descritivo de um quadro tende a relatar sobretudo a experiência perceptiva de quem o descreve. No que diz respeito à totalidade visual da imagem e à linearidade temporal do discurso, “há uma óbvia incompatibilidade formal entre o ritmo com que percorremos o quadro com o olhar e o ritmo com que organizamos palavras e conceitos”<sup>2</sup>. Assim mesmo, a descrição enquanto segundo termo relacionado à obra é seu veículo direto, e o que nos permite analisá-la. O que Baxandall defende é que sem uma explicação histórica, a análise descritiva corre o risco de interpretar-se a si mesma.

Para que a descrição de uma obra de arte se aproxime da reconstituição do pensamento executável da própria obra, Baxandall propõe uma abordagem idiográfica de história da arte, que busca instrumentos de diferenciação que determinem a intencionalidade da obra, ou seja, “busca compreender o produto final de um comportamento mediante a reconstrução do objetivo ou intenção nele contido”<sup>3</sup>. Para tanto, Baxandall parte do princípio de que o autor de um artefato histórico e artístico tem diante de si um “problema”, cuja solução concreta e acabada é a própria obra de arte. Para compreender essa obra se faz necessário um trabalho de reconstituição do *encargo* que o artista pareceu assumir, e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como ele o concebeu.

Oswaldo Goeldi, cunhado pela crítica de arte como *anti-modernista*, *anti-histórico*, *artista marginal*, e *exceção*, pode apresentar-se *a priori* como uma inadequação a esse método, mas oferece em contrapartida uma análise-

---

<sup>1</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>2</sup> BAXANDALL, 2006, p.34.

<sup>3</sup> BAXANDALL, 2006, p.47.

comparativa sedutora se tomarmos como foco as intencionalidades distintas a serem percebidas de quem soma a um trabalho autoral, um trabalho de ilustração.

Adotando esse modelo historiográfico, nos concentraremos em responder *como a gravura Do Fundo do Mar* veio a ser concebida daquela forma.

No dia 1 de Dezembro de 1957, (portanto dois anos após a impressão de *Do Fundo do Mar*) o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil publicava uma entrevista do crítico de arte Ferreira Gullar ao gravador Oswaldo Goeldi. Tratava-se de um debate promovido por Gullar que envolvia uma série de questões a respeito da gravura brasileira, pela ocasião da inauguração do ateliê de gravura do MAM-Rio, para o qual o gravador francês Johnny Friedlaender fora convidado para ministrar.

Durante oito domingos, o SDJB publicava o debate público realizado com os gravadores brasileiros, obedecendo a ordem em que seriam entrevistados por Gullar: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Ligia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Livio Abramo. As questões eram norteadas por três pontos básicos: a gravura no rol das artes plásticas brasileiras, a prática da gravura, e a formação do artista-gravador.

Fez sentido a opção do crítico de iniciar o debate com Goeldi e encerrá-lo com Lívio Abramo. Os jovens gravadores revelam consciência das dificuldades vividas por esses pioneiros. Havia compreensão de que *o surto da gravura*, testemunhado nos anos 1950, era tributário da produção anterior, cuja autoridade no meio era indiscutível. A esse respeito, comentou Marcelo Grassmann: “Hoje a gravura ficou em moda no Brasil e o certo é que nenhum de nós pode dar provas da mesma autenticidade de um Goeldi e de um Lívio, que passaram quarenta anos sem ninguém lhes dar importância” (TAVORA in OLIVEIRA; COUTO, 2012).

Assim, o depoimento de Goeldi nos ajudará a entender suas concepções e posicionamentos, e colher certos elementos que funcionem como dados explicativos para seu trabalho. Goeldi, que já havia realizado uma grande retrospectiva no MAM-SP em 1956, participado da 2ª Bienal Internacional de São Paulo em 1953 e da 1ª em 1951, onde ganhara o Prêmio de Gravura Nacional, atribuía o crescente interesse pela gravura no Brasil ao “artesanato”, à apropriação do aprendizado sobre uma técnica, elemento que tendia cada

vez mais a desaparecer em outras artes. Mas ressaltava a necessidade de um equilíbrio entre criação, inovação e técnica, por haver certos valores a serem mantidos na “boa” gravura, o que levava a uma questão acerca da legitimidade da criação, para que esta não se configurasse como técnica pela técnica, ou inovar por inovar.

Exemplificou com o caso de Rembrandt, que tinha a Hércules Seghers como contemporâneo, um “artesão hábil e inventivo” que vivia bêbado e na miséria, que chegara a fazer impressões nas camisas da mulher e cujo trabalho Rembrandt admirava profundamente pelas inovações com a sobreposição de cores, mas que ele próprio, Rembrandt, não adotara para seu trabalho por simples fidelidade a si mesmo.

Goeldi depõe como teria aberto seu caminho à própria força no cenário da gravura brasileira, ao lado de Lívio Ábramo, com quem, em particular, discordava em relação à importância do mestre-professor na aprendizagem da gravura. Para Lívio, o professor poupava tempo com a resolução de problemas técnicos, que para Goeldi, eram essenciais para que o jovem gravador desenvolvesse sua própria linguagem. Ele, então, explica como teria começado a gravar. Depois de sua primeira exposição de desenhos na Galeria Wiss em Berna, teria tomado contato através de uma monografia, com os trabalhos do artista gráfico expressionista Alfred Kubin, cujo espírito “correspondia” ao seu; Narrando sua volta para o Brasil, Goeldi acabava denunciando onde repousava parte do interesse visual do próprio trabalho autoral em gravura:

Em 1919 vim para o Brasil, com minha família. A paisagem brasileira me pareceu estranha, era como se eu nunca houvesse estado aqui. Procurei então assimilar as formas que, com a minha ausência, tinham mudado de fisionomia e de expressão. Desenhei muito para me assenhorear das formas ambientes, do novo mundo visual que ia ser a matéria de minha expressão. O que me interessava eram os aspectos estranhos do Rio suburbano, do Caju, com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubus na rua, móveis na calçada, enfim coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado. Depois descobri os pescadores e toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar (GULLAR, 1957).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> GULLAR, Ferreira. “Abrindo o Debate em torno da gravura, Goeldi afirma: ‘A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 fev 1957.

Na entrevista, Goeldi esclarecia que foi apenas em 1923, quando retornava ao Brasil pela segunda vez, que surgia o interesse pela xilogravura; frequentava então o atelier do artista plástico Ricardo Bampi, na praia da Boa-viagem, em Niterói. Começara a desenhar em meados de 1915 quando ainda morava na Suíça e, segundo ele, gravar lhe impunha disciplina às divagações que lhe eram próprias do desenho. Funcionava mesmo como disciplina, já que para ele as inovações do século XX procuravam burlar os limites da gravura: “Reconheço que há nessas experiências uma vontade de liberdade, mas que afasta o artista do verdadeiro espírito da gravura.” (1957). Gravava para desenhar, desenhava para gravar. Goeldi planejava o percurso da goiva sobre a superfície elaborando diversos estudos sobre a chapa. O desenho fora o recurso primeiro para todas as gravações, o que reforçava sua obstinação pela expressão por figuração:

Certo que nunca poderia fazer uma gravura abstrata. Sempre quero expressar alguma coisa que é anterior às formas que gravarei, que envolve um sentimento qualquer de angústia, de solidão ou de fantástico.(GULLAR, 1957).

Goeldi ainda fazia importantes considerações acerca do uso da cor, sobre o movimento concretista na gravura e sobre o mercado de arte. A entrevista concedida a Ferreira Gullar nos apresenta além da visão particular de Goeldi sobre “fazer gravura” e sobre o próprio trabalho, alguns fragmentos que irão compor o panorama da narrativa de como o gravador de fato “chega” à gravura *Do Fundo do Mar*.

Podemos completar essa narrativa com alguns dados biográficos e elementos circunstanciais de sua trajetória artística até 1955, por exemplo, que o tema dos pescadores foi inserido em sua poética desde a década de 20, a partir de desenhos, e atravessou toda a carreira artística até as xilogravuras do final da década de 50, quando já alcançara certo reconhecimento. É convidado a ilustrar as obras de Dostoievsky para a Livraria José Olympio Editora e passava a contribuir para o suplemento literário do jornal carioca *A Manhã*, em 1941. Ainda nesse ano, por temor às manifestações anti-germânicas no Rio de Janeiro em decorrência da II Guerra, Goeldi refugiava-se por três meses na Bahia, na cidade de Salvador, onde produziu alguns desenhos aquarelados.





Figura 2 – Oswaldo Goeldi. *S/Título*. Bico de Pena e Aquarela. 1941. 22 x 27,8cm

Em 1942 já havia incorporado definitivamente a temática dos pescadores e da natureza ao seu trabalho, e até a década de 50 sua gravura passaria a explorar mais efeitos de iluminação que permitiam insurgir de dentro do conjunto de massas pretas o branco do papel numa função mais estruturante. Em 1950 ganhava a Medalha de Ouro no I Salão de Belas Artes da Bahia, além de participar da Bienal de Veneza; no ano seguinte recebia o primeiro Prêmio da Gravura Nacional na I Bienal de São Paulo com a xilo *Lagoa* (fig.3), de 1940.



Figura 3 – Oswaldo Goeldi. *Lagoa*. Xilogravura. 1940. 21x27,5cm

Em 1953 também participava da II Bienal de São Paulo, quando começara a experimentar formatos maiores e madeiras mais robustas. Suas xilogravuras se tornavam mais densas, concêntricas; as formas agora comprimiam a cor que crescia para dentro da gravura. Em 1955, contando 60 anos de idade, Goeldi é homenageado publicamente pelo crítico Mário Barata e um grupo de intelectuais do grupo de estudos Mário de Andrade; o Serviço de Documentação do Ministério da Educação Cultura do Rio de Janeiro editava na Coleção *Artistas Brasileiros* o álbum *Goeldi*<sup>5</sup>, que continha além de reproduções de desenhos e gravuras, o prefácio de Aníbal Machado. Nesse álbum encontramos a gravura *Do Fundo do Mar*, datada do mesmo ano.

Retomando o que parecem ser fatores explicativos para a feitura da obra, constata-se que Goeldi queria “se assenhorar”, através do desenho, de “aspectos estranhos” para ele, depois de passados 18 anos na Suíça, mas que eram de natureza corriqueira na paisagem brasileira, como eram os urubus na rua e os pescadores. E é dado saber que encontrava em Alfred Kubin certo “parentesco” estético. Além disso, desenhava muitas vezes sobre a chapa, inventando as formas e a composição, definindo os esquemas com massas de sombra, e somente com a ideia definida começava a gravar. Uma vez gravando, Goeldi sabia fazer coincidir seu traçado na corrente dos veios naturais da madeira. Mas o desenho, enquanto recurso inventivo, já projetava ali uma intenção plástica.

Poderíamos lançar mão das definições clássicas sobre a representação pelo desenho postuladas por Alberti<sup>6</sup>, em *De Pictura*<sup>7</sup>, que o dividia em três etapas: *Circunscrição*, *Composição* e *Recepção de luzes*, trazidas no tratado *De Pictura* (1434) como uma analogia à separação das partes do discurso (invenção, disposição e elocução), em que a circunscrição, isto é, a definição de limites dos objetos visíveis que fundam o espaço visual, através do desenho, seria o ato de “invenção” pictórica; assim como a composição diria respeito à “disposição” das partes que dividem a imagem; e finalmente a recepção das luzes, isto é, o esquema gráfico entre o claro e o escuro, seria

---

<sup>5</sup> MACHADO, Aníbal. Goeldi, Rio de Janeiro: MEC, 1955.

<sup>6</sup> Leon Batista Alberti, Gênova, 1404-1472, foi um arquiteto e teórico da arte na renascença italiana.

<sup>7</sup> ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. – 3ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. Tradução de: De Pictura, Séc. XV – Itália. I. Título.

análoga à “elocução” do discurso. Desse modo, a xilogravura – produto material de Goeldi – seria resultado de uma série de operações conceptivas que antecedem sua materialidade e atravessam toda sua fabricação.

Olhar uma gravura é estar em permanente recuo. A folha de papel foi embebida em água para amolecer a fibra e receber a tinta como camada. O que vemos traz do fundo para a superfície rastros de uma construção de imagem que se elabora do trabalho – a lápis, a goiva, a prensa – e nos adverte de sua natureza. A placa de madeira, tal como se apresenta para o gravador é áspera e está fechada. Desbastá-la é um ato íntimo. Ela oferece resistência, e o gravador parece saber como adentrá-la pelos veios, cavando sulcos e raspando as lascas para que a madeira esteja concorde com a gravura. Uma técnica que exige certo planejamento, se levarmos em conta que o que se grava na chapa é invertido pela impressão, e que um desenho figurativo com linhas brancas requer certas “precauções” se quisermos valorizar áreas de contraste, superfícies lisas, e texturas diferentes.

Se voltarmos à gravura *Do Fundo do Mar*, a segunda ave e o pescador nº2 são desenhos circunscritos, definidos pela orla que os circunda, sem preenchimento. Enquanto que a primeira ave e o pescador nº3 são representados via recepção de luzes, que os destaca do fundo em formas de recorte. O pescador nº2 intercala a primeira ave e o pescador nº3, assim como os pescadores nº1 e 3 intercalam o pescador nº2 e a segunda ave, criando assim um jogo rítmico, positivo-negativo, de composição. No pescador nº1, Goeldi fundiu as duas formas de representação: circunscrição e recepção de luzes. E tudo isso com um número relativamente baixo de incisões. Goeldi é extremamente econômico, e parece estar à vontade e consciente dos elementos gráficos que combina para criar uma atmosfera e representar uma cena de pescadores, entre dezenas de outras gravuras feitas com o mesmo tema ao longo de sua carreira.

A gravura *Do Fundo do Mar*, portanto, pode ser vista como a solução para um problema, um encargo geral assumido por Goeldi, que diante da descrição da imagem e do que é dado intuir a partir de uma ordenação dos dados coletados, é possível desmembrar esse problema em diretrizes, ou seja, distinguir as

exigências que pareciam determinar as atitudes de Goeldi diante daquela gravura, e perceber seu interesse visual intencional:

- Linhas brancas sobre um fundo preto
- Tensão entre concisão e expressão
- Reapresentação do comum: o interesse pelos pescadores.

Baxandall propõe a crítica inferencial como reconstituição da intenção de Goeldi na forma de uma triangulação entre suas diretrizes, as circunstâncias culturais específicas, e a descrição da obra, sendo este último vértice a ligação direta com o objeto analisado, da seguinte forma:

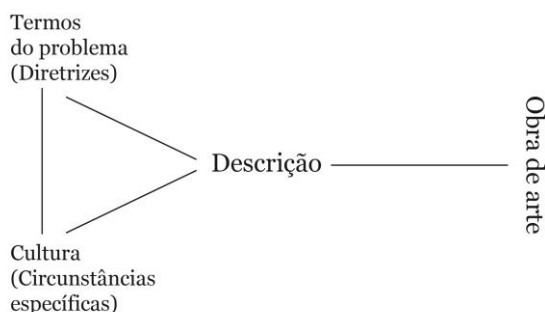


Figura 4 – Triângulo de Reconstituição.

A crítica inferencial “funda-se na possibilidade de descrever o objeto de quaisquer dos ângulos, na medida em que se criam relações entre eles”<sup>8</sup>.

Antes de aprofundarmos nas diretrizes utilizadas por Goeldi, ponto de que partiremos para analisar a gravura *Do Fundo do Mar*, se faz oportuno retomar um aspecto estético de sua obra: a distinção de sua hereditariedade artística, abordando o problema da “influência” no parentesco estético com Alfred Kubin.

### 1.1.1 Alfred Kubin: a angústia da influência

“Caro Senhor Kubin. Queira ter a bondade de olhar meus desenhos. Quem sabe o Senhor possa recomendar-me à Piper Editora ou a outra grande editora artística? O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual o meu equilíbrio sofre. Talvez, se eu fosse mais conhecido, poderia dedicar-me totalmente ao desenho e perder algumas inibições

<sup>8</sup> BAXANDALL, 2006, p.72.

que ainda sinto de vez em quando. Nota-se logo, sem dúvida, a forte *influência* que o senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à geração de gráficos. Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu força: considero isso uma grande sorte e espero poder procurá-lo pessoalmente algum dia.

Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos.” (RIBEIRO, 1995, p.164).

Com essa carta, Goeldi iniciava em 1926 uma aproximação pessoal com Alfred Kubin, com quem se corresponderia até 1951, ao passo que, segundo ele próprio, seu trabalho artístico já se aproximava do outro.

Em *Padrões de Intenção*, Baxandall formula sua *Digressão contra a noção de influência*, em que enfatiza a inadequação de um conceito da astrologia para a linguagem da crítica de arte, que acaba por empobrecer os sentidos diversos que uma relação entre dois artistas pode assumir. Se por exemplo dizemos que Kubin influencia Goeldi (o que Goeldi parece admitir na carta) é como se disséssemos que Goeldi sofre uma ação provocada por Kubin, e antecipamos a conclusão sobre uma causa que ainda não provamos; quando na prática pode ser justamente o oposto. Se Kubin é do tipo “influyente” de artista, não nos perguntamos do porquê de ter influenciado justamente a Goeldi. Mas se deslocamos o sujeito da ação para Goeldi, que recorre, se funde ou se refere a Kubin, provavelmente ele terá motivos para fazê-lo.

Goeldi teria tomado contato com a obra de Kubin pela ocasião de sua primeira exposição na Galeria Wiss, em 1917. Alfred Kubin, austríaco nascido em 1877 na região da Boêmia, era um artista gráfico. Iniciou seus estudos com o destacado fotógrafo de paisagens Alois Beer em 1892, até 1894, quando tentou cometer suicídio. Depois de um breve período no exército, em 1897 teve um colapso nervoso, só então passou a dedicar-se ao desenho. Frequentou escolas particulares de desenho e pintura, e em Munique via pela primeira vez os trabalhos de James Ensor, Goya, Edward Munch, Odilon Redon, Félicien Rops, e o escultor e gravador Max Klinger, a quem escolheu como principal referência estética.

Em 1902, Kubin realizava sua primeira exposição na galeria Cassirer, em Berlin.

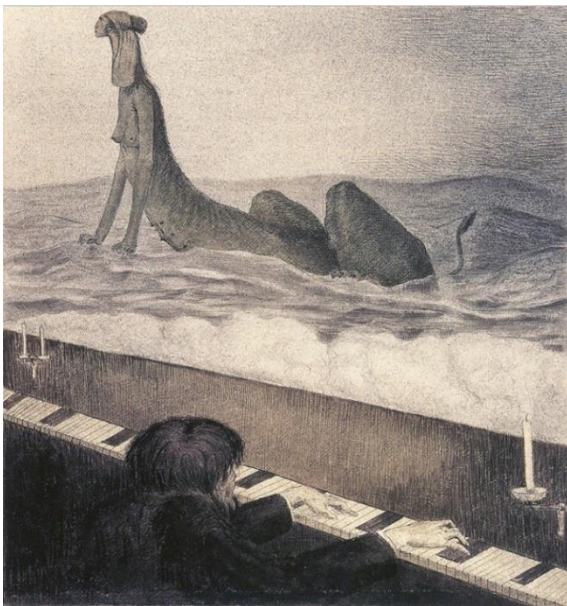
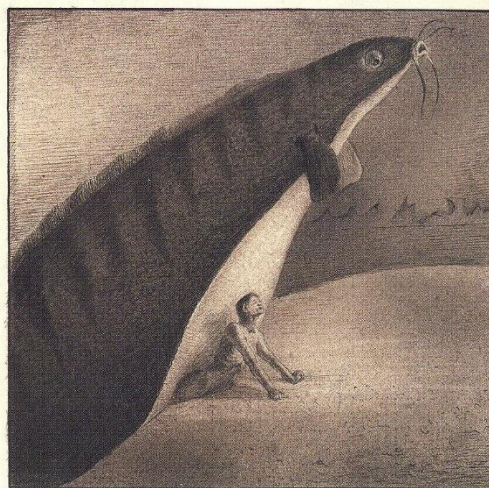


Figura 5 – Alfred Kubin. *Sinfonia da morte*. Litografia.1902

Kubin viria a juntar-se ao grupo expressionista *Der Blaue Reiter* em 1911, ao lado de Paul Klee e Franz Marc, mas a gravura *Sinfonia da morte* (fig.5) de 1902, em que um homem curvado sobre a teclas de um piano põem divisória a uma praia de águas revoltas que circundam uma criatura terrífica, já preconizava uma identificação mais autêntica com o simbolismo. O aspecto visionário de sua obra, remetendo ao onírico e ao delírio, e a recorrência constante ao tema da morte, encontravam na representação gráfica do desenho, uma forma de explorar a estranheza da existência. A luminosidade difusa dos ambientes criados como vãos, unida ao contraste entre luz e sombra da gravura de Kubin, conferiam à cena a dramaticidade que as próprias figuras fantásticas pareciam requerer.

Figura 6 – Alfred Kubin. *Opressão*. Litografia. 1900



Como reação ao impressionismo, na concepção de Argan, o expressionismo invertia a direção do exterior para o interior (impressão), para um movimento do interior para o exterior (expressão), “é o sujeito que por si imprime o objeto” (ARGAN, 1992, p.227). Sendo ambos movimentos realistas, se ocupavam com a representação da realidade. Mas uma realidade interpretada e simbolizada no caso dos expressionistas. Os grupos alemães *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* haviam assumido a frente contra o impressionismo recriando uma realidade exageradamente existencial, com seus fragmentos e deformidades, tomando como tema a crônica da vida cotidiana.

Se os impressionistas queriam reproduzir a percepção da aparência da realidade, e os expressionistas partiam de si mesmos para rerepresentá-la com um novo olhar, Kubin seguia o segundo grupo, mas por uma mão paralela. Lhe interessavam os aspectos misteriosos do vivível, particularmente aqueles que potencializassem uma atmosfera de fantástico, de bizarro ou de sombrio.



Figura 7 – Alfred Kubin. *Na torre estrelada*. Desenho (s.d.)

Os primeiros trabalhos de Goeldi até o início da década de 20 são desenhos a carvão ou a nanquim, nos quais se percebe certa inquietude e incerteza diante da realidade. A Goeldi interessavam paisagens desoladas, becos, vielas, praças desertas, casarões velhos e abandonados. Há algo de melancólico nas

paisagens que Goeldi faz riscar sobre o papel, e seus personagens parecem imersos numa atmosfera sombria de silêncio e distância, como em *Comadres* de 1916 (fig.9). Goeldi ainda não conhecia a obra de Kubin, no entanto, já demonstrava seu interesse por recriar sensações de tensão e mistério, mesmo diante de uma cena corriqueira. A comadre da direita parece indagar ou segredar a sua acompanhante, que silencia. Aquilo que não é dito é o verdadeiro foco, é o que parece ser o interesse visual de Goeldi.



Figura 8 – Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Casa abandonada]. Desenho. 1916



Figura 9 – Oswaldo Goeldi. *Comadres*. Desenho. 1916

A partir de quando Goeldi toma para si a referência de Kubin, sua gravura passa a assumir abertamente a catástrofe como condição inevitável da realidade. Goeldi, que também vivenciou a guerra, recebe a morte e dá a ela seu lugar. A gravura *náufrago* (fig.10) de 1927, feita um ano após iniciar as



correspondências com Alfred Kubin, dá-nos a ver os ossos de um morto debruçado para fora de um pequeno barco, que parece ter chegado muito lentamente às margens de uma cidade deserta. Os braços submergem enquanto o crânio se inclina contra a superfície da água, lembrando a Narciso. Mas o que o náufrago parece ver não é seu reflexo na água, e sim a escuridão da morte e do esquecimento. É o peso do corpo que inclina o barco e o pequeno mastro, que determina a composição da cena. Goeldi finalmente parece vibrar na mesma frequência das gravuras de Kubin, mas ele se desvia.



Figura 10 – Oswaldo Goeldi. *Náufrago*. Xilogravura.1927

Harold Bloom em *A angústia da influência* (1973), conceitua *influência* como uma “metáfora que implica uma matriz de relacionamentos - imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos - todos em última análise de natureza defensiva” (BLOOM, 1973, p. 23). Para Bloom a angústia da influência é resultado de “um complexo ato forte de má leitura”, uma interpretação criativa que ele chama de *apropriação poética*. Assumindo o termo astrológico, ele enfatizava na influência a busca e o desvio do autor forte em relação a seu precursor, numa relação intrapoética.

Bloom separa seis categorias de desvios ou *proporções revisionárias* de que se valriam os autores fortes diante de seus precursores. A quarta delas, a *Daemonização*, parece explicar a angústia de Goeldi no processo da criação de si mesmo:

*Daemonização*, movimento para um Contra-Sublime personalizado, em relação ao Sublime do precursor; tomo o termo do uso neoplatônico generalizado, onde um ser

intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo. O poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor. Ele faz isso, em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior. (BLOOM, 2002, p.65).

Nessa categoria, o autor forte que vem depois (Goeldi) torna-se um *daemon*, possuído do poder que vem do seu precursor, mas está além, humanizando seu precursor. Numa queda para cima, ele expõe a totalidade que engloba seu precursor, enquanto ele próprio se desumaniza.

O *Náufrago* de Goeldi reinsere a fatalidade da existência numa forma que parece mais aproximada da fonte do interesse visual de Kubin. Ao apropriar-se da xilogravura como *medium*, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã, Goeldi *daemonizado*, restaura o instinto reprimido da morte como urgência de um uno-primordial que o antecede, encontrando uma forma ambigualmente individual nos recursos gráficos da xilogravura.

Kubin, humanizado, respondia à primeira carta:

Caro Senhor Goeldi, eu vi seus trabalhos [...] Fiquei profundamente comovido e alegre de reconhecer, na sua arte descomunalmente sugestiva, animada e vibrante, uma espécie de vizinhança e parentesco [...] e quando o senhor na sua grande e nobre modéstia, se confessa quase meu aluno, acho maravilhoso pensar como as mais íntimas inspirações não conhecem limitações de distância. O senhor é tecnicamente magistral na xilogravura. A riqueza de seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais. (KUBIN apud RIBEIRO, 1995).

As gravuras de Goeldi referem-se a Kubin porque estão de passagem rumo uma nascente pouco mais distante, de onde Goeldi retorna com a forma mais crua que a do “pai”. A xilogravura é mais severa à virtualidade do espaço; a indefinição parcial dos vastos ambientes de Kubin encontra nas xilos de Goeldi um escuro aveludado e implacável. As incertezas se precipitam para um fim trágico, de onde não há mais escapatória.

Retomando a linguagem de Baxandall, Goeldi assimila de Kubin a atmosfera ora pessimista ora fantástica da realidade, e cria uma variação xilográfica de um problema visual que parece englobar o problema de Kubin, mas o

apresenta a num nível mais comum do sensível. Suas gravuras, até o final da década de 50, carregaria, mesmo em paisagens ou cenas corriqueiras como a de pescadores puxando uma rede, um trabalhador ou um vagabundo cruzando uma rua, uma qualidade *trágica*, a um só tempo, singular e generalizada.



Figura 11 – Oswaldo Goeldi. *Tarde*. Xilogravura.1950

### 1.1.2 Diretriz: Linhas brancas sobre um fundo preto

Não conheço outro exemplo mais impressionante de fidelidade tão absoluta a si mesmo. A maneira pela qual suas linhas brancas vivificam a preta escuridão é um milagre. (KUBIN apud RIBEIRO, 1995, p.4)

A descrição da gravura *Do Fundo do Mar*, na introdução deste capítulo, preocupa-se mais com o que a gravura representa, a decodificação de suas formas, e em alguma medida a expressão emitida por elas, e só trata de modo muito vago certos aspectos intencionais daquela gravura, como a qualidade “milagrosa” a que Alfred Kubin se referia numa correspondência de 1951.

O desenho de linhas brancas sobre um fundo preto pode parecer uma condição intrínseca do uso da xilogravura como técnica, mas já veremos que não. É certo que os primeiros desenhos a carvão, grafite e nanquim de Goeldi eram em sua maioria de riscos pretos sobre um fundo branco, e que a escolha de xilogravura como *medium* inverte essa composição. Mas o próprio Goeldi

chegou a fazer gravuras de traço preto, que “imitavam” desenhos, como fez o clássico Albrecht Durer e seus seguidores; mas talvez porque imitassem desenhos, uma linguagem que Goeldi buscava transformar, Goeldi escolheu respeitar o que lhe pareciam ser os *seus* limites da gravura, e esteticamente assumiu o desenho de linhas brancas sobre um fundo negro como sua diretriz.

Nesse ponto, porque falamos de conceitos tão abstratos como *desenho*, *linha* e *fundo*, se faz oportuno lembrar que a “figuração” era o objetivo geral de seus trabalhos. A realidade sempre se mostrou a Goeldi como asilo dos mistérios da natureza e da alma humana. Em um trecho datado do mesmo ano da gravura *Do Fundo do Mar*, se declarava extremamente severo em relação à arte abstrata:

O abstracionismo, considerado por alguns críticos como a mais avançada das artes [...] é somente a mais afastada da natureza. Como tal, não encontra mais saída. A cabeça resolve tudo. Desligada e autônoma, sem compromissos, funda-se num mundo de formas e conceitos, teorias de composição, quadrados e triângulos, cores, linhas, dimensões e espaços [...] O horror e a vergonha de tudo que lhes recorda a natureza é sinal da dúvida e da insegurança que sentem (GOELDI, 1955 apud NAVES 1999, p.22).

Nascia portanto do interesse por certos aspectos da realidade, da necessidade de expressar-se com figuras, e do emprego da xilogravura como técnica, uma gravura constituída de linhas brancas sobre um fundo negro. Mas ainda não esclarecemos *como* Goeldi concebe essa representação.

Mesmo levando em conta a distinção de Argan entre impressionismo e expressionismo, há uma “substância” na expressão de Goeldi que deriva também de um movimento para o interior, ou seja, de uma ação perceptiva. Goeldi, além de aspectos específicos da realidade, ao criar figuras e paisagens reconhecíveis, encontrou na xilogravura um meio de representar também a luz e a sombra, mesmo dentro de uma lógica expressionista. Parece próprio da nossa percepção identificar elementos brancos como iluminados e elementos escuros como sombreados, e desde seus primeiros desenhos, Goeldi parece nutrir certo interesse pelo comportamento natural da luz e da sombra, e como criar sensações e atmosferas específicas pela representação dessa percepção.

Adotaremos as distinções e atributos da sombra revistos por Michael Baxandall em *Sombras e Luzes*, de 1991, para percebermos em que medida Goeldi representava a percepção de luz e da sombra na sua gravura.

Um fluxo de luz quando lançado sobre uma superfície geralmente resulta num desvio pela reflexão ou pela refração, isso porque se vê interrompido por essa superfície. Em um mundo com tantas superfícies irregulares, a luz é frequentemente obstruída por uma porção de corpos. Essas obstruções, “buracos na luz”, despertaram o interesse de muitos estudiosos da percepção e da ciência da cognição do Romantismo, cujos trabalhos foram revisitados por Baxandall; esses buracos são conhecidos pelo nome de *sombras*.

Baxandall distingue três tipos diferentes de sombra. A sombra *projetada/lançada*, seria aquela causada pela intervenção de um sólido entre a fonte de luz e uma superfície, como quando se brinca de fazer bichos com a mão usando uma lanterna contra uma parede. A *auto-sombra* é aquela sobre superfícies que ficam fora do alcance da luz, como o teto de uma ponte sobre um rio. E o *sombreado* diz respeito às áreas que recebem menos incidência de luz do que outras numa mesma superfície, como a volumetria percebida de um corpo.

Na gravura *Portão Velho*, sem data, vários riscos brancos se amontoam em hachuras na parte superior da imagem, mas são menos incidentes nas extremidades, o que sugerem uma cena de início ou de fim do dia. Os traços que desenham as casas não se completam, a luz de Goeldi surge ao fundo e atravessa o gradeado do portão. Um portão que não guarda nada, desmembrado de qualquer edifício, abandonado aos urubus, ele pode ser o fim de uma rua murada que dá acesso à cidade, mas isso não está claro. Essa gravura foi impressa em uma edição de 1950 do Suplemento literário *Letras e Artes* do Jornal *A Manhã*, e integra, como a gravura do *Fundo do Mar*, o álbum *Goeldi* de 1955.

A gravura nos dá um exemplo de como Goeldi usa os desbastes de goiva não apenas para desenhar figuras, mas também para representar determinado efeito da luz. Hachurada no fundo, a luz se intensifica entre as hastes que gradeiam o portão e projeta no chão uma *sombra lançada*. O escuro dos blocos

que ladeiam o portão e da grade é continuado na mesma direção da luz, e se enfraquece na medida que Goeldi insere pequenos riscos de maneira gradativa, imitando a perda de densidade da sombra lançada.

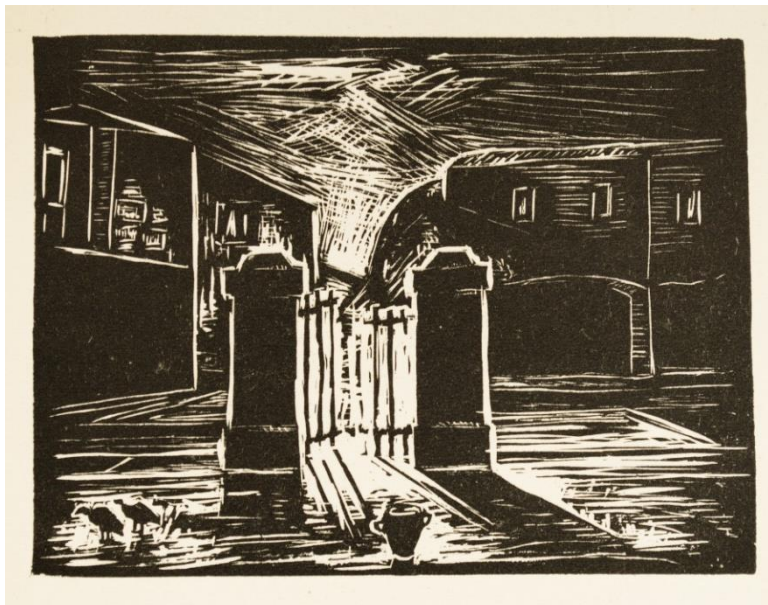


Figura 12 – Oswaldo Goeldi. *Portão Velho*. Xilogravura. 1950

A gravura *Luzes* (fig.13) de 1930, integrava o álbum *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*, prefaciado pelo amigo Manuel Bandeira, com que Goeldi reuniu recursos para retornar à Europa e conhecer Alfred Kubin pessoalmente.

A luz que vem do teto dentro de um ambiente boêmio não atravessa as janelas, apenas as frestas. Pelos dois vãos abertos do edifício divisamos os frequentadores do recinto: uma mulher parada próxima à entrada do salão, um homem escorado junto à outra entrada, um terceiro apoiado no balcão. O exterior do edifício é uma superfície que a luz não alcança, e é essa a superfície que estrutura a composição da gravura enquanto representação de uma *auto-sombra*. Junto com a luz interior do ambiente, as superfícies que escapam da luz fazem parte do interesse visual de Goeldi. A luz virá provavelmente de um ponto central do salão, porque a mulher e o homem próximos à entrada, desenhados por uma fina orla de luz e preenchidos de preto são também representados como auto-sombras em relação ao ângulo do observador.

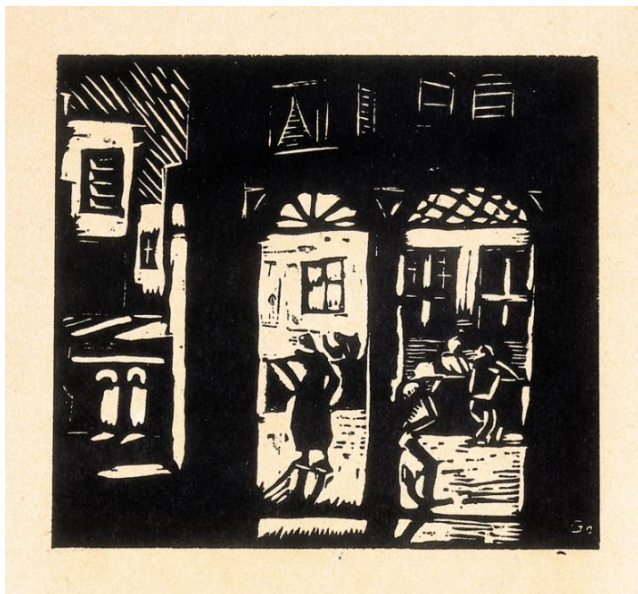


Figura 13 – Oswaldo Goeldi. *Luzes*. Xilogravura. 1930

Se voltarmos às *Comadres* (fig.9) notaremos um sombreado das partes mais iluminadas para as menos iluminadas nas paredes que ladeiam as personagens, em forma de hachuras, um efeito que nos informa sobre a profundidade daquele beco.

*Chuva* de 1957, é um caso raro do tipo *sombreado* na xilogravura. Tradicionalmente, a xilo é uma técnica em que a imagem se faz do contraste entre as áreas entintadas da madeira com aquelas que a tinta não “pegou”. Nessa gravura, o desenho de linhas brancas *formam* no conjunto de massas escuras uma figura de costas segurando um guarda-chuva numa rua deserta e arborizada. Mas há a cor. Ela surge suavizando o contraste dessas linhas com o preenchimento preto, mas se encaixa de um modo que não interfere na diretriz de Goeldi. Continua a ser um desenho de linhas brancas sobre um fundo preto, a cor ocupa um espaço de neutralidade na gravura. Goeldi, propositalmente, manipulou a interposição de cores de forma tão cuidadosa que produziu um *meio-tom*, que sobre o guarda-chuva simula um sombreado volumétrico.



Figura 14 - Oswaldo Goeldi. *Chuva*. Xilogravura. 1950. 22 x 29,5

O desenho de linhas brancas possui na gravura de Goeldi uma qualidade expressiva mas também luminosa, de evocar as formas da escuridão. A cor, como vimos particularmente nessa gravura, desempenhava uma utilidade gráfica construtiva, mas secundária.

Retomando nosso objeto de análise, a diretriz *linhas brancas sobre um fundo preto* é um elemento formador, e principalmente um interesse visual intencional da gravura *Do Fundo do Mar*.

A relativa ausência de traços na parte superior da gravura, a área que representa o céu, sugere que seja noite. O pescador nº 3, visto de frente, é entre os personagens quem parece ser o mais iluminado. Seu chapéu recebe boa quantidade de luz e projeta uma sombra sobre seu rosto, e o volume de sua roupa parece ser iluminado de cima. De fato, ao observar o pescador nº 2, notamos como sua figura desenhada apenas pelo contorno representa uma auto-sombra, mas a parte de cima do chapéu, do antebraço levantado e o polegar do braço esticado são mais iluminados. Os riscos brancos na areia se concentram aos pés dos pescadores, e sugerem o reflexo de um foco de luz posicionado acima deles: a lua, compositivamente ausente da gravura.

A primeira ave, totalmente iluminada, percorre o pedaço mais limpo do céu, enquanto a segunda, em auto-sombra, parece mais próxima do observador, desenhada contra uma parte do céu mais carregada de nuvens. A lua ilumina a primeira ave, mas não a segunda, um fenômeno que poderíamos deduzir do eventual posicionamento das nuvens.



Em 1955, Goeldi resolvia uma dimensão de seu problema artístico sob uma diretriz que chamamos de *linhas de luz sobre as sombras*, na forma final da gravura *Do Fundo do Mar*. O que vem adquirir certa relevância, porque a década de 50, na trajetória de Goeldi, foi marcada por uma insistente experimentação do uso da cor na gravura.

Na entrevista a Ferreira Gullar (1957), Goeldi discutia sobre a pertinência da gravura em cores. Segundo ele, havia o risco de perder a qualidade gráfica precedida da gravura, e aproximar-se da linguagem da estampania. Mas seria uma tarefa possível, como conseguiram a gravura japonesa, Gauguin e Munch.

Lutei com muita dificuldade, pois não sendo pintor minha experiência com a policromia era reduzida. O problema era substituir certos elementos preto e branco pela cor, fazer a passagem do preto-e-branco para a policromia. Cheguei a fazer, como já disse, gravuras inteiramente em cor, mas o resultado não foi satisfatório. Estou procurando agora introduzir a cor para expressar a construção e o bom funcionamento com as massas pretas. (GOELDI,1957)

O elemento gráfico, na forma do desenho de linhas brancas contra superfícies pretas era sua diretriz, à qual a cor estava subordinada. Em 1957, Goeldi não parecia ter chegado a um resultado plenamente satisfatório com a cor.

Data do mesmo ano de *Do Fundo do Mar* a gravura *Perigos do Mar*, em que Goeldi se aventura em um desses experimentos. Dois pescadores remam sobre um mar bravio, e seu barco flutua acima de onde Goeldi faz revelar um tubarão submerso. Continua a ser um desenho de linhas brancas. O céu poente de cores azul e vermelho gera uma auto-sombra nos pescadores, mas no mar Goeldi conseguiu dar sombreado às áreas verdes, que unido às áreas de brilho conferem volumetria às águas do mar.

Ainda assim, pode-se perguntar sobre a real pertinência do uso cor. Nessa gravura, parece que a cor tenta substituir o que seriam costumeiramente as áreas pretas, o que pode sugerir que a cor, aqui, não faz parte do processo conceutivo de Goeldi, é um atributo *a posteriori*, um experimento fortuito.

Na fundação da imagem encontramos sua diretriz. O “milagre” com que Goeldi faz iluminar com a goiva, um mundo profundo de sombras.



Figura 15 - Oswaldo Goeldi. *Perigos do Mar*. Xilogravura.1955. 21x27,5cm



Figura 16 - Oswaldo Goeldi. *Perigos do Mar*. Xilogravura.1955. 21x27,5cm

### 1.1.3 Diretriz: Expressão pela concisão

Em 1955, Rubem Braga publicava o texto “Goeldi” no *Correio da Manhã*. Nele, o escritor mencionava um episódio em que o gravador teria lhe encomendado um pedaço de madeira de uma viagem que fez para o Espírito Santo:

Consegui um pedaço de madeira de peroba e trouxe para o artista. Tempos depois, encontrando-o por acaso, perguntei-lhe se a madeira prestara para o serviço. E Goeldi: – Não fiz nenhuma gravura: acho aquele pedaço de peroba tão bonito que não tenho coragem de fazer nada e o deixo lá encima da mesa, uma beleza, gosto de olhar, de passar a mão nele. Muito obrigado! Muito obrigado! É uma beleza! – E se foi, com aquele

seu riso estranho e aquele seu andar de doido lúcido. (BRAGA *apud* REIS JÚNIOR, 1956, p.18).

*Do fundo do mar* é uma gravura de linhas brancas sobre um fundo preto que representa uma cena de pescadores, aludindo a uma ambiência subjetiva de luminosidade e sombra. Mas há, implícita nessa representação, uma segunda diretriz. Goeldi não tinha a intenção de fazer um desenho naturalista da ação da luz sobre suas figuras. Ele “deforma” o naturalismo com traços e formas sintéticos. Há uma expressividade detonada pela concisão do desenho, ou melhor dizendo, pela concisão da gravação.

Apesar da importância conceitual do desenho, a xilogravura caracteriza-se como o *medium* técnico de Goeldi, de modo que o entendimento da técnica enquanto parte de sua poética torna-se imprescindível para delimitarmos seu problema artístico. Existia uma tensão muito firme entre criação, fidelidade a si mesmo, e o que ele chamava de “limites da gravura”.

O crítico americano Clement Greenberg reconhecia a noção de *autocrítica*, herdada do pensamento kantiano, como um emblema da modernidade vanguardista. Em *Rumo a um mais novo Laocoonte* (1940) e em *Pintura Modernista* (1960), detectava a tendência ao “purismo” nas artes, isto é, a exclusão da literatura e do tema como uma necessidade de autossuficiência das artes plásticas, que também se tornariam independentes entre si. A pintura por exemplo, tenderia à planaridade, recusando a volumetria que seria própria da escultura. Assim, a arte moderna buscaria o que havia de único e irreduzível em sua linguagem, propiciando uma experiência inimitável por outra atividade.

A tarefa da Autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles (GREENBERG, 1960, p. 102).

Greenberg apontava o abstracionismo como um caminho lógico para as artes plásticas. É certo que os temas literários foram muitas vezes condição para as criações de Goeldi, que vivia a bascular entre um trabalho autoral e outro ilustrativo, e mesmo a obra autoral, assumidamente figurativa, tratou de diversos temas recorrentes da modernidade: os vagabundos, as prostitutas, a paisagem urbana, etc. Mas em relação às outras técnicas artísticas, parece ser do interesse visual de suas xilos serem compreendidas enquanto *xilos*.

Para o crítico brasileiro Rodrigo Naves, a maneira como Goeldi limitava-se a abrir poucos sulcos na superfície, tirando proveito dos próprios veios da madeira, obtendo a aparência intensa das áreas entintadas, sem, contudo, abrir mão de uma figuração expressiva, tanto acusaria uma tangência aos limites da gravura quanto lançava a obra de Goeldi ao alcance da “melhor arte moderna”:

Muitos artistas modernos tiraram partido desse modo de talhar a madeira, economizando ao máximo os cortes em sua superfície. Penso por exemplo em Munch, nos expressionistas alemães, todos eles importantes na formação de Goeldi. No entanto, desconheço uma obra gráfica que tenha levado esse procedimento a uma radicalidade capaz de transformá-lo num elemento central de sua poética. (NAVES, 1999, p. 24).

Essa “radicalidade” na busca pela forma gravada expressiva, traduz-se numa sequência intuitiva de incisões, em que, o que se grava torna-se tão importante quanto o que não se grava; é uma segunda diretriz, à qual chamaremos de “Expressão pela concisão”.

Na gravura *Casario abandonado*, sem data, uma porção de casas descansam por trás de uma esquina murada. Metade da silhueta de um homem aparece à frente do muro. Um poste de iluminação recua-se no outro lado da rua, à extremidade esquerda da gravura. Curiosamente, a quantidade de traços que aparecem no céu segue na mesma direção dos traços que preenchem as duas casas centrais, quase como se Goeldi não os fizera, apenas deixasse que a textura natural da madeira aparecesse na gravação. Os traços que perfazem o muro, buscam congruência com aqueles, e acabam por moldar-se na mesma direção. Como se Goeldi tivesse adivinhado, ao olhar para a chapa de madeira, que imagens se queriam fazer gravar ali. As linhas que contornam as casas, as janelas e o poste de luz não se completam, nós as completamos; são formas *sugeridas*, como a metade de silhueta humana que aparece na região central da gravura. Um comedimento intuitivo parece guiar a goiva de Goeldi, que faz com que as formas estejam ali como se não estivessem.



Figura 17 - Oswaldo Goeldi. S/ Título [Casario Abandonado]. Xilogravura. s/data. 17,5x17,5 cm

Em *Visão e Forma*, Ernst Hans Gombrich descreve a faculdade de projeção com que muitos artistas, a exemplo de Leonardo da Vinci, tomavam as manchas de umidade na parede, ou cores desiguais numa superfície, como sugestões de composição. A ideia de que a expectativa antecede as condições de ilusão da forma é advogada por Gombrich, que cita, entre outros, a pintura chinesa como portadora do poder de expressar-se pela ausência de pincel e tinta. Poucos traços são suficientes para sugerir a forma, o observador completa a imagem mentalmente. Essa expressão pela ausência viria a ser explorada com grande interesse por um bom número de artistas modernos.

O observador de boa vontade reage à sugestão do autor porque tem prazer na transformação que ocorre diante de seus olhos. (...) O artista dá ao observador “mais o que fazer”: ele o atrai para o círculo mágico da criação e lhe permite experimentar um pouco do frêmito do “fazer”, que foi um dia privilégio do artista. É o momento decisivo, crucial, que conduz a essas charadas visuais do século XX, que desafiam o nosso engenho e nos fazem buscar nas próprias mentes o não expresso e o inarticulado. (GOMBRICH, 2007, p.169)

Goeldi não dissimula o meio com que fabrica suas imagens, ele o expõe. A ausência está preenchida pelos veios naturais da madeira, com que Goeldi, quando assim lhe convém, faz convergir suas incisões, reforçando os veios. A sugestão de formas e composições que a chapa de madeira faz projetar, de

alguma maneira, parece ter levado Goeldi a perceber que “muito” podia ser dito com “pouco”, e que luzes e sombras em ambientes com figuras solitárias pediam um tipo de expressão que se afinasse com a técnica.

Na gravura *Urubus* de 1925, feita dois anos após tomar para si a técnica da xilogravura, Goeldi faz gravar dois urubus parados em direções opostas, no meio-fio da calçada de uma rua deserta. Aqui sua diretriz ainda se insinua, mas é perceptível como Goeldi parece querer depurar o “mínimo” de traços necessários para representar a cena. Ligeiras incisões desenham as casas ao fundo, linhas interrompidas sugerem as bordas da rua e da calçada, os pés dos urubus desaparecem nas sombras. Sinteticamente, a cabeça do urubu da esquerda é uma incisão continuada até o bico, com um único relevo entintado no meio, representando o olho da ave. Goeldi simula um sombreado das extremidades de suas penas para a parte dianteira do corpo. O segundo urubu está em auto-sombra, como o barril, as casas e as calçadas, ele não se completa, parece misturar-se à matéria escura da gravura, a “ausência”, sua forma se divisa como silhueta, a cabeça invertendo o grafismo do primeiro urubu.



Figura 18 - Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Urubus]. Xilogravura. S. data. 14,8 x 14,8cm

A simplificação da cabeça do urubu da esquerda diz respeito portanto, não apenas à representação de uma figura bem ou mal iluminada, mas a um interesse visual de ver a figura expressa de forma *concisa*. Uma dosagem da justa medida de traços para sugerir a representação com o mínimo de incisões.

A diretriz “Expressão pela concisão” compreende portanto duas atitudes complementares de Goeldi. A primeira é o aproveitamento do grafismo natural da madeira para a composição da gravura, assumindo a técnica como *médium* legítimo e visível, a segunda é a orientação para o mínimo de incisões necessárias para expressar luz, sombra, figuras, sentimentos, paisagens, atmosferas.

A gravura *Pôr-do-sol*, de 1950, mostra como Goeldi articula as duas atitudes alcançado a expressão pela concisão. Um homem e uma mulher se abraçam diante da paisagem praieira do Rio de Janeiro. Não há nada mais, ninguém mais, as duas figuras solitárias se apequenam à vista distante do Pão de Açúcar, as nuvens acima da paisagem parecem queimar ao pôr-do-sol.

As nuvens foram arrancadas da madeira com uma goiva de corte mais largo, descrevendo arcos, mas à medida que se aproximam da linha do horizonte Goeldi muda de goiva, as incisões se afinam e se orientam aos veios originais da madeira. A paisagem montanhosa foi cuidadosamente contornada, e se apresenta como sólida auto-sombra. A linha sinuosa do horizonte se repete abaixo, sustentando o casal. Goeldi, surpreendentemente, abriu um vasto espaço branco no meio da gravura, que reduz ainda mais as figuras à imensidão da paisagem. Como numa fotografia, eles aparecem em “contra-luz”, o vazio branco funde as duas figuras numa mesma superfície.

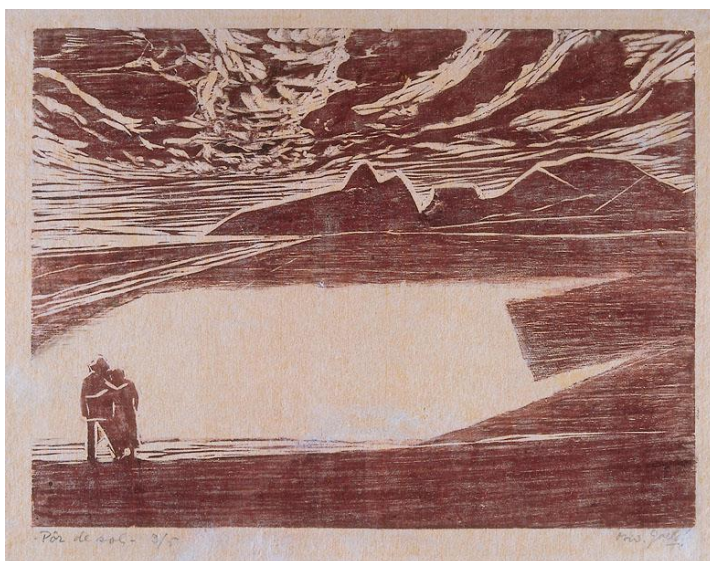


Figura 19 - Oswaldo Goeldi. *Pôr-do-sol*. Xilogravura. 1950

O interesse visual intencional de Goeldi parece ser o de representar a paisagem da praia de Copacabana pela ótica solitária daquele casal, mas não só isso. A imagem se funda na decisão de iluminar e sombrear diferentes áreas, mas ele o faz tangenciando os limites da técnica, usando a madeira como elemento vivo, buscando uma forma concisa de fazer representar.

*Do Fundo do Mar* integra o álbum *Goeldi* de gravuras, editado em 1955 pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação Cultura do Rio de Janeiro na Coleção Artistas Brasileiros, que continha além de reproduções de desenhos e gravuras o prefácio de Aníbal Machado, escritor que se afeiçoou à obra desde que Goeldi fez sua primeira exposição no Brasil, em 1921, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. A respeito das gravuras de paisagens expostas no álbum, Machado impressionava-se com a forma como Goeldi alinhava suas incisões e fazia as formas subitamente “aparecerem”.

Abrindo claridade nas massas de sombra e conduzindo as correntes atmosféricas do céu, graças a milhares de traços miúdos e riscos convergentes que sugerem as direções do vento e da luz – ele atinge graficamente um poder de evocar formas e ambientes que não conseguiria com a pintura. (MACHADO, 1955, p. 10).

Na gravura *Do Fundo do Mar*, existe uma corrente de pequenas incisões fluindo numa mesma direção: é a imantação dos veios naturais da madeira. Os traços que perfazem o céu, as águas e areia úmida são suas acentuações. Há incisões mais nervosas nessas áreas, como no chão onde as ondas quebram, mas ainda assim uma força parece querer alinhá-los.

Goeldi simplificou a representação da primeira ave recortando sua forma inteira. De modo semelhante, no pescador nº 3 as áreas iluminadas se fundem numa massa única, como é a parte superior do chapéu e a parte inferior do rosto. Percebido como auto-sombra, o pescador nº 2 possui o menor número de incisões entre os personagens. Poucos traços deram conta do contorno da forma, e minúsculos traços nas extremidades suavizam sua planaridade. No pescador nº 1, as áreas claras também se agrupam em massas, como as áreas escuras. Goeldi não separa com linhas o corpo do pescador do saco que ele carrega, uma única massa preta se estende dos pés à extremidade mais alta



do volume, e ainda assim, percebemos sua distinção graças a riscos ligeiros e interrompidos que sugerem as duas formas. É assim que ele faz representar a rede de peixes na extremidade esquerda da gravura. Uma quantidade econômica de incisões representa os peixes, suas escamas, seu movimento, sua agonia, e a rede que os envolve.

Em comparação a outras composições, Goeldi preenche a gravura com elementos gráficos diversificados, mas cada um deles aparece de forma comedida. Goeldi respeita o espaço da ausência: os rostos dos pescadores, os limites e continuidades das formas, as separações dos elementos da paisagem, ausentes. Goeldi faz ver de forma concisa o que lhe interessa enquanto expressão.

#### 1.1.4 Diretriz: Reapresentação do comum: o interesse pelos pescadores

Caro e venerado Sr. Kubin, as circunstâncias aqui me impedem de pensar em viajar agora. Neste areal eu vivo. A rua me leva ao mar e na casa, à esquerda, eu moro. Os postes de ferro preto, dos fios elétricos, aumentam a impressão de completo abandono. Quase só os pescadores vivem aqui. Camaradas simples, queimados do sol, usando chapéus de palha enormes, de pé no chão, eles cuidam do seu serviço diário. (RIBEIRO, 1995, p.169).

No álbum *Goeldi*, o artista é descrito por Aníbal Machado como “um côncavo de ressonância para as vibrações do mundo”<sup>9</sup>, comportando elementos tão contraditórios como uma infância na paisagem amazônica de Belém do Pará, uma adolescência sob a melancolia das montanhas em Berna, e o horror vivenciado de perto com a primeira guerra mundial. E por isso seria coerente a escolha da xilogravura enquanto “esforço de abrir brechas de luz na matéria sólida, de animar-lhe a treva interior”<sup>10</sup>, com que veio a projetar sua visão “trágica” do mundo, em que “a imagem cotidiana mais comum – uma esquina de rua, um objeto, alguém passando – Goeldi a transforma em misteriosa presença”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> MACHADO, 1955, p.4

<sup>10</sup> idem

<sup>11</sup> MACHADO, 1955, p.5

Nota-se no argumento de Machado uma relação de causalidade entre o temperamento do artista (de nacionalidade dividida e espiritualmente fragmentado) e o efeito trágico de suas imagens.

Mas as imagens de Goeldi não seriam apenas trágicas. Ainda segundo Machado, era possível entrever gravuras que traduziam “momentos de lirismo diante da natureza”. Machado indica uma complacência no trabalho de Goeldi com “criações mais tranquilas pelo ritmo geral da composição”, detectando um certo lirismo que poderia ser percebido na série dos Pescadores, “exemplo de gravura calma pelo espírito e pela forma”<sup>12</sup>.

Machado atribuía à obra de Goeldi dois conceitos, à priori, literários: trágico e lírico.

Em *A Poética* de Aristóteles, trágico dizia respeito a um gênero poético que tinha por finalidade “imitar casos que suscitam o terror e a piedade”, em que o sujeito cai no infortúnio por força de algum erro, e se situa no meio de um transe entre a felicidade e a infelicidade, ou vice-versa. O herói é atravessado por um conflito.

Aristóteles classificava também a poesia lírica enquanto palavra cantada, distinguindo-a da poesia épica ou narrativa, que era a palavra recitada, e da poesia dramática, que era a palavra representada. O gênero lírico estava na antiguidade clássica ligado à música e ao canto.

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, balanceava duas forças fundantes do mundo grego, a *apolínea* ligada ao sonho, e a *dionisíaca* ligada à embriaguez. O poeta lírico, vulgarmente conhecido como aquele que fala a partir de um “eu”, se constituiria primeiro enquanto artista dionisíaco, “totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição”, o poeta replicaria o Uno-primordial em forma de música. No entanto, a música se tornaria visível sob a influência apolínea do sonho. No abismo do ser, o “eu” do lírico, não estaria ligado a uma subjetividade,

as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si

---

<sup>12</sup> MACHADO, 1955, p.7

próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer "eu": só que essa "eudade" não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única "eudade" verdadeiramente existente e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. (NIETZSCHE, 1992, p.45.)

Dizer que a gravura de Goeldi comporta, em momentos distintos, o trágico e o lírico, pode ter sido dito com a intenção de dicotomizar essa produção. Mas em Goeldi, parece que as duas formas se combinam, fundidas numa segunda diretriz: a reapresentação do comum.

Os personagens (e as paisagens) de Goeldi são anônimos. Goeldi era um gravador do lixo acumulado, móveis despejados na calçada, urubus se amontoando pela rua enquanto passam os homens: Bêbados, ladrões, prostitutas, transeuntes, o silêncio ao redor dos corpos é o que parece movê-los. A gravura *Noturno*, de 1950, premiada na I Bienal de São Paulo em 1951, nos dá a ver um largo ladeado de casas muradas, um poste de iluminação ao centro, e três homens orbitando, como mosquitos. Nenhum dos três andarilhos tem firmes os pés no chão. Eles vacilam, pendem para uma direção que os desequilibra. Seu entorno não os abriga, antes os repele.



Figura 20 – Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Noturno]. Xilogravura. 1950. 20,8

Goeldi desenhava corpos que perambulavam pelas ruas como errantes. Seus andarilhos estão sós, suspensos e esquivos no ermo da cidade, anônimos errando pela margem. É assim também com a gravura *Ameaça de Chuva*, de

1945. Três homens sós reagem à iminência da tempestade. Seus gestos são reativos. O da direita põe-se a correr, o da esquerda parece procurar um abrigo, o do meio furta-se do vento forte enquanto tenta abrir o guarda-chuva. Estão desprotegidos, ameaçados, e estão passando. A cidade escureceu atrás deles, e nada pode ser feito, a chuva cairá.



Figura 21 – Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Ameaça de Chuva]. Xilogravura. 1945 19,9 x 27,5 cm

Poder-se-ia mesmo inferir que ao criar figuras e paisagens desoladas, tensionadas a beirar um limite catastrófico, Goeldi entrasse em contato com as profundezas do sensível e da solidão do ser, a eudade “em repouso no fundo das coisas”, sendo *lírico*. Mas o que ele nos apresenta são cenas de natureza corriqueira com pessoas anônimas, é o “comum” reapresentado; e é por refração que projetam a angústia e o abandono que Goeldi parece querer fazer visível. Numa acepção estética Goeldi era lírico, mas na forma trágica.

Goeldi interessava-se por aspectos corriqueiros, comuns da realidade, mas ao representá-los, o comum se tornava estranho, curioso, absurdo. Embora continue *reapresentando* o comum, os pescadores de Goeldi anunciam um assunto diferente daquele dos andarilhos. O gravador está diante do mar, e de homens que convivem diariamente com a adversidade e com o trabalho, e que mantém por isso, outra relação com o espaço que os envolve.

Na gravura *Pescadores com rede* de 1926, um grupo de homens se curva num esforço conjunto para puxar a rede até a praia, usam botas, capas e chapéus.

No extremo oposto resta um único homem curvado sobre a embarcação recém-chegada. Um rasgo branco e grosseiro contra o céu escuro imita a mesma forma da vela do barco. Dezenas de traços brancos recortam o grupo de pescadores e se estende para atrás da embarcação, como se o sol recém rompido a madrugada iluminasse a nuvem acima de suas cabeças, e espalhasse a claridade sobre as águas e a umidade da areia. A luz é filtrada para o primeiro plano através dos espaços entre os corpos dos pescadores, e ilumina fracamente uma corda grossa amarrada ao cais do porto e perfis dos peixes capturados.

Os corpos a que Goeldi dá forma e grava sobre a chapa são eclipses fugidios. Apenas percebemos o seu entorno: uma fina orla de uma luz que parece longínqua, e o espaço ao redor se cria como penumbra, sombra iluminada. É com lirismo que Goeldi torna a cena visível, mas o elemento trágico segue implícito. O conflito interior que devastava os andarilhos na rua, nos pescadores é transmutado no conflito diário pela sobrevivência.



Figura 22 – Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Pescadores com rede]. Xilogravura. 1926. 13 x 13,8 cm

A linha curva da nuvem na parte superior da gravura se repete na linha que é a rede nas mãos dos pescadores, que se prolonga até a vela da embarcação; e é novamente repetida na corda que se amarra ao cais, desencadeando um padrão ondulatório que dita o ritmo da gravura. As três linhas principais apontam para o grupo de pescadores, e parecem confluir num mesmo esforço de levar o peixe até a areia. Diferente de como ocorre nas gravuras de cenário

urbano, aqui a figura humana integra-se uma a outra e à paisagem numa ação conjunta.

Os personagens urbanos de Goeldi se deslocam da paisagem, vacilam e se abandonam pelo caminho. Estão de costas, evitam o enfrentamento com o mundo e aguardam, enquanto o silêncio engrandece. Também há silêncio entre os pescadores, mas este se adensa para o único nó conectivo entre suas figuras.

Na gravura *Em busca do peixe*, de 1940, dois pescadores contemplam uma rede vazia, recortados pelas bordas do contorno da asa de um urubu e do rabo de um peixe. O espaço não se desenha, apenas o urubu e o peixe em primeiro plano sugerem a ideia de um porto, e ainda sim, os pescadores estão solidamente firmes no chão; um deles, em posição frontal, curva-se estendendo a rede, e compõe com a ave uma atmosfera de agouro.



Figura 23 - Oswaldo Goeldi. *S/Título* [Em busca do peixe]. Xilogravura. 1940

A sensação de quietude compartilhada atravessa o espaço e imprime o mundo trágico de Goeldi. A desolação a que estão lançados seus personagens, o erro, o avesso, a verdade, tudo apenas está, sem causalidades; as desgraças são sabidas de muito tempo e caíram na força do hábito.

Em *Pescadores*, de 1940, um homem vestindo capa e chapéu está de pé junto à parede de um ambiente fechado, e sua presença parece ocupar todo o recinto; a seu lado outro homem está varrendo o chão, e por um momento se

distrai enquanto olha para fora. Eles não parecem se importar com a presença um do outro, mas estão conscientes dela e sustentam isso.

O ambiente interno é todo uma auto-sombra. Do lado de fora a luz treme como se chovesse. Goeldi faz da ocasião sombria o mote para ser econômico nas formas, e apenas sugeri-las. Os veios da madeira atravessam a imagem. Os dois pescadores pertencem àquele lugar, e estão conformados.



Figura 24 – Oswaldo Goeldi. S/Título [Pescadores]. Xilogravura. 1940

O cotidiano dos pescadores, seus momentos de espera, o trabalho e o descanso, Goeldi faz representar incansavelmente. Goeldi se interessa pelo assunto, e faz de seus motivos um modo distinto de percebê-los. É assim na gravura *Nuvens* de 1950, aqui, os pescadores estão lado a lado, mas virados em direções opostas. Eles estão próximos o suficiente, e só. Por traz deles a fonte de luz é uma massa de nuvens verde-chumbo, que Goeldi intercalou cuidadosamente entre os personagens em auto-sombra. Um silêncio imobiliza seus pescadores, como se o gravador registrasse o momento preciso em que o pulmão se esvazia de ar e se prepara para inflar novamente.



Figura 25 – Oswaldo Goeldi. *Nuvens*. Xilogravura. 1940 21 x 25,5cm

Goeldi desenha a xilogravura com linhas brancas. O volume negro se adensa na imagem de onde vez ou outra se faz reluzir uma porção de traços, e as figuras se revelam como num relâmpago. Goeldi orienta-se para o mínimo, o mínimo de golpes de goiva necessários para que se veja. A cor se reserva para as áreas de meio-tom, e não interferem na estrutura da imagem, feita pelo branco e preto. Os pescadores se afirmam como poética.

A historiadora brasileira Vera Beatriz Siqueira, em *Cálculo da Expressão*, defende que Goeldi elencaria os pescadores enquanto uma de suas figuras poéticas essenciais, capaz de sumarizar sua expressão individual.

Goeldi flagra a realidade cotidiana, em seus aspectos mais corriqueiros. Não para apresentá-la de novo ao reconhecimento do espectador, mas exatamente para que a estranhemos. Para que enfrentemos a sua irrealidade, os mistérios e assombros que habitam a sua superfície. Os traços profundos na matriz acentuam essa superficialidade da imagem. Pois o insólito e a imensidão de suas figuras não estão além, nem aquém de suas cenas. Vivem no plano raso do papel japonês, que traz para o presente absoluto as marcas da madeira utilizada (a memória de sua vida anterior), os gestos incisivos da gravação, o toque cuidadoso da impressão. Também a luz que vem do branco e de trás ajuda a fazer com que tudo funcione na superfície. O irreal não é o outro, como ainda era em seus desenhos europeus (ou como, em certa medida, seria sempre para Segall), mas a própria qualidade específica da realidade de nossa natureza e cultura. (SIQUEIRA, 2010, p.23)



Em *Nuvens Pretas*, de 1953, Goeldi articula o preto chapado com a cor em meio-tom e finaliza com o desenho de linhas brancas, dando brilho às figuras e à paisagem, e criando uma atmosfera de iminente tempestade. A trivialidade da cena parece tornar a gravura ainda mais robusta. Um pescador se esforça para mover uma pequena embarcação sobre a areia e um segundo pescador se aproxima.

Ao reservar a cor para a água do mar e seu reflexo na poça de água, Goeldi encontra uma solução para descrever a cena sem ferir as qualidades próprias da gravura, no entanto, aqui não é tanto a cor ou o grafismo que nos captura. Goeldi nos enlaça quando o primeiro pescador se inclina, e o segundo persiste na sua tarefa. A comunicabilidade silenciosa do comum, reapresentada de forma densa.



Figura 26 – Oswaldo Goeldi. *Nuvens Pretas*. Xilogravura. 1953. 22,2 x 29,8cm

Em *Do Fundo do Mar*, estamos também diante de uma cena de pescadores. À beira da praia, reunidos sob o luar, os três pescadores se firmam na sina que calhou de ser a deles.

O primeiro pescador leva sobre os ombros um grande volume, e sua ação torna-se sua descrição, como se Goeldi não o tivesse representado, e sim a ação daquele saco sendo transportado por ele. Sua tarefa lhe possui, os joelhos flexionam-se para suportar o peso, as áreas escuras se fundem

formando uma única figura encurvada. Ele carrega aquele saco e isso é o que lhe cabe fazer. É o pescador na lida com seu trabalho.

O segundo pescador estica o braço amparando a rede de pesca, mas olha além, para a ave. Ele está dividido. Goeldi o posiciona de costas para o observador, para que olhemos com ele a forma espontânea que a natureza tem de surpreender até os homens mais simples. E então não há mais ninguém ao seu redor, sua mão se afrouxa sobre a corda mas não a solta, porque é seu apoio no mundo real do trabalho.

O terceiro pescador é uma aparição brilhante e fantasmagórica. Está de frente para os dois primeiros, como se chegasse naquele instante. Mas seus braços estão escondidos pelas outras duas figuras, e não sabemos o que ele faz. Como os desenhos japoneses ele olha sem que haja olhos em sua face, ele é recortado, interrompido, diria alguma coisa que os outros dois atarefados e distraídos não escutariam, mostrar-lhes-ia algo sem que prestassem atenção, ele está só.

Os três pescadores estão ali, e mesmo o primeiro ao se movimentar mantém firme os pés sobre a areia. São figuras que se firmam sobre a paisagem, que não se levam, talvez porque sejam homens do mar, e aprenderam a manejar seu próprio curso.

Os pescadores de Goeldi, diferente de seus andarilhos, parecem ter encontrado seu lugar num canto da paisagem. A solidão sufocante, a imensidão do espaço, a aspereza da vida, nada parece lhes mover do lugar que ocupam. E Goeldi, insistentemente, fez gravar o cotidiano deles.

Uma das últimas gravuras da temática dos pescadores é *Crepúsculo*, de 1957. Quatro figuras parecem descansar enquanto miram longe o horizonte. Goeldi retoma aqui a velha sensação de um silêncio compartilhado. E por um momento, somos levados a crer que todos os errantes de seus becos e ruas molhadas, os bêbados e os transeuntes caminhavam para cá. Um deles está de cócoras, e a linha que lhes dá contorno é a mesma luz que vai sumindo com o fim da tarde por trás da paisagem, e se reflete na água do mar e aos pés dos pescadores. Goeldi via o mar, como eles.

Os fenômenos da natureza me empolgam – trovoadas, ventanias, nuvens pesadas, céu e mar, sol e chuva torrencial e noites cheias de mistério, pássaros e bichos. Os dramas da alma humana me comovem – sinto-me bem com os simples do mare às vezes me confundo com eles.(GOELDI, 1944 *apud* REIS JÚNIOR, 1966, p.28).



Figura 27 - Oswaldo Goeldi. *Crepúsculo*. Xilogravura. 1953. 22,2 x 30 cm

## 1.2 O VÉRTICE CULTURAL

Reiterando nosso triângulo de reconstituição, a gravura *Do Fundo do Mar* foi produzida e integrava o álbum *Goeldi* no ano de 1955, ano em que eram comemorados os 60 anos do artista. O álbum foi impresso em Janeiro daquele ano, o que quer dizer que a gravura data provavelmente de um período anterior a 1955. Não havendo registro mais preciso, tomamos o ano em que a gravura foi publicada como a data da obra.

1955 é considerado um ano de transição na política do Brasil: Getúlio Vargas cometia suicídio em Agosto de 54, e no período de grande agitação política que se seguiu, o vice-presidente João Café Filho governava até Novembro de 1955, afastando-se da função por problemas cardíacos. Nesse ano Juscelino Kubitschek era eleito o Presidente da República, mas só tomaria posse em Janeiro de 1956. Entre João Café Filho e Juscelino, o presidente da Câmara dos deputados Carlos Luz assumia o governo por poucos dias, quando foi deposto por ser acusado de pretender dar um golpe de estado que evitasse a

posse de Juscelino Kubitschek. O presidente do Senado, Nereu Ramos, terminaria os dois meses de mandato restantes até a posse de JK.

Juscelino Kubitschek, quando prefeito de Belo Horizonte na década de 40, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer, o paisagista Roberto Burle Marx e o pintor Portinari para trabalharem juntos no conjunto arquitetônico modernista da Pampulha. Em 1944, promovia a exposição *Arte Moderna 1944*, organizado pelo pintor Alberto da Veiga Guignard, que convidou pessoalmente os artistas para a mostra. Goeldi, não teria participado enquanto artista de nenhum debate a cerca da arte moderna, tampouco se filiara a nenhuma corrente ou estética de grupo; mas é convidado por Guignard a integrar a exposição de 44, e aceita o convite. O conjunto da Pampulha e a exposição de 44 indicavam certa inclinação de JK para uma modernidade brasileira, falava-se muito em progresso, urbanização inteligente, e identidade nacional. Goeldi participava da mostra com seis gravuras, entre elas, algumas que ilustravam o livro *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoiévsky, editado pela José Olympio Editora.



Figura 28 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para Humilhados e Ofendidos*. Xilogravura. 1944. 17,8 x 12,3cm

A exposição foi um grande acontecimento, e reuniu muitos intelectuais, escritores e artistas vindos dos eixos São Paulo e Rio de Janeiro, como Oswald de Andrade, Caio Prado Junior, Sergio Milliet, Millôr Fernandes, Anita Malfatti, Mário Zanini, Jorge Amado e Zélia Gattai, entre muitos.

Estamos falando de um período na história do Brasil fortemente marcado pelo projeto modernista de Kubitschek. Mas a questão do moderno, da arte nacionalmente reclamada ou o folclore brasileiro enquanto temática diziam muito pouco a Goeldi enquanto artista. Sua temperatura pendia mais para o “frio”. Ele buscava com suas diretrizes representar expressivamente uma realidade avessa ao progresso, despatriada, abandonada no breu.

Um dos destaques da mostra foi a pintura *Pescadores*, de Di Cavalcanti. À esquerda um pescador de costas estende uma rede, a seu lado o segundo pescador segura um cesto com peixes. As formas que compõem a imagem, os corpos, a paisagem e as sombras projetadas são geometrizadas; os pescadores foram alarguecidos, equilibrando o peso do quadro. Di Cavalcanti utilizou tons terrosos em quase toda a extensão da pintura, com pinceladas arredondadas. Acima, um céu azul com nuvens carregadas se integra à estrutura geométrica da pintura. Em *Os pescadores* de Di Cavalcante, a temática social tem uma atmosfera suavemente tropical. O ar benfazejo de seus pescadores, de mãos e pés grandes, apontam uma simplicidade distinta daquela dos pescadores de Goeldi. Talvez porque seja pintura, ou não possua o elemento trágico, mas precisamente porque Di Cavalcanti assumia um encargo que Goeldi não escolheu para si.



Figura 29 - Di Cavalcanti. *Pescadores*. Óleo s/ tela. s.d. 74 x 100 cm

Di Cavalcanti foi um dos idealizadores e principais incentivadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Como outros pintores, interessava-lhe a criação de

uma linguagem plástica que traduzisse o Brasil em seus contrastes, como uma síntese de sua cultura. Era engajado ao modernismo, Goeldi não.

Em 1944, Getúlio Vargas governava em um regime ditatorial, chamado de Estado Novo, que já se aproximava do fim. Em 1943, 76 políticos, intelectuais e empresários de Minas Gerais assinavam o Manifesto do Mineiros, exigindo a redemocratização do país. Em 1945 Getúlio seria deposto por um golpe militar, dando lugar ao governo Dutra, mas voltaria à presidência em 1951, eleito pelo voto popular e em regime democrático. Foi ano o da I Bienal de São Paulo.

A Bienal foi criada pela iniciativa privada, e atendia à demanda da internacionalização de São Paulo no cenário Pós-Guerra, enquanto metrópole, industrial e modernizada, síntese do Brasil. A Bienal reclamava São Paulo enquanto centro internacional das artes, e queria projetar a arte moderna brasileira para o mundo.

Oswaldo Goeldi participava da I Bienal, e recebia o Prêmio de Gravura Nacional. É o momento de reconhecimento crítico do seu trabalho, num contexto em que a arte moderna brasileira se institucionalizava. No mesmo ano, participava também da Bienal de Veneza e se tornava membro do júri do Salão Nacional de Belas-Artes, nas categorias de Desenho e Artes Gráficas.

Em 1952, era convidado por Augusto Rodrigues a ensinar xilogravura para professoras na Escolinha de Artes do Brasil, tarefa que Goeldi desempenhava a contragosto.

Ele tinha... coisas que eu acho geniais como professor..., já devo ter contado a história da aluna que chega e diz: 'professor, que é que você acha?' Aí, ele começa: 'bom, mas olhe, pensando bem, é, ...' Daí a pouco ele: 'quer saber de uma coisa?... tá uma merda'. Quer dizer: este era o Goeldi. E ele era capaz de chegar a um ponto e dizer: 'estou me traindo..., já estou aqui na pior, eu estou aqui para ganhar dinheirinho como professor dessa porcaria de escolinha do Augusto Rodrigues'. [...] O Augusto Rodrigues inventou de o Goeldi dar aulas para as professoras das crianças. Ele já achava que as professoras dessas crianças eram uma deformação. Quando ele comentava com a gente na intimidade, a gente via que ele estava sendo levado para a parede, obrigado a fazer coisas, contrariado... (GRASSMANN apud RIBEIRO, 1995, p.57).

Afastava-se da Escolinha em 1953, quando participaria de uma coletiva no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, em Montevideu, ano em que também integrava a II Bienal de São Paulo. Em 1954, Goeldi expunha em Berna, em Zurique, e na galeria Oxumaré, em Salvador.

Em 1955, aos sessenta anos, era homenageado por Mário Barata e um grupo de intelectuais e artistas do Grupo de Estudos Mário de Andrade e do Pen Club do Brasil. Nesse ano, Goeldi se tornava professor de gravura na Escola Nacional de Belas-Artes. O ensino de gravura era um ponto de tensão para o que Goeldi considerava essencial para o aprendizado, uma vez que desenvolvera sua experiência de maneira praticamente autodidata.

Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada por quem tem mais experiência; mas a parte da criação é puramente interior e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista (...) Cada um deve seguir suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou grupos. (GOELDI apud PALUMBO, 1998, p.21).

Desde o início dos anos 50, e impulsionada pela primeira Bienal de São Paulo, tinha início no Brasil uma crescente tendência ao abstracionismo geométrico na forma do *Concretismo*. Goeldi era um professor convidado na ENBA, onde ministrava um curso de especialização de gravura em talho doce, água-forte e xilogravura, um atelier à parte no conjunto da Escola de Belas Artes. Enquanto gravador e professor de gravura, responderia secamente na entrevista à Ferreira Gullar (um dos teóricos engajados ao movimento) que a questão concretista não se situava no plano da gravura.

Não se pode esperar nem exigir do concretismo um enriquecimento da gravura, porque ele não se liga ao que há de próprio no material e no espírito da gravura. Usando blocos independentes, formas simples e esquemáticas, não abre caminho para uma especulação maior dos meios e da invenção. Não se vai exigir do concretista inovação nenhuma, porque é indiferente se o que ele fez é desenho, pintura ou gravura. (GOELDI, 1957)

A publicação do álbum *Goeldi* em Janeiro de 1955, na coleção Artistas Brasileiros, pelo Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, então capital do país, consolidava Oswaldo Goeldi enquanto legítimo representante da gravura brasileira: dramaticamente figurativa, potencialmente técnica. Goeldi

resistia às correntes abstratas, e à atualização dos procedimentos técnicos para a gravura, que ganhavam cada vez mais força no Brasil e no mundo. Esse era o cenário que receberia a gravura *Do Fundo do Mar*, de Oswaldo Goeldi. Dalí a dois anos, começariam a falar em um “surto da gravura” no Brasil.

### 1.3 TRÊS PESCADORES

Em Padrões de Intenção, Baxandall admite que poderíamos reduzir o encargo geral do artista de produzir um objeto com um interesse visual intencional a uma diretriz específica, compreendida pela relação crítica desse objeto com os trabalhos anteriores a ele.

*Do Fundo do Mar* é uma gravura em que Goeldi retrabalha a temática dos pescadores, presente em sua obra desde a década de 20. Observando esses trabalhos em retrospecto, nota-se algumas poucas repetições do motivo *três pescadores reunidos numa praia*.

Um deles é a gravura *Luar*, de 1950. Três pescadores se reúnem na praia sob a luz da lua. Os três usam chapéus e capas para proteger do frio, e ocupam a parte esquerda da gravura. Do lado direito, uma enorme lua cheia projeta seu reflexo sobre a superfície da água. É a fonte luminosa da gravura, que revela nas sombras o pedaço de um morro na distância, que também projeta seu reflexo na água. A luz se insinua na gravura através de fracas incisões que Goeldi faz coincidir com os veios da madeira. Uma pequena porção de incisões dão conta de sugerir as formas dos dois pescadores à direita. No pescador da esquerda, Goeldi abriu uma superfície branca para a camisa, e simulou um sombreado sobre as calças. Essas áreas claras parecem balancear com aquelas da lua e seu reflexo, equilibrando a gravura. Mas, misteriosamente, um clarão aparece por traz da cabeça do pescador central. Sabemos que não se trata da lua, que Goeldi fez representar de forma nítida na outra parte da gravura. Esse clarão projeta nos pescadores uma auto-sombra, com que os identificamos como silhuetas, e reforça a impressão de estarem sob a luz do luar.





Figura 30 – Oswaldo Goeldi. *Luar*. Xilogravura. 1950. 21 x 27 cm

Esses pescadores estão juntos. E apesar de estarem lado a lado, parecem convergir numa direção comum. Eles não estão dividindo apenas o mesmo espaço, o mesmo ar, há algo entre eles, um acordo, uma história, há algo que compartilham em silêncio. Eles estão de frente, mas seus rostos não aparecem, como se estivessem de costas, e apenas soubéssemos de uma forma concisa, que estão ali reunidos.

Outra gravura do mesmo ano apresenta também três figuras, num mesmo ambiente praieiro. Na gravura *Pescadores*, de 1950, os personagens estão maiores, e ocupam quase toda a extensão da gravura. Mas a disposição dos seus corpos está diferente. Cada corpo se dirige para uma direção distinta. A figura da esquerda está de costas, veste uma capa e parece se dirigir à figura central, em quem Goeldi fez a cor vermelha aparecer sobre a camisa e segura dois peixes pela calda. A figura da direita caminha de cabeça baixa, carregando um cesto, na direção do mar.

Nessa gravura, não há nenhum indicativo de fonte luminosa. Um leve sombreado no fundo, provavelmente conseguido com a pressão gradativa de uma colher de pau, sugere um entardecer, ou amanhecer. Suas incisões são mais vigorosas, os volumes das capas são sugeridos por uma porção de traços sinuosos e quebrados. E podemos divisar parte do rosto da figura central.



Figura 31 – Oswaldo Goeldi. *Pescadores*. Xilogravura. 1950. 27 x 31cm

Embora estejam dispostos cada um em uma direção, parece haver uma confluência de sentidos na posição dessa figura. Ele escuta o que pescador da esquerda parece dizer gesticulando o braço por dentro da capa, enquanto o pescador da direita passa por ele. Ele se distingue dos outros dois, seu porte é mais altivo, seus trajes mais compostos, o que pode sugerir tratar-se de um comprador. De fato, apenas os outros dois parecem carregar a insistência cansada de prosseguir em suas vidas, que notamos com frequência em gravuras com essa temática. Mas ainda assim, trata-se de uma cena de pescadores, em que Goeldi busca solucionar seu encargo.

A gravura *Do Fundo do Mar*, define como em *Luar*, a lua como fonte luminosa e lança seu reflexo abaixo dela. Mas Goeldi escolhe não torná-la visível na gravura, apenas reproduz seu efeito sobre os personagens, as aves, e a paisagem. Ao invés da lua, temos a ave branca e recortada sobre o céu, que combina com o terceiro pescador, no centro da gravura, iluminado abaixo da lua.

O pescador nº1 se desloca carregando um volume, exatamente como o pescador da esquerda na gravura *Pescadores*. Mas naquela ele ruma para o meio. Em ambas as gravuras o personagem central se encontra graficamente em destaque, mas em *Do Fundo do Mar* Goeldi resolveu abolir a cor. Os três

pescadores estão diante um do outro, mas não estão juntos como na gravura *Luar*, eles se atravessam, possuem cada qual um norte diferente, e se encaminham para lá. O pescador nº3, avança, e seu encontro parece ser com o observador.

Na gravura *Do Fundo do Mar*, Goeldi parece ter feito uma série de ajustes à representação do motivo. A luz é apenas deduzida, e as formas não são tão concisas quanto na gravura *Luar*, nem os traços tão nervosos quanto em *Pescadores*. A paisagem não aparece isolada como na primeira, nem é totalmente ocupada como na segunda. Goeldi constrói a paisagem ao redor dos pescadores, os traços e os veios se alinham à representação do mar e do vento. Goeldi se expande ajustando-se, e dá à temática dos pescadores uma gravura simples mas extremamente rica no uso de suas diretrizes, e que parece dizer apenas “ainda há homens no mar”, vivendo do mar.

Em Janeiro de 1951, Goeldi publicava no Suplemento Letras e Artes um desenho feito a nanquim e carvão, chamava-se *Pesca*.



Figura 32 – Oswaldo Goeldi. *Pesca*. Nanquim e Carvão. 1951

Como as duas gravuras do ano anterior, Goeldi desenha três pescadores na paisagem praieira. Mas a cena, representada como pleno dia, no mostra depois do peixe em primeiro plano, os pescadores puxando uma rede sob outra atmosfera. Não há aqui a dramaticidade própria de suas figuras, embora percebamos a representação da sombra por silhuetas e um busca pela

concisão das formas. Goeldi utiliza aqui alguma outra diretriz. Talvez, porque se trate de uma imagem que ilustra um texto literário.

## 2. A NOIVA

## 2.1. A IMAGEM DO TEXTO

### XXIX

- Escuta, compadre. O que se vê não é navio. É a Cobra Grande.

- Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?

Aquilo é a Cobra Grande.

Quando começa a lua-cheia ela aparece.

Vem buscar moça que ainda não conheceu homem.

A visagem vai sumindo

Para as bandas de Macapá

Neste silêncio de águas assustadas

Parece que ainda ouço um soluço quebrando-se na noite.

– Coitadinha da moça.

Como será o nome dela?

Se eu pudesse iria assistir ao casamento.

– Casamento da Cobra grande chama desgraça, compadre.

Só se a gente arranjar mandinga de defunto.

Ué! Então vamos.

Lobisome está de festa no Cemitério.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> BOPP, Raul. Cobra Norato. 1956, P. 61



Figura 33 – Oswaldo Goeldi. *S/Título [A Noiva]*. Xilogravura. 1937.

A *Noiva*, imagem que “explicaremos” no segundo capítulo, é uma gravura, feita por Oswaldo Goeldi em 1937 para ilustrar um texto literário: o poema antropofágico *Cobra Norato*, de Raul Bopp; uma ilustração realizada com a técnica da xilogravura.

A ilustração é frequentemente entendida como uma imagem que acompanha um texto, que demonstra o que o texto reporta, que o ilumina. A ilustração parece concorrer para ajudar o texto a construir um mesmo sentido. Há, pensando desse modo, uma ideia de *analogismo* entre imagem e texto que pretendemos investigar.

As artes visuais e as artes da linguagem frequentemente desempenharam a mesma função de representar, ora narrando, ora descrevendo; e por vezes serviram de referência uma para outra, o que culminou no tratado *De Pictura* de Alberti, em que as categorias da arte da oratória foram transpostas para a arte de pintar. O tratado de Alberti atestava que a linguagem visual e a linguagem literária eram análogas, o quadro deveria ser como um poema.

Assim, a separação das partes da pintura no tratado de Alberti em *Circunscrição*, *Composição* e *Recepção de luzes*, seriam análogas à separação das partes do discurso, propostas por Quintiliano em *Instituições Oratórias*. O paralelismo entre as artes fundado sob a doutrina *Ut pictura poesis* (o poema é como um quadro) na Grécia antiga, é retomado no Renascimento com seu sentido invertido, deslocando o termo comparativo para a poesia. Era a pintura que deveria ser como um poema.

Esta inversão de sentido ia muito além de um simples erro de tradução, ela seria na verdade uma resposta às novas exigências que surgiam no campo das artes daquela época. Tratava-se de uma manobra para reclamar para a pintura um reconhecimento que até então se reservava às artes da linguagem, o status de uma atividade liberal; o reclame de que a pintura é um “saber”, liberto da categoria de “arte mecânica”, e que provém da ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática.

Foi este fenômeno, o de parença entre os efeitos ilusórios das artes pictórica e poética, que levou o crítico de arte alemão Gotthold Ephraim Lessing a



publicar em 1766 sua obra *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, pensamento que interditaria pela primeira vez a doutrina *Ut pictura poesis*.

*Laocoonte* é um grupo escultórico do período helenístico, datado aproximadamente de 175-50 a.C, e redescoberto posteriormente no ano de 1506 em Roma. Documentada nos escritos de Plínio, o velho, é a representação de um sacerdote troiano sendo punido pelos deuses, estrangulado com sua prole por duas serpentes marinhas ao tentar advertir seus compatriotas da farsa do cavalo de Tróia; cena que também era narrada em *Eneida* (39 a.C), de Virgílio.



Figura 34 – *Laocoonte*. Escultura em Mármore. 175 a.C.

Lessing constrói seu argumento buscando pressupor o paralelismo das artes poética e pictórica através das perspectivas de três tipos distintos de apreciadores. O primeiro, o leigo, aproxima as duas artes pelo prazer da ilusão, base de ambas as atividades; o segundo, o filósofo, buscaria a origem de ambas na beleza e suas regras aplicadas a ações, pensamentos e formas; e o terceiro, o crítico de arte, reflete sobre essas regras e nota a predominância de

umas na poesia e outras na pintura, percebendo certa *complementaridade*. Segundo Lessing, de maneira geral, o crítico não dispunha da cautela necessária para balancear a aplicabilidade dessas regras entre as duas artes. Apesar da semelhança nos efeitos, os objetos e o modo de *imitar* de cada uma delas seriam diferentes. Os críticos teriam forçado a equivalência de ambas as artes como recurso retórico, culpando esse ou aquele artista por eventuais divergências, conforme tivesse maior gosto pela arte poética ou pictórica. Em suma, seriam corresponsáveis pela mania de descrição na poesia e do alegorismo nas artes plásticas.

Lessing destacava dois gêneros distintos de imitação, referindo-se ao artista e ao poeta:

Ou um deles faz da obra do outro o objeto efetivo de sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo. (LESSING apud LINCENSTEIN, 2005, p. 85)

Tomando Virgílio como exemplo, ao descrever o escudo de Enéias (herói da Eneida) o poeta estaria fazendo uma imitação do primeiro gênero, pois imita o artista que fez o escudo, e apenas descreve o que se vê representado na superfície do escudo como uma parte do todo; aqui ele seria original, pois a imitação é fruto de seu próprio gênio, mesmo que esteja aplicado a uma obra de arte. Se, no entanto, narrando a cena do grupo escultórico *Laocoonte*, o poeta imita o que a escultura já representa, tomando emprestado dela os traços de sua imitação, aqui ele é um copista.

No segundo gênero o poeta imita uma imitação, ou seja, imita a forma de imitar de uma outra arte. Esse raciocínio parece remeter aos diálogos de Platão, para quem o artista era um imitador afastado três graus da realidade; restar-nos-ia perguntar sobre o ilustrador, que “imita” outro artista, seria portando um imitador do quarto grau?

O argumento de Lessing para defender a especificidade das artes residia justamente no meio pelo qual cada arte desempenhava sua atividade. Os signos da pintura são figuras e cores ordenados um ao lado do outro no espaço; enquanto que os signos da poesia são sons articulados um depois do

outro no tempo. Desse modo resulta que o objeto das artes visuais são os corpos, enquanto que o objeto da poesia são as ações.

(...) a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos.

Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações. (LESSING apud LICHENSTEIN, 2005, p.89).

A capacidade que as artes visuais teriam para narrar uma história foi explorada pela arte ocidental e oriental de diversas formas, e encontrou na arte religiosa uma combinação especialmente didática. A origem da gravura na Alemanha funde-se com a origem do livro; as xilogravias medievais acompanhavam lendas e ilustravam passagens da literatura bíblica. Lessing, como alemão, estava enredado em uma rica tradição ilustrativa que cunhou Albrecht Dürer e subsequentes gerações de gravadores/ilustradores.



Figura 35 – Albrecht Dürer. *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. Xilogravura. 1498. 39,5 x 28 cm

Assim mesmo, Lessing reclamava para cada arte sua especificidade, pautada pelo meio com que cada imitação se via melhor executada. Seu discurso encontrou eco em Baudelaire, Huysmans, Zola, os irmãos Goucourt e finalmente em Greenberg, no século XX.

Em 1939, Greenberg publicava seu primeiro ensaio crítico chamado *Vanguarda e Kitsch*, problematizando a disparidade de expressões artísticas de um mesmo contexto social. Ele militava em prol de um caminho lógico e assertivo para as artes plásticas, e encontrava seu correspondente na arte abstrata. No ano seguinte, Greenberg revisitava o argumento de Lessing para solidificar o discurso modernista sobre a vanguarda, publicando *Rumo a um mais novo Laocoonte* (1940).

Greenberg indicava Lessing como primeiro sinalizador de uma “confusão” entre as artes, mas que teria apenas explicado os efeitos prejudiciais para a literatura, criticando exemplos de poemas descritivos. Segundo Greenberg, a literatura se configurava como arte dominante a partir do século XVII, tornando-se protótipo para que as outras artes despojassem de suas características próprias para lhe imitar os efeitos. As artes subservientes lograriam o intento na medida em que atingissem um grau de domínio técnico que lhes permitissem dissimular seus meios. Assim, destacando-se de Lessing, para Greenberg a ilusão era um efeito predominantemente poético.

Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, Greenberg dava cabo do primeiro item do programa vanguardista: desvencilhar-se do tema, por natureza literário e ideológico, buscando uma nova e maior ênfase na forma. Uma pureza residiria nas limitações do meio de cada arte, que estabeleceria entre elas suas devidas fronteiras; e aqui encontramos o eco de Lessing. A exclusão do tema literário nas artes plásticas, enquanto movimento artístico teria início no decorrer do século XVIII com a arte francesa, quando após o realismo de Gustave Courbet, os impressionistas protagonizaram a tendência de aproximar as formas de arte com precisão cada vez maior da representação da totalidade da aparência. O que os movimentos de arte moderna fariam em seguida, de um modo geral, seria tornar a superfície o conteúdo próprio da obra de arte.

No entanto, o expressionismo alemão não seguia o caminho lógico que Greenberg prescreveria anos mais tarde para as artes plásticas. Enquanto movimento moderno, esse expressionismo manteve com a ilustração uma relação simbiótica. Herdeiros da tradição gráfica de Dürer, os alemães do início do século XX criaram um movimento populista, em que as artes gráficas

ecoaram com a literatura de Kafka e Dostoievsky um mesmo grito humano de agonia, devaneio, e desencanto com o mundo moderno. Muitos de seus pintores eram também ilustradores, e até escritores.

À órbita da cultura alemã, o austríaco Alfred Kubin (1877-1959) levava a linguagem do desenho e da ilustração a um grau agudo de crueza e melancolia. Fora influenciado pelo gravador alemão Max Klinger, exímio desenhista que criara sensações de estranheza e de fantástico ao combinar elementos absurdos e contrastantes. Kubin também desenhava à procura de uma dimensão misteriosa da realidade, dando vazão à imaginação e ao delírio. Tornou-se amigo de Kafka, e ilustrou vários escritores germânicos entre E.T.A. Hoffmann e Fiódor Dostoiévski, além do americano Edgar Allan Poe. E tal como o colega austríaco Oskar Kokoschka, era artista, ilustrador, e também escritor de ficção.

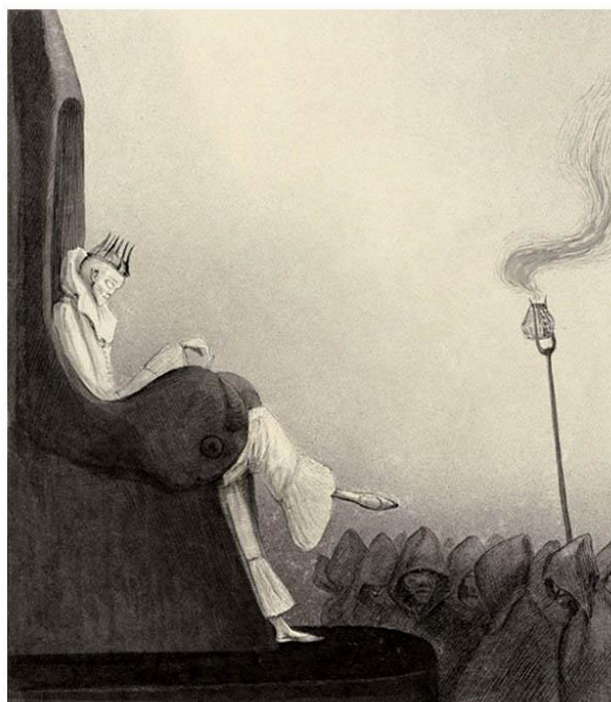


Figura 36 - Alfred Kubin. *O último rei*. Nanquim. 1903. 37,1x 28,2 cm

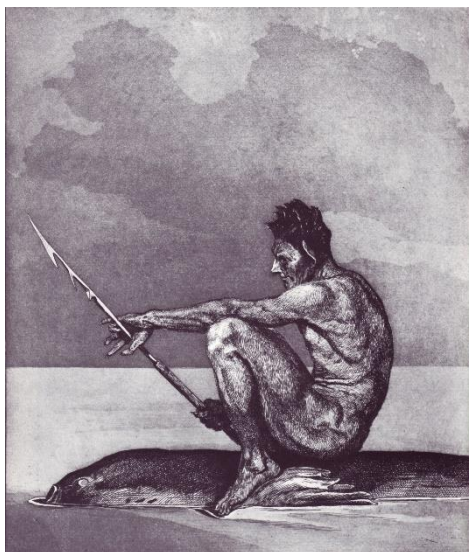


Figura 36 –Max Klinger. *Eva e o futuro*. Litografia. 1880

Parece que apesar das interdições de Lessing e muito posteriormente de Greenberg, o tema literário é recorrente em percursos, movimentos, e artistas transversais pela história da arte. A ilustração enquanto atividade artística esteve comumente condicionada a certo domínio técnico e linguagem comunicativa, e com a exceção de um Toulouse-Lautrec, pode ter encontrado refúgio na arte moderna germânica, que apresentou desde cedo uma faceta marginal, populista, da técnica como trabalho manual (xilogravura), fruto de uma cultura da classe trabalhadora. A gravura enquanto base estrutural da imagem para os germânicos abriu para a ilustração um caminho assistido pelo movimento das artes plásticas.

Quando Walter Benjamin (1985)<sup>14</sup> acusava na xilogravura o desencadeamento de um processo de reprodutibilidade técnica da imagem, ele o faz comparando com o processo correspondente na escrita, ou seja, com a imprensa; posterior e menos acelerada que a gravura. Essa dicotomia talvez não seja tão relevante se considerarmos que a gravura como meio reprodutivo tem sua origem ligada ao nascimento do livro, na China do século IV, com a estamparia de selos e carimbos sobre papel, onde imagem e escrita eram praticamente sinônimos. Mesmo no ocidente, a origem da gravura funde-se com a origem do livro, dado suas propriedades ilustrativas: as xilografias medievais acompanhavam

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, 1985.

legendas e ilustravam passagens da literatura bíblica. Desse modo, não estranhemos nos dias de hoje quando encontramos gravuras seccionando páginas de um livro, ou mesmo quando a palavra *gravura* é frequentemente empregada como equivalente da palavra *ilustração*.

O desenvolvimento autônomo da gravura no Brasil se dá no início do século XX, com artistas que prezavam pelas qualidades estéticas da gravura, para além de sua função reprodutiva. É dentro do cenário modernista, que a gravura brasileira se instituiu enquanto especificidade artística. Sem, no entanto, abandonar sua natureza técnica, nem desmanchar as relações estreitas com os veículos de imprensa.

Oswaldo Goeldi frequentou a Escola de Artes e Ofícios de Genebra e ateliês particulares até fazer sua primeira exposição de desenhos em 1917, em Berna. A partir de então tomou contato com o movimento alemão *Blaue Reiter*, do qual Alfred Kubin era integrante, e o elege como sua principal referência artística. Em 1919, a bordo de um navio sueco, Oswaldo Goeldi contrabandeava a tradição ilustrativa alemã para o Brasil.

Enquanto artista gráfico, Goeldi complementava criações espontâneas com ilustrações para periódicos e suplementos literários, atividade que “pagava” suas contas, e vem nos oferecer uma perspectiva diferente sobre seu trabalho de gravura. Para analisar *A Noiva*, traçaremos novamente um triângulo de reconstituição, mas levaremos em conta que nosso segundo objeto se distingue do primeiro. *A Noiva* é uma gravura feita a partir de um texto literário, é outro *encargo*, que necessariamente nos impele a mapear os contextos culturais em que ambos, texto e imagem, foram criados.

### 2.1.1 Cobra Norato

Em *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária* (2000)<sup>15</sup>, Marilena Chauí discute a ideia de “nação” como *semióforo*. Para a filósofa brasileira, há um mito fundador do Brasil que opera como forjamento de uma nação que é

---

<sup>15</sup> CHAUI, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. 2000.

“gigante pela própria natureza”, abençoada por Deus, de povo ordeiro e pacífico, mas também heroico, festivo e sensual. Semióforo,

(...) era a comunicação com o invisível, um signo vindo do passado ou dos céus, carregando uma significação com consequências presentes e futuras para os homens. Com esse sentido, semióforo é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica (...) Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação. (CHAUÍ, 2000, p.12)

“Semióforo” é uma palavra formada pela junção de duas outras palavras gregas: *semeion* é “sinal” ou “signo”, enquanto *phoros* seria “trazer para a frente”, “carregar” e “pegar”, quando se diz que uma planta “pegou”. Para Chauí, o “verdeamarelismo”, que simbolizava a economia agrária da elite rural brasileira, configurou-se frequentemente, na história do Brasil, num meio para fixar (pegar) a questão nacional no imaginário popular, e alcançar objetivos específicos das classes dominantes, isolando a luta de classes.

A questão nacional enquanto semióforo, também pode ser encontrada semeada pelo programa modernista brasileiro. A reclamação de temas folclóricos que reafirmassem traços de cultura e identidade brasileira, mas também a exaltação paradisíaca e ufanista da nação, bem como o sentimento de pátria “una” e singular, foi um caminho percorrido por uma grande parcela dos escritores ligados ao modernismo.

O “nacionalismo estético”, defendido por alguns integrantes do modernismo brasileiro, associou-se à expansão de um nacionalismo político, citado por Marilena Chauí, que acabou se identificando com o integralismo e com o fascismo, tais como os movimentos *Verdeamarelismo* e o *Anta*, representados por Cassiano Ricardo, Manotti del Picchia e Plínio Salgado.

É dessa época a “Aquarela do Brasil” de (Ary Barroso), que canta as belezas naturais, mas também o “Brasil Brasileiro”, isto é, o “mulato inzoneiro”, os verdes olhos da mulata, o samba, o “Brasil lindo e trigueiro”. Não é casual que na mesma época que ouvia a “Aquarela do Brasil” também lia a *Marcha para o Oeste* de Cassiano Ricardo, para quem o Brasil era “um escândalo de cores”, escrevendo: “Parece que Deus derramou tinta por tudo”, céu de anil, flores e pássaros em que gritam o amarelo avermelhado do sol e do ouro, riquezas fabulosas e



“todas as cores raciais, na paisagem humana”. (CHAUÍ, 2000, p.37)

Mas o ufanismo político não foi a única tônica do modernismo brasileiro, é possível distinguir duas correntes que se manifestaram na forma de movimentos modernistas: o *Pau-Brasil*, que tinha como objetivo a criação de uma linguagem revisora que enaltescesse singularidades culturais do Brasil; e a *Antropofagia*, que reforçaria a identidade cultural brasileira na medida que se apoderasse da cultura do colonizador europeu.

Essas duas correntes remeteriam ao que o crítico literário Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (2000), sugeria como “dialética” entre *localismo* e *cosmopolitismo* na literatura brasileira,

Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus (CÂNDIDO, 2000, p.117).

No entanto, para Antônio Cândido, o Modernismo de 22 inauguraria um momento novo na dialética entre o universal e o particular, “inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele” (CÂNDIDO, 2000, p.126). Haveria uma confluência literária das duas intenções: a cosmopolita, que tinha como objetivo a internacionalização, a modernização, a incorporação do progresso; e a nacionalista, de busca pela singularidade brasileira. Isso, porque pela primeira vez, insurgiria certo sentimento de “triunfo” que romperia com “a posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal” (CÂNDIDO, 2000, p.127).

Antes de ser um livro de poemas publicado em 1931 e ligado ao movimento antropofágico, *Cobra Norato* é uma lenda amazônica. Fala-se da *Cobra Grande*, ou *Boiúna*, uma cobra gigantesca que viveria debaixo das águas dos rios e lagos amazônicos. Seus olhos, brilhantes como faróis, confundiria os habitantes dando a ideia de ser um navio grande. Segundo a lenda, o Boiúna teria se deitado com uma índia, que meses depois daria a luz a dois bebês zoomórficos: Cobra Norato, de caráter bom como a mãe, e Maria Caninana, malvada como o pai. Seguindo as instruções do pajé, a índia abandonou os filhos no rio. Em noites de luar, Norato despe a pele de cobra para participar das festas dos homens e namorar com moças virgens. Antes do amanhecer,

veste a pele de cobra e volta para o fundo das águas, assemelhando-se ao mito (também amazônico) do boto. Em uma das muitas histórias que se conta, teria matado a própria irmã para que não repetisse suas maldades costumeiras.

Bopp era gaúcho, estudou direito em várias universidades, e em 1921 era estudante em Belém do Pará. Suas incursões pelo território amazônico teriam lhe rendido material poético para cunhar uma identidade primitiva do país na forma de *Cobra Norato*, que permaneceria intocado até 1927, quando Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral incentivariam Bopp a revisar o texto e publicá-lo. Integrando o grupo paulista do modernismo, era politicamente engajado ao movimento antropofágico, e mergulhou no mito amazônico em busca de certa “brasilidade” estética, referindo-se à modernidade literária europeia, ao mesmo tempo que lhe negava o pertencimento.

Com 33 cantos, o poema nos apresenta no “Canto I” um herói híbrido, que participa tanto da condição de homem como de cobra, movido pelo desejo erótico de casar-se com “a filha da Rainha Luzia”, outra personagem mítica da Amazônia:

Um dia / ainda eu hei de morar nas terras do Sem-fim. / Vou andando caminhando caminhando. / Me misturo no ventre do mato mordendo raízes (...) Brinco de amarrar uma fita no pescoço / e estrangulo a cobra / Agora sim / me enfio nessa pele de sêda elástica / e saio a correr mundo. / Vou visitar a Rainha Luzia. / quero casar com sua filha. (BOOP, 1956, p.19).

Diferente de Macunaíma, que não seria herói nem anti-herói, segundo Antônio Cândido (2000), pois desvia-se da lei, sendo amoral; *Cobra Norato*, de Bopp, contemplaria o padrão: *separação, iniciação e retorno*; ritos de passagem da Jornada do Herói, postulada por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1949).

O herói é convocado por um arauto (o chamado do destino) para realizar uma tarefa difícil ou penetrar numa zona de risco, vigiada por seres perigosos – os guardiões do limiar –, recebe o auxílio de um guia, entra no “ventre da baleia” onde luta com um terrível monstro, e ao vencê-lo, recebe como prêmio o objeto da busca, e retorna como herói para o seio da comunidade.

Em *Cobra Norato*, o herói “encarna” a cobra lendária para se aventurar pelas terras do Sem-fim em busca da filha da Rainha Luzia (chamado do destino), atravessando pântanos, charcos, chuvas, florestas e bichos diversos. “Sapos beijudos” (guardiões do limiar) lhe espiam e lhe indagam por sua identidade, acaba atolado num “útero de lama”, e recupera a superfície com a ajuda da cauda do compadre Tatu (auxílio do guia). Chegam à toca da Cobra Grande para assistir seu casamento com uma moça virgem, e descobrem que trata-se da filha da Rainha Luzia (objeto da busca). Luta contra os sapos beijudos e com a própria Cobra Grande, e foge levando a noiva consigo para as Terras-do-sem-Fim.

O enredo fabulista abre espaço dentro do movimento antropofágico, para o percurso mitopoético da “linguagem”. Se comparássemos à Odisseia, em que o herói enfrenta tribulações sem conta, tais como sereias e ciclopes, para o regresso a Ítaca, sua pátria, e por fim retomar o que é seu por direito, sua mulher e sua casa, *Cobra Norato* traduz o mar mediterrâneo em floresta tropical, de “hálito podre”, sapos e bichos rastejantes, “árvores acoradas”, filetes de rio e lama caudalosa. Os versos homéricos dão lugar a uma narrativa primitivista, de linguagem enraizada na cultura e no “solo” brasileiro, com métricas irregulares, saltos e voltas a um modo que lembra o surrealismo.

Esta é a floresta de hálito podre / parindo cobras / Rios magros obrigados a trabalhar / A correnteza arrepiada junto às margens / descasca barrancos gosmentos / (...) / Num estirão alagado / o charco engole a água do igarapé. (BOPP, 1956, p.23).

Ao contrário do mito amazônico, em que o personagem despe-se da condição de réptil, o Cobra Norato boppiano veste a pele de cobra para “ganhar mundo”. É a condição de serpente que lhe permite transpassar os obstáculos e agruras da floresta amazônica. Na Odisséia, o herói desce o mar para os reinos inferiores de Hades, a fim de consultar Tirésias, o adivinho, que lhe aponta o caminho de regresso a Ítaca. Norato desce ao “útero da lama” e regressa com a ajuda do “compadre” Tatu. Há uma trama de “parentesco” no mito de Cobra Norato, que atravessa o poema e denuncia uma questão antropofágica. Lutar contra o pai e lhe roubar a noiva seria o termo da dialética com o “pai”

européu? Cobra que se aparenta com tatu, remeteria ao parentesco entre norte e sul do Brasil?

Apesar de ser bacharel em direito, Bopp seguiu a carreira diplomática e jornalística, destacando-se como um dos principais redatores da Agência Brasileira de São Paulo. Depois da leitura do manifesto antropofágico na casa de Mário de Andrade, criava a Revista antropofágica ao lado de Antônio de Alcântara Machado e Oswald de Andrade.

*Cobra Norato* foi a produção literária que legou a Bopp seu lugar junto ao movimento antropofágico e reconhecimento pela crítica. Apesar de ser também o autor do livro de “poemas negros” *Urucungo* (1932), Bopp fica marcado na história da literatura brasileira como “o autor de *Cobra Norato*”.

Na trilha do Verdeamarelismo de Menotti, Cassiano e Plínio Salgado, mas bem cedo convertido aos chamados da Antropofagia de Oswald e Tarsila, está Raul Bopp, cuja rapsódia amazônica, *Cobra Norato*, é o necessário complemento do Manifesto Antropofágico. (BOSI, 1994, p.369).

Raul Bopp encerra o Trigésimo terceiro canto com o convite para a festa de casamento da Cobra Norato:

Traga Joaninha Vintém, o Pajé-pato, Boi Queixume. / Não se esqueça dos Xicos, Maria Pitanga, João Ternura, / O Augusto Meyer, Tarsila, Tatísinha. / Quero o povo de Belém, de Pôrto Alegre, de São Paulo. (BOPP, 1956, p.69)

Todos são chamados para o banquete antropofágico: Tarsila do Amaral, a quem Raul Bopp dedica o livro, os Xicos (os Portinari), João Ternura (personagem de Aníbal Machado), Augusto Meyer, o povo do norte e do sul, as distâncias e as diferenças suprimidas.

Se *Cobra Norato*, é “o complemento necessário ao manifesto antropofágico”, talvez seja porque incorpora o trinfo sobre o pai-europeu na medida que se adentra no “sem-fim” do Brasil, roubando-lhe o prêmio, sem chances de regressar ou devolver; ele veste a ideologia por trás do movimento.

### 2.1.2 Um ilustrador no Brasil

Sergio Buarque de Hollanda inicia *Raízes do Brasil*<sup>16</sup>, em 1936, definindo o brasileiro como “desterrado em sua própria terra”, pela tentativa malograda de implantação da cultura e forma de convívio europeias em um ambiente desfavorável àquelas. Oswaldo Goeldi, por assim dizer, sofreria no sentido literal, a mesma “experiência” da cultura luso-brasileira.

A exposição da semana de arte moderna de 1922 realizada no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, foi anunciada a 29 de Janeiro daquele ano pelo *Correio Paulistano*, divulgando o programa do evento com a lista dos artistas participantes de cada seção artística. Na categoria “Pintura” estavam listados Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Regina Graz, John Graz, Castello e *Oswaldo Gueld*.

A participação dos trabalhos de Goeldi na exposição, que teve o nome escrito com a grafia errada pelo periódico, ainda é incerta. Não há nenhuma evidência concreta de que Goeldi tenha se somado aos expositores do movimento, apenas relatos. À época, ele ainda não havia descoberto a xilogravura, e na hipótese de ter participado como expositor, teria sido com desenhos feitos a bico de pena ou carvão.

(...) recusa-se a participar de qualquer discussão artística e se refugia na vida boêmia. Isola-se e fragiliza-se. Neste momento também acentuam os conflitos familiares. Goeldi é expulso do ambiente doméstico em que dominava certo puritanismo protestante. Envia-no a bordo de um transatlântico rumo à Europa. (RIBEIRO, 1995, p.9)

Em 1922, Goeldi tentava sobreviver como ilustrador. Mas acabara contraindo dívidas que surgiram de uma vida boêmia e desregrada. Seu cunhado, Martin Wegner, casado com sua irmã mais nova, Matilde Goeldi, protestante, é quem assume a tutoria dos bens dos Goeldi, e considera Oswaldo uma ameaça ao patrimônio e reputação da família. Sob a acusação de acumular despesas, foi pressionado a retornar para a Europa, embarcando em Agosto daquele ano (a Semana de arte Moderna foi em Fevereiro) no vapor *Valvídia*. Ao aportar em

---

<sup>16</sup> HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Dacar (Senegal), recebe a correspondência do grupo de intelectuais reunidos em torno da poetisa Beatrix Reynal, enviando-lhe uma quantia em dinheiro e pedindo que volte. Goeldi volta para o Rio de Janeiro onde é acomodado num quarto/atelier da casa de Beatrix e Reis Júnior, na Tijuca. Desde então, seria frequentemente financiado pela amiga. Ex-patriado (da Suíça e do Brasil) e periférico ao movimento modernista, Oswaldo Goeldi era um “desterrado em sua própria terra”, um estrangeiro no país onde nasceu.

Depois de mudar-se com a família para a Suíça com apenas 6 anos de idade, Goeldi retornaria ao Brasil em 1919, tendo vivido 18 anos naquele país. Em 1920 começaria a trabalhar ilustrando a Revista *Leitura Para Todos*, de Álvaro Moreyra. A Revista, ao modo de um almanaque, era voltada “para todos”, e tinha um conteúdo diversificado: moda, arte, hobbies, literatura, dicas, curiosidades; a revista era editada pelo grupo *O Malho S. A.*, que produziam também o semanário *Para Todos*, voltada para a classe burguesa feminina; a revista *Ilustração Brasileira*, voltada para a elite intelectual; e *O Malho*, carro-chefe do grupo.

Nos anos 20, passando para o controle de Alvaro Moreyra e J. Carlos, as revistas do grupo *O Malho* vão sofrer, pouco a pouco, uma reforma visual art nouveau: as capas, antes de um realismo fotográfico, passam a ser ilustradas pelo traço de J. Carlos; os editoriais são comandados por poetas como Hermes Prates e Felipe d’Oliveira, em páginas que conjugam poesias e vinhetas estilizadas. (RUFINONI, 2006, p.45)

A ilustração para o “O gato Preto”, conto de Edgar Allan Poe publicado em 1920 na *Leitura Para Todos*, foi uma oportunidade encontrada por Alvaro Moreyra, de casar a atmosfera do texto com o gênio de um artista plástico. Segundo Rufinoni, Alvaro Moreyra “um poeta *penumbri*sta ou *crepuscular*” (RUFINONI, 2006, p.50) compartilharia com Goeldi certo gosto pela literatura simbolista, e a aproximação entre ambos poderia ter se dado por essa via.

O desenho, feito a bico-de-pena, é um emaranhado de hachuras sobrepostas, que se adensa em áreas sombrias e reservam poucos focos de luz. Num lampejo vemos um gato que passa em contraluz, no topo da imagem; um homem balança pela rua enquanto olha para cima; um lampião se inclina acompanhando o balanço do homem, a rua se insinua pelas sombras, uma

casa aparece ao fundo e se desvanece com os riscos. São riscos, um acúmulo de riscos acelerados, combinando-se para “entramar” a imagem.

Como se nota, a imagem, mesmo sendo uma ilustração, já carregava em 1920 elementos que se desdobrariam nas diretrizes do problema plástico de Goeldi: o contraste branco e preto e sua alusão à luminosidade e à escuridão; a tensão entre concisão e expressão; o “comum” enquanto interesse visual.



Figura 37 - Oswaldo Goeldi. *Ilustração para o Gato Preto*. Desenho. 1920

O conto de Poe narra a história de um homem atravessado pelo alcoolismo, pela perversidade e pela loucura, perseguindo e sendo perseguido por um gato preto, suposto algoz de todos os seus infortúnios. Há uma confluência atmosférica posta entre o mundo de Poe e o mundo de Goeldi. As hachuras de Goeldi, outrora utilizadas no desenho *Comadres*, aqui criam um espaço indefinido, de onde as figuras surgem isoladas, tão logo se fazem reconhecíveis, detonando o drama psicológico que enreda o texto.

Certa noite, ao voltar a casa, muito embriagado, de uma de minhas andanças pela cidade, tive a impressão de que o gato evitava a minha presença. Apanhei-o, e ele, assustado ante a minha violência, me feriu a mão, levemente, com os dentes. Uma fúria demoníaca apoderou-se, instantaneamente, de mim. Já não sabia mais o que estava fazendo. Dir-se-ia que, súbito, minha alma abandonara o corpo, e uma perversidade mais do

que diabólica, causada pela genebra, fez vibrar todas as fibras de meu ser. (POE, Edgar. O Gato Preto)<sup>17</sup>

Ilustrar um texto de Poe, deve ter sido para Goeldi um prêmio, uma vez que o trabalho de ilustrador é justamente colocar-se a serviço do texto, e não o contrário. Só em 1921 Goeldi faria sua primeira exposição no Brasil, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, apresentando desenhos com atmosfera semelhante à que vemos na ilustração para “O Gato Preto”. A crítica não foi compreensiva com os desenhos de Goeldi, que passou quase despercebidamente pelo público. No entanto, pôde chamar a atenção de um Manuel Bandeira, um Aníbal Machado, um Ronald de Carvalho e um Cândido Portinari, todos diretamente ligados ao que no ano posterior culminaria na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.



Figura 38 – Oswaldo Goeldi. *S/ Título* [Urubu]. Desenho. 1920

A Semana de Arte Moderna inauguraria para a arte brasileira novos rumos na direção da internacionalidade, autenticidade e reelaboração da cultura brasileira, mas marcaria também a marginalidade estética de Goeldi em face do programa modernista. Oswaldo Goeldi não poderia, como argumenta Priscilla Rufinoni (2006), ser chamado, sem qualquer explicação, de “modernista”. De fato, não teria participado senão de longe da Semana de 22, não estava na segunda oficialização da arte moderna (o Salão de 31), e

<sup>17</sup> Disponível em [http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o\\_gato\\_preto-allan\\_poe.pdf](http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf) acesso em 18 de Maio de 2015.



tampouco se filiara aos debates e às facções posteriores a 22, que se interessavam, cada um a seu modo, em reelaborar a cultura e a arte brasileira.

Desde sua chegada ao Brasil, aproximou-se somente dos meios da imprensa, ainda assim sob o pretexto sempre repetido de que necessitava sobreviver. Entretanto, sem buscarmos analisar a posteriori a atuação do gravador, ou, por outro, idealizar esta mesma postura como projeto dado a priori, antipositivista, antimodernista, ético, o artista e o ilustrador esteve o tempo todo imerso em um imaginário criado pelos artistas modernistas. (RUFINONI, 2006, p.169)

Em 1923, Goeldi ilustrava na revista *Ilustração Brasileira*, “A causa secreta”, conto de Machado de Assis. Como dissemos, essa revista era voltada para um público mais elitizado e intelectual. O conto de Machado, coincidentemente, também visitava o tema da perversidade, mas dessa vez o personagem que submetia animais à tortura é muito mais controlado, e por isso mais perverso. A paisagem é o Rio de Janeiro urbano do século XIX. Existe, outra vez, uma intencionalidade estética do editor ao escolher Goeldi para ilustrar especificamente esse conto “sombrio”.

Mais uma vez, as hachuras farpeiam e se desembaraçam para reservar pequenos focos de luz, onde Goeldi decide nos mostrar poucos elementos. O resto são repetições de riscos que se adensam para o breu. A ilustração para “A causa secreta” compõe-se de cortinas que se abrem na penumbra, um rosto recortado na escuridão, e abaixo dois clarões distintos, um radial e outro disforme. A ilustração parece recorrer às soluções desenvolvidas por Alfred Kubin, seu parente estético.



Figura 39 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para A Causa Secreta*. Desenho. 1923



Figura 40 – Alfred Kubin. *Stallion*. Desenho. 1920

Em 1924, Goeldi começava a ilustrar *O Malho*, irmão mais velho da revista *Leitura Para Todos*, e suas ilustrações acompanharam, nos anos que se seguiram, a aceleração dos riscos de bico-de-pena para fabricar as imagens por contrastes de densidade. Mas nesse mesmo ano, Goeldi tomaria contato pela primeira vez com a técnica da Xilogravura, no atelier de Ricardo Bampi, na praia de Boa Viagem, Niterói.

Ricardo Bambi, paulista, viveu na Alemanha até 1914, e era escultor. Segundo Reis Júnior, Goeldi e Bampi poderiam ter se conhecido na balsa que atravessava Rio e Niterói, ademais frequentavam a Sociedade Brasileira de Belas Artes, onde Quirino da Silva era segundo secretário e amigo de ambos.

Goeldi e Quirino passaram a frequentar o atelier de Bampi para aprender a técnica da xilogravura. Mas onde Quirino não se adaptara, Goeldi encontrava a “disciplina para as divagações do desenho”. Havia uma sedução no artesanato da xilogravura.

O simples trato com os utensílios proporcionava-lhe grande prazer, um prazer infantil, que lhe servia de derivativo às preocupações: procurar a maneira adequada, prepará-la, lixá-la; descobrir goivas, formões e afiá-los, fabricar rolos e espátulas para a impressão. Tarefas que o distraiam e às quais

se dedicava com entusiasmo, carinho, paciência e método. (REIS JÚNIOR, 1966, p.18).

É de 1928 que temos o primeiro registro de uma ilustração de Goeldi realizada com a técnica da xilogravura. Fora convidado para ilustrar um dos romances de Graça Aranha, escritor “mais velho” que arregimentou o grupo da Semana de Arte Moderna. *Canaã* é um romance que traz como pano de fundo a imigração germânica no estado do Espírito Santo, no Brasil, o que de certa forma, comungava com Goeldi. O romance contrapunha duas ideias filosóficas (integração x divisão) através de dois personagens, Milkau e Lentz, ambos colonos tentando se adaptar à nova terra.

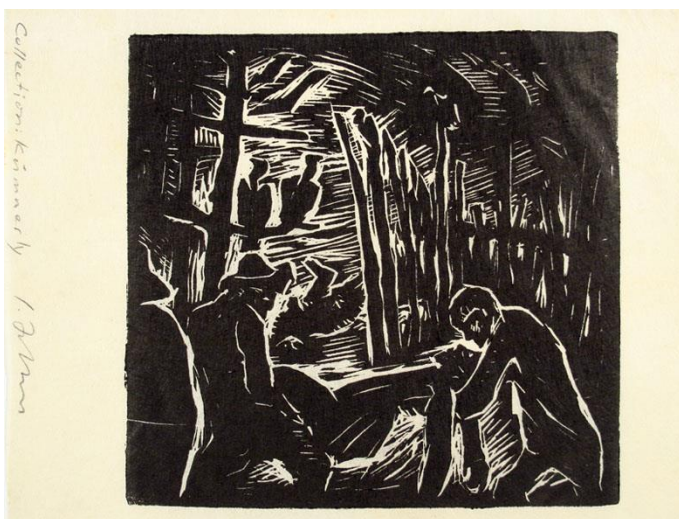


Figura 41 – Oswaldo Goeldi. *O Enterro do Velho*. Xilogravura. 1928. 14 x 14,5 cm



Figura 42 – Oswaldo Goeldi. *O Enterro do Velho* (Jornal *A Manhã*). Xilogravura. 1942

O livro com as ilustrações de Goeldi nunca chegou a ser editado. Em 1942, o Suplemento literário *Autores e Livros* do Jornal *A Manhã* publicava um trecho de *Canaã* no formato de conto, agora sim, ilustrado com a gravura *Negro Bêbado* ou *Enterro do Velho*, originalmente feita para ilustrar o romance em 1928.

Em *Goeldi: Modernidade Extraviada* (1995)<sup>18</sup>, Sheila Cabo interpreta o motivo do homem carregado como um “Cristo da miséria”. Para Cabo, a austeridade da gravura provocada pelas linhas verticais e horizontais, concorreria para uma poética da “incomunicabilidade”, do silêncio. Priscilla Rufinoni (2006) no

<sup>18</sup>CABO, Sheila, *Goeldi: modernidade extraviada*, Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

entanto, discorda que na imagem encontraríamos uma visão antimodernista, antipositivista do universo brasileiro, como afirmava Cabo, e sim “uma interpretação de um dos textos fundadores da modernidade estética do país” (RUFINONI, 2006, p.86).

Se Goeldi não se afinava esteticamente aos temas “brasileiros”, será ilustrando os livros dos escritores modernistas que o gravador mais se aproximará do discurso moderno brasileiro, sem abandonar sua linguagem. A gravura *O Enterro do velho* foi feita apenas um ano antes da gravura *Solitário*, que integrava o álbum *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi* (1930).



Figura 43 – Oswaldo Goeldi. *Solitário*. Xilogravura.1929 12,5 x 11cm

Na gravura de cunho autoral, percebemos a adaptação à técnica que o desenho hachurado de Goeldi foi submetido. As formas que se esvaneciam numa enxurrada de riscos nervosos e quase aleatórios, agora aparecem “sugeridas” por traços espaçados e desligados no breu. O foco de luz, ainda é a forma com que Goeldi conseguirá isolar os elementos da imagem. Também encontramos mecanismos semelhantes no “Enterro do Velho”, mas há algo na composição e no tratamento desta, que as diferenciam enquanto gravuras.

Na ilustração, há uma suavidade no grafismo que segue os veios da madeira e intercala todas as formas reconhecíveis. As linhas desaparecem nas bordas da gravura, de modo que o olhar chega ao centro da imagem gradativamente. A

gravura se organiza para que reconheçamos as silhuetas como blocos escuros recortados contra as linhas: enxergamos *literariamente* a imagem, e a cena que ela ilustra. Parece ser outro o interesse visual de “Solitário”. Ao isolar graficamente o homem que anda, Goeldi dramatiza a solidão, aspecto cultural do mundo moderno, mas os elementos no seu entorno crescem afastando-se do centro da imagem. Os desbastes na madeira são mais soltos e independentes, menos controlados, a organização se dá de modo espontâneo e vibrante. A organicidade de ambas é distinta.

É também pela organicidade da “forma” que Rodrigo Naves em *Goeldi* (1999), distingue as ilustrações para os romances de Dostoievsky.

Dostoievsky, romancista russo do Século XIX, teria sido o precursor da literatura existencialista, conhecido pela elaboração do drama psicológico vivenciado por seus personagens. Provavelmente devido à atmosfera geral das gravuras de Goeldi, ele foi convidado pela Editora José Olympio na década de 40 para ilustrar a obra de Dostoievsky, traduzida para o português por Rachel de Queiroz: *Recordações da casa dos mortos* em 1945, *O idiota* em 1949, *Memórias do subsolo* em 1953, e *Humilhados e Ofendidos* em 1960.

Para Rodrigo Naves (1999), o texto do escritor russo teria “autorizado” que Goeldi se aproximasse das formas expressionistas canônicas. Haveria nessas gravuras-ilustrações uma tendência à dilaceração da forma, que aproximaria Goeldi dos expressionistas alemães do início do século. *Em Recordações da casa dos mortos*, primeiro trabalho de ilustrações para Dostoievsky, Goeldi utiliza a xilogravura, mas grava de forma distinta.

Não há mais a sinuosidade de linhas que acompanham os veios desenhando grafismos que nos conduzem a passear pela gravura, contornando silhuetas num ar de mistério e melancolia. Os desbastes são mais violentos, e criam um contraste duro entre o claro e o escuro. Uma goiva mais larga e de corte arredondado parece ter sido a protagonista de uma gravação mais rápida e mais intensa, que alcançou as áreas brancas sem hesitações. O resultado é a imagem de um homem reclinado que parece sorrir.



Figura 44 - Oswaldo Goeldi. *Ilustração para Recordações da casa dos mortos*. Xilogravura. 1945

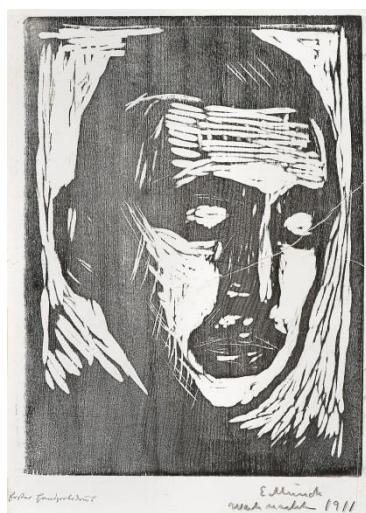


Figura 45 - Edvard Munch. *Retrato de Jappe Nilsen*. Xilogravura. S/Data

O contraste claro-escuro, que em outras gravuras parece aludir a efeitos de luminosidade e sombra (nossa primeira diretriz), aqui se reduz à pura função expressiva da forma. O rosto nos aparece como uma carranca. Não sabemos ao certo a natureza da expressão facial, pode ser deboche, mas também pode ser ira, ou alegria mesmo, o caso é que Goeldi faz dar a seu riso um ar perturbador. Os dentes à mostra nos lábios grosseiros fundam o centro da imagem, os outros desbastes parecem circundá-los num redemoinho. E então reconhecemos um esvaziamento da representação para dar a ver um conjunto de formas brancas sobre um fundo negro. Goeldi busca uma aproximação *formal*, e não tanto *literal* com o texto de Dostoievsky.

Efeito semelhante pode ser observado na capa ilustrada para *Humilhados e Ofendidos*. Quatro figuras são mostradas em meio a uma enxurrada de incisões que se moldam aos seus contornos. Não há, mais uma vez, significações de comportamento da luz. O claro e o escuro são um “jogo” para fins expressivos. Tampouco nos parece uma cena. Os personagens foram empurrados para caber no mesmo espaço. Talvez por ser a capa do livro, tenha uma *literalidade* que a imagem anterior não nos apresenta, mas as duas parecem concorrer para acompanhar a *forma* que Dostoievsky escreve.



Figura 46 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para Humilhados e Ofendidos*. (Capa). Xilogravura.1945

É claro que na carreira de ilustrador, não foi sempre que Goeldi ilustrou textos que comunicavam a mesma atmosfera do seu mundo plástico. Acompanhamos ter havido textos propositalmente ilustrados por Goeldi nas Revistas do Grupo *O Malho*, mas deduzimos que houve textos que eventualmente não combinavam com a estética do gravador. É o que podemos inferir a partir de algumas trocas de correspondências entre Goeldi e Kubin na década de 30. Kubin, seu “pai” artístico, lhe escrevia em Setembro 1930:

Tomo a liberdade de enviar-lhe simultaneamente o livro *Laren* de Willi Seidel, porém mais por causa das ilustrações, porque eu percebo Seidel como um escritor pseudo-demoníaco, que não me faz esquecer os legítimos Poe, Hoffmann, Hauff, Strindberg, Dostoievsky [...] o senhor vê, a gente tem de ficar

satisfeito de encontrar editoras, pois apesar do tormento de ilustrar matérias inferiores, sempre surge a questão econômica, é preciso sobreviver! É para lamentar! (RUFFINONI, 2006, p.46).

Goeldi parece confirmar certo esgotamento diante das demandas editoriais e de encomenda, em detrimento de criações livres, como se pode notar em uma carta enviada para Kubin em Maio de 1933:

Trabalhei muito. Infelizmente só posso trabalhar pouco para mim – a maior parte do meu tempo útil é gasta para meu sustento material. Alguns esboços decorativos da fauna e flora tropical saíram à satisfação dos clientes. A natureza aqui se presta muito para o decorativo (RIBEIRO, 1995, p. 171).

O artista, crítico e historiador da arte Quirino Campofiorito destacava a ausência de uma tradição ilustrativa no Brasil, o que na sua opinião, empobrecia o cenário artístico. O artista, ao ilustrar, envolvia-se com possibilidades técnicas e estéticas diversas, que alargariam sua experiência de trabalho:

É fácil constatar a aversão que os artistas brasileiros, sejam arquitetos, pintores ou escultores, tiveram pela ilustração. Consideram-na uma arte 'inferior', e desse desprezo resultou um grande prejuízo para eles próprios. Porque a ilustração, com o seu cabedal de possibilidades, entre os quais podemos incluir as diversas técnicas ditas artísticas (como a xilogravura, a água-forte, a ponta seca, o talho doce, etc.) lhes emprestariam uma contribuição de gosto, inteligência e sensibilidade que nenhum artista deve desprezar (CAMPOFIORITO apud AMARAL, 2003, p. 179).

Até aqui podemos listar alguns aspectos do percurso do Goeldi-ilustrador:

- Boa parte das ilustrações foi encomendada levando em conta a atmosfera geral do trabalho plástico de Goeldi, e sua afinidade com o tema.
- A adesão à técnica da xilogravura também trouxe impactos significativos ao seu trabalho de ilustração, por se tratar de uma técnica que exige uma série de preparos e pela forma como os efeitos gráficos são atingidos pela impressão da madeira.
- Algumas ilustrações utilizaram os elementos visuais de Goeldi para aproximar-se do sentido *literal* do texto, enquanto em algumas



ilustrações também percebemos mudanças plásticas na direção de uma aproximação *formal* com o texto.

As ilustrações para *Cobra Norato* não foram de encomenda. Em 1937, Goeldi ainda sobrevivia de ilustrações para periódicos e romances. Goeldi então decide ilustrar o poema antropofágico de Raul Bopp, em edição semi-artesanal impressa pelo Mestre Armino Di Monaco, com tiragem de 150 exemplares; trazendo a cor para sua gravura numa proposta inteiramente ousada e exuberante. Goeldi, no afinal das contas, era brasileiro também.

## 2.2 TROC

O interesse visual intencional de uma obra de arte consiste, nas palavras de Baxandall, nas condições gerais de toda ação racional e às vezes inconsciente que dirigiram sua fabricação. Ou seja, a intenção residiria na relação entre o objeto artístico/histórico e suas circunstâncias (BAXANDALL, 2006).

No segundo capítulo do nosso trabalho, a gravura *A Noiva*, que compunha as ilustrações para *Cobra Norato* em 1937, será analisada sob o conceito de *Troc*. Baxandall, em *Padrões de Intenção*, explora o vértice cultural do triângulo de reconstituição, utilizando um conceito técnico da teoria econômica: o “mercado”. O artista e sua cultura se relacionam de forma permutável, mas

(...) a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística. E também, às vezes, o dinheiro (...). (BAXANDALL, 2006, p.88).

Assim, redefiniremos nosso triângulo de constituição para relacionar a descrição da gravura *A Noiva* às suas diretrizes, contextualizando as circunstâncias que permitiram sua fabricação na relação de *troc* (permuta) entre Goeldi e o mercado.

A *Noiva* é uma xilogravura. A figura de uma moça se estende no centro da imagem. Atrás dela, um círculo vermelho está emoldurado por uma área branca, dando a entender ser o sol que se põe, e é visto através da porta por onde a moça deve ter entrado. Estamos num ambiente fechado, entintado de vermelho vivo. O rosto, o colo e os braços da moça são da alvura do papel. Cuidadosamente, Goeldi cobriu com uma camada de preto algumas partes do vestido vermelho, os olhos, os sapatos e também seus cabelos. Há um objeto preto preso às suas mãos. Uma grinalda se estende atrás da figura com riscos rápidos com que Goeldi também fez insinuar o corredor, onde se encontra, imobilizada, a noiva.

É uma xilogravura colorida.

Como já vimos, Goeldi evitara por algum tempo o uso da cor na gravura, para não comprometer sua qualidade gráfica. Vimos também que em suas gravuras autorais, a cor se reservava a um espaço de neutralidade entre o preto e o branco, um lugar construtivo, porém secundário na composição, e que poderia, em geral, ser substituída pelas massas pretas, o que indicava que a cor não participava do processo *conceptivo* de Goeldi.

Nas gravuras para Cobra Norato, a cor assume uma função diferente. Parece ser outro o encargo geral de Goeldi, outras as diretrizes que mediaram seu trabalho, e portanto, outro o resultado que se pretendia obter com aquelas imagens.

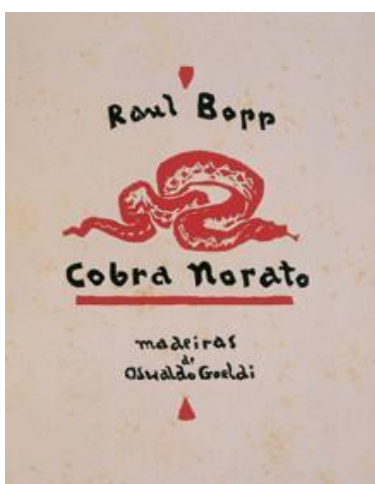


Figura 47 - Oswaldo Goeldi. *Ilustração para Cobra Norato*. Xilogravura. 1937

Em primeiro lugar, trata-se de uma ilustração. Existe, entendemos, a intenção de transpor, referir ou relacionar uma imagem a um texto. O texto como já vimos, foi considerado um *complemento necessário ao manifesto antropofágico*, que reunia diversos elementos estéticos e ideológicos de linguagem e enredo que foram fundantes para a literatura modernista desse tempo, e que legou a Raul Bopp um lugar à crítica e ao cenário cultural da época. O livro com as ilustrações de Goeldi foi editado apenas seis anos após sua primeira publicação em 1931.

Se é uma ilustração, e já concluímos que foram basicamente duas as abordagens de Goeldi em demandas editoriais: aplicar os elementos do seu repertório plástico à *literalidade* do texto; e aproximar-se esteticamente da *linguagem* do texto modificando seu modo de gravar; resta-nos analisar em que medida uma e outra abordagem foram significativas para a configuração que a ilustração adquiriu.

Em terceiro lugar, não sendo um trabalho de encomenda, precisaremos inferir a razão que levou Goeldi a assumir para si o encargo de fazê-lo e quais foram as permutas que realizou nesse processo. Colocando em forma de questão, perguntaríamos: Por que e como *A Noiva* foi concebida com suas respectivas configurações? Ou, que problema Goeldi tentava resolver cuja gravura *A noiva* foi sua aparente solução?

Em 1930, Goeldi editava seu primeiro álbum de xilogravuras, prefaciado por Manuel Bandeira, *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*, com tiragem de 200 exemplares, numerados e assinados pelo artista. Foi com a venda desse álbum que conseguiu arrecadar fundos para realizar uma viagem a Europa em Abril daquele ano. Recebido em Muri, cidade vizinha a Berna, por Hermann Kummerly, fariam juntos uma exposição com os trabalhos de ambos. Kummerly recebera em torno de 150 desenhos de presente de Goeldi, que iria conhecer pessoalmente a Kubin e lhe presentear com alguns de seus trabalhos. Participaria, sob influência dos amigos, de exposições em Berna e em Berlim, ao lado de trabalhos de Matisse, Leo Lang e Utrillo.

Em Abril de 1931, ano da primeira edição de *Cobra Norato*, Goeldi escrevia a Kubin sobre a necessidade de empregar outras técnicas e materiais em seus trabalhos:

Estou cansado da madeira. (...) Agora pretendo trabalhar por bastante tempo com pena, grafite e carvão. (...) Um desenho de tonalidades quase inexpressivas pode, de repente, por uma rede de linhas, ser desenvolvido para tornar-se uma boa imagem. Em madeira isso é impossível; o sucesso depende só das linhas a priori bem colocadas. Preciso da ajuda da tonalidade outra vez. (RIBEIRO, 1995, p. 167-168).

A qualidade gráfica da xilogravura impunha a Goeldi certo rigor que, ao que parece, levava o artista, ocasionalmente, a um esgotamento criativo. Precisava da tonalidade novamente, áreas gradativas, intermediárias, relações tonais. Em Agosto desse ano empreendia uma rápida (e última) viagem à Europa, desta vez visitando o Sul da França, e deixando com Kummerly algumas matrizes, xilogravuras e desenhos. Em 1932, Goeldi enviava a Kummerly a gravura *Baianas*, sua primeira experiência com a cor na xilogravura.

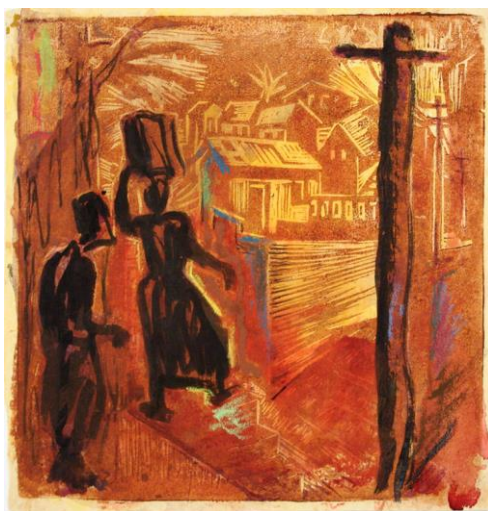


Figura 48 - Oswaldo Goeldi. *Baianas*. Técnica Mista. 1932. 16 x 15 cm

A matriz da gravura foi entintada de vermelho, como em *A Noiva*. As incisões em branco, caprichadamente emparelhadas, criaram texturas que dinamizaram e articularam os elementos da paisagem: o muro, os telhados, as folhagens. Mas três figuras saltam a nossa vista, porque Goeldi resolveu realçá-las com tinta nanquim: uma mulher apoiando um volume sobre a cabeça, a seu lado outra figura humana, do outro lado um poste. Goeldi ainda manipulou a gravura

usando gizes coloridos, que somados ao vermelho da impressão, compõem juntos uma atmosfera tropical.

Ao optar por imprimir uma gravura com tinta vermelha, Goeldi conferia maior temperatura à imagem, mas por alguma razão, a gravura em vermelho e branco não lhe parecera finalizada. Goeldi adiciona o preto do nanquim e atinge instantaneamente outro nível compositivo, as figuras saltam por contraste, fazendo com que o vermelho determine a temperatura, mas se estabeleça num segundo plano, intermediando o branco e o preto. Desse modo, Goeldi experimentava a cor, provavelmente para atingir o efeito tonal que ansiava, mas corrigia a gravura com o nanquim.

Havia também a cobrança de Beatrix Reynal. Uruguaia de origem francesa, era uma poetisa, casada com o pintor Reis Júnior, o biógrafo de Goeldi. Em 1922, liderava um grupo de artistas e intelectuais que frequentavam sua casa. Foi ela quem financiou o regresso de Goeldi ao Brasil quando este fora mandado embora pela família. Desde então acolhera Goeldi em sua casa, comprava-lhe desenhos e gravuras, ajudava-o a sustentar-se, e organizou com Goeldi as vendagens dos álbuns de gravura para que viajasse a Europa anos mais tarde. Beatrix Reynal foi, ao longo de toda a carreira de Goeldi, sua principal financiadora. Ao morrer, em 1961, Goeldi deixaria em testamento toda sua obra plástica, bem como suas matrizes em madeira para a poetisa:

A minha obra artística ficará toda com Beatrix Reynal, que cuidará da sua colocação em museus nacionais ou estrangeiros, ou disporá dela como melhor entender (GOELDI, Oswaldo).<sup>19</sup>

Segundo Reis Júnior, depois de voltar de sua última viagem a Europa, Goeldi deixaria Niterói para morar em Ipanema, um bairro novo, que começava a se formar em meio a muita areia e muito cajueiro, em meados de 1932, o ano da gravura *Baianas*. A janela do sobrado em que Goeldi vivia dava para a Lagoa Rodrigo de Freitas, num panorama que ia do corcovado ao morro Dois Irmãos. Era agora um vizinho próximo de Beatrix Reynal.

---

<sup>19</sup> Disponível em < [www.centrovirtualgoeldi/paginas.aspx?Menu=verbete\\_interior&IDItem=1012](http://www.centrovirtualgoeldi/paginas.aspx?Menu=verbete_interior&IDItem=1012)>  
Acesso em: 18 de Maio de 2015.

Reis Júnior atribui à mudança de ares (recém regresso da Europa, troca de Niterói por Ipanema) e às cobranças de Beatrix, a inserção da cor na gravura de Goeldi:

Essa grandiosa paisagem tropical, extasiando-o de manhã à tarde com a mais rica e surpreendente cambiante de cores, foi criando, aos poucos, na sensibilidade do artista, a necessidade do emprego da cor. Também, muitas vezes, Beatrix Reynal, como poeta, lhe reclamava a ausência, em suas gravuras, desse elemento plástico de grande poder evocativo (REIS JÚNIOR, 1966, p.29).

Há implícita nessa declaração, a ideia de que Goeldi fosse, em alguma medida, *insensível*, e que a paisagem do Rio de Janeiro e a amiga, enquanto encarnação da poesia, fossem amiúde naturalizando o gravador à cor, elemento importante do Brasil e da arte. É seguindo essa linha interpretativa que Reis Júnior explicaria o uso da cor em *Cobra Norato*,

que reportando-o ao seu mundo infantil, lhe despertou o desejo de ilustrá-lo. Aí, a necessidade da cor se lhe apresentou imperativa: o fabuloso mundo amazônico só lhe aparecia colorido. Não podia dissociar a cor das imagens do peixe-boi, das sucuris, das antas, dos guarás, enfim, não podia dissociar a cor dos bichos e das plantas que as lendas amazônicas animizaram. (REIS JÚNIOR, 1966, p.29).

Reis Júnior se referia aos seis primeiros anos de vida em que Goeldi residira com a família no Pará, onde o pai organizava um Museu de Ciências Naturais, catalogando e estudando plantas e animais. É no álbum *Goeldi* de 1955, que Aníbal Machado antagonizava os primeiros anos da vida de Goeldi com aqueles em que vivera posteriormente na Suíça:

Em Belém do Pará vivera o menino a infância solta, entre bichos e vegetais sem nome que seu pai, o famoso naturalista Emílio Augusto Goeldi, ainda não havia catalogado; entre pântanos, correntes d'água e peixes estranhos, debaixo de um sol sem obstáculos à expansão de sua claridade; ao passo que na Suíça, a sombra das montanhas, a tristeza dos invernos e mais o espetáculo de uma gente disciplinada, de costumes severos, eram imagens que se chocavam na memória da criança com as outras, ardentes e livres, que trouxera dos trópicos. (MACHADO, 1955, p.08).

É comum aos dois escritores brasileiros a ideia de que o Brasil fosse colorido, um contraponto ao inverno europeu junto às montanhas. “Parece que Deus derramou tinta por tudo”, escrevia Cassiano Ricardo em *Fuga para o Oeste*, se

referindo às belezas naturais do Brasil; é a ideia de Brasil como *paraíso terrestre*, que para Marilena Chauí, participava da imagem mítica fundadora do país.

Explicar a cor nas xilogravuras para *Cobra Norato* suscitando a nostalgia da infância amazônica infundida pelo poema parece um caminho *interpretativo* sedutor, mas não é um caminho *explicativo*. Talvez, seja mais indicativo para uma tentativa de explicação, o dado de que em 1932, Beatrix Reynal, sua amiga, poetisa, vizinha, mas sobretudo sua principal financiadora, já lhe cobrava o uso da cor. Somamos a isso as necessidades internas de Goeldi de experimentar, outra vez, qualidades tonais em seus trabalhos, porque a xilogravura como a trabalhava, servia-se da relação gráfica de linhas brancas sobre um fundo preto.

Em Maio de 1933, Goeldi escrevia a Kubin sobre seu acervo de desenhos. O gravador produzira uma série de imagens reportadas à natureza tropical, como repertório de estudo a espera de demandas editoriais:

Os muitos esboços que guardo, há vários anos, facilitaram muito o meu trabalho. Estou muito satisfeito com uma coleção de desenhos de animais da fauna tropical: antas, jacarés, cobras, jaguares, gambás, avestruzes, macacos, urubus, tubarões, piranhas. Nunca consegui produzir desenhos tão bons. As técnicas são diversas. Carvão, sépia, traço e tom, nanquim, tinta neutra e cinábrio (os macacos uivantes são vermelho-fogo). Com carvão, consegui fazer alguma coisa.

(...)

Comecei também a desenhar coisas características do Rio de Janeiro; talvez encontre mais tarde um editor para isso. (GOELDI apud RIBEIRO, 1995, p.171).

Nos primeiros anos da década de 30, portanto, Goeldi já vinha explorando diversos recursos técnicos em seus trabalhos, que o levariam ocasionalmente a experimentar a cor. Não seria também inédito em *Cobra Norato* o tema da fauna e flora tropical, que Goeldi acumulava na forma de esboços formando um grande repertório imagístico. O Desenho *Macacos uivantes* (fig. 46), feito a nanquim, sépia e guache, já nos mostrava em 1933 como a cor e o tema seriam apropriados pela linguagem artística de Goeldi: a convivência entre a

cor, os semi-tons, e o contraste claro-escuro. Em 1935, Goeldi teria a oportunidade de lançar mão desse repertório.

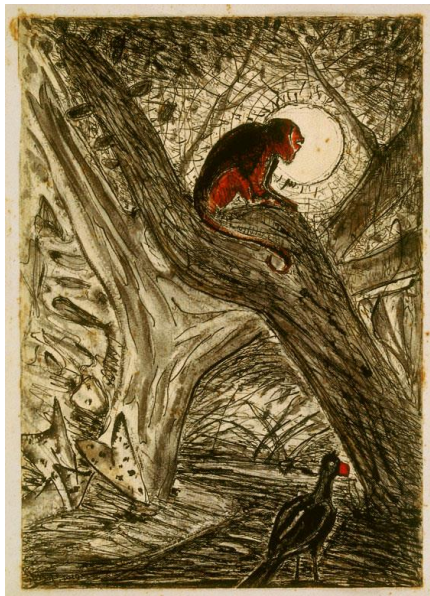


Figura 49 – Oswaldo Goeldi. S/Título [Macacos Uivantes]. Técnica Mista. 1933

O compositor brasileiro Heckel Tavares compunha sua primeira música erudita, *André de Leão e o Demônio encarnado*, poema sinfônico baseado no poema homônimo de Cassiano Ricardo, gravado com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O álbum era acompanhado por um libreto com ilustrações e vinhetas de Oswaldo Goeldi, feitos na técnica de xilogravura.

Para este trabalho, Goeldi modificou inteiramente a forma de gravar. Ao invés de linhas brancas sobre um fundo preto, Goeldi parece ter seguido outra diretriz, que o fez dialogar a impressão das imagens com a impressão tipográfica do texto preto sobre um fundo branco, em função de uma estética única do produto final. Na fig. 48, Goeldi escava todo o entorno restando de volume apenas as formas do macaco e do galho, como dois carimbos, uma vez que o galho da árvore foi impresso com preto e o macaco de “vermelho-fogo”.

Na fig. 49, vemos o mesmo efeito que Goeldi produzira com a gravura *Baianas*. Dois pássaros pousados sobre um tronco retorcido saltam a frente como em um contra-luz, em segundo plano, a floresta tropical parece arder com o vermelho vivo da impressão.



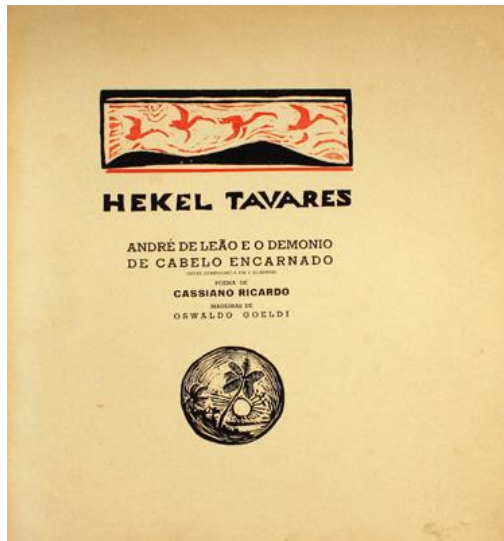


Figura 51 - Oswaldo Goeldi. *Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado*. Xilogravura. 1935



Figura 50 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado*. Xilogravura. 1935



Figura 53 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado*. Xilogravura. 1935



Figura 52 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado*. Xilogravura. 1935

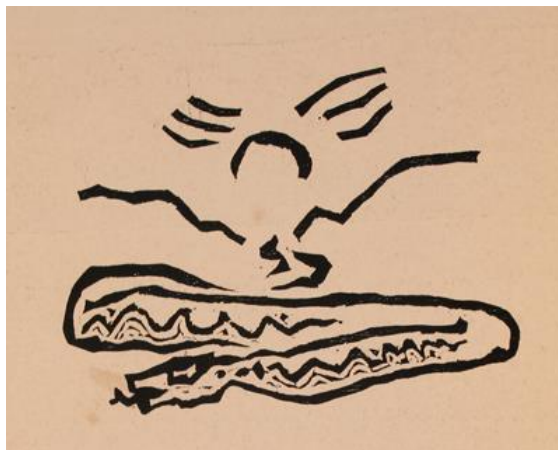


Figura 54 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para capa do álbum André de Leão e o Demônio Encarnado*. Xilogravura. 1935

Na fig. 51, uma cobra escorre como um córrego que divide duas montanhas ao pôr-do-sol. É uma gravura de linhas pretas sobre um fundo branco. A serpente, que também será personagem das ilustrações para *Cobra Norato*, insinuava-se dois anos antes nas ilustrações para o álbum de Heckel, mas a cobra Boppiana vestiria outra pele. Em 1933, ano de grande efervescência política no país por conta da reconstitucionalização prometida por Vargas após a revolução de 30, Di Cavalcanti publicava um texto em favor da exposição de Tarsila do Amaral, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, onde estava exposto o quadro *Operários*:

Nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior a nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determinam. Existe hoje no mundo uma divisão tão nítida de mentalidade, que o homem indiferente, o homem que se coloca acima das competições, tornou-se um anacronismo e toda sua existência é uma traição á sua época (CAVALCANTI apud AMARAL, 2003. P.33).

Quando em 1937, ano em que Vargas aplicava o golpe chamado de Estado Novo, Goeldi decidia com esforços próprios, produzir uma tiragem semi-artesanal ilustrada do poema antropofágico *Cobra Norato*, provavelmente buscava atender, junto a uma demanda interior que incluía explorar as possibilidades cromáticas da xilogravura, visitar seu repertório de fauna e flora tropical, e interpretar visualmente um texto literário; também uma demanda exterior.

Não estamos falando de qualquer poema, *Cobra Norato* tornou-se, ao ser publicado, uma peça chave do movimento antropofágico e modernista, ao lado de *Macunaíma* de Mário de Andrade e do *Abaporu* de Tarsila do Amaral. Apesar de não filiar-se ao movimento nem participar de discussões sobre Arte Moderna Brasileira, Goeldi manteve relações estreitas com seus integrantes, a exemplo de Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Manoel Bandeira, Di Cavalcanti, Quirino da Silva, entre outros.

Empreender livremente a produção de um livro ilustrado de *Cobra Norato* com tiragem de 150 exemplares, significa criar um tipo de produto para essa classe intelectual, literária e artística que acolhera Goeldi, por mais que enquanto artista, não estivesse vinculado a nenhum programa modernista.

Não podemos esquecer que a venda de álbum de gravuras era uma alternativa para captar recursos com o trabalho de xilogravura. Com as ilustrações para *Cobra Norato*, Goeldi dava cabo de demandas criativas interiores de experimentar efeitos tonais na gravura, contemplava os anseios dos colegas modernistas ao ilustrar uma obra literária de suma importância para aquela geração, além de captar recursos para sua subsistência.

Assim, poderíamos assumir que o encargo geral de ilustrar *Cobra Norato* desmembrar-se-ia nas seguintes diretrizes:

- Tensão entre a linguagem e a imagem
- Tensão entre a cor e o preto-e-branco
- Tensão entre o produto e seu público

### 2.2.1 O Casamento

Goeldi fez três tipos de imagens para o projeto gráfico de *Cobra Norato*: as letras capitulares, as vinhetas que acompanhavam o texto, e oito ilustrações. A primeira ilustração de *Cobra Norato* é a imagem de uma mulher nua. Seu corpo está reclinado como se caísse, seu tronco gira para frente, enquanto os membros não se abrem nem se fecham por completo. Seus cabelos crescem e envolvem o corpo da mulher num grande fundo preto, com grafismos brancos

que parecem coincidir com a textura da madeira. O corpo da mulher é representado por áreas brancas, mas os seios, o rosto, o sexo e parte da perna são desenhados de preto. Cuidadosamente, entre o branco e o preto, Goeldi intercalou um meio-tom abaixo do queixo, na parte interna do braço e das pernas, Goeldi inseriu o verde. O verde que preenche a vegetação ao redor do rio, que contorna as vitórias-régias, e cria as sombras que tremulam sobre as águas, é rebatido pelo corpo da mulher, criando um efeito de sombreamento. Em algumas partes Goeldi fez imprimir a camada de preto sobre a camada de verde, de modo que notamos a presença de ambas, aumentando a sensação de densidade do fundo do rio, abaixo da superfície das águas.

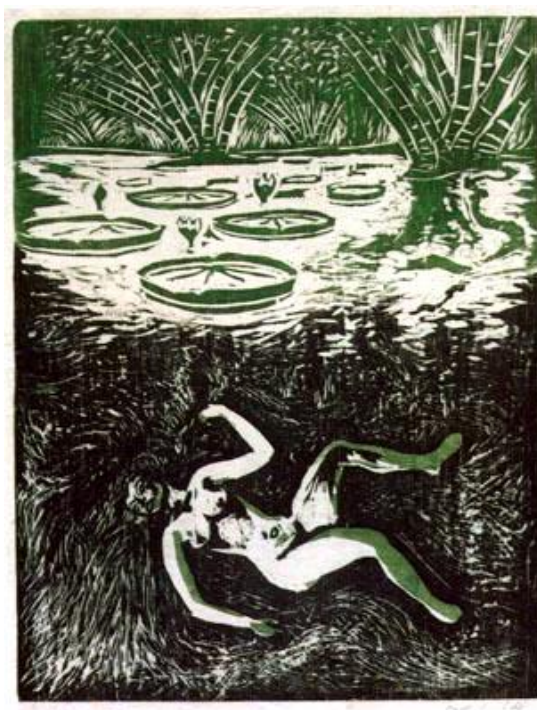


Figura 55 – Oswaldo Goeldi. *[Uíara] ilustração para Cobra Norato*  
Xilogravura. 1937. 27,5 x 20,5cm

Goeldi organizou a gravura de modo que a imagem secciona-se numa área verde, outra área branca, e outra preta. A figura da mulher reúne as três camadas. Nesta gravura, a cor faz parte do processo conceitual de Goeldi, é parte do interesse visual intencional o contraste entre o verde e o branco na parte superior da imagem, e a semi-tonalidade no corpo da mulher. Curiosamente, o emprego da cor rivalizando com a camada preta, conferiu ao branco do papel maior função compositiva. Apesar de apenas contornar a vegetação superior, o branco se espalha na superfície das águas, adentra

como um brilho sobre as vitórias-régias, perfaz o corpo da mulher como num recorte, e sugere a ondulação dos cabelos da filha da rainha Luzia.

Há uma lenda indígena que conta como uma índia que perdera o esposo atirou-se nas águas do rio, desejosa de tornar-se estrela e ir morar junto a seu amado. A lua, Jaci, presenciara a tudo, e por piedade encantara a índia afogada transformando-a na vitória-régia, a estrela das águas, que reflete a luz do luar. Uma lenda que se entrecruza com a da Uiara, cabocla muito bonita que surgia ao fim de cada dia sobre as águas, levando os índios apaixonados para o fundo do rio, de onde nunca mais voltavam.

A gravura (fig. 52), que tem o nome de *Uiara*, dado a posteriori pela publicação do catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Goeldi, pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, pode fazer referência a ambas as lendas citadas, mas é bem provável que faça também referência à personagem que é o objeto da busca de Cobra Norato, a filha virgem da Rainha Luzia. “Agora sim / me enfio nessa pele de seda elástica / e saio a correr mundo / vou visitar a Rainha Luzia / Quero me casar com sua filha” dizia Norato, logo no Canto I.

Goeldi nos mostra a filha da rainha Luzia como Norato imaginária, nua, cabocla, naquela noite queria dormir com ela, ele repetia. Assim poderíamos explicar a forma como Goeldi dispôs o corpo reclinado, os membros flexionados, compondo o sonho erótico do herói que chegaria para desposá-la. Goeldi nos apresentava como primeira ilustração, a isca que guiaria Norato por toda sua aventura.



Figura 56 – Oswaldo Goeldi. *Vinheta para Cobra Norato*. Xilogravura. 1937

A dualidade homem/cobra é fundante no poema de Bopp. Uma das vinhetas que acompanhavam o texto trazia a imagem de uma cobra que emerge das águas por cima de um corpo caído no chão. A cobra se move para ajustar-se ao corpo que jaz deitado abaixo dela. A mistura de gente com cobra é a raiz do mito originário de Cobra Norato, filho da Cobra grande com uma índia. No poema, o homem torna-se cobra para empreender uma viagem ao seio da mata, para a terra dos sem-fim, em busca da filha da rainha Luzia. Goeldi divide a gravura ao meio, imprimindo uma camada de verde em contiguidade a uma camada de vermelho. A cobra e o humano se ajustam, mas são de naturezas diferentes, conflito que constituirá o herói e sua busca.

Nessa gravura Goeldi abolia o preto, e oferecia-nos um duplo contraste: as cores contra o branco do papel, o verde contra o vermelho, sua cor complementar. Nas xilos para *Cobra Norato*, Goeldi experimentava dar mais espaço à cor. É como vemos a gravura *Floresta*. Um jacaré, um sapo, tartarugas, peixes, ariranhas e cobras estão reunidos num mesmo espaço. Goeldi desenha sobre o vermelho suas silhuetas com poucos detalhes. A medida que se afastam para as bordas, os traços de Goeldi vão ficando mais esparsos, como se as formas sumisse num breu. Mas não há breu, e sim um vermelho intenso onde Goeldi desenhava os animais sobre as águas com linhas brancas.

Goeldi reproduz o efeito experimentado na gravura *Baianas*, e repetido em *André de Leão e o Demônio Encarnado* dois anos atrás, e cria um primeiro plano formado por troncos e vegetações, entintado com preto por cima do vermelho. Os espaços vazados pelas formas são preenchidos com o vermelho da camada anterior, apenas são brancas as formas dos bichos, das águas e algumas folhagens que Goeldi riscou sobre a primeira matriz. Um exemplo de gravura que não poderíamos substituir a cor pelo preto, do contrário, as formas em primeiro plano desapareceriam. Goeldi torna a cor um elemento necessário para a concepção das imagens.

Nem por isso Goeldi deixou de usar nas ilustrações para *Cobra Norato* sua antiga diretriz, de linhas brancas sobre um fundo preto. A gravura *Animais nadando* nos mostra o Goeldi que já conhecíamos. Duas capivaras avançam

pelo rio, onde Goeldi parece ter lixado algumas áreas para atingir um efeito de brilho do espelho d'água. É um exemplo de gravura em que provavelmente Goeldi deve ter lançado mão do seu repertório de esboços da fauna e de flora tropical. São características as folhagens abertas e circulares da vegetação amazônica.

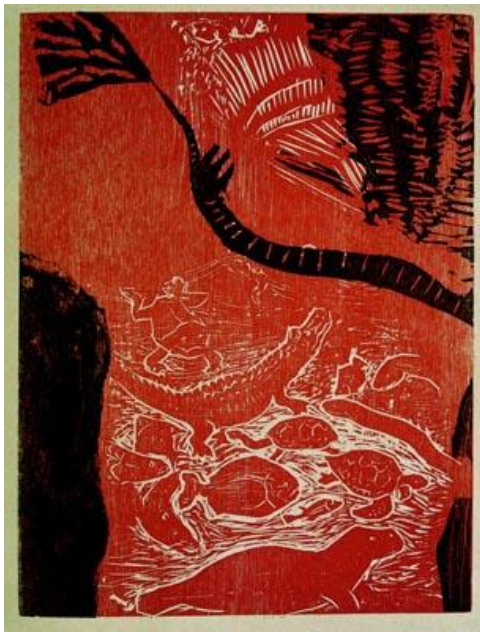


Figura 57 – Oswaldo Goeldi. *[Floresta]* Ilustração para *Cobra Norato*. Xilogravura. 1937. 27,5 x 20,5cm



Figura 58 – Oswaldo Goeldi. *[Animais nadando]* Ilustração para *Cobra Norato*. Xilogravura. 1937. 27,5 x 20,5cm

Mas é na gravura *Onça*, que Goeldi parece ter concentrado os resultados plásticos que experimentara com a cor, fundidos aos efeitos gráficos do preto e branco na xilogravura.

O vermelho parece ter sido a primeira camada. Nela, Goeldi desenhou silhuetas de troncos de árvores, fez raspagens verticais na área central, contornando a área onde imprimiria a onça, deixando manchas vermelhas sobre o dorso e um largo espaço em branco para a pelugem da barriga. Abaixo, desenhou a silhueta de vegetações rasteiras. Há uma segunda camada, que intercalará o vermelho e o preto. Trata-se de uma camada mais rala de preto, com que Goeldi conseguiu sombrear algumas áreas vermelhas, como a área abaixo da onça, e as folhagens no alto das árvores. Em primeiro plano uma camada vigorosa de preto, que perfaz os troncos robustos que emolduram a cena. Um trabalho que exigiu muito planejamento da parte de Goeldi, além de exigir um pensamento conceptivo da cor.



Figura 59 – Oswaldo Goeldi. *Ilustração para Cobra Norato*.  
Xilogravura. 1937. 27,4 x 20,7cm



Assim chegamos à xilogravura *A Noiva*.

Como vimos, na primeira metade da década de 30, Goeldi experimentava a cor como solução para uma demanda interior de atingir efeitos tonais em seus trabalhos, aplicando-a inclusive, em esboços de figuras da fauna e flora tropicais, que compunham um repertório de imagens a espera de futuras encomendas editoriais. Alia-se a isso, uma cobrança externa de artistas e intelectuais que o cercavam, de que o gravador se “abrasileirasse”, trazendo a cor para sua gravura. Goeldi encontrava em *Cobra Norato*, a oportunidade para empreender a criação de um produto novo, que ilustrava um dos carros-chefes da literatura antropofágica, atendendo aos anseios da classe artística que o cercava, garantindo-lhe retorno econômico, e onde poderia explorar o uso da cor de forma mais ousada, justamente por ter a licença de ser um “ilustrador”.

Em *A Noiva*, Goeldi empresta ao vermelho a função de fundo da imagem. É com o branco que ele escava o entorno do sol, que desenha e sugere o espaço interior da cena, que perfaz a parte do corpo da filha da rainha luzia que está à mostra, e lhe desenha a grinalda. O preto, diferente do que ocorre desde a gravura *Baianas* até a *Onça*, não estabelece com a imagem a função de primeiro plano. É quase decorativa a forma como o preto é somado como camada sobre o vestido da noiva. Nessa gravura, Goeldi inverte as funções dos elementos que utilizava até então. O texto literário, ao que nos parece, tinha, afinal, participação na revolução técnica empreendida por Goeldi.

Cobra Norato e seu compadre, o Tatu-da-bunda-seca, que lhe salvara de um buraco, encontravam pelo caminho a Joanelha vintém, e pediam que lhe contasse um caso,

Tava lavando roupa, maninha / quando Bôto me pegou. / – Ô Joanelha Vintém, boto era feio ou não? / Ai era um moço loiro, maninha, tocador de violão. / Me pegou pela cintura... / – Depois o que aconteceu? / – Gente! / Olhe a tapioca embolando nos tachos. (BOOP, 1956, p.52).

A referência à lenda do Bôto não era atoa em *Cobra Norato*, eram ambos personagens míticos que assumiam a forma humana para seduzir donzelas. Assim, Cobra Norato e o compadre tatu deixavam a pele de bicho no meio do

caminho para entrar numa festa da roça. Depois de beber, dançar e namorar, retomavam a viagem, fumavam do cachimbo de um pajé, atravessavam a floresta e desembocavam na beira de um rio, onde tem juntos a visagem de um navio. “ – Escuta, compadre. / O que se vê não é navio. É a Cobra Grande” (BOOP, 1956, p.61).

Levam cachaça, um anel e um pente de ouro para a noiva da Cobra Grande, chegam à entrada de sua toca e descobrem que se trata da filha da Rainha Luzia, “nuinha como uma flor” (BOPP, 1956, p.66). Cobra Norato encontrava a filha da Rainha Luzia dentro do buraco onde morava a Cobra Grande, nua, como a imaginava nos primeiros cantos do poema. Como Goeldi a representara em *Uiara*.

– Então corra depressa / nuinha assim como está. / Não perca tempo, compadre / jacaré já está na boca do poço / Faça mandiga de atrapalhar / Cobra Grande se acordou. (BOPP, 1956, p.66).

Os três personagens fogem alucinadamente pela selva, urdindo encantamentos e mandingas, e são salvos pelo pajé-pato, que ensina o caminho errado para a Cobra Grande; ela se descarreira para Belém, entala com a cabeça num cano da Sé, debaixo dos pés de Nossa Senhora. Cobra Norato despede-se do compadre Tatu, indo embora com a filha da rainha Luzia para a Terra do Sem-fim, mas despede-se com um convite de casamento:

Pois é, compadre / siga agora o seu caminho. / Procure minha madrinha Maleita / diga que vou me casar; que eu vou vestir minha noiva / com um vestidinho de sol.; / Eu quero uma rede bordada / com flores de espalhar cheiroso / e um tapetinho titinho / de penas de irapurú / No caminho / vá convidando gente pro Caxiri Grande (BOOP, 1956, p.69)

A gravura que analisamos, representa a filha da Rainha Luzia num tempo futuro, quando não é mais a noiva da Cobra Grande, e sim a noiva de Cobra Norato. Ele manda vestir sua noiva, e seu vestido é a única peça sombreada na gravura de Goeldi. As camadas de preto que Goeldi sobrepôs ao vermelho, são representações de sombras projetadas sobre o vestido. Mas em preto, a noiva também traz um objeto pendurado nas mãos.

Goeldi faz uma ilustração de um momento que não é descrito pelo texto. Ele o imagina, e faz a noiva entrar no altar segurando uma gravata. Cá adiante, estará seu noivo, a cobra que lhe raptou da Cobra Grande. Ela segura uma gravata. Quiçá, para como nas fabulas, torná-lo em homem novamente.

### **3. O VENTO**

### 3.1. É DOCE MORRER NO MAR

Uma ilustração carrega, além das marcas da abordagem plástica do artista, uma substância nova, que imanta a imagem na relação com um texto. Como vimos, Goeldi teve ao longo da carreira de gravador, o ofício de ilustrador para garantir seu próprio sustento. Na fabricação desse tipo de imagem, tentaremos distinguir como o texto literário realmente age sobre o processo criativo de Goeldi. Em 1961, ano de sua morte, Goeldi deixava prontas as ilustrações para o romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado.

Como que pressentindo a chegada, os soluços de Judith redobram no quarto. Bastaria ver os homens de cabeça descoberta para saber que eles trazem os corpos. Pai e filho morreram juntos na tempestade. Sem dúvida um tentou salvar o outro e pereceram ambos no mar. No fundo de tudo, vinda do forte velho, vinda do cais, dos saveiros, de algum lugar distante e indefinível, uma música confortadora acompanha os corpos. Diz que *É doce morrer no mar...* (AMADO, 1980, p.20).

Em 1941, cinco anos depois da primeira publicação de *Mar Morto*, na casa do pai do escritor Jorge Amado, o coronel João Amado de Farias; Dorival Caymmi compunha a melodia da música inventada por Amado no romance, e ambos terminavam de completar seus versos. A música “É doce morrer no mar”, de autoria dos dois amigos, marcaria a relação intrapoética de suas obras, “se ele escrevesse escreveria meus romances, se eu compusesse comporia suas músicas” (AMADO, 2012, p.41). Uma mulher chora a perda de seu companheiro, que morreu afogado no mar:

É doce morrer no mar / Nas ondas verdes do mar / É doce morrer no mar / Nas ondas verdes do mar / Nas ondas verdes do mar meu bem / Ele se foi afogar / Fez sua cama de noivo / No colo de Iemanjá. (CHEDIAK, 2009, p.48).

O romance que inspirou a canção foi publicado pela primeira vez em 1936. Jorge Amado fora preso nesse ano, devido sua militância pela Intentona Comunista. Passou dois meses no cárcere, e ao sair estava absolutamente sem dinheiro. Foi quando o editor José Olympio (que dali a quatro anos convidaria Goeldi para ilustrar Dostoievsky) o encomendou um romance, pagando-lhe 500 mil réis. *Mar Morto* foi escrito no bairro Gamboa de Cima, em

Salvador, de frente para o mar, e foi concluído no Rio de Janeiro em exatamente 15 noites.

A partir de 1941, o romance passava a ser editado pela Livraria Martins Editora de São Paulo, que ganharia em 1961 as ilustrações do xilogravador Oswaldo Goeldi.

*Mar Morto* é, segundo Hélio Pólvora (2008), um dos poucos romances escritos sobre a temática do mar na prosa brasileira de ficção, temática tão antiga quanto a humanidade, e presente em literaturas fundantes como a *Odisseia*, a *Bíblia* e as narrações das *Mil e uma noites*. O romance de Jorge Amado, segundo Pólvora, pode ser, no Brasil, considerado um pioneiro: “Mesmo o Modernismo de 1922, ao preconizar temas brasileiros, priorizou a terra [...]” (PÓLVORA, 2008, p. 52).

...Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do Mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de lemanjá tem muito o que contar. (AMADO, 1980, p. 1).

De acordo com Benedito Veiga (2008), o romance estaria dividido em três partes: “lemanjá, dona dos mares e dos saveiros”, com doze capítulos; “O pacote voador”, com nove capítulos; e “Mar Morto”, com quatro capítulos. A última parte mostra o rumo do personagem principal pelos caminhos do “mar morto”, as terras de Aiocá, a casa de *Janaína*. O mar é simbolizado pela “lemanjá dos cinco nomes”, figura mítica da cultura religiosa afrobrasileira, que é amada e temida pelos mestres de saveiros, porque guardam com ela uma promessa de morte:

Nesse dia, o cais estará vazio, não haverá uma canoa no mar, um só saveiro transportando carga, um marinheiro que não arranje meios de deixar o navio por um momento. Irão todos para onde mora Dona Janaína, a de cinco nomes. (AMADO, 1980, p. 69).

lemanjá, como a Uiara, faria do afogado o seu noivo, de acordo com a canção de Amado e Caymmi. O orixá do culto do candomblé é tido como a mãe dos

orixás. Amado conta em *Mar Morto*, seu *Itan*<sup>20</sup>. “Iemanjá é assim terrível porque ela é mãe e esposa” (AMADO, 1980, p.71). Com Aganju, deus da terra firme, Iemanjá tivera um filho, de nome Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que ficava entre a terra e os céus. Tendo rodado o mundo inteiro, não encontrava beleza igual à de sua mãe, e tomado de desejo a possuiu violentamente. Iemanjá na luta tivera os seios rompidos, e deles nasceram as águas do mar. Do seu ventre fecundado pelo filho, teriam nascido os orixás mais temidos, que comandavam os raios e as tempestades.

Assim Iemanjá é mãe e esposa. Ela ama os homens do mar como mãe enquanto eles vivem e sofrem. Mas no dia em que morrem é como se eles fossem seu filho Orungã, cheio de desejos, querendo seu corpo. (AMADO, 1980, p.71).

É em *Jubiabá*, romance de 1935, que se dá a conhecer “Guma”, o personagem central da trama de *Mar Morto*. O negro Antônio Bauduíno está de carona no saveiro do Mestre Manuel, um dos mais experientes mestres de saveiro do cais da Bahia, e que também será personagem de *Mar Morto* e de *Quincas Berro d'água*. Ele veleja o *Viajante sem Porto*, barco pintado de vermelho e um dos mais rápidos entre os saveiros; O *Viajante sem Porto* cruza o caminho do *Valente*, manejado por Guma, que resolve apostar uma corrida com o mestre. O *Valente* toma a dianteira, quando Maria Clara, a mulher do Mestre Manoel, se desperta de um sono, e o mestre lhe pede para cantar uma canção, para ajudar o barco na disputa. “A canção ajuda o vento e ajuda o mar. São segredos que só um velho marinheiro sabe, segredos que se aprendem no convívio do mar.” (AMADO, 2008, p.97). Mestre Manoel ganha a corrida, recebe o dinheiro da aposta e despede-se de Guma, que ainda não tinha mulher que lhe cantasse para o vento, e seguia com o carregamento para Maragogipe. O mesmo trecho, com todas as falas, seria transposto para *Mar Morto* no ano seguinte, tratava-se de um episódio comum aos dois livros.

A morte de dois homens no mar abre o romance, e Lívia teme que Guma siga pelo mesmo destino, somos então apresentados a Guma, com onze anos de idade, trazendo o saveiro *Valente* de Itaparica para o cais de Salvador. O tio, ele repara, o aguarda acompanhado de uma mulher, e Guma, menino, anima-

---

<sup>20</sup> Itan: palavra da cultura iorubá que significa história, conto, lenda

se para agora tornar-se homem, o tio já havia lhe prometido esse presente, e ele imagina tudo que faria com a rapariga; o tio e a mulher pulam para dentro do saveiro, ele vê suas coxas e se enche de desejo, quando o tio lhe apresenta a sua mãe, que nunca conhecera.

Guma não reconhecera a mãe, nem tivera a mulher, o lugar dela seria preenchido por Janaína, mãe e esposa, rainha do mar. Como Antônio Balduino em *Jubiabá*, Guma era um herói do proletariado, o que inscreveria *Mar Morto* na fase dos “romances proletários” de Amado.

Jorge Amado foi, além de romancista, um grande agitador cultural de seu tempo. Promovia encontros e eventos com a classe artística e literária de Salvador; escrevia apresentações de jovens artistas plásticos para colunas de jornais e suplementos.

Jorge reuniu em torno de sua obra o total de 20 ilustradores, alguns deles gravadores, como são Calasans Neto, Mario Cravo, Poty Lazzarotto, Regina Katz e Oswaldo Goeldi. Nenhum deles eram restritivamente ilustrador, eram todos artistas visuais, donos de uma linguagem plástica própria. Todos os convites para ilustração partiram de sua escolha, como atestam a amiga e escritora Myriam Fraga, e os ilustradores Carybé, Mário Cravo, Floriano Teixeira, Carlos Bastos e Calasans Neto no ciclo de palestras *A Bahia de Jorge Amado*<sup>21</sup> de 1995, posteriormente publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado.

Segundo Mário Cravo, as editoras não costumavam pedir por ilustrações, o que geralmente incorria em gastos com a impressão e com os direitos da imagem, mas Jorge Amado priorizava e convidava pessoalmente cada artista para o trabalho, sem cobrar prazos nem interferir no trabalho de criação. Tratava-se de uma "parceria", em que os capítulos eram muitas vezes enviados separadamente a medida em que eram escritos. Era a partir daí que os artistas elaboravam uma leitura interpretativa da obra, como esclarece Calasans Neto.

As personagens de Jorge não recebem uma descrição física direta e sim um comportamento de vivência, uma postura

---

<sup>21</sup> CRAVO, Mário; FRAGA, Myriam (org.); NETO, Calasans. Ciclo de Palestras: A Bahia de Jorge Amado. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2000.



dentro do que os envolve. (...) Quem cria o tipo físico exato é o leitor. Sendo cada personagem produto de sua imaginação. (...) Isto fatalmente acontece com os ilustradores que vão criando, vestindo e despindo as personagens. (NETO apud FRAGA, 2012, p.25).

Não era dizer que a obra de Jorge Amado carecia de ilustração para ser fruída, mas que as ilustrações compunham um imaginário “compartilhado” que Amado não abria mão enquanto estética da obra finalizada.

Em Setembro de 1960, Jorge Amado publicava no jornal *Hoje*, do Rio de Janeiro, uma matéria intitulada “Mestre Goeldi”. O escritor reclamava as devidas comemorações por Oswaldo Goeldi, um gravador brasileiro, ter sido o grande vencedor do Prêmio Internacional de Gravura da II Bienal de Gravura do México. Amado elogiava a seriedade com que o xilogravador se dedicava ao trabalho, sua modéstia como grande artista que não buscava a fama e era fiel a si mesmo. Narrara como havia presenciado a sensibilidade criteriosa de Goeldi ao julgar gravuras para um salão, ao lado de Iberê Camargo e Fayga Ostrower, e finalmente a faceta humanista do trabalho plástico de Goeldi: “Peixes e pescadores, homens do povo e ruas banhadas de lua e de silêncio, a solidariedade humana, o amor aos homens, eis o clima de sua obra”.<sup>22</sup> Não seria ao acaso, um pouco mais de um mês depois, Goeldi ter recebido o convite para ilustrar *Mar Morto*.

A gravura que analisaremos no terceiro capítulo é *O Vento*, uma xilogravura que ilustra *Mar Morto*, e aborda a temática do homem do mar, um assunto que Goeldi já havia explorado como sua poética.

### 3.2 MAR MORTO DE GOELDI

As gaivotas lutam, com toda a força de suas asas, contra estes ventos ferozes de tempestade – apesar do forte bater das asas não conseguem avançar nem um centímetro. Pegas pelo vento, numa evolução lateral, são atiradas como flechas por cima da superfície do mar revoltado – as pontas das asas quase tocando a espuma das ondas.

Um Lugar assim Sr. Kubin, certamente iria lhe agradar. (RIBEIRO, 1995, p.166).

---

<sup>22</sup> AMADO, Jorge. “Mestre Goeldi”. *Hoje*. Rio de Janeiro, 18 de Setembro de 1960.

A carta enviada a Kubin em 1932, narra um desses momentos que Goeldi cultivara junto ao mar. Como já vimos, Goeldi contemplava efeitos naturais das nuvens, das marés, das tempestades, bem como da lida dura dos homens que viviam do mar; Goeldi registrava na prancha suas observações.

Em 1960, receber o Prêmio Internacional de Gravura na Bienal do México deixara Goeldi surpreso e contente. O México primava pela larga tradição em xilogravura, com nomes proeminentes como Posada, Orozco e Leopoldo Miguez. Aos sessenta e cinco anos, Goeldi já andava com a saúde um pouco debilitada. Recebera a encomenda de ilustrar o livro *Poranduba Amazonense*<sup>23</sup>, trabalho que ficaria inacabado. Segundo Reis Júnior, as ilustrações para *Mar Morto*, teriam sido as últimas criações do artista:

[...] em Novembro de 1960 já está às voltas com as ilustrações para *Mar Morto*, de Jorge Amado. Com entusiasmo, pois considera a obra “um grande livro, cheio de poesia”, compõe e executa em branco-e-preto, dez magníficas xilogravuras, sua última realização. (REIS JÚNIOR, 1966, p. 52).

Ao longo de sua carreira ilustrativa, notamos que muitas demandas editoriais surgiram em função do tema e da estética dos trabalhos autorais de Goeldi. Não parece ter sido diferente com *Mar Morto*. O tema dos pescadores tornou-se frequente em suas xilos a partir da década de 20 e atravessaria toda sua obra como um eixo temático. Ao assumir o encargo de ilustrar *Mar Morto*, Goeldi assumiria instantaneamente o problema de retrabalhar a temática dos homens que viviam do mar sob a ótica dada por Amado no romance, ou seja, a diretriz específica do trabalho de ilustração, que é relacionar uma obra imagética a outra textual. Vimos também que os fenômenos dos céus e das marés levaram Goeldi muitas vezes a utilizar matrizes coloridas nas gravuras de temática praieira, e em *Cobra Norato*, a cor seria um elemento fundamental do interesse visual do livro impresso. Mas as ilustrações para *Mar Morto* obedeciam a outro tipo de demanda. O projeto gráfico de Goeldi para *Cobra Norato* rendia a tiragem luxuosa de 150 exemplares; a Livraria Martins Editora reproduziria as gravuras junto ao texto numa tiragem muito maior. Assim, os recursos técnicos (e econômicos) da editora demandavam a Goeldi a criação

---

<sup>23</sup> Livro de João Rodrigues Barbosa, contendo uma coletânea de canções e lendas na língua amazonense Nheengatu, com tradução interlinear para o português, 1890..

de imagens em preto e branco. Goeldi lançaria mão de uma diretriz que já conhecemos, de criar por linhas brancas sobre um fundo preto.

Goeldi morreria a 15 de Fevereiro de 1961, em seu pequeno apartamento no Leblon, na tarde de uma quarta-feira de cinzas. Em 1955, o álbum *Goeldi* fora editado pelo Ministério da Educação e Cultura, na Coleção *Artistas Brasileiros*, contendo reproduções de suas obras e prefácio de Aníbal Machado. Goeldi se tornaria professor de gravura da Escola Nacional de Belas-Artes, faria exposições e retrospectivas nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, e do III Salão de Gravadores em Madeira, em Zurich, em 1956. Nos anos seguintes representaria a arte moderna brasileira em exposições no Uruguai e na Argentina. Em 1959 ilustrava *Lição do Abismo* de Gustavo Corção, e participaria de exposições em Viena e em Munique. No ano seguinte receberia o prêmio na Bienal do México, e o convite para ilustrar *Mar Morto*.

A primeira xilogravura que ilustra o romance é a imagem de uma figura feminina. Seu braço está erguido num gesto largo, as goivas de Goeldi revelam uma face de traços grosseiros; acima de sua cabeça, múltiplas incisões mais curtas criam a ideia de um cabelo grande, que se espalha para o topo da imagem lembrando a forma de relâmpagos. Goeldi ilumina com a goiva toda a extensão do corpo abaixo dos seios; o colo e os braços são desenhados como a silhueta da segunda figura humana, localizada mais abaixo, que parece olhar para a mulher.

O Centro Virtual Goeldi catalogou a gravura com o título de *Rosa Palmeirão*, que no romance era famosa por sua valentia e formosura, e que por ser mais velha, participaria da condição de mulher e mãe de Guma.

Rosa Palmeirão é um nome que soa bem aos ouvidos da gente do cais. Contam muitas histórias dessa mulata. O velho Francisco sabe inúmeras, em prosa e verso, porque Rosa Palmeirão já tem ABC e até os cegos do sertão cantam as suas estripulias. (AMADO, 1980, p.48).

Mas a gravura também poderia fazer referência a Judith, que abre o romance chorando a morte do esposo e do filho; ou a mãe natural de Guma, que salta ao saveiro para conhecê-lo; e até mesmo Janaína, rainha do mar que levará o pai de Guma numa noite de tempestade.



Figura 60 – Oswaldo Goeldi. [Rosa Palmeirão] Ilustração para *Mar Morto*.  
Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm

Não há como saber literalmente a quem a imagem se refere, e também não é esse nosso principal objetivo. Importa-nos saber como o texto levou Goeldi a representar a figura feminina dessa forma. Em *Mar Morto*, será comum a associação da mulher com o mar, misterioso, incontrolável, temperamental, ora manso, ora bravo. As mulheres, a começar por Judith, um personagem secundário, são a um só tempo mãe e esposa, valente e bela, como rosa palmeirão, carinhosa e determinada como Lívia. O mar, de maré vazante e maré cheia, principal personagem do romance, é representado por uma mulher que é amada e temida ao mesmo tempo, Janaína.

Goeldi abre o romance com uma figura feminina, e seu semblante é indefinível, confuso, como uma catástrofe em alto mar que também pode causar fascínio. A mulher da primeira ilustração, que nos convida ao mesmo tempo que nos assusta, é a mulher de *Mar Morto*, a mulher como Goeldi pensa através dos olhos de Amado. Goeldi parece ter empregado uma gravação mais solta, menos controlada, obtendo formas que se agrupam à distância, como se gravasse “livremente”.

A representação de uma mulher imperscrutável repete-se na gravura *Iemanjá*. Uma mulher nua, de rosto “mal acabado”, inconcluso, seus cabelos se confundem com os traços que desenham animais marinhos, sua nudez é ao mesmo tempo erótica e grotesca. Goeldi arranhou-lhe os seios com desbastes grosseiros, e salpicou as coxas com pequenas incisões que lembram pelos ou escamas. A rainha do mar era temida e desejada, mulher e mar ao mesmo tempo. As formas que Goeldi grava acoplam num mesmo plano o que seria figura e o que seria fundo. Com grafismos que lembram as ilustrações para Dostoiévsky, Goeldi, como na gravura anterior, desbasta a madeira com aparente despreocupação, como se apenas desenhasse, e evocasse as formas ao sabor do gesto.

É com essa gravação mais ligeira que Goeldi também criaria a gravura *Guma e Lívia*. As figuras de um homem e uma mulher ocupam quase toda a extensão da imagem. Os espaços que restaram Goeldi preencheu com uma paisagem litorânea. Como nas gravuras anteriores, percebemos uma distorção da diretriz



Figura 57 – Oswaldo Goeldi. [Iemanjá] Ilustração para *Mar Morto*. Xilogravura. 1961.  
23,5 x 15,5 cm

que expressava as formas pela concisão. Agora Goeldi pende para o excesso. Não há espaços vazios na gravura, tudo é preenchido por alguma coisa, a maior extensão de preto é o corpo do homem à esquerda da imagem. Ao mesmo tempo, Goeldi não se esmera por finalizar as formas, nas duas figuras, por exemplo, as incisões marcam um reconhecimento humano de rosto, como a moldura óssea para olhos que ele não escava, assim como o nariz que deduzimos por sua ausência, também em *Rosa Palmeirão* e em *Iemanjá*, e então o gravador já se dá por satisfeito. Ao passo que no vestido da mulher Goeldi cobriu de pontos, e os espaços vazados pelas figuras ele intercalou grupos de linhas paralelas em direções distintas.

O resultado é uma gravura densa, coberta de grafismos, compensando a austeridade imposta pelas duas figuras com uma paisagem multidirecional, que cobre todos os espaços, e tende a achatar as figuras e seu entorno num único plano.

Guma pediu a Iemanjá que lhe desse uma mulher a quem pudesse amar, que lhe cantasse para o vento, que gerasse um filho seu para herdar o saveiro e ouvir as histórias do tio sobre o mar. Numa noite de temporal, um Navio ficara perdido para depois do quebra-mar, um apito de socorro lembraria a Guma a “Lei do Cais”, prestar ajuda àqueles que não conseguem aportar. Guma entra no mar em meio ao temporal, para cumprir a lei do cais, para que Janaína retribuísse com seu pedido atendido. Quando todos nos cais lhe julgavam morto, Guma trazia o *Canavieiras* com seu saveiro amarrado à proa. Daquele em dia em diante, contando apenas vinte anos de idade, seria uma lenda do cais. No dia da festa de Iemanjá, Guma recebia dela seu presente, avistando Lívia pela primeira vez, coincidentemente, parente de uma das famílias salvas no *Canavieiras*.

Lívia não era uma mulher do mar. Vivia com o tios, donos de uma Quitanda, que depois de agradecerem o gesto de Guma, esperavam que ele se despachasse sem olhar para trás. Lívia era a promessa para um bom casamento, que podia melhorar a vida deles.



Figura 61 – Oswaldo Goeldi. [Guma e Livia] Ilustração para *Mar Morto*. Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm



O casamento de Guma e Lívia não era bem visto pelo povo do cais nem pelos parentes de Lívia pelo mesmo motivo: um marítimo não serve para ter mulher, por já estar comprometido com dona Janaína, são dela sua vida e sua morte. Mulher de marítimo está fadada a sofrer a espera angustiada do regresso, dia trás dia, uma vida de incertezas. Um marítimo nada tem a oferecer para uma mulher. Os dois combinavam um rapto para forçar os tios ao casamento. Na gravura *Guma e Lívia*, Goeldi escolhe nos apresentar duas figuras em estado de tensão, que eram de mundos diferentes, mas se queriam, e tramavam em segredo sua união.

Goeldi realizaria outra gravura do casal, dessa vez, no ambiente do mar.

Uma lua brilha no alto da imagem. Goeldi escava um grande círculo, mas tem o cuidado de preservar pequenos feixes de madeira para dar a ideia de que a lua ainda não está cheia por completo. Irradiando a partir dela, Goeldi criou várias orlas de incisões, até tocar a superfície do mar no horizonte. O mar, reconhecemos pelo reflexo do brilho da lua sobre as águas. Com desbastes horizontais, o reflexo da lua contorna a silhueta de um casal sobre um barco, e espalha-se sobre a superfície úmida do barco.

Diferente da gravura anterior, *Guma e Lívia* nos lembra algo do tratamento dado aos pescadores de suas xilas, pequenos diante da imensidão do mar, entre eles o absoluto silêncio. Mas há algo diferente na forma de Goeldi desbastar a madeira. As áreas brancas se aglutinam, mesmo quando se expandem pela gravura. Goeldi ocupa o espaço do céu com a radiação luminosa da lua, e as pequenas incisões se condensam como se Goeldi utilizasse tinta ao invés de Goivas.

Se compararmos com a gravura *Luar* (fig. 28) de 1950, veremos três núcleos bem isolados, que funcionam como pontos de força naquela imagem: a lua, inteiramente branca; seu reflexo nas águas abaixo dela; o grupo de pescadores à esquerda. Os pescadores, como em *Guma e Lívia*, não chegam a se tocar. Estão próximos, e o silêncio entre eles é o que parece conectá-los. Mas Goeldi dispensa um tratamento diferente às duas gravuras



Figura 62 – Oswaldo Goeldi. [Guma e Livia] Ilustração para Mar Morto.  
 Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm

Enquanto em *Luar* Goeldi potencializa os pontos de força isolando-os, em *Guma e Lívia*, a lua e o casal abaixo dela são circundados por grafismos, ligando um ponto de força ao outro. É certo que Goeldi não planifica tanto os elementos da imagem como nas gravuras anteriores, preservando a relação da figura contra um fundo, mas até aqui acompanhamos haver em geral, uma diretriz que substitui a *expressão pela concisão*, por uma tendência a anular a distinção figura/fundo pela disposição dos elementos visuais de forma agrupada e expandida; e que chamaremos de *tensão entre agrupamento e expansão das formas*, porque reconhecemos ser parte do interesse visual de Goeldi nas ilustrações para *Mar Morto*.

A gravura saveiros pode nos dar uma boa mostra dessa diretriz.

À esquerda um corpo está agarrado a uma espécie de haste, que poderia ser a vela do barco, ou um remo. Ele está encima de um barco e o modo como flexiona as pernas e o braço, nos dá a entender que ele busca equilibrar-se. Contornando os traços que dão forma ao corpo do homem, Goeldi fez inúmeras incisões. Algumas indicam o movimento das águas, outras indicam o movimento do braço, e outras estão para servir a um efeito compositivo. Na altura do braço, divisamos entre essas incisões duas formas mais compridas, que supomos ser as velas de dois outros saveiros. À frente deles, um saveiro perfila na altura central da imagem. Nele, um homem parece acenar.

Estivemos tentando dar significado às formas produzidas por Goeldi em suas gravuras, mas essa xilo nos apresenta incisões, cujo sentido é seu próprio efeito gráfico. Poderíamos interpretá-las como uma forte tempestade em alto mar, ou como os ventos que sopram as velas, ou apenas a indicação que os saveiros se deslocam sobre as águas. Percebemos aqui um grande numero de riscos desferidos pela goiva que se agrupam na medida em que se expandem pela gravura, e preenchem todos os espaços. É a diretriz *tensão entre agrupamento e expansão das formas*. Apenas nas velas Goeldi preservou o preto absoluto, o restante da imagem é um conjunto de traços dinâmicos que se expandem em várias direções formando figuras e grafismos, e diluindo uns nos outros.



Figura 63 – Oswaldo Goeldi. [Guma e Lúvia] Ilustração para *Mar Morto*. Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm

Não há uma referência explícita a um trecho específico do romance nessa ilustração. Ela ilustra o romance. Um homem manejando um saveiro diante de outros saveiros no mar. Poderia ser o movimento de saveiros que voltam apressados antes de cair a tempestade, ou Guma empreendendo uma de suas viagens pelo recôncavo quando já era famoso por sua bravura no cais, ou a história de Chico Tristeza, que Guma criança rememorava deitado no saveiro:

Era um preto grosso que não sorria. Vivia olhando as ondas, os navios e só falava em ir embora. Parecia que sua terra era outra, era do outro lado do mar. (...) Quando conversavam sobre ele havia quem dissesse que ele morreria, mas ninguém acreditava. Um marinheiro vem morrer no seu porto, junto dos seus saveiros e dos seus mares. (AMADO, 1980. p.41).

*Mar Morto* é conhecido por ser o romance de Jorge Amado em que o escritor usou de um lirismo infrequente em outros romances, nos quais predomina mais o tom “prosador”. Como já vimos, a *lírica* era uma modalidade poética que aproximava o *contar* do *cantar*, dando mais voz a um “eu” no poeta. Nas palavras de Nietzsche, o poeta lírico usava a música para despertar a “eudade” do fundo das coisas. É desse modo que Evelina Hoisel explicaria o tom lírico do romance:

Contar/cantar são tarefas que se entrelaçam no espaço textual de *Mar Morto*, e desse entrelaçamento resulta o forte lirismo que permeia a narrativa de amor de Guma e Lívia, personagens que se tornam emblemáticos das relações amorosas vividas no cais da Bahia. (HOISEL, 2008, p. 62)

Segundo Hoisel, na lírica não haveria distinção entre sujeito e objeto, o “eu” do narrador capta, sente e se expressa fundindo-se afetivamente com o objeto de sua narração.

Podemos retomar aquela comparação com a *Odisséia*. Os poemas do tempo de Homero começavam em geral com uma mesma palavra: “musa”. É o *Aedo*, o interlocutor que canta as histórias para os aqueus, que toma a palavra no primeiro Canto para invocar a musa, e passivamente se vê possuído por sua inspiração, e pede-lhe que conte a história do herói perdido no regresso de Ílio, mas que comece a história por onde lhe aprouver. A musa é uma das nove filhas de Zeus e de Mnemósine, a memória, que inspira e canta através dos aedos a poesia.



Figura 64 – Oswaldo Goeldi. [Guma e Livia] Ilustração para Mar Morto. Xilogravura. 1961. 23,5 x 15,5 cm

Em *Mar Morto* há uma música cantada por um negro, que virá de um saveiro, de algum ponto do cais, de um lugar distante, indefinido, e que preenche a noite cantando que é “doce morrer no mar”. Essa voz é a voz de Amado. A voz do narrador mistura-se com as emoções vividas pelos personagens, entoando dentro deles uma canção do mar. Como o canto que ajuda o vento a conduzir os saveiros sobre as águas, há um canto soprando as palavras do narrador, que se confunde com o que vai dentro de cada personagem.

Todos esses procedimentos que aparecem como ingredientes da construção de *Mar Morto* são propriedades da linguagem lírica que invadem o espaço do romance e se responsabilizam pelo estado superlativo das expressões narrativas que entoam cantos de amor, espécie de elegia sentimental que decanta a vida à beira-mar. (HOISEL, 2008, p.64).

Já acompanhamos que enquanto ilustrador, Goeldi não propunha uma transposição literal do que vai no romance, apenas. Algo no texto, ou pelo menos em alguns deles, contaminava sua forma de gravar, de conceber as imagens. Percebemos, por exemplo, nas ilustrações para Dostoiévsky, como era notável uma aproximação estética com a *forma* de escrita do escritor russo.

Na gravura *Guma Maneja o Leme*, Goeldi ouvia a canção do mar de Amado.

Dois homens velejam, cada qual o seu saveiro. O homem da direita está de pé, de costas para o observador, segura nas mãos uma espécie de remo, parece olhar para o segundo homem. O homem da esquerda, como o primeiro, também está de costas para o observador, mas seus braços se abrem estendidos pela orientação da vela do saveiro. Seu corpo então se inclina para a esquerda e ele deita o pescoço sobre o próprio ombro.

Goeldi desenha os homens por silhuetas, com incisões que não fecham as formas. Os traços se unem para formar as figuras, mas parecem separados, soltos. Massas de riscos intercalam as figuras, dessa vez seguindo uma mesma direção, que é o balanço do homem que se apoia à vela do saveiro.

É uma imagem diferente daquelas dos pescadores que Goeldi gravava nas madrugadas, de pé nos portos, varrendo as peixarias, olhando o mar, puxando uma rede. Eles eram firmes, imóveis, presos ao seu entorno, àquela paisagem, àquela vida. Ao isolá-los, Goeldi dava-lhes um pertencimento ao lugar como

fato irremediável da vida. Na ilustração para *Mar Morto*, há uma fusão entre os homens do mar e o seu entorno. Eles se misturam, diluem-se um no outro. As figuras não se fecham no seu contorno, se abrem para receber seu entorno, o que atribuímos ao lirismo de *Mar Morto*.

Os marítimos de Amado tinham outra relação com o mar:

O mar é belo assim de noite, azul, azul sem fim, espelho das estrelas, cheio de lanternas de saveiros, cheio de lanternas de brasas dos cachimbos, cheio de ruídos de amor. O mar é amigo, o mar é doce amigo para todos que vivem nele. (...) O "Valente" balança como uma rede. (AMADO, 1980, p.25-26).

Goeldi ouviu a canção do mar de Amado, os corpos são silhuetas sem definição nem acabamento, as figuras se desenham e se desfazem no conjunto de riscos que Goeldi gravou sobre a prancha. Percebemos Goeldi orientar os desbastes seguindo um movimento expansivo. E por mais que saibamos que não fosse adepto da arte abstrata, nessas ilustrações, que culminariam em sua última realização, percebemos os riscos assumindo uma função mais orientada a uma lógica compositiva, desarmados de significado. Um rumo que a arte expressionista teria tomado de modo compassivo.

Na gravura *Lívia*, Goeldi explorava a *tensão entre agrupamento e expansão das formas*, para conceber uma das gravuras de maior elaboração do conjunto, com que Goeldi deu imagem ao lirismo de Amado.

Uma mulher de pé num saveiro. Seus braços se estendem para frente, segurando a vela e o mastro. A vela desce do topo do mastro descrevendo uma curva que se alinha aos cabelos da mulher. As massas de riscos pretos que perfazem o tecido da vela prosseguem pelo cabelo da mulher formando seu negativo, riscos brancos sobre o fundo preto. Esses riscos se encontram com muitos outros que se espalham pela gravura numa mesma faixa. Acima, no céu, pequenos grupos de incisões contornam um círculo preto. Abaixo do saveiro, as linhas tremulam e reproduzem o reflexo do corpo da mulher e do saveiro sobre as águas.

Nessa gravura, Goeldi desbasta toda a área do corpo da mulher, que usa um vestido, deixando de preto apenas seu contorno e os seus cabelos. Seu contorno é o que a separa do branco com que Goeldi fez a vela, intercalando



filetes em curva para dar a ideia da nervura do tecido. Seus cabelos são uma extensão da vela que o vento sopra, seu cabelo também se mistura ao vento, e o vento ao mar. O corpo da mulher segue ereto sobre o saveiro. O corpo dela é o mastro do saveiro. O ponto de equilíbrio que estira as velas. A mulher, o barco, o vento e o mar são uma coisa só.

Essa imagem é uma ilustração do conjunto que faz referência a um trecho específico do texto, quando seu Francisco, velho marinheiro, tio de Guma, que jurava já ter visto Janaína durante um ato de bravura, agora a via com seus olhos pela segunda vez.

O *Valente* naufragara, Guma fora resgatado por Mestre Manuel a bordo do *Viajante sem Porto*. Com o choque, Lívia dava a luz antes do tempo a um menino. Para não ceder à vontade dos tios de Lívia de deixar o cais e entrar para sócio da Quitanda, Guma comprava outro Saveiro à prestação, e lhe punha o nome de *Paquete Voador*. No entanto, o ritmo do cais, a baixa nos preços, e o surgimento das lanchas a motor, deixou a vida dos mestres de saveiro muito difícil. Guma enfrenta dificuldades para saldar a dívida e é ameaçado de perder o saveiro, quando recebe uma proposta arriscada de um contrabandista árabe, que lhe renderia dinheiro suficiente para quitar o barco e sair do aperto. Depois de pagar o barco, Guma prossegue no contrabando para juntar mais dinheiro e entrar de sócio na quitanda, sem ter de se desfazer do barco, como prometera a Lívia. Numa tempestade, com o saveiro carregado de seda, Guma morreria salvando a vida do filho do contrabandista.

Lívia é chamada de volta pelos tios, Mestre Manuel e Maneca Mãozinha fazem um proposta de compra parcelada do *Paquete Voador*. Mas Lívia não o vende. Não deixa o cais. Sente que se desfazer do barco seria o mesmo de se desfazer do corpo de Guma, que não tinha sido encontrado. Ela resolve assumir o leme do *Paquete Voador*, e se torna uma marítima, uma mulher do mar.

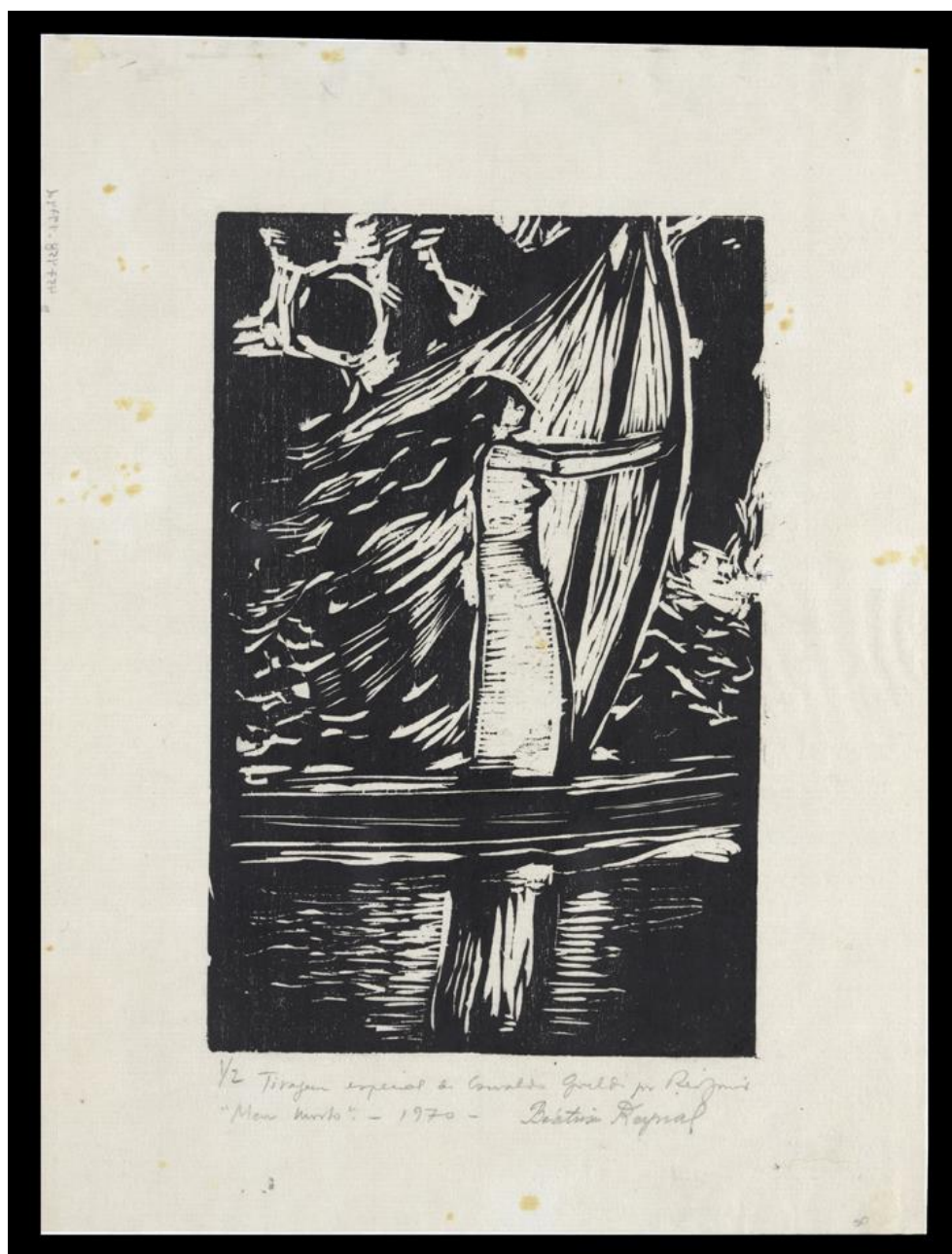


Figura 65 – Oswaldo Goeldi. [Lúcia] Ilustração para *Mar Morto*. Xilogravura. 1961.  
23,5 x 15,5 cm

Aves marinhas volteiam em torno do saveiro, passam perto da cabeça de Lívia. Ela vai ereta e pensa que na outra viagem trará seu filho, o destino dele é o mar.

(...)

No Cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria ele viu lemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no “Paquete Voador”? Não é ela? É ela, sim. É lemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais:

– Vejam! Vejam! É Janaína. (AMADO, 1980, p. 222)

E assim Jorge Amado encerrava o romance *Mar Morto*; Goeldi o acompanhava.

### 3.2.1 Gravura e Ilustração

Até aqui, pudemos reunir alguns dados que nos ajudarão a explicar a xilogravura *O Vento*, que ilustra *Mar Morto*.

Goeldi iniciou sua carreira artística no Brasil como ilustrador, executando desenhos nos quais aplicava sua linguagem plástica, sendo inclusive, muitas vezes convidado por conta da temática e da estética de seus trabalhos. As ilustrações por vezes levaram Goeldi a experimentar modos diferentes de conceber a imagem, de acordo com a atmosfera e a linguagem empregada pelo texto. Na década de 30 já utilizava a xilogravura para ilustrar, e criou em *Cobra Norato* a oportunidade de ousar e aprofundar os experimentos com a cor, que também obedecia a uma demanda interior de criar uma gravura com tonalidades, além de aplicar um repertório de figuras e imagens indenitárias do Brasil. É dessa época a aproximação de Goeldi com a literatura modernista, proveniente de um grupo intelectual a que Goeldi participava como indivíduo, mas não como artista plástico.

Durante toda a carreira passou bastante tempo desenhando junto ao mar, seus efeitos atmosféricos, as aves marinhas, os homens do mar na lida com seu trabalho e sua solidão, o que constituiria uma temática dentro de sua obra, que ocasionalmente também teria levado Goeldi a experimentar efeitos de tonalidade com a cor na xilogravura.

Jorge Amado publicava em Setembro de 1960 uma matéria congratulando Goeldi por ter vencido o Prêmio Internacional de gravura na II Bienal do México, chamando atenção à fidelidade do artista ao seu trabalho, e o aspecto humanista de sua gravura, citando inclusive a temática dos pescadores. Em Novembro, com a saúde debilitada, Goeldi já começava as ilustrações para *Mar Morto*, àquele tempo editado pela Martins Fontes Editora, um convite que segundo Reis Júnior, o deixara muito feliz por considerar o romance cheio de “Poesia”.

A edição de *Mar Morto* pela Martins Fontes, em larga escala, impelia Goeldi a criar imagens em preto e branco, o que fez com que Goeldi explorasse mais uma vez sua diretriz de *linhas brancas sobre um fundo preto*. Notamos também como a diretriz *tensão entre a linguagem e a imagem* fez com que Goeldi alternasse entre imagens que correspondiam a trechos e personagens específicos do romance, e imagens que compunham um imaginário comum à obra como um todo. Amado escreveria *Mar Morto* a partir de uma abordagem lírica, na qual o sujeito (narrador) funde-se com seu objeto afetivamente, deixando transparecer sua emoção diante da narrativa, permeando os sentimentos dos personagens, ao qual Goeldi teria reagido com a diretriz *tensão entre agrupamento e expansão*, na qual as formas se agrupam para formar as figuras enquanto se expandem para ocupar a gravura, levando as formas a assumir mais um valor plástico que um valor literal.

Na gravura *O Vento*, linhas brancas, curvas, em diagonal, dividem a imagem em duas bandas. Na banda de baixo, a silhueta de um homem de costas hasteia a vela do saveiro com uma mão, com a outra maninha o leme. Grupos de traços interrompidos e intercalados nos dão a ideia da textura do convés do saveiro, geométrica, em direções distintas.

Na parte de cima, Goeldi acumulou pequenos traços que se ondulam seguidamente e se agrupam para formar a contra-forma de um corpo no mar. O corpo está deitado, com a cabeça inclinada-se ligeiramente para baixo, como se estivesse prestes a formar com a figura do homem sobre o saveiro uma espécie de carta de baralho. Entre os dois homens, a figura de um peixe

grande curva-se em direção à cabeça do afogado, estabelecendo com ele uma composição de espelhamento.

Goeldi utiliza dois tipos de incisões. Na parte de baixo, linhas retas e rígidas que perfazem o convés do barco e o mestre de saveiro. Acima das bordas do barco, as linhas são curvas, dinâmicas, de tamanhos variados e mais agrupadas. Goeldi grava um mestre de saveiro navegando sobre o mar à procura de um corpo sem contornos, submerso, vigiado por um tubarão. Aquele corpo era Guma.

Enquanto nadava com o filho do contrabandista para a praia, um grupo de tubarões os perseguia durante a tempestade. As ondas levaram o rapaz até seu pai, enquanto Guma, exausto de tanto nadar, não teve êxito na luta contra os tubarões, e seria arrastado para o fundo do mar, onde desapareceria.

Algum tempo depois a tempestade serenou. A lua apareceu e lemanjá estendeu os cabelos sobre o lugar onde Guma desaparecera. E o levou para as viagens misteriosas das terras misteriosas de Aiocá, para onde vão os valentes, os mais valentes do cais. (AMADO, 1980, p. 210).

Na manhã seguinte, Mestre Manuel acompanhado de amigos e de Lívia procuravam o corpo de Guma. Acendiam uma vela, pingavam cera num pires, e o colocavam sobre as águas. A vela balançava na maré, e quando retinha-se por mais tempo sobre um ponto, Mestre Manuel e Maneca Mãozinha mergulhavam em busca do corpo de Guma, que mesmo depois de dias de intensa procura, não seria encontrado.

A falta de um corpo perdido no oceano. Os cabelos de lemanjá cobrindo o corpo como um véu. O tubarão rondando o corpo num sinal de agouro, como os urubus de Goeldi. O gravador nos lança ao desfecho do personagem, ao mar morto, destino dos valentes que são cobiçados por lemanjá.

Nas gravuras para *Mar Morto*, diferente do que ocorre com as gravuras de pescadores, o silêncio que envolvia os corpos parece ter sido quebrado. Há uma voz no ar (e no mar), é a voz de Amado. Se os pescadores de Goeldi estabeleciam uma conexão singular com seu entorno, porque ali, isolados, estavam fixados àquela vida, em *Mar Morto* as figuras parecem diluir-se com

tudo que está em volta. É com mais nitidez que percebemos o efeito do texto literário na gravura de Goeldi.

Há uma fluidez nos gestos e nos traços de Goeldi. Os cabelos se misturam às velas do saveiro, como os braços se misturam às ondas, e os gestos ao vento, valendo-se de soluções aparentemente sintéticas. Goeldi está entregue a uma visão literária do mar e dos mestres de saveiros, e não àquela das madrugadas junto aos portos dos subúrbios, e à vida miserável dos pescadores.

Como a gravura *O Vento*, as ilustrações para *Mar Morto* sintetizam o encontro de dois mares: as imagens de Goeldi, o gravador do mar, banhadas pelo lirismo do romance amadiano, do qual o gravador ilumina da escuridão braços soprados pelo vento, saveiros que balançam nas ondas, cabelos em forma de relâmpagos, corpos diluídos nas águas, e acabam por evidenciar o fenômeno do texto literário enquanto agente formador na obra de Goeldi.



Figura 66 – Oswaldo Goeldi. [O Vento] Ilustração para *Mar Morto*. 1961. 23,5 x 15,5 cm

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre imagens pode, além de expor a forma como as vemos, tentar explicar como foram possíveis sua realização e suas configurações dentro de um dado contexto. É o que nos permite a metodologia idiográfica de Michael Baxandall, quando propõe uma “explicação” histórica como discurso a cerca da obra de arte, a partir do momento em que delimitamos os termos do “problema” do artista e suas circunstâncias. A escolha de falar sobre as imagens *Do Fundo do Mar* (1955), *A Noiva* (1937), e *O Vento* (1961) não foi aleatória. A análise dessas obras seguindo a ordem proposta por esse trabalho teve o objetivo de investigar e explicar a força do texto literário no processo conceptivo das ilustrações de Goeldi, efeito que pudemos observar com mais propriedade nas ilustrações para *Mar Morto*. Ao compararmos as gravuras de Pescadores, como *Do Fundo do Mar*, com suas ilustrações para *Mar Morto*, como *O Vento*, notamos formas diversas de abordar um mesmo assunto.

Com a gravura *Do Fundo do Mar* nos aproximamos de um assunto a que Goeldi se dedicara como gravador em seus trabalhos autorais, o mar e os homens que viviam dele. A partir dessa gravura, pudemos elaborar o “problema” ou “encargo” que Goeldi assumia ao gravar diante do mar, e quais as diretrizes que balizaram seu fazer artístico e que culminaram na gravura *Do Fundo do Mar. Linhas brancas sobre um fundo preto, expressão pela concisão, e reapresentação do comum*. Assim, Goeldi resolveria seu “problema”, desmembrado nessas diretrizes, na forma da gravura *Do Fundo do Mar*.

Pudemos nos apropriar do modo como Goeldi escolhe trabalhar com linhas brancas sobre um fundo preto para evocar formas que se expressam pela concisão, dialogando com os veios naturais da madeira, orientando suas incisões às formas mínimas necessárias para fazer representar os pescadores diante do mar, um tema recorrente na sua gravura, porque lhe interessava enquanto artista o aspecto comum, ordinário, quotidiano da vida, reapresentado por sua goiva de forma densa e trágica.

Já com a gravura *A Noiva*, entramos em contato com a faceta ilustradora de Goeldi, herdeiro de uma rica tradição germânica nesse ofício, e que o manteve



de certa forma à marginalidade do cenário artístico brasileiro, que vinha sendo transformado pelos movimentos de arte moderna no Brasil. Acompanhamos alguns de seus trabalhos de ilustração, e alguns recursos plásticos que surgiram como resposta à leitura do texto literário. Em *Cobra Norato*, um trabalho de ilustração, Goeldi criava a oportunidade de explorar efeitos até então inusitados em sua gravura, além de atender a uma demanda exterior subjetiva, de pertencimento a uma cultura intelectual brasileira da época. Nesse trabalho, Goeldi tinha diante de si um encargo diferente: ilustrar um texto, no caso, um poema antropofágico, reconhecidamente um dos carros-chefes do movimento.

Surgia a diretriz que se refere à *tensão entre linguagem e imagem*; e porque também obedecia a uma demanda interior de buscar efeitos de tonalidade com a gravura, Goeldi assumiria a cor nessas ilustrações, dialogando com a tropicalidade requerida pelo texto, lidando com uma diretriz nova, que seria a *tensão entre a cor e o preto e branco*; e mesmo que não estejamos falando de uma encomenda, o livro *Cobra Norato* com apenas 150 tiragens tinha um público-alvo, o que nos levou a considerar a diretriz *tensão entre o produto e seu público*.

Pudemos nos aproximar do diálogo travado entre sua gravura e o texto, como se davam suas transposições ilustrativas, e como o texto literário lhe “autorizava” adotar soluções técnicas diferentes das utilizadas nas gravuras autorais. A cor, elemento novo naquela ocasião, prestara-se às necessidades interiores de Goeldi, dialogara com o espírito do texto, e constituíra um produto específico para seu público.

A ilustração para Goeldi tinha autonomia enquanto imagem: *Cobra Norato* fora empreendido com recursos próprios, interessando-lhe o livro completo como produto final; Além disso, ao longo de sua carreira artística, Goeldi participaria de exposições coletivas com gravuras fabricadas por encomenda para textos literários. Isso nos aponta um sentido para entender suas gravuras-ilustrações: são interpretações. Goeldi comprometia-se com o espírito do texto, mas a ilustração era assumidamente obra sua. Ainda tinha suas marcas, e talvez por isso mesmo, o artista utilizava a xilogravura também para ilustrar.

Na Gravura *O Vento*, pudemos analisar as ilustrações para *Mar Morto* com os recursos discursivos que desenvolvemos nas análises das duas gravuras anteriores. Goeldi, que já gravava o mar e os homens à beira do cais, fora convidado por Jorge Amado para ilustrar seu romance, que remetia à temática do mar e dos mestres de saveiro com uma abordagem mais lírica, distinta da crueza com que Goeldi concebera em seus trabalhos autorais.

As ilustrações para *Mar Morto* nos mostraram uma nova forma de gravar o mesmo tema, que usaria da diretriz *linhas brancas sobre um fundo preto*, uma vez que estamos falando de impressões editoriais em larga escala; e também usaria a diretriz *tensão entre linguagem e imagem*, como nos demais trabalhos ilustrativos, em que Goeldi oscila entre ilustrar passagens específicas da narrativa ou remeter a um aspecto geral do romance; mas ele modificaria a *expressão pela concisão*, substituindo-a por uma *tensão entre agrupamento e expansão das formas*, diretriz que decorreria do lirismo próprio do romance de Amado.

É exatamente esse o ponto que nos interessava enquanto pesquisa: como o texto de Amado pôde mudar a forma como Goeldi desenvolveria um assunto que já fazia parte de seu repertório temático. Goeldi criava imagens fluídas, figuras que se formavam a partir do agrupamento de formas soltas, enquanto se espalhavam para ocupar a gravura. Goeldi gravava uma visão literária do mar, e de seus navegantes. Quando “explicamos” a gravura *O Vento*, evidenciamos o texto literário enquanto formador da gravura de Goeldi.

O texto literário contaminava suas ilustrações, lhe apontava novos caminhos, novas perspectivas, e lhe dava “autorização” para ousar experimentar, ousar mudar. *O Vento*, que faz parte do *Mar Morto* de Goeldi, é uma mostra dessa obra contaminada; um objeto novo, prenhe de múltiplas intenções plásticas, que assume diante de toda sua obra a expressão final de um gravador/ilustrador.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. – 3ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. Tradução de: De Pictura, Séc. XV – Itália. I. Título.

AMADO, Jorge. Mar Morto; ilustrações de Oswaldo Goeldi. 50ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. “Mestre Goeldi”. Hoje. Rio de Janeiro, 18 set 1960.

AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.

ANAIS DO III ENCONTRO DE EDITORAÇÃO DA BAHIA, Salvador, Instituto Baiano do Livro, 1993.

ARISTÓTELES. Poética. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Sombras e Luzes. São Paulo: EDUSP, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOOP, Raul. Cobra Norato e outros poemas. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.

BLOOM, Harold. A angústia da Influência. São Paulo: IMAGO, 2002.

CABO, Sheila, Goeldi: modernidade extraviada, Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo; Cultrix, 1949.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. 2000.

CHEDIAK, Almir. SOONGBOOK – Dorival Caymmi, Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

FRAGA, Myrian (org.); Ciclo de Palestras: A Bahia de Jorge Amado. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2000.

GOELDI, Oswaldo. Beatrix Reynal. Disponível em <[www.centrovirtualgoeldi/paginas.aspx?Menu=verbete\\_interior&IDItem=1012](http://www.centrovirtualgoeldi/paginas.aspx?Menu=verbete_interior&IDItem=1012)> Acesso em: 18 de Maio de 2015.

GULLAR, Ferreira. “Abrindo o Debate em torno da gravura, Goeldi afirma: ‘A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso’”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1 fev 1957.

GOMBRICH, Ernst. Visão e Forma. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREENBERG, Clement. A Pintura Modernista. In: Clement Greenberg e o debate crítico. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: Clement Greenberg e o debate crítico. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACHADO, Aníbal. Goeldi, Rio de Janeiro: MEC, 1955.

NAVES, Rodrigo. A Forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. Goeldi. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. A origem da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo; Companhia das Letras, 1992.

RIBEIRO, Noemi Silva. Oswaldo Goeldi: Um auto-retrato. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

PALUMBO, Renato Dória. Goeldi, ilustrador de Dostoiévsky. Campinas: Tese de Mestrado, Unicamp, 1998.

POE, Edgar. O Gato Preto. Disponível em [http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o\\_gato\\_preto-allan\\_poe.pdf](http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf) acesso em 18 de Maio de 2015.

PÓLVORA, Hélio. Jorge Amado e o Romance do mar. In: Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

RAMOS, Nuno. Agouro e Libertação. In: Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.

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

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

SIQUEIRA, Vera Beatriz. São Paulo: IMESP, 2010.

VEIGA, Benedito. Mar Morto: apenas uma narrativa do mar? In: Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

TÁVORA, Maria Luisa. Idéias sobre a gravura artística: o debate no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – 1957/1958. In: OLIVEIRA; COUTO (Org). Instituições da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2012.