

Outro moderno?

Vera Beatriz Siqueira

UERJ/CBHA

Resumo

Dentro do quadro geral de revisão historiográfica da modernidade, o texto pretende refletir sobre a história da arte moderna no Brasil, tomando como caso de estudo as análises da obra de Oswaldo Goeldi.

Palavras-chave

Oswaldo Goeldi, arte moderna no Brasil, revisão historiográfica

Abstract

Under the recent revisionism of the historiography of modernity, this article aims to discuss the history of modern art in Brazil, taking as study case the analyzes of the work of Oswaldo Goeldi.

Keywords

Oswaldo Goeldi, Modern art in Brazil, historiography revisionism

A atual voga de revisão historiográfica da arte vem permitindo, de maneira geral, uma reavaliação da modernidade. A história da arte, até os anos 30/40 do século XX, voltava-se basicamente para o estudo de obras tradicionais, mesmo no caso de historiadores modernos – ou seja: que desenvolviam novas formas de investigação, novos métodos de análise, muitas vezes atendendo ao ideal moderno, ou modernista (como preferem alguns), de autonomia do fato plástico. As idéias de estilo e evolução – controversas por si só, envolvendo muitos dos escritos históricos em questões biográficas ou formais que procuravam justificar as mudanças estilísticas – pareciam não se adequar às obras recentes. Uma das soluções encontradas para conciliar análise histórica e modernidade foi associar as questões de estilo com a idéia de forma pura, entendida dentro do contexto da abstração, como na criação da noção de estilo internacional. Artistas e historiadores se unem na defesa de um ideal coletivo de modernismo, cuja estratégia de ação seria a vanguarda (a ruptura com as tradições).

A idéia de vanguarda se torna central, portanto, na análise histórica da modernidade artística. Fazer a história da arte moderna equivaleria a fazer a história das vanguardas. No Brasil, inclusive. Uma versão local dessa visão foi se constituindo entre os críticos e historiadores de nosso modernismo ou, melhor dizendo, de nossos modernismos. Marcos históricos foram oficializados como instantes de ruptura com o passado acadêmico – a exposição de Anita Malfatti (1917), a Semana de Arte Moderna (1922), o Manifesto Antropófago (1928). Certos artistas passaram a ilustrar perfeitamente essa noção vanguardista, tendo como líderes os literatos Oswald de Andrade e Mário de Andrade. É o caso da Anita Malfatti, mas também o de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, que se tornaram representantes dessa versão do modernismo brasileiro, incorporando alguns de seus instantes mais relevantes: a atualização estética no contato com os movimentos vanguardistas europeus, a adaptação desses modelos para a construção de arte tipicamente brasileira, a aproximação com a cultura popular, o empenhamento político, o realismo social.

Contemporaneamente, essa visão um tanto monolítica do modernismo vem sendo questionada. Com ela, são questionados os seus marcos históricos – como a própria Semana de Arte Moderna –, mas também as relações com o passado acadêmico. Artistas antes desprezados pela historiografia, taxados simplesmente de “acadêmicos”, como se isso fosse um valor em si, passaram a ser reavaliados. Podemos citar pelo menos dois casos exemplares de artistas da virada do século XIX para o XX – Castagneto e Almeida Júnior – que passam

a ser compreendidos seja como precursores de nossos modernistas, seja como momentos importantes de afirmação de uma plástica e de uma subjetividade modernas. Além disso, o crítico de arte de então, Gonzaga Duque, também ganha novos estudos e edições.

No mesmo processo, artistas anteriormente percebidos como laterais no movimento moderno brasileiro passam a despertar renovado interesse, especialmente a partir dos anos 1980. São os casos de Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e, de certa forma, o próprio Brecheret que, embora tenha participado da Semana de Arte Moderna, sempre ocupou um lugar à sombra das grandes questões levantadas por nosso modernismo. Na realidade, todos eles participaram de eventos importantes, integrando nosso incipiente sistema artístico e cultural. Entretanto, não pareciam encarnar, sobretudo, aquela exigência vanguardista, essencial para a sua valorização como artista moderno. E pareciam distanciar-se da visão que entendia a arte moderna brasileira como uma adaptação das conquistas pós-cubistas (ou futuristas, como eram chamadas) à representação afetiva de realidades locais.

Mas havia aqueles artistas que, na vertente contrária, pareciam direcionar seu vanguardismo para outros problemas que não os apontados pelo modernismo brasileiro. É o caso de Flávio de Carvalho, com sua atuação de artista múltiplo que não cabia direito nas preocupações de brasilidade ou de realismo social. Só recentemente é que esse pintor, escultor, cenógrafo, arquiteto e crítico passa a ser valorizado, muitas vezes pelo reconhecimento de um ultra vanguardismo, sendo inclusive celebrado como precursor das performances.¹ Isto nos leva, evidentemente, a outro problema, que é a tendência atual de valorizarmos nossos artistas anteriormente menosprezados a partir da introjeção de critérios críticos exteriores, pensando-os como antecipadores de questões posteriormente desenvolvidas pela arte contemporânea, sem desenvolver uma compreensão histórica produtiva de sua obra no período em que foi realizada. De qualquer forma, percebe-se como a contemporaneidade e o revisionismo crítico possibilitam uma reconstrução de nossos valores modernos.

1 O fato de artistas contemporâneos elegerem Flávio de Carvalho como antecessor, ou de historiadores e críticos da arte apontarem ressonâncias de sua obra em artistas posteriores não justifica, obviamente, que a construção histórica do valor cultural desse artista paulista do início do século XX se faça exclusiva ou predominantemente pelo destaque de seu papel de “precursor”. Ainda que impossibilitada de se desprender de todos os conteúdos que hoje são agregados a Flávio de Carvalho, cabe compreender qual o seu papel específico na modernidade brasileira.

Ainda falta muito a fazer. Alguns esforços revisionistas parecem ter se perdido em falsas questões. Tal como o já batido debate entre o modernismo paulista e o carioca. Na tentativa de abandonar a noção monolítica de um modernismo oficial brasileiro, muitos decidiram apostar na particularização geográfica. Definitivamente o problema não parece ser de origem física, nem de local de realização das obras. Certamente o fato de o Rio ser a capital federal na época, reunindo as instituições artísticas e culturais de maior tradição, ou de São Paulo possuir uma burguesia industrial avançada e rica, é dado importante para a compreensão das razões para a realização da Semana de Arte Moderna em uma cidade ou do Salão Revolucionário de 1931 em outra. Assim como o projeto modernizante de Juscelino Kubistchek em Minas Gerais teria sido relevante para a atuação de Guignard em Belo Horizonte. Ou a presença de arquitetos e intelectuais modernos em Recife na década de 1930 foi essencial para a apropriação de certa modernidade plástica. Mas há uma série de outros problemas envolvidos na construção de nosso modernismo, inclusive a sua pretensão de ser “brasileiro”, capaz de sintetizar nossas características inatas.

Outros autores parecem ter preferido questionar a própria idéia de modernidade, ora com saldo positivo, ora com saldo negativo. Por um lado, como já disse, isto levou ao deslocamento de seu marco inicial para o século XIX, através da valorização de artistas e obras anteriormente desprezados por seu academicismo, questionando a versão difundida pelos próprios modernistas que viam na Academia de Belas Artes a imposição de um estilo contrário às aspirações e tendências nativas. Por outro, levou a estudos que deslocaram o marco inicial de nossa modernidade para um momento posterior, geralmente para o final da década de 1940 e anos 50, com a introdução do debate sobre a abstração e o construtivismo. Nesse instante a arte passaria a ser moderna por se distanciar das injunções literárias do modernismo.

Em ambos os casos, a idéia do moderno é complexificada, exigindo o adensamento conceitual e analítico. Atualmente, estudos monográficos, muitos dos quais desenvolvidos como dissertações ou teses dentro de programas de pós-graduações, procuram qualificar a modernidade de artistas pouco estudados, francamente desconhecidos ou desvalorizados no confronto com os valores modernistas mais tradicionais. De maneira geral percebe-se, nessa revalorização a tentativa de compreendê-los como artistas modernos no pleno sentido da palavra, mesmo que sua atuação não tenha sido marcada pelo vanguardismo ou envolva estratégias plásticas de conciliação com a

tradição. É o caso de Guignard, cujos recursos plásticos – ausência de perspectiva, espacialidade ambígua, construção com a cor – e estratégia narrativa – proximidade com a cultura popular, decorativismo – passaram a ser entendidos como marcas dessa modernidade incompreendida à época e pela historiografia tradicional, que acaba colocando-o num lugar lateral. A crítica contemporânea – que não só aceita, como valoriza a apropriação da tradição – possibilitaria pensá-lo como artista moderno, mesmo com suas concessões artísticas e seu intenso debate com a tradição.

O que parece estar em jogo, portanto, não é apenas uma concepção mais ampla de moderno, mas também de sua relação com a contemporaneidade. No contexto europeu e americano, a arte moderna e muitos de seus pressupostos conceituais tornaram-se paradigmas contra os quais os artistas contemporâneos investiram sua energia. Afinal, a própria existência da arte contemporânea parecia depender dessa capacidade de enfrentamento e diferenciação (mais ou menos como, anteriormente, a modernidade lutou contra o modelo difundido pela Academia de Belas Artes). No Brasil, isso se processou de forma diferente. Até porque a Academia ou a modernidade não chegaram a constituir uma presença institucional tão poderosa.

Podem ser que no campo discursivo esse enfrentamento tenha algum valor cultural. No nosso modernismo, a luta contra a Academia e a defesa do “futurismo” foram mais relevantes talvez como presença retórica, e não como realidade plástica palpável. Como afirma Paulo Sérgio Duarte, a nossa “modernidade mal acabada” – ou seja: “o contraste entre a riqueza da obra e sua débil institucionalização” – acabou por gerar uma relação “não-edípica” entre a contemporaneidade artística e seu passado moderno, dispensando o confronto institucional com a arte moderna e, nesse sentido, diferenciando-se da produção internacional corrente, marcada pela dissolução da arte na cultura e pelo domínio das narrativas.²

Alguns artistas modernos ganham especial atenção por parte de seus colegas contemporâneos. Vejamos o caso de Oswaldo Goeldi. Lygia Pape realiza, em 1971, o curta-metragem *Guarda chuva vermelho*. Com narração de Manuel Bandeira e Helio Oiticica, o curta apresenta obras de várias fases do artista, articulando-as a poemas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Cria, portanto, uma ambientação cultural para a obra de Goeldi, transformando-o em

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

peça central de nossa modernidade (na contramão da crítica mais tradicional, que sempre o coloca como marginal ou isolado). Também através de suas xilogravuras, intituladas *Tecelares*, Pape mostra sua vinculação eletiva à obra desse artista.

Mais recente é a apropriação que Nuno Ramos faz da obra de Goeldi. Na década de 1990, o artista realiza as mostras “paraGoeldi” 1 e 2, em São Paulo e Curitiba, além da exposição “Noite morta”, associando Goeldi a poemas de Manuel Bandeira. Em 2003 produz, para o MAM de São Paulo, a série *Mocambos*, com obras que resultam da sobreposição de desenhos e gravuras de Goeldi a fotografias de locais assemelhados na capital paulista. Em 2008, na mostra individual no CCBB de Brasília, volta a homenagear Goeldi com a instalação *Bandeira Branca*, na qual três urubus circulavam entre túmulos de pedras negras e caixas acústicas que entoavam canções famosas como Carcará, Bandeira Branca e Acalanto, interpretadas por Mariana Aydar, Arnaldo Antunes e Dona Inah.

Todas essas variadas interrogações plásticas da obra de Goeldi foram acompanhadas de uma ampla revisão historiográfica e crítica, iniciada especialmente nos anos 1980. O Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio organizou uma importante exposição de Goeldi, acompanhada de catálogo que reunia textos críticos de Carlos Zílio, Piedade Grinberg, Vanda Klabin entre outros, além de depoimentos, entrevistas, artigos em periódicos, cronologia e bibliografia. A partir de então, Goeldi passa a ser percebido como um contraponto ao modernismo solar brasileiro, ícone do fracasso da ideologia da brasilidade e de sua estilização “acadêmico-cubista” (nas palavras de Zílio), símbolo do descompasso entre a potência poética da arte e as raras e vagas iniciativas de institucionalização.³

Essa iniciativa serviu para deslanchar outras ações culturais importantes, como as mostras com curadoria de Noemi Ribeiro, comemorativas do centenário de nascimento de Goeldi, sempre acompanhadas de catálogos: *Goeldi, um auto-retrato* (CCBB, Rio,

3 Nessa tentativa pioneira de construir um lugar histórico relevante para a obra de Goeldi, a estratégia parece ter sido destacar a sua especificidade e, com isso, seu isolamento com relação às preocupações correntes do modernismo brasileiro, marcado pelo discurso da brasilidade. A formação de Goeldi em Berna, Suíça, dentro do quadro do expressionismo imaginativo e fabuloso de vertente germânica, somado a seu temperamento arredo, à pobreza em que vivia e a sua simpatia pelas experiências poéticas da solidão e da marginalidade serviram de base para a construção de uma mitologia própria, de fundo romântico, do artista solitário, refratário a toda e qualquer exigência ou apropriação cultural.

1995) e *Goeldi, mestre visionário* (Conjunto Cultural da Caixa, Rio, 1996). Foi também Noemi Ribeiro que deu forma ao Centro Virtual Goeldi, com reprodução de várias obras do artista e informações gerais, lançado em 2006. E coube a uma sobrinha do artista, Lani Goeldi, publicar um livro de memórias familiares e colocar na rede o site oficial do Projeto Goeldi, cujo objetivo é catalogar, difundir e autenticar a obra do artista, além de licenciar produtos com a marca Goeldi (como uma linha de relógios de luxo, produzidos em 2007).

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

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

Visão que, muitas vezes, parece se ancorar numa compreensão fechada dos autores que critica, como se fossem representantes de uma história da arte moderna linear e finalista, sem perceber, entretanto, as profundas diferenças que marcam esses discursos sobre Goeldi. A

autora está correta, até certa medida, em afirmar que se ergueu um “mito Goeldi”, sempre associado às idéias de solidão e marginalidade. Porém, há diferenças muito nítidas entre os autores que ela pretende fundir numa vertente historiográfica única.⁴ Além disso, parece-me impossível não falar do isolamento poético que constitui a obra desse artista, dimensão que as imagens que fez como ilustrações para jornais e revistas antes confirmam do que negam. O reconhecimento público de Goeldi não apaga o seu compromisso plástico seja com a formalização das experiências da solidão, seja com a qualidade introspectiva e independente de seu trabalho como desenhista ou gravador.

Em realidade, essa nova contribuição historiográfica, querendo ou não, participa do processo de revisão crítica que faz com que Oswaldo Goeldi seja compreendido, hoje, como um protagonista emblemático de nossa modernidade complexa, capaz de conciliar temporalidades distintas, de articular concessões e resistências, busca de autonomia e contaminação cultural, isolamento poético e relação com o mundo da comunicação de massa. Os estudos atuais, especialmente os desenvolvidos nos programas de pós-graduação, devem certamente desenvolver as perspectivas anteriores, criticá-las e aprofundar as pesquisas, de maneira a sempre colocar em questionamento a contemporaneidade de Goeldi, seu valor cultural atual.⁵

Problematizar Goeldi significa, acima de tudo, tornar mais densa e complexa a história de nosso modernismo. Considerá-lo “moderno” significa pensar a própria modernidade como um campo heterogêneo, uma realidade oblíqua e não monolítica, na qual certezas e dúvidas estéticas se fundem para criar um cenário bem mais interessante e diversificado que o modernismo “oficial” nos oferece.

4 Ainda que todos os autores falem de isolamento e marginalidade, estas noções não foram por eles compreendidas de forma rasa, como reações mais ou menos conscientes ao ambiente brasileiro, e sim como decisões poéticas e formais que se produzem no contato íntimo e existencial com o mundo da natureza tropical e da cultura local. Logo, possuem uma qualidade híbrida e complexa que é preciso destacar. Além disso, acredito ser importante notar o destino cultural de cada um dos textos, que já os diferencia em suas intenções e contornos editoriais (catálogo de exposição, livro de editora comercial, livro a partir de dissertação de mestrado, livro de arte).

5 Uma das possibilidades abertas de investigação é, a meu ver, a relação de Goeldi com a fotografia e, especialmente, com o cinema. Algumas de suas gravuras a partir dos anos 1950 apresentam uma qualidade cinematográfica. A horizontalidade marcada, a luz que vem de trás, a morosidade narrativa, os fortes contrastes de preto e branco, os personagens típicos, as paisagens vagas e vastas, tudo aponta para uma peculiar leitura do cinema e, mais particularmente, do Cinema Novo. Lygia Pape parece intuir essa relação quando realiza seu curta-metragem a partir da imagem do *Guarda chuva vermelho*.