



Revista de História (São Paulo)

ISSN: 0034-8309

ISSN: 2316-9141

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

Süssekind, Felipe
O GUARDA-CHUVA VERMELHO: EXPERIÊNCIA CROMÁTICA
NA OBRA DE OSWALDO GOELDI ENTRE 1937 E 1957*
Revista de História (São Paulo), núm. 178, a06218, 2019
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.145703>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285061378018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



ARTIGO

O GUARDA- CHUVA VERMELHO: EXPERIÊNCIA CROMÁTICA NA OBRA DE OSWALDO GOELDI ENTRE 1937 E 1957*

Contato

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Ciências Sociais
Rua Marquês de São Vicente, 225
22451-900 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil
felipesussekind@puc-rio.br

 Felipe Sússekind**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

Resumo

A simplificação formal, na obra de Oswaldo Goeldi, se caracteriza por explorar o contraste entre a luz branca do fundo e o negro opaco da forma impressa. A pobreza é a condição existencial do expressionista exilado, vivenciada em vários níveis: a ruína da experiência tradicional, a identificação com os excluídos e, finalmente, a forma pobre procurada por meio de uma estética da redução, elemento aglutinador de uma poética singular. Não esperando muito da realidade, seu trabalho, realizado com uma técnica rústica – a xilogravura –, propõe um contínuo exercício de síntese, tanto em relação aos elementos temáticos que compõem o discurso visual quanto à formulação de uma linguagem plástica própria. Quando se volta para a experiência cromática, Goeldi não abandona essa estética da redução. As massas de cor sofrem a pressão da luz do fundo, que elas parecem bloquear, e adquirem um aspecto de silhueta. Neste contexto, o uso da policromia propõe uma espécie de cor gráfica, que se aproxima do elemento linear. Ao mesmo tempo, revela uma presença autônoma que aponta para uma espécie de simbolismo imanente da cor.

Palavras-chave

Goeldi – xilogravura – expressionismo – cor – modernismo brasileiro.

* Este artigo retoma e atualiza discussões presentes na dissertação de mestrado do autor, defendida em 2000 no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Todas as obras e todos os documentos utilizados na pesquisa e na elaboração do artigo são citados nas notas e na bibliografia.

** Doutor em antropologia social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É atualmente professor no Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio.



ARTICLE

THE RED UMBRELLA: CHROMATIC EXPERIENCE IN THE WORK OF OSWALDO GOELDI BETWEEN 1937 AND 1957

Contact

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Ciências Sociais
Rua Marquês de São Vicente, 225
22451-900 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil
felipesussekind@puc-rio.br

 Felipe Sússekind**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil

Abstract

The formal simplification in Oswaldo Goeldi's work is characterized by a contrast between the white light at the background and the opaque black of the printed form. Poverty is the existential condition of the exiled expressionist, experienced on several levels: the ruin of traditional experience, the identification with the excluded, and, finally, the poor form sought through an aesthetic of reduction, a unifying element of a singular poetic. Not expecting much from reality, his work, performed with a rustic technique – woodcut – proposes a continuous exercise of synthesis, both in relation to the thematic elements that make up the visual discourse and to the formulation of a plastic language of its own. When he turns to the chromatic experience, Goeldi does not abandon this aesthetic of reduction. The masses of color undergo the pressure of the background light, which they seem to block, and acquire a silhouette aspect. In this context, the use of polychromy proposes a kind of graphic color, which converges on the linear element. At the same time, it reveals an autonomous presence that points to a kind of immanent symbolism of color.

Keywords

Goeldi – woodcut – expressionism – color – brazilian modernism.

Oswaldo Goeldi nasceu em 1895, no Rio de Janeiro, mudando-se com a família para Belém com um ano de idade. Era filho do naturalista Emílio Goeldi, famoso pelo estudo da natureza amazônica. Em 1902, foi ainda criança para a terra natal de seu pai em Berna, na Suíça, onde completou os estudos e aproximou-se da arte sob influência do movimento expressionista. Depois de vivenciar de perto, ainda que não diretamente, a dura experiência da Primeira Guerra Mundial, retornou ao Rio de Janeiro, onde fixou residência em 1919. Tinha então 24 anos. A Primeira Guerra havia tornado explícita a fragilidade da existência humana diante do aparato da técnica, e a desolação causada pela situação teve grande impacto nas vanguardas artísticas. O silêncio cultural provocado na Europa levava a uma necessidade de se construir a partir do nada, da ausência de experiência coletiva.¹

Quando retorna ao Brasil, Goeldi se afasta de qualquer impulso reformista e se refugia na subjetividade. A identificação com a situação de exílio configura uma opção pela margem e pelo anonimato que marca toda sua trajetória. As escolhas, pessoais ou artísticas, são sempre pelo pouco, pelo mínimo, pelo preto e branco, numa estética formulada por meio de uma série de reduções. Estética crua, nunca eloquente, em que as possibilidades construtivas se desdobram gradualmente em torno de poucos signos cíclicos, e a redução temática corresponde à simplificação formal.

A intimidade com a morte e com a noite, temas tão avessos aos padrões estabelecidos pelo modernismo brasileiro, são o centro em torno do qual se desdobra o redemoinho de imagens da produção do artista. A relação com o simbolismo – que o aproxima da poesia de Manuel Bandeira² e da produção visual e literária de Alfred Kubin – é determinante para se entender o modo como Goeldi constrói seu vocabulário visual. Kubin, a quem tinha como um mestre, tem uma obra fortemente influenciada por artistas ligados ao simbolismo, como Odilon Redon e Max Klinger, assim como pela arte de Ensor e Goya. O artista austríaco participou do movimento expressionista *Der Blaue Reiter* (*O cavaleiro azul*), organizado em torno de Kandinsky, e Goeldi teve contato com sua obra quando era estudante em Berna.³

¹ Tratando dessa questão, Walter Benjamin (1985, p. 115) afirma que “na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunitárias, e não mais ricos”.

² A exposição *Noite Morta*, organizada por Nuno Ramos, Paulo Pasta e Fábio Miguez em 1994, evocava a relação de afinidade entre as poéticas de Manuel Bandeira e Oswaldo Goeldi (RAMOS et al., 1994).

³ Ver a esse respeito Ribeiro (1995) e Cabo (1995).

Para um expressionista voluntariamente exilado, a arte não era ligada a nenhum tipo de idealização do mundo em que passou a viver. Era preciso procurar, nos lugares mais afastados, os excluídos, os que ficam à margem das transformações modernas; sobras humanas em meio a um quadro ambíguo de desenvolvimento urbano e marasmo social. O isolamento, no entanto, não significa uma forma de escapismo romântico, já que a experiência expressionista não coloca a arte num plano místico-transcendente; ao contrário, a concebe como um fazer mundano, prático, exercício permanente de crítica e crônica do mundo vivido.

O universo noturno e desenganado de Goeldi revela os impasses, as contradições e os absurdos da imagem da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, e, ao mesmo tempo, congela a realidade histórica em uma dimensão atemporal. O tema de seus trabalhos quase sempre é a ausência: personagens que vagam por um espaço que não são capazes de preencher, ou em contínuo embate com uma natureza hostil, sujeitos a ventos e tempestades. Solidão, abandono, o homem em trânsito e a morte que espreita atrás dos postes ou à mesa. Restos, memórias, sombras. Em um processo de reelaboração e lapidação, as figuras e os objetos que compõem este mundo se repetem, num constante movimento de transformação do mesmo tema insistente, em diversas formas de associação.

Nesta produção, sempre ligada à condição de exclusão social, há uma bifurcação temática. De um lado, o tema dos pescadores se constitui como uma espécie de etnografia visual, ou mesmo uma *etnoecologia* visual, na qual figuras humanas, animais e elementos da natureza se definem reciprocamente em suas interações. Peixes, nuvens, artefatos de pesca, gatos, garças dividem com os seres humanos o protagonismo das imagens. A crônica de uma atividade tradicional que resiste à modernidade, a interação com uma natureza que pode ser provedora ou ameaçadora, tudo isso alimenta também a pesquisa do artista com os meios plásticos e com o caráter artesanal da gravura e do desenho. De outro lado, a condição humana na cidade traz uma sensação de ausência e finitude ligada às margens de uma modernização problemática.⁴

A crônica da vida na cidade e a crítica à visão de mundo modernizadora são elementos que remetem à relação de Goeldi com as vanguardas artísticas de sua época. O surgimento do grupo *Die Brücke* (A Ponte) em Dresden, 1905, é um marco na consolidação do movimento expressionista na Alemanha. O termo

⁴ A respeito desse tema, ver Naves (1999).

“expressionismo”, como explica Giulio Carlo Argan (1992), era então sinônimo de arte de vanguarda, tendo surgido em referência ao trabalho de Edvard Munch. O artista norueguês, revolucionário em explorar as potencialidades expressivas da gravura, é uma referência fundamental para o surgimento do grupo, assim como Gauguin e Van Gogh. Além disso, Ernst Ludwig Kirchner (1993) relata em suas memórias que ele e seus companheiros do *Die Brücke* buscaram referências nas exposições etnográficas do Museu de Etnologia de Dresden, onde puderam apreciar os contornos simplificados, a geometrização dos planos e a redução estilística de diferentes partes da África e da Oceania.⁵

As influências pós-impressionistas e não ocidentais do movimento se combinam ainda, neste caso, com a retomada das artes gráficas alemãs. Em sua crônica do movimento, Kirchner (1993, p. 174-178) narra sua própria trajetória em terceira pessoa, afirmando que “trouxe consigo, do Sul da Alemanha, a xilogravura, que ele havia retomando pelas antigas impressões em madeira de Nuremberg” (onde viveu Dürer). O manifesto do *Die Brücke* foi todo gravado em madeira pelo artista, em 1906, com o nome de todos os participantes talhado em um processo artesanal. Ele e os outros integrantes do grupo – como Erich Heckel, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff – trabalharam intensamente com gravuras, buscando as formas simples e contrastes gráficos. Kirchner (1993, p. 174) relata ainda que “Heckel entalhava novamente figuras em madeira; em seus trabalhos, Kirchner aprimorava esta técnica através da coloração”.

Argan (1992) argumenta que esta retomada da gravura configura um elemento de renúncia dos expressionistas à sua condição de intelectuais burgueses, somado a um empenho de transformação da sociedade que torna o próprio fazer artístico uma postura política. A estética expressionista, de acordo com o historiador, é uma estética combativa, na qual a técnica da gravura funciona tanto como meio de circulação quanto como intervenção estética em que a forma gráfica subverte as leis da representação naturalista.

Estes agenciamentos expressivos da forma gráfica podem ser observados, em seu contexto peculiar, ao longo da obra de Goeldi. Ganhando a vida como ilustrador em periódicos no Rio de Janeiro, o artista começou a trabalhar com a xilogravura em 1923, dando início a um processo de experimentação que estaria no cerne de sua poética. Neste que era um dos principais veículos estéticos do expressionismo, desenvolveu uma linguagem própria, na qual

⁵ Sobre o papel análogo dos museus parisienses na constituição do surrealismo e do cubismo, ver o texto de James Clifford (1998) “Sobre o surrealismo etnográfico”.

ambiente e personagens se fundem em uma mesma dinâmica de movimento, que resulta do ato físico de cortar a madeira. Em muitos casos, mesmo quando o ponto de fuga se anuncia a partir de linhas convergentes, o horizonte é eliminado e as formas se precipitam em bloco para a superfície. Composições assimétricas apontam para uma visão de fragmento ou instantâneo.

A relação com a cidade se traduz então em uma constante pesquisa da “noite moral sob a noite física”, como Drummond (ANDRADE, 1979, p. 339) definiu com precisão. Longe, porém, da resposta conturbada e sufocante da realidade moderna europeia – com as indústrias, a eficiência da máquina, as metrópoles e as guerras –, o expressionismo de Goeldi encontra um desenvolvimento peculiar. Quando representa o meio urbano, sua obra mostra os aspectos corrosivos de uma existência degradada, fala de ausência, solidão e abandono. O tema é o desamparo e o vazio da condição humana na época de pragmatismo científico e hipertrofia técnica, que ocorrem em um país em que a modernização convive com uma enorme desigualdade social e com uma precariedade brutal de meios.⁶ Seu trabalho se volta para detritos, restos, para o vazio deixado pela compulsão desenfreada e desordenada das transformações urbanísticas. Becos, urubus, quintais, móveis abandonados, postes tortos são fragmentos de um não lugar: sombras de uma modernização improvável.

Arrastadas junto com as coisas para seu destino inevitável, as personagens surgem dispersas no espaço amplo e ambíguo que as cerca, onde não afirmam nada além de sua condição instável e problemática. Não possuem rosto ou época. Raras figuras femininas, alguns tímidos abraços, nada que rompa com o sentimento geral de solidão e finitude, com uma individualidade pungente e universal. A única sedução possível é a da morte inevitável, que atrai permanentemente a existência à deriva. A opção pela pobreza e a identificação com os excluídos não configuram, neste caso, uma proposta de engajamento social. Os personagens não pertencem a classes sociais ou períodos históricos, são anônimos; exílio e exclusão são condições existenciais diante de uma realidade em descompasso.

Dois tipos diferentes de pobreza se tornam visíveis na poética de Goeldi: a pobreza temática do abandono e da passividade social da realidade brasileira, a qual ele responde com a identificação; e, por outro lado, a ideia de uma arte *pobre*, tendo a simplicidade e a redução como princípios formais.⁷

⁶ Sobre essa questão, ver Brito (1987).

⁷ A formulação de uma “arte pobre” brasileira é proposta por Haroldo de Campos (1983), em relação à escrita de Machado de Assis, como contraponto à eloquência da forma acadêmica

Neste caso, a renovação estética corresponde intrinsecamente à experimentação técnica. A busca permanente da economia de meios, ligada à condição expressionista de pobreza da experiência e desilusão com o mundo da produção, vai se refletir também na seleção de materiais e técnicas. A opção pela xilogravura, uma técnica rude, grosseira, sem floreios, faz parte dessa formulação. Vale dizer que o artista fabricava alguns dos instrumentos com que trabalhava, como pequenos rolos de borracha e goivas; além disso, utilizava sobras de construção – fundos de gavetas e caixotes de feira – como matrizes.⁸

A natureza da xilogravura é derivada da presença maciça do bloco de madeira, sua forma compacta, e tais características do meio são levadas às últimas consequências. Os gestos ao gravar são necessários, econômicos, obtêm o máximo de expressão com o mínimo de gesto. Realizada em blocos de pequenos formatos, sua produção é extremamente artesanal, fruto do diálogo contínuo com as potencialidades do material. Ele dizia encontrar na gravura a disciplina que precisava para dar forma às suas divagações. Esta opção determina características próprias ao seu trabalho. As matrizes são blocos maciços de madeira, cuja superfície é talhada, e a solidez e a forma compacta de suas margens são características que determinam um resultado impresso no papel oposto à leveza do desenho.

As matrizes das gravuras são peças essenciais para entendermos este processo de criação. A beleza singular dos pequenos blocos transcende seu papel meramente funcional. A madeira é talhada de forma precisa, e grandes áreas de sua superfície ficam intactas, deixando à mostra as ranhuras do fio natural. A economia dos gestos estabelece sempre uma tensão com esse desenho próprio da madeira, que fica preservado em pequenos traços brancos, conferindo características próprias ao negro da impressão. A experiência cromática, inicialmente, é reduzida ao mínimo: formas negras recortadas e o contraste simples do branco e preto. Essa redução é a base da formulação plástica do artista e fundamenta sua construção do plano.

Carlos Zilio (1993) aponta dois momentos distintos do desenvolvimento da produção goeldiana. O primeiro se refere à investigação da luz na gravura em madeira, por meio de “uma espécie de transcrição da sua técnica de desenho de nanquim com bico-de-pena”, marcada por “um grande número

e do verso parnasiano.

⁸ Noemi Silva Ribeiro (1990, p. 87) reporta que Goeldi “gravava sobre fundos de gaveta feitos de imbuia, tampas de caixote de maçã argentina, pinho de riga, onde aparecem marcas deixadas por pregos e furadas por térmitas, sinais que integra sabiamente à obra”.

de incisões que se entrecruzam definindo em alguns locais um foco de luz” (Ibidem, p. 46). Em um segundo momento, posterior, “a gravura é concebida em manchas de preto que a estruturam, o espaço se torna menos cenográfico com o abandono gradativo da perspectiva expressiva e uma identificação com a superfície planar” (ZILIO, loc. cit.). Nos desenhos mais antigos do artista, a bico de pena, a imagem resulta do acúmulo de linhas negras enérgicas que se entrecruzam, gerando pontos de tensão na grade gráfica que se forma. A caligrafia é marcada, nervosa. Sem passagens de claro-escuro, as tonalidades são geradas pela sobreposição gráfica. Nas xilogravuras se dá o inverso do que acontece no desenho: a linha branca resulta do traço, do gesto que corta a superfície negra contínua da impressão. Sendo a inversão do traço dos seus desenhos, o sulco produzido pelo instrumento de gravação concentra a luz no branco do fundo, do papel.

Neste contexto, a investigação de Goeldi com a policromia se torna, ao longo do tempo, uma busca constante de adequação do problema da cor às qualidades específicas de suas gravuras. As manchas de preto adquirem uma presença que vai além do contraste com a luminosidade das incisões e adquirem nova dimensão, em que a massa gráfica ganha autonomia. O que o artista vai buscar, em um processo laborioso, é ir além do aspecto decorativo e trabalhar com as cores como elementos formais, incorporando-as ao vocabulário plástico monocromático que já havia desenvolvido.

A representação em preto e branco, seja no desenho, na fotografia, na tela do cinema ou na impressão do jornal, é uma redução de nossa experiência visual. Este tema é abordado na famosa *Doutrina das cores* de Goethe (1996), em que o fenômeno cromático é definido em termos de tonalidade, temperatura (o frio do azul e o calor do vermelho). As cores, diz o escritor, são “ações e paixões da luz” (Ibidem, p. 34). Preto e branco, nesse sentido, são os extremos da escala luminosa: “O preto, como representante da escuridão, deixa o olho em estado de repouso. O branco, como representante da luz, o põe em atividade” (Ibidem, p. 54).

A abordagem científica racionalista, consagrada desde o século XVII com Isaac Newton, descreveu o fenômeno cromático a partir do estudo da refração da luz. Goethe (1996) questiona esta interpretação e investiga a percepção da cor ligada aos múltiplos desdobramentos da experiência visual. Afastando-se do interesse pelos efeitos da luz, ele argumenta que o branco, representado como luz mais intensa, não pode ser o resultado da mistura de cores mais escuras, sendo, portanto, ausência de cor (enquanto no sistema newtoniano, a luz branca é a soma de todas as outras). O preto é concebido neste caso como a soma de todas as cores ou “sombreados”. Em uma pers-

pectiva naturalista, na qual surge como sombra ou escuridão, o preto ganha uma qualidade cromática que o escritor percebe com clareza, antecipando ideias presentes no impressionismo,⁹ quando afirma que “na luz, surge para nós uma cor que chamamos amarelo, e uma outra, na escuridão, que designamos azul” (Ibidem, p. 48).

Goethe formulou ideias básicas do entendimento moderno da cor na representação pictórica, como as noções de cores complementares, cores primárias e círculo cromático. A relação entre claro e escuro, porém, não define completamente a qualidade cromática do preto e do branco na *Doutrina das cores*. Em certo momento, o autor afirma:

A água pura cristalizada em neve aparece branca, pois a transparência de cada parte não torna o todo transparente. O estado acidental opaco de uma pura substância transparente pode ser chamado de branco.

[O] preto não surge de modo tão primordial quanto o branco. É encontrado no mundo vegetal com a combustão, e o carvão, corpo digno de ser observado, nos mostra a cor preta. (Ibidem, p. 96)

Os conceitos de branco e preto designam, nesse sentido, uma certa qualidade da percepção: “Tudo aquilo que é vivo aspira à cor, ao particular... à opacidade até o refinamento infinito. Tudo aquilo que carece de vida tende ao branco, à abstração, ao clareamento, à transparência” (Ibidem, p. 104). Esta *escala de opacidade* formulada por Goethe também marca a especificidade do preto e do branco em relação às outras cores. Se por um lado eles são tipos-ideias na escala da luz, estado de movimento ou repouso da retina, por outro são extremos em uma escala de opacidade. É nesses termos que o caráter opaco do branco é associado à neve e ao sal, e o do preto à combustão, ao carvão.

A natureza do desenho e da escrita, ou das artes gráficas em geral, pode ser ligada a esse jogo de extremos. Podemos pensar inclusive, nesse sentido, na qualidade gráfica do carvão enquanto experiência visual e matéria pictórica. O traço que risca o papel em branco e produz uma linha é idealmente *preto*, tanto no que se refere ao contraste dualista idealizado entre figura e

⁹ Esse fato fez com que o impressionista Claude Monet, buscando traduzir a realidade da luz na retina, abandonasse os pigmentos pretos de sua paleta, passando a produzir os tons mais escuros a partir da mistura de cores como azuis, terras e violetas. Na obra de Monet, cor e luz são a mesma coisa: rompe-se a subordinação do elemento cromático ao sistema do claro-escuro, que surgiu na pintura renascentista.

fundo quanto no que se refere ao seu caráter opaco. O mesmo pode ser dito em relação à opacidade e à *brancura* do papel que serve de fundo ao desenho.¹⁰

Nesse sentido, o preto da xilogravura e da tipografia em geral, que surge em bloco na superfície, inverte o sentido habitual do negro (escuridão) contido na representação do claro e escuro idealizada pelo sistema de representação da arte naturalista clássica. O caráter gráfico deixa de lado, portanto, a experiência cromática do mundo e se reduz à experiência do contraste simples: forma e fundo; o branco da folha e o preto da letra. A relatividade da cor fica diluída. Isolada, a cor pura aproxima-se do conceito ou ideia, e como tal aparece de forma absoluta em sua realidade gráfica.

A estética do *Die Brücke* retoma a tradição da xilogravura linear do renascimento alemão, principalmente de Dürer,¹¹ e tende, com isso, a uma apropriação tipográfica da imagem; isto é, as formas recortadas são distribuídas sobre um fundo neutro, como blocos gráficos em uma página. Na poética de Goeldi, por outro lado, o branco não é um plano neutro, cor de fundo para essa massa gráfica; ao contrário, surge como uma luminosidade que parece se expandir dos cortes, dando ao bloco gráfico negro uma aparência de silhueta. O branco funciona como uma luz que emana do fundo, respirando sob a forma impressa, como assinala Nuno Ramos (2007, p. 183, apud NAVES, 1999, p. 23-24):

Como uma janela pintada de preto, o negro bloqueia a luz que vem de trás, e o que vemos é aquilo que vaza por suas frestas, pelos sulcos do desenho (...) se de um lado a luz visível é discreta, quase fantasmagórica (...) de outro a luz sugerida por trás da massa negra parece potente e constante.

Esta evolução peculiar do trabalho do artista não somente se afasta da influência do movimento expressionista, mas determina definitivamente o desenvolvimento do aspecto cromático em sua obra. Como que não se deixando ver por inteiro, a luz intensa e contínua do fundo irradia por trás das massas gráficas da superfície. O negro opaco da impressão se contrapõe

¹⁰ "Até que ponto podemos comparar o branco e o preto com amarelo, o vermelho e o azul e até que ponto não podemos?", pergunta-se Wittgenstein (1987, p. 59) ao questionar a natureza relativa tanto da cor quanto dos conceitos. O filósofo austríaco chama atenção para o caráter singular do branco e do preto e propõe, nesse sentido, um sistema com seis cores primárias, somando ao trio original do círculo de Goethe (azul, amarelo e vermelho) outras três cores: verde, branco e preto.

¹¹ Albrecht Dürer, principal expoente do Renascimento na Alemanha do século XVI.

então em bloco ao branco luminoso dos traços. Sobre essa questão, Rodrigo Naves (1999, p. 24) observa:

Como acontece em vários trabalhos de Van Gogh (...), as estrias tendem a inverter o movimento de perspectivação que a princípio elas constituíram. Na medida em que forçam o anteparo negro que dificulta a passagem, elas também parecem avançar sobre o observador, e assim arrastam consigo a profundidade das obras, diminuindo o reduzido espaço que ainda havia para acomodar suas figuras.

Girando em torno das possibilidades da xilogravura, a técnica utilizada por Goeldi pode ser dividida, de maneira geral, em quatro etapas. Primeiro, o artista desenha com grafite ou tinta preta sobre a matriz de madeira. Em seguida, esta matriz é talhada por meio de instrumentos afiados (as goivas), deixando em relevo as partes desenhadas da superfície. A terceira etapa é a entintagem, feita com pequenos rolos de borracha. Por fim, como no processo do carimbo, essa imagem é impressa no papel, com o auxílio de uma colher de pau ou de uma prensa.

As etapas da gravura, de uma forma ou de outra, implicam uma dinâmica em que, tradicionalmente, é gerada uma matriz a partir da qual serão produzidas diversas cópias. Esse aspecto de produção em série está ligado ao papel histórico de comunicação de massa da gravura e seu surgimento como forma primitiva de imprensa (o papel democrático da imagem gravada também vai estar vinculado à retomada da xilogravura no expressionismo). Em linhas gerais, o sentido da reprodução da imagem circunscreve momentos distintos de criação e de rigor técnico nas diferentes etapas da produção.

No final do século XIX, a arte europeia foi profundamente influenciada pela estética oriental, representada principalmente pela gravura japonesa. No campo da xilogravura, isso provocou uma subversão dos processos técnicos herdados da tradição medieval, levando os artistas a testar novas possibilidades, especialmente no que se refere à policromia. Nesse contexto, o trabalho de Edvard Munch, como visto, foi o principal detonador de uma intensa retomada da gravura em madeira no início do século XX. Munch realizou uma série de experiências inovadoras: superpondo cores, usando matrizes diferentes ou entintando áreas separadas de uma mesma matriz previamente serrada, sua abordagem tornava todas as etapas da gravura partes integrantes do processo de criação, explorando as possibilidades expressivas da entintagem, da impressão e da gravação. A impressão artesanal, nesse caso, levava muitas vezes à produção de obras autônomas, cópias únicas, e não tiragens com cópias idênticas entre si.

A influência é perceptível em diversas fases da obra de Goeldi, e parece ser a referência fundamental para os primeiros ensaios em que utiliza cores na xilogravura, quando explora a superposição de matrizes. Em desenhos e gravuras, o artista brasileiro se conservou fiel ao preto e branco (salvo experiências esparsas) até 1937, treze anos depois de começar a gravar, quando realizou uma série de xilogravuras em cores para a edição ilustrada do poema *Cobra Norato*,¹² de Raul Bopp. Este trabalho marca o início de sua experimentação cromática na xilogravura. Projeto do próprio artista, realizado a duras penas, a edição artesanal de 150 exemplares ficou pronta em 1937 (BOPP, 1937).

O livro apresenta três tipos de ilustrações, que formam vozes paralelas. O bloco de texto, neste caso, pode ser pensado também no conjunto gráfico, como elemento do discurso visual. Os diferentes tipos de ilustrações estabelecem um diálogo constante tanto com o plano narrativo ou propriamente textual do poema quanto com o plano tipográfico. Numa escala de aproximação entre texto e imagem, primeiro há um corpo central de ilustrações, que remete diretamente à história que está sendo contada: representa cenas, paisagens, personagens. Em seguida, pequenas gravuras horizontais com cores chapadas são formas intermediárias, peças de leitura rápida, com figuras recortadas, que se situam entre os blocos de texto. Por fim, formas tipográficas soltas, capitulares com formas naturais e formiguinhas que percorrem as páginas invadem definitivamente o corpo do texto.

As gravuras do primeiro bloco têm um caráter autônomo e são dispostas ao longo do livro, ocupando uma página cada, o que as separa das páginas escritas. Ilustrações num sentido mais convencional, elas podem ser vistas como um conjunto de obras com valor individualizado. A policromia, nessas gravuras, é gerada pela sobreposição de matrizes em duas, ou, no máximo, três cores. Superpondo matrizes, o artista obtinha passagens, tonalidades intermediárias que integravam as massas gráficas de cada cor, abdicando, em muitos casos, do preto puro. Neste caso, o preto adquire tonalidades quentes ou frias ao ser superposto ao vermelho ou ao verde, fundindo-se com o contexto cromático geral das imagens.

Apesar de produzir num meio que tem como característica a reprodutibilidade, Goeldi sempre valorizou o caráter individual de cada gravura, criando muitas vezes, a exemplo de Munch, cópias únicas por meio da experimentação com a impressão. Buscava sempre a força expressiva autônoma

¹² Edição semiartesanal, coordenada por Goeldi. Reproduções de algumas gravuras da série *Cobra Norato* podem ser encontradas em *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato* (RIBEIRO, 1995).

da imagem. O fato de ter utilizado cores pela primeira vez num trabalho de ilustração – ligado à condição específica do livro como relação entre texto e imagem – pode ser importante para entender sua insatisfação posterior com o conjunto dessas gravuras, na medida em que limitava a expressão individual de cada imagem em favor do conjunto. O aspecto destas ilustrações, que o artista associaria mais tarde à “estampagem” (REIS JÚNIOR, 1966, p. 48), marca o contraponto negativo daquilo que passaria a procurar: a cor como elemento gráfico. A qualidade das imagens foi comprometida, para ele, tanto pelo aspecto geral decorativo quanto pelo caráter de fusão tonal das cores.

A ilustração, além de ser um meio de subsistência, iria adquirir uma importância muito grande na obra de Goeldi, intimamente ligada ao crescimento da publicação de jornais, revistas e livros ilustrados no Brasil. O artista trabalhou como ilustrador na revista *Para Todos* e foi colaborador semanal do suplemento dominical do jornal *A Manhã*, entre outros periódicos. A edição de livros ilustrados no país cresceria, sobretudo entre os anos 1940 e 1950, graças aos esforços de determinados editores, como os Cem Bibliófilos do Brasil e a Editora José Olympio, sendo que esta última encomendaria a Goeldi, a partir de 1944, ilustrações para uma série de edições de obras de Dostoiévski.¹³

As ilustrações em policromia para a publicação *Martim Cererê*,¹⁴ texto de Cassiano Ricardo, realizadas em 1945, repetem as soluções de *Cobra Norato* sem a mesma ousadia. Os recursos técnicos, como a sobreposição de matrizes e o uso de pequenas imagens soltas convivendo com o bloco do texto, configuram experiências bastante próximas às anteriores, circunscrevendo um primeiro momento da abordagem da questão cromática na obra de Goeldi, entre 1937 e 1945. Nesta primeira fase, a experimentação estaria vinculada à fusão das massas de cor por meio da sobreposição de matrizes. Chama atenção, neste caso, a insatisfação demonstrada pelo artista com essas primeiras experiências. Quando se volta, posteriormente, para as possibilidades expressivas geradas pela policromia, de alguma forma ele vai procurar depurar a variação das cores, chegar com elas a um resultado gráfico e uma expressão concisa coerentes com a sua poética. É nesse sentido que a experimentação cromática de Goeldi adquire um caráter propriamente moderno, ligado sempre a um referencial expressionista.

¹³ Obras de Dostoiévski publicadas pela José Olympio, ilustradas por Goeldi: *Humilhados e ofendidos* (1944); *O eterno marido* (1944); *Recordações da casa dos mortos* (1945); *O idiota* (1949).

¹⁴ Publicação com tiragem especial de 210 exemplares, numerados e assinados pelo autor.

No início do século, em um questionamento profundo do sistema de representação naturalista, a retomada da xilogravura alemã por parte do expressionismo propõe uma construção plástica em que se sobressai o aspecto linear. Paul Klee (1990, p. 265) observa, nesse sentido, que “uma obra de arte consegue transcender ao naturalismo quando a linha – como ocorre nos quadros de Van Gogh e na arte gráfica de Ensor – aparece como elemento pictórico autônomo”. Os exercícios cromáticos de Klee, alternando o fundo branco e o fundo negro, o levam a um questionamento sobre a representação da luz e a qualidade sensorial das cores. “Trabalhar com branco corresponde a pintar na natureza” – afirma ele. E complementa que: “O efeito primário do preto percorre o caminho oposto: começa onde a natureza termina” (Ibidem, p. 205–206).

Paul Klee foi um dos participantes do *Der Blaue Reiter*, movimento criado por Wassily Kandinsky em Munique, em 1911, que marca um segundo momento do expressionismo alemão. A quebra expressionista com a dicotomia entre cor e linha é também um rompimento com a atitude (que o impressionismo havia levado às últimas consequências) de captar a realidade da experiência visual. Neste contexto, a manipulação da cor para o impacto emocional e expressivo, presente nas obras pós-impressionistas de Gauguin e Van Gogh, foram influências fortes no movimento *Die Brücke*, assim como as formas expressivas, não naturalistas, e os contrastes de cor oferecidos pela arte não ocidental. Em diálogo também com o construtivismo russo e com o cubismo, o grupo liderado por Kandinsky afastou-se do gesto de ruptura característico das vanguardas do início do século e construiu um vocabulário plástico e conceitual que explorava a dimensão espiritual da arte a partir de uma abstração formal lírica.

Tendo como referência a emancipação da cor presente no primeiro expressionismo, a formulação teórica e estética do *Der Blaue Reiter* aprofundou a procura do movimento pela autonomia abstrata dos meios plásticos.¹⁵ Assim como na pesquisa estética, os escritos de Kandinsky e Paul Klee consolidam uma abordagem teórica dos meios plásticos, e da cor em particular, na qual

¹⁵ A partir da potencialidade expressiva e da sintaxe própria do elemento cromático, a coesão do grupo estava ligada ao estudo da relação estético-espiritual entre formas geométricas e cores, buscando uma autonomia dos meios e linguagem análoga à da música. A forma final da obra de arte se dá como sobra de um processo dinâmico, como resultado de um processo criador. Ela é a última consequência de uma experiência. Em si, a forma é morta e torna-se uma nova barreira instituída. Mas, por meio da forma artística, carregada da ressonância interior que a gerou (seu processo), se faz ver a possibilidade criadora, e nela há vida. Ver Kandinsky (1993).

se desenvolve a ideia do papel libertador da arte em relação à alienação do trabalho industrial. Ambos os artistas foram professores da Bauhaus, a revolucionária escola de arte, design e arquitetura fundada por Gropius em Weimar, em 1919, que prosperou na Alemanha até a ascensão do Nazismo. A incorporação das ideias desenvolvidas no *Der Blaue Reiter* ao projeto da Bauhaus revela a afirmação do desejo de construir a vida moderna tendo como modelo o processo criativo do fazer artístico.

Os exercícios de pensamento propostos por Klee investigaram o caráter relacional das cores nos termos de uma estrutura que conecta o percepto e o conceito, gerando uma gramática e uma sintaxe próprias. A cor é experimentada em ato, em um contexto que determina o modo como é percebida, tanto em termos daquilo que ela expressa quanto dos sentimentos que desperta. Referindo-se à sistematização da moderna teoria da cor na Bauhaus, Argan (1990, p. 52) afirma que “a cor pura não é a cor elementar, mas sim, a cor “absoluta”, na determinação da qual não intervêm nem fatores naturalistas (luz, atmosfera) nem preconceitos espaciais (perspectiva, claro-escuro, tom)”.

O sentido moderno do trabalho de Goeldi, no que se refere à autonomia da cor enquanto meio gráfico, remete inicialmente ao modo como sua produção visual explora as manchas estruturais, as possibilidades cromáticas e dinâmicas do negro. Nesse sentido, a questão cromática que o artista persegue não se origina propriamente nas suas primeiras experiências com a policromia na série de ilustrações para *Cobra Norato*, na medida em que a superposição das cores nesse ensaio foi interpretada por ele como atenuando a concisão característica de seu estilo. Isso o levou, como vimos, a desenvolver uma linguagem e um procedimento técnico que mantivessem a coesão gráfica das formas.

Nesse sentido, Goeldi encontra o campo de experiências que procurava, a partir principalmente da década de 1950, ao desenvolver um procedimento técnico em que recusava a sobreposição e distribuía cores no plano ao entintar uma mesma matriz. Ele produz a partir de então grande número de gravuras com esta técnica, com a qual mantém a expressão gráfica dos cortes brancos e a estruturação compacta das massas gráficas de preto. Na entintagem, feita com rolos de tamanhos diferentes nas áreas em relevo da prancha de madeira, passa então a empregar em separado diversas cores, delimitadas pelos cortes brancos. Com isso, cada cor pode ser trabalhada à parte, já que fica isolada, e o artista controla a tonalidade por meio da quantidade de tinta e da variação da intensidade da fricção da colher de pau sobre o papel japonês, produzindo diversos matizes de cinza a partir do

preto da impressão. As tonalidades de preto, cinza e cor se integram, então, num único bloco gráfico.

Uma pequena gravura de forma quadrada e bordas irregulares, apelidada de *Sol vermelho*,¹⁶ é um exemplo da combinação do uso da cor e de várias tonalidades de cinza, obtidas pela variação do preto. O primeiro plano, onde estão dispostas as figuras, é todo negro, enquanto o rosto e as mãos da personagem mais velha, à direita, têm um tom de cinza ligeiramente avermelhado, próximo ao da área de cinza escuro no centro do trabalho que se estende até o horizonte. A paisagem aquática, apenas anunciada, é cortada por traços brancos paralelos, formando um reflexo que liga duas tonalidades diferentes de vermelho. A forma triangular no canto inferior esquerdo, um pedaço do guarda-chuva na mão da personagem jovem, é de um vermelho escuro, obtido pela mistura com o preto. Numa diagonal ascendente para direita, o reflexo na água conduz o nosso olhar ao círculo vermelho de um estranho sol, recortado por um emaranhado de traços brancos. A nota vermelha alta intensifica o efeito cromático das massas de cinza e preto, e, ao mesmo tempo, se funde à luminosidade que a envolve.

A cor que Goeldi mais utiliza para suportar o diálogo com o preto e branco é o vermelho. O vermelho é uma cor *gráfica* por definição, complementar ao verde, cor *natural* por definição. Na série de ilustrações para *Cobra Norato* já existe o fator da imposição do vermelho por seu aspecto gráfico. O universo fantástico desse trabalho, no entanto, caracteriza uma sequência específica dentro da produção goeldiana, ligada à experiência amazônica, à memória, numa espécie de naturalismo às avessas, que, de certo modo, redescobre e subverte a sua experiência pessoal.¹⁷ Jacarés, tartarugas, sereias, a cobra mitológica, que se repetem nessas primeiras gravuras em cor, são criaturas de um mundo à parte.

Os animais são signos recorrentes da poética de Goeldi, mas o exotismo e o lado intocável do Éden tropical, assim como a realidade mágico-fantástica evocados pelo universo amazônico, se restringem a uma pequena parte

¹⁶ Como esta, muitas das gravuras de Goeldi não têm título, e raramente são datadas. O título utilizado aqui se refere ao catálogo da exposição *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato*, organizada por Noemi Ribeiro (1995). A reprodução do catálogo, neste caso, não traduz com fidelidade a variação das tonalidades de cinza da gravura, reproduzida na página 46.

¹⁷ As trajetórias de pai e filho podem ser relacionadas, *grosso modo*, a partir da ideia da transposição, para a realidade brasileira, de modelos europeus, sugerindo uma espécie de inversão, na medida em que a busca pela margem e pelo anonimato do filho expressionista se contrapõe ao propósito decodificador desta realidade, que fundamenta a tarefa do pai naturalista.

de sua produção. A fauna goeldiana vai se compor, ao longo de sua obra, principalmente de poucos seres marginalizados que se relacionam ou transitam pela realidade urbana: gatos, garças, gaivotas e, sobretudo, os urubus agourentos, próximos sempre da matéria em decomposição, faxineiros de um mundo de detritos. Seres e objetos muitas vezes ganham imanência e saltam da construção formal como signos autônomos. Também por meio da cor o artista trabalha esse aspecto. Fragmentação e construção geométrica vão conviver, de forma paradoxal, com essa carga de simbolismo.

Este aspecto torna-se especialmente visível nas séries dos pescadores, em que as estranhas criaturas do mar se destacam do contexto gráfico. Ao voltar-se para o mar, Goeldi não procura qualquer um elemento de consenso em relação à paisagem tropical: sua formulação da paisagem, mesmo aberta e livre dos muros das cidades, surpreendentemente não encontra o horizonte, como assinala Ronaldo Brito (1987, p. 76):

As perspectivas eventualmente se multiplicam e confundem mas não há, nunca, horizonte. Mesmo quando dois pescadores perscrutam o mar, a excessiva proximidade, o caráter quase chapado da cena, torna indivisível o horizonte, fundindo corpos e ondas, sombras e nuvens.

Nuvens, ondas e pássaros se precipitam em grandes blocos para a superfície. Nas figuras monstruosas de peixes fora da água, a natureza aparece transformada, simultaneamente provedora e ameaçadora. Nessas cenas a céu aberto, porém, revela-se certa solidariedade ao drama humano. Não estando de passagem, as figuras se individualizam, são menos fantasmagóricas. Indiferentes à marcha automática do crescimento urbano e dos habitantes da cidade, os pescadores mantêm sua subsistência dependendo exclusivamente da natureza; passam ao largo da cidade. No embate diário com as forças naturais, guardam algo dos personagens das ilustrações que o artista produziu para obras de Dostoiévski, carregadas de tragédia. Os peixes, monstruosas criaturas, são parentes talvez dos seres amazônicos, mas o exótico é substituído então pelo inusitado. Surgindo no cotidiano, o elemento fantástico quebra sua continuidade.

A interpretação da natureza revela também algo da herança expressionista. Formas naturais não são resultado do desejo de apreensão do real, mas expressões do sujeito que constrói a realidade. Na década de 1950, seus trabalhos revelam um tratamento mais orgânico das massas gráficas, tendendo a um afastamento das construções angulosas, em planos geométricos, características da produção anterior. Na gravura *O pescador perdido* (RIBEIRO, 1995, p. 67), de 1955, o vermelho do peixe se destaca radicalmente do con-

texto azul-esverdeado. Uma forma ameaçadora que se precipita contra a frágil figura do pescador, prestes a ser engolido por uma natureza vingativa, irada. Este mesmo vermelho já havia aparecido em uma série de gravuras de pescadores, na qual sempre adquire um efeito dramático e uma carga de estranhamento em que a forma recortada se precipita como elemento instável.

Indo além do aspecto simbólico, o caráter gráfico da cor se desenvolve em uma série de trabalhos de Goeldi, de épocas diferentes, em que é recorrente o uso de uma única nota vermelha recortada. Esta nota luminosa salta da superfície e sua misteriosa integração ao contexto plano da gravura constitui um aspecto central das investigações cromáticas do artista. Distensão, limite, desdobramento e tensão do plano, a insistência da cor isolada que se insere no contexto preto e branco revela o desenvolvimento de uma abordagem cromática própria. O próprio artista fornece uma pista disso quando afirma, acerca de suas gravuras, que “a cor era introduzida para expressar a construção e o bom funcionamento das massas pretas” (apud REIS JÚNIOR, 1966, p. 49).

Na gravura *Sol* (RIBEIRO, 1995, p. 48), de 1957, a dinâmica das manchas é amplificada pelo uso da cor. O branco do fundo é percebido como uma luz que esbarra nas formas recortadas. Assim, essas massas se distribuem sobre uma luz intensa e contínua, que pressiona os contornos das formas. Estranhamente, porém, o personagem solitário deste trabalho caminha por um ambiente sem cor. Desta forma, a imagem representada mantém uma autonomia inesperada em relação ao contexto cromático, o que tem como consequência uma insistência da leitura da cena representada em preto e branco, mesmo em se tratando de uma xilogravura em cores. Ocorrem, assim, duas reduções. Em primeiro lugar, há a redução da imagem percebida ao preto e branco. Depois uma segunda redução, inusitada (já que o uso das cores tenderia a se aproximar de uma imagem naturalista), à superficialidade do plano gráfico em que a cor se situa. A opção pela policromia, neste caso, não *colore* a imagem. O que se afirma é a investigação das possibilidades gráficas, ou da identidade entre desenho e cor.

Na gravura *Chuva* (RIBEIRO, 1995, p. 49), de 1957, a obra de Goeldi alcança, talvez, sua expressão mais refinada e singular. Nela, a forma estranha e irregular do guarda-chuva se projeta para frente, recortada de uma espacialidade ambígua. A cor ganha autonomia, como se não fizesse parte daquele mundo, já que a cena, mais uma vez, permanece em preto e branco. Deslocada para a esquerda, no centro da composição, a mancha vermelha encontra, tanto para cima quanto para direita, grandes massas de um mesmo cinza esverdeado, que correspondem respectivamente ao céu e a um muro da rua. Esse movimento cruzado ancora o vermelho, harmonizando-o com o

preto opaco da xilogravura. “O que dizer dessa extraordinária nota de cor?”, indaga Ronaldo Brito. “Sem dúvida, ela ilumina, dramatiza, acrescenta certa conotação simbólica à obra. Só não sabemos bem qual”.¹⁸

Em uma composição que reivindica de forma particular a estética expressionista, o simbolismo enigmático sugerido pela nota de cor convive com o enigma formal que o plano da gravura apresenta. Há, neste caso, um movimento de inversão em relação ao espaço ilusionista colocado em jogo a partir do uso da cor gráfica. A cena representada ganha uma certa profundidade, com a perspectiva criada por linhas brancas convergentes que se direcionam a um ponto de fuga oculto. Por outro lado, os traços riscados na madeira evidenciam o branco contínuo e luminoso do fundo que joga as massas gráficas para frente, fazendo um movimento contrário ao do desenho. O guarda-chuva vermelho, com seu simbolismo e espacialidade ambíguos, é uma imagem potente na qual a situação de finitude da condição humana se traduz em um exercício rigoroso de tensão do plano gráfico da xilogravura.

Referências bibliográficas

- ALVIM, Renato de Abreu. *Goeldi: o beco interminável*. Dissertação de mestrado em História Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Goeldi*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 339-340.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte como expressão. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 227-262.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1935). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Edição numerada com madeiras de Oswaldo Goeldi. Edição artesanal, 1937.
- BRITO, Ronaldo. Goeldi: o brilho da sombra. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 3, n. 19, p. 73-78, 1987.
- BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte: Instituto Cultural The Axis, 2002.
- CABO, Sheila. *Goeldi: modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim: Adesa, 1995.

¹⁸ Disponível em: <<http://psicanaliselacaniana.blogspot.com/2012/07/oswaldo-goeldi-chuva.html>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

- CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARTZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 181–189.
- CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 132–226.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma. In: CHIPPI, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 154–170.
- KIRCHNER, Ernst Ludwig. Cronik der Brücke, de 1916. In: CHIPPI, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 174–177.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NAVES, Rodrigo. *De fora: Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- RAMOS, Nuno. Goeldi: agouro e libertação. In: RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: Projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007, p. 183.
- RAMOS, Nuno et al. (org.). *Bandeira-Goeldi: noite morta*. Rio de Janeiro: Conjunto Cultural da Caixa, 1994.
- REIS JÚNIOR, José Maria. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- RIBEIRO, Noemi Silva. A obra gráfica de Goeldi: o esboço de uma cronologia. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 83–99, 1990.
- RIBEIRO, Noemi Silva (org.). *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê, o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Rio de Janeiro: A Noite, 1945.
- SCHWARTZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SOUZA NETO, Agostinho. *Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas*. Dissertação de mestrado em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SÜSSEKIND, Felipe. *Cor gráfica: a experiência cromática na obra de Goeldi*. Dissertação de mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2m3Lmwt>>. Acesso em: 6 set. 2019.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- ZILIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 37–53, 1993.

Recebido: 27/04/2018 – Aprovado: 27/02/2019

Editores responsáveis pela publicação:
Iris Kantor e Rafael de Bivar Marquese.