

1. EXPRESSIONISMO BRASILEIRO?

1.1. Expressionismo na Europa

As raízes do expressionismo se encontram no seio do impressionismo, mais precisamente nos desdobramentos vistos em Cézanne, Gauguin e Van Gogh. A razão de sua origem não está na insurgência ao movimento impressionista, forma de negação de suas conquistas, mas na inversão do seu sentido. Para o historiador G. C. Argan há uma relação antagônica entre eles, mas com uma relação de prioridade de uma sobre a outra, são comuns a eles o fato de serem movimentos realistas na medida em “que exige dedicação total do artista a questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação.”¹ O historiador explica que, seu fim “está ligado a uma ação que se pretende exercer”² como forma de afirmação existencial.

Uma dificuldade sobre a definição do problema da expressão pode ser verificada ainda no interior do próprio movimento expressionista alemão. O grupo *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) ao apropriar-se do termo, inventado por Worringer em 1911, e estendendo-o à *Die Brücke* (Ponte), não buscou especificar por meio de manifesto o conteúdo programático, nem havia pretensões estilísticas³. Decerto, a razão dessa ausência estava na não problematização do *quê* – a representação –, mas do *como* – a técnica. Assim, liberavam-se da construção de um conteúdo linguístico, ainda que esse conteúdo pudesse estar presente como instrumental, ao mesmo tempo em que se comprometiam com a emergência da ação. O verbo cede lugar ao fazer, como explica Argan:

Se no princípio não está o verbo (a representação), e sim a ação, o primeiro problema é o fazer, a técnica. Para os impressionistas, assim com para os clássicos, a técnica era o meio com que se representa uma imagem. Mas, se a ação deve ser criativa, nem mesmo a imagem, seja ótica, seja mental, pode preexistir a ação: a imagem não é, ela se faz, e a ação que faz comporta um modo de fazer, uma técnica.⁴

¹ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, P. 227.

² Id., *Arte moderna na Europa*, P. 496.

³ Ibid., P. 497.

⁴ Id. Op. Cit., P. 238.

As razões para esse deslocamento do problema tem como base uma reação à desumanização do indivíduo na sociedade industrial. A relação com o trabalho – que culminaria no *fordismo* – acabou por retirar-lhe o senso de realização integral. A crença num mundo regido por leis que conduziam a uma ilusória segurança, sem surpresas, gerou uma massa despreocupada com o porvir ⁵. A reação expressionista consistia em negar o universo como um circuito fechado, imutável, o que justifica sua atração – e exaltação – pelo que há de oblíquo e vertiginoso na existência humana.

A confiança na linguagem, na estabilidade do mundo, é, de modo inequívoco, responsável pelo embotamento da criatividade e, por fim, pela aniquilação do Ser distanciado da experiência poética. Contrária à nulidade burguesa que rumava ao utilitarismo – e culminaria no século XX com o fenômeno do *homem-massa* –, a rebeldia expressionista é uma renúncia aos papéis sociais impostos pela sociedade industrial. Contudo, o artista expressionista não aspirava à nobreza – não no sentido usual –, assumia para si o lugar à margem como o único modo de libertar-se das contingências desumanizadoras que se tornavam crescentes entre os homens. Era uma forma de denunciar, através de sua práxis, a crise da sociedade europeia, uma reação ao processo de mecanização generalizada. Reivindicava sua inserção na sociedade, na medida em que sua ação se dava no embate com o real – na sua transfiguração, objetivamente falando. Considerando os anseios por uma transformação da relação entre homem e a sociedade, não erraríamos se definíssemos a ação expressionista como revolucionária. A imagem poética expressionista exigia do espectador uma drástica mudança de postura. Para sua fruição deveria ser refeita internamente os esforços do artista. A atividade expressiva se mantinha na ideia do compartilhamento de um desconforto a partir dos desvios provocados na imagem, tidas como deformações objetivas, impedem a assimilação das figuras em nossa mente, segundo nossos modelos esquemáticos de acomodação. À nossa visão não se desejava oferecer estruturas estáveis em consonância com ideia de aparência com os entes naturais. O que se propunha era a retirada do outro de sua inércia, provocar nele a repercussão interna de tal processo operatório. No ato comovido e capaz de comover descobriam uma peculiar forma de comunicação.

⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*, P. 79.

O desinteresse em formar um estilo não nos impede a identificar certos recursos recorrentes nas obras dos diversos artistas expressionistas, o que nos ofereceria certo padrão intencional, a exemplo da arbitrariedade no uso das cores nas figuras. A empatia com o próximo é gerada, entre outras coisas, por um mal-estar quando se apresenta a cor desviada do modelo retratado. Há, portanto uma preferência pela polarização das tensões entre atributos contraditórios na imagem. O incômodo como fator intencional pode nos dar pistas sobre a medida expressionista, sem dúvida, e ainda nos leva a refletir sobre seu sentido para a produção.

1.2. Goeldi e o modernismo – dissonância nos trópicos

O questionamento sobre o que é ser moderno revela uma pertinente reflexão sobre a discrepância entre as concepções de modernidade no Brasil e das vanguardas europeias. A pergunta – provocação ao senso comum da época, aos espíritos convictos nos valores estabelecidos pela geração modernista – explicita a miopia de uma sociedade.

Não deixamos de considerar que em nosso meio cultural a ideia de modernidade apontaria, em certo grau, na direção de uma experiência extravagante. Por aqui, entusiastas e detratores fundamentaram o moderno unicamente a um mesmo pressuposto: a uma recusa de um passado comprometido com os cânones acadêmicos. É certo que a questão moderna envolve essa premissa, porém, não a encerra.

Carpeaux, intelectual de alta cultura cuja atividade remonta um período anterior ao exílio no Brasil – vide o relato de seu breve e fortuito encontro com Kafka ⁶ –, estava consciente que o sentido de modernidade nasceu aqui sob circunstâncias muito desfavoráveis. Carpeaux afirma que “os modernistas brasileiros estavam diante de duas tarefas diferentes, igualmente importantes e dificilmente compatíveis: criar uma nova poesia e arte realmente nacionais, brasileiras, e empregar para tanto os recursos das vanguardas europeias” ⁷. A

⁶ CARPEAUX, Otto Maria, *Vinte e cinco anos de literatura*, P. 224.

⁷ Id., *História da literatura ocidental*, P. 3166.

questão da afirmação de uma identidade nacional segue em oposição às vanguardas europeias e, com isso, a modernidade no Brasil possui o peso de uma restrição.

Como fenômeno pontual, a obra de Oswaldo Goeldi salienta a precariedade do ambiente cultural e dos empreendimentos de modernização nas artes plásticas no Brasil da primeira metade do século vinte. A devoção à construção de uma identidade nacional condicionou e comprometeu a produção, segundo uma verdadeira compreensão das questões levantadas na modernidade. Goeldi escapa a regra e desenvolve uma poética cujo caráter nos permite chamá-lo, sem restrições, moderno. C. Zílio ao analisar a relação das vanguardas europeias com a identidade nacionais afirma:

É verdade que existem experiências com pretensões nacionais, como o Expressionismo “alemão” e o Futurismo “italiano”. Trata-se porém, muito mais de afirmações nacionais de caráter superficial, do que propriamente de afirmações de culturas nacionais. [...] Quanto aos movimentos modernos, ao invés de cultura nacional o mais apropriado seria pensar em termos de cultura europeia, no sentido de relação dialética entre particularizações de uma mesma cultura.⁸

Os modernistas se distinguem pelo engajamento que haviam esposado: a afirmação da cultura nacional. O que deveria ser o resultado mais ou menos natural da relação de troca entre os participantes da sociedade, com seus desdobramentos previstos e imprevistos, converteu-se em modelo de ação. A síntese antropofágica leva-nos a uma pergunta inevitável: fomos, de fato, modernos? Pensamos que a associação aos interesses governamentais nos anos trinta e quarenta consumaria um fato nocivo à produção artística. Para O. Paz “nada é mais pernicioso e bárbaro que atribuir ao Estado poderes na esfera da criação artística”⁹ e prossegue dizendo que “o poder imobiliza, fixa num só gesto – grandioso, terrível ou teatral e, por fim, monótono – a variedade da vida.”¹⁰

O modernismo como forma viciosa de manifestação da arte moderna, na incompreensão dos problemas intrínsecos a ela, resultou em inexorável condicionamento estilístico e sintomática relação de inferioridade em relação ao modelo. No Brasil poucos artistas compreenderam o que é o moderno na intensidade em que Goeldi o fez. Segundo Merleau-Ponty, em referência à

⁸ ZÍLIO, Carlos, *Da antropofagia à tropicália*, in: *Modernidade e modernismo no Brasil*, P. 116.

⁹ PAZ, Octávio, *O arco e a lira*, P. 351.

¹⁰ *Ibid.*, P. 351.

insensatez da autoafirmação pelo estilo, “o pintor [...] está muito preocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce a sua revelia.”¹¹ A inversão desta lógica expõe a precariedade do cenário cultural onde um artista como Goeldi não pôde encontrar o merecido e proporcional acolhimento.

É patente que Goeldi, em sua simplicidade, expressou a existência humana em matizes profundos. Sua poética foi além das aparências superficiais previstas pelos modernistas. Não ofereceu uma arte que fosse o reflexo das manifestações europeias em redundâncias que permitissem uma fácil associação com o progresso em ilusória paridade.

A estranha figura de Goeldi nada tinha a oferecer nesse sentido. Fiel a si mesmo, o gravador atravessou os anos como uma nota dissonante ao coro modernista. Guardava em seu temperamento uma autoconfiança que lhe permitia não se dobrar a opinião alheia e, talvez por isso, sua obra possuía um espinha dorsal tão inabalável pelas *novidades* que por aqui apareciam. Impôs, assim, sua poética independente. O olhar voltado para a questão existencial somado à retidão moral diante da produção criativa definiram os rumos de sua arte tão distante do projeto de construção de uma identidade nacional. O mundo de Goeldi é, à sua maneira, um mundo de apego pelas coisas, pela vida. Há sempre o peso de uma humanidade no vigor de sua empatia. Sua denúncia é sobre a futilidade das relações sociais diante da condição do indivíduo perante o mundo. Não há espaço para o cinismo dos sociodramas.

Essa concepção permitiu que sua obra pudesse ser concretizada, apesar – e talvez por isso mesmo – de todo o isolamento. Tudo está por ser descoberto nas pequenas e difíceis conquistas solitárias, em uma técnica sem tradição no Brasil. De certo modo, Goeldi aparece como contraste que salienta um grau de *encantamento positivista* no modernismo. Os dois termos, aparentemente antagônicos, expressam, a nosso ver, uma face da sociedade brasileira do século XX. A. Amaral reconhece a presença de uma “fé desmesurada no futuro e esse menosprezo pelas coisas do passado a partir da magia da palavra progresso”.¹² S. Cabo expõe a visão de Sergio Buarque de Holanda na qual, segundo ele, “os

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, In: *O olho e o espírito*, P. 83-84.

¹² AMARAL, Aracy A., *Artes plásticas na semana de 22*, P.82.

positivistas caracterizam-se, sobretudo pela capacidade de resistir ao incerto que é a mobilidade da vida. Diante do imperativo racional as nossas vivências haveriam de ser recriadas, tendo como parâmetro o aparato da ciência.”¹³ O expressionismo de Goeldi recusa a certeza e o otimismo positivista impregnados no programa modernista e, não de outra forma, suas gravuras encontram a resistência do ambiente, como prossegue a historiadora:

O que fica marcado definitivamente na produção de Goeldi, contrariamente ao “progressismo modernista”, é uma retomada do passado como uma volta que, diferentemente do que será a “antropofagia oswaldiana”, descarta o “fora de lugar”, não tenta a superação pela negação do conflito, levando à compreensão de uma outra questão colocada por sua obra, qual seja a da retomada que não passa pela utopia fácil dos sonhos de um paraíso.¹⁴

O modelo utópico de sociedade no modernismo aponta para um futuro e crê que no passado, mais ou menos recente, reside toda a negatividade responsável pela situação vigente. A partir daí o progresso torna-se o grande fetiche modernista, uma verdadeira panaceia para o Brasil. A recente industrialização do país e o crescimento dos centros urbanos surgem como prelúdio da superação de um atraso endêmico. Segundo esse modelo de progresso, estava previsto o delineamento de um passado comum que responsável por designar um sentimento de *irmandade* entre os indivíduos a compor a nação. A construção mitopoética seria o meio pela qual se constituiria o sentido de origem, no avesso da modernidade. Os modernistas estiveram mais empenhados com a forma de rejuvenescer o passado apresentando-o como uma imagem do futuro do que olhar atentamente o que se passava no velho mundo.

O positivismo é uma corrente de pensamento arraigada na cultura nacional. Presente na Academia Imperial e na Nacional de Belas-Artes, não resulta em uma estética definida, mas em uma posição filosófica diante da realidade. Também a questão da construção de um imaginário nacional, porém, não chega a ser uma novidade. Ao longo da história da Academia Imperial de Belas-Artes, principalmente no segundo reinado, tal fato é uma tônica, como afirma S. Gomes:

[...] vão fazer parte nesse momento do esforço político de construção do imaginário da nova nação, buscando os temas nacionais dentro de um modelo de uma história celebrativa dos fatos e homens relevantes à sua soberania — como a guerra do Paraguai, por exemplo

¹³ GERALDO, Sheila Cabo. *Goeldi: modernidade extraviada*, P. 99

¹⁴ *Ibid.*, P. 101.

— e dos elementos constitutivos de sua formação étnica peculiar — em especial o indianismo.¹⁵

Ocorre, portanto, que o papel de construtor do imaginário nacional passou das mãos da academia para o grupo modernista que nos anos trinta assume essa função. Com o apoio do governo, neste momento o realismo social transforma-se na grande vertente da arte brasileira. Há, portanto, uma atualização de antigos predicados inerentes ao nosso sistema de arte, a exemplo de *A primeira missa no Brasil* de Pedro Américo e o *Abapurú* de Tarsila do Amaral – plasticamente tão distintos, no fundo correspondem a uma mesma função.

A *utopia* positivista, bem como qualquer outra utopia, nasce do sentimento de debilidade e das frustrações diante do presente. Como experiência efetiva tem o poder de afastar o homem das incertezas provindas do real imediato ao evadir-se rumo a um futuro estável onde todo sofrimento seria extinto, segundo a crença na marcha histórica inexorável guiada pelo progresso. Tomados por um projeto de país e forte aspiração por mudanças, os modernistas empenhavam-se na construção de um cenário que refletisse a imagem mental que buscavam para si mesmos¹⁶. Nas simplificações esquemáticas da síntese antropofágica, buscavam a paridade com as vanguardas europeias numa pauta nacionalista. A identidade nacional dependia necessariamente da construção de uma narrativa sobre o mito de origem com a função de habitar o imaginário do brasileiro. Como uma natural evidência, deveria ser possível para cada um de nossa terra reconhecer-se nos símbolos concebidos tal como se deles emanassem os reflexos de uma ancestralidade comum. No fim das contas, seria ele – o mito de origem – o responsável pela predicação do indivíduo nacional brasileiro.

Sobre a incidência das construções ficcionais sobre a realidade na obra *Utopia*, de Thomas More, C. Ginzburg afirma: “Um mito ou *fabula* (definição utilizada pelo próprio More para sua Utopia) inspirado nas argumentações fictícias de Luciano acabou por exercer, como as *fictiones* do direito, um influxo conceitual sobre a realidade.”¹⁷ Ao responsabilizarem-se pela construção de tipos brasileiros, uma iconografia própria, os modernistas pretendiam gerar esse mesmo

¹⁵ PEREIRA, Sonia Gomes, *Arte brasileira no século XIX*, P. 34.

¹⁶ Apesar do caráter generalizante desta afirmação acreditamos que ela possa conter certa medida sobre o estado psíquico que permeava tal movimento.

¹⁷ GINZBURG, Carlo, *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*, P. 39.

influxo conceitual e efetuar o projeto de nação, tão desejado pelos políticos, militares e toda sorte de intelectuais.

Goeldi, homem de dúvidas indomesticáveis, vê sua poética de transitoriedades impraticável em um movimento que pretende uma estabilidade na origem paradisíaca. Para ele, o presente não poderia ser pensado como reflexo de um passado glorioso, e sim como a revelação de sua face menos admirada. Não de outra forma, uma sociedade despreparada para absorver sua obra acabou por impor-lhe uma marginalidade incômoda. Fora do circuito oficial, Goeldi sentia a necessidade de superar os obstáculos oferecidos por um precário sistema de arte e com isso chegar ao público de alguma forma, apesar do descompasso evidente. Encontrou no ofício de ilustrador um ambiente favorável ao seu trabalho, assim como uma solução para sua subsistência. Passou a produzir ilustrações para o jornal *A manhã*, além do livro *Cobra Norato* de Raul Bopp, nas edições brasileiras dos livros de Dostoievsky – estes últimos trabalhos francamente inspirados no expressionismo alemão. Em carta à H. Kummerly, expressa uma satisfação pessoal pelo rompimento do anonimato ao confidenciar-lhe que “depois de lutas tenazes, sou totalmente reconhecido”¹⁸.

Cabe Enfatizar os sentidos de sua *marginalidade*, a fim de que o uso do termo encontre aqui o contexto apropriado. V. Siqueira assinala essa distinção ao afirmar a condição marginal como fruto de “decisões poéticas e formais que se produzem no contato íntimo e existencial com o mundo da natureza tropical e da cultura local”¹⁹. Um segundo sentido se refere como reconhecimento ante seus pares. Essa distância entre o poeta e a sociedade, sua condição incômoda, é uma consequência das mudanças nas consciências do homem do ocidente desde o iluminismo. O movimento expressionista visou romper essa barreira com o público, não pela adequação do artista ao meio burguês, e sim pela afirmação da sua marginalidade. Ademais, a poética de Goeldi pouco tem a ver com qualquer espécie de denúncia ou engajamento. Sua obra possui um teor bastante diverso do realismo social com o qual o modernismo se impregnou nos anos trinta e quarenta. Paradoxalmente, seu olhar sagaz acabou por atingir o mais alto grau de realidade.

¹⁸ GOELDI, Oswaldo, *Correspondência*. In: *Goeldi: um auto-retrato*, P. 125.

¹⁹ SIQUEIRA, Vera Beatriz, *Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi*, P.478.

De certa forma, se o modernismo não atende à solicitação das vanguardas europeias, era suficientemente novo para contrapor à arte local, representada pela produção de caráter mais *naturalista* da produção dos artistas formados pela academia ²⁰. Podemos pensar aqui em uma modernidade peculiar sem uma compreensão intrínseca da modernidade europeia. Nossa modernidade *típica* seria quase sua corrupção, seu desvirtuamento. O impasse em relação à amplitude do que é ser moderno parece incorrer na dificuldade em se definir o ponto nuclear – justamente a provocação de Carpeaux. É certo que o paradigma moderno torna-se um tanto maleável a toda tentativa de fixação, o que pode ser encarado como maneira de estabelecer certa genealogia, favorecendo um determinado discurso. O que não seria possível ignorar é a existência de determinadas experiências artísticas que afirmaram uma tônica expressionista. Referimo-nos à emergência das questões pictóricas que abririam vias a serem exploradas e desdobradas pelos artistas.

1.3. Outras experiências – Malfatti e Segall

No Brasil, o expressionismo contou com algumas experiências pontuais, até certo ponto, autênticas. Uma delas é Anita Malfatti, que despontou no movimento modernista como a grande representante, nas artes plásticas, das atualizações almejadas pela nova elite que se formava com a recente industrialização do país. Após os anos de estudos em Berlim com Lovis Corinth e Bishoff Cuhn e em Nova York com Homer Boss, marcou seu retorno à São Paulo em 1917 com uma exposição que seria repercutida – e até hoje lembrada – na dura crítica de Monteiro Lobato intitulada *Paranoia ou mistificação?*. Sob a perspectiva crítica de Lobato a crítica reificava na pintora o provincianismo cultural de uma elite que buscava assimilar a qualquer custo todos os modismos do velho mundo, sob a pena de injetar por aqui os produtos de uma sociedade em crise.

Não resta dúvida de que Monteiro Lobato pautou todo seu discurso crítico de arte sobre a necessidade de construção de uma arte

²⁰ CHIARELI, Tadeu, *Entre Almeida Jr. E Picasso*, In: FABRIS, Annateresa (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil*, P. 56.

nacional, tomando por base o naturalismo e o realismo e tendo igualmente a obra de Almeida Jr. Como parâmetro ideal para a construção de uma arte nacional.²¹

Ironicamente, sua crítica foi utilizada como peça de sacralização do discurso pró semana de arte moderna. Se a crítica expôs seu despreparo em lidar com as vanguardas, não há razão para crer que esse fato valesse como argumento legitimador da produção modernista. Ponderamos que a vulnerabilidade de um argumento não atesta a invalidade da tese. Se há um dado positivo no empenho pela renovação do ambiente cultural, por outro, entendemos que seus representantes ou não foram capazes de compreender o ensinamento moderno ou, insistimos, deixaram-se comprometer pelo ideal nacionalista em pauta.

É notório que Malfatti possuía um *métier* de pintura e que absorveu o expressionismo como “código moderno”²². Seu talento para assimilar se revela na facilidade de abrir diversas formulações a cada quadro. Havia no Brasil uma resistência que tornava extremamente difícil a transposição das fronteiras estabelecidas por sua intelectualidade. Essa dificuldade pode ser vista no recuo da pintora após a crítica de Lobato, encarada como falta de firmeza. Uma insegurança que contradiz seriamente os preceitos de uma moral expressionista.

Meditar acerca de uma de suas pinturas pode nos dar uma ideia de sua força expressiva, bem como sua fragilidade. Em um primeiro momento, indagamos se há no quadro *A boba* (fig. 1) elementos expressionistas superpostos a uma medida naturalista. Notamos que a configuração obedece à lógica do escorço, o que não chega a ser um problema, se utilizado como recurso expressivo por meio da convivência com outros elementos contraditórios. A tensão entre a representação naturalista e a arbitrariedade na articulação da matéria plástica seria um bom exemplo. Certa geometrização das formas referentes como olhos e sobancelhas. A composição oscila entre o sentido geométrico, na repetição dos arcos, no caráter decorativo das linhas de arabesco e o sentido de escorço dos planos da figura. Malfatti acentua, por meio dos leves sombreamentos do queixo e das bordas da cabeça, a sensação de solidez próxima da forma escultórica. Contudo, a geometrização das áreas em vermelho acabam por estabelecer uma ponte entre a planaridade do fundo e o sentido escultórico da cabeça. Os eixos dos

²¹ Ibid., P. 54.

²² FABRIS, Annateresa, *Modernidade e modernismo no Brasil*, P. 22.

olhos junto ao eixo vertical da cabeça formam ângulos adjacentes. Há um apelo ao sentido decorativo dos elementos abstratos. Malfatti nesta obra trabalha sob o prisma da relação plano x espaço, por meio da parcial dissolução da dicotomia figura x fundo. O encosto da cadeira cujas linhas são absolutamente descritivas apesar da veemência com que foram produzidas. Grande parte do campo pictórico é dedicado ao jogo formal entre áreas de cor e elementos gráficos, compondo, assim, um ritmo dinâmico que induzem à certa velocidade, certa agitação. Há uma clara influência cubista. Todavia não se pode negar um sentido antinatural da cor em relação à figura e a clara influência cubista. Assim também é a paginação do retrato, com a figura deslocada cria um corte estranho aos cânones da academia. Vale ainda atentar para uma indefinição sobre o ponto de vista, ou a presença de pontos de vista simultâneos, a qual é tomada a figura no espaço e demonstrando certa compreensão sobre a visão expressionista/cubista. É uma pintura que oscila entre a descrição e a expressão.

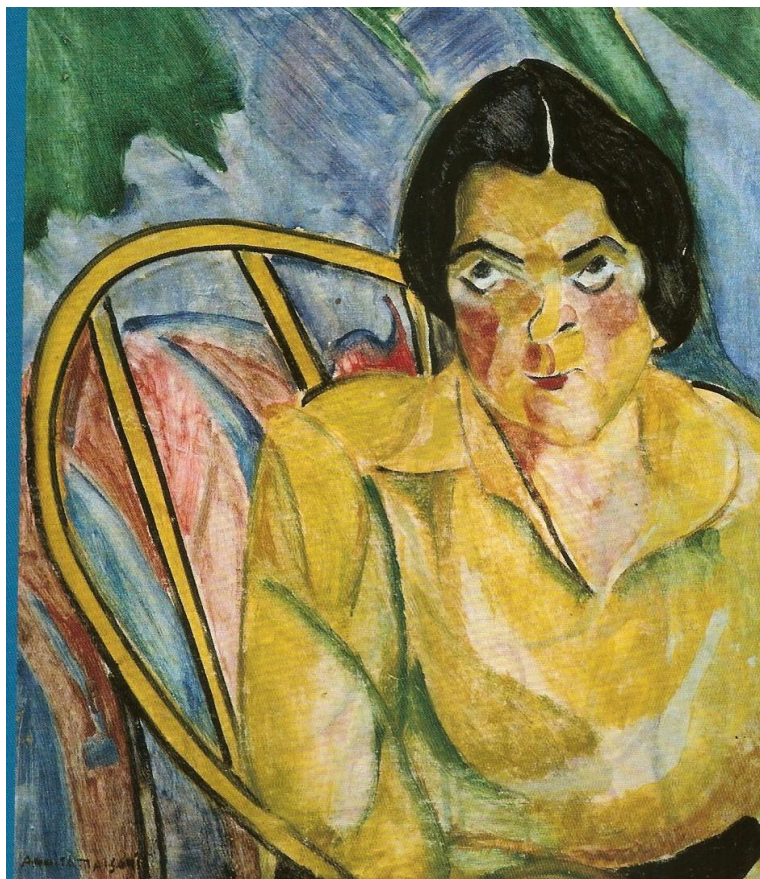


Figura 1
Anita Malfatti
Título: *A boba*.
1919

Técnica: Óleo s/ tela

Tranquilidade, leveza e, muitas vezes, certa predileção por linhas de arabesco. Essas são qualidades de outro artista que desponta como representante do expressionismo em terras brasileiras: Lasar Segall. Se tais descrições parecem distantes do expressionismo por outro lado a forte atração pelas estilizações da arte primitiva coloca-o lado a lado com os artistas do movimento expressionista alemão. De fato, as artes de Segall e Goeldi, nos impõe um tratamento *lato* ao sentido de expressionismo.

Judeu da Lituania, o pintor transferiu-se para o Brasil após a I guerra mundial e por aqui ficou. Trouxe sua arte, que no decorrer dos anos, transformou-se consideravelmente, afetado pelo ufanismo cultural. A problemática assimilação dos tipos regionais só se resolveria em seus últimos trabalhos da série de florestas ao romper com a narrativa modernista. Contudo, não podemos deixar de mencionar a forte influência exercida em Goeldi com sua série de gravuras *Mangue* (1928-30), a exemplo da xilogravura *Mulheres errantes* (fig. 2). As figuras têm a identidade reduzida ao mínimo dos tipos universais. A demonstração de redução radical da forma expressiva, a franca divisão do campo em áreas de preto e branco, na alternância entre formas geométrica e antropomórficas – aspectos tão apreciados pelos modernos – tiveram em Goeldi repercussões definitivas.



Figura 2
 Lasar Segall
 Título: Mulheres errantes
 Técnica: Xilogravura

1.4. Genealogia expressionista – a herança marginal

Goeldi filia-se de modo inequívoco a Van Gogh. Recebe, por assim dizer, a herança maldita do pintor holandês: a afinidade pelo trabalho duro, como ação moral. No processo de *mecanização* do mundo, o indivíduo é arruinado ao se tornar uma engrenagem da sociedade com vistas a uma finalidade puramente utilitária. Goeldi percorreu caminhos similares aos de Van Gogh, no esforço de manter sua integridade artística. O que parece ser fundamental – e certamente um fator de distinção – é que o problema da expressão incorre não somente no contato com um vocabulário expressionista, mas na postura ética ²³ em relação ao *fazer*, evidente no pintor cuja obra falava intimamente ²⁴ ao gravador brasileiro. Devotado ao trabalho como forma de afirmação existencial, o artista morto em 1890, na mais profunda miséria e sem reconhecimento – salvo o de alguns artistas

²³ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, P. 232.

²⁴ GOELDI, Oswaldo, *Correspondências In: Goeldi: um auto-retrato*, P. 170.

–, fundou a medida lírica do Eu moderno para uma geração vindoura de expressionistas. Como gravador, Goeldi estabeleceu uma poética de economia dos meios como “paradoxal recurso expressivo”²⁵, que ora nos interessa.

Com o artista holandês tornou-se peremptória a indissolubilidade entre ação moral e poética. Reifica, por meio de sua obra e biografia, a imagem do homem em total desajuste com os padrões sociais de sua época²⁶. Em sua vida, cindida entre ascetismo e a boêmia, chamou a atenção para a incompatibilidade entre os valores oferecidos pela moral burguesa vigente na segunda metade do século XIX e o indivíduo livre. A pintura vira o espaço concreto de esperanças e angústias. Da ação colorante da tinta, vigorosamente estendida por meio do pincel na tela, nascia um mundo vibrante e dramático. A vulgaridade de sua técnica resultava de uma escolha por relacionar-se de maneira franca com os meios disponíveis de expressão, é uma postura ética. Van Gogh se autoimpôs um exercício constante e obediente à revelação do ato que só grandes pintores, a exemplo de Rembrandt ou Goya, seriam capazes.

O contato com os impressionistas, em Paris, levou-o a absorver seus procedimentos técnicos. A agilidade exigida na execução permitiu exprimir os dados fugidios da ação colorante da luz sobre os objetos. A cor local seria desdobrada em mil cores de diferentes matizes entremeadas no campo. O espaço pictórico constituía-se pela ordenação das pinceladas justapostas formando uma contextura²⁷. A coloração desejada era sempre um efeito, um clima, e só poderia realizar-se como relação – nenhum valor cromático existiria isolado e *a priori*. R. Arnheim cita o alerta de John Ruskin que ilustra bem a situação do pintor e seu embate com a cor:

Cada matiz em todo o seu trabalho é alterado por cada toque que você acrescentar em outros lugares; de modo que o que era quente há um minuto torna-se frio quando tiver colocado uma cor mais quente em um outro lugar, e o que estava em harmonia torna-se discordante quando você coloca outras cores ao seu lado.²⁸

²⁵ BRITO, Ronaldo, *O brilho da sombra. In: Novos estudos*, P. 76.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo, *op cit*, P. 123.

²⁷ O termo possui o sentido de uma tessitura, uma trama estabelecida pelas relações entre as partes, na vibração obtida pela justaposição das notas de cor, formando uma espacialidade pelicular.

²⁸ RUSKING, John. Apud., ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, P.351.

A partir da afirmação de J. Ruskin, R. Arnheim conclui que, “a identidade da cor não reside na cor em si, mas é estabelecida por relação”.²⁹ O que vemos, portanto, são conjuntos cromáticos aos quais nos referimos como dourados, prateados, avermelhados, etc.

Van Gogh aprendeu a lição impressionista. Seu temperamento, porém, requereu um rumo diferente de pintores como Signac, Seurat e Cézanne. Importava-lhe as relações cromáticas para além do fenômeno puramente óptico, e, assim, deveria servir a outros propósitos. Para G. Bachelard, há uma espécie de ontologia da cor revelada em suas obras, oriundo dos sonhos do gênio³⁰. Mais do que cor referente ao objeto “um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar.”³¹ O que vem expresso é a exaltação das vozes substanciais. Por não ser escamoteada e humilhada por uma mão desleal, a tinta ergue-se da condição ordinária para ser elevada ao estatuto de nova substância do mundo. O tecido vibrante do conjunto cromático carrega de vida as coisas, de modo que elas não são reduzidas a um fenômeno puramente óptico, como dado exclusivo da percepção.

Um pintor de certo talento pode utilizar recursos para obter determinados efeitos cromáticos – tal como uma harmonia de cores obtida através do contraste sucessivo ou o contraste por saturação. Um grande artista, contudo, entrega-se ao trabalho na medida em que os elementos o solicitam. A ideia sobre *como fazer* cede ao desconhecido, simplesmente porque nenhum saber prévio é, por si só, a garantia de êxito na execução de um quadro. A pintura é uma aventura e demanda do artista uma presença extraordinária no processo. É necessário voltar-se inteiro para o ato. Van Gogh havia alcançado a consciência de que toda vitalidade de sua pintura estava condicionado a um esforço singular, para não dizer visceral. Pesava-lhe o mundo enquanto trabalhava e toda sua energia exauria de si para dar na forma dos conjuntos sinuosos a vitalidade requerida. Sempre franco, jamais se permitiu tergiversar sobre o meio. Pelo contrário, em cada gesto havia um ato de exacerbação dos atributos substanciais do meio plástico. Percebemos, ainda hoje, como vigora em seus quadros uma realização interessada na verdade do ato, segundo a sensibilidade à solicitação dos elementos, suas determinações. Somente

²⁹ Ibid. P. 351.

³⁰ BACHELARD, Gaston, *O direito de sonhar*, P. 27.

³¹ Ibid., P. 27.

assim as coisas atingiram o estado de vitalidade necessária para satisfazer sua sede expressiva. Sua ação desmentia qualquer pretensão e, assim, revelava o ser inteiro, despido. Dotado de senso imaginativo extraordinário, seus quadros são um convite à verdade existencial. É um místico, no sentido original do termo. O pintor dos Girassóis e campos de trigo mobilizou o meio ao máximo de sua potência e transforma-o, o mundo está em total fluidez. Seus quadros roubam-nos o ar, estar diante dele é sempre exaustivo.

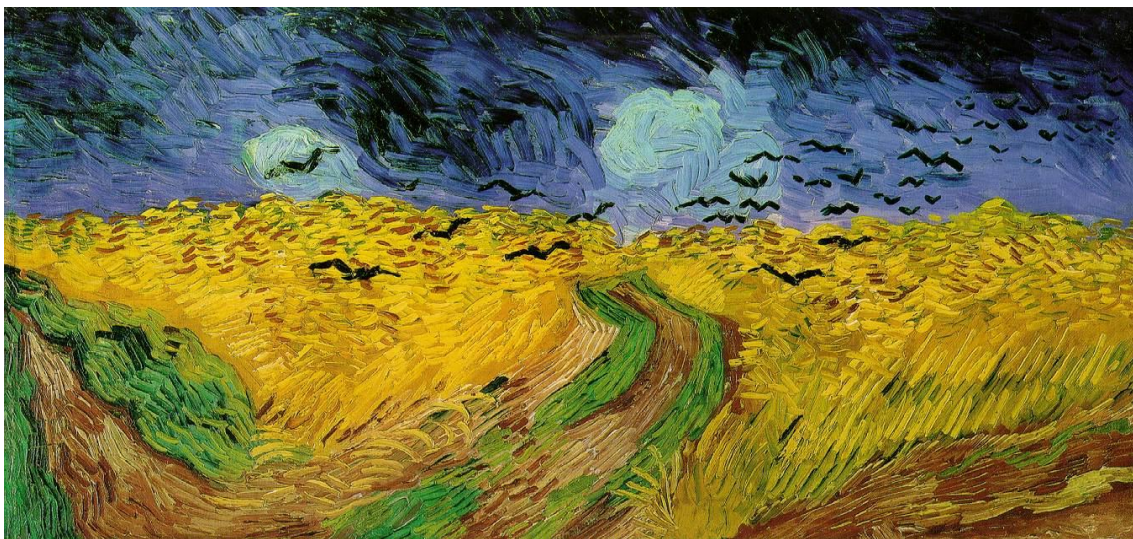


Figura 3
Van Gogh
Título: *Campo de trigo com corvos*.
1890
Técnica: Óleo s/ tela

1.5. O problema da expressão

Até aqui, falamos sobre expressão entendida como fluxo que nasce do artista em direção ao mundo exterior e trabalha ainda sob o dualismo sujeito x objeto. Assim, poderíamos pensar na expressão como o sujeito expresso no objeto, ou um objeto nascido do sujeito, determinando sua realidade sob um coeficiente de subjetividade. Seria necessário pensarmos em um padrão de expressão que não se baseia mais em operações projetivas. Reconhecer o dado expressivo de uma obra é reconhecer certo padrão intencional de um artista. Ocorre que se entendemos o dado expressivo justamente como a superação de um padrão de atuação para engendrar uma nova postura diante do mundo, um

problema ameaçador torna-se visível: a menos que se tome o padrão de atuação como modelo transformador do indivíduo, o reconhecimento do expressionismo como estilo, como escola, seria o reconhecimento de um *academismo* expressionista. Assim, a prioridade do ato expressivo não tem no indivíduo sua origem, mas na operação que ele efetua. Que condições satisfazem e com o quê está comprometido ato expressivo? Seria um equívoco imaginar a ideia de construção de um novo vocabulário como uma causa expressionista, ainda que algum decorresse no processo.

Um ponto de partida para a compreensão do ato expressivo reside em atentar o gesto como elemento de expressão. Em nossa faculdade de produzir leituras desses gestos em processos aparentemente tão instantâneos que, não raramente, as tomamos como provenientes do mundo natural. A cognição é imediata, não prevê um processo de análise entre forma e conteúdo. É necessária prudência e considerar que a interpretação ou associação entre gestos e signos não deve ser tomada fora dos parâmetros da linguagem, que consiste na apropriação de um fenômeno físico em função da possibilidade de representação do outro e incorporado ao vocabulário de um determinado grupo, como afirma Merleau-Ponty:

[...] eu não percebo a cólera ou ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera. [...] O sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. [...] Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro.³²

Segundo o filósofo, o corpo não possui em sua fisiologia um repertório dos pathos segundo categorias fixas, como se os signos estivessem predispostos em seu interior, simplesmente aguardando uma extroversão, portanto, só se poderia “falar de *signos naturais* se, a *estados de consciência* dados, a organização anatômica de nosso corpo fizesse corresponder gestos definidos. Ora, de fato a mímica da cólera ou a do amor não são as mesmas para um japonês e para um ocidental.”³³ Torna-se problemática associação dos signos gráficos, nascidos dos gestos, a uma gama variada de sentimentos do autor em um determinado momento. Assim colocado, o ato expressivo não se confunde com um gesto

³² MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, P. 251.

³³ *Ibid.*, P. 256.

cênico que busca dizer algo por meio de códigos corpóreos pré-determinados ou assume seu caráter linguístico. O que não implica na impossibilidade de um isomorfismo, de se carregar o meio plástico com o que R. Arnheim chamou de “parentesco estrutural entre o padrão de estímulo e a expressão que ele transmite”³⁴. O que importa é que a postura expressionista, assim como a impressionista, segue no intuito de frequentar os problemas do visível para além dos modelos tradicionais de representação. O gesto expressivo é uma força que se impõe à revelia de uma compreensão apriorística das coisas – mas percebido como realidade fática – é justamente a superação de um vocabulário por trás dele.

G. C. Argan lembra-nos que “a essência da linguagem é a representação, *Dasterlung*, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação.”³⁵ Compreendemos, assim, a representação como a condição de relatividade do ser, que aponta para fora de si a indicar o outro, afirmando em certa medida uma ausência. Diríamos que na raiz do problema do ato expressivo, está a oposição à ideia de um ato totalmente subordinado à representação, sustentada unicamente na relação a um referente. Sua insuficiência, sua incapacidade de restaurar o ser, está em manter-se como linguagem petrificada.

Se o problema da expressão está na técnica, no movimento, concluímos que ele encontra-se intimamente ligado ao problema universal do devir. Segundo o método dialético das reflexões de Bachelard acerca do tempo, o devir é sempre uma novidade, um progresso. O filósofo analisa o tempo fundado no instante [tese proposta por Gaston Roupnel], e como duração [tese célebre de Henri Bergson] e propõe uma tríade imprescindível ao devir: a duração, o hábito e o progresso. Em síntese, conclui que o devir é o ingresso do ser no tempo, enquanto duração e segundo uma vontade de existência atualizada pelo hábito, que é uma necessidade em repetir-se a si mesmo com vistas à transcendência da realidade material do tempo, o instante. O ser progride, pois há no hábito sempre um elemento de novidade, pela impossibilidade de uma efetiva restituição do estado anterior. O hábito é um ato de recriação e a duração só deve e só pode ser observada na variação dos instantes.

³⁴ ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, P.442.

³⁵ ARGAN, Guilio Carlo, *Arte moderna na Europa*, P. 39.