

O LAMPIÃO DA RUA E A FLORESTA: A GRAMÁTICA ALEGÓRICA DE OSWALDO GOELDI

Priscila Rossinetti Rufinoni*

RESUMO: Estudar as ilustrações de Oswaldo Goeldi possibilita uma perspectiva intersemiótica para pensarmos o Modernismo brasileiro. Permite, por um lado, analisar as relações temáticas e discursivas que perpassam as imagens, e por outro perceber o conteúdo imagético, alegórico dos textos. Artes plásticas e literatura encontram-se, não mais de maneira hierarquizada – o literato tutelando o artista plástico –, mas como interpretações de um mesmo tempo, de uma época.

Palavras-chave: Goeldi, ilustração, Modernismo brasileiro, Dostoiévski.

A arte moderna, ou melhor, os discursos sobre ela, têm como característica principal da modernidade sua auto-referencialidade. A objetividade material da cor e da linha, a tela que é antes de tudo superfície coberta de tinta, são parâmetros mais afinados com as criações modernas que aqueles ligados à tradição historiográfica dos gêneros. Mas, se é uma conquista do século XIX o afastamento da imagem de sua subordinação ao tema, ao discurso, à idéia racional, um contra-discurso, ainda dualista, parece querer procurar no visual apenas o visível em sua pureza, corroborando aquela imagem como lugar por excelência do sensível, do não-narrativo, do não-codificado.

(*) Mestre em História da Arte pela ECA-USP.

Se teoricamente podemos fazer restrições a essa corrente crítica, estudar a arte modernista brasileira por tal parâmetro purista gerou, sem dúvida, uma visão mais crítica dos limites da “vanguarda” brasileira; apontou para as proximidades plásticas do modernismo com as propostas anteriores, tão causticamente recusadas por seus protagonistas. Uma espécie de “expurgo” salutar, sem dúvida, já que desmistificador, já que crítico e não laudatório, para nosso ambiente intelectual forjado dentro do Modernismo. Os limites desta “radicalidade” crítica, entretanto, não tardam a aparecer no caráter esquemático, enrijecido dos conceitos, das classificações, das oposições. Limites claros quando queremos estudar uma produção menos canônica, mais especificamente uma produção de ilustrações. E não estamos escolhendo uma especificidade qualquer apenas para mostrarmos os limites da crítica purista: a ilustração é uma manifestação tipicamente moderna, que acompanha o desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação e participa, plasticamente, dos desdobramentos da poética modernista brasileira.¹ Oswaldo Goeldi, um dos principais artistas brasileiros atuante nas décadas de 30 e 40, foi, sobretudo, ilustrador; e, se o mesmo não se pode dizer de outros expoentes do período, não é menos notável a participação de Portinari, Tarsila do Amaral, entre outros,² neste mercado incipiente.

⁽¹⁾ A importância da ilustração para a divulgação e consolidação de uma visualidade moderna é reconhecida mais pela crítica literária, aquela de viés “modernista” para os historiadores da arte, que pelos estudiosos das nossas artes plásticas. Paradoxo apenas aparente, já que o preconceito contra o discursivo na crítica de arte não é seguido diametralmente pelo preconceito contra a imagem entre os teóricos da literatura brasileira. cf. CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura”, IN: *A Educação pela Noite*, São Paulo: Ática, 1987, p. 181-199; do mesmo Autor, podemos citar a análise da capa de *Caetés* de Santa Rosa em “No aparecimento de *Caetés*”. CANDIDO, Antonio, *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 92-102; notáveis também são as referências ao capista e ilustrador Santa Rosa no debate sobre a obra de Graciliano Ramos compilado em GARBUGLIO, J.Carlos; BOSI, Alfredo; e FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

⁽²⁾ Portinari ilustrou vários livros, entre eles *O Alienista* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, (cf. FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda

Em sua essência, em sua essência *objetiva*, a “ilustração” é uma espécie de “imagem híbrida”, ora porque remete diretamente a um texto, perpassada que é pela discursividade, ora porque, mesmo como um “extratexto” ou como “publicidade”, sua função nas revistas é ser “legível”, é ser uma forma articulada aos “conteúdos” veiculados. Em sua essência, uma “imagem com legenda”, e esta é sua apresentação mais comum nas publicações: referida a um excerto, uma frase do texto, mesmo quando a figuração apenas alude à narrativa.³ O “rodapé” textual, a legenda, passam a interagir, passam a ser parte integrante da ilustração, não só como “título” externo, mas também como agente gráfico que dá às cenas figuradas uma “legibilidade”, ora intensificando-as, ora narrando-as.

Assim, estudar uma ilustração é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração, em um campo “contaminado” pelas impurezas do discursivo, do narrativo, do extravisual. É a este campo misto, a este campo classicamente circunscrito pelo termo “arte menor” ou “arte aplicada”, que daremos o nome de intersemiótico. Há uma espécie de porosidade, de “tradução” de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que nos autorizam a trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados ora da teoria da linguagem para a imagem, ora da história da arte para a narração. Com esta proposta teórica não estamos fazendo mais que retomar, refazer laços entre saberes (hoje, disciplinas, “especializações”). A idéia de uma eloqüência muda, oxímoro bem ao gosto do século

Teixeira, *Portinari leitor*. São Paulo: MAM, 1996); Tarsila do Amaral também trabalhou como ilustradora e, se não temos dados exatos sobre esta sua produção, conhecemos as ilustrações para *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo, publicadas na 11ª edição, a que utilizamos para este texto.

⁽³⁾ “Muitas mensagens, correntemente consideradas “visuais”, são na realidade textos mistos, e isto em sua própria materialidade: cinema falado, imagens com legendas, etc.” METZ, Christian. “Além da Analogia, a Imagem”, IN: *A Análise das Imagens*, Petrópolis: Vozes, 1973, p. 16.

barroco, é apropriada, mesmo em contexto tão diverso, para descrever algumas das formas de transposição ilustrativa, notadamente a que chamaremos aqui de alegórica. Caminho já apontado por Walter Benjamin como profícuo para estudarmos o Expressionismo, aproximando a arte dos anos 1920-30 do Barroco, em *A Origem do Drama Barroco Alemão*.

Ao dizermos que o artista brasileiro Oswaldo Goeldi foi durante toda sua carreira um ilustrador, essa constatação, mais que apenas acrescentar um dado histórico à sua produção, abre vários focos de análise: circunscribe a obra em um momento histórico, já que a põe em contato direto com textos da época; demarca uma poética que vive na órbita do literário, amarrada à narratividade, à poesia, forjada nelas. Uma ilustração não é obra isolada, intimista, como o querem ser as criações modernas, pois participa de um conjunto de fatores externos à experimentação plástica do Autor: como objetos, como coisas em circulação, as ilustrações pertencem às páginas das publicações de um determinado período, participando tanto das características plásticas em voga quanto da recepção pública destas; como imagens icônicas, estão em relação intersemiótica com o texto ilustrado; por fim, como obras de arte, são parte, testemunho de uma poética particular, de uma trajetória artística, vivendo de seus influxos, de suas contradições.

Nestes três níveis de aproximação, podemos olhar para os primeiros desenhos de Goeldi, publicados em elegantes revistas ilustradas no início dos anos 20, e escaparmos a uma análise puramente formal que subtrai o artista de sua época, instalando-o em um limbo abstrato de esquemas classificatórios. Em outras palavras, Goeldi deixa de ser o mestre expressionista para participar de questões históricas e estéticas próprias do decênio de 20.

Publicados em um meio eclético como o são as revistas ilustradas, os desenhos do jovem Goeldi convivem com cabeçalhos, vinhetas, molduras, enfim, com a linha orgânica e vivaz do *Art Nouveau*. E a voga artenovista, sua elegância e

cosmopolitismo, dá o tom exato de civilidade moderna a estas publicações. O *Art Nouveau* é, sem dúvida, uma poética industrial, não só quando suas formas e sua difusão utilizam-se de meios tecnológicos, quando a leveza do ferro serve às suas volutas e a agilidade dos novos meios de impressão e reprodução à sua internacionalização, mas também quando sua linha orgânica, suas alusões fantasiosas e/ou exóticas agem como reação, como fuga domesticada do mundo industrializado. Um produto da técnica, marcado pela ambigüidade inerente à mercadoria. É de uma ambigüidade semelhante que vive o literato-jornalista, figura emblema deste início de século no Brasil; sua produção quer ser refinada, beletrista, artística, em oposição à padronização. Mas, este calígrafo intimista, que tem por gosto, que cultiva a palavra estranha, a frase tortuosa, a grafia pseudo-etimológica, vê-se veiculado pela imprensa, lido pelo público ávido de novidades, de modas, de mercadorias. Podemos elencar, entre os nomes que figuram nas revistas, João do Rio, Alvaro Moreyra, ou mesmo o Manuel Bandeira de início de carreira. O correlato plástico dessa escrita, vivendo das mesmas tensões, talvez seja a linha espiralada, os floreios *art nouveau* que lhe servem de moldura.

Em *Ilustração Brasileira*, revista exemplar desta estética internacional, carro-chefe das publicações O Malho S/A, é que Goeldi publica seus primeiros desenhos nos anos 20. Em 1923, ilustrando conto de Pedro Rabelo, *Obra Completa*, encontramos uma série de imagens sombrias, de faces à meia-luz. Embora essa caligrafia pareça nervosa, por demais expressiva e suja para os padrões elegantes de linhas limpas e sinuosas da revista, a linearidade se revela febril e intimista, culta. Em uma palavra, “artística”, o oposto ao desenho padronizado, ao reclame.

Se essas ilustrações são intituladas pelas legendas do conto, não as chamaremos de intersemióticas, pois o artista, pelas peculiaridades do meio e pela imediatez do próprio trabalho, apenas empresta seu traço a um texto, não havendo,

neste caso, uma mobilização de expedientes plásticos para traduzi-lo em imagens. Naquele segundo nível de análise – icônico – apesar de ilustrar um texto nacional, Goeldi interpreta as criações do desenhista austríaco Alfred Kubin⁴ e as obras gráficas de Odilon Redon. Os desenhos de Goeldi, simbolistas, trabalham com figuras que adentram ou deixam a escuridão. Tragadas pelas sombras, as personagens aludem mais que apresentam; sugerem atmosferas mais que descrevem cenas. Formalmente, construir por linhas amplas, profundas e entrecruzadas um espaço nebuloso, e, se não profundo no sentido perspéctico, denso e penetrante, característica básica destes trabalhos de Goeldi, é a marca de Kubin. O desenho do austríaco *O Escorpião*, publicado em 1912 na revista *Simplicissimus*, nos mostra a mesma espacialidade das ilustrações de Goeldi, tanto destas para *Obra Completa*, como as para *A Causa Secreta* de Machado de Assis, série também publicada em *Ilustração Brasileira* no ano de 23.⁵ Mas, se parecem deslocados do contexto geral das revistas, os desenhos não são estranhos a este universo, não poderiam sê-lo, se foram publicados em mais de uma ocasião não eram “impopulares”. Espaços impalpáveis e sugestivos, guardadas as peculiaridades poéticas de cada artista, já eram conhecidos pelas pinturas de Eliseu Visconti e Helio Seelinger, pintores atuantes no Rio de Janeiro da passagem do século.

Estudar as ilustrações para os poemas mítico-oníricos modernistas *Cobra Norato*,⁶ de Raul Bopp, e *Martim Cererê*,⁷

⁽⁴⁾ A relação de Goeldi com o mestre Kubin nestes primeiros anos é apenas de admiração. A partir de 1926, Goeldi passará a corresponder-se com o artista austríaco. A correspondência dos dois artistas foi publicada. As cartas de Kubin no catálogo *Oswaldo Goeldi* organizado por Carlos Zilio em 1982; as de Goeldi, localizadas nos arquivos de Kubin na Áustria recentemente, no catálogo *Oswaldo Goeldi, um auto-retrato*, Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 1995.

⁽⁵⁾ Revistas do acervo da FFLCH-USP.

⁽⁶⁾ BOPP, Raul, *Cobra Norato*, Rio de Janeiro: Edição especial, 1937, 2ª edição. Coleção IEB – USP.

⁽⁷⁾ RICARDO, Cassiano, *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*, Rio de Janeiro: A Noite, 1941, 8ª edição. Coleção do Museu Castro Maia.

de Cassiano Ricardo, que Goeldi fez em 1937 e 1945, respectivamente, já é adentrar outra problemática. Pensando na existência *material* desses livros, eles atestam uma qualidade gráfica incontestável, exemplo de que as conquistas do modernismo – a imbricação do europeu e do substrato primitivista fornecido pelo folclore, pela cultura negra e popular – estavam se consolidando como alternativa (estética e editorial) aos padrões elegantes importados. Mas, se a retórica do modernismo brasileiro é afastar-se do que pareça internacional para buscar um “primitivo”, um “brasileiro” mais autêntico e espontâneo, ela se desenvolve em várias frentes, em vários níveis, não raro implicando contradições internas que não podem ser descartadas. Os dois poemas representam dois momentos desse mito modernista do “primitivo”. *Cobra Norato* é, como *Macunaíma*, um poema narrativo que incorpora, ao corte moderno da forma, lendas e mitos amazônicos, frutos de pesquisas e compilações. É a representação antropofágica de um país virgem, “sem nenhum caráter”, ainda informe e puro; *Martim Cererê*, a épica bandeirante de Cassiano Ricardo escrita em 1928 e reescrita na década seguinte, já trabalha sob as premissas nacionalistas de união das três raças forjada a partir de 1930. Nesse âmbito, como objetos em circulação em um determinado meio, as ilustrações de Goeldi participam dos dilemas do modernismo, dos dilemas de uma época.

Esta afirmação é ainda mais incisiva se pensarmos que, diferindo dos desenhos rápidos para as revistas, o trabalho do artista com os textos de Raul Bopp e Cassiano Ricardo é uma interpretação, uma tradução, uma produção intersemiótica. Se no mundo das revistas Goeldi transitava pelo universo de Kubin, sem grandes alterações formais para adaptar-se aos textos, nestes livros, por se tratarem de projetos mais ambiciosos,⁸

⁽⁸⁾ Segundo notícia de jornal, Goeldi nutria até um projeto maior de ilustrar outras obras de cunho modernista/primitivista, como *Carnaval* de Manuel Bandeira, perfazendo uma série de livros brasileiros. “Martim Cererê, ilustrado por Goeldi”, IN: “Autores e Livros”, *A Manhã*, 1/11/42.

o artista busca expedientes inovadores de aproximação das poéticas ilustradas. Para *Cobra Norato*, Goeldi desenvolve uma série de xilogravuras em cores cujos registros se sobrepõem, baralhando planos coloridos e baralhando as noções de profundidade e figura/fundo. O artista aprendera a xilogravar em 1923, mas a utilização de várias matrizes coloridas para a mesma xilogravura aparece na carreira de Goeldi a partir dessa série para o poema amazônico de Raul Bopp; aparece como “solução” plástica, como interpretação de um mundo pouco “gráfico”, porque pouco “descritivo”, e muito sensorial, sensual. Os planos vermelhos, verdes, amarelos, são intercambiáveis como os sentidos na sinestesia constante do poema, mutáveis como a personagem em seu caminho nada geográfico até a noiva “filha da rainha Luzia”. O vermelho nivela os animais no mesmo plano em *Floresta*, ou explode nas vestes e no fundo da gravura figurando a “noiva”; o amarelo ouro intensifica o desenho em negro da festa na oca; o verde demarca a fusão da Mulher mítica do fundo do lago com a floresta: um universo ainda não nomeado, não hierarquizado. O mundo de pureza primal dos versos de *Cobra Norato* recebe de Goeldi um tratamento também “primitivo”. Saímos do mundo de Kubin para adentrar o de Gauguin, com a ênfase que o colorido dá ao rebatimento dos planos, com o achatamento da profundidade produzido pelo baralhamento das distâncias, das figuras e dos fundos, com a linearidade rústica, uma espécie de *cloisonnisme*, nas gravuras em que se conservam os elementos negros, com a profusão de cores puras, maravilhosas e míticas. Goeldi conhecia e já admirava Gauguin, mas a interpretação de seu universo parece imbricada na tradução da antropofagia brasileira, perpassada pelo filtro modernista em sua apropriação da poética da *art nègre* européia. Se a relação dos modernistas com a arte primitiva foi de alguma forma tutelar, se foi a visão culta e “européia” dos artistas que estabeleceu, de cima para baixo, uma “cultura popular” e se o primitivismo brasileiro é um fruto tardio do interesse pelo não-europeu da arte francesa, a relação de

artistas como Goeldi com a poética antropofágica abre novas vias para o diálogo, antes unilateral, Brasil-Europa. Formado no espírito simbolista-expressionista do final do século, Goeldi dialoga com as vertentes brasileiras da arte moderna, e a partir delas reinterpreta, ressignifica os estilemas do Simbolismo europeu. Goeldi não é um modernista no sentido próprio do tema – um artista que participou ativamente dos debates modernizantes introduzidos no país a partir de 22 – mas seu trabalho para o poema de Raul Bopp é, sem dúvida, um trabalho “modernista”. A mítica da antropofagia, aquela imbricação do imaginário brasileiro e da forma moderna, é o pano de fundo dessa reinterpretação do paraíso não-civilizado de Gauguin.

Já em *Martim Cererê*, livro que compartilha com *Cobra Norato* e *Macunaíma* o uso do substrato de lendas amazônicas, seu autor, Cassiano Ricardo, participa da instauração de um novo terreno mitificador: o mito de “Nação” e “povo”, formados a partir das três raças. E sabemos o quanto essa comunhão mitificada favoreceu a ideologia totalitária das décadas de 30 e 40. Mas, tanto no campo das artes plásticas quanto no da literatura, a participação desse imaginário não poupou artistas, nem mesmo aqueles opositores do regime: na capa da 9ª edição do poema de Cassiano Ricardo, criada pelo artista Lívio Abramo, congregam-se os três perfis étnicos, sob a égide do chapéu típico do branco bandeirante. Em *Martim Cererê*, essa relação não é feita, é claro, de forma simplista. É engenhosa a “artimanha” legendária do escritor ao criar a personagem-título. Na abertura do poema, Cassiano Ricardo enlaça variantes dos mitos (principalmente a partir de *Poranduba Amazonese* de Barbosa Rodrigues, outro dos “livros brasileiros” que Goeldi foi chamado a ilustrar),⁹ enlaçando, assim, também as três raças na forma híbrida do nome Martim Cererê:

⁽⁹⁾ Goeldi morreria sem terminar este trabalho de ilustração. O livro foi editado pelos Cem Bibliófilos em 1962, ilustrado por Darel.

“O nome indígena era Saci-Pererê. Devida à influência do africano, o Pererê foi mudado pra Cererê. A modificação feita pelo branco foi pra Matinta Pereira; (...)

*Daí Martim Cererê. É o Brasil-menino, a quem dedico esse livro de histórias e de figuras”.*¹⁰

Formalmente, estamos em universo mítico muito próximo ao de Bopp. O poema de Cassiano Ricardo é um “livro de figuras e histórias” porque seus versos, como os de *Cobra Norato*, são muito imagéticos, buscam aquela almejada pureza anterior ao discurso, anterior ao homem, no mundo não nominal do “menino”. Tanto a idéia de que a imagem é anterior a qualquer palavra quanto a de que a cor é uma instância mais “sensorial”, portanto menos racionalizada, são reiteradas por Cassiano Ricardo como forma estrutural de sua poética. O Autor trata seu poema como uma espécie de “desenho animado”, assim como o parnasiano remetia seu ofício à escultura e o simbolista à música. Em entrevista encartada na 11ª edição de seu livro, de 1962, Cassiano Ricardo diz:

“Aliás, aos que só viram os aspectos da ‘cor’ e da ‘imagem’ informei que no mundo da fábula tudo era sol – noite não havia. Tudo era sol quer dizer: tudo era cor. O fiat mágico tinha que ser _ ‘faça-se a noite’, uma vez que a luz já existia. Por outro lado, não se pode conceber um poema indígena, como Martim Cererê, sem o colorido, por exemplo, da arte marajoara.”

Da cor como instância sensorial, forma primeira desse poema que foi chamado de “o livro do Gênesis verde de nosso

⁽¹⁰⁾ RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. São Paulo: Saraiva, 1962, 11ª edição. p. 6. Esta edição é chamada “definitiva”. Sabemos que Cassiano Ricardo alterou seu poema ao longo das várias publicações que este recebeu durante a vida do autor, o que torna problemático saber qual a versão da 8ª edição ilustrada por Goeldi, já que se trata de exemplar raro, de difícil consulta. Escolhemos citar sempre a 11ª edição cotejando-a com a 9ª edição. RICARDO, Cassiano, *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*, Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1947, 9ª edição (em forma definitiva).

antigo testamento”, a palavra “cor”, por um sutil deslizamento de sentido, passa a simbolizar não só o mundo-menino antes da noite, mas também a comunhão das raças:

“Nem seria concebível um poema sem cor, quando é ele, como pretendeu ser este, uma síntese étnica do nosso povo, ou um problema de cor. Onde uma democracia racial mais rica de cor que a nossa?”¹¹

Como objeto, o livro *Martim Cererê* ilustrado por Goeldi também é muito próximo do padrão de *Cobra Norato*. Novamente o Artista lança mão da cor, dos vários registros coloridos, para traduzir em imagens o universo poético do Autor. Novamente, o gravador projetou todos os detalhes, desde as vinhetas e capitulares, até as ilustrações que se intercalam com as páginas do texto. As vinhetas do livro são todas em verde, figurinhas muito diminutas – um pequeno saci, uma folhagem, um tucano – adornam as páginas do texto. Nas gravuras em cores, Goeldi trabalha com um processo diferente daquele de sobrepor matrizes coloridas embaralhando os planos de *Cobra Norato*. Nas figuras do livro de Cassiano Ricardo, geralmente uma cor faz fundo para a figuração em outra cor, ou entra em composição com o preto. Apenas em duas gravuras Goeldi utiliza a cor de maneira mais estrutural. Sobre essa forma de compor a imagem, cor sobre cor, Goeldi disse que não lhe agradava a perda do elemento gráfico que a ausência de uma matriz em negro criava. Se em *Cobra Norato*, na falta do “elemento gráfico” podíamos notar a exuberância sensorial do colorido, o mesmo nem sempre se repete nas ilustrações para *Martim Cererê*. É interessante, então, notar a justeza da avaliação que o artista faz de sua própria obra, já que nestes trabalhos, principalmente em uma que representa uma paisagem de campo arado, há tanto a perda da nitidez do desenho, quanto uma frouxidão na com-

⁽¹¹⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 245.

posição, dispersa em vários pontos – o céu, o horizonte, a luminosidade – sem deixar qualquer ênfase nas figuras. Na gravura de Uiara, o artista mantém um contraste instigante entre cores, chegando próximo aos efeitos oníricos das gravuras de *Cobra Norato*. É notável, entretanto, que a mulher mítica de *Martim Cererê* precisa estar etnicamente caracterizada. Enquanto as figuras femininas de *Cobra Norato* ou estão nuas ou envoltas em vestes vermelhas, enfatizando o efeito sensual de suas aparições, Uiara é uma *índia*, usa tanga, segura uma lança, enfeita-se com penas. Até mesmo a cor encantadora é um recurso de ênfase étnica, nesta mulher que é também uma figuração antropomórfica da Natureza virgem com seus tesouros ainda inexplorados:

“mulher gravada a ouro
num friso marajoara
cabelo muito verde
olhos-muito-ouro
chamava-se Uiara”¹²

Uiara é uma figura sem relevo, sem profundidade, friso marajoara, na representação de um mundo sem distâncias, sem hierarquias. Se já são tão visuais os recursos para pôr “em palavras” o universo do não-discursivo, Goeldi também trabalha com a planificação decorativa da figura e do fundo. E as prerrogativas raciais estão simbolizadas também no colorido: se Uiara é quente, avermelhada, as duas gravuras majoritariamente em negro do conjunto tratam da “noite” da escravidão (do índio e do negro). Se a cor em *Cobra Norato* é maravilhamento sensorial, em *Martim Cererê* ela é também simbolicamente “raças”.

Podemos lembrar, ainda, a segunda daquelas gravuras que utiliza a cor como estrutura, em que Goeldi figura o coló-

⁽¹²⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 21.

quio amoroso entre a mulher indígena de seios à mostra e o homem português, em uma praia escura que emoldura o azul chapado do céu e do mar. A matriz negra e a azul celeste não se sobrepõem, articulam-se como blocos “encaixados”, enfatizando, no plano objetivo, a construção material, a rusticidade da madeira entalhada, e, no plano icônico, a ingenuidade da relação amorosa entre a floresta-mulher indígena e a civilização-homem português, mito de fundação de um povo. Mulher que pode ser também a cidade de São Paulo, com seus fragmentos visuais em movimento, fazendo, então, referência a outro dos “mitos de fundação” do Modernismo, outro de seus lugares-comuns, o da cidade moderna, o da urbanidade viva, orgânica, “tentacular”, fixada em “instantâneos” auditivos/visuais sem liames narrativos explícitos, sem “discursividade” (ou projeto) anterior. Cidade, também ela, uiara mágica, quase natureza, quase “primitiva”.¹³

As xilogravuras mais inusitadas do conjunto de *Martim Cererê* são as imagens urbanas. Em uma delas, poste de luz, avião, automóvel, edifícios são figurados com alguma ingenuidade, como pede a constituição lendária da modernidade que Cassiano Ricardo cria. As três cores desta gravura – azul, verde, preto – contrastam sem criar tensão ou profundidade, em um mosaico de formas apressadamente vislumbradas (e desenhadas). Goeldi nunca figurara a cidade moderna nesses termos, sua paisagem urbana geralmente é sombria, trágica. Esta, então, é uma imagem paradigmática da relação intersemiótica entre obra e texto: o artista incorpora em seu repertório outros dados, geralmente não ficando isento dos debates da época em que vive, já que precisa, como criador, dar uma

⁽¹³⁾ A analogia cidade moderna/mulher não é estranha aos literatos brasileiros, encontramos esta figura paradigmática vestida de Madame Cinema em Costallat, de Miss Deise no jovem Oswald já no início do modernismo; metáfora, aliás, de sabor francamente decadentista bem ao gosto dos escritores-calígrafos das revistas ilustradas. O exemplo mais óbvio é o livro *A cidade mulher* de Alvaro Moreyra.

resposta a questões que lhe são colocadas.¹⁴ A segunda gravura urbana é ainda mais sintomática. Goeldi figura em azul um homem à porta, ao fundo uma construção citadina dá a localização geográfica do quadro. Em primeiro plano, temos o desenho feito na matriz negra sobre fundo amarelo de uma mulher em um café. A figura feminina está solitária, só reconhecemos a ebulição do local pela notação sucinta do reflexo de pessoas em um espelho. Na composição deste interior mundano, Goeldi lança mão de vários recursos de sua própria poética: a forma sintética de delinear figuras anônimas; as linhas finas entrecruzadas para dar luminosidade a algumas áreas da matriz. E cria outros para responder à necessidade do texto, como os múltiplos focos – um homem em segundo plano, uma mulher em primeiro, e separação enfatizada pelas cores; um terceiro plano ainda, visto pelo espelho – que nos dão a dimensão vibrátil, fragmentária, de um ambiente moderno. Paisagem multifocal onde reverbera a apressada imagética fragmentária de Cassiano Ricardo em “Café expresso”:

“Café expresso – está escrito na porta.
Entro com muita presa. Meio tonto,
 por haver acordado tão cedo...
 (...)
 “Mas eu não tenho tempo para pensar nessas coisas!
Estou com pressa. Muita presa
A manhã já desceu do trigésimo andar
daquele arranha-céu onde mora.”

⁽¹⁴⁾ Não estamos fazendo a velha distinção entre a verdadeira “obra” e as “ilustrações”, que alguns críticos entendem como “meio de subsistência”. Renato Palumbo Dória, autor de dissertação defendida na UNICAMP, estudando uma faceta de Goeldi ilustrador, está muito atento a esta velha leitura e a contradiz: “seu trabalho como ilustrador para jornais, revistas e livros não foi de modo algum mero derivativo, dispersar de forças criativas ou apenas meio de subsistência material. Esta foi sua escolha, dentro dos limites de suas opções, e foi dentro da tensão destes limites que o artista operou.” DÓRIA, Renato Palumbo, *Oswaldo Goeldi Ilustrador de Dostoiévski*. Dissertação de mestrado defendida no IFCH – UNICAMP, 1998. p. 78-79.

(...)
Ó meu São Paulo!
Ó minha uiara de cabelo vermelho!
Ó cidade dos homens que acordam mais cedo no mundo!”¹⁵

Apesar de estas gravuras que enumeramos apresentarem esforços felizes de tradução poética, no conjunto a série de ilustrações não resulta harmônica. Não incorpora a cor como elemento formal como em *Cobra Norato*, já que há gravações de várias faturas diferentes, não raro o colorido parece apenas decorativo, acessório dispensável para um desenho em negro. Algumas imagens, à força de interpretarem o texto, ele mesmo já tão imagético, acabam sendo muito narrativas e detalhistas, não investindo o artista nos largos traços sintéticos que caracterizam sua melhor produção. Gravuras anteriores, publicadas no encarte do disco do poema de Cassiano Ricardo musicado por Heckel Tavares, *André de Leão e o Demônio do Cabelo Encarnado, Suíte Sinfônica em seis quadros*,¹⁶ todas em preto, conseguem ser mais coesas como conjunto, mais expressivas nas formas caricaturais e grotescas de seres de nossa fauna fantástica, do que estas que novamente retornam ao universo de Cassiano Ricardo.

Notamos que não só Goeldi investe em um imaginário primitivista, desrespeitando as conquistas ocidentais como a perspectiva, a distinção clara do desenho, da figura e do fundo, a hierarquia entre forma e colorido, mas também os poetas, Bopp e Ricardo, querem aludir a este universo anterior ao olhar (e pensamento) “civilizado”. Apesar de nossas restrições ao conjunto de *Martim Cererê*, é clara a imbricação dos projetos artísticos do gravador e dos escritores, o que transforma os dois livros ilustrados em exemplos paradigmáticos

⁽¹⁵⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 224-226.

⁽¹⁶⁾ Reproduzidas em *Oswaldo Goeldi, mestre visionário*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996, p. 28-29.

(embora pouco estudados) do Modernismo. Parece estranho, então, que nos estudos dedicados à faceta de ilustrador de Goeldi, as séries para os livros de Dostoiévski sempre tenham merecido maior atenção dos críticos.¹⁷ A começar pelo padrão dos empreendimentos editoriais: se *Cobra Norato* e *Martim Cererê* são livros luxuosos e, ao que tudo indica, projetos individuais de Goeldi, com tiragens reduzidas apenas para círculos de bibliófilos, a coleção de obras de Dostoiévski, ao contrário, é produto de um esforço conjunto de vários ilustradores e capistas (Goeldi, Santa Rosa, Axel Leskoscheck, entre outros) e foi editada (e reeditada) em escala comercial.¹⁸ Além disso, uma obra como a do escritor russo – matriz do primeiro expressionismo – já estava devidamente deglutida pelas visões modernas nos anos 40. O trabalho intersemiótico com um destes textos não causa o mesmo incômodo para o historiador que aquele com escritos cujas arestas não estavam (e não estão) aparadas. Também o artista se vê em um

⁽¹⁷⁾ Conhecemos apenas um texto que trata demoradamente das ilustrações para *Cobra Norato*, e ainda assim a autora busca fazer uma separação radical do “expressionismo” de Goeldi e da poesia modernista de Bopp. (cf. CERTAIN, Yeda Fiuza. “Goeldi ilustrador e a brasilidade modernista”, IN: ZÍLIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*, Solar Grandjean de Montigny ? PUC/RJ, 1982). Outros textos sobre o artista geralmente apenas citam os projetos de ilustração modernistas como meios de subsistência, sem estofo artístico para merecerem atenção analítica. Quanto às imagens para Dostoiévski, há dois textos que tratam do assunto: a já citada dissertação inédita de Renato Palumbo Dória e o ensaio de SCHNAIDERMAN, Boris. “Oswaldo Goeldi e Dostoiévski - um caso de tradução intersemiótica”. IN: *Revista da USP*, São Paulo, dez., fev., 1996-97, n° 32.

⁽¹⁸⁾ Não é difícil encontrar várias edições da coleção de Dostoiévski - até mesmo as primeiras da década de 1940 - em sebos da cidade, o que dá a estes livros um caráter mais “popular”, tornando as ilustrações mais conhecidas. Já *Cobra Norato* teve tiragem de 150 exemplares e *Martim Cererê* de 210, numerados e assinados. A própria característica material dos livros faz dos primeiros edições comuns e dos segundos “obras de arte” raras: as imagens em Dostoiévski são reproduções impressas (embora haja um certo mito entre os estudiosos de que as primeiras edições têm gravuras originais, erro facilmente demonstrado pela comparação entre o tamanho das ilustrações e o das matrizes originais localizadas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes), as gravuras de *Cobra Norato* e *Martim Cererê* são originais, isto é, impressas a partir da própria matriz gravada.

ambiente seu conhecido: um mundo à meia-luz, sugestivo, alusivo.

Se podemos fazer perguntas acerca da publicação de tais obras no Brasil, talvez seja mais importante, neste contexto, perguntar pela tradução plástica do mundo dostoiévskiano. Goeldi teria, já que em um mundo seu conhecido, retomado àquele traçado expressivo e simbolista do início de sua carreira? A esta questão, um texto recente como o de Rodrigo Naves dá resposta afirmativa: as ilustrações para Dostoiévski são, no entender do crítico, muito expressionistas, em detrimento do trabalho de sintetização plástica que o artista vinha empreendendo durante as décadas de 30 e 40.¹⁹

Preferimos pensar no conjunto de experiências artísticas de Goeldi. Assim, olhamos também para uma produção “menor”, as ilustrações corriqueiras para o encarte dominical do jornal *A Manhã* às quais o artista se dedicou durante as décadas de 40 e 50. A partir desta necessidade cotidiana de codificação de textos em imagens, pensamos que Goeldi vai criando uma gramática alegórica. À lógica da simplificação alegórica devemos o homenzinho de chapéu e guarda-chuva, figura cômico-emblemática do homem moderno que Goeldi utiliza em várias gravuras como *A morte do guarda-chuva*, 1937, ou *Chuva sem parar*.²⁰ Mas, é claro que não queremos aqui decantar, da obra genuína, características estranhas ao universo artístico do gravador. Estamos antes tentando romper hierarquias, sem também querer elevar acima de suas qualidades desenhos ligeiros e às vezes pouco elaborados. Queremos enfatizar que existe um contrabando constante da lógica do ilustrador jornalístico para os trabalhos mais elaborados e vice-versa. Para o historiador, é nesse trabalho “im-

⁽¹⁹⁾ NAVES, Rodrigo. *Goeldi*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

⁽²⁰⁾ *A morte do guarda-chuva*, título atribuído, xilogravura, 1937, acervo BANERJ; *Chuva sem parar*, xilogravura, sem data, reproduzida no álbum MACHADO, Aníbal, *Goeldi*, Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1955.

pensado”, imediato que as fontes visuais do artista aparecem em sua nudez. O estudo e a interpretação de Goya, por exemplo, patente nas ilustrações para *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski,²¹ é evidenciado claramente por um bico-de-pena de “Letras e Artes”, encarte de *A Manhã*, publicada em 16 de julho de 1946. O desenho que ilustra um poema de página inteira tem composição e iconografia similar à gravura dos *Caprichos* de Goya, *O sono da razão produz monstros*.

Assim, em *Recordações da Casa dos Mortos*, publicado em 1944, não podemos dizer que Goeldi retoma o Expressionismo porque o artista está trabalhando com esta interpretação de Goya, dialogando com a ambigüidade dos *Caprichos*. Um exemplo é a gravura para o livro que vem referendada pela legenda do texto “os diabos retornam na ponta dos pés...”. Não temos como saber qual a liberdade de Goeldi na escolha da matéria de suas ilustrações, ou da legenda para cada uma delas. Um livro como este, diferentemente dos projetos luxuosos de *Cobra Norato e Martim Cererê*, obedece a um padrão editorial, a uma coleção, e o artista trabalha dentro desses parâmetros externos. Mas, não há dúvidas de que tanto a legenda quanto a ilustração, uma potencializando a outra, referem-se a Goya, à ambigüidade do que pode ser apenas uma “fantasia”, um “capricho” (no caso do texto, uma enenação) ou um terrível pesadelo.

⁽²¹⁾ Todos os livros de Dostoiévski que citaremos foram editados pela José Olympio durante os anos 40, à exceção de *Memórias do Subsolo* que provavelmente é posterior, talvez de 1959-61. Utilizamos para este texto as edições de 1962, mas consultamos também uma coleção mais antiga da década de 50 da qual não faz parte *Memórias do Subsolo*. Todavia, com o título *A Voz Subterrânea*, a novela *Memórias do Subsolo* em tradução de Costa Neves e ilustrada por Goeldi está anunciada entre as obras completas do autor russo já na 1ª edição de *Humilhados e Ofendidos* de 1944 na Coleção Fogo Cruzado, o que não chega a provar a existência *real* do livro, talvez apenas o seu *projeto*. Também *Recordação da Casa dos Mortos* é anunciado nessa publicação, embora a datação mais precisa para sua edição seja 1945. Sobre a datação das ilustrações de *Memórias do Subsolo* cf.. DÓRIA, Renato Palumbo, *Op cit*.

Como resultado desse interesse por Goya, talvez também possamos creditar uma certa pesquisa da luminosidade dramática a que Goeldi parece dedicar-se nesses anos 40. Faces à meia-luz como as para *Obra Aberta* de 1923, ou as gravuras de um dos primeiros álbuns do artista de 1927, que terminou incompleto, *10 Köpfe*, já pressupunham o recurso da luminosidade como efeito dramatizante, mas, na década de 40 o estudo dos recursos luminosos não se restringe ao claro-escuro de uma espécie de retratística fantástica (e algo barroca). Em três xilogravuras para o livro de Manuel Villegas Lopes,²² a mesma imagem é repetida sob formas diversas de iluminação criadas por incisões ora retilíneas, ora crispadas. Efeitos que serão largamente utilizados para adequar-se à semântica do livro de Dostoiévski. Linhas retas e claras para descrever o ambiente da prisão na gravura que abre o livro *Recordações da Casa dos Mortos*; linhas curtas e faiscantes para as máscaras grotescas das vinhetas para o início dos capítulos. Ou a combinação de ambas – contenção plástica e luminosidade expressiva – enfatizando, no ambiente frio do hospital, o corpo branco e morto.

Se é arriscado falar em interpretação intersemiótica da poética de Dostoiévski no caso em questão, já que Goeldi conhece o texto do autor por meio de vários filtros – conhece a obra por “tradução”, portanto dentro de uma tradição de aclimação do texto; conhece o universo do autor pelo viés da leitura expressionista; conhece também as várias ilustrações que as obras mereceram de artistas anteriores, entre eles Kubin²³ – o artista sem dúvida busca dar uma visão pró-

(22) LOPES, Manuel Villegas. *Carlitos, a vida, a arte e a obra do gênio do cine*. Rio de Janeiro: Cia Editora de Leitura, 1944. As gravuras que analisamos pertencem ao acervo BANERJ.

(23) As traduções brasileiras foram feitas a partir da francesa, mas aos cuidados de escritores já renomados – Raquel de Queirós, Rosário Fusco, entre outros. Quanto aos desenhos de Kubin para Dostoiévski, Goeldi provavelmente os conhecia pois vivia em constante intercâmbio de obras com o austriaco; quando fala ao mestre de seus trabalhos para a coleção da José Olympio, não es-

pria (o que equivale a dizer, uma visão da época) para estes romances. Seria interessante analisar o percurso da recepção da obra de Dostoiévski entre os brasileiros, principalmente deste *Recordações da Casa dos Mortos*, cujo eco em nossa literatura sente-se desde *Cemitério dos Vivos* de Lima Barreto até *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos. Essa relação entre um autor estrangeiro e sua recepção crítica serviria não só como aproximação real do texto de Dostoiévski lido no país, com todas as características que as traduções, sempre “literárias”, sempre beletristas, deram aos romances,²⁴ mas também como forma de entender a faceta mais “sombria”, menos luminosa do Modernismo. Perceber as ambigüidades, as metamorfoses antitéticas que envolvem os fatos e as personagens dostoiévskianas, não afasta Goeldi da percepção geral da obscuridade que parece descortinar-se nos anos 40. Por esse outro lado, o “primitivo” não discursivo pode ser apenas o mundo dos destituídos de linguagem, dos homens alienados na figura emblemática dos retirantes de *Vidas Secas* (ou de Portinari). Pela obra de Goya, ora “capricho”, ora superstição, ora deleite, ora sono irracional, Goeldi dá a sua versão atualizada da obra de Dostoiévski. E evidencia-se, assim, uma trama cerrada de referências e leituras textuais, visuais, críticas postas em movimento para adequar-se a uma poética, e, também, em um outro nível mais inconsciente, a uma série de preocupações artísticas e éticas do período.

conde a satisfação de voltar ao universo expressionista, em companhia de outros tantos ilustradores célebres que o romancista russo merecera. A relação de Goeldi com Dostoiévski, entretanto, nos parece muito diversa daquela de Segall, por exemplo. O artista russo, ao criar o álbum *Sanfte* (*Uma Doce Criatura*, conto de Dostoiévski), quando ainda vivia em Dresden e começava a aproximar-se do Expressionismo, dá uma interpretação do Autor no calor do momento expressionista, assim como Heckel (e Kubin). Sobre esta série de ilustrações de Segall pertencente ao Museu Lasar Segall, cf. MATTOS, Cláudia Valladão de, “A série *Sanfte* e as primeiras telas expressionistas”, IN; *Lasar Segall – Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000, p. 121-129.

⁽²⁴⁾ Sobre as traduções de Dostoiévski feitas para a José Olympio, SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski, prosa poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

Dentro desta trama, não é estranho que Goeldi também reaproveite soluções de suas gravuras mais autônomas, aquelas que não são ilustrações, para interpretar universos outros. Já era comum em suas paisagens urbanas o recorte e a ressignificação de detalhes – poste de luz, guarda-chuva – criando uma gramática alegórica mesmo que sem sentido unívoco. Radicalizando a descontextualização de objetos do acaso, Goeldi aproxima-se do “encontro fortuito” tão caro aos surrealistas. Uma gravura em que este expediente chega ao limite é *Cavalo e Regador* do acervo BANERJ. Para o universo de Dostoiévski, Goeldi lança mão da figura do lampião enunciando o ermo solitário das ruas. Exemplos são as gravuras para *Humilhados e Ofendidos* e *Memórias do Subsolo*. Lança mão também da aproximação insólita de objetos. Na gravura que fecha o livro *Memórias do Subsolo*, provavelmente uma das últimas séries de Goeldi, se o jogo de perspectiva suaviza o processo de descontextualização, não deixa de ser a mesma lógica de *Cavalo e Regador* a que leva o artista a enfatizar, no fundo negro, apenas o lampião e o rosto da personagem. O lampião, a lâmpada, alegoria sempre reiterada nas paisagens urbanas de Goeldi, é o índice que enuncia, que alegoriza o caráter do “homem do subsolo”.

Voltando àquele último item de nosso método de análise, as ilustrações são testemunho das transformações na carreira do artista, com a vantagem de não descontextualizarem sua obra. Em um sentido mais amplo, a poética do artista vê-se iluminada por este seu trabalho de ilustrador. Estudar as séries de ilustrações permite uma análise que situa o gravador em seu tempo histórico como interlocutor ativo das problemáticas do período, sem, entretanto, abandonar as premissas estéticas e formais que nortearam a trajetória artística de Goeldi.

Por fim, olhando para este procedimento analítico como um método que acreditamos fecundo para o estudo da arte do período, poderíamos perguntar se uma crítica purista não estaria ela mesma enredada nas artimanhas do Modernismo

ao proclamar um mundo anterior ao discurso, um “primitivo” forjado a partir do ocidente e dentro de suas dualidades; se a ilusão da originalidade não é senão um mito das vanguardas; se, dessa malha abstrata de conceitos, não estaria escapando justamente o objeto artístico enquanto tal. Poderíamos perguntar se, em vez de cobrar das criações plásticas modernistas sua cota de “modernidade” na literalidade dos elementos visuais ou em sua originalidade, não seria mais adequado às obras em questão uma abordagem interdisciplinar, intersemiótica e alegórica.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 11ª edição.
- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura”, *A Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. “No aparecimento de Caetés”, *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34, 1999 (reimpressão).
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Recordações da Casa dos Mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. (sem indicação de edição).
- _____. *Humilhados e Ofendidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 (sem indicação de edição).
- _____. *Memórias do Subsolo*. IN: *O Eterno Marido e Outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 (sem indicação de edição).
- GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000.
- METZ, Christian. “Além da Analogia, a Imagem”, IN: METZ, Christian *et alii*, *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1947, 9ª edição.

_____. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. São Paulo: Saraiva, 1962, 11ª edição.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski, prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CATÁLOGOS:

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. *Portinari Leitor*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996.

RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi, um auto-retrato*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 1995.

_____. *Oswaldo Goeldi, mestre visionário*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995.

ZÍLIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny/PUC/Rio, 1982.

PERIÓDICOS:

“Martim Cererê ilustrado por Oswaldo Goeldi”. “Autores e Livros”, *A Manhã*, 1/11/1942.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Oswaldo Goeldi e Dostoiévski: um caso de tradução intersemiótica”, *Revista da USP*, São Paulo, nº 32. dez. 1996-fev. 1997.

INÉDITOS:

DÓRIA, Renato Palumbo. *Oswaldo Goeldi Ilustrador de Dostoiévski*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *A Morte de guarda-chuva: o sublime e o grotesco na obra de Oswaldo Goeldi*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2000.

ABSTRACT: *The study of Oswaldo Goeldi's illustrations enables an inter semiotic perspective for the studies of Brazilian Modernism. This study enables, on the one hand, to research the thematic and discursive relationships that influence the images, and, on the other hand, to perceive the imagetic and allegoric contents of the texts. Art and literature are no longer hierarchized – the writer tutoring the artist – as interpretation of one and the same period.*

Keywords: *Goeldi, illustration, Brazilian's Modernism, Dostoievski.*