



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Juliana Cunha Oliveira

**Contatos e devoluções: partilhas e partidas artísticas na relação entre
Goeldi e Kubin**

Rio de Janeiro

2019

Juliana Cunha Oliveira

Contatos e devoluções: partilhas e partidas artísticas na relação entre Goeldi e Kubin



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

O48 Oliveira, Juliana Cunha.
Contatos e devoluções: partilhas e partidas artísticas na relação entre Goeldi e Kubin / Juliana Cunha Oliveira. – 2019.
114 f. : il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Goeldi, Oswaldo, 1895-1961 – Correspondência – Teses. 2. Kubin, Alfred, 1877-1959 – Correspondência – Teses. 3. Influência (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Arte brasileira – História e crítica – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7(81)(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Cunha Oliveira

Contatos e devoluções: partilhas e partidas artísticas na relação entre Goeldi e Kubin

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 07 de outubro de 2019.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Amanda Reis Tavares Pereira
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de exprimir meus mais sinceros agradecimentos

À força misteriosa que fala comigo e que me motiva a viver, chamam-na de Deus.

À Ludmila Cunha Nogueira e Ana Paula Cunha Nogueira, minhas mulheres fortes, que emprestaram metade de mim para a pesquisa.

À Marcos Augusto, que me deu um amor paciente e compreensível.

Aos amigos Clara Machado, Thiago Herdy, Ana Lidízia, Leonardo Antan e Alice da Palma, ouvintes atentos e de intermináveis discussões, companheiros no caminho da arte.

À minha orientadora, cuja paciência e generosidade intelectual são inigualáveis.

À Uerj, que presenteou minha família com a primeira estudante de uma universidade pública. Desejo-lhe resistência.

RESUMO

OLIVEIRA, Juliana Cunha. *Contatos e devoluções: partilhas e partidas artísticas na relação entre Goeldi e Kubin*. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho surge do interesse pelas descobertas poéticas e filiações artísticas desenvolvidas a partir da relação de amizade entre Oswaldo Goeldi e Alfred Kubin. Através de correspondências e trabalhos trocados entre eles ao longo de vinte e seis anos, nota-se novas possibilidades de leitura da obra de ambos os artistas ainda não amplamente explorada na historiografia da arte brasileira. Sob a premissa de que tal encontro tenha impactado e sido fundamental para o desenvolvimento e entendimento que ambos construíram de suas obras, como os próprios repetiram inúmeras vezes, a pesquisa se debruça na investigação de como tais personalidades perceberam, no contato estabelecido, mestre e discípulos tão fiéis, mesmo que, ao longo dos anos, tenham desenvolvido obras tão distintas.

Palavras-chave: Oswaldo Goeldi. Alfred Kubin. Influência. Amizade. Sonho. Realidade.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Juliana Cunha. *Contacts and returns: shared and artistic matches in the relationship between Goeldi and Kubin*. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The present essay arises from the interest in poetic discoveries and artistic affiliations developed from the friendship between Oswaldo Goeldi and Alfred Kubin. Through correspondences and works of art exchanged between them over the course of twenty-six years, new possibilities of reading the art of both artists are not yet widely explored in the historiography of Brazilian art. Under the premise that such an encounter had an impact and was central to the development and understanding that both realized of their works, as they repeated over and over again, the research focuses on the investigation of how these personalities perceived, in the established contact, master and disciples so faithful, even though over the years they have developed such peculiar arts.

Keywords: Oswaldo Goeldi. Alfred Kubin. Influence. Friendship. Dream. Reality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Oswaldo Goeldi. <i>Sem Título</i> . Sem Data. Goeldi (Rodrigo Naves)	23
Figura 2 -	Alfred Kubin. <i>El intruso</i> . 1936. La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin (José Miguel G. Cortés)	24
Figura 3 -	Oswaldo Goeldi. <i>Sem título - Casarão Iluminado</i> . 1910. Carvão. 11,3 x 11 cm. Coleção Hermann Kümmerly	25
Figura 4 -	Oswaldo Goeldi. <i>Casa no lago</i> . 1910. Giz de Cera. 15,5 x 10,3 cm. A importância do desenho nas obras de Oswaldo Goeldi, Adir Botelho e Quirino Campofiorito (Ricardo A. B. Pereira)	26
Figura 5 -	Alfred Kubin. <i>Schlange um das Haus</i> . Sem Data. The Haunted World of Alfred Kubin (2nd Part)	26
Figura 6 -	Oswaldo Goeldi. <i>Casário III</i> . 1916. Tinta verde a bico de pena, 16 x 11,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly	27
Figura 7 -	Alfred Kubin. <i>The Rat House</i> . 1902. Leopold Museum	27
Figura 8 -	Oswaldo Goeldi. <i>Sem título – Fugitivo</i> . 1917. Bico de pena a nanquim, 14,5 X 18,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly	28
Figura 9 -	Alfred Kubin. <i>Serpent God</i> . 1902-1903. Art and Criticism by Eric Wayne	28
Figura 10 -	Alfred Kubin. <i>Pocalunek</i> , 1903. Art and Criticism by Eric Wayne	47
Figura 11 -	Alfred Kubin. <i>Dying City</i> . 1904. Δρακοντόμαλλοι	52
Figura 12 -	Alfred Kubin. <i>Tavern (Kaschemme)</i> . 1947. Desenho. 42 x 29,5 cm. MoMA	56
Figura 13 -	Alfred Kubin. <i>O ovo</i> . 1901-1902. Água-forte. NeueGalerie	57
Figura 14 -	Oswaldo Goeldi. <i>Abandono</i> . 1937. Xilogravura. 17,3 x 21, 8 cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo	61
Figura 15 -	Oswaldo Goeldi. <i>Sem título - Urubus</i> . 1929. Xilogravura, 13 x 14, 5 cm. Coleção Hermann Kümmerly	64
Figura 16 -	Oswaldo Goeldi. <i>Rua Molhada</i> . Sem Data. Xilogravura. 21 x 25 cm. Acervo Marilu Santos	65
Figura 17 -	Rembrandt. <i>Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp</i> . 1632. Óleo sobre tela. 169,5 cm x 216, 5 cm. Mauritshuis	76

Figura 18 -	Rembrandt. A descida da cruz por uma luz de tocha. 1654. Gravura e agulha seca. 21 x 16,2 cm. Rijksmuseum	77
Figura 19 -	Oswaldo Goeldi. Ilustração sem título para Obra completa. 1923. Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração (Priscila Rufinoni)	78
Figura 20 -	Vincent Van Gogh. Quarto em Arles. 1889. Óleo sobre tela. 73,6 x 92,3 cm. The Art Institute of Chicago	79
Figura 21 -	Oswaldo Goeldi. Sem Título - Noturno. 1950. Xilogravura. 20,5 x 27,7 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes	80
Figura 22 -	Richard Bampi. Ilustração para Die Aktion. 1917. Xilogravura. 30,8 x 23,2 cm [página inteira]. MoMA	81
Figura 23 -	Richard Bampi. Ilustração para Die Aktion. 1918. Xilogravura. 30,8 x 23,2 cm [página inteira]. MoMA	81
Figura 24 -	Karl Schmidt Rotluff. The Miraculous Draught of Fishes. 1918. Xilogravura. 39,5 x 49,7 cm. MoMA	82
Figura 25 -	Ernst Barlach. The Refugee. 1920. Bronze. 35,4 x 39,6 x 14 cm. Coleção Particular	84
Figura 26 -	Ernst Barlach. The Avenger. 1914. Bronze. 43,8 x 57,8 x 20,3 cm. Tate ..	84
Figura 27 -	Ernst Barlach. Group in a Storm. 1920. Xilogravura. 17,1 x 12,2 cm. Ilustração para o livro Deutsche Graphiker der Gegenwart. MoMA	84
Figura 28 -	Edvard Munch. Puberdade. 1894-95. Óleo sobre tela. 151,5 x 110 cm. Galeria Nacional de Oslo	85
Figura 29 -	Edvard Munch. O Grito. 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão. Galeria Nacional de Oslo	87
Figura 30 -	James Ensor. The Intrigue. 1890. Óleo sobre tela. 149 cm x 89,5 cm. Royal Museum of Fine Arts	87
Figura 31 -	James Ensor. Christ Tormented by Demons. 1895. 235 x 172 cm. Museum of Fine Arts	88
Figura 32 -	Oswaldo Goeldi. Casal Granfino. 1955. Desenho a bico de pena, 24 x 19,5 cm. Ilustração do livro Goeldi por Aníbal Machado	89
Figura 33 -	James Ensor. My Portrait as a Skeleton. 1889. 7,5 x 11,5 cm. Museum of Fine Arts Ghent	89
Figura 34 -	Alfred Kubin. The Mask of Death. Sem Data. Ilustração em Kubin's Dance of Death	90

Figura 35 -	Alfred Kubin. The preacher. Sem Data. Ilustração em Kubin's Dance of Death	90
Figura 36 -	Edward Munch. Angst. 1896. Xilogravura. 45,9 x 37,4 cm. Munch Museet	91
Figura 37 -	Alfred Kubin. Angst. 1903. WikiArt Visual Art Encyclopedia	91
Figura 38 -	Max Klinger. Action [plate II from A Glove]. 1881. Gravura em Chine-collé, 45 x 63 cm. MoMA	93
Figura 39 -	Max Klinger. The Abduction [plate IX from A Glove]. 1881. Gravura em Chine-Collé, 44,9 x 63,2 cm. Cleveland Museum of Art	94
Figura 40 -	Ludwig Schmid-Reutte. Refugiados Descansando. 1908. Die Kunst (F. Bruckmann A. G.)	95
Figura 41 -	Alfred Kubin. A nossa mãe universal, a Terra. 1901-1902. Pena e tinta-da-china sobre papel, 23,2 x 29, 8 cm. Coleção Particular	96
Figura 42 -	Félicien Rops. El Ídolo [serie Las Satánicas]. 1882. Colección de la provincia de Namur. Museo Félicien Rops	97
Figura 43 -	Alfred Kubin. Adoração. 1901-1902. Pena e Aguada de tinta-da-china sobre papel, 29,8 x 27.4 cm. Oberösterteichisches Landesmuseum	97
Figura 44 -	Félicien Rops. Agonía (Santa Teresa o Mors y Vita). Sem Data. Colección de la Familia Babut du Marès	98
Figura 45 -	Alfred Kubin. Salto Mortal. 1901-1902. Pena e aguada de tinta-da-china sobre papel. 30,2 x 22,7 cm. Coleção Particular	99
Figura 46 -	Odilon Redon. Flor do pântano, uma cabeça humana e triste [série Homenagem a Goya]. 1885. Litografia. 27 x 20 cm. MoMA	100
Figura 47 -	Odilon Redon. The Eye like a Strange Balloon Mounts toward Infinity. 1882. Litografia em Chiné Appliqué. 25,9 x 19, 6 cm. MoMA	100
Figura 48 -	Francisco Goya. O sonho da razão produz monstros. 1799. Gravura em metal. 21,3 cm x 15,1 cm. Museu do Prado, Madrid	101
Figura 49 -	Koloman Moser. Secession poster [Erste Grosse Kunstausstellung]. 1898. Aquarela, Guache, Lápis de Cor e Metal no traçado de linho. Leopold Museum	104
Figura 50 -	Pieter Bruegel. O Triunfo da Morte. 1562. Óleo sobre painel. 117 x 162 cm. Museu do Prado	105

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A AMIZADE COMO FORÇA DESEJANTE	19
2	O REAL E O SONHO NAS CIDADES DE KUBIN E GOELDI	45
3	MUSEUS COMPARTILHADOS	72
	CONCLUSÃO	107
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Se tantas vezes te importuno, ó Deus meu vizinho, / batendo forte à tua porta na noite extensa, / é porque te ouço respirar, da tua presença / sei: estás na sala, sozinho. / Se de algo precisares, não há ninguém ali / que possa te trazer um gole d'água sequer./ Vivo sempre à escuta. Dá-me um sinal qualquer./ Estou bem perto de ti (1-8).

Entre nós há apenas um muro, coisa pouca,/ por mero acaso aliás;/ bem pode ser que um grito da tua ou minha boca —/ e eis que se desfaz/ sem só rumor ou ruído.¹ (9-13) (RILKE, 2012, p. 59)

A conversa silenciosa que tem um homem, no poema de Rilke, com seu vizinho, revela a expectativa inicial de um ser que, em sua solidão, e no ímpeto de se comunicar, identifica-se com a solidão de seu próximo. A figura que habita o outro lado do muro é, mesmo que distante, desvendada em sua intimidade. O vizinho que nos fala, atento até mesmo à respiração de seu companheiro, está desejeante de um contato e sugere um tipo singular de encontro: a liberação de um grito interno que habita a garganta de ambos. O som estridente pode se manifestar através de qualquer um dos dois, e sendo recebido e perfeitamente compreendido, é capaz de desfazer o muro físico que por casualidade os separa.

Quando Oswaldo Goeldi (1895-1961), em 1926, envia sua primeira missiva a Alfred Kubin (1877-1959), é o mesmo desejo de contato com um vizinho próximo e separado pela casualidade que o motiva. Na distância real entre América latina e Europa, tais artistas encontraram uma relação forte o suficiente para possibilitar 26 anos de troca de correspondências, além de inúmeras declarações de vinculação poética, tendo o primeiro reconhecido ao artista mais velho como “Venerado Mestre”² (RIBEIRO, 1995, p. 165) e o último, ao mais novo, como “único e legítimo aluno e sucessor”³ (ZÍLIO, 1981, p. 4-5).

Alfred Kubin, nascido na Boêmia, região de língua tcheca do Império Austro-húngaro (e atualmente parte da República Tcheca) teve uma formação artística difusa. Iniciado seus ensinamentos na adolescência com um tio que realizava fotografia de paisagens, teve transformação marcante de sua linguagem em sua mudança, a mando de seu pai, para Munique.

¹ “Se tantas vezes te importuno, ó Deus meu vizinho”.

² Carta de Goeldi a Kubin datada de 30/06/1930.

³ Carta de Kubin a Goeldi datada de 21/09/1930.

Lá desenvolveu uma linguagem aproximada dos artistas simbolistas que, ao descobrir, admirou profundamente, tais como Max Klinger (1857-1920) e Franz von Stuck (1863-1928). Também entrou em contato com os mestres expressionistas, como Paul Klee (1879-1940), que viria a ser seu amigo, expondo junto com os artistas da Secessão de Munique e, posteriormente, com um dos dois principais grupos de expressionismo alemão, Der Blaue Reiter (1911-1914), tendo atingido alta popularidade em vida.

Apesar de Alfred Kubin ter residido e se estabelecido como artista entre Áustria e Alemanha, foi na Suíça que Goeldi, durante sua juventude em Berna, conheceu o trabalho do mestre. Nascido no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, mudou-se para Europa por conta dos trabalhos do pai, o famoso naturalista e zoólogo Emílio Goeldi. Lá, após a morte paterna, desenvolveu-se no campo artístico e expôs em 1917 na galeria Wyss, época em que descobriu a obra do artista tcheco. Segundo Rodrigo Naves, depois desse encontro “Goeldi certamente vislumbrou novas possibilidades expressivas, muito próximas às intuições que o moviam” (NAVES, 1999, p. 13).

Mesmo revelando-se uma identificação artística precoce por parte de Goeldi, o contato com Kubin só seria estabelecido sete anos após o retorno do artista brasileiro ao seu país natal. No Brasil continuou, inicialmente, na investigação do desenho, linguagem que já lhe era próxima na Suíça. Um dado interessante é que em 1923, pouco antes da primeira missiva enviada ao mestre, o artista havia tomado aulas com o brasileiro Richard Bampi (1896-1965), com quem se desenvolveu na técnica pela qual se tornou conhecido, a xilogravura.

Um paradoxo, então, se apresenta. É justamente quando sua obra começa a encontrar uma linguagem própria, distante de todo o repertório criado pelo mestre e do qual o jovem se embebedava, que ele entrou em contato e demonstrou toda sua admiração e convicção na profunda identificação artística entre seus trabalhos. Essa contradição entre a aproximação tardia, sem explanações contundentes por seus atores, fora evocada e trabalhada em pesquisas⁴ brasileiras sob inúmeras perspectivas e a serviço de distintos interesses.

Os escritos desenvolvidos por Aníbal Machado em 1955 e José Maria dos Reis Júnior em 1966, por exemplo, foram os primeiros a pensarem amplamente o trabalho de Goeldi e seu vínculo com Kubin. Em sua contribuição, tornaram-se referências comuns nas pesquisas, mesmo as realizadas atualmente, sobre o artista brasileiro. Seus autores, repletos de questões

⁴ A saber, “Goeldi”, de Aníbal Machado (1955), o texto de mesmo título de José Maria dos Reis Júnior (1966), a crítica “Goeldi e Kubin” de Otto Maria Carpeaux para a Revista Macunaíma (1961), “Oswaldo Goeldi” (1984), livro com organização de Carlos Zílio, “Goeldi: Modernidade Extraviada”, de Sheila Cabo (1995) e “Goeldi” (1999) de Rodrigo Naves são alguns dentre os títulos que se dedicaram de maneira mais extensa à relação desses artistas.

que lhes eram próprias – próprias de seus períodos e de suas formações modernistas⁵ – criaram pontos-chaves à interpretação da relação entre os artistas aqui estudados.

Sob o tema da identidade nacional em voga no modernismo, percebe-se entre estes pesquisadores uma necessidade de desvincular Goeldi de qualquer relação de parentesco europeu. Para isso, era necessário livrá-lo da sombra de uma influência lida como expressionista (e nisso, nórdica e europeia) presente na figura de Alfred Kubin - uma investida de ambos os autores.

Reis Júnior e Aníbal Machado, ao se debruçarem sobre o trabalho de Goeldi, voltam-se às questões que envolvem seu nascimento para estabelecer sua pátria, apresentando-o, assim, como um artista de nacionalidade inquestionavelmente brasileira. Seus escritos exaltam uma espécie de origem mítica na floresta amazônica, encontrada na infância que o artista passou em Belém do Pará por conta das pesquisas científicas desenvolvidas por seu pai. Para ambos, as memórias do calor, da fauna e da flora entram em contínua disputa - e vencem - àquelas dos Alpes suíços.

Pois se de fato existe uma faceta europeia em seu trabalho, da qual suspeita Reis Junior, ela deve, em primeiro lugar, ser atribuída à geografia e temperatura suíças às quais foi submetido, e só é visível nos trabalhos realizados ainda em território estrangeiro. Se a distância do território nacional o colocou em contato com a tradição nórdica, esta não venceu aquilo que Reis Junior tratará como saudade da terra.

Outro ponto em comum do qual se aproximam os dois autores é a recorrente atribuição de uma genialidade como justificativa ao trabalho particular de Goeldi frente aos seus conterrâneos. Assim como em Aníbal Machado, para Reis Júnior, se Goeldi, em algum ponto, possui uma estética distanciada da comumente vista nas obras modernistas brasileiras - e se

⁵ O autor e amigo Aníbal Machado era crítico e literato modernista. Apesar de sua primeira publicação ser de 1941, intitulada *O cinema e sua influência na vida moderna*, o autor já publicava seus textos literários desde 1917, na revista *Vidas de Minas*, com o pseudônimo de Antônio Verde. No ano de publicação de seu primeiro livro, fora também escolhido como responsável pela divisão de arte moderna do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) e, em 1957 fora escolhido como júri ao lado de Oswaldo Goeldi e Frank Schaeffer. Segundo Raúl Antelo, Aníbal Machado era para o Rio de Janeiro o agitador cultural, vanguardista e intelectual que fora Mário de Andrade para São Paulo.

Bem como Aníbal Machado, José Maria dos Reis Júnior estabeleceu fortes laços com o modernismo brasileiro, mas, diferentemente daquele, terá um vínculo mais específico com o campo das artes plásticas. Mineiro, tal qual Aníbal, muda-se para o Rio de Janeiro em 1920, ainda com dezesseis anos, para estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes. No ano de 1924 desliga-se da Enba por ser crítico do academismo rigoroso da Escola e transfere-se temporariamente para São Paulo, onde estabelece contato com os modernistas da Semana de Arte Moderna.

ela pode ser relacionada com uma tendência europeia expressionista - isto não se dá por uma relação com qualquer tradição nórdica, mas por uma genialidade.

Aníbal aponta para a universalidade do trabalho de um gênio – capaz de expandir-se a ponto de pertencer ao mundo inteiro. O argumento de Reis Junior é vislumbrado no subtítulo encontrado na primeira orelha de seu livro, a saber “Goeldi, a solidão e o cotidiano”. Ao longo de seu texto, constrói uma espécie de temperamento sombrio pertencente aos grandes artistas por excelência e do qual Goeldi também teria sido condenado. Dessa maneira, para o autor, o impacto da obra de Alfred Kubin sobre o trabalho de Goeldi foi de correspondência temperamental, não de uma influência.

Outra característica comum entre os pesquisadores é o estudo da necessidade específica que levou Goeldi a entrar em contato com Kubin. Ela teria resultado do sentimento de isolamento, da completa falta de identificação com a produção nacional e de certo desgosto com a exposição que realizara em 1921, a qual agradou mais aos literatos do que ao circuito artístico. Por esta leitura, o encontro de Goeldi com os artistas expressionistas via sua relação com o mestre tcheco teria sido fruto de uma situação instável, e serviu unicamente como um momento de confirmação de que ele escolhera o melhor método, a jornada individual e solitária tomada pelos gênios, que sempre seguem seus próprios caminhos⁶.

Também para Otto Maria Carpeaux⁷, autor da crítica *Goeldi e Kubin* (1961), publicada em uma edição especial da Revista Macunaíma em razão do falecimento de Goeldi, o envio que o artista fez de seus trabalhos e o início de uma correspondência com Alfred Kubin fora não o resultado de uma conexão entre ambos, mas fruto de uma dúvida com relação a sua própria produção, gerada pelo silêncio da crítica brasileira sobre suas obras. Segundo Carpeaux, “dissipada a incerteza, renovada a confiança em si e em seu meio de expressão” (CARPEAUX, 1961, p.7) tal relação é superada.

Entretanto, mesmo separando Goeldi de Kubin por uma potência artística individual e genial, associa-o aos artistas do movimento expressionista por estes apresentarem, em seu

⁶ Apesar de chegarem a conclusões distintas, o argumento de Reis Júnior para a troca de cartas recupera aquele apresentado por Otto Maria Carpeux na crítica de 1961. Apontar essa recuperação teórica tem como objetivo explicitar um argumento recorrente e comumente aceito sobre o motivo para a existência dessa correspondência.

⁷ Chegado ao Brasil em 1939, vinha da Antuérpia, já fugido do exército nazista que desde 1938 havia invadido o país onde nascera e vivera, a Áustria. Ainda em território europeu, além de uma formação em química na Universidade de Viena que jamais exercera, já havia publicado livros voltados para o campo da história e era também autor de artigos em revistas de Viena e Berlim, trilhando uma trajetória continuamente vinculada à imprensa. No Brasil desenvolve uma carreira profícua e dedica-se a escrita crítica sobre os mais diversos campos, dos quais se destaca a literatura as artes plásticas. Em “A literatura alemã” (1964) demonstra relação com o movimento expressionista, tendo todo um capítulo dedicado à sua literatura e suas relações com a vertente nas artes visuais.

fazer prático, algo que lembrava o fazer literário, sobretudo a poesia. Para Carpeaux, as obras de Goeldi tinham uma narrativa repleta de um silêncio vibrante e, dessa maneira, apresentavam certos lirismos que seriam mais bem interpretados se lidos sob a perspectiva poética de um gênero literário específico, o monólogo.

Goeldi seria, à sua maneira, comparado aos poetas líricos do expressionismo. Carpeaux nos reforça tal hipótese revelando como outros artistas deste movimento eram, de fato, envolvidos diretamente com literatura: Barlach escreveu peças teatrais, Kokoshka fora dramaturgo e mesmo Alfred Kubin fora escritor. Aproximando Goeldi desses artistas ao longo de sua crítica, o autor apresenta uma interpretação distinta daquela que tomara inicialmente, que afastava Goeldi por inteiro do movimento expressionista.

Mesmo aproximado dessa manifestação artística, contudo, o artista brasileiro é distanciando do mundo europeu. O autor, para isso, reforça a ideia de um expressionismo sem terras: para o jornalista, crítico e teórico austríaco, a “arte expressionista foi e é fenômeno universal” (CARPEAUX, 1961, p.6). Assim, o trabalho de Goeldi é deslocado de uma influência da obra gráfica de Kubin, e é elevado ao grau da genialidade mais que mundial, universal; e essencial a todo e qualquer homem.

Assim, se existe uma possibilidade de Goeldi ser expressionista, isso se deu porque este não é um movimento tipicamente alemão ou nórdico, mas sim algo de caráter internacional (ou internacionalista). Para Carpeaux, além de artistas como Alfred Kubin e Oskar Kokoschka não serem alemães,

[o] maior dos expressionistas foi, sem dúvida, o norueguês Munch. Notável é o grupo flamengo: Permeke, De Smt, Von den Berghe, Jaspers. A presença do expressionismo na Holanda – Shuyters, Gestel, Wieman e tantos outros – lembra a nacionalidade do grandíssimo precursor: Van Gogh. Então, arte especificamente nórdica, pelo menos? Tampouco se pode afirmar isso. Notam-se influências expressionistas em certos franceses naturalizados: vêm Soutine, Kiesling, Du Buffet; no italiano Modigliani; nos mexicanos. (CARPEAUX, 1961, p.6).

Tal discussão se transformou ao longo dos anos e, em diversos textos, a relação entre Goeldi e Kubin passou a aparecer como um dado biográfico sobre o artista brasileiro. O tema volta a ser levantado com Carlos Zílio, mas sob outra perspectiva, que se propunha desgostosa dos ideais apresentados no modernismo.

O livro *Oswaldo Goeldi* (1981), realizado como resultado do período em que o autor e artista coordenou o curso de especialização em História da Arte e História da Arquitetura no Brasil da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) - é um compilado com

textos de diversos pesquisadores, além de republicação de outros textos sobre o artista, como o de Otto Maria Carpeaux.

Fica claro que o livro dedica-se a uma temática que Zílio também trabalhou em *A Querela do Brasil: a questão de identidade da arte brasileira* (1982), uma profunda crítica ao modernismo instituído a partir da Semana de Arte Moderna. Na publicação sobre a obra de Goeldi, da qual foi idealizador e organizador, seu único texto é a introdução nomeada *O Outro Modernismo*. Bebendo do conceito de “marginal” que Reis Junior já apresentara, Zílio coloca Goeldi como um artista ignorado pelo meio artístico. Isso não ocorre por conta de uma autenticidade genial (como o disse Reis Junior), mas por um isolamento resultante de sua divergência com os projetos modernistas. Segundo ele,

[o] ‘estar à parte’ de Goeldi no Modernismo se evidencia na medida em que o artista não se situa dentro das preocupações de uma arte nacional ou de uma arte nacional e social. Afastado dessa ideologia dominante no período modernista e da formulação plástica pós-cubista que a acompanha, Goeldi permaneceria como o mais autêntico expressionista da arte moderna brasileira, sem recorrer a qualquer tipo de síntese com os postulados modernistas, como faria, por exemplo, em determinados momentos Lasar Segall (ZÍLIO, 1981, p.9).

Assim como Zílio, por volta de 1995, certa tendência historiográfica atuou desvalorizando os ideais excludentes do modernismo paulista em prol dos artistas que foram renegados por ele. Sheila Cabo e Noemi Ribeiro, pesquisadoras com títulos que incluem o debate da relação de Kubin com o artista brasileiro - e ambas ligadas a Carlos Zílio - são exemplos de estudiosos com tais interesses.

Nesse conjunto de autores, a valorização do vínculo com uma tradição reconhecidamente moderna (como a expressionista, por meio de seu mestre) mostrou-se como uma nova possibilidade de leitura da obra de Goeldi. Não à toa é datada deste período a tradução da troca de correspondências entre os artistas: primeiramente, as cartas de Kubin a Goeldi no livro sob organização de Zílio (1981), e posteriormente, em 1995, as cartas de Goeldi ao mestre, trazidas no catálogo de Noemi Ribeiro para a exposição *Oswaldo Goeldi: Um auto-retrato*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 1995.

Seus temas e sua técnica, vistos como manifestações de sua herança expressionista, fundamentariam ainda mais o discurso de um artista marginal, solitário, triste e soturno, distante da brasilidade solar e alegre defendida pelos primeiros modernistas. Perpetua-se ainda em escritos contemporâneos a valorização de tais qualidades na obra de Goeldi.

Para esses pesquisadores tais categorias, que são distintas às diretrizes do tempo vivido pelo artista, representam a verdadeira modernidade em seu trabalho. Essa visão se

repete no livro de Sheila Cabo Geraldo, *Modernidade Extraviada* (1995), resultado de sua dissertação de mestrado sob orientação de Carlos Zílio. Nessa obra, aponta-se justamente essa “incompatibilidade da proposta de Goeldi com a crença na razão e na utopia do progresso que fundamentou o Modernismo” (CABO, 1995, p.9) como algo que tornaria sua obra propriamente moderna.

Não só em sua falta de preocupação com os temas modernistas, mas também em seu desenvolvimento formal, Goeldi se afasta da produção nacional. Sobre o meio técnico que ele trabalhou mais extensamente, a xilogravura, Zílio aponta em sua introdução como esta era uma “técnica muito pouco praticada e valorizada” (ZÍLIO, 1981, p.9) por estar vinculada ao passado europeu e distante da imagem moderna desejada no Brasil. Para ele, a junção de todas essas características revela que “sua posição seria necessariamente marginal” (ZÍLIO, 1981, p.9).

Com o passar dos anos, aberto o caminho para a liberdade de se pensar outras maneiras a formação de Goeldi, mais autores aventuraram-se em tal prática, distanciando-se cada vez mais das preocupações modernistas ou das discussões desenvolvidas no eixo Rio-São Paulo. Dentre eles, vale ressaltar aqueles que mais ajudaram a pesquisa aqui desenvolvida, como Rodrigo Naves e Ronaldo Brito, autores, respectivamente, de *Goeldi*, de 1999, e *Oswaldo Goeldi*, de 2002.

Estes autores apresentam preocupações artísticas que se aproximam dos interesses aqui buscados: uma revisitação livre de intenções *a priori* do encontro singular entre estes dois grandes artistas. Mesmo sem ser tema principal de suas pesquisas, tais estudiosos possibilitaram uma luz distinta sobre essa relação singular, desenvolvida, sobretudo, por meio de cartas e trabalhos trocados, e que ainda guarda segredos a serem investigados.

Envoltos muitas vezes em discussões historiográficas que ultrapassaram questões que eram do interesse íntimo e compartilhado desses artistas, o estudo específico da relação estabelecida entre eles torna-se cada vez mais necessário. Afinal, acreditamos que o segredo compartilhado pelos vizinhos existe, mesmo que nós não consigamos, por nosso próprio som alto, ouvir seus gritos.

A pesquisa, portanto, apresenta como principal objetivo contribuir para os debates sobre o quanto tal contato modificou, cativou ou mesmo solidificou certezas artísticas nos trabalhos dos artistas em questão. Para isso, é necessário estabelecer um estudo direcionado às trocas e destrocas; as devoluções potentes que fizeram parte de seus desenvolvimentos, os momentos de encontro e de desencontros artísticos.

Desta maneira, objetiva-se encontrar novas possibilidades de leituras para obras tão densamente estudadas, colocar uma lupa sobre lugares ainda inexplorados e investigar encontros que se deram de maneira tortas e retorcidas, por meio de terceiros ou quartos. Evidenciam-se, por este método, as formações transversais dos artistas que estão fora da narrativa canônica do expressionismo e as potencialidades poéticas encontradas no andar trôpego e variante que muitos desenvolveram com seus mestres, professores e amigos hoje desconhecidos.

A dissertação, para isso, se estruturará em três capítulos, que têm como tema contínuo a comparação entre os desejos, as obras e os mundos desses artistas. No primeiro capítulo “A amizade como elemento desejante”, reuniremos os elementos que evidenciam a amizade que Kubin e Goeldi tinham um pelo o outro. Reconhecendo esse sentimento como um elemento que nasce do desejo, e o desejo como filho de uma falta, investigaremos as possibilidades artísticas que os levaram a buscarem um pelo outro.

Apesar da relação inegável que acompanhou o amadurecimento artístico de Goeldi, e o envelhecimento de Kubin, apenas uma única vez os artistas se encontraram presencialmente, em 1930, em razão de uma viagem à Europa realizada pelo artista brasileiro. Desta maneira, e acreditando-se nos segredos que apenas a escrita pode revelar, a primeira parte da pesquisa focará nas missivas trocadas entre eles. Nesse capítulo também nos voltaremos para as correspondências entre as produções de Kubin e as primeiras obras de Goeldi quando este ainda residia na Suíça.

Posteriormente, no segundo capítulo da dissertação, nomeado “O real e a fantasia nas obras de Kubin e Goeldi”, nos centraremos nas fases fortes e robustas dos dois artistas, partindo do impacto da imagem da cidade na obra de ambos. Esta atua como elemento chave e elucidativo tanto do mundo fantástico de Kubin como da realidade crua de Goeldi, debaixo, contudo, da perspectiva do sonho apresentada por cada um deles. Em Kubin, será visitada pelo seu trabalho literário, a partir da obra *Die Andere Seite*; em Goeldi, através das mudanças do meio de trabalho – do desenho para a xilogravura - e na escolha temática da cidade do Rio de Janeiro como palco de seus dilemas.

Pois é sob a “Claridade do Sol”⁸ (RIBEIRO, 1995, p.174-175), para a qual convida Kubin – em carta datada de 1935 revela considerar o artista tcheco o melhor para representá-la –, que Goeldi afasta-se de um universo fantástico europeu, repleto de seres oníricos e casas mal assombradas. Ele mergulha, assim, na realidade latente, e talvez por isso, surreal e

⁸ Carta de Goeldi a Kubin datada de 22/11/1935.

fantástica, do Rio de Janeiro, com seus casebres abandonados e urubus pela rua. É nesse novo ambiente e nessa nova interpretação do real, aliás, que entra em contato com Kubin e chama a si mesmo como fruto de sua influência.

Em nosso terceiro e último capítulo, chamado “Museus Compartilhados”, buscaremos expandir a pesquisa para além de Goeldi e Kubin, abarcando também as aproximações e distanciamentos que eles tiveram de outros artistas, voltando-nos tanto para as linguagens e desejos de seus contemporâneos que cativaram a cada um particularmente (e aos dois, indiretamente) quanto às referências adotadas de maneira comum por eles.

Menos vinculados a um movimento específico ou compromissados em produzir sob algum projeto artístico particular, parece haver, entre ambos, um panorama de artistas e obras que ultrapassam prisões espaciais e temporais. Tais obras, devido à importância que possuem, se desvinculam de sua origem, e até mesmo, por vezes, de seus autores, para habitarem museus imaginários. Assim atingem, para ambos, a galeria mental dos “grandes mestres”.

Tais artistas e obras foram suas principais referências, e, listando-os e reunindo-os, esse capítulo se dedicará a entender o que fez desses artistas aqueles que guiaram suas jornadas. A esse panteão de grandes nomes – e, dentro desses nomes, grandes obras – será utilizado o conceito de “museu imaginário”, termo cunhado pelo teórico André Malraux e que nos interessa tanto pela interpretação inovadora do mundo pessoal de obras montado por cada um, quanto pela ideia de uma transformação, de uma informação inicial que é perdida e ressignificada quando as obras passam a fazer parte dos museus imaginários estabelecidos. Nesse processo, é capaz de se ter formado para cada um o museu do outro.

No poema de Rilke, é durante a noite extensa que os vizinhos se incomodam, pois é no silêncio do céu escuro que se percebe que a solidão é companheira de mais de um homem. Eles estão em contato, pois vivem à escuta do outro, podendo se ajudar de imediato, mesmo que com um copo de água, um pequeno conforto... Há relações que são assim, repletas de poesia, ajuda, falta de esclarecimentos e segredos incontáveis. A elas, damos o nome de amizade.

1 A AMIZADE COMO FORÇA DESEJANTE

*Querido e venerado amigo e mestre,*⁹

(RIBEIRO, 1995, p. 178)

É comumente conhecida na história da arte brasileira a amizade desenvolvida na troca de cartas entre Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Alfred Kubin (1877-1959). As correspondências, iniciadas por Goeldi em 1926, se estenderam até 1952, totalizando 26 anos de contato e troca. Entre Brasil e Áustria, a lonjura e o fato de não se conhecerem pessoalmente – Kubin não conhecia Goeldi de todo modo –, não se apresentou como dilema, mas, como dito pelo artista mais velho na resposta à primeira carta de Goeldi, era “realmente enigmático e misterioso poder escrever assim a um estranho – somente através da arte.”¹⁰ (ZÍLIO, 1981, p. 4).

Da primeira missiva enviada pelo artista mais novo sob o desejo de uma aprovação daquele que reconhecia como mestre, à última carta conhecida, na qual se declara “amigo eternamente grato”¹¹ (RIBEIRO, 1995, p. 180), desenvolveu-se uma relação profunda e um reconhecimento de valor mútuo. As conversas e preocupações se expandiram, e seus diálogos passaram a ser não apenas espaço de reflexões artísticas, mas também lugar de partilha de suas vidas, sendo a passagem do tempo e o envelhecimento, as dificuldades financeiras, a descrição de suas cidades e estadias, a paisagem que os cercava bem como o desejo de se encontrarem (e, pós o encontro, de se reencontrarem) temas constantes.

Goeldi travou contato com a obra de Kubin já antes de iniciar as correspondências. Apesar de nascido no Rio de Janeiro e de ter passado a infância em Belém do Pará, o artista mudara-se com a família para Berna, na Suíça, com seis anos de idade, vivendo na Europa até seus 24 anos. Lá, em 1917, após iniciar - e abandonar - seus estudos na área de artes plásticas na Escola de Artes e Ofícios (*École des Arts et Métiers*) de Genebra, realizou uma pequena exposição individual em Berna, na Galeria Wyss, onde entrou em contato com o trabalho do artista tcheco.

Como relembra em carta de 15 de dezembro de 1950, conheceu-o a partir do livro escrito pelo pesquisador, tradutor e literato alemão Hermann Esswein. Pode-se supor que tal

⁹ Correspondência de Goeldi a Kubin datada de 10/04/1952.

¹⁰ Correspondência de Goeldi a Kubin datada de 07/11/1926.

¹¹ Correspondência de Goeldi a Kubin datada de 03/07/1952.

encontro se deu pela única obra escrita por Esswein sobre o artista *Alfred Kubin: der Künstler und sein Werk* (Alfred Kubin: o artista e seu trabalho), publicada pela primeira vez em 1911. A monografia era completamente dedicada à exaltação da obra de Kubin e contava com suas ilustrações na técnica de heliogravura. Encontrar tal obra impactou Goeldi pois o artista tcheco foi, segundo ele, “o primeiro que me chamou a atenção e manifestou sua personalidade, tendo um efeito decisivo sobre mim” (RIBEIRO, 1995, p. 177-178).

O vínculo que Goeldi estabeleceu com a obra de Kubin em 1917 parece, de fato ter sido único. No mesmo fatídico ano o jovem artista já havia abandonado a *École des Arts et Métiers* de Genebra por julgá-la excessivamente academicista, e o ateliê de dois outros artistas – ambos pintores – com os quais teve aulas, Serge Pahnke (1875-1950) e Henri van Muyden (1860-s.d.). Segundo Goeldi,

Aquêles professores poderiam preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação (JUNIOR, 1966, p. 8)

A identificação mútua rapidamente estabelecida entre ambos acompanhou o distanciamento inicial entre Goeldi e seus contemporâneos brasileiros. Em carta de 1934, o artista chama seus conterrâneos de “pseudomodernos”¹² (RIBEIRO, 1995, p. 172), produtores de obra vazia e sem conteúdo. A certeza de seu trabalho frente àquilo que era produzido no Brasil levou-o a declarar, ainda na mesma carta, que “no Brasil não temos tradição e acatamos sem restrições todos os maus costumes da América. Com paciência e trabalho espero que o meu esforço pessoal acabe vencendo”¹³ (RIBEIRO, 1995, p. 172).

Não à toa, o contato com Kubin se deu dentro de circunstâncias específicas: apenas cinco anos após a primeira e pouco comentada exposição que o artista mais novo realizara no saguão do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, e três anos após Goeldi afastar-se do desenho em prol da xilogravura.

Ainda sobre a exposição de 1921 no Rio de Janeiro, a pesquisadora brasileira Sheila Cabo, autora do livro *Goeldi, Modernidade Extraviada* de 1995 aponta que tanto as duras críticas quanto o silêncio do cenário artístico à exposição tiveram como base a recusa ao caráter onírico e monstruoso de sua obra inicial, que, distante das produções de seus pares nas artes plásticas brasileiras, teria caído mais no gosto dos escritores e literatos em razão de sua forte carga literária - característica também visível na obra de Kubin.

¹² Carta de Goeldi a Kubin datada de 22/03/1934.

¹³ Idem.

Ao voltar da Suíça, a escolha de Goeldi por entrar em contato com um artista com o qual não tinha nenhum vínculo pessoal, revelando a importância que sua produção tinha para ele mesmo nove anos depois de vê-la pela primeira vez, deixou em aberto o que Goeldi continuamente via no trabalho de Kubin que o convencia, o instigava e identificava em sua própria obra.

A preocupação pela capacidade imaginativa e a expressão de um mundo íntimo na arte, características pelas quais Goeldi criticou seus antigos professores, indica um caminho. É de comum acordo entre Goeldi e Kubin que o trabalho prático tem como principal função facilitar a explosão de questões que dizem respeito ao Eu. Em carta sem datação, provavelmente escrita quando ambos já possuíam idade avançada, Kubin faz uma reflexão sobre a tarefa que lhes era própria e a discordância desta com a cultura contemporânea. Para isso, dá um nome a profissão que ambos exercem:

É. A gente está envelhecendo, mas isto não importa, a grande maravilha do ser mais íntimo do homem é tão pessoal, interior, íntimo – que a partir daí posso rir do crepúsculo da nossa cultura tão finamente desenvolvida – e justamente nós, Impressionistas da alma (é isto que somos!) não podemos desanimar – apesar de todas as adversidades (ZÍLIO, 1981, p. 11-12)

Outra questão é a permanência do desenho como escolha poética ao invés da passagem para a pintura. As possibilidades da mão livre sobre o papel são tema constante em suas correspondências e solução para os entraves do fazer artístico. Na primeira carta enviada a Kubin, por exemplo, Goeldi revela que “O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual o meu equilíbrio sofre”¹⁴ (RIBEIRO, 1995, p. 164).

Em carta posterior, datada de 1934, ao avaliar a potência do improvisado nos desenhos do artista tcheco, discorre novamente sobre o valor de tal prática. Para Goeldi, o desenho é capaz de manifestar, sem dificuldades e de maneira instantânea, as questões do Eu. Nesta missiva, o artista também problematiza a técnica de gravura, que, para ele, faz força contrária à liberdade do desenho:

O que o Sr. me escreve sobre as possibilidades do desenho a pincel não me causa espanto. Tonalidade e massa, pedaços de forma quase prontas são organizadas rápida e livremente pelo seu grande dom de improvisação. Estou cansado da madeira. Ela limita rapidamente os meus horizontes – improvisar com grafite na madeira (o desenho) é maravilhoso, mas o material é duro, frio e odioso. Para um trabalho com garra, apaixonado, ela é a única – o desenho nervoso do contorno de um objeto e já está tudo aí, compacto e sombrio -, mas o perigo de repetição das formas, em breve, é inevitável (RIBEIRO, 1995, p.167-168)

¹⁴ Correspondência de Goeldi a Kubin datada de 04/08/1926.

Como bem aponta Rodrigo Naves, grande pesquisador e teórico que muito já escreveu sobre a obra de Goeldi, o trabalho em desenho, desenvolvido pelo artista na Suíça e em seus primeiros anos no Brasil, é aquele em que se identifica a maior semelhança visual com a obra do artista tcheco. Segundo ele, “Oswaldo Goeldi também demonstrava atração por essa faceta visionária da arte e pela amplitude temática proporcionada pelo trabalho de Kubin” (NAVES, 1999, p. 15). Havia, para ambos, interesse na carga simbólica que a imagem poderia assumir e provocar no homem.

Pois tal familiaridade se deu pela concordância nas questões técnicas e sensíveis valorizadas desde o início de suas produções e que, por caminhos distintos, continuaram trabalhando ao longo de suas vidas. Vê-se na escolha do desenho uma identificação desenvolvida através de traços nervosos e agitados que, se acumulados ou retirados, dão corpo à escuridão ou revelam a luz, criando uma dinâmica espacial perturbadora.

Os desenhos de Kubin, como extravasamento livre da alma, encantam a Goeldi, pois “são espantosamente ricos e espelham, de uma forma maravilhosamente precisa, seu mundo interior”¹⁵ (RIBEIRO, 1995, p. 178-179). O artista tcheco, em sua primeira carta a Goeldi, diz ser visível nas gravuras do artista mais novo que a “riqueza do seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais”¹⁶ (ZÍLIO, 1981, p. 2).

Para ambos os artistas é importante que ao desenho combine-se a uma força expressiva. Esta se deu inicialmente na carga literária em suas obras, mas se desdobrou, sobretudo em Goeldi, na luta poética entre espaço externo e mundo interior. Constituiu-se, portanto, na contínua evocação de um universo misterioso, sombrio e enigmático, cercado por uma atmosfera invasiva, subjetiva e de confronto com o mundo.

¹⁵ Correspondência de Goeldi a Kubin datada de 10/04/1952.

¹⁶ Correspondência de Kubin a Goeldi datada de 07/11/1926.

Figura 1 - *Sem Título*.

Fonte: Oswaldo Goeldi. Sem Data.

A figura 1 é obra de Goeldi sem título ou data, mas analisada por Rodrigo Naves, de maneira muito condizente com o repertório do artista, como possivelmente realizada em sua fase na Suíça ou recém-chegada ao Brasil. Trata-se de uma cena urbana, em que o artista captura o exato momento – vide a tampa que ainda não tocou o chão - em que uma criatura cadavérica emerge do esgoto para o nosso mundo visível.

Seus braços contorcidos, em esforço sobre-humano, lutam para que seu corpo se lance para fora das profundezas. Este ser, que possui a conhecida aparência da morte e que vivia escondido em um mundo obscuro, como nossos segredos sórdidos, invade desesperadamente a realidade. Ele está, agora, sob nosso olhar – não podemos fugir de nosso mundo interno que continuamente invade e deturpa a realidade. Ele está na nossa cidade tão bem arquitetada e pouco se sabe o que ocorrerá a nós frente a sua presença.

Figura 2 - *El intruso*.

Fonte: Alfred Kubin. 1936.

Buscará invadir nossa casa, nosso mais íntimo lar, como o intruso de Kubin? [Fig. 2]. Forçara nossa porta na tentativa de arrebentar nossa intimidade, enquanto lutamos para preservar nosso eu seguramente trancado? Na obra de Kubin nomeada *El intruso*, um ser de aparência maléfica e muito maior que um pobre homem sem rosto lentamente revela-se, mas não ainda inteiramente. Como na Figura 1, trata-se de uma ação em progresso, do momento de confronto entre o mundo externo e o interno: como a tampa ainda não tocou o chão e o monstro ainda não saiu do esgoto, a porta também não foi completamente escancarada, e o ser que nos assombra nem entra por inteiro, nem sai.

Os artistas compartilham entre si as criaturas fantásticas resultantes da imaginação que o eu solitário possui. Sua visão subjetiva do mundo revela um embate que se dá, muitas vezes, na cidade enquanto símbolo: sua profanação é preenchê-la, preencher a realidade, de si mesmos. São eles casa abandonadas no mundo. Um segredo latente os atormenta, a verdade é questionada em sua crueza e uma personalidade exacerbada são questões frequentes em seus trabalhos. Elas se revelam através de um caráter imaginativo e sombrio, que é o próprio símbolo do eu atuando sobre o mundo e impregnando-o de sua realidade pessoal.

Figura 3 - *Sem título - Casarão Iluminado.*



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1910.

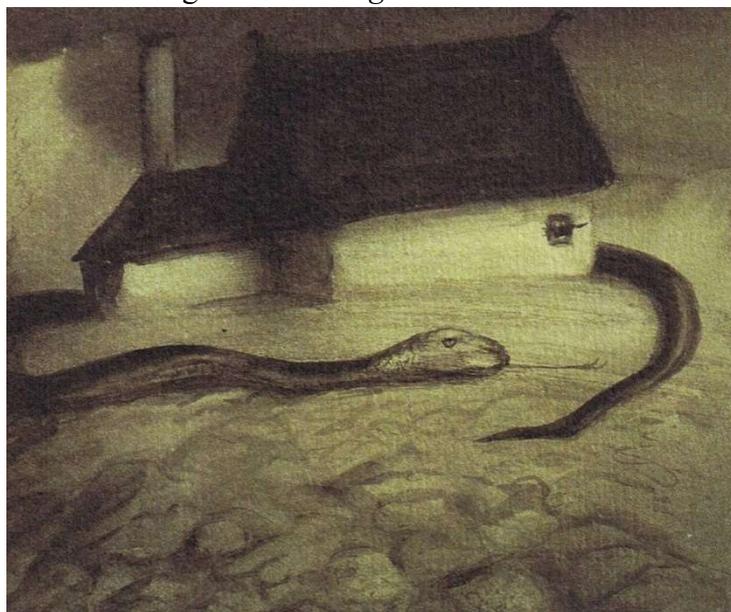
As muitas casas mal-assombradas realizadas por Goeldi, por exemplo, parecem vizinhas das casas de Kubin. Elas, descendo por um céu muito grande e escuro, pois nunca há estrelas para iluminar tamanha noite, são lares pálidos e imóveis. Suas residências impenetráveis – pois quase nunca possuem portas -, aparentam sempre abandono e, por vezes, através das luzes em seu mundo interior, uma vida solitária.

Outras vezes, contudo, a falta de qualquer ponto de luz, calor ou humanidade no mundo externo, provoca-nos um frio na coluna e chama nossa atenção para o fato de que, como em *Casarão Iluminado* [Fig.3], estamos observando um cenário muito sombrio e amedrontador. Atentos e ansiosos questionamo-nos se é a própria morte que observamos mais uma vez... Sob o agir do giz escuro, aquele universo está envolto em uma fumaça fria e maligna – é essa temperatura amarga que parece congelar o lago, tornando-o um espelho macabro a refletir os olhos da alma.

Figura 4 - *Casa no lago.*

Fonte: Oswaldo Goeldi. 1910.

Nesse espelho escuro, por vezes [Fig.4], vemos uma casa invertida, virada de cabeça para baixo. Suas janelas passam a apresentar vida e significado, e agem como dois olhos de esclera, Íris e pupila enegrecidas, tais quais as de animais selvagens. O silêncio inquietante da imagem finalmente nos desperta. Sabemos agora que somos presas, e não estamos observando, mas sendo observados. E agora que finalmente percebemos tudo isso, agora que começamos a despertar o corpo em fuga, percebemos que, na realidade, estamos prestes a sermos atacados...

Figura 5- *Schlange um das Haus.*

Fonte: Alfred Kubin. Sem Data.

Pois, ao olharmos novamente ao redor, percebemos que uma serpente nos cerca. No trabalho acima [Fig.5], a casa, que possui uma única e minúscula janela, sem portas como as de Goeldi, é cercada por uma cobra gigante com uma longa língua que está a guardá-la, aprisioná-la ou, em último caso, a enforcá-la. Kubin também se debruçou sobre o tema da casa fechada como, por vezes, símbolo de um tesouro maléfico, desconhecido e impenetrável, uma possível leitura do perigo do eu íntimo que busca se manifestar no mundo. Trata-se, nessa imagem, novamente de uma prisão; mas agora, entretanto, um elemento novo se apresenta: o irreal.

A presença de elementos deslocados de sua realidade comum é parte característica do repertório de Kubin. Os elevados valores simbólicos que animais, seres inventados ou locais avivados ganham em sua obra falam do recurso fantástico fortemente utilizado pelo artista ao dar forma as suas necessidades criativas. Ao narrar em carta a Goeldi sua experiência no fazer artístico, confirma a existência de um processo que tem sua colheita do mundo e se solidifica na imaginação, sendo o sonho seu principal alimento. O artista afirma a Goeldi:

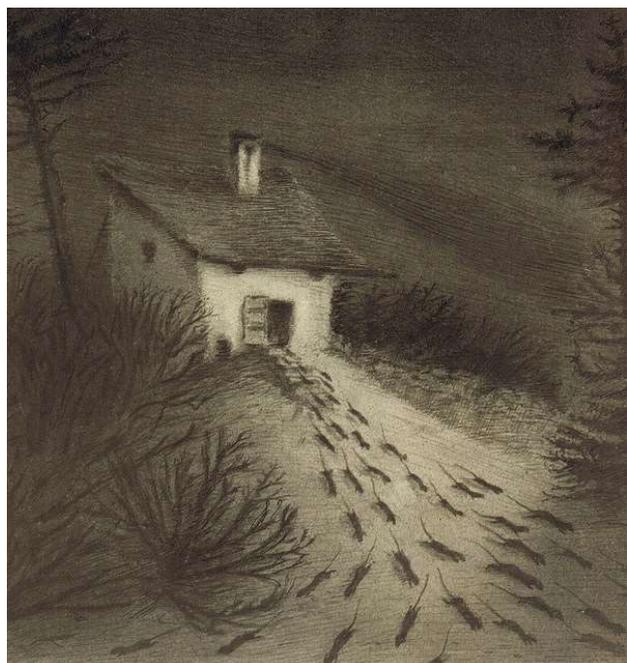
Eu capto com os olhos, desejo e vontade tudo que flui ao meu redor e deixo as impressões sedimentarem. Algumas emergem mais tarde do inconsciente, se colocam categoricamente frente à minha alma e serão contemplados ou talvez também remodelados, até surgir deles um quadro¹⁷ (ZÍLIO, 1981, 11-12.)

Figura 6 - *Casário III*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1916.

Figura 7 - *The Rat House*.



Fonte: Alfred Kubin. 1902.

¹⁷ Correspondência de Kubin a Goeldi sem datação.

A obra goeldiana também teve uma relação direta, sobretudo em sua produção inicial, com esse universo fantástico. Seus trabalhos envolviam, para além de temas cujo recurso imagético tinha leitura já estabelecida - como suas caveiras a simbolizar a morte -, um panorama de seres e monstros. Suas casas, como as do artista tchecos, quando abertas, revelavam animais monstruosos e seres desconhecidos.

Na obra vista acima [fig. 6] experimentamos mais uma vez um espaço fechado visto de fora, mas sob outra perspectiva. Agora estamos abaixo do ponto de vista da janela. Observamos de um ângulo torto e distorcido um grupo de pássaros sem nenhum detalhe no corpo além de sua escuridão essencial. São eles constituídos da sombra das janelas cujas luzes estão sempre apagadas. São criaturas agitadas que fogem raivosas, como se presas por muito tempo, e que vão agora tomar o mundo.

Semelhante o é na obra de Kubin [Fig, 7], em que uma multidão de asquerosos ratos fogem de um casebre solitário no mundo. A porta de entrada finalmente se apresenta, mas ela é apenas mecanismo de fuga do ser íntimo, e não espaço para a entrada de visitas. A chaminé ligada indica a presença de alguém no espaço – quem seria capaz de habitar tal casa? A quem pertence esse corpo repleto de impurezas?

A imaginação corporificada e o universo macabro tomam as mãos destes artistas. Os seres inumanos possuem alta expressividade corporal, seus braços se erguem abertos, suas mãos se retorcem em amplitude, a excitação é contínua. Em Goeldi, o caminho se deu pelo agoniado do desenho, pelos seres sem nome que surgiram do intrincado do bico de pena. Para Kubin, foi da porosidade que surgiu a matéria fantástica, da estranheza capaz de realizar percurso tão íntimo que gera dúvidas quanto ao seu nascimento inicial na realidade.

Figura 8 - *Sem título – Fugitivo.*



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1917.

Figura 9 - *Serpent God.*



Fonte: Alfred Kubin. 1902-1903

O artista tcheco, contudo, deu um passo irrevogável na direção do fantástico: seus seres, para além dos corpos reais retirados de sua situação comum, ou de corpos mistos, cuja constituição é parcialmente monstruosa, ou mesmo aqueles completamente ilógicos, possuíam nomes, contextos e histórias. Eram donos de toda uma vida interna independente do mundo externo, arranjaram casa na mente fabulosa do artista e não necessitaram mais do mundo real.

Tal passo fora interrompido por Goeldi quando este se mudou novamente para o Brasil. Apesar de seus desenhos beberem da mesma água que os de Kubin, como aponta a pesquisadora Piedade Grienberg¹⁸,

A linguagem de seus desenhos guarda ainda uma certa herança romântica, porque essas imagens nos chegam através da perspectiva, expressando dramaticidade, tensão emocional, num ambiente misterioso longínquo. Com as linhas convergindo para um só ponto de fuga, Goeldi cria o irreal, deformando vários elementos, como casas, árvores, etc. A ilusão de profundidade aumentada pela tensão entre as linhas verticais e as horizontais, valorizada pelos contrastes de luz e sombra, nos envolvem em ambientes fantasmagóricos (ZÍLIO, 1981, p.31)

O trabalho em xilogravura, desenvolvido a partir de 1923, quando teve aulas com Richard Bampi¹⁹ (1896- 1965) afastou-o de tal atmosfera e aproximou-o de uma concretude real, mesmo que imbuída de seu mundo interior. Segundo conta o crítico José Maria dos Reis Junior, a escolha do artista por desenvolver-se na técnica utilizada por Richard Bampi

influiu para que o desenho de Goeldi se fôsse libertando da ascendência kubiniana. A técnica da gravura ampliou-lhe os recursos gráficos – seu traço ganhou mais desenvoltura, um sentido de simplificação que tornava o desenho menos literário, mais plástico, sem perda de densidade expressiva (JUNIOR, 1966, p.19)

Antes de qualquer desejo de afastamento, contudo, para o artista, tal técnica serviu como maneira de controlar os impulsos do desenho dentro da nova realidade vivenciada, a da terra brasileira. No novo território, a fantasia e o estranho eram a regra: Os urubus pelas ruas, os barcos quebrados na baía, os mendigos pela calçada, a mata desconhecida, os animais monstruosos, a rápida escuridão, o sol ensandecido...

Tornou-se necessária, pois o novo cenário habitado pelo artista se apresentava de maneira paradoxal ao desejo de permanecer vinculado a uma visualidade moderna, não representativa. Dessa maneira, na crueza da madeira, o artista afastou-se do ímpeto de dar forma ao cenário desconhecido e singular. Atingindo o negativo do exótico brasileiro, evitou o caminho da representação da realidade.

¹⁸ Artigo nomeado *Goeldi Desenhista*.

¹⁹ Pintor, gravurista e ceramista brasileiro que residiu na Alemanha e teve contato com a corrente expressionista germânica. É possível encontrar xilogravuras suas publicadas junto com os membros do Die Brücke (1905-1913) na revista Die Aktion (1911-1932).

Como dito na carta de 1934, já anteriormente citada, este era um caminho considerado, pelo artista, sôfrego; mas nos primeiros anos imersos nessa distinta realidade, necessário. A pesquisadora Vera Beatriz Siqueira discorre

Goeldi admite ter percebido nessa técnica a forma de disciplinar as divagações a que o desenho conduzia. Sobretudo, propicia de maneira radical a experiência do esquecimento e da distância, capaz de converter o mundo tropical que tanto admira em linguagem pessoal, escapando da harmonia que pressente como fracasso poético. Entre o desenho traçado na matriz e a obra finalizada, um longo e penoso processo se desenrola (...). Nesse afastamento entre percepção da realidade e criação plástica ressoa, certamente, a concepção ampla de expresionismo que toma conta da Europa no início do século XX, Paul Klee destaca o momento de gênese da obra de arte para diferenciar impressão de expressão – a primeira correspondendo ao momento em que as coisas interceptam a consciência e a segunda, ao momento ulterior em que as impressões são combinadas com imagens da memória e da imaginação do artista (BRITO, 1995, p. 165-16)

O resultado atingido na escolha pela dureza do material o afastou do mundo visualmente fantástico de Kubin, mas o manteve, contudo, na relação com a base íntima e simbólica presente em seus desenhos. Como aponta Libia Sonsol²⁰, a

economia de incisões resulta numa matriz com pouco relevo, ou, ainda, o que normalmente nesta técnica é a forma representada pelas partes mais altas e que recebe a tinta na hora da impressão, aqui se apresenta quase que como uma superfície plana com apenas alguns cortes que interrompem e delimitam as formas do desenho. Daí, a resposta que este tratamento denota nas estampas tende a evidenciar então as superfícies pretas, interrompidas aqui e ali pelas linhas brancas, finas e configuradoras dos limites do desenho (ZÍLIO, 1981, p. 51)

Suas cenas, mesmo na nova técnica, usam de linhas acumuladas e surgem de traços nervosos e repetitivos que compõem um mundo real, mas profundamente expressivo. Apesar da perda do universo literário, certa atmosfera fantástica subsiste no contraponto da linha luminosa que rompe a escuridão da imagem, nos elementos banais que são elevados a um grau de mistério assombroso. O mundo de Kubin havia ou não sido deixado para trás?

Afinal, esse distanciamento na forma dada às questões subjetivas não afetou a identificação que ambos tinham entre suas poéticas, e a troca de correspondências leva-nos a acreditar que a busca íntima e pessoal que os unia continuava presente, pelo menos para eles. A primeira missiva, por exemplo, foi enviada por Goeldi dois anos depois de assumir a xilogravura como sua linguagem e afastar-se significativamente das resoluções que Kubin encontrou para questões comuns a eles.

²⁰ Em artigo nomeado *Goeldi – Uma Posição Singular em Questão*.

O contexto da primeira carta é de dificuldade financeira e, como já dito, de identificação nula com a produção artística encontrada no Brasil. Em 1926, ousado, o artista pede a Kubin que analise seu trabalho, fazendo, se possível, uma ponte entre ele e a Editora Piper, para a qual ele poderia trabalhar como ilustrador. Ainda além, aproveita a oportunidade para revelar a importância que Kubin tinha para sua produção artística. Ele diz:

Nota-se logo, sem dúvida a forte influência que o Senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à jovem geração de gráficos. Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu força; considero isto uma grande sorte e espero poder procurá-lo pessoalmente algum dia”²¹. (RIBEIRO, 1995, p. 194)

Em entrevista à revista *Paratodos* conduzida em 1956 por Ana Letycia, ao ser questionado sobre como se sentiria caso Kubin não o tivesse respondido, o artista afirma categoricamente que seria um desastre. Ele conta, inclusive, que: ““não queria abrir a carta que ele me enviou só de receio. Mas se ele respondeu é porque levou em consideração o seu trabalho, disseram-me. Foi assim que me animei a abri-la”” (ZÍLIO, 1981, p. 116)

A preocupação de Goeldi durou três meses. Apesar de ele ter pedido a Kubin que analisasse seus desenhos, o que levaria a crer que os trabalhos enviados fossem feitos sob tal técnica, a resposta do artista tcheco, elogiando sua gravura como magistral (usa o termo “*Holzschnitt*”, específico para xilogravura) revela que, para ambos, a identificação do universo comum a seus trabalhos estava pouco vinculada ao meio visual.

O conteúdo da resposta, para o alívio do artista mais novo, foi completamente positivo. Alfred Kubin, que também revelou dificuldades financeiras, apesar de não poder indicá-lo a Piper, pois a editora havia entrado em falência há pouco tempo, sugere a ele expor na Europa e cita três marchands aos quais o artista brasileiro poderia apresentar seus trabalhos. Mais do que essa resposta pragmática, contudo, o que deve ter surpreendido o jovem Goeldi foi o desejo manifestado por Kubin em continuar a troca de correspondências, de marcar um encontro pessoal no futuro e de um duplo reconhecimento; tanto sobre a qualidade de seu trabalho quanto na vinculação poética entre eles. Kubin o responde:

Fiquei profundamente comovido e alegre de reconhecer na sua arte descomunalmente sugestiva, animada e vibrante, uma espécie de vizinhança e parentesco na estrutura primária da personalidade – e quando o senhor, na sua grande e nobre modéstia, se confessa quase meu aluno – acho maravilhoso pensar

²¹Carta de Goeldi a Kubin datada de 04/08/1926.

com as mais íntimas inspirações não conhecem limitações e distâncias²². (ZÍLIO, 1981, p.2)

O afastamento ocorrido entre a visualidade desses artistas e, ao mesmo tempo – e mesmo ao longo dos anos -, uma contínua afirmação de influência, por parte de Goeldi, e identificação, por parte de Kubin; suscita uma dúvida instigante sobre essa relação capaz de ligar duas imagens tão distintas. A resposta positiva e a identificação que os levou a anos de correspondência revela uma familiaridade mais complexa do que aquela imaginada.

Torna-se ainda mais interessante quando não se faz aparente em nenhuma das missivas algum tipo de ensino ou instrução. Os conselhos que Kubin, se é que podem ser chamados de tal maneira, são um sem número de frases muita abertas e abstratas, as quais, contudo, Goeldi corresponde com a mesma linguagem secreta. Esse jeito obtuso de se conversar sobre seus trabalhos, contudo, parece fazer efeito, pois é citado inúmeras vezes pelo artista mais novo como o maior agradecimento ao mestre, aquele que sempre o incentivou a seguir o caminho certo, seu próprio caminho.

Segundo o artista e amigo Marcelo Grassmann, em entrevista trazida no catálogo da exposição *Goeldi e seu tempo*, de 1995, o tipo de instrução entre Goeldi e Kubin era de um “conselho subliminar”²³ (-, 1995, p. 36). Isso porque, segundo conta, Goeldi “sabia que arte não é para ensinar. Na própria ligação dele com o Kubin, você sente que primeiro é uma identificação que ele tem e, depois, uma grande influência”²⁴ (-, 1995, p. 36). Não à toa, Kubin, em carta, informa a Goeldi sua inabilidade no ensino, tendo recusado toda oferta deste cunho; e Goeldi mostrou-se igualmente desgostoso com tal prática, dedicando-se a ela unicamente por conta do retorno financeiro necessário.

Já na primeira carta ao artista mais novo, ao aconselhá-lo sobre continuar suas investigações artísticas mesmo que estas não correspondessem ao desejo do público, Kubin recomenda a ele o caminho doloroso do Eu como única e verdadeira resposta. Apresenta-lhe, de maneira esperançosa, a proteção conferida por deuses que lhes são velhos conhecidos e que, a seu ver, são os mesmo que guiam o artista mais novo que se dedica ao caminho certo:

Mesmo assim a vida é misteriosa como no primeiro dia e é melhor estarmos no caminho certo e termos às vezes preocupações, em vez de levarmos uma vida fácil e

²² Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/11/1926.

²³ Entrevista de Marcelo Grassmann a Leon Kossovitch, datada de 30 de setembro de 1995.

²⁴ Idem.

sermos ‘boa média’ – porque também os Deuses da escuridão são capaz de proteger seus filhos prediletos em apuros.²⁵ (ZÍLIO, 1981, p.2-4)

Em correspondência de 1936, após Goeldi, inseguro, considerar que a ausência de resposta à carta enviada anteriormente tivesse por base a rejeição do mestre aos seus trabalhos, Kubin se dedica mais uma vez a comentar, a sua maneira, o trabalho do artista. Debruçando-se rapidamente sobre uma análise de sua obra, contudo, o mestre ressalta ainda mais a potência do mundo individual de Goeldi, capaz de muni-lo de uma linguagem forte para sua obra singular.

Como pode acreditar que não gostei dos seus lindos trabalhos. Recebi tudo e vejo para meu grande contentamento, como o senhor acertou bem na harmonia generosa e monumental e no emprego pensado e econômico das cores nas suas esplêndidas xilogravuras. - O senhor desenvolveu-se muito na sua solidão, e sua maneira muito singular de ver, como aparece nos seus desenhos para mim, é sempre surpreendente e querida²⁶. (ZÍLIO, 1981, p.21-22)

Ainda na mesma carta, o artista justifica sua demora em responder ao compartilhar a nevralgia que dolorosamente tomou seu ombro e braço, impedindo-o tanto de trabalhar quanto de escrever. Por não querer elaborar curtamente seus pensamentos, preferiu esperar. Finalizando suas desculpas, apenas conclui, para tranquilizar o artista mais novo, que: “O senhor está no caminho certo.”²⁷ (ZÍLIO, 1981, p.21-22)

Oswaldo Goeldi também, desde a primeira missiva, comenta o “bom caminho”²⁸ (RIBEIRO, 1995, p. 194) para o qual a força da obra de Kubin sempre o conduziu. Esse caminho é por vezes atribuído à descoberta individual de resoluções técnicas com a qual ambos se relacionavam, como na escolha do desenho como base para a imaginação liberada, ou mesmo pela valorização das possibilidades que o mundo do Eu solitário proporcionava.

Nesse mergulho intimista ao qual Goeldi se submete, aproxima-se de Kubin, um outro Eu isolado. Em carta de 1950, Goeldi, em uma retrospectiva de sua obra, revela o que o guia: “Dentro das minhas possibilidades, me esforcei honestamente – sempre com fidelidade para comigo mesmo e minha admiração inalterável pelo Sr.”²⁹ (RIBEIRO, 1995, p. 194).

²⁵ Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/11/1926.

²⁶ Carta de Kubin a Goeldi datada de 22/04/1936.

²⁷ Idem.

²⁸ Carta de Goeldi a Kubin datada de 04/08/1926.

²⁹ Carta de Goeldi a Kubin datada de 15/12/1950.

Em uma das últimas cartas enviadas ao mestre das quais se tem registro, o artista realiza uma análise das novas direções tomadas em seu trabalho - a inserção de cores em suas gravuras. Amadurecido e completamente convencido de que a resposta é mais interna do que externa, ele revela: “faço progressos com cuidado, confiando mais na minha intuição e acho que assim estou no caminho certo, desde que tenho a sensação de não estar nadando sem rumo³⁰” (RIBEIRO, 1995, p. 178-80)

A estadia no Brasil, dessa maneira, transforma-se em isolamento necessário ao fazer artístico. A ausência de conexão com a obra de seus contemporâneos, para Goeldi, “anima ainda mais a seguir tranquilamente o meu caminho”³¹ (RIBEIRO, 1995, p. 174-175). A escolha por um casebre isolado, a beira da praia do Leblon, também se manifestou propiciamente a seus anseios. Rendeu não só convites ao mestre de viajar às terras brasileiras, mas também belas descrições românticas dignas tanto das obras de Goeldi quanto das de Kubin

Eu moro aqui, ao lado do mar, na baía mais afastada do Rio, ‘Praia de Ipanema – Leblon’. Das poucas casas que de vez em quando parecem neste deserto de areia, pode-se ver quando que só os telhados. Ventos fortíssimos, chegando do mar, varrem estes desertos imensos e vazios, uivando e empurrando com força enormes nuvens de areia. Rangendo, lanternas dependuradas no alto dos postes são jogadas pra lá e pra cá, e os fios da rede elétrica, tensos até arrebentar, fazem um ruído ameaçador – o tilintar de vidros quebrados aumenta assustadoramente essa barulheira diabólica.

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

Um lugar assim, caro Sr. Kubin, certamente iria lhe agradar (...) ³²
(RIBEIRO, 1995, p. 166-177)

O próprio artista tcheco reside em castelo distante, e passa boa parte de seu tempo sozinho na floresta próxima a sua casa. Aparentemente, o lugar solitário de morada é elemento necessário para a produção de tal arte intimista e é, para Kubin, parte fundamental no reconhecimento da familiaridade entre suas obras. Certa vez, diz a Goeldi que “é justamente nosso parentesco espiritual na arte que lhe permite penetrar no meu criar – e

³⁰ Carta de Goeldi a Kubin datada de 10/04/1952.

³¹ Carta de Goeldi a Kubin datada de 22/11/1935.

³² Carta de Goeldi a Kubin datada de 16/12/1930.

também porque o senhor pode agora cultivar sua cultura espiritual, no seu eremitério”³³. (ZÍLIO, 1981, p.19-20)

Na última correspondência de Kubin a Goeldi da qual se tem registro, o artista tcheco recupera tal temática. Após agradecer os trabalhos enviados pelo artista mais novo em uma carta anterior, e comemorar as vitórias deste, que vive naquela década amplo reconhecimento artístico; o artista comenta a fotografia enviada por Goeldi juntamente à missiva

Só Deus sabe quantas vezes eu pensei no que será o ‘dia a dia de Goeldi’. Que me contou do clima, do mato verde, das andanças noturnas, do vaguear diurno, de excitantes verduras e frutas tropicais, etc. Mas na pequena folha que mostra uma mesinha na beira-mar, o senhor realizou uma coisa até agora nunca vista – está vindo ‘aquilo’ - a noite profunda – foi uma ‘vida realizada’³⁴. (ZÍLIO, 1981, p.27-28)

Nesta mesma carta o mestre reconhece integralmente o valor da obra do discípulo, elevando-o a seu par. Ele revela, crendo integralmente no mundo pessoal de Goeldi: “Eu não sei de nenhum exemplo de fidelidade a si mesmo que me causasse uma impressão mais profunda; também no artesanato somos vizinhos”³⁵ (ZÍLIO, 1981, p.27-28). No relacionamento destes artistas, a aproximação na interpretação do mundo e a identificação de familiaridade aumenta cada vez que estes dedicam-se mais integralmente à descoberta solitária de suas linguagens.

A necessidade de um isolamento e de uma dedicação na escuta do Eu é fundamental a estes artistas. Todavia, a ideia de que nenhum conhecimento verdadeiro possa ser passado no processo de autodescoberta e desenvolvimento de um artista não é crença particular de Kubin. O grande poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), por exemplo, também passou pela mesma situação ao corresponder-se com um admirador de sua obra, Franz Xaver Kappus (1883-1966).

Apesar de conhecidas, reunidas e publicas as cartas que Rilke enviou ao poeta iniciante, é importante ressaltar que o jovem desenvolveu-se de maneira distinta a Goeldi. Seu trabalho não se tornou robusto com o tempo e alcançou um corpo poético em si mesmo, para além da sombra do mestre. Rilke também em nenhum momento reconheceu vizinhança em suas obras ou mesmo apontou seus trabalhos como bom ou ruim, o que o distingue sua posição da que Kubin tomou frente à Goeldi.

³³ Carta de Kubin a Goeldi datada de 1934.

³⁴ Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/01/1951.

³⁵ Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/01/1951.

Contudo, a semelhança entre os casos está na atitude tomada por Kappus – um jovem iniciante e inseguro a entrar em contato com um artista mais velho, ao qual admira e do qual se vê discípulo. E Rilke, um poeta maduro e consolidado que passa a corresponder-se com a obra de um admirador desconhecido que deseja ser analisado.

Kappus, desgostoso com as contínuas rejeições e críticas que sua poesia sofria dos editores das revistas onde busca publicá-las, consegue o endereço de Rilke por um conhecido em comum e envia a primeira missiva. O objetivo era provar para si mesmo, a partir da aprovação do grande mestre, que aquilo que escrevia era de boa qualidade.

A carta de Rilke, contudo, desmancha essa expectativa. Tão logo inicia sua resposta, já apresenta seu completo afastamento da função crítica e sua incapacidade (e falta de desejo) em exercer tal atividade. Segue, então, um extenso e poético escrito sobre a necessidade de um mergulho dentro do próprio eu para a descoberta de suas potências, além de um conselho quanto ao fato de que o único aceite verdadeiramente importante é do próprio artista quanto a sua necessidade de fazer arte.

O senhor me pergunta se os seus versos são bons. Pergunta isso a mim. Já perguntou a mesma coisa à outras pessoas antes. Envia os seus versos para revistas. Faz comparações entre eles e outros poemas e se inquieta quando um ou outro redator recusa suas tentativas de publicação. Agora (como me deu licença de aconselhá-lo) lhe peço para desistir de tudo isso. O senhor olha para fora, e é isso sobretudo o que não deveria fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobre tudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada *preciso* escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples “Preciso”, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso³⁶. (RILKE, 2010, p. 25-26)

Faltou ao poeta mais novo descobrir-se em si mesmo, investigar seu próprio Eu e lutar pela sobrevivência dessa certeza - a de si mesmo - frente ao mundo. Rilke, ainda na mesma carta, aponta que se a obra de Kappus sobreviver ao aprofundamento que ele propõe, a opinião alheia não incomodará mais ao jovem artista. Afinal, “o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo” (RILKE, 2010, p. 27). Conclui, dessa maneira, que

não saberia dar nenhum conselho senão este: voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a resposta para a questão de saber se precisa criar³⁷ (RILKE, 2010, p. 27)

³⁶ Carta de Rilke a Kappus datada de 17/02/1903.

³⁷ Idem.

Diferentemente de Kappus, contudo, a confiança e certeza com a qual Goeldi se desenvolveu gerou no próprio mestre uma convicção, latente nos trabalhos do artista mais novo, de uma qualidade inquestionável. A admiração mútua, bem como a identificação contínua entre suas obras se tornou, com o tempo, a base de uma amizade sólida e de um reconhecimento comum de uma descendência concreta, em que a obra do Goeldi seria o desenrolar natural das investigações do artista mais velho. Como Kubin diz a Goeldi: “Eu acredito nos seus dons e vejo na sua arte muito parentesco, uma espécie de continuação em descendência”³⁸ (ZÍLIO, 1981, p.9-10)

A primeira vez que os artistas se chamam de amigos é incerta. Entretanto, a partir da catalogação feita pelo artista e teórico Carlos Zílio, que reúne as cartas escritas por Kubin em ordem cronológica (da mais antiga para a mais recente), é possível suspeitar de que o artista tcheco use a palavra primeiro.

A carta onde a frase “caro amigo Goeldi”³⁹ (ZÍLIO, 1981, p.11) aparece não tem data, mas se situa entre uma escrita em 07 de janeiro de 1931, uma outra sem data e é seguida por uma datada de três de janeiro de 1932. Se cruzada com as cartas escritas por Goeldi coletadas pela pesquisadora Noemi Ribeiro, aquela fora enviada dentro do período em que o artista brasileiro usa o mesmo termo para referir-se a si mesmo como “amigo devotado”⁴⁰ (RIBEIRO, 1995, p. 166-177) de Kubin, provavelmente em resposta ao uso do termo pelo mestre. Em missiva de 1933, Goeldi fala novamente de si mesmo como “amigo muito devotado”⁴¹ (RIBEIRO, 1995, p. 172).

Em correspondência de 27 de outubro de 1932 o mestre chama-o mais uma vez de amigo, feito que se repete em cartas de 1934, de 22 de abril de 1936, de 07 de julho de 1950 e de 07 de janeiro de 1951. Nesta, a última carta de Kubin da qual se tem registro, o artista despede-se de Goeldi poeticamente, chamando-o de “meu fiel e distante amigo”⁴² (ZÍLIO, 1981, p.27-28).

Entretanto, a primeira vez que Goeldi sairá do papel de amigo admirador de Kubin e passará a colocar o mestre no lugar de seu amigo será em carta de 9 de outubro de 1935. Nove

³⁸ Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/01/1931.

³⁹ Carta de Kubin a Goeldi sem data.

⁴⁰ Carta de Goeldi a Kubin datada de 21/09/1932.

⁴¹ Carta de Goeldi a Kubin datada de 08/05/1933.

⁴² Carta de Kubin a Goeldi datada de 07/01/1951.

anos depois da primeira correspondência e cerca de quatro anos depois do artista tcheco. A partir daí, o repetirá em carta de 12 de abril de 1936 – onde finaliza a correspondência chamando-se novamente de amigo de Kubin - e em 24 de dezembro de 1938.

Em 15 de dezembro 1950 ele iniciará a correspondência com “Caro amigo e mestre Kubin” (RIBEIRO, 1995, p. 177), uma abertura mais robusta que acompanhará as cartas seguintes. Em 10 abril de 1952 começa seu texto com a frase que abre este capítulo “Querido e venerado amigo e mestre”. Na última carta conhecida, escrita em 3 de junho de 1952, abre a carta com a linda frase “Querido inesquecível amigo e mestre” (RIBEIRO, 1995, p. 180) e conclui chamando a si mesmo, como já dito anteriormente, de “amigo eternamente grato” (RIBEIRO, 1995, p. 180).

É interessante notar, sobretudo quando observamos o desenvolvimento da amizade pelos olhos de Goeldi - mas até mesmo quando comparamos o avanço no reconhecimento entre ambos ao longo do tempo – que a percepção da amizade desenvolvida entre os artistas não se desvincula da aproximação de seu pensamento sobre arte e de sua identificação um no outro. Ao divagar sobre o processo de reconhecer-se no amigo, Marco Túlio Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), político e filósofo romano, tem uma leitura a ser evocada

observar um verdadeiro amigo equivale a observar uma versão exemplar de si mesmo: os ausentes são entes presentes, os indigentes são ricos, os fracos, cheios de força e, o que é mais difícil de explicar, os mortos são vivos, na medida em que o respeito, a lembrança, o pesar de seus amigos continuam ligados a ele (CÍCERO, 1997, p. 88.)

Em texto nomeado *Lélio, ou Amizade*, a partir do qual, por desejo de seus companheiros, o autor é convocado a discorrer sobre o tema, mais questões próprias dessa identificação entre amigos são levantadas. Segundo ele, é através daquilo que se encontra no verdadeiro amigo e que não nos falta, mas existe em timidez escondido dentro de nós mesmos, que, pelo processo dialético, consegue-se trazer à luz. Na amizade, um fortalece o outro e a virtude não vista é manifestada.

Para ele, a relação de amizade requer um duplo esforço: o de estar seguro de si, pois não há quem seja amigo de alguém que sente ser integralmente inferior e, ao mesmo tempo, abrir mão de si mesmo, para poder enxergar o que está obscuro no outro e ajudá-lo a encontrar – nesse processo, descobrimos o que há de obscuro em nós mesmos. Dessa maneira o amigo “é para nós um outro nós mesmos” (CÍCERO, 1997, p. 129.).

Se verificamos, entre as aves, os peixes, os animais dos campos, domésticos, selvagens, primeiro que eles amam a si mesmos (sentimento que, evidentemente, nasce junto com todo ser animado), a seguir que buscam e desejam seres animados

da mesma espécie aos quais se ligarem, e que fazem isso com manifestações de desejo e de amor bastante próximas às dos humanos, como é que a natureza não levaria ainda mais um homem a amar a si mesmo, e a buscar um outro homem cujo espírito se mesclaria ao seu de maneira tão íntima que os dois seriam quase um só? (CÍCERO, 1997, p. 129-130.)

Os amigos passam por um processo íntimo de reconhecimento de si mesmo no outro que é, muitas vezes, parte de uma linguagem própria de ambos e indecifrável para fora de sua esfera. A própria admiração entre Goeldi e Kubin, construída ao longo dos anos, demonstra um desenrolar orgânico em que a troca e a identificação os encaminhou, pouco a pouco, para a amizade.

Em *Ética a Nicômaco*, nos livros de número VIII e IX, o filósofo Aristóteles (384 a.C – 322 a.C) também se dedica à questão da amizade, discorrendo sobre como ela se constrói, cresce e quem é capaz de desenvolvê-la. Há uma interessante similitude entre aquilo que é dito por ele e por Cícero sobre o tempo necessário à construção desse sentimento

Os que não tardam a mostrar mutuamente sinais de amizade desejam ser amigos, mas não o são a menos que ambos sejam estimáveis e o saibam; porque o desejo da amizade pode surgir depressa, mas a amizade não (ARISTÓTELES, 1991, p. 142)

A amizade requer reconhecimento do valor do outro e de si mesmo. A experiência da amizade pode, com isso, ser entendida como um processo: o de se encontrar em si mesmo e o de encontrar-se no outro. Tanto Cícero quanto Aristóteles apresentam nas diferenças existentes entre os amigos uma característica importante da amizade: ela não tem por base sempre um mesmo engajamento – não é obrigatório que os amigos tenham e deem igualmente - mas é necessário um reconhecimento de todos os lados.

A amizade também ajuda os jovens a afastar-se do erro, e aos mais velhos, atendendo-lhes as necessidades e suprimindo as atividades que declinam por efeito dos anos. Aos que estão no vigor da idade ela estimula à prática de nobres ações, pois na companhia de amigos – ‘dois que andam juntos’ – os homens são mais capazes tanto de agir quanto de pensar (ARISTÓTELES, 1991, p. 139)

A troca de correspondência entre Goeldi e Kubin deixa claras as posições em que estes se colocaram, a de discípulo e mestre. Isto, contudo, não os impediram de desenvolver uma forte amizade, plena de trocas de experiências e de uma identificação profunda. A verdadeira amizade existe na partilha comum de interesses e ajudas. Para o filósofo, se dá no desenvolvimento de um respeito mútuo, e tem por base a virtude, ao invés da utilidade ou do prazer.

Para além das questões do pensamento clássico que envolve tais temas, como o conceito de virtude, é interessante perceber o desdobramento dessa reflexão. Não são, para ele, aqueles que compartilham um prazer que são amigos, pois esses se queixam e se afastam quando o outro não lhe fornece mais a alegria. Tampouco a verdadeira amizade tem por sustentáculo a utilidade, pois quando um deixa de ser útil, é descartado.

A amizade é um amor que tem em vista o interesse do outro e, como Kubin sempre recomendou ao amigo brasileiro e Goeldi sempre falou de si mesmo, um contínuo incentivo em encontrar seu próprio caminho. É amigo aquele “que deseja e faz, ou parece desejar e fazer o bem no interesse do seu amigo, ou como aquele que deseja que seu amigo exista e viva, por ele mesmo” (ARISTÓTELES, 1991, p. 163).

O amigo – aquele que o filósofo, dentro de sua perspectiva, chama de “homem bom” – quer para o outro aquilo que deseja para si mesmo. Ele sempre procede segundo seu próprio interesse, pois o considera bom, e só aceita as conquistas nas quais o seu indivíduo sobrevive e salta. Sua condição para se aventurar na conquista do mundo é a de

continuar sendo o que é; e o elemento pensante parece ser o próprio indivíduo, ou sê-lo ais do que qualquer outro dos elementos que o formam. E ele deseja viver consigo mesmo, e o faz com tal prazer, já que se compraz na recordação de seus atos passados e suas esperanças para o futuro são boas, e portanto agradáveis. Tem, do mesmo modo, a mente bem provida de objetos de contemplação. E sofre e se alegra, mais do qualquer outro, consigo mesmo (ARISTÓTELES, 1991, p. 163-164).

Pois o indivíduo, antes de ser amigo de outro, o precisa ser de si mesmo. O ápice da amizade é, portanto, para Aristóteles, quando um ser consegue amar o amigo da mesma maneira que ama seu replexo ao espelho. E se é a bondade que motiva inicialmente a amizade – como o é em Kubin, ao responder gentilmente a carta do artista mais novo – é a saudade causada pela ausência que a solidifica. É o desejo de reencontro após certa visita, que ocorrerá uma única vez; é a troca de cartas que ultrapassa as dificuldades de tempo e distância...

A identificação e a constante vinculação do amigo ao “si mesmo” que tanto Cícero quanto Aristóteles apontam na construção da amizade pode gerar a interpretação de que haja a necessidade de completa igualdade para o cultivo de tal sentimento. O próprio debate sobre a existência de similaridade entre as obras de Goeldi e Kubin, por exemplo, revelam a mesma questão e provocam um debate quanto a aproximação real entre eles: são eles iguais e se atraem pela semelhança entre si, ou diferentes, e são impelidos pelas forças contrárias que os movimentam?

Quando o grande filósofo Platão (428/427 – 348/347 a.C.) debruçou-se sobre o amor da amizade, tema central de seu escrito chamado *Lisis*, essa questão também foi evocada. O

texto, que traz um dos diálogos de Sócrates sobre o tema, tem como pano de fundo o amor secreto de Menexêno por Lísis, um jovem belo e inteligente. Todo o debate tem como motivador a maneira com que Menexeno trata seu amado, ora escondendo-se, ora elogiando-o, sem nunca, contudo, se revelar. Ao armar uma situação em que Lísis se aproxima da conversa de seu grupo – e o amante se esconde no meio dos ouvintes -, o filósofo aproveita para explorar o tema de quem é o verdadeiro amigo, o que ama ou o que é amado.

Tendo por base a ideia de que o sentido de amigo “verdadeiro” que é buscado no diálogo é o da absolutabilidade da ideia, a questão, mesmo ao final do livro, não é resolvida. Isto porque, ao longo da conversa, todas as hipóteses são desmanchadas. No início, Sócrates recusa a hipótese de que a amizade se realize mutuamente, pois entende, como no caso de Menexêno, que muito amam sem serem correspondidos. Dessa maneira, ele descarta a ideia de que o amante seja o verdadeiro amigo do amado, pois, se amamos quem não nos ama, podemos ser até inimigo de quem não é nosso inimigo.

O autor também, ao analisar a ausência da necessidade de que aqueles que são amados reconheçam ou elevem seus amantes ao status de amigo, recusa a ideia de que o amado é amigo do amante. Há certo ponto do debate Sócrates conclui que amigo nem é o que ama nem tampouco aquele que é amado e muito menos os que amam e são amados, pois a amizade não exige plena correspondência.

E é aqui que o texto de Platão mais nos interessa. Se pensarmos em como se desenvolveu a amizade de Goeldi e Kubin e as distintas maneiras de se apresentarem – ora chamando a si mesmos de amigos, ora chamando ao outro – percebemos a complexidade do tema. Não sabemos quem é o primeiro amigo e tampouco como tal amizade se deu. Todavia, no desenvolvimento da amizade, a aproximação desenvolvimento pelo encontro entre suas necessidades artísticas, que se manifestaram oras se assemelhando e oras se opondo, revela um possível caminho.

Sócrates, ao desenvolver seus pensamentos, questiona-se se existe outra maneira de se avaliar como uns se tornam amigos de outros. Traz para a conversa uma nova hipótese, fundamentada em um antigo ditado grego “É a própria divindade, afirmam, que faz os amigos, empurrando-os um para os outros (..) Sempre a divindade impele o igual a seu igual” (PLATÃO, 1995 , p. 49)

Logo após a apresentação dessa ideia de que é entre os iguais que se dá a amizade, o filósofo já discorda e contra argumenta. Para ele, o ditado se equivoca pois dificilmente um homem perverso se tornaria amigo de outro do mesmo gênero, sendo mais provável que estes

se odiassem e se tornassem inimigos. Afinal, agiriam com contínua maldade um sobre o outro.

Se entre os homens perversos é impossível a amizade, a tese da igualdade é novamente testada entre aqueles em que ambos os homens são classificados, segundo Sócrates, como “bons”. Contudo, a categoria que aposta na completa semelhança entre amigos novamente falha. Pois, se um é, em tudo, igual ao outro, o que haverá de troca de experiências, conhecimentos e sabores nessa amizade? “Como é que tais seres poderão se fazer mutuamente felizes, se nenhum préstimo se oferecem?” (PLATÃO, 1995, p. 49)

E ainda dentro da mesma dúvida, o que levaria homens que são integralmente bons, plenos em si mesmos, a estabelecerem e manterem uma amizade? Pois, se há perfeição em suas ações, de nada eles necessitam e, se não há necessidade tampouco haverá a dedicação que a construção de uma amizade exige. Sem dedicação, o amor não se solidifica, e aquele que não ama obviamente não tem os recursos necessários para ser amigo.

Pois o amor, como levantado pelo filósofo em *O banquete*, não é belo, mas ser carente daquilo que deseja – da beleza e de suas virtudes –, e, na condição de necessitado, tampouco é essencialmente bom. Ele sequer é um deus, pois não há perfeição nele, mas é um *daimon*, um intermediário entre a divindade e a mortalidade. Assim, é pela ação necessitada e desejante que se filosofa, pois nenhum deus busca a sabedoria – já a tem – e nenhum ignorante também será seu amante. Nenhum deus busca a bondade – ela já lhe é conhecida – e para os ruins ela sequer é interessante.

Seria de se concluir, dessa maneira, que as coisas aspiram ao seu oposto. Contudo, retorque Sócrates, que não “há algo de mais contrário do que a inimizade à amizade” (PLATÃO, 1995, p. 52). Como apresentado na discussão com a qual o diálogo se inicia, não seria possível ao amigo construir amizade com aquele que lhe considera inimigo, ou alguém essencialmente bom (e melhor) ter amizade com alguém essencialmente ruim (e pior).

Seria necessário, para a amizade, que seus participantes fossem todos bons ou ruins (e nisso, completamente semelhantes), ou um bom e outro ruim (e completamente distintos)? Haveria alguma outra alternativa? Os artistas em questão são semelhantes, opostos ou há algo mais complexo a se dizer sobre seus pensamentos e anseios?

Mais uma vez é necessário encontrar um novo caminho onde coabite a identificação e a distância, a consonância e a dessemelhança. O amigo é aquele que não é nem bom e nem mau, que não é nem igual, nem diferente. Sócrates conclui, dessa maneira, que o que movimenta a amizade é o desejo, que não é nem bom nem mau.

Portanto, ter sede ou desejo de alguma coisa do gênero por vezes é um desejo útil, por vezes prejudicial, por vezes nem uma coisa nem outra (...). Permanecerão, pois, os desejos, que não são bons nem maus, ainda que o mal morra (...). E será possível que aquele que deseja e ama não seja amigo daquilo que deseja e ama? (...). Por conseguinte, apesar do desaparecimento dos males, continuará a haver amigos (PLATÃO, 1995, p. 59)

Apesar de se desviarem, novamente, dessa conclusão, Sócrates e seus ouvintes não conseguem continuar suas elucubrações, pois são expulsos da academia. Eles se despedem, rindo de si mesmos, amigos que não sabem definir a amizade, e seguem caminhos distintos.

Contudo, a reflexão sobre a amizade como elemento desejante é instigante. Ela ultrapassa o dualismo da total igualdade ou diferença entre seus pares, ou de que um seja completamente bom e de que outro seja integralmente ruim, e atinge o lugar de necessidade através do qual os homens se ligam. Todos os amigos estão, ao mesmo tempo que plenos, em situação de falta ativa; são desejantes de algo que o outro possui e reconhecem no outro a si mesmo.

Em uma aproximação do conceito ao caso dos artistas estudados, vê-se que a construção da amizade entre Goeldi e Kubin acompanha um contínuo reconhecimento de influência e descendência. Estão eles em uma relação desejante pelos saberes, pensamentos e leituras de mundo que um fornece ao outro. Em uma série de procedimentos inversos, a cada vez que estes se identificam, suas poéticas mais se separam e a amizade mais se solidifica. Apenas pelo contato são eles fortalecidos daquilo que lhes é necessário, que existe escondido dentro deles mesmo, mas que só é descoberto no seu eu exterior. Ao se encontrarem nesse processo dialético, conseguem evitar o erro de se transformarem integralmente no outro, porque aquilo que desejam já lhes é seu.

Em uma tardia carta, datada de 7 de janeiro de 1951, Kubin conta que após a visita de Goeldi em 1930 – o único encontro pessoal que estes tiveram, saudado em todas as cartas posteriores – realizou um desenho que nomeou de “O brasileiro”. Ao comparar o desenho com a fotografia recebida do amigo, constata o indizível claro apenas para si, que chama de nitidez do “lado humano do seu tipo – como também mostra o maravilhoso desenvolvimento interno” (ZÍLIO, 1981, p.27-28). Pois, ao desenhar o outro, e mesmo ao olhar uma fotografia deste, olha-se e desenha-se sempre uma mistura dele consigo mesmo.

A leitura de mundo que esses artistas compartilharam ultrapassa a similitude inicial de suas obras. O universo fantástico de Kubin se arranjou, por caminhos distintos, na concretude de Goeldi, e a subjetividade latente de ambos foi a base de uma amizade plena de trocas e encontros. É pelo reino dos sonhos criado por Kubin que mergulharemos agora na viagem de

Goeldi para o Rio de Janeiro. Lidar com o meio externo, tendo por princípio a solidão e a viagem interna, tornou a cidade um dilema para ambos.

2 O REAL E O SONHO NAS CIDADES DE KUBIN E GOELDI

Marcelo Grassmann, ao comentar as leituras que Goeldi realizara sem a obrigação do trabalho, pois não iria ilustrá-las, revela o caráter fundamental da obra literária de Alfred Kubin, *Die Andere Seite* (1919), cuja tradução seria *O outro lado*. Segundo conta, o artista brasileiro releu inúmeras vezes o livro, e guardava-o em seu armário secreto, uma espécie de santuário com livros, desenhos, trabalhos e ilustrações de Kubin. Para Grassmann, Goeldi converteu a fantasia do mestre em seu próprio mundo real, pois

esse livro também fez parte da maneira de o Goeldi ter essa empatia com o Kubin, porque, curiosamente, você sabe que esse livro do Kubin, eu li em algum lugar, que ele antecede o *Castelo do Kafka* em alguns anos e a ideia é a mesma no fundo, de uma coisa muito louca. (...) Mas é um livro que tem o mundo do Goeldi (...) sabe, aquele clima. Quando ele escreve para o Kubin descrevendo o lugar em que mora, quer dizer, um Leblon com o vento balançando, aquelas luzes, provavelmente lampiões, sei lá de que ano isso, de 1930, o Leblon devia ser aquelas velhas coisas. Pelos desenhos do Goeldi, a gente vê que eram coisas bem antigas mesmo, no meio do deserto⁴³. (-, 1995, p.32)

O livro trata da aventura macabra vivida por um desenhista e ilustrador quando ele e sua mulher, a convite de um antigo amigo da escola, decidem visitar (e morar) no perigoso Reino dos Sonhos. A narrativa desenrola-se contando desde o momento em que o convite é recebido, a mudança e estadia da família para este distinto lugar, e a completa destruição e fim de todo o Reino, que resguarda uma cidade das mais perturbadoras.

A sua escrita fora a primeira experiência literária destinada à publicação que Alfred Kubin realizou. Lançado em 1909, sua história foi desenvolvida logo após uma viagem à Itália que compartilhou com seu amigo Fritz Von Herzmanovsky⁴⁴ (1877-1954). Sua elaboração resultou, segundo o autor, de uma profunda vontade de desenhar que não se concretizava - durante esse período sua esposa estava internada em um sanatório pela segunda ou terceira vez (ele mesmo não sabe ao certo) e sua apreensão o impedia de se dedicar ao desenho. Assim, escreveu a história em doze semanas e em quatro concluiu as ilustrações.

O Reino dos Sonhos fora apresentado ao protagonista na vida adulta, apesar de seu convite ter sido feito por um velho conhecido de sua infância: Patera é seu nome. Este fora o criador do Reino e um antigo amigo da época da escola do ilustrador. Adquiriu grande fortuna

⁴³ Entrevista de Marcelo Grassmann a Leon Kossovitch, datada de 30 de setembro de 1995.

⁴⁴ Escritor e desenhista vienense vinculado à literatura fantástica.

em uma viagem pela Ásia Central, quando após lutar com um poderoso tigre e perder sua mão fora tratado pelo chefe de uma rara tribo asiática de olhos azuis.

O longo tempo do tratamento permitiu a Patera ser aceito pela rica e mágica sociedade oriental – eram descendentes da dita “grande horda de Kirghiz” – que, em sua partida, agraciou-o com caros presentes e profetizou sua volta. O retorno, realizado nove meses depois, fora feito com o acompanhamento de engenheiros e agrimensores: a meta era construir o Reino dos Sonhos.

Com uma suspeita inicial sobre essa história fantástica narrada por Gautsch, um dos representantes de Patera no mundo, o ilustrador é convencido a realizar a tal viagem para o país desconhecido incentivado por um grandioso auxílio financeiro que seu amigo reservara para ele. O protagonista sem nome, todavia, sabe pouquíssimas informações sobre o reino de Patera. Gautsch informa unicamente - e de maneira misteriosa - que a escolha daqueles que viverão nos Sonhos é algo que ocorre ou por predestinação, ou por força de nascimento, ou por força dos eventos em sua vida.

Quando o protagonista de *Die Andere Seite*, ou O Outro Lado, após longos dias de viagem, se depara com o Reino dos Sonhos, um muro gigantesco e circular o impede de ver a cidade. Tal muramento é a proteção dos cidadãos contra os perigos externos, e ao mesmo tempo, como se vê no decorrer da história, sua clausura. A verdade que as grandiosas muralhas do novo país revelam para aqueles que a vêem é o profundo mistério que seu interior reserva. Sobre esse caráter esfíngico, hermético e religioso do Reino dos Sonhos, o protagonista é avisado, ao iniciar sua viagem, que neste país tudo fora pensado para a maior espiritualização da vida.

O personagem passa pelos grandes portões do Reino dos Sonhos dormindo. Essa experiência simbólica suscita a sensação de que toda viagem é para dentro – para dentro de uma cidade, de um povo, de uma cultura, e, no corpo que dorme, como no sonho, para dentro de um eu desconhecido. Ao abrir seus olhos, sua primeira visão do reino é nebulosa, o que impede o protagonista de enxergar a realidade matériaca do novo lugar. Tal passagem parece atuar como metáfora para a forma hiper introspectiva de ser um sonhador⁴⁵, cidadão capaz de habitar todo um mundo próprio de fantasias. Afinal, “The Dreamer, however, believes in nothing but the dream – his dream. With us this is clerished and developed; to disturb it would be an unimaginable act of high treason” (KUBIN, 1973, p.14)

45 Título dado aos habitantes do Reino dos Sonhos.

Segundo o pesquisador Stephen Reckert⁴⁶ (1923-2013), um antigo ideograma em inscrições oraculares chinesas datado de 2000 a.C. é a mais antiga forma conhecida da palavra “cidade” no seu sentido genérico. Tal ideograma é composto de um círculo (que em algumas derivações pode ser um retângulo) com o qual se completa, logo abaixo, uma linha curva que representa um homem ajoelhado.

A leitura poética atribuída aos ideogramas, sobretudo em sua origem, também se apresenta aqui. Para o autor, a figura de um homem ajoelhado frente a um recinto murado – sagrado, protegido e uterino – refere-se ao valor do ambiente fechado, o aconchego de ser e fazer parte de sua própria casa, vila ou cidade. O formato globular do lugar habitado, para o qual ele se dobra, fala da completude do círculo e evoca uma força mística, perfeição divinatória e um valor exotérico e matemático do estar universal.

O Reino dos Sonhos, então, se estabelece como um destino que só os conquistadores de si, viajantes da terra do Eu, alcançam. É uma viagem para dentro, caminho oposto ao movimento do corpo puxado para fora da mãe. É a dor da existência percebida por poucos homens (para estes, o choro após a palmada do médico se prolonga até muito depois de sua chegada abrupta ao mundo externo), e que a maioria só concebe quando a própria vida, anos depois, realiza esse torturante parto.

Figura 10 - *Pocalunek*.



Fonte: Alfred Kubin. 1903.

Para estes, ser puxados para a luz crua do mundo significou uma vida dolorosa, e entrar no Reino dos Sonhos é fugir de volta para o cômodo colo materno. A ideia, inclusive, de associar o lugar socialmente habitado ao feminino é algo que Stephen Reckert aponta

⁴⁶ Pesquisador português especialista em literatura portuguesa e espanhola. Foi professor em Yale, na Universidade de Londres e na Universidad de Cardiff.

como comum em distintas sociedades e períodos. Para exemplo, o pesquisador revela que o hieróglifo egípcio para “Vila” era o mesmo utilizado para “mãe”, e que no oriente era comum se referirem às cidades a conquistar como donzelas e àquelas conquistadas como noivas. Ainda além, as cidades invisíveis de Ítalo Calvino possuem nomes e características do arquétipo feminino e mesmo no século XX popularizou-se o termo “pátria-mãe”.

Esse lugar confortável do útero, entretanto, certas vezes se contrai e expulsa, e no Reino dos Sonhos a malvadeza desse feminino é questão palpável: apenas três anos após a chegada do protagonista o país dos mistérios é destruído e desterra o artista sonhador, que nunca mais conseguirá viver normalmente a vida real. Como consequência do fim dos Sonhos, o protagonista diz: “My capacity for dreaming was obviously hypertrophied, and the dreams threatened to overwhelm my mind” (KUBIN, 1973, p.234).

As duas figuras femininas mais presentes no livro são a esposa do protagonista e Melitta, esposa de Lampenbogens. A primeira, mulher débil de nervos instáveis, logo morre em razão dos ruídos, gemidos, ecos e gritos noturnos do carnaval promíscuo que assombra as madrugadas de seu bairro - ao longo da história passa a ter ataque dos nervos e noites de insônia que a fazem, até sua morte, ver fantasmas e alucinações. Melitta, mulher sedutora e de maldade recôndita, hospeda o ilustrador viúvo em sua casa logo após a morte da esposa e é, ao soltar sensualmente seus cabelos em momento de luto, símbolo de erotismo e de prazer sexual condenável.

É após percorrer a cidade como um mendigo, ensandecido e desesperado com a dificuldade financeira que o impedia de sair do Reino e curar a esposa de seu grave estado mental, que o artista tem sua primeira reunião com Patera – a dificuldade e o tempo levado para encontrá-lo se assemelham àquela vivida pelo agrimensor em *O Castelo* (1922) de Kafka, escritor que será amigo de Kubin e leitor de suas obras. O Mestre, como Patera é chamado, assegura sua preocupação com a vida do protagonista e garante que resolverá todos os seus problemas. Não por acaso, é justamente ao se findar o encontro que o ilustrador retorna para casa e vê sua esposa em doença terminal.

Tanto a morte da mulher do protagonista quanto sua aventura com Melitta, apesar de fatos que poderiam ser irrisórios à administração do Reino dos Sonhos, são experiências que ocorrem sob a permissão e controle do Mestre. O Senhor dos Sonhos, figura masculina e dominadora, aparecerá apenas após um ano de tentativas do protagonista em encontrá-lo. Inicialmente com o intuito de interferir na vida amorosa do ilustrador, depois, revelando-se deus, o coração do reino e de tudo e todos que lá vivem.

Tanto essa primeira reunião com Patera como todas as que se seguem se dão no interior de um palácio gigantesco, vazio, imponente e retangular: o poder do Mestre se apresenta até na arquitetura que lhe cerca. Quanto a essa força da forma, Stephen Reckert apresenta uma interessante leitura para a transformação do ideograma chinês na arquitetura de sua imagem. Há uma possibilidade de que o uso do círculo, símbolo do feminino, tenha sido substituído pelo retângulo como resultado de uma

fusão de uma suposta cultura paleolítica patriarcal com a neolítica, dominada pelo espírito masculino, que iria impor ao futuro desenvolvimento da civilização um funesto cunho de agressividade e abstração (RECKERT, 1989, p.13)

A verticalidade divinatória e a presença pesada das portas do Reino dos Sonhos funcionam como a Sublime Porta⁴⁷ do Império Otomano. Desde a entrada medievalsca até a constituição mínima do país nota-se o poder, o controle e a vontade de Patera. O próprio reino se constitui sobre sua premissa de afastamento completo da vida contemporânea, sendo sua empreitada fruto da aversão ao progresso e tendo ela como objetivo a criação de um refúgio para aqueles que desgostam da cultura moderna.

Os novos habitantes são aconselhados a abandonar todas as roupas da moda e objetos industrializados antes de adentrarem ao Reino. Lá, a vestimenta é antiquada – segundo o protagonista, é a mesma utilizada pela geração anterior, a dos pais dos moradores -, o sistema de luz, os objetos e todas as ruas parecem, para ele, os de uma cidade velha e meio acabada. Todos os sonhadores manifestam uma conexão explícita com um passado traumático e apresentam, os homens, algum tipo de mania ou perversão, e as mulheres, histeria.

Toda a arquitetura é antiga e remete a um passado que habita a memória dos moradores, mas não é identificável. Ao caminharem pela cidade em busca de uma casa para morar, o protagonista e sua esposa chegam à periferia de Perla, capital do Reino, onde o ilustrador se interessa por uma residência porque ela o recorda a casa que ele habitou em sua infância, fator decisivo para sua escolha.

Tal qual a experiência de Goeldi ao retornar da Europa para o Brasil, para a cidade do Rio de Janeiro a qual nasceu e habitou quando bebê, o aspecto antigo da cidade de Perla parece, com o tempo, deixar de incomodar o artista, e um crescente valor pelo passado particular e experienciado, mas nebuloso e esquecido, passa a cativá-lo. Na história de Kubin, além da memória da infância, a contínua chegada das obras daqueles que o ilustrador

⁴⁷O termo turco, que se referia originalmente à entrada do claustro utilizado pelo sultão para recepções e encontros políticos – em geral, Constantinopla – passou a significar o sultão em pessoa, a encarnação de sua força.

considerava os grandes mestres das artes, como Rembrandt e Bruegel, e a própria forma decaída da cidade constituíram o motivo de sua permanência no local. Existia um duplo fundamento naquele Reino: a possibilidade da existência do Sonho como morada e a localização do Sonho no passado.

O sonhador é um mergulhador de águas profundas (um passado sob destroços) da qual retorna com memórias ativas e dolorosas que lhe constituem imagens. A experiência dessa viagem ao mundo interior funciona quase como uma investigação psicológica. Como seu principal resultado, um forte caráter simbólico inunda todos os aspectos de sua vida presente.

Ao analisar o sonho surrealista, o filósofo Walter Benjamin encontra caminhos que, apesar das distâncias em sua temporalidade e nacionalidade, tangem aqueles presentes nas imagens oníricas de Kubin. Sobre esse poder do sonho, aponta que

Tudo o que tocava se integrava a ele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido' (BENJAMIN, 1987, p. 22.)

O protagonista do romance dá um passo em direção à falta de sentido quando decide viver sua vida e produzir sua arte de dentro do sonho. Sobre essa imagem simbólica, há uma fronteira que acompanha toda a história e nunca é confirmada – os acontecimentos narrados na história são reais e o Reino dos Sonhos é um país tão existente quanto qualquer outro, ou toda a aventura faz parte de uma viagem maravilhosa do ilustrador durante seu próprio sono?

O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós (BENJAMIN, 1987, p. 33.)

O que explica as contínuas familiaridades que o ilustrador tem com as pessoas e os objetos daquele país - sobretudo quando, durante uma praga, os duplos de todos os moradores (inclusive de si mesmo) passam a habitar e serem encontrados pelas ruas da cidade? Onde habita a capacidade de sua esposa em prever, ao olhar os muros do Reino, que jamais sairia de lá, do sonho? Será resposta à velhice presente em todo país o que o faz perceber ou imaginar que já havia visto tudo aquilo anteriormente, ou o fato de nenhum objeto ser novo, que indica algum uso anterior? Porque tudo é estranho no Reino dos Sonhos?

Quando Freud fala do *Inquietante* em seu artigo de 1919 uma inversão nos é proposta: o *Umheimlich* (estranho, inquietante, aquilo que deveria ter permanecido oculto) não se

categoriza como o oposto direto do *Heimlich*, palavra alemã que designa aquilo que é familiar e aconchegante. Para o autor, na realidade, o inquietante prevê, para sua manifestação, tal qual um duplo obscuro, a existência de uma familiaridade, de uma coincidência entendida como inumana ou o retorno do universo infantil permeado por um mecanismo castrador.

Segundo remonta o autor, o inquietante nasce na experiência da humanidade primigênia. Ele resulta do acontecimento que se demonstra fora do controle do homem e que em sua repetição ao longo de uma vida é interpretado como uma espécie de ação divinatória, profética, um acaso incontrolável e imposto. Ele reflete a “superstição narcísica dos próprios processos psíquicos” (FREUD, 1919. p.359.) realizado pelo homem e mulher primeiros e existentes até hoje.

Ainda para Freud, o efeito causado pelo estranho ocorre quando a fronteira que separa a realidade e a fantasia é invisível. O psicanalista revela que o inquietante se manifesta em um acontecimento externo ao homem – talvez em uma cidade estranha e aconchegante? – que lhe parece, ou por abrigar uma repetição incômoda de algo que lhe remonta a um passado psíquico ou por uma profecia feita por algum tipo de homem divino, um evento incontrolável, e nisso, sombrio e inquietante.

Na cultura egípcia o inquietante se apresentava na realização de um duplo como tentativa de resistência do Eu frente ao poder da Morte. A realização religiosa de múmias, esquife, estelas funerárias e shabtis, dentre outras peças, continha uma crença na sobrevivência da alma imortal frente ao corpo mortal e, no caso específico da mumificação, tinha como objetivo interromper o processo de decomposição do corpo. A prática de preservação do físico para o reencontro com a alma na eternidade era antes de desejo comum; e atualmente, em nossa memória da morte ativada por esses objetos, fato assombroso.

Isso porque se vemos hoje mais uma vez seres mumificados, o reconhecimento do corpo humano é inquietante. Essa sociedade lidava com a morte de uma maneira que o ocidente se desvinculou, e ao nos depararmos com seus objetos, a certeza de que em algum dia haverá a falta da existência do eu é dor que se faz presente de maneira devastadora. Experimentamos novamente a lógica infantil, o medo do escuro e do desconhecido, pois é justamente durante a infância que o duplo “de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 1919. p.351-2.)

A questão do estranho, da qual a obra de Kubin se aproxima, também habita as potências interpretativas do feminino e do masculino. Como já dito, é essa mesma sociedade egípcia que luta contra a inquietante da morte que, como revelado por Stephen Reckert, tem no hieróglifo da vila a imagem da mãe, símbolo uterino do início da vida.

Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais inquietante de todas. Mas a psicanálise nos ensina que essa apavorante fantasia é apenas a transformação de uma outra, que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma lascívia: a fantasia de viver no ventre materno (FREUD, 1919. p.364.)

O processo do inquietante, segundo Freud, “vem da proximidade ao complexo de castração” (FREUD, 1919. p.364). No Reino dos Sonhos, o pesquisador José Cortés⁴⁸ (1955) aponta, inclusive, que o nome Patera seria derivado do latim Pater, que pode significar tanto pai quanto sacerdote. A figura do mestre revela características de ambos os arquétipos, enquanto sua lei rege todo o país e seu cuidado é incontestável e sufocante; seu poder divinatório acompanha sua imagem cultuada pelos cidadãos e monges do reino.

Ele ordena o Reino dos Sonhos com uma presença metafísica⁴⁹ que, quando questionada, manifesta-se por meio da natureza, dos animais ou do ar⁵⁰. O mestre tem um corpo metamórfico, transmutando-se constantemente entre diferentes idades, homens, mulheres, animais e seres desconhecidos. Ele é o próprio duplo do mal que quer eliminá-lo⁵¹.

Figura 11 - *Dying City*.



Fonte: Alfred Kubin. 1904. Δρακοντόμαλλοι

⁴⁸ Crítico de historiador da arte, é também diretor do Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

⁴⁹ Apesar do protagonista buscar continuamente encontrá-lo, tal reunião se dará anos após a chegada do ilustrador, de maneira mágica, quando o sonhador começa a duvidar do poder e existência de seu mestre.

⁵⁰ Na história, quando em disputa com o Americano eventos inusitados se dão no Reino dos Sonhos. No dia da revolução, uma doença que leva todos os sonhadores a desmaiarem de sonho recobriu o povo por dias, animais e seres monstruosos invadiam as cidades e casas obrigando os habitantes a morarem em acampamentos coletivos, e os alimentos se decompunham com velocidade assustadora, levando o povo à fome.

⁵¹ No segundo e último encontro com Patera, quando questionado pelo ilustrador sobre o motivo pelo qual permite que o inimigo incite o povo à revolta, o Mestre se transmuta no próprio Americano (novo habitante que quer destruir o país e trazer a modernidade).

Sua ausência, ou melhor, a extrapolação do seu duplo perverso, o moderno Americano, provoca a destruição física e moral da cidade. A queda do Reino dos Sonhos é completamente matéria e expressiva, iniciando-se com distorções visuais. Os moradores experimentam um mundo em que grandes coisas lhes parecem pequenas, saltam abismos imaginários e têm a impressão de que os edifícios se inclinam sobre as ruas. Em seguida, os habitantes passam a encontrar duplos de si mesmo pela cidade, inclusive de seus mortos.

Uma onda de assassinatos, roubos, violação de corpos mortos, delírios coletivos, orgias obrigatórias realizadas por toda a cidade e acompanhadas de canibalismo, etc., compõe o cenário apocalíptico do fim do Reino dos Sonhos – quando os desejos mais sombrios e ocultos ganham forma na realidade. Em frente à invasão do exército russo, interessado em tomar as riquezas que o Americano dizia haver no reino, todos os habitantes se destruíram mutuamente em uma loucura coletiva.

O único que sobreviveu foi o protagonista. Conta que, diferentemente de seus conterrâneos, conseguiu manter a sanidade e não se envolver nos macabros eventos ocorridos em Perla graças à confiança e certeza na autoridade e poderio de Patera, mesmo naquele cenário caótico. Isolado, pôde assistir à única e definitiva luta entre o mestre e o Americano, que, crescidos no tamanho de gigantes (e nus, pois suas roupas rasgaram-se durante seu crescimento), fundiram-se em um corpo gigantesco e deselegante. Esse corpo esvaziou-se pouco a pouco tomando sua forma humana, tendo permanecido unicamente seu falo gigantesco no meio dos céus.

Foi unicamente com a morte de Patera que se dissiparam as névoas do Reino dos Sonhos e o protagonista, após três anos de sua vida, voltou a ver a luz do sol iluminando a realidade do mundo - o Reino dos Sonhos era regido pelas variações da noite. Ele nos conta essa dolorosa experiência vivida com seus olhos fragilizados:

Fragrant scents heartened me; suddenly the Sky turned red; from behind the eternal snows emerged a glorious fanfare of light – I sprang up with a shout. That was the Sun, the great sun! But my eyes were too weak for this brilliance. I could not endure the brightness and tried to make my way into the shadow of the mountain (KUBIN, 1973, p.226).

Ao voltar para casa o ilustrado teve dificuldade em se acostumar novamente com o mundo real e com toda a sua luz. Para ele, um sonhador, a realidade parecia uma repulsiva caricatura da beleza do sonho, que é uma sombria experiência de iluminação interna. Sua dificuldade em se acostumar com o mundo real o levou a uma profunda melancolia, em que

perdeu o sentido de existir e considerou o suicídio. Posteriormente, ao render-se novamente ao sonho proporcionado pelas madrugadas trabalhando, penetrou um mundo de noites esclarecidas e encontrou significado para sua existência.

Deeper dream layers opened, and I lost myself in animal existences – Yes, in a less than semiconscious way, in the primal elements. These dreams were abysses in which I saw the weather improved and we had fine clear nights (KUBIN, 1973, p.234)

É na ilustração que reencontra sentido para a vida. É no entendimento hermético do universo e de seu movimento – capaz, em suas forças opostas, de movimentar o mundo - que se assentará sua paz. “The forces of attraction and repulsion, the poles of the earth with their currents, the alternation of the seasons, day and night, Black and White – these are battles” (KUBIN, 1973, p.236). A realidade e o sonho coexistem. Seu trabalho como artista é viver entre esses dois mundos, entre a luz e a escuridão, pois, como bem conclui em seu livro, “*The demiurge is a hybrid*” (KUBIN, 1973, p.236).

A experiência interpenetrável com que Alfred Kubin lidou com os duplos “sonho e realidade” e “arte e vida” refletem a crença em sua função transcendental de demiurgo. Em sua autobiografia compartilha que

Al outro lado se escribió em um momento de evolución psíquica y muchos pasajes – secreta o abiertamente – así lo dan a entender. Mientras lo escribía, llegué a conclusiones muy claras: los acontecimientos extraños, grandiosos o cósmicos de la existencia no son los únicos em contener valores muy elevados, sino que, también, lo penoso, lo indiferente y lo accesorio cotidianos encierran los mismos secretos. Esse es el sentido principal del libro (KUBIN, 2004, p. 102)

E, de fato, em sua vida particular não são poucos os relatos em que revela uma experiência profundamente incomum na sua percepção da cidade e do mundo que lhe cerca. Sua vivência externa – na cafeteria, no teatro, na cidade, etc. – foi sempre banhada por uma subjetividade latente e codificada, pouquíssimo explicada, mas sempre exacerbada e onírica.

Y, repentinamente, se apoderó de mi un torbellino de imágenes en blanco y negro – es imposible describir aquella riqueza de inspiraciones que se revelo a mis ojos. Abandoné apresuradamente el teatro de variedades, porque ahora la música y las luces me turbaban, y comencé a deambular sin fin por las oscuras calles, dominado, literalmente violado, por una fuerza obscena que con un efecto mágico hacía nacer em mi mente visiones de animales extraños, casas, paisajes y situaciones grotescas y pavorosas (KUBIN, 2004, p.87)

O acontecimento narrado acima, reconhecido pelo autor como um “fenômeno psíquico” decisivo em sua vida, compõe toda uma sequência narrativa mística sobre uma ida ao teatro da cidade para assistir à apresentação de uma orquestra. Tudo começa quando,

durante o concerto, ao olhar os homens e as mulheres que assistiam ao espetáculo, diz ter visto em suas faces a imagem da bestialidade humana, o que lhe perturbou profundamente e lhe desencadeou uma noite horripilante.

Ainda no espetáculo se lhe tornaram audíveis os ruídos do mundo, e estes lhe soavam como língua universal, debochada e retumbante, cujo significado não lhe era conhecível, mas que tinha, em sua força, um sentido oculto e fantástico. Kubin, nessa experiência, foi novamente envolvido por uma grande tristeza – uma que era sua sombra e lhe acompanhou desde a infância - e diz que, naquele momento, voltou sua mente para as gravuras de Max Klinger⁵² (1857-1920), onde o sonho toma a realidade.

Foi então que a bestialidade dos rostos humanos e os ruídos do universo perderam as cores reais e passaram a ser imagem em preto e branco, tais quais seus desenhos. No relato acima, o artista aponta que esse momento fora como um fluxo de inspirações reveladas aos seus olhos e, todavia, uma experiência de violação obscena do corpo. Debaixo da noite, ele andou sem rumo pelas ruas da cidade movido por certa magia desconhecida através da qual lhe fora revelado um mundo de estranhos, sombrios e apavorantes animais, casas, paisagens e situações. Experiência pela qual, imaginamos, acessou, se relacionou e se projetou nas cidades de Goeldi, agindo como um dos homens perdidos pelas ruas antigas e escurecidas.

me introduje em um pequeño salón de te. También allí era todo absolutamente extraordinario. Desde el primer momento me pareció que las camareras eran muñecas de cera, animadas quién sabe por motor de qué mecanismo, y sucedia como si acabase de sorprender a los raros clientes – que además me parecían verdaderamente irreales, como sombras – a punto de entregarse a operaciones diabólicas, todo el fondo de la sala conelórgano y su buffet era sospechoso. Me parecia que era una trampa cuyo único fin era disimular el verdadero secreto – probablemente una sangrienta guarida, semejante a um establo iluminado por uma luz dudosa (KUBIN, 2004, p. 87-88)

O covil sanguinolento e secreto no qual se converteu a sala de chá adentrada pelo artista, bem como as camareiras que, para ele, eram na realidade bonecas de cera, são elementos de uma assustadora experiência que compõem todo um cenário muito questionável em sua veracidade. Que o evento fora real para Alfred Kubin não há dúvida; todavia, que seu acontecimento tenha sido externo a construção mental do autor, suspeito.

Sobre essa experiência de estranhamento com relação ao mundo habitado, conta em sua autobiografia que teve, em outros momentos, sensações semelhantes – ele as nomeará de

⁵²Artista vinculado ao movimento simbolista, criou uma série com dez gravuras nomeada “Paraphrase on the Finding of a Glove” que muito impactou a Alfred Kubin. O trabalho foi inspirado em imagens que vieram ao artista por meio de um sonho no qual ele encontrava luvas femininas perdidas no gelo. O sonho (e sua obra) continham alto valor simbólico. Kubin admirava profundamente as gravuras de Klinger e, em sua autobiografia, conta que ao conhecer seu trabalho prometeu a si mesmo criar obras semelhantes pelo resto de sua vida.

“embriaguez milagrosa” (KUBIN, 2004, p.89). Essa embriaguez molda seu olhar sobre o mundo e seu estar nele, potencializa a crença na magia transcendente e marca toda sua vida e obra.

Figura 12 - *Tavern (Kaschemme)*.



Fonte: Alfred Kubin. 1947. Desenho. 42 x 29,5 cm. MoMA.

Para Kubin, a dimensão da vida empírica e a vida vista pelos olhos da alma, um sonho, não possuíam delimitações precisas e desembocavam no fazer artístico. Em sua vida, muitas vezes as convulsões e seu estado pessoal de agitação e ansiedade atrapalharam o desenvolvimento de seu trabalho, pois não conseguia desenhar com o tremor nas mãos desenvolvido pelo esgotamento de uma mente continuamente desperta – tinha insônia. Nesse momento, quando não internado em hospitais, lia inúmeras obras literárias, clássicas e modernas, além de relatos de viagens, tratados de medicina, teorias filosóficas.

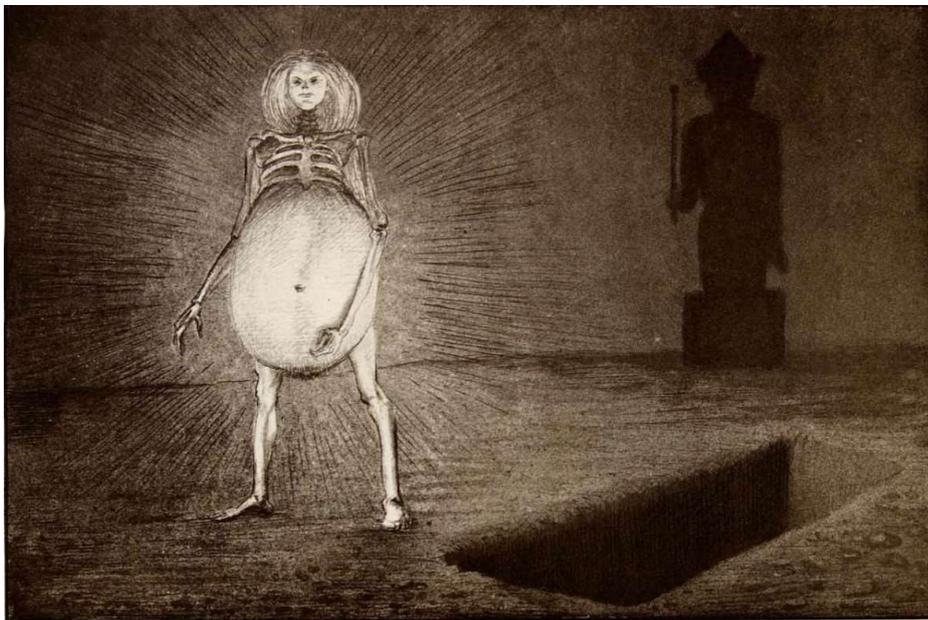
Afeito às múltiplas experiências religiosas, à prática da hipnose e leitor ávido de Schopenhauer desde os dezessete anos de idade, conta em sua autobiografia sobre a experiência de criar sua própria filosofia a partir das teorias lidas. O artista diz

Imaginé, pues, que un principio extra-temporal em símismo, dotado de una existência eterna – lo denomine como ‘el padre’ – creaba, por una razón impenetrable, la consciéncia – el ‘hijo’- y el mundo inseparablemente unido a el. Naturalmente yo era ‘el hijo’, que se mistificaba, martirizaba e perseguia – durante tanto tiempo – que le rogó al padre verdadero y gigantesco, que ló crease espontáneamente como um espejo la imagen. Así, semejante hijo podía desaparecer en cualquier momento com su mundo y ser conservado em La omnímoda da existência del padre. No habría nunca más que um hijo y, a partir de su próprio conocimiento, podríamos decir comparativa y alegóricamente que esse proceso del mundo, cruel y engañoso, solo se desarrolaría para que el padre pudiese percibir, a

favor de esa confusión, su inmensa claridad y infinitud – y medirlas (KUBIN, 2004, p.85)

Ainda em sua autobiografia, é justamente na leitura do difícil relacionamento estabelecido com seu pai – ser fundamental para o dilema existencial que envolve sua teoria filosófica - que encontrará justificativa para seu desenvolvimento artístico. É com a figura paterna que compartilha a experiência traumática da morte e a construção da figura feminina perversa.

Figura 13 - *O ovo*.



Fonte: Alfred Kubin. 1901-1902. Água-forte. NeueGalerie.

A presença da morte em sua vida se deu pela primeira vez com o óbito de sua mãe. Enquanto o artista a acompanhou de perto com uma tristeza silenciosa, desde o princípio da doença até o seu terrível fim; a imagem que mais marcou Kubin aos dez anos fora o desespero insano do pai, que tomou em seus braços o corpo desfalecido da esposa e correu por toda a casa em uma espécie de dança macabra. De acordo com o artista, é neste período que se inicia seu interesse pela morte e pelos cadáveres tão comuns em sua obra.

O precoce casamento do pai com a tia de Kubin, irmã de sua mãe, apenas um ano após a morte da primeira esposa, marcou no artista um período de afastamento da figura paterna. Ele diz que seu pai via no filho a figura da mulher falecida e não conseguia aproximar-se dele - antes o repudiava. Sobre esse distanciamento doloroso, o artista concluiu que

esa época de total abandono resultó ser muy estimulante para la imaginación. Desde sempre em carácter orgiástico que ofrece em espetáculo de lá fuerza con sua explosiones naturales, o el de las catástrofes, me procuraba un extraordinário

sentimiento de felicidad, semejante a una embriaguez acompañada de una sensación de peor que me recorría de arriba a bajo en la columna vertebral. La contemplación de una tormenta, de un incendio o el debordamiento de un riachuelo se contaban entre mis impresiones más fuertes (KUBIN, 2004, p.72)

Pouco tempo depois, não lhe pareceu má a ideia de tentar suicídio sobre o túmulo de sua mãe. Já *in loco*, esperou alguma espécie de sinal divino, rezou à sua genitora na esperança de adquirir ânimo contra ao que chamou de “covardia”, o medo de morrer. Sem ouvir nenhuma resposta do universo, em uma espécie de transe, encostou a arma em sua cabeça e apertou o gatilho, mas o revólver velho e oxidado falhou. Não mais tentou tirar a vida novamente.

É apenas aos vinte e seis anos, quando se muda da Áustria para Alemanha, que essa iluminação sombria ganha forma sólida em sua obra e seu trabalho encontra nicho. Mesmo habitando temporal e localmente o mesmo império que Gustav Klimt (1862-1918) e tendo vinte e um anos quando a Secessão de Viena (1897-1920) realizou sua primeira exposição e fundou sua revista *Ver Sacrum* (1898-1903), Kubin não revela em sua autobiografia nenhuma relação com o trabalho deles, a não ser aquela que estabelece tardiamente com Koloman Moser (1868-1918), a ser comentada no próximo capítulo. Apesar de apresentar características em comum com a obra dos artistas do dito expressionismo austríaco, como o tema da morte, o problema com o feminino e a herança simbolista, é possível que sua formação visualmente mais terrível e estranha do que a destes contemporâneos tenha se dado por conta do percurso artístico de Kubin distanciado de Viena.

Teve ele suas primeiras aulas de arte na Escola de Artes Decorativas de Salzburg, e posteriormente, em razão do terceiro casamento de seu pai, lhe foi oferecida a oportunidade de entrar como aprendiz na oficina de um fotógrafo-paisagista em Klagenfurt, que se converteu em seu tio em razão do matrimônio. De lá, foi expulso por razão de uma fuga. Dois anos depois, fez serviço militar como cartógrafo em Graz, mas teve sua carreira interrompida quando a morte súbita do comandante de sua divisão o levou a um comportamento nervoso na preparação do uniforme para a cerimônia fúnebre. Seu capitão ordenou que ele ficasse no quartel durante o enterro, o que piorou seu ataque e o levou a uma internação hospitalar de três meses.

Ao ver a qualidade de seus desenhos, um amigo da família aconselhou seu pai a enviá-lo para a Academia de Belas Artes de Munique, o que conferiu novos rumos para sua obra. O artista revela não ter a consciência de ter visto sequer uma única obra de arte antes da mudança. Lá, encontrou amigos e mestres, além de ter conquistado reconhecimento artístico.

Pois após Paul Cassirer⁵³ (1871-1926), em 1902, realizar na sua galeria em Berlim uma exposição com cem obras de Kubin que rendeu lhe pouco dinheiro, o artista fora apresentado ao poeta Maximilian Dauthendey (1867-1918) e ao editor Hans von Weber (1872-1924) em Munique, que compraram oitenta obras suas em 1903. A partir desse momento seu ateliê passou a ser muito frequentado. Alfred Kubin não só desenvolveu e alcançou sucesso em sua produção artística em Munique, mas esteve envolvido com o grupo da vanguarda expressionista da cidade, Der Blaue Reiter (1911-1914), os Cavaleiros Azuis, expondo seus desenhos junto a artistas renomados como Wassily Kandinsky (1866-1944) e Franz Marc (1880-1916).

Contudo, nem em entrevistas nem em sua autobiografia Alfred Kubin coloca-se como membro do Der Blaue Reiter. Mesmo seus sete trabalhos expostos junto a Kandinsky em 1906⁵⁴ - um conjunto de pinturas de formas orgânicas e não figurativas que tiveram como base organismos vistos ao microscópio - aparentam-se mais com experimentações abarcadas pelas demandas do grupo, do que parte de seu repertório.

Roger Cardinal chega a dizer que “Mais tarde, Kubin desenvolveria um estilo fantástico agressivo que não apresentaria maior interesse para o projeto expressionista” (CARDINAL, 1984, p.76). O último convite que recebe para atuar junto ao grupo é de Franz Marc para o projeto de realizar uma bíblia ilustrada, da qual escolhe o livro de Daniel, provavelmente por ser este repleto de visões e profecias que fazem parte de sua linguagem onírica.

Em carta enviada a Oswaldo Goeldi em três de janeiro de 1932, Alfred Kubin, ao compartilhar sua dificuldade em encontrar livros para ilustrar – segundo ele, nenhuma editora mais tinha interesse na prática – revela que sua vida “virou uma aventura sonâmbula” (ZÍLIO, 1981, p.16). Aponta, para isso, os nervos cansados que lhe “apresentam um verdadeiro espetáculo de sensações doentias” (ZÍLIO, 1981, p.16) e a falta que uma opinião verdadeira de sua obra lhe faz. Conclui que sua experiência no mundo ocorria como em seu livro, O outro lado.

Na sexta correspondência de Kubin a Goeldi, também trazida no livro *Oswaldo Goeldi* de organização de Carlos Zílio, essa sem datação, o artista austríaco apresenta mais uma vez o

⁵³ Importante negociante de artes que promoveu artistas da secessão de Viena e pós-impressionistas.

⁵⁴ Inclusive essa exposição, apesar de contar com membros fundadores do Der Blaue Reiter, como Kandinsky, fora organizada por um grupo ainda anterior, chamado Neue Künstlervereinigung (Aliança dos Novos Artistas de Munique), que precedeu o *Der Blaue Reiter*. O artista voltaria a trabalhar com Kandinsky em 1912, na primeira e na segunda (e última) exposição do *Der Blaue Reiter* como convidado, mas já com um trabalho muito distinto dos outros membros do grupo.

tema ao falar sobre sua dificuldade em fazer arte com o passar dos anos, como bem ocorre ao protagonista de *O outro lado* ao retornar ao mundo real. Ele diz que

Este criador envelheceu com toda certeza e me parece que atingiu uma fase de idade da qual ninguém pode dizer se é ainda digno de viver. Eu vivo tão desligado, como num sonho, sem os acessos de trabalhos violentos que me atacaram na mocidade e me fizeram ficar como possesso (ZÍLIO, 1981, p.13-4)

O próprio Goeldi usa do tema para justificar seu trabalho, apesar de apresentar uma leitura distinta. Em entrevista concedida para Silva Borges em 18 de setembro de 1960 (um ano antes de sua morte) e relançada no suplemento de São Paulo em 18 de março de 1964, Goeldi discute sua aversão à arte abstrata. Após registrar mais uma vez seus agradecimentos a Kubin por ter sido aquele que o fez encontrar seu próprio caminho artístico, diz, em sua defesa da figuração: “Acredito em meus sonhos: são figurativos” (ZÍLIO, 1981, p.100).

Existe, nessas duas interpretações do sonho, questões de forças distintas e semelhantes. Goeldi usa o sonho como a imagem particular e interior a cada um que, em sua constituição reconhecível ao outro, imagem figurativa, comunica-se com o todo. Dessa maneira, valoriza a capacidade empática da obra de arte e expõe o sonho como meio pelo qual se desenvolve a linguagem própria de cada artista. Continua sua fala:

Eu acho que não há um caminho definido para o artista plástico. Não acredito que haja formas ‘estarrécidas’. Depois de ler credor de Cézanne, Klee, Seurat e outros posso dizer que as teorias de cada um são válidas para eles mesmos. O artista moço deve procurar um parentesco, alguém de quem se aproxime espiritualmente, e não subjugar-se às influências da moda. Não pode imitar. (ZÍLIO, 1981, p.100).

Alfred Kubin, entretanto, vê o sonho como o universo em si, que só se constitui pelos olhos do eu, e, tão logo, é a única maneira de se estar no mundo. Todo seu desenho, ilustração ou texto propositalmente questionam os limites do simbólico e do psicológico em um extravasamento selvagem e cego do si mesmo. Sua primeira formação como fotógrafo na oficina de seu tio parece o ter aproximado mais da prática de um olho ativo que escolhe o mundo do que da fotografia como linguagem objetiva. Sua arte

no se plantea como objetivo dibujarlo que percibedel mundo exterior, copiar lospaisajes que se lepresentan a losojos, duplicar en dos afortunados trazosdeterminados objetos del entorno, sino expresarlo que le atormenta, exponer sus obsesiones, plasmar el universo escurridizo y fantasmagórico de sus visiones y sueños (LLINARES, 1999, p.440)

Contudo, o sonho como símbolo, bem como uma obra dita “espiritualizada” e a necessidade de um artista de mãos fortes e decididas para dar seu próprio rumo a seu trabalho

são características que tocam a ambos os artistas. Mesmo a relação que Goeldi estabeleceu com a obra literária de Kubin, na qual, para Grassmann, ele vê a própria cidade que criou visualmente, revela encontros e desencontros entre suas linguagens, que muitas vezes sofre sobre a distorção do olhar de quem a vê – como dos sonhadores ao fim do Reino dos Sonhos.

Permanecem na cidade de ambos a escuridão, como o rio de tinta negra que perpassa a cidade de Perla e sobe aos céus do Rio de Janeiro de Goeldi, a velhice e destruição do mundo habitado pelos personagens de ambos e mesmo uma loucura latente, através da qual se manifesta toda potência da dúvida entre a realidade e a fantasia, afinal, trata-se de um sonho a habitar a mente de cada artista.

Todavia, é na escolha de qual momento do sonho que será enfatizado, se em pleno adormecimento, ou no momento da realidade confusa ao se acordar, quando a claridade atinge os olhos, que estes artistas encontraram caminhos distintos. A cidade salta, então, como tema pulsante: ela é o primeiro lugar externo quando se sai de casa, e nisso, é o mais complexo meio para o confronto do mundo interior com o exterior, da fantasia com a realidade. Se para Kubin ela era parte do Reino do Sonho – fora completamente invadida pelo Eu – para Goeldi, ela será a potência do confronto, uma disputa borbulhante entre o eu e o mundo. Para isso, analisemos “*Abandono*”, xilogravura realizada por Goeldi em 1937.

Figura 14 - *Abandono*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1937. Xilogravura. 17,3 x 21, 8 cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo.

Em algum ponto da cidade do Rio de Janeiro, um poste de luz inclinado, quase qual uma varinha mágica, lança no mundo correntes eletrizadas de uma forte luz branca. Tais correntes se perpassam, entrelaçam e confundem com os raios luminosos do próprio céu,

veios de madeira, explodindo em uma espécie de sol vermelho - uma criação imperfeita, de um sangue sujo, quase preto, grande e misterioso. O sol ensanguentado ecoa sobre o coração da figura humana encolhida no chão – há um rasgo em seu peito. É um machucado grande e extenso, que toma quase todo seu tronco, manifestando uma dor latente de um vermelho puro, de uma vibração genuína e menos suja, destruída e cansada que aquela revelada pelo sol.

A figura retraída parece tentar esquecer-se de si mesmo pelo sono; uma espécie de morte possível para os males de cada dia. Parece ser um daqueles dias nos quais o sol nos cega e torna tudo obscuro: as linhas de luz que se chocam e recuam ao redor da estrela maior; vivas e inumanas, descem e sobem as moradias, realizando, por sobre a escuridão do mundo extra-iluminado, uma rede que conecta céu e terra, e que emana, em seu emaranhar mágico, uma energia fantasmagórica.

Os casarões mostram que em algum ponto por dentro da janela também há luz; há calor, há vida. Do lado de fora, todavia, apenas um negrume sórdido e um silêncio úmido. Fora o homem só, adormecido e esquecido, a rua está vazia. A gravura parece falar daquele momento do mormaço carioca em que poucos se arriscam a ver o mundo, momento em que o calor enjoado do sol invade casas e corpos, e até mesmo o vento trai, sendo irrespirável, quente e abafado. Uma consciência de si fortíssima preenche o mundo.

Essa consciência se dá nesse descompasso do tempo interno do eu em si - do machucado úmido, latente, íntimo e volátil - em luta com o espaço externo e a crueza de um mundo quente. E é nesse estado entre dentro e fora que se dá a força do trabalho de Goeldi. É no sujeito exposto à hostilidade da cidade - porque ela, em sua complexidade e grandeza, promove a solidão – que habita a terribilidade do espaço externo, sem espaço para o sujeito, restando um silêncio petrificante do ser. É desse atrito do sujeito na cidade que resta esse sentimento de paralisação, de incompreensão e de divergência irremediável.

Não só em *Abandono*, mas as obras de Goeldi que tem como tema a cidade do Rio de Janeiro guardam em si, nas diversas vezes representadas, um outro tempo, o tempo do atrito. Seja revelando figuras humanas solitárias, casas assombradas ou animais exóticos, quando o lado de fora é visto pelo lado de dentro estabelece-se um estado singular, quase mágico.

Ao tratar desse efeito presente nas gravuras do artista, Ronaldo Brito aponta no livro *Goeldi* que o excesso de compromisso com a realidade – a crueza absurda com a qual o artista grava a cidade do Rio de Janeiro, seus estranhos animais, seus homens e mulheres de um vaguear sem destino... - impõe uma temporalidade quase fantástica ao real, e, dessa maneira, o tempo através do qual se dá o trabalho de Goeldi parece permanecer em um entre interno e externo, entre cidade e sujeito, entre real e fantasia. Este demiurgo também é um híbrido.

Pouco se sabe sobre as pessoas que percorrem a cidade, apesar de uma identificação muito intensa, existencial, com esses seres vazios, ser prontamente estabelecida. E as coisas – as casas mal-assombradas, os postes eletrizados, o encontro dos urubus, os guarda-chuvas – são adjetivadas e vivificadas, sendo tão reais e, em uma oposição poderosa, tão simbólicas, que a cena inteira parece guardar segredo sobre o significado do mundo.

Dessa maneira, a incongruência de uma abordagem subjetiva do mundo parece, pela crueza da cena, roubar a vida dos homens e entregá-la às coisas, e, usurpando a morte dos objetos não nascidos, embuti-la na silhueta humana. As coisas, as janelas, os fios de luz, os casarões, as carroças, tudo tem alma. Tudo explode uma subjetividade encerrada e calada no homem; e o humano, em geral, é presença petrificada, uma postura rígida expirando frieza solitária.

É justamente nessa confusão, nesse meio espaço entre o homem sem humanidade e as coisas cheias de alma, no espaço de enfrentamento do interior com o exterior, no lugar onde habita o potente tempo de atrito entre o indivíduo e o ambiente, que se dá a cidade de Goeldi e seus pouquíssimos habitantes: no caminho entre o indivíduo e o espaço que o cerca. Ronaldo Brito aponta que

Diante desses restos de cena, incômodos de tão literais, ficamos até um pouco desarmados. Por exemplo: prosaicos urubus, nem sequer muito sinistros, ciscando no lixo. Não serão, por certo, denúncias sociais de cunho populista, tampouco quadros humanistas, paradigmáticos, a clamar por compaixão, solidariedade ou justiça; escapam em larga medida ao veio fantástico peculiar a vários expressionismos. (BRITO, 2002, p. 36-38)

De fato, é conhecida e discutida a recusa de Goeldi pela arte que se dizia engajada socialmente. Essa recusa, todavia, foi tomada sem que houvesse um esquecimento da realidade, de maneira que o artista se distanciasse do mundo – no caso, da cidade do Rio de Janeiro – tal como ele é. Sua obra, em segredo, revela o clima, as mazelas e estranhezas da vida. Mas ela não é e nem pretende ser uma arte produzida para fins políticos, resumida a uma necessidade específica e de olhos fechados para o entre lá e cá da percepção do sujeito. Para Sheila Cabo, foi a

incompatibilidade da proposta de Goeldi com a crença na razão e na utopia do progresso que fundamentou Modernismo foi objeto de uma reflexão que buscou precisar a diferença entre estar à margem de Goeldi (CABO, 1995, p.9)

Goeldi não se distancia da realidade do Rio de Janeiro. Antes, fala de dentro dele, a partir de um olhar presente, vivencial e subjetivo. Em suas obras, as cenas de cidades decaída mostram que o conflito daquele espaço não era por ele negado, mas lhe era físico, palpável e

sensível. Sobre Oswaldo Goeldi, Maria Eduarda Castro aponta que “Nos seus desenhos e nas suas gravuras estão plasmadas a vertigem e a comoção do artista pelo universo urbano” (MARQUES, 1988, p. 13). E, de fato, suas cenas se dão quase sempre no espaço externo e citadino.

A escuridão que preenche seu mundo e que tanto comoveu a historiografia da arte brasileira fora a escolha por uma linguagem que em sua própria construção se afastasse de qualquer possibilidade decorativa. Isso porque, para o artista, cada elemento, tanto o constitutivo do fazer artístico, quanto o imagético, que se presentifica nele, estão imbuídos de profundo significado. Funcionam de uma maneira híbrida, a dar conta de uma observação tão atenta dos segredos da realidade que revela todo o seu universo atômico e misterioso. Nasceram de um estranhamento tão elevado do mundo que alcança a fantasia intrínseca a ele.

Figura 15 - *Sem título - Urubus*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1929. Xilogravura, 13 x 14, 5 cm. Coleção Hermann Kümmerly.

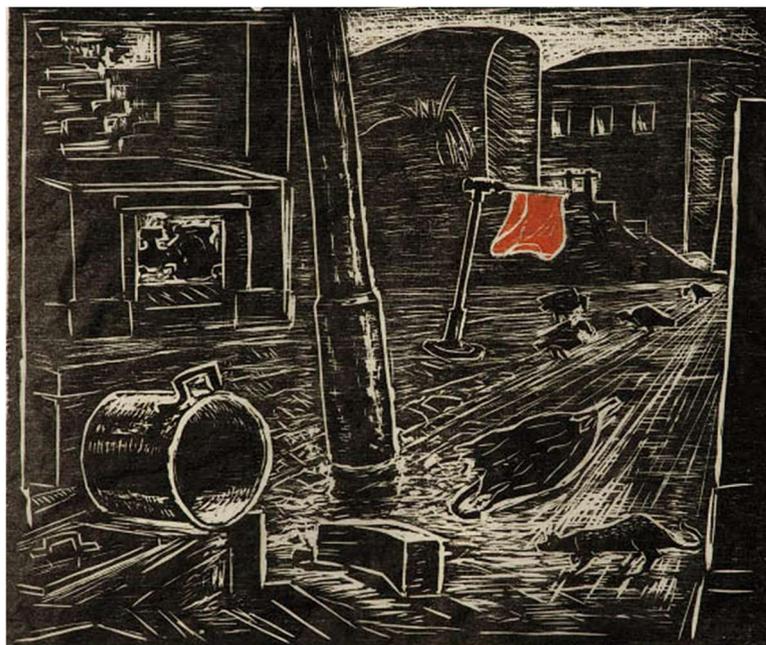
Sobre a produção da vanguarda paulista do século XX, o artista e teórico Carlos Zílio, em *Querelas do Brasil*, aponta que ela seria fruto da preocupação dos intelectuais e artistas modernistas com a inserção do Brasil em um cenário internacional de arte que se dava, muitas vezes, pela imagem de um país globalizado que figurava uma vida modernizada⁵⁵. Esse desejo se manifestou na vanguarda paulista de diferentes formas, perpassando por suas escolhas

⁵⁵Uso essa palavra não de maneira corriqueira, mas sim porque me parece que especificamente os desejos modernistas paulistas se confundiam aos desejos de modernização do espaço externo, um compromisso que nem sempre esteve presentes nas vanguardas modernas – na realidade, presente de maneira expressiva unicamente nas correntes futuristas.

temáticas e pelo desejo de uma aproximação visual com a arte cubista francesa. E foram justamente tais escolhas que, para alguns pesquisadores como Sheila Cabo e Carlos Zílio, motivaram a rejeição inicial à produção de Goeldi por parte de seus contemporâneos. De fato, as cenas do Rio de Janeiro de Goeldi não parecem ser cenas de uma cidade moderna, e lembram bem mais o Reino dos Sonhos apresentado por Kubin.

Pois existe todo um repertório que é crível e, ao mesmo tempo, profundamente estranho e fantástico em sua obra. Seus muitos urubus que tomam o mundo externo [Fig.15] de uma cidade, pois vemos postes e casas, habitam o mesmo espaço de um cano que deságua esgoto em um mar desconhecido, no qual um barco está preso, parecendo naufragar. Trata-se de uma cena comum, mas, vista sob um olhar que atua de maneira onírica, vendo naquilo algo de sobrehumano, e é quase inacreditável que um mundo assim possa existir – mesmo que nós, brasileiros, o reconheçamos até hoje.

Figura 16 - *Rua Molhada*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. Sem Data. Xilogravura. 21 x 25 cm. Acervo Marilu Santos.

Em *Rua Molhada* [Fig. 16], trabalho de 1938, vemos uma cidade escura, suja, que quase nos faz crer em seu abandono. Vemos seus animais asquerosos, suas latas de lixo reviradas, seus postes reclinados, seus espaços baldios, sua umidade palpável. Uma espécie de bandeira vermelha nos fala de algo que já passou – trata-se de um pano que nos conta do sujeito morto e esquecido naquele espaço?

Tal trabalho parece mais uma vez tratar daquele tempo estático, do atrito do homem com o mundo. Não se conta, nele, algo sobre uma cidade luminosa e festiva, tampouco sobre

uma cena socialmente engajada, de um povo trabalhador. Não há compromisso com o tema das mulheres negras, nem é uma cena de carnaval como em outras obras do mesmo período que representam o Rio de Janeiro ou o Brasil. Como aponta Nuno Ramos,

O beco, o subúrbio, o calor tempestuoso, a luz interna das coisas humildes e esquecidas, a morte, os mortos, a morta: Bandeira e Goeldi descortinam à cultura brasileira a hipótese de um mau destino. Não oferecem apenas resistência e garoa ao modernismo solar, mas uma compreensão diferente do tempo (RAMOS, 1994, p.5)

Trata-se do Rio de Janeiro, cidade solar que, em Goeldi, é atormentada por uma escuridão desmedida. Tal tratamento do espaço não se afasta do mundo real, mas nos conta sobre ele pelo seu negativo: fala-se ou dos poucos minutos em que, nos trópicos, a tarde ensolarada transforma-se em noite, ou do sol violento que, em sua intensidade, cega. Supeitamos de que se assemelha à obra do sonhador quando este retorna a vida desperta.

Seja por um motivo ou pelo outro, olhar diretamente para o sol explosivo conduz o artista – como em *Abandono*, na qual o poste de luz nos revela, como varinha mágica, os raios solares –, a um sonho banhado pela luz tropical que recobre toda a cidade. O trabalho de Goeldi, então, revela a força da claridade do sol através de uma profunda escuridão.

Em sua obra, fala-se apenas da inegável cidade carioca vista sob uma crueza simbólica e desesperadora. Ela está inundada do artista tal qual a cidade de Perla é pelo sonho de Kubin. O mestre, contudo, precisa anular o mundo real para se estabelecer sobre ele, enquanto o discípulo, em um trabalho descendente e ascendente de seu mestre, encharca o mundo de sua presença de tal maneira que por onde se olhe a vida real há um vazamento de seu mundo interno. Sylvia Coutinho aponta que a obra goeldiana trata de uma exterioridade que

é pura interioridade, no sentido de que ela expressa a subjetividade do artista: o modo como ele sente e se coloca nesse mundo. Paira nessa ambiência silêncio e solidão. Quando as ruas estão vazias, as casas que nelas aparecem são entes fechados, misteriosos e impenetráveis, pouco convidativos ao acolhimento da vida íntima que se espera aí encontrar. Essas casas não parecem designar o espaço da residência humana. A interioridade não tem lugar nesse mundo. (COUTINHO, 2014, p.102)

Sobre esse descompasso da interioridade sem casa no mundo, nesse desencontro entre os desejos, em época, da arte estabelecida como moderna (no Brasil), e das imagens produzidas por Goeldi, resta a concretude e fisicalidade do seu trabalho, o embate com a cidade nua. Maria Eduarda Castro afirma que as “coisas mais elementares e prosaicas tais como um poste, uma lata de lixo ou um cão vagabundo assumem de súbito uma presença assustadoramente irreduzível” (Marques, 1988, p. 15) e, frente a isso, vibra o embate do eu com/no mundo. Para a pesquisadora,

No seu papel a cidade desponta sincera e verdadeira, livre do vezo narcisista de louvor aos seus decantados aspectos pitorescos. Goeldi gravou um Rio arcaico e moderno, repleto de luzes e de sombras. Sua arte conseguiu dissolver o estigma do ‘exotismo folclórico’ carioca que Mario de Andrade opunha ao cosmopolitismo moderno paulista (MARQUES, 1988, p. 13)

Goeldi optou por olhar para a ferida da cidade. Pouco convencido da leitura modernista estabelecida no Brasil em época, nem se deixou encantar pelas “imagens do ‘progresso’ da ‘belle époque’ carioca, nem buscou fixar-se em São Paulo, onde já se ensaiara algumas manifestações modernistas” (Marques, 1988, p.14). Seu trabalho, dessa maneira, é a cidade envelhecida e sob a crise do sujeito. Não se encaixa nem na sociedade conservadora acadêmica nem no borbulhante desejo industrial visível na vanguarda modernista insuflada pelo nacionalismo e pela industrialização promovida no país no momento posterior à primeira guerra mundial.

Sheila Cabo pontua que “Para Goeldi, o modernismo brasileiro, representado pelo cidadão da metrópole, aquele que ansiava pela máquina, não interessava.” (CABO, 1995, p.69-70). Todavia, tal abordagem não o distanciara de um fazer moderno. Sendo a cidade seu grande tema e sendo ela símbolo de modernização, Goeldi realiza o difícil trabalho de retirar-lhe o cobertor da magia capitalista e buscar, sob os destroços, aquilo que é de fato a cidade.

Essa incompatibilidade com relação à leitura de mundo apresentada pelo projeto progressista e futurista⁵⁶ estabelecido em época fez com que Goeldi optasse por uma abordagem pessoal, por outro Rio de Janeiro. Segundo Maria Eduarda Castro, Goeldi, ao escolher residir no Rio de Janeiro, já se estabelecera em uma cidade de vida cosmopolita. Contudo, optou pelo “Rio suburbano, o Rio das imagens esquecidas e abandonadas” (MARQUES, 1988, p. 15).

A “vida na grande cidade não é concebível sem que todas as actividades e relações mútuas tenham sido coordenadas num esquema temporal fixo e supra-subjectivo” (SIMMEL, 2009, p.7), diria o sociólogo Georg Zimmel em seu provocante texto *As grandes cidades e a vida do espírito*. Relacionando a imagem decadente da urbanização proferida pelo autor em seu texto tão difundido, e a imagem do Rio de Janeiro que Goeldi oferece, vê-se um caminho para entender a dificultosa vivência do sujeito dentro de um contexto de cidade moderna.

Simmel revela como o estabelecimento de uma ampla circulação financeira bem como um ambiente dominado pela racionalidade extravasa a “pura objetividade no lidar com os homens e as coisas” (SIMMEL, 2009, p.5). Esse processo faz do homem, agora efusivamente

⁵⁶Não no sentido da vanguarda artística futurista, mas no sentido de um desejo pelo futuro como algo desejado e esperado.

racional e de relações excessivamente lógicas, um ser que expulsa de si a individualidade, criando um mundo de dureza inexorável. Essa sociedade, para Simmel, suscita uma condição psicológica ignorada, e é criadora de uma vida anímica e raquítica. Dessa maneira,

a vida compõe-se cada vez mais destes conteúdos e destas ofertas impessoais, que pretendem reprimir as colorações e as incomparabilidades francamente pessoais; e de tal modo que, para salvar o que há de mais pessoal, é necessário convocar algo de extremo em peculiaridade e singularidade; há que exagerá-lo, ainda que seja só para se tornar audível, inclusive para si mesmo (SIMMEL, 2009, p.18)

Esse processo de exagero do real em luta com o espaço externo lembra, em muito, as cidades de Goeldi e seu mundo que é, ao mesmo tempo, hiper-cru e hiper-simbólico. Simmel chega a apontar que tais embates entre o Eu e o ambiente externo urbano são frutos do estabelecimento da modernidade. Para ele,

O desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância daquilo que se pode chamar espírito objectivo sobre o espírito subjectivo, isto é, na linguagem e no direito, na técnica produtiva e na arte, na ciência e nos objectos do âmbito doméstico encarna uma soma de espírito, cujo incremento quotidiano é acompanhado apenas de modo muito incompleto e a uma distância cada vez maior pelo desenvolvimento espiritual dos sujeitos. (SIMMEL, 2009, p. 17)

Se Goeldi trata da modernidade, de fato, ela se dá pelo seu duplo. Se desenrola através de uma subjetividade latente e ignorada. É vista transbordando em seus dias-noites, sendo explosões de luz em ambientes escurecidos, solitários e apocalípticos. Seu olhar de dentro da cidade revela a dor, exagerada em sua crueza, do indivíduo em um mundo que se deseja objetivo, um Eu engasgado que só pode ser visto nas coisas.

Dessa maneira, o mundo é sensível e dói, e o Eu é frio, está petrificado e paralisado. Tudo que é coisa está cheio de humanidade e parece símbolo de algo maior, sendo apenas, em sua crueza, aquilo que de fato é: uma rua abandonada, um urubu na cidade, uma janela que vibra luz, uma lata de lixo caída. Não se trata de uma história vista de fora – a ilustração de um povo – nem tampouco de uma modernidade industrial – cheia de luz e festas -, mas do resto, dos destroços não ditos e (mal)ditos, os subúrbios e os prédios decrepitos.

Trata-se efetivamente do tempo de atrito. Do Eu no mundo em combate com uma globalização estarrecedora. Trata-se de uma subjetividade que busca, de alguma maneira, existir, e de um tempo de caos, um senso de quase derrota que comove e constrange. A cidade é latente, a urbanização inegável. O eu habita no entre, é escondido que subsiste e comunica. Trata-se de um olhar cru para o sol feito de dentro da cidade.

O Rio de Janeiro de Goeldi habita sob o mesmo embate que a cidade de Perla, a qual o estrangeiro Americano, em luta contra o criador do Reino dos Sonhos, busca modernizar. Elas também se assemelham quanto à velhice e sujeira do meio urbano, do descaso latente na arquitetura, de seus objetos antiquados e de suas narrativas incomuns. Ainda além, foram desenhadas por artistas que perambulavam sozinhos pelos seus becos.

Existe, contudo, uma diferença brutal na escuridão das cidades destes artistas. Essa diferença, que se revela mais como um desenvolvimento, é, na realidade, a existência de duas abordagens distintas de se utilizar do simbólico. O primeiro, oriundo do mestre, é de impacto indubitável e provocante, e pode encontrar resposta do lado de fora (possui uma correspondência com algo não dito e latente, quase psicológico). O segundo, do discípulo, desenvolvido da maneira rebusca e elevada, encontra resposta em si mesmo, dentro da própria imagem (tudo é o que é).

O Reino dos Sonhos habita o mundo fantástico. Sua cidade, Perla, hesita entre as leis naturais e o sobrenatural. Ao mesmo tempo em que existe em um sentido literal e cru - o Reino dos Sonhos é país para o qual se precisa de passaporte, repleto de burocracias, capaz de ser invadido e ter seu próprio exército - existe também com um forte caráter simbólico, pois a essência dos sonhos é tomada de maneira literal e abre-se uma porta para todas as possibilidades que lhe caracterizariam.

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura de literalidade (TODOROV, 1975, p.90)

O sobrenatural resulta desse jogo linguístico. Nesse sentido, a palavra “sonho”, bem como “Patera”, simboliza todo um repertório ausente que lhe acompanha – a partir de sua presença, toda magia é possível e toda irrealidade suportável. O irreal resulta “do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra” (TODOROV, 1975, p.85). Dessa maneira, a cidade de Perla revela-se potencialmente imaginária, funciona como índice do mundo mental que se desdobra pelas madrugadas e atua como símbolo do sonho.

O fantástico também surge como recurso na tentativa de dar forma àquilo que a repressão subjetiva ou social tomou. Para o linguista Tzvetan Todorov (1939-2017), justamente por isso a psicanálise o substituiu. “Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração

exercida pelos cadáveres” (TODOROV, 1975, p.90). Isso ocorre por conta daquilo que o autor chama de pandeterminismo presente na teoria psicanalítica.

É uma causalidade generalizada que não admite a existência do acaso e estabelece que existem sempre entre todos os fatos relações diretas, mesmo quando estas geralmente nos escapem (TODOROV, 1975, p.170)

Acontece que a literatura fantástica, como bem ocorre em O Outro Lado, funciona como um labirinto e tem grande abertura para os acasos, os enigmas e os caminhos profundamente simbólicos e sem respostas. Existe, sim, fortes fatores psicanalíticos, mas eles não resolvem a questão do livro e funcionam como mais um dos becos que se formam no caminho da história do sonho criada por um autor de hábitos e interpretações incomuns.

Quando pensamos, todavia, na cidade do Rio de Janeiro oferecida por Goeldi, existe igualmente um sujeito; mais uma vez, contudo, a psicanálise não dá conta. Isso porque o sujeito goeldiano não dá espaço para leituras. Ele não é sequer labiríntico, pois assume postura crua e seca de tão iluminada. Em uma contradição poderosa, contudo, é símbolo abundante. É o símbolo enquanto hieróglifo antigo, no qual reconhecemos a figura – um pássaro, um humano, um rio... -, que é o que é, e, ao mesmo tempo, nos abre espaço para uma suspeita de seu significado maior.

Se ele é símbolo, o é de maneira impenetrável, em uma espécie de rebatimento espelhado do mundo. Trata-se de uma realidade hiper iluminada, onde nada se esconde e, justamente nisso, de tudo se suspeita. O próprio objeto é símbolo de si mesmo, e nesse processo, trabalha duplamente tanto em sua função comum, como no seu sentido elevado. O símbolo encontrou um desenvolvimento tão complexo de si mesmo que não necessita mais de uma mensagem externa para atuar como tal.

Ambos os artistas partem do sonho. O tcheco, em seu trabalho, permanece adormecido – a cidade só pode ser noturna e se localiza nas esquinas do mundo interior extravasado do artista. Goeldi, contudo, parece revelar um mundo que fora visto por um olhar semicerrado, que tampa as luzes com uma das mãos. Estava o Rio de Janeiro ali o tempo inteiro, mas houve um algo indizível capturado pelos olhos do artista vagante. Uma fratura na realidade nos causa um estranhamento, enquanto absolutamente nada sai do normal. Na verdade a normalidade, na cidade de Goeldi, é a estranheza. É a cidade do incomum diário que lhe chama a atenção.

Talvez o comum entre ambos seja a escuridão que tanto a realidade quanto o sonho parecem provocar. Talvez a solidão latente e fruto do enfrentamento do eu com a cidade

revele um tempo mágico em seus trabalhos, e seja um segredo irrespondível. O código que desvenda seus enigmas, contudo, parece ser claro para ambos os artistas.

Nas imagens de Kubin, de natureza violentamente simbólica e profundamente pessoal, Goeldi encontra, acima de tudo, a imagem conturbada do artista interessado em revelar a face oculta e misteriosa do mundo que nos acostumamos a chamar de comum e real. Toda uma sorte de mistérios, símbolos heréticos, monstros e elementos demoníacos estão prontos a emergir pelas frestras da aparência do mundo visível. Os traços cortantes do desenho do artista austríaco, a iluminação sombria e gestualidade atormentada são para Goeldi a tradução visível da própria experiência da fissura. O mundo (assim como o próprio corpo) passa a ser vivido como experiência fraturada, cuja realidade profunda apenas se manifesta por meio de traumas. Goeldi percebe no artista e na personalidade de Kubin a ‘correspondência’ que buscava para dar corpo a sua expressão particular (BRITO, 2002, p.158-9)

Frente à noite dos sonhos reais de Kubin, Goeldi vive a real fantasia da cidade carioca. Nesse processo de aprender a dar uma forma própria e pessoal ao mundo (Goeldi chama de seguir seus sonhos figurativos), passam-se anos sob grandes dificuldades financeiras até a conquista de certa popularidade. Alfred Kubin, então, em carta enviada dia 07 de novembro de 1926, aconselha o artista brasileiro a ter paciência e não desistir de trilhar o melhor caminho – o seu próprio – pois, segundo ele, os “Deuses da Escuridão protegem seus filhos” (ZÍLIO, 1981, p.2-4).

Os Deuses da Escuridão, sob a claridade do sol, parecem ser cultuados de maneira privada e individual. Seus poucos fiéis seguem um caminho próprio e manifestam sua fé cada qual a seu modo. Nós, que apenas conhecemos os distintos rituais realizados, nos questionamos que fé é essa que acolhe liturgias tão distintas; se existe, entre os fiéis, uma literatura comum, se seus ritos privados se assemelham ou se há uma revelação particular para cada monge... Saímos do continente europeu, entramos pelas cidades cariocas e estamos no culto privado: a fé se transforma na casa de cada filho.

A casa, enquanto corpo, é um espaço físico que fala do mundo íntimo de cada um. Esse mundo, tal qual o de um colecionador, carrega objetos que guardam memórias e que, bem como um museu, podem ser desenhos, pinturas e esculturas dos artistas que atraem ao colecionador (ou curador). Por vezes compartilhado, é interessante como muitas vezes as formações de artistas, como no caso de Oswaldo Goeldi e Alfred Kubin, envolve um pantheon de grandes mestres muito singular, e que em seu próprio agrupamento revelam mais sobre seu criador. Para melhor entender os segredos trocados em cartas, que revela um panorama comum aos interlocutores, devemos investigar quem são esses mestres que habitam os museus dos artistas aqui estudados.

3 MUSEUS COMPARTILHADOS

Há uma antiga lenda grega que chega a nós pelo orador romano Cícero. Nela, Scopas, nobre da região de Tessália, ofereceu um grande banquete do qual participou o poeta Simônides (556 a.C – 468 a.C), que compunha sua corte. O nobre pediu ao poeta que recitasse um poema em sua homenagem, mas seu convidado, ainda além do tributo ao anfitrião, incluiu em seu escrito passagens honrosas aos deuses Castor e Pólux.

O nobre vaidoso desgostou da atitude de Simônides, e declarou que quanto à poesia só pagaria a parte referente aos elogios a ele, sugerindo ao poeta que cobrasse a outra parte aos deuses gêmeos. Ainda naquela noite, Simônides retirou-se do banquete, pois fora avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora. Ao sair, não encontrou ninguém, mas evitou que sobre si caísse o teto do salão de Scopas, que desmoronou sobre seus convidados.

Todos os presentes morreram e seus corpos estavam tão deformados que se mostravam irreconhecíveis. Foi com a ajuda de Simônides, que lembrava quem estava sentado em qual lugar, que os corpos foram identificados. Castor e Pólux, os jovens que o chamaram para fora da casa de Scopas, pagaram sua parte do poema livrando o poeta da morte. E Simônides, a partir dessa narrativa, teria sido aquele que desenvolveu a arte da memória.

É interessante pensar que os próprios deuses gêmeos possuem, dentre suas narrativas, uma história ligada à memória. Em seu mito de criação, a distinta origem paterna, uma divina, e outra humana, conferiu a imortalidade a Pólux e a mortalidade a Castor. Após um duelo romântico no qual ambos estavam envolvidos, o irmão humano morreu. Entristecido, pois amava Castor, Pólux pede a Zeus, seu pai, para que trocasse sua própria vida pela de seu irmão.

Ao ver a união dos gêmeos, o deus grego concedeu que eles vivessem alternadamente, ora na terra, ora no céu, onde foram identificados na constelação Gemini (Gêmeos). Os irmãos tornaram-se deuses protetores dos marinheiros, pois exerciam a função de guiar e auxiliar brilhando no céu escurecido quando os navegantes estivessem perdidos no mar revolto e desconhecido.

Esse mar agitado e pleno de caminhos incógnitos assemelha-se à própria vida. Os irmãos, enquanto estrelas, ao guiarem os tripulantes para o futuro - para as terras desejadas - são também ponto de referência frente ao passado, da onde os viajantes saíram. Existe, portanto, uma relação interdependente entre destino e partida, que também habita o processo

da memória, uma descoberta própria da poesia: é só a partir de algo guardado nas experiências passadas que se constrói o futuro obscuro.

Para que essa ação se dê de maneira mais eficaz, Simônides sistematiza a melhor maneira de se aperfeiçoar a memória. Sob uma arquitetura larga, com poucos detalhes (para evitar a distração), é necessário que se selecione os lugares das coisas a partir da formação de “imagens mentais” (YATES, 2007, p. 18) para cada uma delas, guardando-se cada imagem em um lugar próprio. Assim, como com cadeiras ao redor de uma mesa em um banquete, a ordem das imagens é a mesma de seus lugares - e tais lugares consideram a importância, aproximação e distanciamento das imagens. Guardando-as sob essa técnica, tais imagens, por maior que seja sua quantidade, permanecerão facilmente acessíveis à memória.

O processo é tal qual aquele que os artistas exercem ao guardarem em suas memórias a obra daqueles que consideram seus mestres. Eles as organizam de uma maneira que melhor funcionam para a sua recordação, segundo lugares, tempos específicos e debaixo de uma arquitetura larga e ampla, como a de um museu. Quando Goeldi retorna para a obra de Kubin, volta também para todo um pantheon de grandes mestres que construiu para si e, da mesma maneira, Kubin, ao enxergar descendência artística no discípulo brasileiro, conecta-o não só com suas próprias pesquisas, mas também com as desenvolvidas por aqueles que ele mesmo considerava grandes artistas.

Segundo o pesquisador Frances A, Yates,

O tipo mais comum de sistema mnemônico de lugares utilizado, embora não fosse o único, era o tipo arquitetônico. A melhor descrição do processo é dada por Quintiliano. Segundo ele, para formar uma série de lugares na memória, deve-se recordar uma construção a mais ampla e variada possível, com o pátio, a sala de estar, os quartos, os salões, sem omitir as estátuas e outros ornamentos que decoram esses espaços. (...) Isso feito, tão logo a memória dos fatos precise ser reavivada, percorrem-se todos esses lugares sucessivamente e pede-se a seus guardiões aquilo que foi depositado em cada lugar. (YATES, 2007, p.19)

O livro de Yates sobre *A arte da memória* volta-se para sua aplicação original na retórica, sendo ela uma auxiliar do orador que pretende discursar certamente em suas explanações. A relação original entre tal arte e a poesia a partir de Simônides, contudo, abre o tema para ser encontrado por distintos caminhos, como o das artes plásticas. Pois a memória, para além de sua desenvoltura mental, possui na técnica apresentada um sentido apurado da visão, requisitado pela valorização fundamental da imagem que aquilo que habita a memória deve possuir. Afinal, para Cícero, como aponta o autor, é

vendo os lugares, vendo as imagens armazenadas nos lugares, com uma visão interior penetrante, que trazia imediatamente aos seus lábios os pensamentos e as palavras de seu discurso (YATES, 2007, p. 20)

Conceber um espaço que possua todos os elementos concretos de um lugar real e, ao mesmo tempo, se desenvolva na mente, sendo capaz de receber um sem número de imagens em salas sem limites, assemelha-se a criação de museus imaginários, tais quais aqueles propostos pelo francês André Malraux.

Para ele, tal museu se dá em um processo mental que ultrapassa a seleção necessária de quais entram ou não nos salões dos museus físicos, possuindo liberdade para completar qualquer falta. Segundo o autor, o museu imaginário aprofunda “ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa (MALRAUX, 2017, p. 13)

O *museion*, termo que deu origem a palavra museu, é, como templo das musas, casa que serve primeiro à titânide Mnemosine, mãe das nove entidades honradas em tal espaço. Esta, protetora da memória, impede que o esquecimento tome os homens, lembrando-os de seus feitos, descobertas, amores e desejos. Aqueles que criam museus imaginários são capazes de criar todo um mundo de musas que lhes servem, conectando-as segundo sua vontade e encontrando potências que lhes são únicas.

O museu imaginário possui imagens construídas, ampliadas e destruídas pelo seu curador que se sobrepõem ao que a coisa era inicialmente – isto é perdido e pouco importa. Da mesma maneira, a estratégia apresentada por Cícero busca a memória a mais precisa possível através da distorção do conteúdo inicial ao “estimular reações emocionais por meio dessas imagens impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas” (YATES, 2007, p. 27). Assim, textos são transformados em imagens fortes que correspondem de maneira lúdica e quase sincrética com aquilo que se tinha inicialmente, o que resulta em uma memória do que a coisa era em si transformada sob o olhar daquele que a guardou em seu museu.

A memória possui gostos, ângulos, tamanhos e emoções que independem do objeto real, e transformam-no de tal maneira que a “aurora e o crepúsculo fazem da *Esfinge* um actor que desempenha o papel da *Esfinge*” (MALREAU, 2017, p.159). Ou seja, há a presença do conteúdo primeiro completamente modificado. No exemplo de Malraux, pelo seu novo registro, como na fotografia, e em Cícero, como elemento mental a causar um efeito marcante.

O crítico literário Harold Bloom tange esse elemento da memória em um escrito singular sobre a identificação de elementos comuns em diferentes artistas. Apesar de *A angústia da influência* possuir, em sua discussão, características muito distantes daquelas propostas aqui, sobretudo em nosso primeiro capítulo – existe toda uma discussão sobre a disputa edipiana entre o “precursor” e o “efebo” – tal teoria possui uma reflexão interessante. Em sua introdução o autor revela uma necessidade a priori para que a influência exista: ela só é possível entre poetas igualmente fortes. Ou seja, a capacidade de rememorar e transformar, carregando tudo com o peso de si mesmo, só é possível entre artistas de igual potência.

Segundo ele, os poetas fortes não só sobrevivem à força de seus mestres, mas desenvolvem uma força que se equipara, se estabelece e vibra tanto quanto a deles. Aqueles que não realizam essa virada sucumbem a idealizações, estão presos na sombra do grande artista ao qual se comparam. Talvez, como o jovem Kappus ao corresponder-se com Rilke, por não adquirirem uma linguagem própria e robusta, sejam o pretexto para coletarmos apenas as cartas escritas pelos seus precursores, pois apenas a fala destes nos é instigante.

Os grandes poetas, assim como os grandes artistas, estão continuamente se deslendo. Ou seja, à medida que eles se fortalecem – conhecem a si mesmos, confirmam suas investigações e entendem sua própria linguagem - não estão mais lendo a outros. O mundo está preenchido de sua presença, e tanto os mestres reconhecem os discípulos por algo que lhe é de sua própria linguagem, como o discípulo faz a mesma leitura secreta sobre o trabalho do mestre. Os “poetas realmente fortes só são capazes de se ler a si mesmos” (BLOOM, 1991, p.49)

Entre Goeldi e Kubin o processo é o mesmo. Ambos criaram museus próprios, com grandes mestres que se correspondiam em suas temáticas, formas ou mesmo através de interesses comuns que encontram caminhos distintos. A existência de um mundo nórdico que os cerca torna-se evidente, além de uma vinculação a uma tradição artística que privilegia o fervor emotivo e a invasão do mundo interior na vida real. Ao descobrirmos os artistas que ambos se entrelaçaram direta ou indiretamente – tanto ao habitarem o museu de ambos, quanto, ao se conectarem de maneira indireta, através dos museus do mestre e do discípulo – vemos a construção de museus compartilhados.

Quando Oswaldo Goeldi constrói, com todo o poder de Mnemosine, o templo ao qual adentra para refletir e se inspirar, começa a criação de seu museu imaginário. Ao ligar as luzes e observar o conjunto formado, é recebido por uma galeria de grandes mestres. Entre eles, há alguns que são enormes por si mesmos e habitam muito outros museus, imaginários e reais;

mas também há outros que, reunidos com estes, elevam-se em seu valor através de sua capacidade de saciar com igual força as necessidades ocultas de seu organizador.

Figura 17 - *Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*.



Fonte: Rembrandt. 1632. Óleo sobre tela. 169,5 cm x 216,5 cm. Mauritshuis.

Dentre aqueles que ele mais admira, apresenta-se Rembrandt (1606-1669) e sua obra. Segundo Goeldi, o grande artista dos Países Baixos e o mestre Kubin possuíam uma questão em comum que considerava lhe faltar (pelo menos na época em que colocara no mundo tal reflexão) e que lhe era de valor inestimável: uma potência indizível, uma capacidade de expressar “alguma coisa profunda e completa”⁵⁷.

Partindo dessa “alguma coisa” fundamental, a *Lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, famosa pintura do admirado mestre, pode ser a primeira obra a nos receber no museu dos outros Eus que formam o artista brasileiro. Para além das questões de seu próprio autor, o quadro aparenta falar, em sua imagem, das necessidades artísticas do próprio Goeldi.

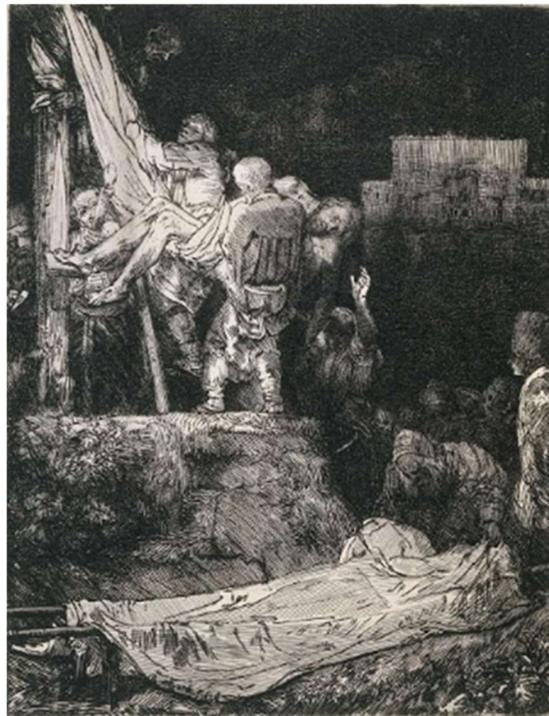
A cena trata de um estudo anatômico promovido pelo doutor Nicolaes Tulp, e, por resultar de uma encomenda da Associação de Cirurgiões de Amsterdã, conta com o retrato do próprio doutor e de outros estudantes. Uma primeira leitura da obra revela sua preocupação com o mundo material e real, tanto pelo reconhecimento das figuras humanas, quanto pelo estudo anatômico em si, uma ação repleta de racionalidade.

Contudo, a ideia de realizar um rasgo preciso no homem, capaz de abrir caminho para que seu mundo interior invada a realidade é a premissa da obra de Goeldi. Essa ação que é ao mesmo tempo agressiva e calculada é também aquela tomada pela goiva na madeira, uma

⁵⁷ Carta de Goeldi a Kubin datada de 30/06/1930.

medicina dolorosa, porém, necessária. Essa revelação dos mistérios profundos, intrínsecos a própria carne do homem, só se manifesta na imobilidade do corpo morto, tal qual nas figuras humanas paralisadas de Goeldi. O homem estudado por Tulp é uma criatura sem nome nem identidade. Se averiguássemos sua história antes da morte, provavelmente encontraríamos àquela dos homens que vagam as ruas desertas da cidade escurecida de Goeldi.

Figura 18 - *A descida da cruz por uma luz de tocha.*



Fonte: Rembrandt. 1654. Gravura e agulha seca. 21 x 16.2 cm. Rijksmuseum.

Ainda além, a própria obra gráfica de Rembrandt possui elementos interessantes a Goeldi. O trabalho do mestre europeu é munido de uma alma pulsante, repleta de uma sinceridade latente e verdadeira. Ele, em seu compromisso com o mais profundo das coisas, é capaz de “penetrar fundo na pele de todos os tipos de homem” (GOMBRICH, 2001, p.333) e, sem usar de teatralidades e tampouco de uma gestualidade exacerbada, encontrar com seus desenhos o íntimo do mundo.

Entre escuridão e luz, criados pelo acúmulo ou ausência de linhas, cenas magníficas se desenrolam em pequenos trabalhos gráficos. Como na imagem dramática do Cristo descido da Cruz [Fig. 18], chama atenção uma figura humana que emerge da profunda escuridão, onde só suas mãos recebem uma luz divinatória, e explodem na tentativa de segurar Deus.

Dentre os grandes mestres aos quais Goeldi se refere, é Rembrandt o mais distante cronologicamente do conjunto como um todo. Entretanto, o interesse por obras que partem de

algum parentesco com a realidade para, no intervalo entre duas pinceladas ou no encontro de duas linhas, sangrar o tão desejado mundo interior, é questão constante.

Figura 19 - *Ilustração sem título para Obra completa.*



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1923. Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração (Priscila Rufinoni).

Goeldi, certa vez, compartilhou com Kubin sua opinião sobre uma obra que sentia extravasar em excesso o Eu. Tal característica poderia ser negativa, pois a instabilidade precisa entre a vida interna e externa era um caminho que lhe agradava; entretanto, a força com que tal obra atingiu o íntimo do seu ser transformou seu autor em um mestre a ser continuamente citado como um dos mais importantes para sua carreira. Ele diz que nos “trabalhos de Van Gogh sente-se o nervo exposto, dolorido”⁵⁸, e dessa forma, como no estudo anatômico de Rembrandt, eles o tocaram de maneira profunda e duradoura.

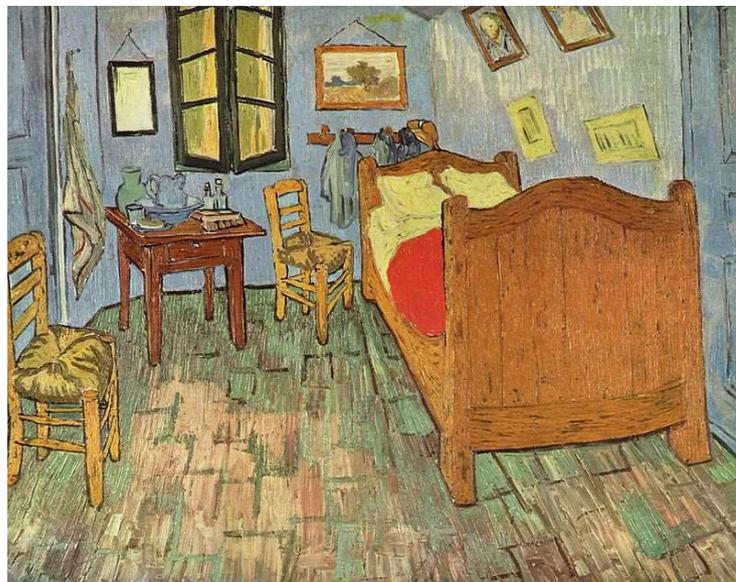
Ao viajar para Europa em 1930 faz questão de adquirir um livro chamado “*La folie de Van Gogh*” e de compartilhar com o mestre tcheco a visita que fez à Arles, ressaltando esse percurso de sua viagem por ser esta a região da França onde o artista holandês morou por anos. Goeldi sente-se tocado pelos desenhos apaixonados de Vincent Van Gogh (1853-1890), e relata em entrevista que assim como Kubin

⁵⁸ Carta de Goeldi a Kubin datada de 08/05/1933.

a maneira de desenhar de Van Gogh, essa sua maneira apaixonada, teve grande influência na formação do meu estilo. A maneira de desenhar de ambos me impressionou.⁵⁹ (ZÍLIO, 1981, p.116).

Ao identificar-se com o trabalho desenvolvido pelo mestre, Goeldi volta-se para os desenhos, para a técnica que considera estrutural tanto na obra do artista holandês quanto em sua própria. Para além das pincelas características, dos contrastes cromáticos e das linhas de contorno exageradamente demarcadas, ações que tanto atraíram aos artistas expressionistas, Van Gogh possui uma distorção em sua construção imagética que parece ser o real elemento com o qual Goeldi se conectava.

Figura 20 - *Quarto em Arles.*



Fonte: Vincent Van Gogh. 1889. Óleo sobre tela. 73,6 x 92,3 cm. The Art Institute of Chicago.

No famoso quadro em que Van Gogh se dedica a uma leitura de seu quarto na cidade de Arles, o artista é capaz de construir uma estranheza muda, que simplesmente se estabelece no espaço e deixa tudo estranho e invasivo. O cômodo ao qual se atribui, em geral, a característica de espaço íntimo, uma espécie de refúgio aconchegante, na obra do artista holandês mais se assemelha a uma prisão distorcida e enjoativa. A perspectiva criada faz crer que tudo está fora do lugar, um tanto quanto errado - os quadros quase caem da parede, a janela está fechada para dentro, a cama e a cadeira não são possíveis ou utilizáveis... – e se o mundo externo vincula-se ao interno, uma suspeita destrutiva na alma de seu criador está sublinhada em cada canto.

⁵⁹ Entrevista cedida a jornalista Ana Letycia para a revista “Para Todos” em setembro de 1956.

É interessante escolher a obra de Van Gogh no qual o artista representa seu quarto, pois, se comparamos a obra gráfica de Goeldi, não lhe é uma temática comum. Suas gravuras lidam com a cidade e esta, por vezes, é munida de elementos internos da casa – mas rasgados de sua subjetividade ou personalidade. Agindo com uma estranheza semelhante a do artista holandês, um cenário desencontrado faz da rua um quarto nada íntimo, cuja cadeira vazia e o armário arrebitado parecem tratar desse conflito com o espaço. É na admiração pelo traço nervoso de Van Gogh que Goeldi aproxima-se de um dos mais importantes precursores do expressionismo alemão.

Figura 21 - *Sem Título - Noturno*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1950. Xilogravura. 20,5 x 27,7 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Essas interpenetrações e o combate entre o eu e o meio muniram o desejo que Goeldi tinha por trabalhos de igual complexidade, ou seja, por artistas que conseguiam ainda dentro de sua lógica imagética interna dar conta desses impasses. Como já discutido no primeiro capítulo, a própria passagem que Goeldi realiza do desenho para a gravura tem como objetivo esse controle da liberdade que a mão livre toma no desenho. Dessa forma, a dureza da madeira se impõe à subjetividade latente, elevando sua potência poética.

Ao escolher a xilogravura, contudo, o artista utiliza-se de um meio próprio de uma corrente cuja preocupação essencial era essa exteriorização do mundo interno, o expressionismo. O próprio Richard Bampi (1896-1965), artista que iniciou Goeldi nessa prática, havia vivenciado um contato direto com essa tradição.

Nascido em São Paulo, na cidade de Amparo, mas descendente de italianos, o artista teve sua formação artística na Alemanha. Bampi, contudo, retornou ao Brasil e fixou moradia na cidade de Niterói entre 1923 e 1942, e foi durante este período que lecionou a Goeldi.

Posteriormente, retornou à Alemanha e desenvolveu um trabalho como ceramista, pelo qual é amplamente reconhecido. Segundo a pesquisadora Priscila Rufinoni, Goeldi considerava-o um alemão, e atribuiu ao mestre o título de único xilógrafo em território nacional.

O artista, quando na Alemanha, colaborou algumas vezes com a *Die Aktion* (1911-1932), revista de preocupações políticas de esquerda e uma das maiores divulgadoras do movimento expressionista. São estas ilustrações uma das poucas xilogravuras conhecidas de

Bampi. Nos trabalhos conhecidos, percebe-se a permanência da xilogravura realizada com tinta preta, escolha que o próprio Goeldi manterá por anos.

Figura 22 - Ilustração para *Die Aktion*.



Fonte: Richard Bampi. 1917. Xilogravura. 30,8 x 23,2 cm [página inteira]. MoMA.

Figura 23 - Ilustração para *Die Aktion*.



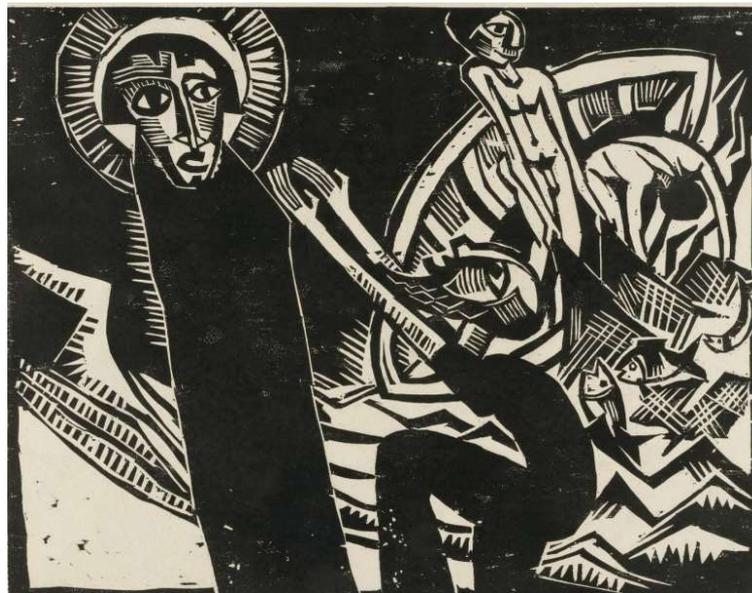
Fonte: Richard Bampi. 1918. Xilogravura. 30,8 x 23,2 cm [página inteira]. MoMA.

Apesar disso, algumas distâncias bem evidentes se estabelecem entre a produção de ambos. O traço de Bampi possui uma linha infinitamente mais grossa e desenhada que aquelas produzidas por Goeldi. Possui, por vezes, uma intenção quase narrativa, como quando é parte compositiva de uma personagem, como a ondulação de cabelos na [Fig. 23.], ou mesmo uma função decorativa, ao preencher os espaços em um processo repetitivo que rememora a estampa. Essa última característica é também ressaltada pela pesquisadora Rufinoni como fruto das pesquisas Art nouveau que permearam o início da produção expressionista.

Outra distância latente entre ambos é o fato de que o que é o positivo na gravura de Bampi, como as linhas que delimitam o corpo das imagens, é o negativo na de Goeldi, que trabalha na madeira tirando o contorno. Dessa maneira, um contraste evidente se forma entre as figuras claras e o fundo escuro de Bampi e o mundo escurecido com linhas brancas de Goeldi.

Nesse contexto, o contato com a obra gráfica de Bampi não parece ter sido o único com a tradição de xilogravura, mas teve sua importância no ensinamento prático que transformou a obra de Goeldi. Expandido esse contato real para uma leitura poética de todos os contatos possíveis que esse relacionamento pode ter proporcionado com todo um mundo xilográfico alemão que lhe era contemporâneo, podemos perceber alguns outros artistas que também habitavam seu museu.

Figura 24 - *The Miraculous Draught of Fishes*.



Fonte: Karl Schmidt Rotluff. 1918. Xilogravura. 39,5 x 49,7 cm. MoMA.

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) foi um dentre os grandes artistas que também contribuíram para a *Die Aktion*, tendo trabalhado na mesma edição que Bampi em janeiro de 1918, no volume oito da revista. O pintor e gravador alemão fora um dos fundadores do grupo expressionista *Die Brücke* (1905-1913), cuja tradução seria “A ponte”, e sua identificação com a técnica da xilogravura, comum a outros membros do grupo, como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Erich Heckel (1883-1970), teve por trás da prática toda uma reflexão artística que, no grupo como um todo, se aproxima dos interesses buscados pelo próprio Goeldi.

A recuperação da antiga prática alemã da xilogravura teve, dentre outros ensejos, a crença em seu caráter expressivo. O trabalho, que exige na ação da goiva sobre a madeira força e autocontrole, rememora suas origens medievais – que por serem religiosas guardam transcendência – e na tradição popular – nascidas na camada social onde se cria habitar o homem em seu estado mais natural. Sua prática era atribuída aos homens primigênicos, e tinha em si mesma uma atmosfera de retorno à essência do homem. Através dela era possível evocar esse potencial primeira da humanidade, reencontrar o homem universal aproximado da natureza. O agir violento da goiva sobre a madeira e o impactante contraste do preto e branco são sua intimidade latente.

Ainda além, as gravuras de Goeldi têm em sua estrutura imagética e em seus traços, ações práticas que parecem se desdobrar desse tradicional grupo expressionista. Em uma relação que perpassa teoria e prática, ao se observar, por exemplo, a obra de Rottluff acima [Fig. 24.], pode-se perceber uma escolha por traços e linhas criando uma estrutura angulosa que rememora a obra de Goeldi. Afastando-se da cena narrativa e das figuras ao fundo, que tem seu corpo em negativo e a delimitação deste em positivo; a figura do Cristo, em primeiro plano, inverte essa lógica. Seu corpo é uma massa escura cercada por uma fina linha branca que em muito lembra as figuras humanas habitantes das gravuras do artista brasileiro. Segundo o pesquisador Ronaldo Brito,

a gravura de Goeldi é um modelo de cena entrecortada expressionista, com seus ângulos agudos e sua afilida narrativa lírica. Na medida em que permanece nos limites agora fluidos da cena – ou seja, recusa o plano abstrato pós-cubista -, ela declara-se uma autêntica versão da estética e da ética expressionistas (BRITO, 1995, p.9)

Alguns trabalhos expressionistas de ordem escultórica atingiram uma potência expressiva tal qual a da xilogravura, e nisso, também encantaram a Goeldi. Tal caso se torna evidente na admiração que o artista desenvolveu pela obra de Ernst Barlach (1870-1938). Gravador, pintor e escultor alemão, o trabalho que este desenvolveu munuiu-se de um contraste dramático de brutalidade e beleza que são característicos em sua obra.

Figura 25 - *The Refugee*.



Fonte: Ernst Barlach. 1920. Bronze.
35,4 x 39,6 x 14 cm. Coleção Particular.

Figura 26 - *The Avenger*.



Fonte: Ernst Barlach. 1914. Bronze.
43,8 x 57,8 x 20,3 cm. Tate.

Suas esculturas lutam contra o meio material na tentativa de uma ação vigorosa frente ao peso do corpo. Existe uma tentativa de liberdade e de rompimento, uma temporalidade afoita e nervosa que recobre seus objetos. Quando seu vingador [Fig. 26] eleva os braços na altura da cabeça, busca, para o momento em que a lâmina de sua espada precise agir com velocidade e voracidade, em uma ação iminente, atingir uma força brutal e abrupta. Um tecido enorme e revolto enrola seu refugiado [Fig. 25] em um instante cheio de ação, numa corrida contra uma força desconhecida, que tenta empurrá-lo em direção contrária ao seu desejo.

Figura 27 - *Group in a Storm*.



Fonte: Ernst Barlach. 1920. Xilogravura. 17,1 x 12,2 cm. Ilustração para o livro *Deutsche Graphiker der Gegenwart* MoMA.

Seus seres estão rompendo o peso do espaço em uma intensidade almática que se impõe ao meio. As questões de Goeldi são materializadas de maneira brutal e o homem está, literalmente, em guerra com o mundo externo. Mesmo as xilogravuras produzidas por Barlach possuem uma grosseria natural, uma atitude de afronta ao espaço ao utilizar-se de movimentos expansivos e de um corpo grande [Fig. 27], que se assemelha a uma montanha e é capaz de preencher toda a cena.

Apesar do comovente trabalho de Barlach ao qual Goeldi admirava, o artista só estaria, para ele, de fato completo – como revela em carta ao mestre tcheco – se sua obra fosse unida às de Edvard Munch (1863-1944) e James Ensor (1860-1949). É da fusão destes trabalhos unidos à memória do desenho apaixonado de Van Gogh que o artista criará uma obra imaginária capaz de se aproximar – mas não de se igualar ou ultrapassar - da maestria inquestionável de Kubin.

O encontro desses três artistas, contudo, não deixa de ser incomum. Ao habitarem a mesma parede desse museu imaginário, contribuem um com outro criando uma terceira obra, grandiosa, poderosa e monstruosa que só é possível (só se materializa) nos olhos criativos do artista brasileiro.

Figura 28 - *Puberdade*.



Fonte: Edvard Munch. 1894-95. Óleo sobre tela. 151,5 x 110 cm. Galeria Nacional de Oslo.

Sem dúvida é assustador e encantador imaginar a força física da obra de Barlach aglutinada ao impulso do mundo interior de Munch, ao qual muitas vezes será atribuído um

“realismo psicológico”⁶⁰. Trata-se de um artista que desenvolveu seu trabalho de maneira suspeitosa quanto ao mundo real; intensificando seu significado a uma vibração quase simbólica. O processo é semelhante ao tomado por Goeldi ao elevar o significado – e ao mesmo tempo, lidar com a coisa em si – dos seres e objetos em sua obra, como em sua cidade repleta de urubus, casas solitárias e latas de lixo.

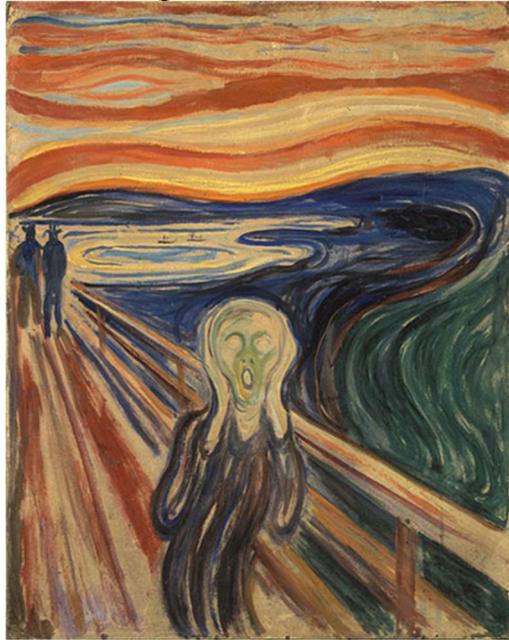
Na [fig. 28], observamos um de seus mais admirados trabalhos, *Puberdade*. Nele experimentamos um silêncio profundo, pleno em vergonha e medo, vivenciado por uma pequena e leve criatura sobre a cama. Somos obrigados a voltarmos para nós mesmos e nos questionar se a fase da vida mencionada no título se revela no corpo em desenvolvimento, meio andrógino, que se nos revela; ou no início de uma conturbação latente, de um mostro cheio de desejo incontrolável que está à sombra – e que também perturba a nós mesmos...

Em outro trabalho, sua obra mais conhecida, [Fig. 29] há um inquietante descontrole do mundo interior, que tomou por completo o mundo real, o distorceu e o fez se curvar – pois não há linhas retas, apenas curvas - diante de seus delírios. Em *O Grito* repete-se e intensifica-se a figura andrógina, pois se trata de algo essencial à humanidade, e de ninguém específico.

Ainda além, o que é o grito senão a reunião de toda a força da dor engasgada na garganta que se projeta para o mundo? Muitas vezes sua ação é acompanhada por mãos que ensurdecem os ouvidos, porque não se quer receber mais nada que venha de fora, e de olhos que se fecham para a realidade externa, pois se está cheio e transbordante de todo um complexo mundo dentro de si.

⁶⁰ É datado de 1984 o primeiro trabalho escrito sobre a obra de Edvard Munch, cujo título era “Realismo Psicológico”.

Figura 29 - *O Grito*.



Fonte: Edvard Munch. 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão. Galeria Nacional de Oslo.

Munch libera os artistas para a percepção de que não existe uma única realidade sequer que não seja vista pelos olhos do eu e, tão logo, distorcida. Ele será inspiração para os expressionistas ao possibilitar um mundo que, através de uma obra esteticamente moderna, se revela infestado por demônios.

Figura 30 - *The Intrigue*.



Fonte: James Ensor. 1890. Óleo sobre tela. 149 cm x 89,5 cm. Royal Museum of Fine Arts.

Quando James Ensor mascara multidões de homens e mulheres da alta sociedade belga como porcos, animais grosseiros ou mesmo feias criaturas de um carnaval tosco, transforma a realidade evocando, a partir de um deboche que lhe é característico, aquilo que crê mundo interior daqueles personagens – a podridão. Não por acaso é ele e seu humor crítico e mórbido o terceiro e último a formar, junto a Munch e Barlach, uma parede de honra no museu imaginário de Goeldi.

O artista, que além de pintor era gravador, tem referências nos mestres flamengos, tais quais Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569) e Hieronymus Bosch (1450-1516), e em todo o universo fantástico e a teatralidade que circunda a obra destes. Suas tão incomuns figuras, ao utilizarem da máscara como elemento cênico bem como quando são caveiras em uma dança da morte bêbada, compõem um questionamento sobre a essência decaída do homem ao mesmo tempo em que ridiculariza e questiona a seriedade disso tudo. Segundo Marcelo Grassmann, Goeldi achava graça das caveiras de James Ensor mesmo sendo este um artista que ele admirava, e o tema da morte sem carne, a caveira, comum entre eles.

Figura 31 - *Christ Tormented by Demons*.



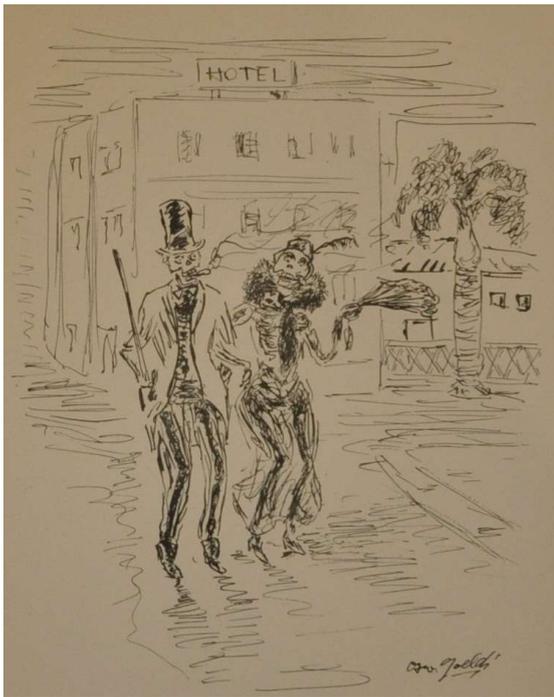
Fonte: James Ensor. 1895. 235 x 172 cm. Museum of Fine Arts Ghent.

Os tormentos pelos quais o Cristo passa [Fig. 31] ao ser crucificado são realizados por demônios caveiras, seres que de maneira debochada o lembram da força e do poder da morte. Trata-se de um trabalho que ultrapassa a realidade e se dedica a encontrar os seres que habitam a realidade de maneira discreta, acessível apenas por visão ou sonho. Não à toa, sua obra também será recuperada por artistas surrealistas.

Ambos os artistas, Goeldi e Ensor, retornam às tradicionais cenas da dança da morte, na qual esta, como caveira, vem buscar aqueles que agiram erroneamente ao longo da vida. Existe, contudo, uma contemporaneidade e bom humor em suas obras que o afastam da tradição medieval repletas de culpa e pecado e os integram em uma visão que de tão satisfeita na desgraça que existe no coração do homem, é capaz de rir dela.

Ambos os artistas, Goeldi e Ensor, retornam às tradicionais cenas da dança da morte, na qual esta, como caveira, vem buscar aqueles que agiram erroneamente ao longo da vida. Existe, contudo, uma contemporaneidade e bom humor em suas obras que o afastam da tradição medieval repletas de culpa e pecado e os integram em uma visão que de tão satisfeita na desgraça que existe no coração do homem, é capaz de rir dela.

Figura 32 - *Casal Granfino*.



Fonte: Oswaldo Goeldi. 1955.
Desenho a bico de pena, 24 x 19,5 cm.
Ilustração do livro Goeldi por Aníbal Machado.

Figura 33 - *My Portrait as a Skeleton*.



Fonte: James Ensor. 1889. 7,5 x 11,5 cm
Museum of Fine Arts Ghent.

Apesar da maioria dos artistas aos quais Goeldi elogia estarem direta ou indiretamente vinculados à tradição expressionista, como dito por Ronaldo Brito, sua obra se desenvolve afastando-se dessa relação: ela se ampliou através de outros contatos inusitados. Nasceu de um “produto híbrido” (BRITO, 1995, p.9), fruto, para Ronaldo Brito, de seu isolamento no Brasil; mas também, em nossas pesquisas, da admiração por Alfred Kubin e, sem que talvez seja claro para o próprio artista, de todo o repertório do qual este se imbuíu.

Pois lhe atraiu a nostalgia do mestre tcheco, a “coisa profunda e completa”⁶¹ (SILVA, 1995, p. 165) que este compartilhava com Rembrandt. Quando fez viagem e conheceu mais sobre o mundo que cercava Van Gogh, e que o encantou, compartilhou com o amigo que a

⁶¹ Carta de Goeldi a Kubin datada de 30/06/1930.

todo instante buscou “ligar tudo aos seus desenhos”⁶² (SILVA, 1995, p.168-169). Em carta, ao contrapor os artistas anteriormente elogiados a Kubin, diz que

Ficou indelével a impressão dos trabalhos que o Sr. me mostrou, por ocasião de minha última viagem. Com completa maestria, o mar de profundos sentimentos, tão novo e representado com tão absoluta clareza, que a abundância de tão forte originalidade me deixou completamente confuso. Não conheço nada em artes gráficas que contenha uma força de produção tão enorme quanto sua criação. Quatro anos após falar assim, a vibração continua mesma. Nem Munch, nem Ensor ou Barlach me comemoravam tanto – aprecio todos, Van Gogh com seus desenhos apaixonados me toca muito – mas poderiam completar-se em conjunto. Os seus trabalhos jorram do mais íntimo do seu ser, cheios de imaginação apaixonada, são musicais e completos.⁶³ (SILVA, 1995, p. 173-174)

É no mínimo curioso, contudo, descobrir que aquele que criou a obra mais importante do museu de Goeldi organizou seu próprio museu imaginário com tão poucos artistas em comum ao discípulo. Dentre esses poucos, Kubin, em sua autobiografia, cita a importância de Ensor em suas obras. Assim como Goeldi, que produziu inúmeros trabalhos com o tema da morte através da representação de caveiras, Kubin terá nessa simbologia um recurso frequente. De maneira a inspirar menos medo que um deboche da própria vida e de seus atores, a maneira moderna e macabra em lidar com tal tema repete-se nesses três artistas.

Figura 34 - *The Mask of Death*.



Fonte: Alfred Kubin. Sem Data.
Ilustração em Kubin's Dance of Death.

Figura 35 - *The preacher*.



Fonte: Alfred Kubin. Sem Data.
Ilustração em Kubin's Dance of Death.

⁶² Carta de Goeldi a Kubin datada de 08/12/1931.

⁶³ Carta de Goeldi a Kubin datada de 09/10/1935.

Ambos os artistas representaram a si mesmos como caveiras [Fig. 33] imóveis ou na realização de um fazer artístico, pois a morte é tema tão profundamente conhecido por eles que se manifesta em seus próprios corpos e almas, desliza até suas mãos e se concretiza nos mais inovadores e distintos trabalhos. Houve entre eles, também, uma crítica direta a sociedade e suas manias [Fig.35], que se organizou menos no sentido panfletário do que no deboche e mesmo de um aceite duro da realidade. Eles atuam na revelação da verdade oculta sob a pele de cordeiro, retirando a máscara assumida pelos personagens e encontrando suas verdadeiras máscaras, como a da morte [Fig. 34] ou de porcos [Fig. 30].

Ainda entre Kubin e Ensor, mesmo sob um distanciamento visual que as escolhas cromáticas impõem - quando comparada a solução encontrada por cada artista ao sair do contrastante preto e branco -, duas questões em comum sobrevivem. Primeiro, a já mencionada atração por uma figuração da morte que é ridicularizada e que nos ridiculariza, presente em cada canto de suas cenas. Em segundo, e de caráter fundamental, é a escolha por mergulharem e permanecerem envoltos em uma atitude que considera a realidade, mas opta por um universo essencialmente fantástico.

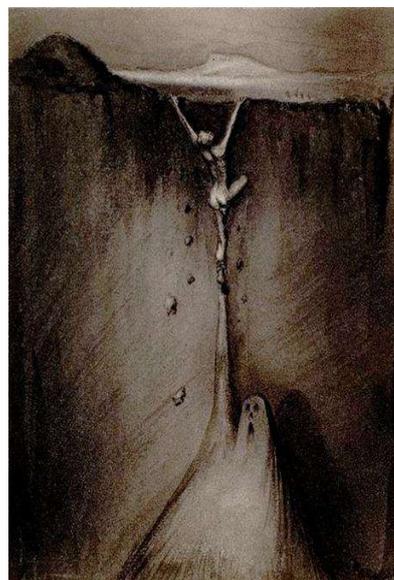
Essa relação ambígua com o universo fantástico surge do desejo de dar forma a questões subjetivas que nascem na realidade, mas da qual esta não dá conta. Assim, seus trabalhos encontram força em um mundo de símbolos, repleto de monstros, demônios, seres antropomorfos, como no Cristo crucificado [Fig.31] ou em *Peculiar Insects* (1888), de Ensor, e se desenvolvem tendo perspectivas delirantes, místicas e oníricas.

Figura 36 - *Angst*.



Fonte: Edward Munch. 1896. Xilogravura. 45,9 x 37,4 cm. Munch Museet.

Figura 37 - *Angst*.



Fonte: Alfred Kubin. 1903. WikiArt Visual Art Encyclopedia

Outro artista que enfrentou em sua prática um mundo interior latente e que habitou os museus de Goeldi e Kubin é Edvard Munch. O artista tcheco o conheceu pessoalmente, tendo inclusive frequentado sua casa. Em sua autobiografia, Kubin não se aprofunda no relacionamento estabelecido entre eles, mas aponta a admiração que desenvolveu por seu trabalho, tendo declarado que se embebedou dele.

Talvez seja interessante a Kubin menos o Munch de *Puberdade*, que busca a tensão entre o mundo indizível e visível, e mais aquele de *O Grito*, que já teve toda a sua existência tomada pelo mundo interior. Nestes trabalhos esses dois mundos não se distinguem mais, e resta viver abaixo de uma tempestade sonâmbula dos tomentos de um Eu que sofre de si mesmo.

Em *Angústia*, sentimento trágico trabalhado por ambos os artistas, vemos esses encontros e desencontros de desejos. Há essa necessidade primeira em lidar com essa força que toma todo o corpo e que os assombrou; na obra de Kubin [Fig. 37], como um monstro gigantesco que busca possuí-lo, em Munch [Fig. 36], em uma postura resignada, é escuridão absoluta a tomar o mundo, cegando-nos de qualquer outro elemento real possível na imagem.

O que é interessante na figura ambígua de Munch, uma espécie de mestre hermético capaz de habitar em dois mundos, é que tamanha dor é tratada de uma maneira que se entrelaça de maneira muito próxima à obra de Goeldi. É pelo rosto inexpressivo de personagens imobilizados, olhando para nós e plenos de escuridão - apenas uma fina linha branca os contorna - que tal mundo interior se dá.

Os artistas aqui estudados, contudo, nada comentaram em suas correspondências sobre seus interesses em comum por outras obras, e, em sua autobiografia, Kubin apresenta todo um salão de grandes mestres que não habitavam o salão do aprendiz. Nesse sentido, mostra-se interessante vasculhar este novo museu, pois o elemento singular na obra de Kubin que atraiu ao brasileiro pode provir justamente dessa distância, onde de maneira distinta leem artistas que são compartilhados e, ao mesmo tempo, reconhecem unicidade e descendência entre eles mesmos ao encontrarem ancoragem, frente a mundos tão díspares e complexos, um no outro.

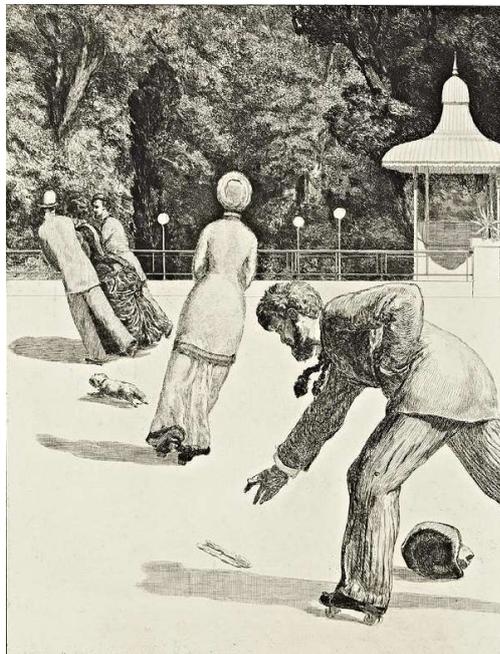
O universo artístico nórdico ainda é compartilhado por ambos, e nisso, a aura que os envolve continua firme; mesmo que tão maleável quanto um elástico esgarçado. Todavia, se os artistas admirados por Goeldi estão aproximados da corrente expressionista e de seus interesses, os artistas selecionados por Kubin – a exceção de Paul Klee, grande amigo que o convida a participar das exposições promovidas pelos expressionistas de Munique - estão um pouco para trás. Eles acompanham os dezoito anos de idade que separam mestre e discípulo, habitando, sua grande maioria, no universo simbolista.

Seu grande mestre, cujo trabalho só conhece anos após sua formação artística, é Max Klinger (1857- 1920). O encontro com a impactante obra do pintor, gravador e escultor alemão se deu por acaso, quando já morando na Alemanha. Segundo conta, certo amigo músico comparou seus desenhos com as águas-fortes de Klinger, sobretudo as da série *A Glove*. Ao contar tal experiência em sua autobiografia, revela que

Allí se ofrecía a mis ojos um arte absolutamente nuevo, que dejaba um campo libre a la expresión alusiva de todos los mundos de la sensación, los únicos posibles. Ante aquellos grabados me prometi consagrar el resto de mi vida a crear obras semejantes (KUBIN, 2004 , p. 86-87)

Sem dúvida, essa “expressão alusiva” será buscada teórica e visualmente por Kubin, e a crença em que o mundo da sensação é o único possível será levada ao extremo. Dessa maneira, seu caminho natural foi afastar-se pouco a pouco da visualidade realista e sugestiva e dar um mergulho cada vez mais profundo em um universo escancaradamente fantástico, moldado pelos desejos puros da emoção.

Figura 38 - *Action [plate II from A Glove]*.



Fonte: Max Klinger. 1881. Gravura em Chine-collé, 45 x 63 cm. MoMA.

Klinger é mais conhecido em sua posterioridade por sua escultura de um Bethoven mitológico, sentado sobre um trono, que encantou e inspirou os artistas da Secessão de Viena⁶⁴ (1897-1920) a realizarem uma mostra tendo por tema o grande músico. O edifício da secessão, seus corredores, paredes e frisos, contaram com obras dos jovens artistas vienenses

⁶⁴ Movimento moderno vinculado às artes aplicadas e desenvolvido por jovens artistas vienenses, dentre os quais se inclui Gustav Klimt (1862-1918).

que conduziam à central peça do mestre simbolista, em uma espécie de “consagração da estátua de Klinger” (SCHORKE, 1989, p. 244.), que habitava uma sala tal qual um santuário.

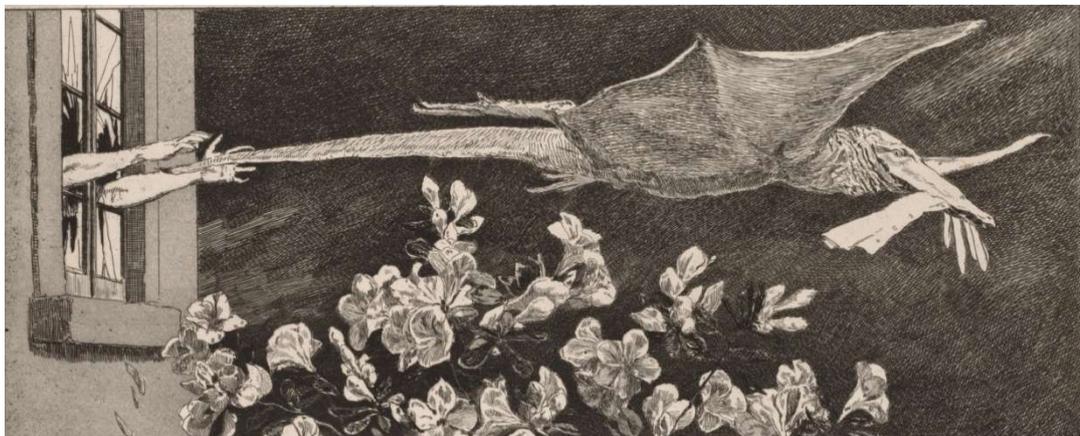
O monumento à Bethoven é datado de 1902, produzido em um momento de maturidade da obra de Klinger. Entretanto, a série chamada *A Glove*, Um luva, é de 1881, tendo sido o primeiro trabalho exposto do jovem artista quando este ainda tinha 21 anos. Trata-se de um conjunto sonhado pelo artista, em que através de uma linguagem realista revela-se todo um universo onírico e fantástico – um caminho muito similar ao tomado por Kubin.

Tal obra, já aclamada em sua primeira exposição em Berlim, teve outras cinco edições ainda no século XIX. A combinação realizada por Klinger de aspectos mórbidos e de elementos de forte caráter onírico marcará produções de artistas como Alfred Kubin. Ele será revisitado tanto pelos artistas da Secessão de Viena, como já apresentado, como também pelos mestres expressionistas, como Käthe Kollwitz (1867-1945) - esta, sobretudo pela sua série *On Death*, de 1888-89 – e surrealistas, como Giorgio de Chirico (1888-1978).

O tema principal da série é o mistério de uma luva feminina encontrada pelo artista em uma pista de patinação. As dez gravuras tratam de momentos distintos dessa narrativa, onde a luva paira como símbolo erótico; e o artista busca, através dela, encontrar a amada à qual ela pertence. O objeto é a única prova da existência da amada, sendo através dele que questionamos a tensão entre sonho e realidade.

Para além do sonho enquanto tema, o que já seria engajante para Kubin, a imaginação é continuamente requisita nessa obra, sobretudo em *Action* [Fig. 38]. Entre movimento e imobilidade, é na ação imaginativa do espectador que se completa e desenrola toda a ação. As diagonais retas e rígidas, realizam a inclinação necessária à patinação, mas apenas sugerem a ação em si, e não possuem a preocupação de demonstrá-la ou representá-la.

Figura 39 - *The Abduction* [plate IX from *A Glove*].



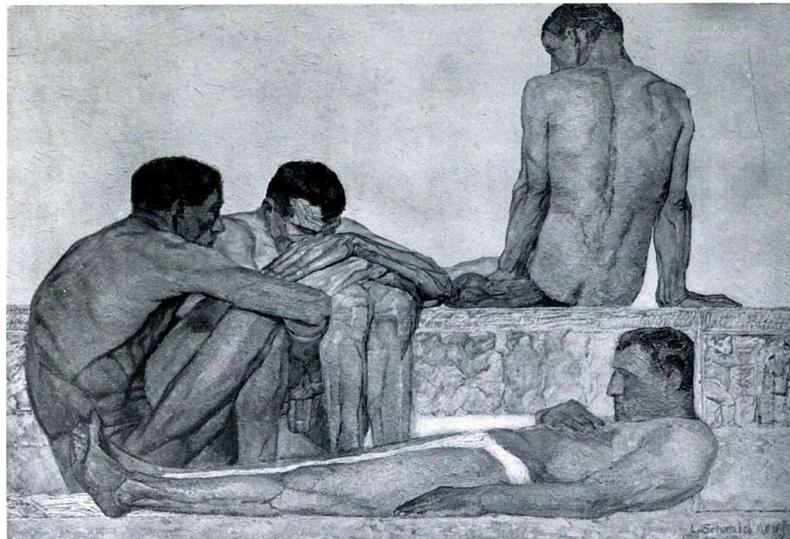
Fonte: Max Klinger. 1881. Gravura em Chine-Collé, 44,9 x 63,2 cm. Cleveland Museum of Art.

Em outros trabalhos da mesma série, como em *The Abduction* [Fig. 39], cuja tradução seria “O rapto”, a fantasia é completamente liberada, e um ser monstruoso passa a compor a série narrativa. Neste trabalho se desenrola a perda da luva, que é levada por uma ave grande e imponente; e a jovem dama, na tentativa de recuperá-la, em uma atitude impulsiva e agressiva quebra a janela com seus próprios braços, rasgando-os em nome do desespero.

Apesar da admiração pelo universo desse artista, o afastamento que Kubin realiza de sua obra se dá, como aponta Rodrigo Naves, por este possuir “um desenho bem menos realista que Klinger e que produzia trabalhos bem menos narrativos” (NAVES, 1999, p. 13). De fato, os trabalhos do mestre tcheco possuíam pouca ou nenhuma preocupação com uma história que os conectasse para além da cena em si; e a realidade, como já visto, era a própria manifestação subjetiva do sonho, sendo este a única verdade possível. Apesar disso, contudo, é interessante notar que sua formação artística se desenrolou sob os ensinamentos de um mestre em muito preocupado com a observação do mundo natural.

Ludwig Schmid-Reutte (1863-1909) foi um pintor naturalista austríaco que lecionou e foi diretor de uma instituição livre de artes em Munique, onde Kubin foi seu discípulo. O artista tcheco fora enviado por seu pai à Alemanha para estudar na Academia de Belas Artes de Munique; em sua autobiografia, contudo, não fica claro se abandonou a ideia de seu pai e matriculou-se na escola de Reutte ou se frequentou concomitantemente ambas as instituições.

Figura 40 - *Refugiados Descansando*.



Fonte: Ludwig Schmid-Reutte. 1908. Die Kunst (F. Bruckmann A. G.).

Segundo conta, foi nessa instituição que se aplicou no desenho anatômico de corpos nus e bustos que formou sua maneira realista de dar forma a seus sonhos, tendo sido Reutte, para ele, seu único mestre. Durante o tempo em que teve aulas, trabalhou juntamente com

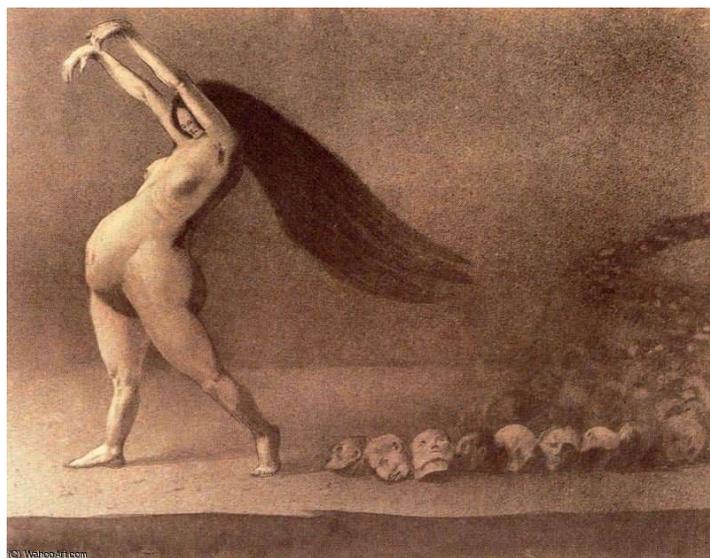
outros discípulos aplicando-se no método rigoroso do professor. Como compartilha em sua autobiografia, a prática desenvolvida baseava-se

principalmente en la búsqueda de las medidas exactas y las proporciones justas, que son los fundamentos de la anatomía plástica: cualquier superchería em el tono, cualquier tentativa aventurera com los efectos de luz y sombra estaban severamente prohibidas (KUBIN, 2004, p. 83)

Nas aulas trabalhava-se, em geral, com corpos atléticos masculinos e com poucas figuras femininas, sobre as quais reclama que, quando havia a oportunidade de desenhá-las, era impossibilitado de aventurar-se em desenhos mais soltos. Tal rigidez fez com que, neste período, todos os discípulos tivessem um trabalho muito similar entre si.

Entretanto, revela que havia em si uma força demoníaca que se manifestava em suas pinturas e o impelia para fora das questões específicas do mestre. Tal distanciamento, entretanto, parece guardar na estrutura de suas obras um vasto conhecimento anatômico herdado de Reutte. Talvez seja Kubin herdeiro, como é visível na obra do mestre austríaco [Fig. 40], da crença de que todo o corpo, sua carne, seus ossos e seus músculos, estão a serviço de uma mensagem. Ele impõe-se de maneira a não ser em si o tema principal, mas através de uma anatomia potencializada é capaz de revelar, no próprio corpo, o mundo interior.

Figura 41 - *A nossa mãe universal, a Terra.*



Fonte: Alfred Kubin. 1901-1902. Pena e tinta-da-china sobre papel, 23,2 x 29, 8 cm. Coleção Particular.

Quando distante do professor, o artista tcheco e outros discípulos, como Chemens Frankel (1872-1944) e Emil Cardinaux (1877-1936), que dividiam um atelier nos fundos da residência de Kubin, faziam reuniões e discutiam trabalhos de arte que os impactavam, dentre os quais destaca a obra do artista alemão Franz Stuck (1863-1928). Junto a ele, Kubin revela outros dois trabalhos também promovidos por artistas simbolistas que lhe encantaram: a obra do belga Félicien Rops (1833-2898) e do francês Gustave Moreau (1826-1898).

Entre eles, dentre distintos caminhos, permanece o estranhamento quanto à figura feminina. De criatura triunfante, a ser enigmático ou diabólico, ela os assombra em mitos antigos, frequenta seus piores pesadelos e simboliza o próprio agir do mundo onírico, pois possuem, em geral, um poder sobrehumano. Estão acima da razão e são capazes de movimentar o mundo a favor de si. São a própria alucinação em sua ação mais elevada, possuem uma essência maligna, seduzem e são perigosas.

Destaca-se Rops pela proximidade que suas escolhas tiveram daquelas promovidas por Kubin. Em uma obra plena de ironia e sátiras religiosas, suas figuras femininas não possuem o traço sofisticado como aquela realizada por Moreau em *Sonho Oriental*, de 1881, ou a sedução da Eva de Stuck em *O pecado*, de 1893. Existe uma degradação da mulher em todo seu corpo - sua postura, suas mãos, suas ações são degeneradas no simples estar. Há um estudo anatômico realista por dentro dos corpos criados pelo artista belga, que impõe uma crueza suja em suas curvas, pernas e barrigas.

Figura 42 - *El Ídolo [serie Las Satánicas]*.

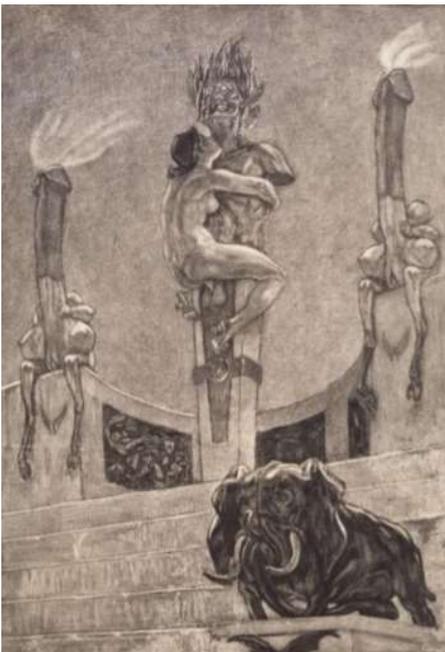
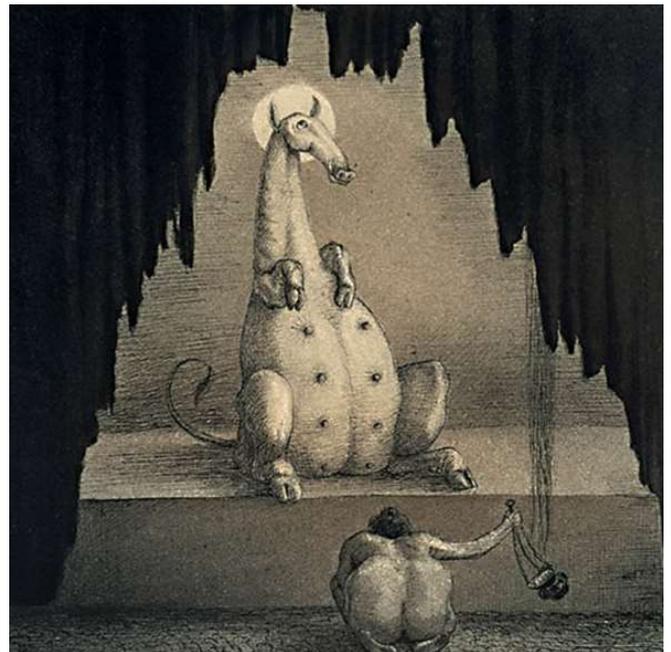


Figura 43 - *Adoração*.

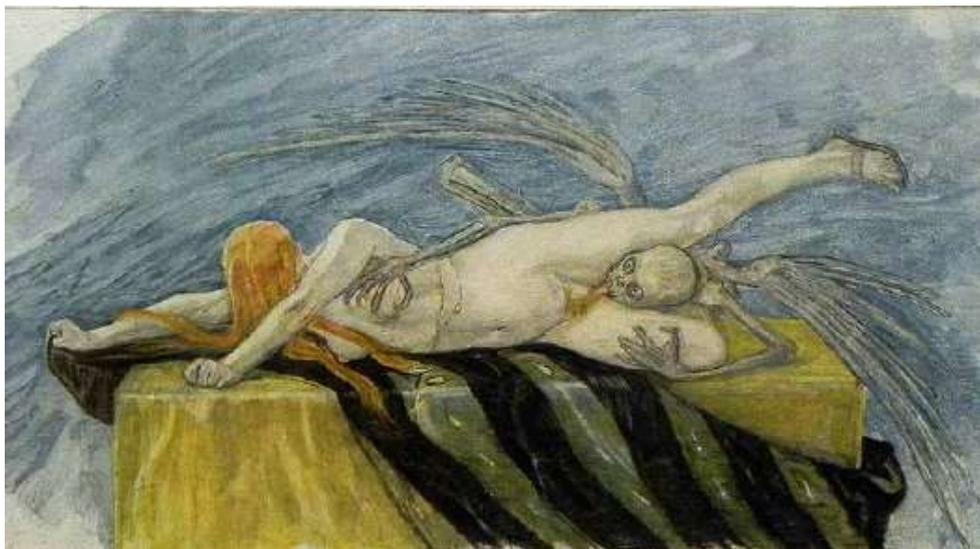


Fonte: Félicien Rops. 1882.
Colección de la provincia de Namur.
Museo Félicien Rops.

Fonte: Alfred Kubin. 1901-1902.
Pena e Aguada de tinta-da-china sobre papel.
29,8 x 27.4 cm. Oberösterreichisches Landesmuseum.

A aliança satânica nasce do ambiente cristão que perpassa suas obras e é fruto de um misticismo capaz de interpretar todas as ações humanas, sobretudo o prazer, como resultantes da disputa entre Deus e Satã. Sendo o desejo algo de domínio do mal, e algo essencial ao ser humano, estamos sob a difícil e óbvia escolha por abrir as portas para dentro do eu – que é, na realidade, abrir espaço para a manifestação do próprio diabo na vida. Essa porta, através da qual o perverso se achega a nós, é o erotismo, e é essencialmente ligado à figura feminina. É nela, criatura a partir da qual certo aspecto bruxesco e doentio se configuram, que se conclui um sacrilégio compulsivo em suas imagens, revelando selvageria escancarada em suas ações.

Figura 44 - *Agonia (Santa Teresa o Mors y Vita)*.



Fonte: Félicien Rops. Sem Data. Colección de la Familia Babut du Marès.

Tanto em Rops quanto em Kubin [Fig. 10.] há uma valorização do mundo impossível que as visões e sonhos religiosos podem promover. Como na sua representação da Santa Teresa [Fig. 44], ou mesmo em sua *Tentação de Santo Antônio*, de 1878, Rops se volta para essas narrativas pessoais, cuja evidência é unicamente a crença religiosa no fantástico. Tudo aquilo que passa por uma narrativa experiencial com o transcendente – e tudo que ocorre sob a ação de uma possível sensualidade, ou com a presença daquilo que é maligno em suas múltiplas facetas, é evocado.

Figura 45 - *Salto Mortal*.



Fonte: Alfred Kubin. 1901-1902. Pena e aguada de tinta-da-china sobre papel. 30,2 x 22,7 cm.
Coleção Particular.

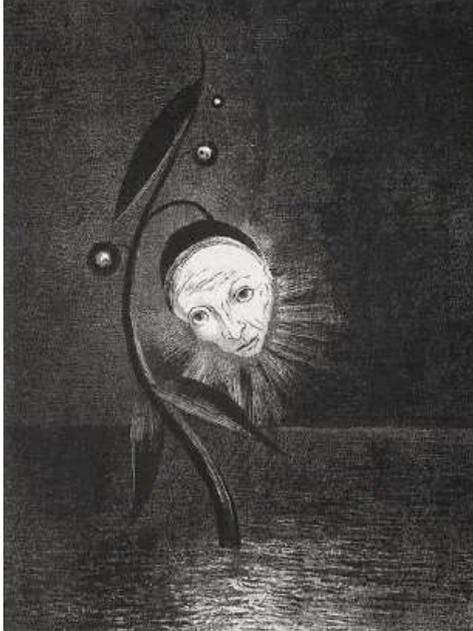
Dessa maneira, o corpo desgraçado da mulher é apenas um dos canais para a descoberta de todo um mundo assombrado e onírico, funciona como um portal para o delírio, para o mal e para a casa de Satã. Assim, no salto mortal de Kubin [Fig. 45], em direção a essa passagem para o miraculoso da vida, um homem excitado e enrijecido lança-se na vagina gigantesca e escurecida de uma mulher sem rosto – pois se trata de qualquer uma e de todas. Adentrar tal buraco é penetrar um espaço regido pelo fantástico e, ao mesmo tempo, mergulhar cada vez mais para dentro de si mesmo, de volta para a segurança murada do corpo da mãe que, em sua ambiguidade, símbolo também da própria morte.

O que sobrevive na obra de ambos os artistas, mais que tudo, é todo o pantheon criado pela imaginação. Nela, habitam um sem número de monstros que se manifestam por distintos e inovadores caminhos. Quanto a essa força imaginativa, é interessante ver como Kubin se cerca de artistas que encontraram distintas maneiras de extravasar esse caráter.

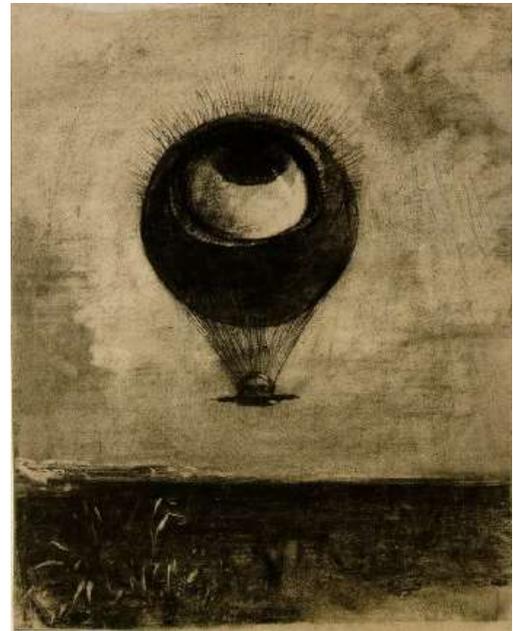
O francês Odilon Redon (1840- 1916), que criou uma série de imagens metamórficas em homenagem a Goya, nas quais se inclui *Flor do pântano, uma cabeça humana e triste*, de 1885, é um dentre esses artistas. Optando, até 1890, em trabalhar unicamente no contraste entre o preto e o branco, buscou eliminar a distração e aprimorar a potência do fantástico através desta que, tal qual Goeldi, considerava a cor mais próxima da emoção – do tão buscado mundo interior.

Figura 46 - *Flor do pântano, uma cabeça humana e triste [série Homenagem a Goya]*.

Figura 47 - *The Eye like a Strange Balloon Mounts toward Infinity*.



Fonte: Odilon Redon. 1885. Litografia.
27 x 20 cm. MoMA.



Fonte: Odilon Redon. 1882.
Litografia em Chiné Appliqué. 25,9 x 19,6 cm.
MoMA.

Nesses trabalhos, os quais batizou de *Los Negros*, dedicou-se a fusão poéticas de seres com plantas, de balões de ar e olhos, criando, pela estranheza, um universo fantástico e simbólico, pois é o olho voltado para o mistério do universo que o conduz [Fig 47]. Desfazendo-se da essência das coisas, pois todas elas são mundanas, revela que o surreal só se dá em sua maior potência pela abstração a partir do real, resultando em profunda estranheza.

Ao ser visitado por Kubin na França em 1905, sente-se lisonjeado pela homenagem que considera ser o vínculo entre suas obras. Será também admirado por Goeldi, como revela Grassmann, justamente por seu lado onírico. Talvez seja nesse conflito entre o onírico e o real que Redon produz através da confusão das coisas e dos sentidos, que Goeldi verá uma obra próxima à de Kubin. Mas, sem dúvida, o lado fantástico de Redon é excessivo demais para Goeldi, e ao invés de se aprofundar na obra do mestre francês, encontra caminho por Kubin.

Figura 48 - *O sonho da razão produz monstros.*



Fonte: Francisco Goya. 1799. Gravura em metal. 21,3 cm x 15,1 cm. Museu do Prado, Madrid.

Sobre essa potência imaginativa que habita na tensão entre o real e o fantástico, não à toa, entre os mestres tenebrosos que tanto Rops, Kubin e Redon admiravam, surge a figura de Francisco Goya (1746-1828). O espanhol não possuía como tema recorrente o maligno feminino, como os artistas anteriormente comentados, mas há nele uma sombra fantástica que paira seu mundo real, e que é sina recorrente dentre aqueles que habitam o museu de Kubin.

Assim como Ensor fará anos depois, as cidades de Goya e suas cenas bíblicas estão povoadas de caricaturas, bruxas e seres soturnos que, ao se relacionarem com a vida real, realizam uma crítica por vezes debochada, e em muito macabra, daquilo que há de pior do ser humano. Elas personificam os pesadelos do mestre e estão em contato com seu mundo interior, criando, dessa maneira, um canal fantástico. Este canal recolhe do mundo aquilo que é necessário e transforma-o, conferindo-lhe a face mais real – e nisso, mais monstruosa.

Mestre na técnica da gravura, sua obra *O sonho da razão produz monstros* [Fig. 48] trata de uma crença da qual o mestre tcheco compartilha. Um homem sem nome – que podemos ler como a já conhecida personagem do romance de Kubin – é tomado pela força poderosa do sono e recai sobre a mesa, como em uma das pragas do Reino dos Sonhos. Sua cabeça, receptáculo da mente e lugar da razão, está escondida por entre os braços; símbolo de ação, de impulsão e de liberação do místico – pois é pelo desenho que tal mundo se manifesta.

A sua volta, um sem par de seres monstruosos o assombra; e é dali que nasce a arte e seu mundo maravilhoso, como diria o próprio artista. Os animais que cercam o personagem são, em geral, de hábitos noturnos, como corujas e morcegos. O primeiro ser tem como característica a capacidade de ver através da escuridão, sendo sua popular sabedoria atribuída a essa sua capacidade. Símbolo de um conhecimento clarividente, a coruja, dentro de uma leitura xamânica, consegue ver aquilo que habita o mundo material e imaterial, e, quando em relação com o homem, enxerga seu consciente e inconsciente.

Aos morcegos, assim como ao gato preto, ser que repousa sobre a mesa observando atentamente ao rapaz, habita a imagem de animais sinistros. Aquele que voa vive na noite e repudia a claridade do sol, sua imagem também é ligada aos vampiros e à sua vida longa. Ao animal doméstico, é conferido um conhecimento misterioso e soturno, sendo vinculado às bruxas. Ambos são conhecidos como seres das trevas.

O animal mais distinto é o lince, o único ser que toca o chão – a concretude do mundo real. Conhecido por seus olhos refletores, capazes de emitirem uma luminescência brilhante; ele observa o rapaz, e, aparentemente, é seu único aliado. Ainda que seja uma criatura vinculada ao mundo imaginativo e fabuloso, é também conhecido por sua visão certa, que penetra a alma das coisas e revela sua verdade. Possui os olhos que o rapaz precisa tomar para si, pois só reconhecendo a ambiguidade do real se conseguirá vencer a maestria do sonho.

O universo revelado que o sonho possibilita se assimila às possibilidades mais fantásticas das visões religiosas. A distorção da realidade - ou seu abandono, frente aos segredos que o metafísico resguarda -, é comum em ambas às atmosferas, e sempre encantou a Kubin. Dentro dessa realidade, seu museu imaginário também é habitado por inúmeros artistas que encontraram na abstração religiosa caminhos para a manifestação do invisível no mundo real.

Artistas como o já citado Gustave Moreau, que retornou à mitologia e ao esoterismo por encontrar neles o melhor caminho para sua arte imaginativa, e o belga Henry de Groux (1866-1930), que tem como seu trabalho mais conhecido o *Cristo de los Ultrajes*, de 1889, em que identifica, como muitos outros artistas simbolistas e expressionistas, o sofrimento do Cristo com o seu próprio, possuem obras nesse tão vasto museu. Será a Kubin, contudo, momento impactante e inigualável o encontro com a obra fantástica de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).

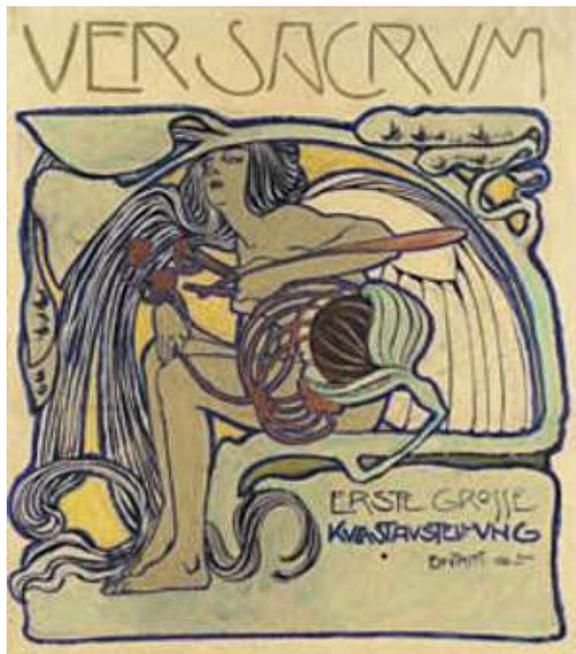
Por volta de 1930, após a internação de sua esposa em um sanatório, resolve, para espalçar, viajar a passeio para Viena, onde é impactado pela obra do artista dos Países Baixos. Relata já ter ouvido falar anteriormente sobre o mestre, mas nada o preparou para o encontro com “todo esos esplendores que conmueven com tanta audácia y tan directamente la sensibilida de um artista” (KUBIN, 2004, p. 94).

O encontro com tal obra se deu na mesma Pinacoteca onde, na juventude, se deparou com o trabalho de Klinger. A primeira vez na Pinacoteca lhe possibilitou, como o próprio artista revela, um dos momentos mais prodigiosos em sua existência. Lá experimentou “un éxtasis increíble, que, en principio, me transporto hasta el cielo” (KUBIN, 2004, p. 94). O segundo momento foi diferente. Segundo conta, a impressão que teve ao se deparar com a obra de Bruegel foi de

algo singularmente familiar, mescla de arrebató y sagrado, de profundamente emotivo, que me fue dado a comover una vez más tan intensamente y que hizo temblar todas las fibras de mi alma, como nunca lo había hecho ni lo haría el espectáculo de una obra maestra. Quizá no fuese el contenido objetivo de la obra lo que tanto llegó a gustarme, sino más bien el carácter sentimental-visionario de su arte, que emerge de la inconsciente y que, con medios artesanales casi prosaicos, domina maravillosamente el torrente de las formas (KUBIN, 2004, p. 94).

Após tal impacto, Alfred Kubin se dedicou extensivamente a conseguir reproduções de desenhos, gravuras e quadros do mestre. Compartilha, em sua autobiografia, que experimentou de tal maneira o sentimento de ver que seus esforços artísticos e tudo o que ele imaginou realizar já haviam sido superados, que tomou desgosto por seus antigos trabalhos. Ainda em Viena, na tentativa de se afastar daquilo que já vinha produzindo, realizou novas experiências artísticas, aprendendo uma desconhecida técnica de coloração com o austríaco Koloman Moser (1868-1918).

Figura 49 - *Secession poster [Erste Grosse Kunstausstellung]*.



Fonte: Koloman Moser. 1898. Aquarela, Guache, Lápis de Cor e Metal no traçado de linho. Leopold Museum.

Mais uma camada na complexa formação artística de Kubin, Moser foi artista vinculado a Secessão de Viena, tendo produzido inúmeros trabalhos para a revista secessionista *Ver Sacrum* (1898-1903), da qual só não contribuiu no ano de 1900. Sua obra possui a atmosfera Art Nouveau típica da Secessão, herdeira de um complexo simbolismo. Suas cores, em geral, tratam de uma sutileza onírica que se aproxima daquelas com a qual Kubin trabalhou em suas poucas investigações coloridas.

Ainda sobre Bruegel, não é de se estranhar aquilo que Kubin descobriu em sua obra – a versão mais elevada de seus próprios desejos. O artista do século XVI cria um mundo onde se realiza o que há de mais complexo no sentido de visões onírica e transcendente e, ao mesmo tempo, é capaz de provocar um sentimento profundo e latente de realidade, pois a vitória triunfante da morte é desesperadora e verdadeira para todos – é nossa única certeza.

Tudo isso é desenvolvido de maneira magistral, em uma tela que é sufocante de tão cheia, com uma quantidade nervosa de detalhes que lhe são fundamentais. Sua obra resulta do delírio em progresso, em aberto e desenfreado; mas só é possível, só atinge tamanho peso, porque se realiza na vida nua e crua. O Triunfo da Morte [Fig. 50.] trata da última dança macabra. Nele, a presença maléfica da morte se faz em cada canto e persegue todo o tipo de gente - tanto os que a percebem, como o príncipe à esquerda; quanto os que a ignoram, como os amantes iludidos pelo prazer de serem embalados por música, à direita.

Figura 50 - *O Triunfo da Morte*.

Fonte: Pieter Bruegel. 1562. Óleo sobre painel. 117 x 162 cm. Museu do Prado.

Dentre as inúmeras cenas do quadro, assusta-nos um carro escuro e em chamas, guiado por um cavalo mórbido e esquelético, que é conduzido pela própria morte. Em cima do cavalo, uma caveira ceifadora traz uma grande foice em suas mãos, e junto com eles, um exército de caveiras-demônios se aproximam dos humanos – enquanto outras já estão em seu meio, a matá-los e atormentá-los. Uma carroça conduzida por outro cavalo morto e duas caveiras se localiza a esquerda do quadro. Com uma pá, a caveira recolhe os crânios humanos. Aqueles que ainda possuem vida correm, tentam se esconder, mas tudo é em vão.

Por onde você olhe no quadro – nas montanhas, próximo ao mar, no jardim, em um espaço desconhecido, cujo portal aberto apresenta-se como esperança - a morte venceu. Ela, que antes caminhava sorrateiramente tomando de pouco em pouco nosso mundo para si, ganhou seu próprio dia, batizou-o de apocalipse e triunfou sobre todos, casando-se com nossa alma e desfazendo-se de nossos corpos. E não é assim o agir da morte todos os dias pelo mundo? O artista parece, então, encarregar-se unicamente de tornar visível aos homens aquilo que se passa quando seus olhos piscam ou se fecham por horas em sono.

Será também pelo tema da morte, comum a Goeldi e Kubin, que o mestre tcheco se aproxima de outros simbolistas. O suíço Arnold Böcklin (1827- 1901), do qual Kubin também revela influência, terá como obra mais conhecida seu *Autorretrato com a morte*, de 1872. O tema do autorretrato do artista que se faz em ação de sua obra, e que tem ou a morte como sombra ou é ele mesmo uma caveira, se repete também em Ensor, Munch e Kubin. Em Böcklin, essa sombra da morte, que toca um instrumento de cordas no ouvido do artista, fazendo-o interromper sua pintura para ouvi-la enquanto nos olha – porque nós somos a

pintura e é sobre nós que a morte fala - é a mesma que assombra o casal de jovens no quadro de Bruegel, embalando-os pelo prazer enquanto os mata.

Entre temas e formas que se confundem, os museus de Goeldi e Kubin se encontram. O universo nórdico os cerca com poucas exceções, e desejos e interesses se repetem, encostam-se e modificam-se, em contatos inusitados, realizados de maneira direta e indireta. Entre grandes mestres e nomes não tão conhecidos, vê-se uma busca por interesses que lhes são comuns, que os artistas desenvolveram de maneira territorialmente distante, e, ao mesmo tempo, em uma conversa discreta e íntima, via carta.

Existe na obra de Goeldi, para além da mais evidente herança expressionista, um contato indireto, mas real, com todo um universo simbolista. É através dele que se pode atribuir – tendo em mente a própria maneira intrincada e complexa de tais encontros - o forte caráter simbólico de suas gravuras. Entre mestres compartilhados, encontros ainda mais inusitados se dão, e figuras como a do surrealista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), a qual Goeldi rejeita juntamente à Pablo Picasso (1881-1973), possui uma fonte em comum com ele através de Kubin: Max Klinger.

Quando colocadas as obras de Goeldi e De Chirico em contato, sobretudo quando ambos se dedicam à cidade enquanto problema, se repete um universo petrificante e profundamente estranho, cidade vazias com uma iluminação inusitada. Tal ponto indica uma possível leitura, ousada e consciente de seu caráter especulatório, da obra de Goeldi poder se vincular àquela de artistas surrealistas, pois se desenvolveram sob a memória de referências comuns.

A admiração de Kubin, que considera Goeldi seu único e verdadeiro discípulo, nasce da identificação de um mundo simbólico moderno, elevado e rebuscado naquele que será chamado pelo mestre de “um fino instrumento artístico do infinito”⁶⁵ (ZÍLIO, 1981, p. 7-8). O discípulo, ao mudar-se para o Brasil e se permitir ser penetrado das questões que essa mudança lhe geraram, levou as conquistas e desejos do mestre ao último grau. Aprofundar-se na relação entre Alfred Kubin e Oswaldo Goeldi revela-se um caminho inovador para um aprofundamento no conhecimento daquilo que ambos acreditavam enquanto arte e desejavam em seus trabalhos, e entender os artistas que ambos admiravam possibilita o encontro de novos caminhos de leitura para a excepcional obra desenvolvida por ambos.

⁶⁵ Carta de Kubin a Goeldi datada de 1930.

CONCLUSÃO

A minha vida eu a vivo em círculos crescentes/ sobre as coisas, alto no ar./ Não completarei o último, provavelmente,/ mesmo assim irei tentar. (1-4)
 Giro à volta de Deus, a torre das idades,/ e giro há milênios, tantos.../ Não sei ainda o que sou: falcão, tempestade/ ou um grande, um grande canto⁶⁶. (5-8) (RILKE, 2012, p. 57)

É essa jornada em círculos ascendentes e em voltas cambaleantes que chamamos de vida. Tocando com mãos frágeis ou sob grandes batalhas as coisas que passam pelo mundo, ela é capaz de conceber os mais doces e mais profundos encontros. Em suas casualidades, que nascem do ciclo incontrolável presente no giro, conseguimos colocar o tempo contra a parede, e, vencendo-o por um curto instante, movimentamo-nos atingindo tanto os conhecimentos da eternidade de Deus quanto a fugacidade das outras vidas porque, pelo contato, passamos a conhecê-las. Estamos nessa trajetória pois não sabemos ainda o quê nós somos, e, por esse desejo de conhecermos nossa própria materialidade (o mais profundo é a pele⁶⁷), temos a alquimia como prática de autotransformação.

Pois ela, em sua prática esotérica medieval, estava disfarçada do interesse de transformar elementos brutos em ouro, e buscava, na realidade, os caminhos herméticos para elevar o próprio homem a um ser aurífero. Foi na manipulação e descoberta de ingredientes os mais distintos possíveis que os mais distintos homens se reuniam em volta dos segredos de Hermes Trimegistro para entender como o homem chega a seu mais elevado grau de autoconhecimento. Era no processo dialógico que o homem encontra o seu mais profundo eu.

Nesse giro tonto que é a vida e em um processo de autodescoberta alquímico, navegamos no mundo íntimo e particular de Alfred Kubin e Oswald Goeldi. Foi por meio de suas correspondências, elemento dialógico fundamental para essa conexão que supera à distância, que nasceu uma amizade capaz de suscitar uma influência curvilínea e o vislumbre de todo um território artístico em comum.

Tornou-se infinitamente prazeroso descobrir que não só na Grécia clássica, mas dentro da modernidade e, se podemos apostar, na vida cotidiana, a amizade sobreviveu de maneira resistente. Em nossa pesquisa, buscamos explorá-la como elemento chave para entender o jogo da influência quando este se afasta das diretrizes oficiais ou mesmo de formações

⁶⁶ “A minha vida eu a vivo em círculos crescentes”.

⁶⁷ Frase atribuída a Paul Valéry.

canônicas, e aproxima-se de uma prática singela e casual que é, ao mesmo tempo, profunda e inigualável.

Sua força, seu microcosmo silencioso e transbordante, motivou nossa crença de que a amizade é uma fonte inigualável das pesquisas com interesse nas relações humanas, expectativa vastamente confirmada. A partir dela conhecemos os mundos, necessidades e gostos dos que a estabeleceram. Ela é o giro espontâneo dos encontros potentes.

Estabelecida a amizade entre os artistas, mostrou-se fundamental expandir a pesquisa de maneira a demonstrar que os próprios espaços geográficos pelos quais eles passaram, e os contatos realizados em cada um deles, também motivaram suas transformações e discussões artísticas. Avaliamos que a formação difusa e itinerante apresentada tanto por Goeldi quanto por Kubin, que conta com os países imaginários para onde viajaram (o Brasil para Kubin, a Holanda de Rembrandt para Goeldi...), foi o material que sedimentou seus museus.

Como resultado, descobrimos que a presença de um pensamento artístico que circunda o norte da Europa combinou-se a suas residências: Goeldi, no Brasil, habitando o casebre próximo da praia; Kubin em um castelo na Áustria, gastando horas de seu dia na Floresta. Desgostosos de muitas intimidades físicas que ultrapassassem o limite da casa – a visita a residência de Goeldi tinha hora muito bem delimitada, e como sofreu os nervos de Kubin ao ter que hospedar soldados em sua residência... - atingiram uma completa liberalidade pessoal e poética que se desvelou em suas cartas.

Entender a influência, questão que perpassa toda a pesquisa, é também desempenhar um olhar ativo para as transformações que, neste caso específico, a motivaram: o Brasil. Imaginar que o mestre tcheco encontrou no artista brasileiro seu único aprendiz da mesma maneira que, ao olhar para o Brasil, Goeldi respirou Kubin, revelou, para nós, como a viagem do artista brasileiro de volta para a terra natal impactou não só sua própria obra, mas a de seu mestre.

É na relação com o Brasil que esses artistas revelaram-se tão significativos para a historiografia da arte brasileira. Assim como engajada em abrir novos caminhos para a leitura da obra de Goeldi, nossa pesquisa, ao mergulhar todo o possível na vida e formação do artista tcheco, também buscou contribuir para a divulgação de sua obra fora da Europa, sendo ela, ainda hoje, tão pouco conhecida em território nacional.

Nos múltiplos encontros desenvolvidos, também obtivemos como resultado o surgimento de novos caminhos e filiações absurdas, tontas de girar. Um Goeldi que para além dos debates institucionalizados que vinculam sua obra ao expressionismo, foi descendente, mesmo que distante, dos artistas simbolismo e do surrealismo se revelou para nós. Um Kubin

que, como ele mesmo contou ao amigo brasileiro, perpassou o caminho de inúmeros artistas que se diziam seus discípulos, mas que não desenvolveram as oníricas questões de sua alma, encontra respostas para suas próprias questões aqui, no Rio de Janeiro escurecido de Goeldi.

Uma dissertação na qual o caráter biográfico fora tão significativo, todavia, enfrentou dificuldades naturais a esse desejo. Em primeiro lugar, a ausência de fontes para pesquisa sobre a obra de Alfred Kubin, que tem dentre seus pesquisadores maioria de língua alemã, e mesmo livros em inglês que não se encontram acessíveis em território nacional, foi o primeiro dos entraves.

Tal característica colocou-se muitas vezes como obstáculo ao interesse por uma escrita que caminhasse livremente no debate sobre os trabalhos, as fases artísticas, e a maneira como essa relação foi abordada por distintas perspectivas, das quais tive acesso apenas à perspectiva brasileira. Ainda além, a ausência de fontes seguras quanto às obras de Kubin resultou em um número reduzido de sua presença na dissertação.

Ainda nesse tema, uma ação que não conseguimos realizar foi uma análise conjunta das ilustrações que ambos os artistas fizeram para os mesmos textos de escritores admirados por eles, como Dostoiévsky e Edgar Allan Poe. As ilustrações de Kubin, conhecidas em seus escritos, não foram encontradas até a fase final da pesquisa, impedindo esse tipo de trabalho comparativo.

Tal impossibilidade bibliográfica, contudo, levou-nos a focar menos na produção individual de cada artista e mais nos temas e trabalhos que diziam respeito à relação entre ambos. Ao olharmos para suas obras ao mesmo tempo, desenvolvemos mais camadas teóricas, de maneira a percebermos que a distinta posição em que eles se colocaram, de mestre ou aprendiz, é infinitamente complexa e não apresenta aspetos de superioridade ou inferioridade do trabalho de um frente ao do outro.

Pois existe uma inegável potencialidade em ambos os artistas – eles reconhecem isso sem medo. Isso não modificou, contudo, as distâncias temporais (Goeldi é dezoito anos mais novo que Kubin) e a crença de que uma forte influência os unia: ao longo da pesquisa buscamos ressaltar que, como apontado por Harold Bloom, a influência só é possível entre artistas que são igualmente fortes.

Dessa maneira, a própria pesquisa desenvolve-se tendo em vista aquilo que um artista leu sobre o outro (o que muitas vezes fala mais desse um do que do outro). A importância da fala dos artistas, de seus amigos, e de suas experiências narradas foi de caráter fundamental no estudo do desejo de aproximação e na vinculação entre os interesses existentes no contato, alheios às preocupações que não eram interessantes a eles.

Uma outra dificuldade que se apresentou foi o fato de que muitas questões levantadas por esses artistas tocaram grandes temas desenvolvidos nas humanidades em época, ou mesmo pouco posteriormente a eles. Um dos casos em que isso se averigua é quanto à temática do sonho, questão amplamente abordada nos escritos psicanalíticos que nossa pesquisa beira, mas não se debruça.

Na autobiografia de Kubin, a quem o mundo onírico será mais que recorrente, o artista discorre sobre sua vida e suas influências artísticas, teóricas, filosóficas e literárias. Lá, contudo, não realiza nenhuma menção à obra de Sigmund Freud (1856-1939), mesmo que estes fossem contemporâneos e, de certa maneira, conterrâneos.

Isso não é exclusividade de Alfred Kubin e outros artistas que perpassam nossa pesquisa também não apontaram interesse pela psicanálise. Max Klinger (1857-1929), autor da famosa série de litografias *A Glove*, que tem o sonho como tema principal, não revela intimidade com os escritos de Freud. Mesmo os artistas da Secessão de Viena que tangeram inúmeras questões a serem desenvolvidas pela psicanálise, não possuem nenhuma fala na qual atribuam suas pesquisas ao pai da psicanálise. Crê-se, como apontado por Carl Schorske em seu livro *Viena fin-dé-siècle: política e cultura*, de 1979, que as questões que envolviam Viena e o Império Austro-húngaro naquele momento desaguaram por distintos caminhos que compartilham questões complexas de ordem social. O tema é sem dúvida interessante, mas foge aos interesses da pesquisa, a relação entre Goeldi e Kubin.

Um outro caso semelhante, mas sobre uma pesquisa realizada *a posteriori* dos artistas, é a relação com o simbolismo. Utilizamos do “valor simbólico” não para agrupar os artistas sob tal título, encerrando-os, mas para explicitar o seu significado através das características comuns que interessavam aos artistas aqui debatidos. Assim, o símbolo se apresenta na pesquisa como esse valor ausente de si mesmo presentificado de maneira estridente por outros meios.

Dessa maneira, em uma apropriação da forma torta de ver o mundo que os artistas experimentaram, a própria pesquisa abre mão de um preciosismo teórico e faz-se de uma leitura mais livre tanto das força simbólicas das coisas em geral - através das leituras mais entrecruzadas possíveis, chegando-se ao sociólogo Georg Simmel – mas também como modo operante. Permitimo-nos realizar o encontro de conceitos os mais distintos e misturá-los, guardando a memória de sua origem e apostando na novidade que surge dos múltiplos encontros possíveis.

A pesquisa se encerra no momento em que a relação destes artistas expande-se para fora de si mesma e suscita outros questionamentos, sobre quais novos artistas podem, agora,

ser colocados lado a lado, e quais novos encontros intertemporais surgiram dessa relação. Isso ocorre pela escolha de uma concentração no momento borbulhante do encontro desses vizinhos, no momento confuso da relação, e não nos seus desenlaces.

O maior objetivo da pesquisa foi, para uma aproximação mais fidedigna da relação entre os artistas aqui estudados, estabelecer como regra privilegiar mais as leituras que eles realizavam do mundo do que a verdade das coisas. Ou seja, interessou-nos mais entender como o mundo fora interpretada por estes artistas – e a quem eles recorreram teórica e visualmente para entendê-lo – do que buscar resposta em grandes nomes que levariam a pesquisa para outros caminhos.

Buscamos fidelidade à palavra que ambos deram de que estavam conectados – mesmo que isso não se tenha tornado a característica mais evidente de suas obras. Comprometemo-nos a observar o que proporcionou os choques em seus giros pelo mundo, e, acreditando nesses encontros, descobrimos o mundo maravilhoso compartilhado por Alfred Kubin e Oswaldo Goeldi.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. *A Arte como Expressão. In: ARGAN, G. Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.227-259.
- ARISTÓTELES. *Livro VIII; Livro IX. In: ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco.* São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- BEHR, Shulamith. *O expressionismo.* São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 21-36.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi.* Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2002.
- BULFINCH, Thomas. Castor e Pólux; Simônides. *In: BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p.190-191; 238-239.
- CABO, Sheila. *Goeldi: modernidade extraviada.* Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Goeldi e Kubin. Macunaíma,* Universidade do Brasil, Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ano 1, n.4. p.6.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Expressionismo. In: CARPEAUX, Otto Maria. A literatura Alemã.* São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1964. p. 194-222.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Lélio, ou A Amizade.* Porto Alegre: L & PM Pocket, 2009.
- CINTAS, Jennifer Manzano. *Gustave Moreau, Félicien Rops y Odilon Redon en el marco de la pintura simbolista finisecular.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- CORTÉS, José Miguel G. La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, n. 2, 2014. (Ejemplar dedicado a: II Congreso sobre arte, literatura y cultura gótica urbana). p. 9-35. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=330273>. Acesso em: 18 set. 2018
- COUTINHO, Sylvia Ribeiro. Nas margens da cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi. *Revista Escritos*, ano 8, n. 8, 2014. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/artigo05.php>. Acesso em: 18 set. 2018.
- DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo.* São Paulo: Verbo, Ed.da Universidade de São Paulo, 1976.

- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Freud (1917-1920) "o homem dos lobos" e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329 – 376.
- GOMBRICH, E. H. Uma Crise da Arte; O Espelho da Natureza. In: GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro. p. 277-301; p. 325-342.
- KUBIN, Alfred. *El gabinete de curiosidades Autobiografía*. Espanha: Maldoror Ediciones, 2004.
- KUBIN, Alfred. *Kubin' Dance of Death and Other Drawings*. Nova Iorque: Dover Publications, 1973.
- KUBIN, Alfred. *The other side*. Inglaterra: Dedalus, 2014.
- LLINARES, Joan B. Arte e identidade. Em torno a la obra del artista Alfred Kubin. Identidad humana y fin de milenio. *Thémata*. n. 23, p. 439-446, 1999. Disponível em: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27441>. Acesso em: 18 set. 2018.
- MACHADO, Aníbal. *Goeldi*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Portugal: Edições 70, 2017.
- MARQUES, Maria Eduarda C. M. Goeldi e a cena urbana moderna: solidão e melancolia. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 12-23, dez.1988. PUC-Rio, Departamento de História da Arte e da Arquitetura.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- NÉRET, Gilles. *O Simbolismo*. Colônia: Taschen, 2006.
- PEREIRA, Ricardo A. B. A importância do desenho nas obras de Oswaldo Goeldi, Adir Botelho e Quirino Campofiorito. EBA. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/pintura/pesquisas/docentes/ricardo.pdf>. Acesso em: 09 set. 2019.
- PLATÃO. *Lísis*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- RAMOS, Nuno. *Bandeira-Goeldi Noite Morta*. Caixa Econômica Federal, 1994.
- RECKERT, Stephen. O Signo da Cidade. In: O IMAGINÁRIO da Cidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, 1989. p. 9-26.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi, um auto-retrato*. [Rio de Janeiro]: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RODRÍGUEZ, HJ. Alfred Kubin. Sueños de un vidente. *Revista Banda aparte*, p. 93-94. 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/42325>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, C.S. A. *Poética das Metamorfoses em Goeldi. Goeldi e seu tempo*. Curadoria: Mayra Laudanna. São Paulo SP - Goeldi: nosso tempo, no MAB / FAAP, 1995.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em:
http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf. Acesso em: 18 set. 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

WITTI-DÖRRING, Christian. *Koloman Moser. Designing Modern Vienna 1897-1907*. Nova Iorque: NeueGalerie, 2013.

YATES, Frances A. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória. In: YATES, Frances. *A arte da memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007. p. 17-47.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumara, 1997.

ZÍLIO, Carlos (org). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny. PUC-Rio, 1981.