



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Agostinho Lage Ornellas de Souza Neto

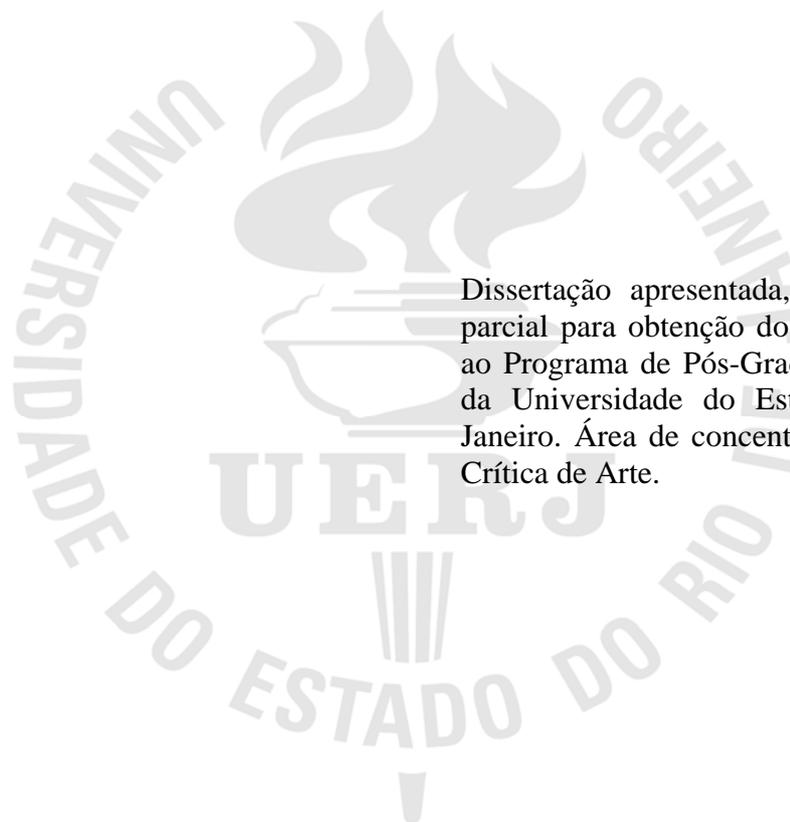
Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas

Rio de Janeiro

2013

Agostinho Lage Ornellas de Souza Neto

Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas



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: História e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G595 Souza Neto, Agostinho Lage Ornellas de
Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas /
Agostinho Lage Ornellas de Souza Neto. – 2013.
122 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Goeldi, Oswaldo, 1895-1961 – Teses. 2. Literatura fantástica –
História e crítica – Teses. 3. Arte e literatura – Teses. 4. Ambiguidade
- Teses. 5. Expressionismo – Teses. 6. Ramos, Nuno – Teses. 7.
Rufino, José, 1965- Teses. 8. Kentridge, William, 1955- - Teses. I.
Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(81)

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

Assinatura

Data

Agostinho Lage Ornellas de Souza Neto

Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas

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

Aprovada em 21 de março de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa
Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

2013

AGRADECIMENTOS

Gostaria de exprimir meus sinceros agradecimentos

À Professora Sheila Cabo Geraldo pela orientação e colaboração no desenvolvimento e conclusão ao meu trabalho.

Às professoras Patrícia Leal Azevedo Corrêa e Leila Danziger pela leitura atenta que fizeram do meu trabalho.

À Sra. Leia Pereira da Cruz e a toda equipe da Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional pela boa vontade e por terem me tornado acessível o material de pesquisa para este projeto.

À professora Ana Chiara pelas importantes sugestões teóricas e acadêmicas.

À Flávio Carneiro, professor do curso de Literatura Fantástica oferecido no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UERJ, cujas aulas aqui assisti como aluno ouvinte foram valiosas para o meu trabalho.

Ao professor Marcelo Campos e à Mônica Mansur pela indicação de preciosa bibliografia;

Às tias Maria Dulce de Faria, por ter me aberto o contato com a equipe da Iconografia da Biblioteca Nacional, e Regina Lúcia de Faria, pela cuidadosa revisão de texto.

À tradutora Maria Eugênia Arcoverde Thiele pela revisão do abstract.

À minha avó Maúda, o bom senso da família, pelos sábios conselhos.

À CAPES, instituição que concedeu-me a bolsa de mestrado.

E, finalmente, aos meus pais Antonio Augusto e Maria Helena pelo apoio ao longo de minha vida.

RESUMO

ORNELLAS, Agostinho. *Oswaldo Goeldi, o fantástico e as ambiguidades contemporâneas*. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Compreender o caráter ambíguo da temática de Oswaldo Goeldi é o grande desafio proposto pelo artista a todos que, de forma geral, estão inseridos em uma compreensão mediana e superficial dentro do cotidiano. Numa atmosfera fantástica, Goeldi procura tornar as paisagens, seus seres e objetos mais ambíguos ainda. E devido à perplexidade que seus trabalhos causam aos espectadores torna-se impossível fechar um único conceito ou opinião sobre o caráter dos desenhos e gravuras deste artista situado entre os extremos da luz e das sombras. Comparando as obras de Goeldi com o gênero literário fantástico, que é caracterizado por um mundo individual regido pelas incertezas de cada um, segundo Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, pode-se vislumbrar nas obras de Goeldi duas condições: ou o ser estranho é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos, mas com a ressalva de que raramente o encontramos. Vida ou morte? Real ou irreal? Dessa forma, podemos dizer que Goeldi foi um expressionista que viveu uma realidade fronteira entre o interior e exterior, a qual não era menos fantástica do que real. Uma questão que permanece atemporal até os dias de hoje conforme veremos nas obras de Nuno Ramos, José Rufino e William Kentridge.

Palavras-chave: Oswaldo Goeldi. Literatura fantástica. Ambiguidades

ABSTRACT

ORNELLAS, Agostinho. *Oswaldo Goeldi, the fantastic and the contemporary ambiguities*. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

To grasp the ambiguous nature pertaining Oswaldo Goeldi's theme is a challenge the artist poses to those who are somewhat involved in an ordinary and superficial approach of everyday life. In creating a fantastic atmosphere, Goeldi manages to make its scenery, beings and objects even more unclear. Moreover, because viewers are struck with the perplexity of his artwork, it is impossible to adopt a definite concept on the character of this artist's drawings and prints which lies between the borders of lights and shadows? In comparison with fantastic literary genre, which features a world ruled by individual uncertainties, according to Tzvetan Todorov in his "Introduction to Literature Fantastic", one may glimpse two conditions into Goeldi's art: either his depicting element is an illusion or imagination or it actually exists just like other living beings despite being hardly ever found. Life or death? Real or unreal? Therefore, Goeldi may be regarded as an expressionist painter living an inward and outward boarding reality. So far such an issue has remained timeless as it may be seen in the works by Nuno Ramos, José Rufino and Willian Kentridge.

Keywords: Oswaldo Goeldi. Fantastic Literature. Ambiguities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Alfred Kubin. <i>Pesca Fantástica</i> . 1918. Desenho a Nanquim.....	80
Figura 02 – Alfred Kubin. <i>A Culpa</i> . 1902. Gravura em metal.....	80
Figura 03 – Oswaldo Goeldi. <i>O Solitário</i> . C. 1929. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	81
Figura 04– Oswaldo Goeldi. <i>Cão e homem na noite</i> . Sem data. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro	81
Figura 05 – Edvard Munch. <i>O Grito</i> . 1893. Xilogravura	82
Figura 06 – Paul Gauguin. <i>Manao Tupapao</i> . 1894. Litogravura. British Museum, Department of Prints and Drawings, Londres	82
Figura 07 – Erich Heckel. <i>Retrato de Friedrich Nietzsche</i> . 1905. Xilogravura. Brücke Museum, Berlim.....	82
Figura 08 – Erich Heckel. Capa de catálogo da exposição do Grupo Brücke. 1910. Xilogravura. Brücke Museum, Berlim.....	82
Figura 09 – Wasily Kandinsky. Capa do Almanaque do Blaue Reiter. c. 1912.....	83
Figura 10 – Oswaldo Goeldi. Matriz de <i>Última noite do vagabundo</i> . Sem data. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	83
Figura 11 – Oswaldo Goeldi. <i>Última noite do vagabundo</i> . Sem data. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	83
Figura 12 – Oswaldo Goeldi. <i>Urubus</i> . c. 1929. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	84
Figura 13 – Oswaldo Goeldi. <i>Casarão</i> . Sem data Desenho a nanquim Coleção particular.....	84
Figura 14 – Anita Malfati. <i>O Homem Amarelo</i> . Óleo sobre tela. Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP.....	84
Figura 15 – Anita Malfati. <i>A Boba</i> . Óleo sobre tela. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, SP.....	84
Figura 16 – Lasar Segall. <i>Návio de Imigrantes</i> . Óleo sobre tela. Acervo Museu Lasar Segall- IBRAN/ MinC, São Paulo.....	85

Figura 17 –	Lasar Segall. <i>Menino com Lagartixa</i> . Óleo sobre tela. Acervo Museu Lasar Segall- IBRAN/ MinC, São Paulo.....	85
Figura 18 –	Lasar Segall. <i>O Encontro</i> . Óleo sobre tela. Acervo Museu Lasar Segall- IBRAN/ MinC, São Paulo.....	85
Figura 19 –	Oswaldo Goeldi. Sem título. 1970. Xilogravura . Impressão póstuma por Beatrix Reynal(MAM- Rio de Janeiro).....	86
Figura 20 –	Oswaldo Goeldi. <i>Mendigas</i> . Sem data. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	86
Figura 21 –	Oswaldo Goeldi. <i>Bêbados</i> . Sem data. Carvão sobre papel. (Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro).....	86
Figura 22 –	Oswaldo Goeldi. <i>Notívagos</i> Sem data. Xilogravura. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	87
Figura 23 –	Oswaldo Goeldi. <i>Subúrbio</i> .1939. Desenho a nanquim e aguada. (Coleção Particular).....	87
Figura 24 –	Oswaldo Goeldi. Sem título. Sem data. Xilogravura em cores. Coleção Particular.	88
Figura 25 –	Oswaldo Goeldi. <i>Beco</i> . Sem data. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	88
Figura 26 –	Oswaldo Goeldi. <i>Dança do sol</i> . Sem data. Xilogravura em cores. Coleção particular.....	89
Figura 27–	Oswaldo Goeldi. <i>Mendigo</i> . Sem data. Xilogravura. Associação Artística Cultural Oswaldo Goeldi	89
Figura 28 –	Oswaldo Goeldi. <i>Anoitecer</i> . Sem data. Xilogravura em cores. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	89
Figura 29 –	Oswaldo Goeldi. <i>A dança do guarda-chuva e do cachorro magro</i> . 1950. Desenho a nanquim e aguada. Coleção Marta e Paulo Kuczynski.....	90
Figura 30–	Oswaldo Goeldi. <i>Chuva</i> . c. 1957. Xilogravura em Cores. Coleção Frederico Mendes de Moraes.....	90
Figura 31 –	Oswaldo Goeldi. <i>Canto de rua</i> . 1938. Xilogravura. Coleção Particular..	91
Figura 32 –	Oswaldo Goeldi. Sem título .1950. Xilogravura em cores. Museu de Arte Brasileira da FAAP.....	91
Figura 33–	Oswaldo Goeldi. <i>Bacia de sangue</i> . 1950. Xilogravura. Coleção Artística	

Cultural Oswaldo Goeldi.....	92
Figura 34 – Oswaldo Goeldi. <i>Bairro pobre</i> . Sem data. Xilogravura. Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (Ingá).....	92
Figura 35 – Oswaldo Goeldi. <i>Onça</i> . 1935. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	93
Figura 36 – Oswaldo Goeldi. <i>Casa Maldita</i> . 1951. Xilgravura em cores. Coleção particular.....	93
Figura 37 – Oswaldo Goeldi. <i>Homens na praia</i> . c. 1950. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	94
Figura 38 – Oswaldo Goeldi. <i>Pescadores</i> . c. 1950. Xilogravura. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	94
Figura 39 – Oswaldo Goeldi. <i>Porta estreita</i> . Sem data. Desenho a nanquim. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.....	95
Figura 40 – Oswaldo Goeldi. <i>O Anjo</i> . c. 1920. Desenho a Nanquim. Museu Nacional de Belas-Artes Rio de Janeiro.....	96
Figura 41 – Paul Klee. <i>Angelus Novus</i> . Aquarela e nanquim.....	97
Figura 42 – Oswaldo Goeldi. <i>Pescador Perdido</i> . c. 1957. Xilogravura. Coleção Afonso Henrique da Costa.....	98
Figura 43 – Oswaldo Goeldi. <i>Gatos</i> . Sem data. Desenho a nanquim. Coleção Particular.....	98
Figura 44 – Oswaldo Goeldi. <i>Urubus</i> . c. 1925. Xilogravura. Coleção Hermann Kümmerly.....	99
Figura 45 – Oswaldo Goeldi. <i>Última Discussão</i> . Sem data. Desenho a nanquim. Coleção Afonso Henrique Costa.....	100
Figura 46 – Oswaldo Goeldi. <i>Grâ-finos</i> . Sem data. Desenho a nanquim. Coleção Afonso Henrique da Costa.....	100
Figura 47 – Oswaldo Goeldi. <i>Beco Maldito</i> . Sem data. Desenho a nanquim. Coleção Afonso Henrique da Costa.....	100
Figura 48 – Oswaldo Goeldi. <i>Um sorriso, por favor</i> . c. 1940. Desenho a nanquim. Coleção Ary Ferreira de Macedo.....	100
Figura 49 – Oswaldo Goeldi. <i>Bandeira Negra</i> . 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	101

Figura 50 – Oswaldo Goeldi. <i>O Sol se apaga – voltarei amanhã</i> . 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	101
Figura 51 – Oswaldo Goeldi. <i>167, de uma vez só</i> . 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	102
Figura 52 – Oswaldo Goeldi. <i>Comilão, cuidado com a sobremesa</i> . 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	102
Figura 53 – Oswaldo Goeldi. <i>Nero não brinca</i> , 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	103
Figura 54 – Oswaldo Goeldi. <i>O bêbado</i> , 1944. Xilogravura. Da série Balada da Morte para a Revista Clima.....	103
Figura 55 – Oswaldo Goeldi. Da série <i>Mangue</i> . Sem Título, c. 1929. Xilogravura. Coleção Afonso Henrique da Costa.....	104
Figura 56 – Lasar Segall. Da série <i>Mangue</i> . Sem Título, c. 1929. Xilogravura.....	104
Figura 57 – Oswaldo Goeldi. Príncipe <i>Míchkin e Rogojin</i> . Ilustração para <i>O idiota</i> de Dostoiévski. Desenho a anquim.....	104
Figura 58 – Oswaldo Goeldi. <i>Nastácia Filipovna</i> . Ilustração para <i>O idiota</i> , de Dostoiévski. Desenho a anquim.....	104
Figura 59 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>a Causa Secreta</i> de Macbado de Assis. Desenho a nanquim.....	105
Figura 60 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>a Causa Secreta</i> de Macbado de Assis. Desenho a nanquim.....	105
Figura 61 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>O Gato Preto</i> de Edgard Allan Poe. Desenho a nanquim.....	105
Figura 62 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>O Gato Preto</i> de Edgard Allan Poe. Desenho a nanquim.....	105
Figura 63 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>O Gato Preto</i> de Edgard Allan Poe. Desenho a nanquim.....	106
Figura 64 – Oswaldo Goeldi. Ilustração para <i>O Gato Preto</i> de Edgard Allan Poe. Desenho a nanquim.....	106
Figura 65 – Nuno Ramos. Sem título.1995. Areia e silicato. Coleção particular do artista.....	107
Figura 66 – Nuno Ramos. Sem título. 1984. Óleo sobre tela. Coleção particular.....	107

Figura 67 – Nuno Ramos. Sem título. 1984. Óleo sobre tela. MASP.....	107
Figura 68 – Nuno Ramos. Sem título, 1991. Materiais diversos sobre madeira. Coleção Escola Panamericana de Arte.....	108
Figura 69 – Nuno Ramos. Sobreposição de desenho a carvão de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	108
Figura 70 – Nuno Ramos. Sobreposição de xilogravura em cores de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	109
Figura 71 – Nuno Ramos. Sobreposição de xilogravura em cores de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	109
Figura 72 – Nuno Ramos. Sobreposição de xilogravura em cores de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	110
Figura 73 – Nuno Ramos. Sobreposição de xilogravura em cores de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	110
Figura 74 – Nuno Ramos. Sobreposição de desenho a nanquim de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	111
Figura 75 – Nuno Ramos. Sobreposição de xilogravura em cores de Goeldi sobre fotografia de Nuno Ramos, para a série <i>Mocambos (Paragoeldi 3)</i> . 2003.....	111
Figura 76 – Oswaldo Goeldi. <i>Rua Molhada</i> . 1938. Xilogravura em cores. Coleção Particular.....	112
Figura 77 – Nuno Ramos. <i>Fruto Estranho</i> . Instalação. 2010.....	113
Figura 78 – Oswaldo Goeldi. <i>Mnagueira</i> . 1954. Xilogravura em cores. Museu de Arte Contemporânea- USP.....	113
Figura 79 – Nuno Ramos. <i>Bandeira Branca</i> . Instalação.....	114
Figura 80 – Nuno Ramos. <i>Bandeira Branca</i> . Instalação.....	114
Figura 81 – José Rufino. <i>Faustus</i> . 2010. Instalação.....	115

Figura 82 – José Rufino. <i>Faustus</i> . Instalação.....	115
Figura 83 – José Rufino. <i>Faustus</i> . Instalação.....	116
Figura 84 – José Rufino. <i>Faustus</i> . 2010. Instalação.....	116
Figura 85 – José Rufino. <i>Ulysses</i> . 2012. Instalação.....	117
Figura 86 – José Rufino. <i>Ulysses</i> . 2012. Instalação.....	117
Figura 87 – José Rufino. <i>Ulysses</i> . 2012. Instalação.....	118
Figura 88 – Oswaldo Goeldi. Sem título. c. 1950. Xilogravura. Museu Nacional de Belas-Artes Rio de Janeiro.....	118
Figura 89 – William Kentridge. Poster para <i>The Fantastical History of a useless Man</i> . 1976. Serigrafia.....	119
Figura 90 – William Kentridge. Figura animada de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	120
Figura 91 – William Kentridge. Figura animada de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	120
Figura 92 – William Kentridge. Série de figuras em bronze de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	121
Figura 93 – William Kentridge. Série de figuras em bronze de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	121
Figura 94 – William Kentridge. Cena de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	122
Figura 95 – William Kentridge. Cena de <i>Procissão das Sombras</i> . Animação.....	122

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	PROJEÇÃO DAS SOMBRAS	17
1.1	Uma ligação entre homem e mundo	17
1.2	Oswaldo Goeldi: uma opção pela margem	24
1.3	Ausências, ambiguidades e fronteiras	29
2	O FANTÁSTICO E SUAS AMBIGÜIDADES NAS OBRAS DE GOELDI	32
2.1	Do Expressionismo ao fantástico	32
2.2	O fantástico universo de Goeldi	35
2.3	Ambiguidades da Balada da Morte	42
2.4	Um ilustrador ambíguo	45
2.5	O gato preto	47
3	AMBIGUIDADES CONTEMPORÂNEAS	53
3.1	Nuno Ramos	56
3.1.1	<u>Mocambos (para Goeldi 3): Um diálogo direto</u>	59
3.1.2	<u>Fruto Estranho nas árvores</u>	62
3.1.3	<u>Bandeira branca e as sombras projetadas pelo modernismo solar</u>	63
3.2	José Rufino	64
3.2.1	<u>Faustus</u>	65
3.2.2	<u>Ulysses</u>	68
3.3	William Kentridge	69
3.3.1	<u>Procissão das Sombras</u>	73
4	CONCLUSÕES	75

REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	80

INTRODUÇÃO

Oswaldo Goeldi foi um artista que não se limitou àquela realidade superficial e cristalina imposta pela sociedade em que cada ser, cada ambiente ou cada objeto apresenta somente um único sentido que infantiliza ou reduz o espectador. Sua obra em geral, de fato, nos impressiona pela amplitude e profundidade das questões que expõe. Cada traço a nanquim ou carvão sobre o papel e corte sobre a madeira revela o lado sombrio e misterioso do nosso país iluminado pelo sol.

Certamente Goeldi foi um homem estranho que conseguiu investigar com minúcia as emoções mais subterrâneas do indivíduo através de suas figurações de solidão, pavor e tristeza. Com seu traço realista representa o íntimo da alma de excluídos e miseráveis. Essas representações, porém, antes de serem esclarecedoras, mostram-se como incógnitas para os olhos do espectador. Quem é aquele ser que vaga pela superfície negra de sua gravura? São seres anônimos, sempre em movimento, mas que não têm um lugar para onde ir. São personagens simples, colhidos em momentos íntimos de suas rotinas cotidianas. A combinação de simplicidade, constância e repetição garante a expressividade da obra de Goeldi. A estreita faixa de luz que os separa do ambiente em que perambulam não somente indica o caráter anônimo desses seres como também parece lhes dificultar os movimentos, ou seja, os expõe a novas questões desafiadoras de uma realidade de múltiplos sentidos, efeito responsável por uma recepção não menos ambígua: o tornou admirado e respeitado por vários intelectuais e, ao mesmo tempo, incompreendido por tantos outros.

Errante da madrugada, Goeldi fez da arte seu grande e misterioso refúgio cujos cenários são fantasmagóricos e repletos de melancolia. Preocupado com o mistério do mundo, com os significados do ser e do existir, ele constrói sobre a madeira lisa e o papel branco o mundo fantástico de urubus, mendigos, pescadores, peixes, cachorros magros, casarões e objetos em desuso. À custa de muito trabalho, ele buscava demonstrar o caráter aberto do cotidiano mais banal. Vida ou morte? Real ou irreal? Dessa forma, podemos dizer que Goeldi foi um artista que viveu uma realidade fronteira entre o interior e exterior, que não era menos fantástica do que real. O forte caráter ambíguo de suas obras é uma questão que permanece atemporal até os dias de hoje conforme veremos nas obras dos artistas contemporâneos Nuno Ramos, José Rufino e William Kentridge.

Este trabalho tem como ponto de partida a comparação das obras de Goeldi com o gênero literário fantástico, que é caracterizado por um mundo individual regido pelas incertezas de cada um. Ao percebermos este mundo, segundo Tzvetan Todorov em sua obra

Introdução à Literatura Fantástica, pode-se vislumbrar duas condições: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são, ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. Em outras palavras, ou o ser estranho é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos, mas com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 2008, p.30). Esta teoria de Todorov é bastante compatível com a temática das obras de Goeldi.

Primeiramente, para compreendermos melhor sua poética baseada em uma opção pela margem, veremos a forte ligação que Goeldi teve com o Expressionismo alemão e o contexto político, econômico e cultural em que o Brasil se encontrava quando ele aqui chegou. E em seguida, investigaremos a forte relação que os trabalhos de Goeldi têm com o gênero literário fantástico. Para investigar as ambiguidades e a forte relação que Goeldi tem com o fantástico, analisaremos de forma crítica a série de gravuras para a revista *Clima*, *Balada da Morte*, e as ilustrações para o conto *O gato preto* de Edgard Allan Poe. E por fim, compararemos o caráter ambíguo de Goeldi com as obras contemporâneas de Nuno Ramos, José Rufino e William Kentridge.

1 PROJEÇÃO DAS SOMBRAS

1.1 Uma ligação entre homem e mundo

Oswaldo Goeldi foi um artista que, apesar de ter nascido e passado a sua infância no Brasil, teve sua formação artística e cultural na Suíça, onde morou entre 1901 e 1919. Ao “perambular” pelos centros europeus, estabeleceu contato com artistas ligados ao Expressionismo, como o austríaco Alfred Kubin, que havia participado do grupo *Der Blaue Reiter*, com Kandinsky e Marc. Em sua primeira exposição individual em Berna, Goeldi já demonstrava uma intensa atração pela produção de Alfred Kubin. Nas imagens do artista austríaco, de natureza simbólica e profundamente pessoal, Goeldi enxerga o interesse em revelar a face oculta e misteriosa do mundo que nos acostumamos de chamar de comum e real (figs. 1 e 2).

Segundo Sheila Cabo, pode-se dizer que não há em Goeldi a atitude agressiva que muitas vezes caracteriza o artista expressionista. Há, sim, a postura que impulsiona para uma unidade com o mundo, como fica deflagrado no seu total empenho frente à realidade, mesmo que esta se imponha sobre ele como um fardo carregado de solidão (CABO, 1995, p. 27). Em suas obras encontramos com frequência seres enigmáticos vagando sozinhos em ruas desertas, cujos espectadores são somente as construções que os observam através de suas janelas. A sombra, a solidão e o anonimato, como estados de um homem antiprogressista, são exatamente as condições de Goeldi como expressionista (figs. 3 e 4).

As críticas contra a modernização entre os artistas surgem na Europa desde a virada do século XIX para o XX, quando a humanidade testemunha uma dramática aceleração e mudança da tecnologia e da ciência que repercutirá na estrutura política e social. Neste período surgem diversas formas de representação que se opõem explícita ou implicitamente à cultura ocidental urbana preocupada com o potencial estético de seus temas. Neste contexto, em que as fontes de civilização pareciam estar exauridas pelas forças de industrialização e urbanização da sociedade capitalista, o que um pintor deveria experimentar e pintar? Postar-se ante a natureza e pintá-la com todo o seu talento não parecia ser a opção desejada pelos artistas, sobretudo, após o surgimento da fotografia. Muitos artistas que hoje denominamos como “modernos” na verdade se opuseram ao processo de modernização.

Essa oposição assumiu amiúde a forma de uma discriminação positiva em favor dos chamados temas e técnicas primitivas. Muitos artistas oitocentistas, entre eles Gauguin,

havam pesquisado fontes e sociedades “primitivas”, identificando nelas uma cultura artística que interessava aos artistas ocidentais modernos. Segundo Gill Perry, o primitivismo foi uma tentativa dos artistas de representar e de idealizar uma cultura incivilizada. Os artistas de vanguarda dessa época almejavam redescobrir um modo de expressão mais direto, “primitivo”. Por isso, muitos desses artistas se deslocavam para as consideradas margens da civilização, províncias rurais distantes e colônias europeias. (PERRY, 1993, p.36).

O ato de deixar os grandes centros urbanos não era exclusivo do vanguardismo francês e do círculo em torno de Gauguin. Em muitos outros países como, Rússia, Inglaterra e, particularmente, Alemanha, a moda de formar comunidades de artistas longe dos centros urbanos havia sido estabelecida. Na Alemanha as comunidades mais conhecidas foram Worpswede, perto de Bremen. e Nau-Dachau, perto de Munique.

A partir da segunda metade do século XIX, o desenvolvimento da indústria pesada na Alemanha foi intenso e os seus efeitos sobre suas comunidades urbanas e rurais na virada do século foram devastadores. De 1870 a 1900, muitos trabalhadores mudaram-se para os centros urbanos. As profundas e as dramáticas mudanças na vida social, econômica e cultural do país causadas pelos processos de industrialização e expansão urbana contribuíram para aumentar os sentimentos de antiurbanismo entre os alemães.

Grande parte da produção sociológica da época colocava em foco os problemas da vida urbana. O sociólogo Georg Simmel criticava, em sua obra *A metrópole e sua vida mental*, a carência natural e espiritual da vida urbana moderna e de sua cultura de massa (PERRY, 1993, p.35). Julius Langbehn, um conhecido crítico cultural da época, investiu contra a desespiritualização da vida urbana moderna em seu livro *Rembrandt como educador*. (PERRY, 1993, p.35).

Essa hostilidade à cultura industrial urbana costumava ser acompanhada por uma visão exaltada das comunidades camponesas nativas. As duas atitudes eram características da *Crítica Cultural (Kulturkritik)* surgida na década de 1890. O termo era utilizado de forma vaga para descrever uma forma aberta ou indireta de crítica intelectual, derivada dos escritos de Nietzsche, Langbehn e do anarquista Eric Mühsam, os quais se combinavam num amplo ataque à nova era industrial. Apesar de suas diferenças ideológicas, estes estudiosos acreditavam que os artistas deveriam se libertar das restrições da estabelecida sociedade industrial. Através dessa busca pela liberdade ficava estabelecida a oposição entre *Kultur* e *Zivilization*.

Segundo Gill Perry:

Kultur costumava ser identificada com a expressão da essência espiritual interior do homem, com um empenho nitzscheneano pela expressão e realização pessoal. Zivilization, por outro lado, era o refinamento mais superficial da humanidade, que podia ser remontado aos valores setecentistas do racionalismo e do ceticismo (PERRY, 1993, p.36).

A *Zivilization* era vista como desenvolvida artificialmente, enquanto que a *Kultur* havia tido supostamente um desenvolvimento natural. Essa oposição reformulada aparece em várias características da *Kulturkritik*, postulando uma noção alternativa do primitivismo essencial da *Kultur* alemã, que era assumida por muitos artistas e intelectuais no começo do século XX.

No início do século XX, os círculos artísticos e intelectuais alemães acreditavam que, através da arte do artista se podia transmitir diretamente uma espécie de sentimento interior emocional ou espiritual. O renascimento da filosofia romântica oitocentista, o legado da *Kulturkritik* e os escritos de Nietzsche estimularam os artistas a buscar “novas liberdades”, a livrar-se das restrições civilizadas e das convenções acadêmicas e, de alguma forma, a expressar-se mais livremente. Essas ideias são fundamentais para o que chamamos de arte “expressionista” alemã.

Em 1905, foi formado em Dresden um grupo de artistas conhecido como *Die Brücke* (A Ponte), o primeiro grupo expressionista alemão. Este nome, sugerido por Karl Schmidt-Rottluff, sintetizava de forma eficaz muitas aspirações de seus jovens membros. Segundo esta declaração feita por Ernst Kirchner:

Nós pensávamos, naturalmente, como é que iríamos nos apresentar em público. Uma noite, voltando para a casa, conversávamos outra vez sobre o assunto. Schmidt-Rottluff disse que poderíamos chamar o grupo de *Die Brücke*, pois era uma palavra de muitos sentidos; não estaria significando um programa, mas ao mesmo tempo indicaria o desejo de passar de uma margem a outra. (CATÁLOGO *Expressionisten*, apud VALLADÃO DE MATTOS, 2002, p. 46)

O desejo do grupo *Die Brücke* de ligar um estilo de vida a outro sintetizava a atitude e os ideais antiburgueses dos jovens amigos. Seus principais expoentes foram Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Muller, Oscar Kokoschka e o escultor Ernst Barlach. Em sua origem, este grupo inspirara-se em movimentos bastante populares no começo do século como o “Wandervogel” de Berlim. Esses movimentos visavam restabelecer os elos entre o homem e a natureza, perdidos através do processo artificial de industrialização e urbanização aceleradas. Adeptos dos escritos de Nietzsche e herdeiros do romantismo alemão, procuravam religar homem e mundo. Nesse contexto, a

crítica das formas de produção industrializada e uma revalorização do trabalho manual ocupavam, nesses grupos, um papel central, como também ocupariam para os artistas de *Die Brücke*.

Como muitas das correntes modernistas, a renovação do Expressionismo era acrescida da busca de um homem novo e da nova vida, na concepção nietzscheneana do “super-homem”. A obra de Nietzsche *Assim falou Zaratustra*, publicada na década de 1890, era regularmente citada pelos membros de *Die Brücke* para justificar suas atitudes declaradas em relação à arte. Nesta obra, o autor utiliza a figura de Zaratustra para explorar e opor-se ao condicionamento cultural moderno. É declarada a morte da religião e a perda do “significado” convencional da vida (no sentido de propósito sobrenatural), defendendo uma tentativa de “superar” esse condicionamento, para descobrir outras formas de expressão e significado. Zaratustra chama o homem que superou essas forças da decadência do mundo de *Übermensch* (super-homem). O super-homem seria aquele responsável por uma mudança cultural. A idéia de que o indivíduo poderia superar os constrangimentos de uma cultura era irresistível para os artistas de *Die Brücke*, que segundo Gill Perry, provavelmente extraíram o nome do grupo de *Assim falou Zaratustra*. A metáfora da ponte (*die Brücke*) é usada por Zaratustra no livro para representar a jornada do homem da absorção numa cultura decadente para um estado de liberdade e superação. No prólogo, Nietzsche escreve:

Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado no homem, é ser ele uma passagem e um declíneo...Amo aquele que não guarda uma gota do espírito para si, mas quer ser inteiramente espírito de sua virtude: assim anda ele como espírito sobre a ponte. (NIETZSCHE, 2011, p. 16)

A ponte parece simbolizar o desejo de libertar a arte da esfera do estético burguês. Desse ideal nasce o interesse profundo em ligar a arte desta época a uma considerada “primitiva” não europeia das Coleções Etnográficas de Dresden e à gótica por serem consideradas manifestações autênticas de arte não-sofisticada, não corrompidas pela cultura burguesa moderna. Ao invés de obedecerem aos propósitos das “sensações”, os expressionistas alemães passaram a compreender uma pesquisa plástica que inclui o domínio do instinto ou seja, da vontade. Vontade esta de mudar, de acabar com o tradicional conformismo visual burguês. Tal como os artistas pós-impressionistas do século XIX, Gauguin, Van Gogh, Ensor e Munch, os artistas expressionistas alemães procuraram com ímpeto emitir para fora suas complexas vontades interiores. A prova disso estava parcialmente nas distorções e simplificações aparentemente rústicas que eles observavam nos aparatos

“primitivos”. A partir da observação sobre estes objetos *Die Brücke* reivindicava um novo modo mais direto de criação, uma forma de expressão que pudesse de algum modo negar seu condicionamento inserido numa sociedade decadente. Esta seria a missão dos expressionistas: libertar a arte das formas racionalizadas ao gosto burguês que almejava a representação mimética e a imagem convencional. Desta forma, o homem expressionista vivia um conflito entre a vida miserável e seu espírito libertador. Suas utopias e esperanças não se encontram mais num futuro harmonioso e iluminado pelo progresso industrial. Eles pretendem flagrar e criticar a sombra projetada pela luz de um progresso nefasto à humanidade. Dentro desta sombra, perspectivas são distorcidas, figuras são ambíguas, ângulos irregulares e a fuga das soluções verticais e horizontais simplistas é proposital. Isto traduz a obsessiva busca do artista alemão pela recriação da realidade. O misticismo e a busca pelo sobrenatural e seus enigmas podem proporcionar uma temática macabra e fantástica com um ponto de vista psicologicamente mórbido.

Uma das iniciativas desses artistas, que obtiveram grande êxito, foi a revitalização das artes gráficas. Inspirados nos exemplos de Munch e Gauguin (figs. 5 e 6), e principalmente em seus predecessores de 1500, desenvolveram uma abundante produção de grande força e originalidade. Amplamente aceitos e encorajados pelo povo alemão, tais trabalhos encontraram ali o mercado de que necessitavam para se desenvolver, bem mais que em outros países. Kirchner trouxe da Alemanha do Sul a xilogravura, para a qual se voltou vendo as gravuras antigas de Nuremberg. O interesse por esta técnica propiciou a busca da revitalização das artes gráficas entre os demais artistas expressionistas. (figs. 7 e 8).

A xilogravura é uma técnica de gravação antiga, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. O importante é justamente esta identidade entre expressão e comunicação. Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida. Assim é elaborada uma matriz que será prensada sobre o papel ao espalhar-se tinta nas partes em relevo. Quando impressa, observamos na gravura linhas fortes e angulares que expressam os golpes das goivas com violência sobre a superfície plana. A partir de contrastes de brancos e pretos sem meio tom está feita a denúncia de um tempo que deixa de acreditar num progresso racionalista e nacionalista que poderá desencadear uma guerra. Esta foi a técnica que o artista brasileiro Oswaldo Goeldi, personagem central deste trabalho, escolheu e passou a constituir parte essencial do seu trabalho.

Ao invés de obedecerem aos propósitos das “sensações”, os expressionistas alemães passaram a compreender uma pesquisa plástica que inclui o domínio do instinto ou seja, da vontade. Vontade esta de mudar, de acabar com o tradicional conformismo visual burguês. Tal como os artistas pós-impressionistas do século XIX, Gauguin, Van Gogh, Ensor e Munch, os artistas expressionistas alemães procuraram com ímpeto emitir para fora suas complexas vontades interiores.

Tanto o grupo *Die Brücke* como o *Der Blaue Reiter* levavam fé numa vontade de viver de forma livre, autêntica, intuitiva, natural e espontânea em suas pinturas e gravuras. Uma educação artística formal, tal como era oferecida pela Academia, não faria mais do que dificultar, segundo eles, o uso espontâneo da arte como atividade integrada ao cotidiano. “Nietzschenamente”, os expressionistas desobedeciam aos princípios burgueses. Em 1910, *Die Brücke* mudou-se para Berlim e teve seu fim em 1913, quando as tendências de seus integrantes já se tinham diversificado o bastante, impedindo sua sobrevivência como um todo identificado. Um outro grupo é formado então por iniciativa de Franz Marc, August Macke e Kandinsky, denominado *Der Blaue Reiter – O Cavaleiro Azul* – , nome de uma tela pintada por Kandinsky por volta de 1901 (fig. 9).

A arte se deslocava então do mundo do fato concreto para o mundo íntimo e espiritual do artista. Ao contrário de *Die Brücke* que almejava a liberdade de transformar o objeto real, o “motivo” em sentimentos não expressos, *Der Blaue Reiter* preconizava a liberdade de criar um objeto novo, sem “motivo”, que correspondesse aos mesmos sentimentos não expressos.

Ao chegar ao Brasil como exilado voluntário dos centros europeus, Goeldi se isola mesmo dos poucos centros cosmopolitas já existentes entre nós. Morador do Rio de Janeiro, então capital do país, sua área de ação e sua forma de existência é sempre perambular pelos locais deserdados, desvios do mundo do poder. Goeldi tem atração por figuras marginais como bêbados, prostitutas, miseráveis, urubus e trabalhadores rudes, como os pescadores. Personagens estes que levam uma vida que não oculta a fragilidade humana. Seu “expressionismo” não obedece a formalismos e artifícios da escola e sim ao seu temperamento impulsivo e criador. Segundo Aníbal Machado, “a dinâmica de seu traço reduz ao mínimo o espaço de tempo entre a concepção e a realização artística, o que põe a obra mais perto de sua fonte de vida” (MACHADO, 1955, s/p). Segundo o próprio Oswaldo Goeldi em sua carta a *Kubin* em 22/11/ 1935:

... – infelizmente não sinto ligação com meus colegas daqui – isto porém me anima mais em seguir tranquilamente o meu caminho. Muitas vezes me sinto muito deprimido – distância da Europa é uma dura provação – mas o estímulo artístico que

eu tive aqui, o mundo em minha volta, que contém tanta magnitude me reconcilia sempre de novo. Penso muito nisso – um país assim iria lhe agradar tremendamente – quanto mais porque muitos dos seus trabalhos retratam a claridade do sol – exuberância e esplendor das plantas tropicais e o mistério, umidade e calor, que mora nas florestas tropicais. E os enormes subúrbios do Rio – portos abandonados com navios encalhados apodrecendo – ferro-velho de cargueiros enferrujados, âncoras enormes, boias e montanhas de correntes. O Sr. Seria o homem certo para registrar tudo isso e reproduzir poeticamente. (GOELDI, Carta a Kubin, 22/11/1935)

No Brasil, as imagens fabulosas, que Goeldi tanto admirava dos trabalhos de Kubin, convertiam-se em realidade. Inicialmente os trabalhos de Goeldi continuam sendo desenhos a nanquim e carvão, porém esta forma de linguagem trazia consigo um novo problema plástico: ao almejar uma transfiguração da natureza brasileira, poderia conduzi-lo para a harmonia com esse mundo que de acordo com a carta que escreve a Kubin em 8 de maio de 1933, “ se presta muito ao decorativo; tudo é muito nítido, muito plástico e harmonioso”. Quando busca solução para esse impasse, conhece, em 1923 , Ricardo Bampi, artista paulista formado na Alemanha com grande conhecimento das artes gráficas. A gravura mostrou, então, de imediato, ao artista a sua potência expressiva. Goeldi dizia encontrar na gravura a disciplina que precisava para dar forma às suas divagações. Com cortes necessários e econômicos, o artista consegue o máximo de expressão com o mínimo de gesto. Assim, ele mistura em cada imagem a falta, a exuberância e a desolação que a aparentemente inapreensível cidade do Rio de Janeiro apresenta aos europeus recém-chegados (Figuras - 10 e 11).

Através da xilogravura, Goeldi certamente conseguiu estabelecer uma ponte para ligar o mundo interior e exterior. Os cortes sobre as matrizes de suas xilogravuras são traços rápidos e espontâneos que exprimem de forma imediata algo que está envolto num invólucro de mistério, entre a alucinação e a realidade. Sua poética certamente nos transporta a uma atmosfera fantástica marcada por múltiplos sentidos que ligam dois mundos opostos: o interior e o exterior, ou seja, seus fantasmas interiores do passado e do presente e os problemas conjunturais da realidade. Seus personagens vagam constantemente por um espaço que não podem preencher, ou no embate com uma natureza hostil, sujeitos a ventos e tempestades. Solitários os homens transitam por ruas e becos enquanto a morte, talvez a única saída de todos, os aguarda. Ou será que o encontro com a morte já ocorreu e foi aberto aos homens um repetido caminho sombrio carregado de memórias, restos e urubus? (figs. 12 e 13) Goeldi tira diretamente de seu drama existencial uma força que o leva ao desenvolvimento de uma arte que, sem a preocupação de definir a si própria nem a realidade, mantém seu questionamento e atualidade e permanece misteriosa. O artista não se aproximou dos movimentos modernos, visto que seu expressionismo é uma decisão ética e não uma arte

engajada. Sem nenhum compromisso político, ele se aproxima do questionamento existencial, o que se dirige à vinculação romântica determinante que origina a sua proposta.

1.2 Oswald Goeldi: uma opção pela margem

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 o Modernismo tem seu marco no Brasil com a realização da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Idealizada por um grupo de artistas, a Semana pretendia colocar a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, ao mesmo tempo em que pregava a tomada de consciência da realidade brasileira. Nada melhor que as palavras de Mário de Andrade em sua famosa conferência *O Movimento Modernista*, promovida pela Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1942, para dimensionar o acontecimento. De acordo com as palavras do próprio Mário de Andrade contidas na obra *Aspectos da literatura brasileira*:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo, com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 1978, p. 230)

Portanto, a Semana de Arte Moderna deve ser vista não só como um movimento artístico, mas também como um movimento político e social. Com base no ensaio crítico *Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte* de Gilda Mello e Souza, em sua obra *Exercícios de Leitura*, nos deparamos com o Brasil num período que vai de 1917 a 1931, “caracterizado por conquistas de vanguarda, de pregação teórica ininterrupta, de revisões feitas através de pequenas revistas de vida efêmera, das polêmicas nos jornais, dos manifestos e das exposições” (SOUZA, 1980, p.259). Nesta época, o escritor, crítico literário e teórico da arte Mário de Andrade, que foi um dos líderes do movimento modernista de 1922, prega a favor do nacionalismo e reivindica a abertura de uma nova frente de influência artística e cultural, diversa das que já haviam atuado nas vanguardas européias. Desenvolver uma identidade cultural nacional foi o foco dos modernistas. O nacionalismo foi uma solução provisória para este momento. Não é por acaso que, na evolução do pensamento de Mário de Andrade, o interesse pelo Expressionismo acompanha de perto a elaboração do seu conceito

de nacionalismo. Tal como o Expressionismo, na França e na Alemanha, procurava destruir o classicismo, no Brasil, procurava-se destruir a europeização do artista brasileiro educado de forma tradicional, mas sem se abrir mão das conquistas das vanguardas européias. Nacionalismo e Expressionismo alemão, em especial, “refletiam um homem novo, cuja arte acolhia manifestações do gótico, da arte primitiva e popular, em vez de manifestações centradas no ideal de beleza e imitação, próprio da arte clássica de origem mediterrânea” (SOUZA, 1980, p.259).

Artistas brasileiros, como Anita Malfatti e Oswaldo Goeldi que tiveram a chance de viver em países europeus, onde a arte se encontrava anos luz à nossa frente, retornaram ao Brasil nesta época. Também neste período chega ao Brasil o artista Lasar Segall, que aqui se fixa definitivamente. Os três tiveram relações com as tendências do Expressionismo na Europa, especialmente as alemãs, mas cada um estabeleceu um diálogo individual com o movimento, como de certa forma aconteceu com todos os expressionistas europeus.

Segundo Gilda Mello e Souza, ao retornar ao Brasil, Anita sofre com a hostilidade do meio que ainda não se encontrava pronto para aceitar seus trabalhos, e não consegue aderir ao nacionalismo de seus companheiros da Semana de 22. Pois este nacionalismo foi uma tendência que procurava pesquisar a realidade brasileira, ou seja, os aspectos pitorescos dos costumes e do país, relegando para o segundo plano um cunho pessoal psicológico. Tal tendência não se aplicava ao seu temperamento fechado e solitário, que só contava com a arte para se exprimir. O desenho, a cor, o olhar, o dinamismo da figura, tudo em Anita é carregado de dramaticidade: “através de seus quadros, penetramos na atmosfera sombria dos que se furtam ao diálogo, bem diversa da entrega espontânea de Tarsila e seu universo limpo e ordenado” (SOUZA, 1980, p.271). Notamos estas características arreadas nas obras *O Homem Amarelo* e *A Boba* (Figs. 14 e 15), cujas figuras não encaram o espectador de frente e sugerem um provável tédio diante da sociedade.

Lasar Segall vem ao Brasil em 1924, para se fixar definitivamente e em sua chegada há um momento de encantamento e enriquecimento espiritual. Tendo nascido em uma comunidade judaica em Vilna, antiga capital da Lituânia, e vivido em Berlim e em Dresden, onde se aproxima de expressionistas importantes e funda, com eles, o grupo da Dresden Sezession- Gruppe 1919, Segall importa os temas que o acompanhariam em toda sua produção: o do humanismo social, refletido em temas como a pobreza, a prostituição e a morte. A temática hebraica presente em sua primeira produção ganha força durante a Segunda Guerra, assim como o tema do holocausto. Segundo o humanista Jorge Schwartz, sua obra

Navio de emigrantes (fig. 16) (1939/1941), é quase um mural social, representa uma *Guernica* na obra segalliana. (SCHWARTZ, 2012, p. 12).

Até que ponto o ambiente brasileiro aclimatou o pensamento e a obra de Lasar Segall? Primeiramente, pinta uma temática tropical que inclui bananeiras, cactos, lagartos e negros. Neste período, Segall é inundado por uma paleta de cores tropicais. Solarizada, se comparada com os tons acinzentados e pretos que prevalecem em sua temática expressionista. O interesse pelo primitivo, origem das vanguardas históricas e sinônimo do moderno ele encontra no indivíduo afro-brasileiro, um novo caminho ideal para sua nova expressão. Na tela *Menino com lagartixa* (1924) (fig. 17) vemos um menino negro brincando com exóticas e amarelas lagartixas que se funde com uma densa floresta de folhas de bananeiras. Mais tarde, a influência brasileira aparece mais amadurecida e intrínseca em suas pinturas. Por exemplo, na obra *O Encontro* (fig. 18) de 1924, vemos um casal de mãos dadas no meio de arranha-céus. O homem, apesar de ter a pele escura típica dos nativos do país, apresenta uma fisionomia européia, já a mulher parece ter um biótipo europeu. A partir desta tela podemos tirar muitas interpretações, como o desejo de adaptação ao Brasil. Poderíamos classificá-la como um intercâmbio cultural entre Brasil e Europa, com base na biografia deste pintor, em que estão em jogo os pesos da influência brasileira e sua tradição europeia. Assim, vemos Segall “mulatizado” fazendo contraste com a pele cor de leite de sua primeira esposa Margarete, quem, sem conseguir se adaptar, voltaria à Alemanha no mesmo ano. Depois de seu definitivo estabelecimento em São Paulo, Segall se consagra o artista moderno reconhecido pela crítica local como o modelo de profissional dedicado totalmente a sua arte.

Já Oswaldo Goeldi se depara com um universo urbano e cultural incipiente, um mundo alheio aos grandes acontecimentos. Ao contrário de Segall, que apresenta em suas obras um olhar culto europeu sobre a diferença brasileira e a ânsia de se apropriar e afeiçoar ao nosso estranho universo, Goeldi não desembarca no Brasil completamente formado. Muito mais instintivo e menos erudito e adaptável que Segall, Goeldi forma-se aqui através da experiência selvagem da paisagem física e psíquica brasileira. Nesta conjuntura, sua problemática passa a se caracterizar por um conflito existencial do homem com um ambiente inabitável. Assim, fica clara a sua desarmonia poética em relação ao solar modernismo de 1922 que acreditava na razão e na utopia do progresso. Correspondente do artista austríaco Alfred Kubin no Brasil, Goeldi foi um verdadeiro expressionista que optou por um caminho diverso: a margem. Como expressionista exilado de forma voluntária, Goeldi vem a viver em um país onde as bases e circunstâncias de sua educação de expressiva força germânica não eram encontradas. Assim, ele constrói para si um expressionismo diferente voltado para o avesso do paraíso tropical

brasileiro. O artista torna-se então senhor de um excêntrico destino baseado na absorção e transfiguração de uma triste realidade. Diferentemente da proposta do modernismo solar, no mundo de Goeldi, o sol não foi feito para iluminar, e sim para projetar as sombras. E dentro destas sombras ele descobre um expressionismo subterrâneo inexplorado. Dessa maneira, ele constrói para si algo que a sociedade se nega a expressar. Suas imagens não tomam uma posição, simplesmente tentam transpor o drama existencial humano a ser vivenciado em profundidade para uma experiência coletiva que não se exprime e prefere ignorar a si mesma. Afinal de contas, os prováveis mortos e fantasmas não têm voz ativa na sociedade. Sua empatia com o “outro”, o pobre demônio da civilização iluminista, é o seu signo distintivo de expressionista, seja sob a forma do solitário transeunte, do mendigo ou do bêbado, enfim sob todas as formas de despossuídos (figs. 19, 20, 21). Goeldi recorda o tema originalmente romântico de povo, sobretudo na acepção germânica do termo, que inclusive gerou o conceito de *Kunstgeist* (Espírito da Arte) do historiador austríaco Alois Riegl (1858-1905). Este termo refere-se ao tema da arte como expressão da espiritualidade coletiva. Porém, ao contrário de nosso modernismo oficial e populista, sua visão de povo ganha um caráter profundo, concreto e íntimo, isento de toda ideologia e sujeito a infinitas interpretações, formando-se entre nós um artista moderno e independente.

O mundo goeldiano é uma incógnita. Suas gravuras e desenhos nunca apresentam o fato consumado, mas deixam em aberto o que pode ser e acontecer em breve. Será aquele ser um humano, uma natureza morta, um fantasma ou um demônio? As sucessivas explicações racionais não conseguem dar conta do mistério permanecendo a dúvida. A narrativa de Goeldi já começa pelo meio, tal como o grande incômodo causado pelo pintor norueguês Edvard Munch em sua obra *O Grito*. Algo de terrível deve ter ocorrido. O fato de não termos conhecimento do que realmente aconteceu torna *O Grito* ainda mais perturbador. Mas ao invés de exprimir o sinal do grito, de outras traduções urgentes do sofrimento humano do desejo ou desespero de maneira intempestiva, a comunicação de Goeldi é muda e austera. De maneira contemplativa, ele provoca o incômodo da dúvida. Seus personagens encontram-se à deriva como Wladimir e Estragón, personagens da peça *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (fig. 22). Tal como ocorre nesta peça, os personagens são flagrados em situações imprevistas que adquirem valor existencial definitivo. Segundo o crítico de arte Ronaldo Brito:

Olhamos, olhamos e voltamos a olhar essas gravuras e desenhos porque nos deixam na expectativa de algum acontecimento, à espera de um desfecho iminente que preparam e jamais consumam... (BRITO, 2002, p. 35)

Ronaldo Brito parece dizer então que tal incômodo é causado pela expectativa de um fato que nunca será consumado, como se fosse uma nota dissonante ao nosso oficial modernismo solar, ao populismo engajado de Cândido Portinari e ao sensualismo de Emiliano Di Cavalcanti. Ao contrário de seus contemporâneos, Goeldi vai tomando o mundo pelas sombras distantes dos clichês e lugares comuns. As ruas e becos desertos, os casarões tortos e assustadores, os transeuntes solitários, os pescadores, os urubus povoam anonimamente as suas obras, habitam um espaço incerto, interrogativo, entre parênteses. Isto tudo parece distante, mas é muito próximo, ou seja, é a nossa realidade vista sob um outro prisma indesejado de caráter dúbio. Os subúrbios, os casarões, os becos, as árvores e os marginais compõem um mundo periférico, instável, desconexo e inacabado (figs. 23, 24, 25, 26). Mortos-vivos vagam em cidades fantasmas. Obviamente não é possível uma convivência tranquila com essas imagens. Nas gravuras e desenhos de Goeldi estão expostos “o horror e a barbárie”, condição que a arte encontra neste ambiente ainda em formação. Nele observamos que o fantástico de Goeldi é, na verdade, um sexto sentido do artista que enxerga os fantasmas na realidade mais brutal. Os homens sem rumo fazem da noite parte de suas vidas, já que vivem uma eterna insônia em um mundo estraçalhado pela angústia. Sua imaginação produz criaturas que nos surpreendem pela força de expressão e cujos cortes e traços nos revelam os mistérios da alma humana: paixões, ódios, desesperos, morte etc. O que será que se passa nas cabeças desses personagens que provavelmente carregam as cruces de serem algo ínfimo nesse mundo hostil?

Em suma, esses personagens não somente representam as “sobras” do mundo pragmático, como também o desvio da tradição artística oficial e da vida socialmente “cordial”. Diante da racionalidade estética do modernismo, Goeldi apresenta gravuras feitas sobre pedaços de madeira, muitas vezes encontrados, tal como os personagens nas ruas desertas – prova material de sua crença no insólito. O sistema do “todo” racional se encontra definitivamente banido em suas obras. A medida diminuta dos seus personagens em relação ao ambiente certamente representa o impacto sofrido por Goeldi no Brasil. O clima do estranhamento é carregado e a incomunicabilidade é condensada. A margem escolhida pelo artista em sua poética corresponderia ao lado sombrio do mundo racional e iluminado do modernismo brasileiro. É provável que Goeldi tenha tomado tal posição graças à sua vivência, nos primeiros vinte anos do século XX, na Europa, continente que culturalmente estava anos-luz à frente de nosso país. Assim, ele teve o esclarecimento de perceber a dolorosa verdade moderna do Brasil em formação.

1.3 Ausências, ambiguidades e fronteiras

Apreender o sentido de ausências e ambiguidades é o desafio proposto pela obra de Goeldi. Seus trabalhos apresentam não uma conclusão, mas um ponto de interrogação sobre uma gama de coisas e fatos imprevisíveis que podem ser ou acontecer. Em suma, todos os seus seres anônimos habitam um espaço incerto e ameaçador que é a cidade do Rio de Janeiro (figs. 27 e 28). Daí certo aspecto anímico de seus casarões, becos, ruas e árvores. Eles representam um mundo selvagem e primitivo que atribui a uma alma todos os fenômenos naturais e imprevisíveis. Nos arredores de um Rio de Janeiro indefinido que não são nem cidade e nem campo, a natureza é um fenômeno que impressiona e se sobrepõe, irracional, misterioso e inexplicável, à incipiente racionalidade urbana.

Tudo é inacabado e não pertence a ninguém. Ocorre um alheamento dos homens que estão nas ruas sem saber para onde vão e nem de onde vieram. Fantasmas humanos em cidades fantasmas. Assim, Goeldi nos revela algo que não está delineado e se esconde na sombra carregada de dúvidas e incertezas. Nas imagens que o artista construiu sentimos não somente o incomodo que Goeldi causou ao público brasileiro, mas também o incomodo que o povo brasileiro, o qual somente vaga e se conforma com a realidade, causa ao artista. A ausência de conflito entre homem e mundo entre nós, povo submisso que se contenta com o carnaval e o futebol, deixou bastante comovido o espírito expressionista e desafiador de Goeldi. Segundo Paulo Venâncio Filho, que o considera um artista do vazio:

Goeldi permaneceu expressionista não pela situação de conflito entre homem e mundo, mas pela ausência desse conflito entre nós. Pela ausência entre nós do homem problemático do século XX... (VENÂNCIO FILHO, 2012, p. 20).

A atmosfera goeldiana é viva e inquieta. Seus personagens que percorrem esta trilha desagradável e inevitável raramente são vistos de frente. Em geral, eles buscam se esconder. Quem será o verdadeiro fantasma, nós que parecemos ameaçá-los com nosso olhar crítico e reprovador, ou eles que nos assustam? Enquanto nos incomodamos com seus aspectos sombrios e indefinidos, eles parecem fugir de nossos olhares. Ao enfrentar o mundo de costas, eles se dispersam e se isolam. Não há comunicação entre eles. Eles não se comunicam e encerram-se em si mesmos, na absoluta ausência de solidariedade (fig. 29). Até os cães que parecem abatidos, não exigem uma palavra ou um afago. O temporal que constantemente ameaça acontecer obriga o ser anônimo a procurar refúgio num guarda-chuva vermelho (fig. 30).

Para criticar os tempos modernos, Goeldi criou um mundo fronteiro entre imaginação e realidade. Mas neste mundo, fora as fábricas com suas chaminés e alguns postes de luz, não encontramos nenhum outro vestígio da civilização moderna como automóveis e arranha-céus (figs. 31 e 32). São lugares quase mortos em que Goeldi consegue revelar o vazio enigmático da solidão. Silenciosamente o expressionismo de Goeldi consegue dizer mais que os outros artistas que se identificam com a eloquência. Seu expressionismo autêntico revelou de maneira econômica e clara o vazio interior do brasileiro a partir da ausência de um ambiente expressionista. Segundo Paulo Venâncio Filho:

Com o expressionismo surge o “homem espelho”, o homem do sentimento do Eu. Assume em si o não reconhecimento do mundo. É refletido e se reflete nas coisas. Vê a si mesmo destruído e desagregado; só tem a si mesmo, a fé do Eu... A dor é o único sentimento comum, não abstrato, mas é uma dor da potência, agressiva como o grito, contra tudo e contra todos. É também o sofrimento que abisma, separa: eu, eu, sempre eu, nunca os outros. O expressionismo se encontra neste dilema: o eu individual que agrega a dor coletiva e o sentimento intransferível que o distancia do mundo. Um ceticismo angustiado, quase irreal que chega a ser deformadamente real. O mundo se distorce, o sujeito se distorce com ele; engrenagens simultâneas. Contorções do horror que o expressionista não poderia solucionar... (VENÂNCIO FILHO, 2012, p. 25)

Paulo Venâncio Filho parece dizer que Goeldi presenteou a atrasada sociedade brasileira com um autêntico “espelinho expressionista seu” que a refletia da forma mais honesta e desagradável possível e a assustou com seu próprio reflexo. Nossa sociedade pacífica, cordial, mediadora e a princípio jamais desiludida impossibilitava o desenvolvimento de um expressionismo autóctone. Este enriquecedor conflito o estimulou a ver um Rio de Janeiro de forma diferente. Ninguém retratou o Rio de Janeiro como Goeldi. Sob nossa alma se escondem o terror e a violência da miséria que não se exterioriza nem se interioriza. Seus desenhos e gravuras são como radiografias de uma cidade que esconde a qualquer preço sua dolorosa verdade interior. O Rio de Janeiro com aqueles casarões deteriorados, com as árvores já invadindo as calçadas e muros, e com suas ruas povoadas de cães, gatos, ratos e urubus somente era revelado por ele. Nas palavras de seu amigo, o gravador Marcelo Grassmann em entrevista concedida a Leon Kossovitch em 1995:

O que é que o Goeldi fazia? Ia às quatro da manhã para o mercado de peixe olhar os pescadores e as coisas, para ele.... Agora para o público, não tinha nada: um urubu, um peixe pendurado, sangue, bacia de sangue, como ele fez numa gravura chamada Bacia de sangue... (BATISTA, p. 16, 1995) (fig. 33).

As desagradáveis radiografias goeldianas são utilizadas pelo artista plástico e escritor Nuno Ramos como bibliografia obrigatória para seu conto *Lição de Geologia* em sua obra *O Pão do Corvo*:

Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato da rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos parece estar ali para embrulhar alguma coisa que tende ao centro... É como se um ser primordial, pleno numa gargalhada antiga, percebesse uma fenda em seu corpo ou pus em seus olhos, uma penugem de cor estranha em seu pelo ou ainda uma má formação em seus membros. Antes de abismar-se na tristeza, envergonhado com o que percebeu, conseguiu ainda recobrir-se com o que havia à sua volta, apanhando tudo o que deixara escapar de si, pois até há pouco fazia parte de seu corpo perfeito a matéria de que agora se vestiu_ a poeira e a terra, a folhagem e a penugem, o fogo explosivo das estrelas e a escuridão congelada... (RAMOS, 2001, p. 9)

Tal como as obras de Goeldi, Nuno Ramos consegue revelar a matéria de que todos nós somos feitos e suas máscaras compostas de escamas de nossa pele e, por isso, como as carnes que escondem também envergonhadas, imperfeitas. E acabamos por aderir a essa nossa natureza, perdidamente, “porque nos conformamos ao amar”. Essa ainda é nossa realidade tropical brasileira em que Goeldi soube ser o expressionista da margem, avesso a toda forma de populismo piegas.

Goeldi foi um expressionista que viveu uma realidade fronteira entre o interior e exterior, a qual não era menos fantástica do que real. Segundo Paulo Venâncio Filho, *..uma realidade ainda mais fantástica porque desprovida de tudo aquilo que a imaginação costuma conceber como fantástico...* (VENÂNCIO FILHO, 2012, p. 26) . Para o crítico, Oswaldo Goeldi, com seu dom da radiologia, consegue enxergar um simples terreno baldio de forma mais fantástica que uma legião inteira de seres inacreditáveis. O artista oferece um diálogo entre razão e desrazão e se mostra circunscrito em sua própria racionalidade, admitindo o mistério e com ele se debatendo. Essa hesitação, presente em suas obras, nos contamina, e assim permanecemos também hesitantes com a sensação de o elemento fantástico predominar sobre as explicações objetivas. Tal como na literatura fantástica, a poética de Goeldi se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade.

2 O FANTÁSTICO E SUAS AMBIGÜIDADES NAS OBRAS DE GOELDI

2.1 Do Expressionismo ao fantástico

Como Oswaldo Goeldi viveu na Europa dos seis aos vinte e quatro anos de idade, notamos que ele recebeu em sua formação uma educação de expressiva força germânica que o levaria ao Expressionismo alemão. Wilhelm Worringer (1881- 1965) que foi um dos primeiros historiadores de arte a fazer uma defesa teórica do Expressionismo escreveu estas palavras que englobam características marcantes do expressionismo e da arte nórdica do fim do século XIX, e princípio do século XX:

A necessidade de atividade que tem o homem nórdico, impedida de ser traduzida num conhecimento claro de realidade e intensificada por falta dessa solução natural, descarrega-se finalmente num jogo mórbido de fantasia. A realidade, que o homem gótico não poderá transformar em naturalidade por meio de um conhecimento lúcido e perspicaz, foi sobrepujada por esse jogo intensificado de fantasia e convertida numa realidade espectralmente exagerada e distorcida. Tudo se torna sobrenatural e fantástico. Por detrás da aparência visível de uma coisa espreita sua caricatura, por detrás da natureza inanimada de uma coisa, uma vida fantasmagórica, espectral, e assim todas as coisas reais tornam-se grotescas. (...) Comum a todos é o impulso irrefreável de atividade, o qual, não estando vinculado a nenhum objeto, perde-se, por consequência, na infinidade. (WORRINGER, 1927, p. 75-76)

Este historiador da arte parece descrever bem a veia romântica e fantástica que os artistas do norte europeu expressavam nesta época. Não conformados com a realidade moderna industrial, exaurida pelo progresso e incapaz de adequá-los, eles procuram alguma saída. Tal saída encontra-se não somente em algum lugar remoto, como também em algum outro tempo. Daí surge o sentimento de inadequação social a um mundo corrompido pela cultura burguesa moderna, que os coloca na margem, e dentro dessa margem eles conseguem desbravar os mistérios da vida. O infinito não parece caber dentro de uma harmoniosa realidade fechada e sim em algo inapreensível em sua totalidade. Desta forma, podemos dizer que a busca pelo infinito se caracteriza por uma evasão para o mundo da imaginação. É fato que os artistas do fim do século XIX e os expressionistas alemães já questionavam a arte de extrema “devoção ao mundo visível”.

Enquanto viveu no Brasil, Goeldi trabalhou a partir da compreensão que a xilogravura teve para a Alemanha no início do século, com base em alguns cânones expressionistas: intuição, vontade e eu interior, ele afirma a fidelidade a si próprio. (CABO, 1995, p. 59). Herdeiro da morte de Deus (declarada por Nietzsche na obra *Assim falou Zaratustra*) , o

universo de Goeldi transpira o absurdo da vida. Neste caso, Deus, passa a ser classificado como um conjunto de variáveis, do qual cada coisa é uma modificação. O artista procura então mudar alguma coisa por conta própria, já que Deus se encontra morto e não deixou nenhum desígnio para ele. Tal como Gauguin o fez, Goeldi parte do pressuposto de que nada há, e instaura uma realidade a partir de uma operação. Essa é a razão de seu exílio aqui: poder instaurar o que não existe. Podemos, então, dizer que Goeldi se transporta ao âmago do fantástico.

Não aderindo à racional abstração inserida nas culturas do sul da Europa, que promovera a hegemonia visual da espacialidade figurativa, concorrente do real natural, exterior ao homem, Oswaldo Goeldi consegue transfigurar o imediato, o banal e o simples. As ruas, becos e vielas, por exemplo, são em suas obras muito mais que um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. Semelhante à visada do escritor João do Rio no texto *A rua*, nos trabalhos de Goeldi as ruas têm alma. Como João do Rio, ele consegue enxergar a alma das ruas, dando preferência em sua poética às ruas ambíguas, sinistras, depravadas, misteriosas e velhas (fig. 34). Àquelas que abrigam medíocres, infelizes, miseráveis da arte e outros fantasmas construídos pela sociedade. Ao caminhar pelas ruas ele erra por elas, espia, reflete e exprime e não se contenta em somente gozar-lhe as delicias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar, em outras palavras, coisas que a rua resume para os *animais civilizados* da sociedade que procura todo o conforto humano. Goeldi expressa aquele espírito cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível que o escritor João do Rio classifica como de *flâneur*. Seria isto uma vagabundagem? Para alguns talvez. Mas João do Rio classifica flunar como “*a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.*” (JOÃO DO RIO, 2010, p. 54)

Ao superar o espaço psicológico de representação, em suas cenas típicas da face sombria da vida, Goeldi exprime suas reflexões pessoais de mundo. O seu processo de formalização flui com seu conteúdo reflexivo, seu próprio ritmo de vida. Em virtude das características de sua personalidade, de seu individualismo, de seu isolamento espontâneo e dos traumas que o marcaram, como a guerra e a morte de seu pai, seu mundo foi identificado com o de Kubin, voltado para o fantástico, imaginário e o dramático. Como já vimos, é certo que Goeldi herdara muito da arte de Kubin, mas não ao ponto de decalcá-lo, visto que sua obra é menos ligada aos pesadelos. Goeldi consegue exprimir suas angústias expressionistas e fantasias de forma austera e muda no cotidiano, sobre objetos, personagens e ambientes vulgares. Diferente das obras de Kubin, que surgiam de maneira intempestiva, tradução urgente do sofrimento, do desejo ou desespero, as cenas de Goeldi mostram-se quase

estáticas, muito mais contemplativas. Ele vai eliminando clichês expressivos, fazendo poeticamente economia dos efeitos dramáticos e convencionais para guardar um repertório restrito de coisas e figuras, sentimentos e pensamentos plásticos inconfundíveis. O expressionismo contido na poética de Goeldi se caracteriza pela economia de adjetivos. Assim como enxuga o seu conteúdo literário ao mínimo, vem a destilar suas poucas metáforas até chegar a confundi-las com a própria fisionomia das coisas visíveis. Desta forma, se põe o enigma: um mundo radicalmente transfigurado pelo ego do artista e, no entanto, verossímil, concreto e empírico. Goeldi constrói para si um expressionismo diverso voltado para o *Fantástico* (figs. 35 e 36). Este termo é oriundo do latim *phantasticus*, que por sua vez provém do grego *phantastikós* – ambas as palavras referem-se à “fantasia”, ao que é criado pela imaginação, àquilo que não existe na realidade. O fantástico é aplicável a um objeto como a literatura, pois o universo da literatura, por mais que se tente aproximá-la do real, está ligado ao fantasioso e ao ficcional. O fantástico floresce e se torna matéria literária paradoxalmente no século XVIII, sob a pressão do racionalismo crescente (o Iluminismo, o Enciclopedismo marcam o século que é chamado de o Século das Luzes). Mas o fato deve ser na medida do possível colocado dentro de um quadro verossímil. A partir daí, surge a experiência inverossímil assumida por um personagem-narrador que conta uma história dentro da história. Tal como um personagem narrador de um texto fantástico, Goeldi consegue apresentar em suas obras um mundo que é exatamente o seu, um mundo que não corresponde às leis do mundo natural idealizado pelo senso comum, mas onde se transfiguram seres marginais e estranhos, determinados objetos e ambientes desertos. Para realizar tal intuito, ele vaga pela escuridão e retrata seres anônimos e misteriosos, figuras sem rosto que nos colocam diante de uma dúvida: serão eles fantasmas? Assim ele constrói para si um expressionismo diferente voltado para o avesso do paraíso tropical brasileiro (figs. 37 e 38).

Segundo o autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, “às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la” (JAMES apud TODOROV, 2008, p.31). Na literatura fantástica o mundo real da consciência, ou seja, aquele constituído pela imagem mediada pela percepção geral e o da inconsciência constituído pela imagem mediada pelos sentimentos são mutuamente relativos (fig. 39). Ao nos depararmos com as obras de Goeldi, ficamos sujeitos à perplexidade. Nessa perspectiva, hesitamos entre a interioridade subjetiva do artista e a exterioridade real. Esta dúvida consegue dar abertura ao infinito em seu processo artístico sem fronteiras demarcadas pelo conformismo visual burguês. Na atmosfera goeldiana, seus personagens transitam entre a vida e a morte com a

naturalidade com que se vai de um país a outro. Ocorre um trânsito do verossímil ao inverossímil sem interrupção. De acordo com o ensaio crítico de Aníbal Machado sobre Goeldi:

Isolado numa solidão que tantas vezes o levou aos limites do desespero e possuindo a linguagem capaz de traduzir as formas do seu sonho, Goeldi viveu equidistante das correntes estéticas e de suas variações. Não que lhe faltasse o gosto de outras experiências artísticas, mas porque trazia consigo um mundo interior imenso, e tinha aprendido os meios de exprimi-lo. Desenhando e gravando há mais de trinta anos, esse mestre do traço e do claro-escuro não faz mais do que servir às exigências do seu talento e obedecer à força de sua sinceridade (MACHADO, 1955).

Segundo Aníbal Machado, Goeldi encontrou como alternativa autêntica em sua poética o diálogo com os mistérios situados em um lugar entre seu mundo interior e a vida real em geral. Diálogo este representado pela linha nervosa de seus desenhos a nanquim e pelas fissuras das matrizes de suas xilogravuras que englobam a consciência e inconsciência.

2.2 O fantástico universo de Goeldi

Como já vimos, ao observarmos a vasta obra de Goeldi, podemos também, por opção própria, ser transportados ao âmago do fantástico. Mas como seria o âmago do fantástico? Segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 2008, p. 30- 31).

De acordo com o pensamento de Todorov, a evanescência é uma característica marcante do fantástico, visto que seu tempo de duração é apenas o tempo de uma dúvida comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual esta existe na opinião comum. No fim da estória, o leitor, quando não a personagem, toma a decisão, opta por uma solução ou outra, saindo dessa maneira do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis, pelas quais o fenômeno possa ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Assim, podemos dizer que o fantástico leva uma vida cheia de perigos e pode se apagar a qualquer instante. Ele parece a princípio se localizar no limite de dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, em vez de ser um gênero autônomo. O estranho se caracterizaria por um sobrenatural explicado pela existência de tal ser, mas com a ressalva de que raramente o encontramos. Já o maravilhoso seria caracterizado por um sobrenatural aceito, ou seja, regido por leis desconhecidas. (TODOROV, 2008, p. 47-48). Resumindo, o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher-se uma ou outra, deixa-se o fantástico para entrar num destes gêneros vizinhos à sua fronteira de existência.

Daí nos surge um problema: até que ponto uma definição de gênero pode permitir que uma obra “mude de gênero”? Em primeiro lugar, nada nos impede considerar o fantástico precisamente como um gênero evanescente. Uma categoria dessa natureza não teria, aliás, nada de excepcional. Todorov toma os tempos verbais para nos esclarecer este limite:

A definição clássica do *presente*, por exemplo, descreve-o como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (TODOROV, 2008, p.49).

No entanto seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. “Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (TODOROV, 2008, p.50). Seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica. Não nos esqueçamos tampouco que, como afirma Louis Vax, “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (VAX apud TODOROV, 2008, p.50). Essa indecisão sentida por um espectador ideal seria o principal fator responsável em tornar a arte de Goeldi como fantástica. Diante da perplexidade entre a interioridade subjetiva do artista e a exterioridade real que as obras de Goeldi nos passam, notamos que as duas realidades: consciente e inconsciente são vivências psíquicas do artista. Sua poética certamente é baseada num jogo de fantasia que converte a sua incapacidade de relacionamento lógico com o real em formas grotescas onde uma realidade absurda e distorcida ordena a condição humana nos trópicos. Não há realidade absoluta de um único ponto de vista crítico, trata-se de uma visão psíquica de mundo que só nos permite tirar conclusões indiretas e hipotéticas acerca da verdadeira natureza material. No final do século XIX, o estudioso Arvéde Barine, em sua obra *Poètes et névrosés*, se alia à ciência e, a partir dela, faz uma interessante observação sobre as

possíveis visões de mundo que cada criatura pode ter:

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (BARINE, 1908, p. 3 apud CALASANS, 1988, p. 18)

Com base nessas observações de Barine, será elucidado na seguinte subseção um ponto que parece ter ficado de lado até agora, e que é básico para a compreensão de toda e qualquer ficção: o problema da verossimilhança.

A obra de Barine *Poètes et névrosés* não se propõe a tratar especificamente do fantástico, mas a estudar a vida e a obra de escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): como os casos de alcoolismo de E.T.A Hoffmann e Edgard Alan Poe. Porém nesta obra o autor aborda também um ponto que é básico para qualquer ficção: o problema da verossimilhança. Segundo Selma Calasans Rodrigues, quando Barine se refere aos filósofos dizendo que a realidade “poderia bem não ser senão uma aparência”, é provável que esteja aludindo a Platão e à sua postulação sobre a existência, por um lado, de um mundo das essências (idéias) e, por outro, de um mundo das aparências. O mundo das aparências seria, portanto, um *fantasma*, uma projeção da verdade contida no mundo das idéias. (CALASANS, 1988, p. 19)

Platão e Aristóteles foram os primeiros filósofos da Antiguidade que nos apresentaram a arte como forma de elaboração do real. Ambos falaram do processo de recriação do real na arte, a mimese, e também de uma convenção cara à sua época, a verossimilhança. Esta última diz respeito a um modo de realizar a mimese. Verossímil significa semelhante à verdade, teoricamente seria aquilo que convence o espectador ou o leitor por sua fidelidade à natureza. Para Platão o artista toma como modelo as formas segundas (que são reproduções das formas primeiras do mundo inteligível, o das idéias), operando pois num terceiro grau, de mimese, de criação. Ele imita, pois, um simulacro, já que conhece apenas a aparência das coisas. Esse fato distingue o poeta do filósofo, cujo principal objetivo é ascender às idéias; chegar próximo à verdade. Por esse motivo, Platão condenou os poetas fantasistas, não lhes reservando um lugar de prestígio na sua república ideal. E Aristóteles, na sua *Poética*, postula a arte como conhecimento e a verossimilhança como uma meta artística a atingir. Verossimilhança ligas-

se ao conceito de mimese. Originalmente, tanto em Platão quanto em Aristóteles esse conceito existia ligado a outros: ao de fazer poética, que implicava o ato de fazer, passar do não ser ao ser; e ao de *physis*, que não se refere a uma natureza feita, um dado real e empírico que a arte imitaria, mas a uma capacidade da natureza de produzir seres completos. De acordo com os ideais aristotélicos, produzir uma arte verossímil, consiste em agir sobre a *physis*, criando, a partir de um trabalho artístico, uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de pedra (a escultura), ou de linha e cor (a pintura), ou de ritmo, ou de música e de gesto (a dança), ou de palavra e de gesto (o drama) etc. A característica mais marcante da mimese artística é a sua capacidade de criar formas de existência com leis próprias (desde que tenham a necessária coerência e organicidade internas) através dos mecanismos de expressão, a saber: a metáfora, a metonímia, a alegoria, o símbolo etc. (CALASANS, 1988, p. 19)

A idade média cristã afastou-se dos ditames clássicos, já que o paganismo dos poetas da Antiguidade não era aceito pela Igreja Medieval. A arte figural cristã, a oficial dessa época, substituiu a verossimilhança pelo alegorismo, teoria que oferece quatro sentidos para a interpretação das obras: o literal, o alegórico, o moral e o analógico (místico). Essas possibilidades de leitura, longe de representarem uma abertura no sentido moderno, estavam fixadas pelas enciclopédias, pelos bestiários, pelos lapidários da época. As regras de leitura são orientadas por um governo autoritário que guia seus concidadãos em seus atos. A literatura de caráter popular da Idade Média, entretanto, não está sujeita a esse tipo de alegorismo e muitas vezes faz dele paródia. Assim a imaginação corre solta. Basta lembrar a obra de Jeronimus Bosch, pintor que herdou muito do imaginário popular. (CALASANS, 1988, p. 22)

As estéticas do Renascimento e as dos séculos XVII e XVIII retomam com vigor o conceito de verossimilhança como ideal artístico, e a imitação de um modelo torna-se palavra de ordem. A arte não é outra coisa senão imitação, a qual não pode ser desacompanhada do verossímil, visto que a verossimilhança é intrínseca da sua essência.

Já a partir do final do século XIX a estética romântica, vai colocar a experiência pessoal no primeiro plano da criação artística, o culto do eu. Proclama o ego do artista e sua criação não sujeita a regras universais. A imitação do clássico é deixada de lado. Assim, é liberado o gênio do criador das restrições da poética clássica de modo geral, mas garante o lugar da verossimilhança. As narrativas podem delirar à deriva em lugares exóticos e em situações fantásticas. Mas guardando uma lógica interna, de modo a referendar a ilusão da verdade. Os artistas passam a exprimir uma vontade artística subjetiva, romântica, centrada no eu, em outras palavras, eles propõem o conhecimento dos outros através do filtro da própria

subjetividade. Através de suas vivências psíquicas, Goeldi foi um artista moderno com veia romântica que conseguiu exprimir sua realidade imediata sem fronteiras entre interior e exterior, a qual abrange todas as formas, inclusive às idéias e pensamentos irrealis. Ao transfigurar o banal, o simples e o imediato, fica esclarecida uma inexplicável capacidade do artista: no ato mesmo de testemunhar o real, ele o irrealiza. Real ou irreal? Estranho ou maravilhoso? Ou seja, uma indagação, sobre os limites entre o sonho, o real e a loucura. O artista consegue ao mesmo tempo ser perfeitamente verossímil e saltar para o inverossímil, mantendo, portanto um alto nível de ambiguidade e ficcionalidade em suas cenas. Assim ficam postas a questões ao observarmos o universo de Goeldi. Em suas obras, vemos desenhos e gravuras carregados de força tão intensa e subjetiva que logo os transforma em visões marcadas pela dúvida. Essa hesitação real é a mesma hesitação representada para o leitor num texto fantástico, hesitação que Todorov explicitou como característica marcante da literatura desse gênero. Trata-se de um complexo plástico instável, um enigma visual concentrado aberto a infinitos exames minuciosos. A oscilação entre uma explicação racional e conhecida (consciente) e a aceitação irracional de um evento estranho, maravilhoso, ou ambíguo às leis da natureza (inconsciente) acaba promovendo a simultaneidade desses aspectos. As imagens cotidianas mais comuns são transformadas em misteriosas presenças. Assim, cabe a cada um de nós decifrar este mistério, e a partir daí surgem interpretações pessoais voltadas para o maravilhoso ou para o estranho, ou então permanecemos na ambigüidade. Para permanecer na ambiguidade, devemos ser aquele espectador ideal que participa da obra e, ao mesmo tempo, percebe o seu papel de receptor incomodado e assustado.

Para permanecer nesta ambiguidade, o espectador deve também deixar de lado as interpretações alegóricas que podemos ter em algumas obras de Goeldi. Interpretar alegoricamente algumas obras de Goeldi não seria a maneira ideal de compreensão das fantasias do artista. Pois como já vimos, a alegoria diz uma coisa (A) e significa outra (B). Como a alegoria implica, pelo menos, a existência de dois sentidos para os mesmos objetos ou palavras, podendo eliminar o primeiro sentido ou manter os dois presentes juntos, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira explícita e assim coloca em risco a interpretação arbitrária ou não do espectador. Portanto, se o que vemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige, no entanto, que as palavras sejam tomadas não no sentido-literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. Existe, pois, uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a estes tipos de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda

apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação e o desaparecimento do sentido primeiro. Para que a fantasia seja vivida de um modo completo, o espectador deve enxergá-la de forma não somente passiva, mas também ativa.

Com objetivo de tornar a análise mais clara, tomemos como primeiro exemplo aberto a interpretações o desenho de nanquim a traço *Anjo* (fig. 40). Sem dúvida, é uma obra que nos deixa perplexos: um anjo vestindo um chapéu coco, cambaleando com suas botinas gastas e sendo guiado por uma garrafa? Esta é a antítese de um dócil anjinho barroco que o senso comum está acostumado a imaginar. Será isto o fim do mundo? Se nos deixarmos levar para este âmagô, veremos que o mundo deste artista certamente é marcado por mistérios nunca resolvidos em sua noite. Este mundo situado entre o céu e a terra de Goeldi é certamente carregado de interpretações que transitam entre o estranho, o maravilhoso e a ambiguidade fantástica. Quem será este anjo bêbado? Um bêbado que teve sua alegria terminada após a passagem de um bloco de carnaval e que provavelmente está guardando as últimas gotas da garrafa como consolo de uma alegria que durou tão pouco? Seria ele um anjo brasileiro, tipicamente torto como o da poesia de Carlos Drummond de Andrade, ou então, até mesmo um anjo tradicional que ao vaguear pelas nossas ruas fica tão perplexo que não vê outra saída senão “a danada da cachaça”?

Como já vimos, se considerarmos esta obra uma alegoria tal como a reinterpretação de Benjamin sobre o o *Angelus Novus* (fig. 41) e o poema de Drummond ou seja, uma “imagem do mundo” moderno do país que se configura pela marginalidade, pela margem, colocaremos o fantástico em um nível de perigo diferente: aquele em que o leitor sempre implícito se interroga não sobre a natureza dos acontecimentos, mas sobre a do próprio texto que o evoca. Isto nos vai conduzir a um novo problema e, para resolvê-lo, deveremos precisar as relações do fantástico com outros dois gêneros vizinhos: a *poesia* e a *alegoria*. Mas no presente momento em que contemplamos esta obra, sóbrios ou não, seria melhor ficarmos no puro limite entre o passado e o futuro. Em outras palavras, entre o estranho, em que o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e o maravilhoso, que corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto e que está por vir. Será que um dia perturbaremos tanto as leis de Deus que um anjo aparecerá perplexo e bêbado em nossas ruas, na quarta-feira de cinzas? Seja como for, ao analisarmos esta obra é mais interessante se ficarmos na linha limítrofe, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso, dois subgêneros que compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas

terminam enfim no maravilhoso ou no estranho, no inconsciente ou no consciente. Esta obra corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre domínios vizinhos.

Há também obras de Goeldi em que podemos explicar o fantástico pelo estranho puro. Nelas aparecem coisas que podem ser explicadas pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinárias, chocantes, singulares, inquietantes, insólitas e, por isso, nos provocam reação semelhante àquelas obras que os textos fantásticos nos tornaram familiar. Na xilogravura *Pescador perdido* (fig. 42), vemos um homem em profundo estado de agonia em seu barquinho perdido num mar revolto, onde se encontra um monstruoso e grande peixe nadando. Qual tipo de peixe será este? Um peixe-anjo, um peixe-demônio ou um grande predador. Em síntese, trata-se de uma realidade assustadora e inquietante, a dos perigos do mar em que a natureza selvagem é mais forte. De acordo com o pensamento de Todorov e com o sentimento do estranho (*das Unheimliche*) de Freud, estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça. Quem sabe este peixe nesta xilogravura não remete ao pirarucu, típico peixe grande dos rios do Norte do país? Já no desenho feito a nanquim *Gatos* (fig. 43), peixes monstruosos foram pescados e pendurados no mercado. Os gatos famintos desta imagem, provavelmente atraídos pelo cheiro, rodeiam os monstros pescados como uma multidão curiosa sobre o “grande feito humano” de dominar a forte natureza selvagem. Estes gatos parecem pessoas fascinadas ou não com uma grande, estranha e preciosa peça de museu. É possível que, em sua infância, Goeldi tenha contemplado tal peça. A obra *Urubus* (fig. 44) e todas as outras em que o carneiro pássaro negro aparece se enquadram nesta atmosfera também. Como já vimos, os urubus são prováveis velhos fantasmas conhecidos de sua infância, que têm um lugar em seus filetes de luz.

Para finalizar, há também obras que podem se enquadrar no fantástico-maravilhoso. Este subgênero se caracteriza por uma aceitação do sobrenatural. É próximo do fantástico puro, porque este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. Quando o trabalho de Goeldi transita pelo fantástico-maravilhoso, podemos, em primeira instância, dar explicações racionais que partem da imaginação, da loucura, da embriaguez e dos sonhos de cada um, ou até mesmo de alegorias sobre a sombra. Será que existe vida após a morte ao vermos em algumas de suas obras personagens em estado de esqueleto? Reais ou não, os personagens deste mundo nos trazem esta dúvida. Com as insígnias da terra, a indumentária dos salões e do trabalho; ainda discutindo, brigando, passeando e tirando fotografias, eles

parecem fazer parte de uma realidade sobrenatural sem explicação, mas aceita por todos nós. A morte prorrogou-lhes o prazo de transformar a ossada em pó. Assim, poderão repetir atitudes da vida extinta, sem direito, porém, ao revestimento carnal. Em *Última Discussão*, *Grã-finos*, *Beco maldito*, *Um sorriso, por favor* (figs. 45, 46, 47 e 48) e em outras obras da série *Morte*, vemos simpáticas caveirinhas organizando, segundo Aníbal Machado, a pantomima de esqueletos com que o artista retoma, com novo espírito, uma tradição medieval de que Goya e James Ensor foram os últimos grandes continuadores. Segundo o escritor brasileiro, “[...]um grafismo nervoso ajuda a expressão moderna desse ‘humor negro’, que aqui se torna libertador pela ‘faculdade’ de reação paradoxal ultra desinteressada que supõe[...]” (MACHADO, 1955).

Sejam quais forem as interpretações dadas aos trabalhos singulares de Goeldi, devido ao seu vasto universo subjetivo fantástico vemos neste artista a liberdade de transitar por seus impulsos, na fronteira central de equilíbrio do fantástico, como também nas tendências para o estranho e para o maravilhoso e até mesmo nas alegorias. Esta poética fantasiosa e transitória, com seus momentos de indecisão, propiciou a este artista livre a aplicação de sua arte que transita por estas esferas. A seguir veremos as ambiguidades de sua série de seis gravuras em madeira para a revista *Clima*, *Balada da Morte*, e seu trabalho como ilustrador para o conto fantástico *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe.

2.3 Ambiguidades da Balada da Morte

Entre 1941 e 1944, Goeldi realiza a famosa série *Balada da Morte*, para a Revista *Cima*, uma revista acadêmica fundada por alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e que reuniu pessoas que iriam marcar a intelectualidade brasileira: Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Cândido, Rui Coelho, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado.

Nesta série composta de seis gravuras: *Bandeira Negra*, *O sol se apaga*, *Voltarei Amanhã*, *167 de uma vez só*, *Comilão*, *cuidado com a sobremesa*, *Nero não brinca!* e *O Bêbado*, a morte, representada pela caveira, é uma figura tão fantástica quanto os seres errantes e objetos abandonados com que Goeldi convive. Tendendo mais para o lado fantástico-maravilhoso, suas explicações racionais podem partir da imaginação, da loucura, da embriaguez e dos sonhos de cada um, ou até mesmo de alegorias sobre a sombra.

A caveira como emblema mais radical da transformação do vivo em morto, da alma em corpo, do significado (expressão) em coisa, aparece na obra de Goeldi no final da década de 30 e início de 40. Esta temática é provavelmente produto da *chockerlebnis*, experiência vivida do choque por Goeldi durante a Primeira Guerra Mundial, quando ele fora convocado a participar como sentinela para um posto na fronteira entre a Suíça e a Áustria. Apesar de ele não ter participado de batalhas sangrentas, a experiência da guerra o marca profundamente. Como Goeldi havia ocupado uma posição de radical isolamento, os monstros, visões macabras e figuras demoníacas que pareciam pertencer tão somente à sua esfera da imaginação, tornaram-se concretos. Seres humanos magros, com suas fardas em farrapos e desprovidos de toda a dignidade humana poderiam ser comparados por Goeldi aos esqueletos resistentes à barbárie.

Tal experiência visual foi tão marcante para o artista, que anos mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial ele não consegue ficar indiferente ao evento. Em 1944 a série *Balada da Morte* é publicada na revista *Clima* que conta com artigos e poemas que discutem a Segunda Guerra Mundial ainda em curso. Apesar de este trabalho dar ênfase à luta do homem no mundo contra a morte, é constatada sua inevitabilidade diante de tal catástrofe. Ela encontra-se de olho em todos nós a ponto de tornar-se figura concreta que nos assombra dentro dos negros retângulos da realidade saídos da madeira. A gravação em linhas finas define uma misteriosa e fantasmagórica atmosfera composta com os veios da madeira que ameaça a todos os espectadores.

O que seria a figura inevitável da morte nesta série? Fruto da consciência ou da inconsciência diante destes acontecimentos dramáticos? Assim voltamos para a questão da perplexidade do espectador ideal para o transporte ao âmago do fantástico. Questão esta voltada a uma reflexão dos espetáculos temíveis da realidade. Nestes retângulos a morte dá a sensação de estar mais viva que os próprios seres errantes, parecendo escolher quem morrerá. Mas tal decisão seria uma punição ao homem, ou um passaporte para a infinidade? Em cada cena nos deparamos com esta dúvida, e cada personagem a enfrenta como pode.

Bandeira Negra (fig. 49) apresenta dois homens que parecem ainda resistir à morte, enquanto outros dois corpos já estão entregues a ela. Será esta caveira o fruto da imaginação de homens que se encontram em estado de profunda agonia diante de um provável massacre da luz materializada por gritantes e pequenos cortes sobre o retângulo negro e incerto da vida, um fantasma real, ou simplesmente uma alegoria utilizada pelo artista? Nesta cena sabemos apenas que a luz explosiva, faiscante e nervosa assume o papel da catástrofe ao quebrar toda a

harmonia da escuridão, e assim se responsabiliza por um vasto desdobramento destas e de outras interpretações .

Em *O Sol se apaga – voltarei amanhã!* (fig. 50) até o lampião, objeto constante em sua temática, se assemelha a um cadáver. Em um largo gesto de saudação à cidade arruinada, a morte concreta parece dizer: “Amanhã será um outro dia”! Será um amanhã tão imortal quanto ela que dará continuidade a tudo no tempo.

Em *167, de uma vez só*, (fig. 51) Goeldi apresenta a morte de forma satírica. Ela, única sobrevivente de novo, observa o naufrágio com sua luneta e se equilibra numa bóia para não se afogar. O título alude a um número tão exato e não redondo de vítimas que a impressão prosaica se faz aumentada. Esta cena é como se fosse uma denúncia à individualização do homem moderno e bélico que anula o próximo em nome do progresso. De forma irônica, a morte parece temer a catástrofe e não querer tornar o título da obra *168, de uma vez só*.

Já na obra *Comilão, cuidado com a sobremesa* (fig. 52), a caveira, disfarçada de sobremesa, traz a figura fantástica da morte para o universo das coisas ínfimas e não importantes. Parece também uma crítica ao medo da morte. Será o medo da morte a razão da sobrevivência do homem neste mundo cheio de perigos? Nesta cena vemos um homem gordo, angustiado e oprimido por esta razão de sobrevivência. Ao invés de comer a sobremesa, ele toma uma mísera sopa. Este homem é dirigido só pela razão, nunca se desvia dela e tortura-se para se manter na sua linha inflexível sem emoções até o fim. A morte aparenta ser mais apetitosa que a mísera sopa, o que prova que neste mundo ou tem de ser insensato ou sem sabor. Será que vale a pena viver na inflexível linha reta? Ao analisar não somente a obra, como a vida de Goeldi e as ambiguidades do gênero literário fantástico, podemos dizer que depende da cabeça ou do estômago da pessoa. Expressando sua vontade interior como um romântico governado por ela, Goeldi nunca abandonou a si próprio aceitando o que veio e o que fugiu em sua vida como experiência enriquecedora, tal como os veios das madeiras de suas matrizes. Portanto, degustar esta sobremesa deve ser uma experiência válida para dar fim ao cansaço de viver que muitos de seus personagens podem ter neste mundo de experiências incompletas.

Em *Nero não brinca!* (fig. 53), o cão luta com a morte, que carrega um porrete, e arranca-lhe uma perna. Estaria o cão lutando contra o seu inconsciente, ou ele está recebendo ordens do seu patrão: “o progresso”? Notem que ao fundo se encontra uma paisagem urbano-industrial opressora. Quem será nesta luta invencível: a morte ou o cão de guarda do “progresso”? Infelizmente, o “cão de guarda do progresso” parece mais inevitável e irreversível que a própria morte.

A última gravura desta edição que Goeldi nomeia *O Bêbado* (fig. 54), a morte apresenta, com seu lampião, um caminho para o bêbado. Será que a luz do fim do túnel vem do lampião da morte? Ao contrário do comilão que aborta suas experiências, o bêbado se mostra aberto a elas. Ele pelo menos investiga o que lhe resta através da embriaguez. O lampião da morte contém uma iluminação que cega e que ofusca a luz da vida que se extasia no álcool. Esta experiência parece mais válida que a contenção do comilão diante da sobremesa, visto que o bêbado está tendo o livre arbítrio de escolher a decomposição do pedaço de matéria organizada humana que o constrói até reentrar e se perder no universo da escuridão.

Ao examinar a série *Balada da Morte*, notamos que a figura fantástica da morte mantém laço estreito com o mundo decaído. Ela não é anunciadora da catástrofe e sim a presença concreta de um espectador revoltado com este mundo e com as forças ocultas a que os homens estão submetidos.

2.4 Um ilustrador ambíguo

Quando Goeldi expõe pela primeira vez no Brasil, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1921, recebe críticas desastrosas. A exposição não foi bem recebida, porém entre os escritores a mostra despertou interesse. Álvaro Moreyra, um dos primeiros a reconhecer os méritos de Goeldi, chamou para a exposição e para o artista a atenção de Ronald de Carvalho, de Manuel Bandeira, de Aníbal de Machado e do pintor Di Cavalcanti, que, desde então, se tornaram amigos e admiradores do artista.

Como as opções econômicas para alguém que buscava viver através da produção artística eram escassas, a ilustração esporádica para livros e jornais, como reporta José Maria dos Reis Júnior, escritor e amigo do artista, teria constituído inicialmente trabalho cansativo realizado para romper o marginalismo e garantir o êxito da obra que, paralelamente, elaborava. Este trabalho ficaria, inicialmente, em segundo plano em relação à sua “obra” propriamente dita. A relação com o texto literário e com os livros ilustrados, no entanto, passaria a ser cada vez mais intensa. Durante seus anos de produção no Brasil, seus trabalhos dialogaram com textos de gêneros diversos.

Ainda na década de 20, Goeldi iria produzir ilustrações para *Canaã*, de Graça Aranha, e *Mangue*, de Benjamim Costallat, ambos textos que tematizam o exílio. A zona de prostituição e boemia, à margem da sociedade, seria tema de diversos modernistas, entre eles

Segall (figs. 55 e 56). Mais tarde publicaria o álbum *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi* apresentado por Manuel Bandeira, e que teria a finalidade de “aumentar seus recursos para a viagem à Europa” para conhecer Kubin (SUSSEKIND, 2000, p. 20). Reis Júnior chama atenção para o fato de que a dimensão que a ilustração iria adquirir posteriormente no desenvolvimento da produção de Goeldi estaria ligada ao crescimento da publicação de livros ilustrados no Brasil, sobretudo nos anos 30, 40 e 50 e principalmente através dos esforços de determinados editores, como os Cem Bibliófilos do Brasil e a Editora José Olympio, que encomendaria a Goeldi, a partir de 1944, ilustrações para uma série de obras de Dostoievski. O artista produziu para tais obras ilustrações extraordinárias, denunciando uma sincera identificação com a literatura do grande escritor russo. Na volumosa obra *O Idiota*, escrita com deleite e inquietação pelo célebre romancista, Oswaldo Goeldi consegue muito bem exprimir as ambigüidades dos personagens, cujas vidas são carregadas de crises, fraturas e catástrofes. O protagonista deste romance, Príncipe Liev Nikolaievitch Míchkin, é um indivíduo virtuoso, acima do bem e do mal, que acaba sendo para os demais, numa sociedade corrompida, um idiota, um inadaptado (fig. 57). Outra figura que aparece com particular relevo é Nastácia Filipovna, sua amada e bela e digna pecadora (fig. 58). Ao criar o rosto do Príncipe Míchkin com traços caligráficos feitos a bico de pena, Goeldi consegue dar forma à proposta de Dostoievski, a elaboração de um personagem ambíguo, misterioso e mal compreendido ou seja, um híbrido entre dois sofrendores: Cristo e Dom Quixote.

Além de se identificar com a atmosfera de Dostoievski, os trabalhos de Goeldi têm forte aproximação espiritual com autores que ele escolheu para ilustrar, como: Edgard Allan Poe, Gogol e Machado de Assis, além de outros como Kafka, em cujo mundo esperou um dia penetrar. (MACHADO, 1955). O conto *A causa secreta*, escrito por Machado de Assis, fora publicado originalmente em agosto de 1885 na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, mas em setembro de 1923 é republicado na revista *A ilustração brasileira* com ilustrações de Oswaldo Goeldi. Este conto corresponde à segunda fase do autor em que a “análise psicológica” dos personagens é tema constante. Vários de seus contos tornaram-se clássicos da literatura brasileira, como *A Missa do Galo*, *A cartomante*, *O alienista*; entre eles encontra-se também *A causa secreta*, que exhibe qualidades narrativas típicas de Machado, como linguagem escorreita, frases curtas e conversa com o leitor estabelecida pelo narrador. Os personagens deste conto também se encaixam muito bem na atmosfera sombria das obras de Goeldi. O texto não é narrado em primeira pessoa, mas mesmo assim o narrador dialoga com o leitor ao descrever as cenas e o perfil dos personagens. Este conto é uma análise crítica de sentimentos humanos excêntricos e escondidos dentro de um obscuro triângulo amoroso. Entre estes

sentimentos encontramos o sadismo de Fortunato (fig. 59), o masoquismo de Maria Luísa e o *voyeurismo* de Garcia (fig. 60), quem tinha dom de decifrar a alma humana. Na figura 59, vemos Fortunato decepando o rato com a tesoura em sua mesa. O rato encontra-se em estado irreconhecível depois desta seção de tortura horripilante. Somente o notamos pela posição de uma mancha negra pendurada pela cauda na mão esquerda de Fortunato. O sádico e o animal mutilado permanecem na sombra e são ofuscados pela poça de sangue negra sobre o tampo claro da mesa e pela grande tesoura que expressa cautelosos movimentos de tortura. As posições do carrasco e da mesa também são interessantes. Ambas convergem numa diagonal, dividindo a imagem em claro-escuro. Ao olharmos esta ilustração, assumimos o olhar perturbado de Garcia ao observar tal atrocidade. E já na figura 60 notamos o caráter de longa duração de tempo em que Garcia contempla “as feições defuntas”. Aqui assumimos os olhos contemplativos de Fortunato ao espiar tranqüilo “essa explosão de dor moral que foi longa, deliciosamente longa”. Nesta imagem, destacam-se as feições defuntas de Maria Luísa e o rosto de Garcia que parece uma assombração flutuante entre as cortinas. Nas ilustrações feitas para este conto, é incrível o papel que a luz desempenha ao quebrar a escuridão. Por exemplo: o lampião ao lado esquerdo com seus intensos raios de luz torna a imagem ainda mais fantasmagórica.

Certamente Goeldi tinha as ferramentas certas em sua alma para transitar pelo mundo de escritores como estes. Bico de pena, carvão, nanquim, lápis e o corte na madeira construiriam sua linguagem em preto e branco somada à fantasia de um mundo de visões insólitas e fascinantes que recebera de Kubin.

2.5 O gato preto

Segundo Todorov, de uma maneira geral, não se encontram na obra de Edgard Allan Poe contos fantásticos, no sentido estrito, com exceção talvez de *Lembranças de Mr. Bedloe* e *O gato preto*. Suas novelas prendem-se quase sempre ao estranho, e algumas ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico.

Este contista norte-americano diz que “em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância”. A composição literária causa um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação” da alma. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias” (GOTLIB, 1988, p. 32). Logo, é preciso dosar a obra, para sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto

for longo ou breve demais, esta excitação ou efeito se diluirá. A partir de um minucioso cálculo em que são organizadas as etapas de elaboração do conto, tem-se a conquista do efeito único, ou impressão total. Em outras palavras, a elaboração do conto é produto de um extremo domínio do autor dos seus materiais narrativos. Segundo Poe, para desenvolver um conto de qualidade com uma certa unidade de efeito, é extremamente necessário “economizar os meios narrativos”. Trata-se de conseguir com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido (GOTLIB, 1988, p. 35). Dessa maneira, ao conquistar a totalidade do *estado de efeito* ou a *unidade de impressão*, consegue-se ler o texto de uma só vez, sem interrupções.

Ao observarmos as obras de Goeldi, notamos também um certo *estado de efeito* ou *unidade de impressão* que o artista conseguiu produzir a partir de uma economia de recursos. Tal como Poe, o que o artista pretendia mostrar em seus desenhos ou gravuras? Terror? Encanto? Mistério? Dúvida? Já havendo selecionado um efeito, ambos artistas passam a considerar a melhor forma de elaborá-lo. Enquanto Poe busca combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando à construção do efeito, Goeldi elabora seu efeito com a dosagem de seus fundos escuros. Estes efeitos são produzidos a partir de linhas entrecruzadas de seus desenhos, ou de um grande número de incisões de suas matrizes, definindo em alguns locais um foco de luz, ou em manchas de preto que estruturam suas gravuras posteriores.

Em 1920, uma série de ilustrações publicadas na revista *Leitura para todos* acompanha e interpreta a tradução do conto *O gato preto*. As ilustrações para o conto de Poe são desenhos caracterizados por linhas entrecruzadas com que Goeldi traça os personagens, o homem e o gato e que criam fundos escuros e tensos. Originalmente, as ilustrações para o conto de Poe aparecem nesta revista, que era um almanaque de variedades que fazia parte do grupo O Malho S.A., como notas dissonantes no meio de um conjunto de anúncios de produtos da época: elixires e cremes. Nessa publicação, as ilustrações aparecem em tamanho diminuto e em tonalidade azul, prejudicando a nitidez dos traços que deduzimos serem originalmente pretos. As ilustrações foram inseridas no corpo do texto – o azul obedece ao aspecto geral da revista, em tricromia (RUFINONI, 2006, p. 42). O projeto gráfico da *Leitura para todos*, voltado para o mercado consumidor, embora a revista pertencesse a uma imprensa formada por intelectuais preocupados com a literatura, provavelmente não fazia jus às atmosferas de Poe e de Goeldi. Paradoxalmente, muitos conhecem essas ilustrações apenas por esta publicação original da revista de março de 1920, mas em 2004 a Editora Cosac Naify republicou a obra ilustrada. A partir desta edição, em que os desenhos aparecem em preto, em

bom tamanho e distribuídos com identificação textual de acordo com a narrativa, foi feita a análise dessa obra ilustrada para este trabalho.

Ao ler a edição, seu conteúdo, que podemos chamar de alma, é revelado com sucesso a partir não somente do texto, como também através de suas imagens. Ao observarmos as ilustrações de Goeldi, entramos no clima que Poe nos propõe imaginar. Autor e ilustrador produzem, cada um à sua maneira, seus *estados de efeito* que convivem em harmonia. Em outras palavras, Oswaldo Goeldi parece espontaneamente “psicografar” a alma do personagem criado por Poe para esse conto narrado em primeira pessoa. A narração em primeira pessoa propicia a Goeldi criar ilustrações baseadas num mundo interior subjetivo que leva à perfeição o relato fantástico repleto de ambigüidades. Logo na segunda página do conto, o narrador diz ter especial devoção aos seus animais de estimação: pássaros, peixinhos dourados, um belo cão, um mico, coelhos e um gato preto. O gato era seu bicho preferido por muitos anos, até seu caráter sofrer uma radical alteração para pior. O personagem tornou-se cada vez mais irascível e mal humorado, chegando à violência física com a sua mulher e com os seus animais. Em relação a Pluto – o nome do gato-, porém, ele ainda guardava estima suficiente para lhe impedir de maltratá-lo. Mas com o passar dos tempos, até o gato passou a sofrer os efeitos do mal humor do dono. Até que numa noite muito embriagado, voltando para a casa de uma das suas rondas pela cidade, ele achou que o gato o evitava a ponto de mordê-lo. Imediatamente o narrador-personagem é possuído pela fúria e arranca com um canivete um dos olhos do animal. (POE, 2004, p. 6-7)

Após se restabelecer, o gato caolho, como seria de se esperar, fugia em desabalado terror à aproximação do dono, e este ficara cada vez mais irritado. Nesta ilustração de Goeldi (fig. 61) para a obra vemos de forma expressiva o ambiente sombrio e o gato que, segundo a cabeça de seu dono, está lhe evitando ao esgueirar-se. O entrecruzamento de linhas apresenta um ritmo vibrante que produz o claro-escuro da atmosfera do conto. A rejeição do gato causa irritações constantes ao personagem e lhe despertam o espírito da perversidade contido no coração humano – “uma das faculdades ou sentimentos primários e indivisíveis que norteiam o caráter do homem”. E num desabafo o personagem narrador assume fazer a coisa errada justamente por ser errada. Certa manhã, a sangue frio, ele amarra um laço em torno do pescoço do gato e o pendura no galho de uma árvore e consegue fazer isso com lágrimas nos olhos e o mais amargo arrependimento no coração. O comportamento desse narrador-personagem também representa o desvio da vida socialmente “cordial”. Isto o enquadra na margem em que os personagens de Goeldi habitam. Na noite do dia em que este ato atroz ocorre, as cortinas de sua cama pegam fogo. Por pouco, ele e sua mulher conseguem escapar

das labaredas. Após o incêndio que destrói todos os seus bens, uma série de eventos estranhos acontecem em sua vida. Ocorreram estes eventos por pura coincidência? Será que ele teve alucinações? Ou o fantasma do gato o persegue? Ou será que foi ele quem procurou este fantasma? No conto há uma indefinição entre verdade e ilusão, pesadelo e irreabilidade própria da narração fantástica. A ilustração (fig. 62) apresenta muito bem essa indefinição. É um desenho confuso em traços desordenados que nos revelam com mais clareza as feições sombrias do narrador e do suposto fantasma do felino. Ambos encontram-se transfigurados de tal forma que fica difícil saber quem é o monstro da estória.

Por meses, ele não conseguiu se livrar do fantasma do gato. Durante esse período, voltou ao seu espírito um ressaibo que parecia remorso, mas não era. Chegou até a lamentar a perda do animal e a procurar à sua volta, nos antros desprezíveis que agora ele costumava frequentar, outro bicho de estimação da mesma espécie, e de aparência similar, para substituí-lo. Na busca, ele parece querer encontrar uma alma tão perdida quanto a dele, por ruas e ambientes desolados como os de Goeldi. Até que num “covil mais do que infame”, sua atenção foi atraída por um objeto preto que repousava sobre o tampo de um imenso barril de gim ou de rum (fig. 63). Quando ele se aproxima e toca no objeto, vê que o objeto se tratava de um imenso gato preto muito parecido com Pluto em todos os aspectos, menos em um. Enquanto Pluto era todo preto, o outro gato tinha uma mancha branca que cobria todo o peito.

Nessa obscura ilustração (fig. 64), o ponto mais negro e situado em primeiro plano é o objeto que representa o imenso gato. O “objeto gato” certamente é o foco das atenções na imagem que não apenas deixa o narrador vidrado como também nos provoca grande impacto ao passarmos pela página. O ambiente está muito bem configurado como “um covil infame” onde objetos estão em desordem, conforme nos anuncia o texto.

Quando o narrador-personagem se prepara para voltar para casa, o gato o acompanha, e ao chegar já se sente em casa. Já o dono, logo passa a sentir uma crescente aversão ao animal, sobretudo após observar que o novo gato, tal como Pluto, também perdera um dos olhos. Será que essa criatura que o narrador tanto procurava era o fantasma de seu gato preto caolho? Ambiguidades como essa reinam na atmosfera desse conto a ponto de situá-lo no limite entre o estranho e o maravilhoso.

Com a sua aversão ao gato, entretanto, a predileção do animal por ele parecia aumentar. Os dois parecem o tempo todo se comportar irracionalmente. Como é que o novo gato poderia amar alguém que o evitava? Tanto quanto o texto, as ilustrações reproduzem com maestria as dúvidas intrínsecas que razão nenhuma consegue tirar. E o gato continuava seguindo os seus passos “com tal pertinácia que seria difícil fazer o leitor compreender”. De

início, o narrador se contém, embora desejasse sacrificá-lo. Mas um dia quando ele e a mulher vão realizar uma atividade doméstica no porão da casa, o gato o segue pela escada e por pouco não o fez cair de cabeça. Num surto ele tenta dar uma machadada no gato e sua mulher o impede. Incitado por essa interferência a um ataque satânico, ele enterra o machado na cabeça de sua esposa. Após cometer o homicídio, ele resolve emparedar o cadáver, e de forma misteriosa, o gato some. Com o sumiço do animal, o narrador confessa que havia dormido tranquila e profundamente mesmo “com o peso do assassinato na alma”. No quarto dia do assassinato, de forma inesperada, um grupo de policiais faz uma rigorosa investigação na casa. Se sentindo seguro, o assassino para redobrar a certeza que os policiais tinham de sua inocência, bate com a sua bengala justamente no lugar da parede atrás do qual se encontrava o cadáver da esposa. E de repente, ouve-se uma resposta do túmulo “como o choro de uma criança, mas que logo se transformou num grito alto, longo e contínuo, totalmente anormal e inumano...”. E no instante seguinte, os policiais investem contra a parede, que cai em massa e encontram: O cadáver, coberto de sangue e em estado de decomposição avançada, permaneceu ereto diante dos olhos dos espectadores. Sobre a cabeça, com a boca vermelha aberta e o único olho flamejante, estava sentada a besta medonha cuja manha induzira ao assassinato e cuja voz delatora me confiava ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba.” (POE, 2004, p.34)

O mais interessante entre as ilustrações feitas para esse conto medonho é a transfiguração genial que Goeldi elabora para o gato. Um simples gato preto, porém tão inteligente que poderia ser “uma bruxa disfarçada” segundo a esposa do narrador, vai assumindo no decorrer do livro a forma de um monstro, tal como na ilustração em que “a besta medonha” aparece. Monstro, fantasma, ou animal estranho? Seja qual for a natureza que o gato assume no decorrer do conto, Edgard Allan Poe e Oswaldo Goeldi parecem deixar a obra aberta a interpretações.. A transfiguração da imagem do gato nesse entrecruzamento de linhas proporcionado por Goeldi corresponde perfeitamente à natureza do fantástico que somente nos deixa a dúvida (fig. 65).

Suas linhas reivindicam qualidades expressivas. As vibrantes linhas deste desenho (fig. 66) funcionam como pontos de tensão que organizam o espaço e o objeto. A linearidade constante em várias direções do gato agrega todo o entorno, tudo conflui para o espaço branco dos olhos do felino. A aparente desordem de linhas, de forma expressiva, dá todo um sentido gráfico para o conjunto. Segundo Priscila Rossinetti Rufinoni,

“não há uma cisão entre a temática e o tratamento plástico adequado a ela; a narratividade das cenas é prontamente transfigurada na força do traçado. Surge então, uma relação texto/ imagem de cunho simbólico, a linha que se quer autônoma não descreve, quer ser a própria idéia.” (RUFINONI, 2006, p.59)

Para concluir, notamos uma grande convergência entre autor e ilustrador, ou seja, há uma estreita relação entre as ilustrações de *O gato preto* e a atmosfera ficcional do conto. As expressivas e vibrantes linhas do ilustrador sugerem por seu ar caligráfico a ambiguidade do conto de Poe.

3 AMBIGUIDADES CONTEMPORÂNEAS

Desde os tempos em que o movimento expressionista alemão se encontrava em voga foi apresentado um complexo entrelaçamento de idéias sobre o sujeito que se inquieta ao se reconhecer como “função obediente” de uma estrutura que passa a fazer por ele o seu pensar e agir.

A herança desses movimentos de vanguarda, que surgem nas primeiras décadas do século XX, tinha como um de seus objetivos principais o desejo de criar identificado ao impulso atemporal, cujos efeitos poderiam desencadear enigmas do sujeito, reveladores de um conflito que impelia o ato criativo. Os conflitos derivavam de uma percepção intensa da fragilidade da condição humana – solidão, marginalidade, anonimato, desamparo, sexualidade e morte – que expressavam a luta pela liberdade de movimento dos sujeitos em sua singularidade.

Em 1900, a psicanálise problematiza os ideais iluministas, na medida em que sua reflexão sobre o campo social parte da hipótese de um incômodo na cultura. Tal incômodo apresentava o conflito como permanente através dos efeitos na cultura de um saber inconsciente que constantemente buscava expressão. O expressionismo teve muita afinidade com a dimensão estética da psicanálise por ser ela uma experiência habitada por um mesmo anseio de ser que comanda o ato criativo: o do gesto em seu acontecimento e o da palavra em seu ato. Desse modo, o expressionismo e a psicanálise foram movimentos que especificaram o mal-estar derivado de conflitos ligados à virada do século XX, quando se intensificava o fato de os sujeitos se sentirem reduzidos à função de espectadores da cena do mundo, por serem excluídos como agentes. Ambas, a arte expressionista e a psicanálise, buscavam ser práticas de invenção sem modelo, que colocavam a criação numa relação com o vazio e em oposição ao “pleno substancial” dos objetos. Portanto, a dimensão estética dessas práticas já estava carregada de ambigüidades, que se expressavam no belo-horrível, no destrutivo-sensual e refletiam a instabilidade e a inconsistência da imagem, sua inquietude e estranheza. (FRANÇA, 2002, p.122) A partir daí, o homem passou a se encontrar perdido num mundo alucinado sem apoio num espaço contorcido por movimentos e onde nada responde à sua dor. Este universo insuportável representa a alma da concepção expressionista do homem, assim como para a psicanálise na sua vertente estética vai revelar a inserção traumática do corpo na linguagem.

Goeldi opera por meio de distorções e inversões do sistema da perspectiva. Ele constrói suas cenas procurando desorientar e perturbar, despistar e inquietar um olho para

quem a perspectiva renascentista tornou-se, há muito, segunda natureza. A sua inventividade plástica inova, sobretudo, ao frustrar expectativas, contrariar o que seria o curso normal da percepção estabelecida. Estas escolhas mostram que Goeldi de maneira austera e muda compreendia e sentia de forma produtiva o caráter aberto e anárquico do pretensioso espaço moderno brasileiro onde todos se encontravam desamparados. Em síntese, Goeldi consegue traduzir o trauma do ser humano ao ser invadido pela realidade alienada da sociedade moderna. Seus cortes bruscos, quase escavações feitas à força, exprimem angústias correlacionadas ao estado de um mundo incompleto e incerto, como se cada elemento extraísse penosamente um fragmento de existência. Seus solitários andarilhos representam fragmentos que expressam o sentimento de esfacelamento humano. Um sentimento de mal-estar em que o sujeito mal consegue habitar o próprio corpo questionador do ambiente ao redor

Desde a obra *O mal-estar na cultura*, Freud aborda as marcas inapagáveis do mal-estar ligadas aos desejos como irrealizáveis e referidas à questão do poder. Ao tentar ser exercido no plano social e em nome de um ideal do bem coletivo, o poder pode se tornar excessivamente coercitivo, pretendendo negar a tensão permanente nos sujeitos. Essa dimensão da fatalidade de repetição sustenta a dimensão trágica para a psicanálise, pois a qualquer momento pode lançar o sujeito num contexto primordial de desamparo que remete a uma experiência diante do horror do destino de um mal estranho impossível de suprimir no plano da estrutura. Essas marcas indicam uma desorganização pulsional, uma desestruturação da ordem do simbólico cuja intensidade excessiva traz a percepção de uma angústia do real, pelo fato de o suporte do eu no campo do simbólico não sustentar a integridade do simbólico e deixar entrever o embaraço entre o imaginário e o real. (FRANÇA, 2002, p.127)

Este embaraço entre o imaginário e o real é refletido na ambígua atmosfera goeldiana. Tal atmosfera é responsável pela quebra daquele velho paradigma em que o mundo é visto pela sociedade como artefato, autodeterminado, tão manifestamente dado como as pedras e as montanhas amontoadas e imensamente distante da dimensão sensível. Seus desenhos e gravuras povoados por seres enigmáticos, que estão sempre se relacionando com suas diversas possibilidades de ser, denunciam a ilusão daquela velha e perigosa opinião formada sobre tudo. Essa pré-compreensão guia nossas ações cotidianas, nos revelando o mundo como um mundo que nos rodeia com um traço. Em outras palavras, um mundo banalizado pela sociedade que impõe a todos nós uma unidade de medida que regulará nossa percepção sobre as coisas. Dessa forma, nesse mundo compartilhado no qual estamos inseridos, será o outro que dará a medida do que devemos ser. Estaremos sempre no âmbito do outro. Isso significa

que a nossa compreensão cotidiana será mediana e superficial, pelo fato de não questionarmos o que nos é dado pelo outro, nos contentando em repetir o já dito e feito. Assim, por exemplo, vemos e estudamos filosofia e arte como os outros leram e viram, criamos nossos filhos como os nossos pais nos criaram, nos divertimos como os outros se divertem. Esse contentamento em apenas repetir o já dito e feito e repassar adiante, fundamenta uma ausência de conflitos que acaba reduzindo o espectador a um reles escravo domesticado pelo sistema. As obras de Goeldi nos faz entender que o mundo é antes de tudo uma vasta gama de significados que nos expõe a diversas questões. Nós espectadores descobrimos a partir desse extenso questionamento dos significados do nosso próprio ser e do ser das coisas que lhe vêm ao nosso encontro. Um simples guarda-chuva, por exemplo, pode ser abrigo ou máscara de um sujeito anônimo que procura manter sua identidade sob sigilo, e um urubu pode ser um anjo caído, coveiro, faxineiro ou as sombras do progresso. Com suas goivas, tábuas encontradas em destroços, tinta, bico de pena, nanquim e papel, Oswaldo Goeldi desbravou um horizonte de múltiplos significados em que a existência se projeta incerta. Com sua expressão pessoal de cunho fantástico ele conseguiu irrealizar a realidade de um mundo dado como artefato, autodeterminado e acabado tornando-o inacabado, isto é, aberto a interpretações.

O interesse de Goeldi pelo estranho é constantemente expresso. Sua atmosfera é inquieta, e ele permanece em cada objeto ou ser por tempo suficiente sem seguir ditames da moda e assim causa admiração ou espanto ao espectador. Sua arte não apresenta aquela voracidade pelo novo, e sim pelo velho e pelo abandonado, ou seja, pela face sombria do progresso que deixou ruínas. Nas ruas deserdadas do Rio e povoadas por urubus, sujeitos anônimos, lampiões e casarões assustadores, ele vive uma eterna redescoberta. Goeldi certamente denuncia estes aspectos da sociedade moderna ao refletir que seus seres marginalizados, frágeis ou não, mortos ou vivos procuram se apoiar neles mesmos já que não têm em quem se apoiar, enquanto a burguesia se apóia na medida dos outros. Durante os tempos do Modernismo no Brasil, Goeldi permaneceu tempo suficiente de forma inquieta em si mesmo e em suas pesquisas. Assim, ele conseguiu ver o que ele próprio e as coisas poderiam ser sem se livrar de suas essências mesmo que se misturando umas com as outras.

Como estamos inseridos em uma compreensão mediana e superficial dentro do cotidiano, na convivência temos a impressão de que conhecemos plenamente o outro, mas não conhecemos sequer a nós mesmos, estamos sempre no âmbito do outro, somos o que nos ditam, nunca olhamos para nós mesmos e fugimos de questões conflituosas. Diante de muitas circunstâncias nunca procuramos saber quem realmente somos, o que nos é próprio e aquilo que é nosso. Estamos preocupados com a vida dos outros, com o que usam e fazem. Assim,

numa atmosfera fantástica, Goeldi procura tornar as paisagens, seus seres e objetos reuizados pela sociedade mais incômodos e ambíguos ainda. E devido à perplexidade que seus trabalhos nos causam, nos perguntamos: visto que aquela velha opinião formada sobre tudo não passa de uma compreensão mediana e superficial, quem somos nós para fechar um só conceito ou opinião sobre tudo isso? Nas seguintes seções compararemos a Goeldi três artistas contemporâneos que trabalham com questões voltadas para a ambigüidade: Nuno Ramos, José Rufino e William Kentridge.

3.1 Nuno Ramos

Ao estabelecer um diálogo mais direto com Goeldi, o artista plástico e escritor contemporâneo Nuno Ramos, ao invés de fechar um conceito, separa dois blocos de areia e silicato e deixa uma questão em aberto (fig. 67): o pássaro voa ou está sem vida? Não é certo se ele apresenta as contrações de quem está próximo do nascimento ou da morte. Um trânsito entre vida e morte passa pela obra. Só podemos sentir tais ambigüidades porque a *fôrma* de areia e silicato está aberta. Se fechado o conceito ou *fôrma*, um sobre o outro, matrizes de impressões positiva e negativa, tomada macho e tomada fêmea, nada veríamos. Segundo Alberto Tassinari em seu ensaio sobre Nuno Ramos, *Gestar, Justapor, aludir, duplicar*:

Tudo se passa como se fosse necessário desengatar a criação para compreendê-la. Macho e fêmea separam-se, vemos a criação para compreendê-la. Macho e fêmea separam-se, vemos a criação por dentro, mas não temos sua imagem repartida, dispartada, agonizante, ou, não é certo também, fecunda (TASSINARI, p. 16, 1997)

Para Tassinari, a obra conjuga tantos efeitos sobre nascer, morrer, fazer, desfazer que fica difícil discriminá-los. No entanto, é uma operação muito simples que os desencadeia. A *fôrma* da obra foi colocada, ou seja, o fazer – em andamento – foi colocado no lugar do feito e acabado e assim foram reveladas as ambigüidades que Goeldi gravava ou desenhava em uma folha de papel. Nuno Ramos certamente é um artista que além de comunicar isto ou aquilo tal como Goeldi fazia, procura também encontrar configurações sensíveis onde a própria criação é destacada. Onde o pássaro, preso entre suas duas metades, surge como emblema do que já foi e ainda não é. Ou seja, como Goeldi consegue desbravar as possibilidades de ser que diversas questões apresentam. Assim, com base no pensamento de Alberto Tassinari, temos a impressão de que a invenção foi flagrada em seu movimento mais íntimo e angustiante. Esta obra expressa um sentimento de mal-estar em que o pássaro mal consegue habitar o próprio

corpo questionador do ambiente ao redor e, tanto morto quanto vivo, ele se distorce inquietamente.

Nuno Ramos é um artista ambíguo, sua obra visual mistura reaproximações da pintura e da escultura e de outras possibilidades da arte – escultura, desenho, instalação – e também na sobreposição ou contaminação com outras linguagens artísticas, como a arquitetura, o cinema e especialmente a literatura e a música. Suas obras tanto podem conter uma tempestade no espaço interno da exposição quanto levar urubus para voar no meio da galeria. Um dos artistas mais produtivos do cenário contemporâneo nacional, Nuno Ramos começou a carreira como pintor, no grupo Casa 7, ateliê de artistas paulistas vinculado ao neoexpressionismo, que pregava a revitalização da pintura. As poéticas neoexpressionistas já há alguns anos dominavam a Europa. Segundo Lorenzo Mammi:

O entusiasmo com que a nova corrente foi recebida talvez se devesse mais à crise das velhas linguagens do que a qualidade objetiva das novas obras. Vez por outra essas pinturas reaparecem nos museus e em exposições ontológicas. A maioria revela boa dose de ingenuidade no apetite desordenado com que apodera de elementos estranhos ou esquecidos. Todavia, se comparadas com a burocratização da vanguarda ou aceitação acrítica do pós-modernismo que caracterizava a produção emergente da Casa 7 atestam pelo menos uma vitalidade saudável, uma vontade de questionamento que não se contentava com um bricolage de superfície, embora ainda não possuísse os meios para ir muito em profundidade. (MAMMI, 1997, p.198)

Não por acaso, Nuno Ramos se tornou um artista interessante. A experiência de fazer parte do grupo Casa 7 o marcou não tanto pelos resultados técnicos, quanto pela postura de fundo, pela forma de ver a profissão de artista questionador.

Antes de se dedicar às artes plásticas, Nuno se formou em filosofia, e cogitou ser ensaísta ou poeta. Entre os integrantes do grupo, ele era o que há menos tempo se dedicava à arte. Talvez por essa limitação técnica, suas criações se sobressaem com caráter mais forte. Sua figuração é frágil, baseada na assimetria de detalhes menores (figs. 68 e 69). A obra de Nuno sempre procedeu por problemas que não podem ser resolvidos, mas que nos obrigam a recolocar a questão em planos sempre altos e complexos. O eixo de seu trabalho está na complexa articulação das superfícies pictóricas e dos volumes espaciais, dando à matéria um papel predominante. Ao potencializar os limites da pintura, exacerbando a tensão do plano bidimensional da tela pela acumulação, saturação ou adição de novos elementos, expande o volume do quadro, agora uma verdadeira construção espacial. O desenvolvimento de sua obra o levou para caminhos diversos, que trazem idéias em comum com Goeldi assim como as de morte, melancolia, deriva, desamparo, anonimato e margem.

Posteriormente, em seus quadros de grandes formatos, a constituição do plano pictórico vai sendo problematizada à medida que, sobre a superfície rígida e retangular da tela, são adicionados vários elementos heterogêneos – pedaços de pano, cobre, borracha, madeira, espelhos, vaselina, terebintina, linhaça, barro, sal, feltro, papel, corda, esmalte sintético, entre outros. Tudo isso a transformar esse espaço hipersaturado, conflituoso e inquieto, em uma imensa colagem de materiais e formas. Uma nova condição-limite para a pintura que toma o espaço e propõe problemas perceptivos ao atingir proporções quase tridimensionais (fig. 70). Os elementos ora se agregam, ora se dissolvem, em constante dinâmica de transformação, um desejo de intensificação da realidade, um verdadeiro transtorno da matéria. Esse campo ativo, sempre em expansão, sugere uma busca descontínua que progride com dificuldades por meio de incompatibilidades e oposições. Segundo Rodrigo Naves, Nuno Ramos é um empalhador de realidades:

Semi-ocultos pelo disfarce de cilindros, esferas e similares, os revestimentos vêem sua aparência pacificada, sem que a tensão entre ser superfície e volume se resolva de todo. Indecisos como são, esses corpos têm a vivacidade de animais empalhados. De fato, de alguma maneira os quadros de Nuno Ramos lembram paredes de caçadores, exibem seus troféus num misto de orgulho e nostalgia, pois não conseguem unir vida e domesticação... (NAVES, 1997, p.191)

De acordo com o crítico mencionado, os trabalhos de Nuno Ramos não oferecem uma inteligibilidade imediata. Exibem uma dimensão material em que nada é confortável. As suas operações estéticas aderem a contradições e ambigüidades. Tal como Goeldi compreendia e sentia a modernidade, ele compreende e sente produtivamente o caráter aberto e anárquico do espaço contemporâneo e extrapola o retângulo prévio e virtual para apresentar-se numa dimensão expressiva e autônoma. Já pela aparência desordenada, nos confrontam e propõem dilemas. Nenhum dos elementos, em sua aflitiva convivência, parecem estar domesticados ou apaziguados. Mais uma vez a questão da ambigüidade é trazida por Nuno. Estariam seus quadros vivos ou mortos como o pássaro analisado no início desta seção e os andarilhos fantasmagóricos de Goeldi. Ao elaborar estes quadros, Nuno provavelmente já havia expressado de antemão o que escrevera sobre um ser que não pode ser medido, pesado e datado em seu conto, *Ele Canta*, contido em sua obra *O pão do corvo*:

Não pode tocar. Acho que ainda está mole e vivo. Cobrimos com para que não grude pó. Para que não canse quando levantar. Melhor mantê-lo dentro do iglu transparente. Não vá cair uma parte: a perna de areia, o esôfago de ouro ou a renda delicada da folhagem. Não sei se respira por ali. Ouço apenas, de longe, o seu murmúrio constante. Às vezes ele canta. (RAMOS, 2001, p. 13)

Tal ser é uma forma indefinida, afundada no lodo seco, de onde os personagens não se atrevem a tirá-la com temor de que se parta ou morra. Às vezes a terra que a recobre move-se milímetros, há espasmos periódicos, os bichos são atraídos para ali morrer. Às vezes esse ser canta, e seu canto se faz através de nós, personagens, e sabemos que acabou quando paramos de cantar.

Seus trabalhos constantemente reafirmam duas direções aparentemente contrárias. Se por um lado, têm o poder de caminhar por formas distorcidas muito diversas, como um andariço que percorre fronteiras de muitos países; por outro, têm cada vez mais a capacidade de síntese, de reafirmação de uma identidade híbrida e multifacetada do artista, que, inquieto, cultiva o excesso, a ambigüidade e as zonas instáveis: nada permanece sem movimento. As obras de Nuno Ramos abrem-se a experiências, inquietas, desordenantes, interrogativas, nas quais uma busca poética e existencial faz-se sempre presente. E pressupõem uma resistência do ser ao mundo real, traçam uma arena cultural onde acabam expostos os nossos conflitos estéticos e sociais. Em relação a essas superfícies receptivas a tantos e tantos sentidos, ficamos sem saber precisar o que os retém, o que os afasta, o que os amalgama, o que os determina. Inquietas por natureza, as obras de Nuno Ramos parecem desprezar equilíbrio e estabilidade. Nada contribui para nos tranquilizar. Segundo a curadora Vanda Maria Klabin da exposição Fruto Estranho:

Superfícies conflituosas, em permanente pulsação, desarmam a inércia do nosso cotidiano. A ausência de fatores estáveis desafia a nossa noção de ordem e de harmonia. Ao justar a gramática e a retórica da visualidade moderna às condições culturais contemporâneas, Nuno Ramos imprime suas marcas no mundo e nos dá a oportunidade, a nós espectadores, de acompanhá-lo em suas aventuras estéticas que se encontram, no momento, em plena ebulição. (KLABIN, 2010, p. 4)

Escritor premiado, Nuno projeta cada trabalho e os organiza no espaço da exposição como quem escreve. Cada exposição é um livro a ser percorrido, página por página, com eventuais releituras, surpresas e anotações. A seguir, descreveremos de forma crítica três trabalhos de Nuno Ramos que dialogam de forma intensa com as ambigüidades goeldianas: a exposição *Mocambos (paragoeldi 3)* e as obras Fruto Estranho e Bandeira Branca.

3.1.1 Mocambos (Paragoeldi 3): Um diálogo direto

Em 2003, Nuno Ramos produz, para o MAM de São Paulo, a série *Mocambos*, com obras que resultam da sobreposição de desenhos e gravuras de Goeldi a fotografias de locais assemelhados na capital paulista (figs. 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78). Ao percorrer São Paulo

e a Lagoinha de Florianópolis, Nuno Ramos consegue ter as visões que Goeldi tinha da margem nas cidades modernas. Isso demonstra que Nuno tem por São Paulo o mesmo enraizamento cultural que Goeldi tinha com o Rio ao detectar semelhantes lugares esquecidos entre as duas metrópoles.

Na série *Mocambos* Nuno fotografa ao dia sobrados, fábricas, uma igreja e um grupo de urubus na margem da Lagoinha e os sobpõe a gravuras e desenhos noturnos de Goeldi. Noite e dia são dois extremos necessários para acentuar a ambigüidade contida nas obras dos dois artistas. Mas não importa se é noite ou dia, pois o caráter assombroso dos lugares não foi afetado pela diferença entre os fusos horários de trabalho de ambos artistas. O artista contemporâneo resgata coisas escondidas, esquecidas e abandonadas nas sombras que formam o eixo do trabalho de Goeldi nesta série denominada *Mocambos*, isto é, refúgio, onde escravos se escondiam nos quilombos ou moita que projeta a sombra para o gado se esconder do sol do pasto. Pelo visto, os esconderijos impostos pela sociedade moderna aos marginais ainda aparecem preservados e cheios de potência e mistério em plena contemporaneidade. Segundo o próprio Nuno Ramos em seu ensaio crítico *Oswaldo Goeldi: “Agouro e Libertação*, que se encontra disponível na internet,

Aquilo que foi deixado de lado está inteiro, pronto para ser acionado, e o vento que bafeja essas gravuras quer acordar os homens, bichos e lugares, chamando-os à vida. Sua feição, no entanto, não pode ter a solidez e clareza objetiva de quem esqueceu. Daí o crepúsculo contínuo e sempre renovado desses trabalhos. A tristeza que resulta daí não aparece como atributo, mas condição. (RAMOS, 2001)

Interessante é que essa condição de tristeza apareça unida a uma estranha calma. Algo que torna a atmosfera mais fantástica ainda, ou seja, uma mistura contraditória entre o paraíso e as trevas: um éden infernal. Urubus, transeuntes, gato, rato, lata virada, sinaleiro e guarda-chuva abandonado são personagens cíclicos de um mundo estruturado para recebê-los, povoando pátios, ruas e becos que aparecem nas sobreposições desta série. Assim, primeiramente, tudo no mundo de Goeldi parece triste, isolado e caminha para a morte. Porém, encantamento e suspensão caracterizam também essas gravuras e desenhos. De acordo com o pensamento de Nuno Ramos, isso vem da intensa semelhança formal entre seus elementos:

Tudo é meio assemelhado a tudo, bafejado pelo mesmo sopro de vida, as formas ecoando discretamente umas nas outras, como se ainda não tivessem se formado de todo. Essa individualização incompleta faz grande parte da originalidade de Goeldi, e permite que as distorções expressionistas que o influenciaram abduquem de seu desespero. (RAMOS, 2001)

Para Nuno Ramos, o mundo de Goeldi se mostra em suspensão; seus habitantes ainda despertam e se procuram, e, se caminham para a morte, o fazem solidariamente. Daí a calma de sua tristeza, onde abandono e comunhão convivem. A contraditória ambiguidade entre extremos se apresenta numa espacialidade acentuada, com indicações de profundidade bem marcadas, que aumentam a fantasmagoria e o isolamento e, de outro lado, numa intensa comunhão formal entre os elementos, o trabalho de Goeldi consegue reunir movimento e solidez, tsunamis e bonança, impetuosidades expressionistas e meditações budistas.

Com base no pensamento de Nuno Ramos no ensaio crítico *Oswaldo Goeldi: Agouro e Libertação*, a série *Mocambos* parece revelar que solidão e tristeza deixam de ser propriamente expressivas para elevarem-se a uma condição exemplar, a de atributos adormecidos, porém ainda essenciais da nossa natureza contemporânea. Dentro das sobreposições dos trabalhos de Goeldi, a suas fotografias não há foco ou hierarquia, pelo contrário eles se complementam mostrando que o espaço da modernidade para a contemporaneidade ainda é o mesmo, ou seja, um espaço onde os seres esparramados se encontram e novos significados são elaborados através de restos, pedaços e detritos que o vento juntou.

É interessante também notar que nas fotografias de Nuno Ramos nenhum ser vivo aparece nesses lugares deserdados com exceção dos quatro urubus (fig. 78) que aparecem na margem da Lagoinha de Florianópolis, enquanto que em todos os escolhidos trabalhos sombrios de Goeldi os personagens marcam presença desbravando o cenário. Por este fato fica clara a revelação da alma das ruas feita pelas gravuras e desenhos de Goeldi. Em outras palavras, a escuridão goeldiana dá os contornos da marginalidade, da tristeza e do abandono que o nosso ainda vigente desenvolvimentismo fundamentado numa luz desmesurada, destrutiva e cegante faz questão de ofuscar. Vale ressaltar também que tal desenvolvimentismo deixa somente aparecer os *Mocambos*, refúgios desses seres inaceitáveis, que parecem meros fósseis medianos e superficiais na luz do dia, enquanto que na escuridão goeldiana eles parecem adquirir vida. Por isso que Nuno Ramos diz que na poética de Goeldi a noite deixa de ser o avesso complementar do dia e da luz para se tornar princípio formalizante da claridade caótica. O grupo de urubus é o único que sobrevive na claridade caótica do dia que produz um vazio circundante, mas sobreposição da gravura *Rua molhada* (fig. 79) parece preencher o vazio contemporâneo que eles sofrem.

Na série *Mocambos*, Goeldi e Nuno Ramos nos mostram a periferia do mundo, seus subúrbios, funcionando em lógica própria, noturna, algo alucinada e, quem sabe, indiferente

aos valores diurnos. Trata-se da promessa de uma nova disposição, na escuridão onde os seres abrem seus contornos a analogias e passagens insuspeitadas. De acordo com Nuno Ramos:

Se a catástrofe em Goeldi é bela, é por originar esta desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social. (RAMOS, 2001)

3.1.2 Fruto Estranho nas árvores

Durante três meses, Nuno Ramos ficou imerso em um galpão na zona norte de São Paulo realizando uma difícil obra. Fruto estranho, trabalho protagonista da mostra, de mesmo nome, que ele inaugurou em 14 de setembro no Museu de Arte Moderna do contrário, foi a criação de uma imagem forte, desconcertante e monumental (fig.67).

Nesse trabalho, que pode ser considerado um diálogo mais indireto a Goeldi, deduzimos aquela crítica em que a nossa indomável natureza combate o progresso desenfreado tal como a árvore gigantesca invade o espaço urbano na gravura *Árvore*. (fig. 80)

Dois árvores apresentam cada uma, carcaças de aviões monomotores da década de 1970 embrenhadas em seus galhos, formando dois conjuntos a serem cobertos por 4 toneladas de sabão. Ainda para completar, dos flamboyants saem tubos de ensaio de onde goteja soda cáustica (o "veneno" lido em poema do russo Alexander Pushkin) em contrabaixos transformados em pequenos poços de banha quente, abrindo, assim, espaço para mais saponificação.

Esse trabalho parece uma espécie de acidente como as grandes árvores que invadem os pátios e calçadas dos subúrbios de Goeldi. A ambigüidade nesta obra se encontra nas formas dos aviões que parecem pássaros que querem voar e por isso suas asas apresentam um aspecto meio mole. Fruto Estranho - título inspirado na música *Strange Fruit* de Billie Holiday sobre negros mortos foi cantada em vídeo no local expositivo com cena do filme *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman - prevaleceu, mais do que a imagem de fusão árvore/avião (espécie de "cópula"), as toneladas de sabão que foram materializar de forma extraordinária aquela cena em branco puro.

Segundo o autor da obra:

Para ser menos óbvio, há algo mais intenso que o sabão carrega, uma espécie de ciclo entre morte e vida, sujo e limpo, uma coisa orgânica feita através de operação química", descreve o artista. (RAMOS, 2010, p. 5)

3.1.3 Bandeira branca e as sombras projetadas pelo modernismo solar

Como já foi dito, o trabalho de Nuno Ramos nasce da própria matéria. Em 2008, em mostra individual no CCBB de Brasília, o artista voltou a homenagear Goeldi com a instalação *Bandeira branca*, na qual três urubus circulavam entre túmulos de pedras negras e caixas acústicas que entoavam canções famosas como “Carcará”, “Bandeira branca” e “Acalanto”, interpretadas por Mariana Aydar, Arnaldo Antunes e Dona Inah. A instalação “Bandeira branca” foi remontada em 2010 na Vigésima Nona Bienal de São Paulo que foi dedicada às relações entre arte e política. Essa Bienal teve em suas intenções permitir que o exercício político se alastrasse para além do âmbito das representações partidárias. Segundo seus curadores-chefes, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, “[...]há sempre um copo de mar para um homem navegar- para deixar claro que a palavra poética é o nervo de nosso projeto[...]” (FUNDAÇÃO, 2013)

A obra ocupou o vão central do Pavilhão. Era impossível não olhar para a instalação de Nuno Ramos, de onde quer que se estivesse. Uma rede unia os três andares do prédio, fechando numa imensa gaiola, urubus, três grandes blocos e três postes de areia negra compactada, sobre os quais repousavam lâminas de granito (figs. 81, 82, 83). Cenário muito parecido com as chaminés de fábricas mortas da atmosfera goeldiana. A remontagem na Bienal ficou muito mais rica, pois interagiu com a arquitetura: os blocos ou colunas dialogaram com as formas curvilíneas do prédio de Niemeyer onde se ouviu as músicas “Bandeira branca”, cantada por Arnaldo Antunes, “Carcará”, por Mariana Aydar, e “Boi da cara preta, por Dona Inah. “Os urubus ficam voando e parece um réquiem, bem calmo, na árvore do mau agouro, o Goeldi (artista) explícito”, afirmou Nuno Ramos. No fim das músicas, os três cantores se unem num coro que diz: “Nada é.”

Os urubus confinados, mesmo que licenciados pelo Parque dos Sertões, aos cuidados de um veterinário especializado e muito bem alimentados e hidratados em ambiente espaçoso e cumprindo com folga todas as condições de cativeiro em que foram criados, despertaram a ira dos defensores de animais que estiveram com um abaixo-assinado circulando pela web, com mais de 2000 assinaturas que ocasionaram a retirada das aves da obra. Tal manifestação tornou a obra mais ambígua ainda, visto que os animais receberam a “caridade” de uma sociedade que ao mesmo tempo é “ecologista sem causa” e os detesta. A retirada das aves foi, sem dúvida, lamentável por ter causado o aniquilamento completo da alma do trabalho, o que de fato acabou causando o trânsito entre a vida e a morte.

A obra nos propôs a tentativa de reestudar Goeldi, a quem devemos voltar para tentar

nos compreender como brasileiros contemporâneos. Os urubus personagens constantes das cenas de Goeldi exprimiam de forma intensa a relação de vida e morte diante de um desenvolvimentismo “solar” tão intenso que nos cega e projeta suas sombras e fantasmas. Nesse caso, como já vimos naquela sobreposição de *Rua molhada* sobre a margem da Lagoinha de Florianópolis, os urubus são os únicos sobreviventes ou mortos-vivos que conseguem enterrar gerações desgastadas pela luz do progresso. Assim mais uma vez ficou claro que a poética de Nuno Ramos dialoga diretamente com as visões ambíguas e melancólicas dos ambientes urbanos deserdados.

3.2 José Rufino

José Rufino é um artista paraibano de João Pessoa que iniciou sua carreira na década de 1980. Tendo herdado do avô paterno um acervo documental – cartas e bilhetes – que conta muito da história de sua família, ele decidiu utilizar o memorial como meio de produção artística. José Rufino é graduado em Geologia e tem mestrado e doutorado em Geociências pela Universidade Federal de Pernambuco. Na atualidade, é professor adjunto de Paleontologia da Universidade Federal da Paraíba.

Com base em sua formação acadêmica, Rufino constantemente procura trabalhar a partir da memória dos locais e das pessoas, criando instalações de grande potência visual que unem sua sensibilidade de artista e seus conhecimentos científicos. A bagagem cheia de memórias, cujas imagens perduram vívidas através dos tempos, foi de suma importância tanto para Goeldi como para Rufino. Conforme o próprio José Rufino afirma: “em todas as minhas obras, a minha situação pessoal e as minhas lembranças estão presentes.” (RUFINO apud CAMPOS, 2010). As memórias pessoais e experiências profissionais estão integradas no ser de ambos artistas, que por meio de seus personagens revelam a alma ambígua de cada ambiente desbravado. Os desenhos e gravuras de Goeldi são como visões rápidas, ou seja, como *flashes* fotográficos, cujos efeitos sintéticos conseguem revelar de forma íntima e profunda o caráter de cada personagem, objeto e ambiente, e as instalações de José Rufino juntam pedaços arqueológicos que revelam um conteúdo. O observador de nossa realidade e o arqueólogo organizam seus elementos para transmitirem a sensação de uma eterna investigação sobre as coisas ao redor. Qual é a história daquela casarão que nos espia com suas janelas iluminadas na escuridão de Goeldi? Será aquele andarilho um simples pobre diabo ou um fantasma? Será que aquele fantasma em seu passado

esteve em Salvador e foi funcionário do Palácio da Aclamação? Ou será que ele se hospedou em algum cômodo luxuoso do palácio? Será que aquela mobília em desuso abandonada na calçada de uma gravura de Goeldi acabou completando a ossada de Faustus, ou compondo o corpo da instalação *Ulisses* de José Rufino? A seguir refletiremos sobre possíveis mistérios jamais desvendados através das obras de José Rufino: *Faustus* e *Ulysses*.

3.2.1 Faustus

A exposição *Faustus* foi realizada no Palácio da Aclamação em Salvador. A convite do diretor de Museus do IPAC para ocupar o palácio, José Rufino iniciou o projeto com uma questão inicial: “o que fazer num palácio situado numa cidade cosmopolita em pleno século XXI?” é parte de uma rede de acontecimentos que vêm se desenrolando há um ano. Daniel Rangel, diretor de Museus do IPAC, convidou o artista a ocupar o Palácio. O paraibano José Rufino iniciou, então, o projeto. “o que fazer num palácio situado numa cidade cosmopolita, em pleno século XXI?”

De acordo com o curador da exposição Marcelo Campos,

Lá fora, o fausto da paisagem tropical, a Bahia, a brisa nordestina, a suntuosidade da cidade em gentio e edificações. Dentro, a pompa da primeira capital, o fausto do Palácio da Aclamação pleno de decorações, louças, mobílias. Porém, olhando o palácio vazio, percebemos o silêncio, o deslocamento no tempo e no espaço. (CAMPOS, 2010)

Ao desbravar o interior do palácio da primeira capital do país, cheio de decorações, louças e mobílias e refletindo sobre o silêncio que o palácio teria ao ficar vazio, José Rufino pensou em exumação. Dessa forma, o que poderia existir de passado e memória naqueles cômodos luxuosos? Como trazê-los à vida? Ao mesmo tempo, como fugir disso, para não soterrar-se na idolatria de apenas sublinhar, correndo o risco de voltar a guardar, arquivar, patrimonializar?

José Rufino, procurou, então, resgatar o significado do lugar, ao destacar o fausto do palácio, remetendo-se a um corpo, a um gigante formado por pedaços de gesso e madeira. Um esqueleto composto de móveis adquiridos em diversos lugares – reaproveitados e apropriados pelo próprio Rufino que, de acordo com o próprio artista, formam “uma quimera de pedaços de colunas de mesas, pernas e espaldares de cadeiras e adornos de camas assumindo condição de ossos, que se completa com imensos ossos de gesso”. Na montagem, estão presentes

representações do pé, mão, crânio e outras partes do esqueleto, que equivalem ao que seria um homem de 22 metros (figs. 84, 85, 86). O hibridismo entre os fragmentos de madeira e gesso torna o fóssil gigante tão incômodo e ambíguo quanto as típicas distorções goeldianas. Inadequação e estranheza são sem dúvida pontos em comum entre ambos artistas. A montagem de um esqueleto a partir de dois elementos distintos, madeira e gesso nos fragmenta aquela nossa visão formada, mediana e superficial de um mundo dado e acabado. A arte tratou de somar os pedaços e tornar a estrutura mais ambígua ainda. Diante de tal ambigüidade, quais pedaços seriam as verdadeiras próteses do estranho corpo fragmentado: os ossos de gesso ou os pedaços de madeira? Esta dúvida que é uma das tarefas da arte, nos faz sentir o incômodo da falta, mesmo quando se finge a plenitude. Segundo Marcelo Campos:

Um palácio finge a plenitude, cria uma espécie de delito com tantos ornamentos. como apontava . Decora-se com guirlandas e cenas pintadas, prepara o cortinado, deixa o piano a postos, a mesa pronta, mas para quê? Talvez para esquecer a finitude. Recobrir janelas, portas, escadas com o esplendor dos dourados, dos veludos, dos brocados, ocultando os esqueletos, as estruturas. *Faustus*, de José Rufino, exhibe o que o corpo leva para depois da vida. (CAMPOS, 2010)

A partir da análise do curador desta exposição, podemos observar que José Rufino é outro artista contemporâneo que não quis ocultar a ossada enterrada pelo desenvolvimentismo solar, tal como Nuno Ramos não quis ocultar os urubus, os mocambos e o acidente aéreo. Coveiros e defuntos continuam tendo a mesma participação na margem que eles tinham nos tempos de Goeldi. O trânsito entre vida e morte continua e o mistério acerca do significado de estar morto ainda é vigente. Só sabemos ao quê que o corpo dos outros se reduz após a vida. Os fragmentos de madeira e gesso que compõem esta estranha ossada parecem expressar o mesmo sentimento de esfacelamento humano que os pobres seres marginais de Goeldi expressam ao compor massas negras e brancas em suas obras.

O título *Faustus* significa opulência em latim e também é o nome dado ao personagem que já começara a se materializar a partir de peças de madeira e gesso que tortuosamente tentaram se encaixar. A escolha do nome da exposição também passou pelo movimento de tentar aproximar o trabalho desse sentimento de resgate do que já se foi.

Fausto, protagonista da literatura de Goethe e também traduzido e interpretado por Fernando Pessoa, Haroldo de Campos, Thomas Mann, entre outros, apresenta como uma das questões centrais a busca pelo conhecimento da vida, o desejo de saber por que as coisas são de tal jeito, de entender o mistério universal, o que não foi dito pelos livros. Através dele, estes escritores discutiram processos de crise, reflexão e produção. No caso de Rufino, o contato com o Palácio, um lugar carregado de memórias, gerou essa inquietação, que,

posteriormente, se transformou na instalação. Isso revela, também, certo cunho filosófico do trabalho. Ocorre uma busca angustiante do personagem pelo mistério que está contido em tudo ao nosso redor e em todos os tempos. O estudo do passado por exemplo é como um livro com sete chaves para nós.

Tal como a poética de Goeldi, a arte de Rufino é como uma tentativa incessante, voraz, de buscar estas chaves no passado, nos guardados, na poeira do tempo. Nos desgastes das madeiras, nos sulcos, na forma assimétrica, ainda que duplicada por manchas gêmeas, Rufino enxerga a possibilidade de se emergir na relação entre pensamento e forma, memória e esquecimento, louvação e aniquilamento. *Faustus* foi resultado de intensa pesquisa nos arquivos baianos de mobiliários da Bahia barroca, que constava dos oratórios, das arcas, berços, mobiliários urbanos e domésticos vivamente torneados com patas de aves, flores, arabescos. A instalação foi composta de madeiras apropriadas de demolição e desmanches, compradas em depósitos e em coleções particulares. Quase nada chegou inteiro para dar ao corpo aquele ar de incompletude e mistério. Por isso que o crânio, peça do esqueleto com caráter figurativo mais completo, ficou um criativo híbrido de madeira e gesso (fig. 86). Nos pedaços que faltavam para a composição de tíbias, fíbulas, fêmures, Rufino completava, ora com madeira, ora com gesso. A ambigüidade encontra-se na carga emotiva que associada ao passado confunde espaço físico e obra, de modo a causar a sensação de soma e pertencimento entre elas.

Como a equipe de pesquisadores para a execução desta obra era grande, processo de construção da instalação, a tormenta, os questionamentos, a angústia, as tentativas malogradas e a busca laudatória foram intensos. Segundo Marcelo Campos:

Cada sujeito envolvido no projeto com sua visão, seu entendimento do que seja a obra, o processo, a maneira de chegar. Cada um com seus ossos, sua ancestralidade étnica, estética, moral. Cada qual com seus fantasmas, suas dúvidas. “No espaço angusto dos nichos”, afirma Mefistófeles, “se oculta um mundo medonho”. No ofício da arte “Pensam que tudo é logro, jogo, sonho”. Nesta luta com a memória, parte importante deste processo de arte, Rufino “não suporta mais a casa em ruínas, quer fugir, bater asas...”. “Perder a aposta agora?”, poderia questionar ao artista os seus próprios fantasmas... (CAMPOS, 2010)

De acordo com o exposto, para Marcelo Campos, José Rufino, ao organizar esta exposição intensa, foi como um narrador-personagem de um conto fantástico e o restante da equipe, incluindo o próprio Marcelo Campos, os leitores deste conto que procuraram esclarecer suas dúvidas sobre o lado sensível do artista ainda que na incompletude escarnada nos ossos. Inspirado nos desenhos do renascentista Leonardo da Vinci, José Rufino modelou os ossos e propôs a distribuição das peças nos salões do palácio, para revelar as próprias

emoções e suscitar nos espectadores possíveis lembranças e memórias. Em *Faustus*, José Rufino apresentou possibilidades de encaixes, abrindo o diálogo a diversas interpretações sobre a cidade e o desconhecido. Interpretações estas, que tentam resolver os mistérios do passado compactuando-se com ele de forma contraditória. Nessa obra, fica certo que as memórias não sucumbiram ao extermínio do esquecimento, pelo contrário elas estão tão vivas quanto a atmosfera goeldiana. Provavelmente os urubus de Goeldi adorariam fazer uma visita a esta ossada organizada por José Rufino.

3.2.2 Ulysses

Nessa exposição o personagem apresentado por José Rufino é Ulysses, herói da antiguidade clássica que enfrentou grandes obstáculos para regressar à terra natal após a Guerra de Tróia. Ulysses é um personagem que ainda atravessa milênios navegando nas páginas de diversos escritores, entre eles James Joyce. Segundo Marcelo Campos:

Vencer mares, enfrentar a noite, suportar a saudade da terra natal, conviver com as ameaças da perda, inclinar-se aos feitiços das magas, bruxas e resistir. Ter a ilha como condição incerta, inconstante. Vivenciar ao mesmo tempo, perigos e maravilhas, tribos que se alimentam da flor de lótus, gigantes de um olho só, condenados, belas cortesãs. (CAMPOS, 2012)

Esta explicação mostra que o grande objetivo de Ulysses foi permanecer atado às suas experiências, tal como o objetivo de José Rufino. Como já vimos anteriormente, em *Faustus*, José Rufino sempre se empenhou em atar memórias e vivências, mesmo que contraditórias entre si, para formar um corpo ambíguo. Em sua poética, tudo se ata e forma um corpo estranho desprovido de hierarquia tal como as obras de Goeldi. Nas obras de ambos artistas tudo se esbarra e se repele ao mesmo tempo. E pode tanto ganhar vida como também morte. Entre as partes que compõem este *Ulysses* não há hierarquia entre elas, visto que parecem destroços que o tempo e o vento acumularam e compuseram o corpo da mesma forma como foi composta a *Rua molhada* de Goeldi. No corpo deste *Ulysses*, José Rufino busca não apenas os interiores das construções, mas a cidade em sentido ampliado. Toda madeira estava enterrada antes. Assim, presenciamos a exumação de um outro personagem feita em outra cidade por Rufino. Será então que este *Ulysses*, após tantas agruras e cansaços, se desencavou solidariamente da mesma forma como os personagens goeldianos caminham para a morte? E assim a escultura se faz agregando vestígios da cidade do Rio de Janeiro e das civilizações

passadas, antes de a mesma cidade possuir este nome, habitada por seres desconhecidos, mas atados a nós como parentes. É exposto um corpo construtivo e facetado através de memórias que adquirem algum sentido póstumo. Em vez de pés, estantes (fig. 87). Inventam-se costelas roubando-se curvatura das portas (fig. 88). Todo o mobiliário resgatado molda um corpo anatomicamente possível. Nos caminhos intestinos o espectador pode observar as diversas camadas de arqueologia, dormentes, postes, cacos de pisos do século XVIII, sambaquis de uma civilização que atava tudo pelo empilhamento destas conchas. E vale também ressaltar que o artista começara a pesquisa querendo apenas relíquias do que se descarta nas escavações da cidade remexida. O fato mostra como um artista contemporâneo pode mudar o destino de um objeto que seria jogado fora por aquela velha história contada e ensinada pelos outros, ao transfigurá-lo em pedaço de corpo para a obra de arte. Provavelmente muitas das mobílias em desuso que Goeldi conheceu gostariam de fazer parte deste trabalho (fig. 89).

3.3 William Kentridge

William Kentridge é um artista contemporâneo sul-africano, nascido em Johannesburgo, onde vive e trabalha. Após estudar ciência política e estudos africanos na Universidade de Johannesburgo, voltou-se para a prática de artes visuais na Johannesburg Art Foundation onde se praticava integração racial. Durante esse período, dedicou-se ao teatro, atuando e fazendo criação cênica em diversas produções. Seu envolvimento com o teatro e a ópera perpassa toda sua obra e confere o caráter performático de sua produção artística. Para a Junction Avenue Theatre Company de Johannesburgo (da qual é membro fundador), ele fez cartazes que têm afinidade com as xilogravuras de Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde e Max Beckmann. Seu cartaz para a produção de *The Fantastical History of a Useless Man* dessa companhia faz alusão à grande tradição alemã do desenho, por meio de uma paleta reduzida, impressa em papel pardo, e de um domínio de planos e contornos nítidos dos estênceis de serigrafia (fig. 90). Com tristonha ironia, como um protesto vago, o cartaz resume a sensação de impotência residual em muitos sul-africanos brancos, horrorizados com o regime racista. Ao lado de suas obras gráficas para o teatro, o principal assunto de Kentridge no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 é a arena doméstica, o lugar principal de contato entre brancos e negros, concebido como um palco para cenas paródicas de dominação e luxuriante isolamento branco. Mas, apesar de duas bem-sucedidas exposições individuais em Johannesburgo, Kentridge sentia-se tão preso em seu trabalho que se perguntava se teria sequer “o direito de ser artista” (MCCRICKARD, 2012 p. 280)

Depois de um prolongado período de dúvida, Kentridge voltou ao desenho em meados de 1980. O novo trabalho foi estimulado pelos ousados desenhos do artista sul-africano Mslaba Dumile Geelboi Mgxaji Feni e pela melancolia do expressionismo alemão, um florescimento político em arte com o qual Kentridge conseguiu se relacionar. As obras de Kentridge tratam de diversos temas dentro de um universo que conjuga preocupações sociopolíticas e questões pessoais. Kentridge é um artista branco judeu de ascendência lituana nascido no extremo sul do continente africano que se sente à parte da comunidade branca que ainda suporta a dor do deslocamento. Assim Kentridge não fala nem de “negritude” e nem procura fazer o trabalho de um modernista branco. De modo muito adequado, ele cria uma arte que se move em círculos. A indeterminação, ou, melhor, a ambiguidade estimula seu amplo e variado corpo de trabalho. A família Kentridge é formada por notáveis advogados e ativistas por direitos civis. Seu pai, *sir* Sidney Kentridge subiu à tribuna para defender Nelson Mandela expondo energicamente a injusta brutalidade do regime de apartheid da África do Sul. No entanto, a postura de *sir* Sidney em todos os seus grandes casos judiciais foi descrita como imparcial. É uma posição similar, notavelmente distanciada, que ressoa no modo de seu filho artista operar. Embora sua arte seja acentuadamente política em sua carreira nascente ela permanece não partidária. Durante o regime do Apartheid, quando o país encontrava-se como um estado autocrático que patrocinava o racismo legalizado, ao refletir sobre as relações de sua obra com as circunstâncias políticas, o artista comentou:

Nunca procurei fazer ilustrações do apartheid, mas os desenhos e filmes certamente brotaram e se apoiaram na sociedade embrutecida deixada em seu rastro. Me interessa uma arte política, o que quer dizer uma arte de ambigüidade, contradição, gestos incompletos e finais incertos. (KENTRIDGE, apud TONE, 2012, p. 12)

De acordo com a curadora Lilian Tone, embora a linguagem de Kentridge apresente um potencial de acessibilidade universal, é a realidade de sua terra natal que permanece gravada profundamente nessa prática, como uma “terra firme” identificável constituída de camadas de memória arqueológica, familiar e social. O artista diz:

Não fui capaz de escapar de Johannesburgo. As quatro casas em que vivi, minha escola, o estúdio, estão todos a três quilômetros um dos outros. . E no fim todo o meu trabalho é enraizado nessa cidade provinciana bastante desesperada.” (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 11)

Pelo visto, tanto Goeldi quanto William Kentridge não somente beberam das mesmas fontes como também tiveram um enraizamento intenso no ambiente incipiente de suas cidades

natais. Ambos criticaram as conjunturas de seus ambientes, mas nenhum dos dois se sacrificaram a qualquer modismo ideológico. A oposição branco e preto nos desenhos do sul-africano William Kentridge é mais do que uma característica intrínseca do fazer gráfico – de certa forma, inevitavelmente, nos remete à questão do apartheid tão arraigado em seu país natal. Neste ambiente conflituoso, a dúvida é o único estado de espírito confiável para o artista. Numa atmosfera carregada de incertezas, Kentridge evita deliberadamente levantar bandeiras morais, éticas e ideológicas. A qualidade de ser ambíguo é o ponto mais forte que Kentridge tem com Goeldi. Trata-se de uma abordagem sincronizada com o processo ambíguo e contraditório de reconstrução e redefinição que vigora na África do Sul desde a dissolução do Apartheid. Em seus filmes animados ao estilo que ele classifica como da idade da pedra, vemos que algo foi apagado, mas ainda notamos esse traço que foi apagado. Segundo o próprio artista:

O movimento através do tempo parece tornar o tempo visível, o que é similar a tornar a memória visível. E em sociedades politicamente engajadas, somos muito mais conscientes do mundo como algo em processo, do que como um fato estático. Por essa razão, suponho, o filme se tornou uma mídia na qual me sinto confortável, na medida em que tudo é provisório. Tudo pode mudar e muda. (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 12)

Kentridge preza noção de “fortuna, que ele descreve como diferente de um plano, programa, um storyboard ; também não é mero acaso. Fortuna é o termo geral que ele usa para a gama de agenciamentos, algo diferente do frio acaso estatístico, no entanto algo fora da esfera do controle racional. Fortuna refere-se a um estado de vir a ser no qual a obra de arte se encontra permanentemente em construção_ mesmo quando vivenciada como um produto

terminado pelo espectador. De acordo com o pensamento de Kentridge existe um senso de descoberta:

Fortuna também sugere a celebração de uma excentricidade que não é inimiga do engajamento político. Esse confiar na fortuna para fazer imagens ou texto reflete algumas das maneiras como existimos no mundo, mesmo fora do âmbito de imagens e textos (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 13)

Ao longo de décadas essa fortuna se expressou dentro da obra de Kentridge através de uma gama de manifestações artísticas. Nós podemos encontrar imagens, que foram produzidas por condições acidentais, transitando livremente pelas fronteiras do cinema, da

escultura, e da gravura. Desta maneira, novas idéias vêm à tona e os significados e formas de uma obra migram para outra. Kentridge é um artista aberto a qualquer contaminação que pode ocorrer quando as formas artísticas se misturam, quando códigos de representação são rompidos e remontados em algo híbrido, abrindo assim possibilidades multidisciplinares e conteúdos entrecruzados. Dentro dessa variada bagagem iconográfica continuamente decomposta e recomposta, ocorre uma transmutação dos objetos cotidianos, muitas vezes coisas que Kentridge tem ao alcance da mão: um bule de café é transfigurado em mulher, a imagem de uma árvore se transforma na de um pássaro. Na obra, que descreveremos na próxima seção, *Procissão das sombras*, observaremos uma procissão de carregadores que passa por uma sequência de transformações quase alquímica que testam os limites da mídia. As figuras desta animação são construções de papel rasgado, sombras na tela de projeção, ou, melhor, silhuetas que seguem uma rota circular de gravuras e objetos como marionetes num palco de espetáculos de teatro (figs. 90, 91).

Da mesma maneira como ocorre nas gravuras de Goeldi em que os personagens se esbarram e ao mesmo tempo se repelem, em seu estúdio enquanto palco, enquanto *mis-en-scène* para as filmagens de suas animações, tudo se encaixa, se separa e se encontra de novo. Seu estúdio é unificador para as suas performances leves e ambíguas. Seu estúdio é um espaço de invenção onde até mesmo o artista parece inserido quase organicamente. Afinal de contas o que seria de um estúdio de cinema sem o seu diretor? É um lugar continuamente reanimado pelo uso de uma mistura anti-hierárquica de linguagens e áreas que compreendem diversos gêneros, como escultura, gravura, desenho, filme e teatro que desafiam categorização e o tornam um artista ambíguo tal como Goeldi, Nuno Ramos e José Rufino. No entanto, para além do contexto do estúdio, está a plataforma do desenho – que informa todos os elementos díspares da prática de Kentridge. Conforme suas palavras, “existe uma combinação entre desenhar e ver, entre fazer e avaliar, que estimula uma parte de minha mente que, não fosse isso, ficaria fechada. (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 13)

O artista parece então dizer que a natureza ativa e participante do ato de ver reflete o intenso interesse do artista na mecânica da visão como um meio de construir mundos. Grande parte da obra de Kentridge contém alusões a vários instrumentos históricos de representação do corpo e do mundo_ tais como o telescópio, a câmera de cinema, além de vários tipos de aparelhos médicos. Segundo Kentridge, são todos modos existentes no mundo de dizer. São maneiras de compreender subjetivamente as representações do mundo. Em 2009 afirmou no artigo *Art in the 21 century*:

Estou interessado em máquinas que nos tornam conscientes do processo de ver conscientes do que fazemos quando construímos o mundo pelo olhar. Isso é interessante por si só, mas ainda mais como uma metáfora de base ampla para como entendemos o mundo. (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 15)

A afirmação do artista nos esclarece que o conceito de sua obra não se localiza nos aparatos de representação, mas sim no espaço de negociação entre o artista e os múltiplos instrumentos e mídias em que mundos são construídos, desconstruídos e reconstruídos. Ao questionar a racionalidade, juntando tanto a falibilidade como a engenhosidade da percepção humana e amplificando a precariedade da comunicação, Kentridge projeta suas interpretações sobre a realidade, tempo e espaço em nossas esferas de existência, nos desafiando a nos projetarmos de volta a seu campo de visão.

3.3.1 Procissão das Sombras

A animação *Procissão das Sombras* foi realizada em duas partes, cada uma para um evento diferente. A primeira (última seção do filme) foi projetada na parede de entrada de um museu em Barcelona na noite de abertura de uma exposição. Já a segunda parte do filme foi realizada para a Bienal de Istambul, onde devia ser mostrada na Yerebatan Sarnici, uma cisterna de águas subterrâneas do século VI. Quando assistimos a este trabalho com atenção notamos um caráter de fragmento visto que a procissão de seres anônimos não chega a nenhum destino. A técnica de trabalho com figuras de papel reconstruídas veio dos bonecos de sombra que Kentridge havia introduzido no trabalho teatral com a Handspring Puppet Company. Eram figuras marginais, vistas de relance entre as cenas na peça de teatro, enquanto aqui teriam seu próprio espaço.

Essa transição do que é marginal para o centro das atenções aproxima muito este artista à temática de Goeldi. O artista até pensou em realizar uma terceira seção, mas intencionalmente ele não conseguiu achar este terceiro trecho, ou seja, não conseguiu encontrar nenhum destino, nenhuma utopia, nenhum campo da morte. Trata-se de uma procissão sem destino final. Ela começa na tela, e a jornada é ir de um lado para o outro. Tudo é incerto para a utopia do outro lado da tela. Neste contexto existe um senso de jornada, sem saber o que haverá na outra ponta, o que parece ser uma amostra da contemporaneidade – se é uma diáspora, se são refugiados, se são trabalhadores em seus cotidianos, se é uma marcha de fantasmas, esse sentido de se deslocar para um fim incerto, no qual pode haver ou não esperança. A única certeza que esta obra apresenta é a impossibilidade dos fins certamente

possíveis. Qualquer destino definitivo pareceria tendencioso. A música para o filme seria uma canção cantada em funerais, mas no fim, foi a animada “What a Friend We Have In Jesus”. Qual tipo de amigo nós temos em Jesus? Esta questão cantada pela alegre música torna a animação ainda mais ambígua que a música de funeral que certamente daria um ar de destino definitivo. A dúvida da população mundial que se encontra naquele mistério entre o céu e a terra, o qual está muito mais além de nossa vã filosofia, abre espaço para o conformismo de uma eterna e árdua marcha. As figuras da procissão têm um caráter deliberadamente rústico dado pelo rasgamento brusco e preciso muito parecido com os golpes de goiva de Goeldi.

Segundo Kentridge:

As figuras precisam de um reconhecimento ativo por parte do espectador (e ao fazê-las, eu sou o espectador). O espectador tem de pegar figuras muito toscas e imbuí-las de especificidade. Isso é, ao mesmo tempo ativo e involuntário. (KENTRIDGE, apud TONE, 2012 p. 250)

Sabemos que estamos olhando formas rústicas rasgadas, mas não conseguimos deixar de enxergar coisas nelas, de ver uma curvatura em particular, um peso numa cabeça mais que um borrão disforme. Resumindo, ele parece criar um hibridismo entre duas classes de seres marginais goeldianos: os pobres transeuntes e os objetos em desuso. Na medida que os pobres diabos vêm carregando o peso do objeto em desuso cria-se um ser ambíguo e fantasmagórico formado pela distorcida sombra. (figs. 92, 93, 94 , 95,)

4 CONCLUSÕES

Mostrando-se desconfiado com relação à promessa de um futuro aberto à aventura, ao progresso, ao crescimento anunciada pelo ambiente moderno, Oswaldo Goeldi se afastava de qualquer impulso reformista e se refugiava na subjetividade. Daí, no presente trabalho, lançarmos mão do fantástico para nos aproximarmos de suas obras, já que, como vimos, esse gênero literário é caracterizado por um mundo individual regido por incertezas.

O mistério da atmosfera goeldiana, ao mesmo tempo fantasmagórica e realista, captura o espectador sensível a ponto de ele não querer parar de ver seus trabalhos e se sentir caminhando naquele beco escuro espionado por casas, ou naquela rua molhada na companhia de objetos em desuso, do rato e dos urubus. O tratamento dado pelo artista, como o simples acréscimo de um elemento estranho, produz uma ambiguidade tal, responsável pela multiplicidade de leituras à obra. As imagens goeldianas são ao mesmo tempo ricas, condensadas de significados e econômicas e nada maniqueístas, superficiais e estereotipadas. Apesar de o preto e branco predominar na sua atmosfera, Goeldi foi um artista ambíguo, nenhum pouco cristalino e esclarecedor. A ambiguidade intrínseca de sua obra faz com que cada espectador possa encontrar nas gravuras ou desenhos um nicho de incomodo e uma possibilidade de identificação, de conflito com o que vê. Um urubu pode muito bem ser confundido com um guarda-chuva velho e abandonado, como também com um mendigo ou um zumbi que devora cadáveres. Assim, o artista ofereceu um diálogo entre razão e desrazão e se mostrou circunscrito em sua própria racionalidade, admitindo o mistério e com ele se debatendo. Essa hesitação inserida em suas obras nos contamina e promove na cena objetiva, concreta representada a sensação do fantástico, do estranhamento.

Herdeiro da arte de Kubin, mas não ao ponto de decalcá-la, pois sua experiência de vida nas realidades mais marginais possíveis propiciou a este artista errante das madrugadas uma boa dosagem de vitalidade que permitiu uma boa elaboração de sua atmosfera fantástica, resultado de uma idéia interior desprovida de controle racional, que se mostra muito além da compreensão superficial sobre as coisas mais “banais”. Desta forma, numa atmosfera fantástica, Goeldi tornou ambíguas as paisagens compostas de seres e objetos marginalizados pela sociedade moderna industrial do início do século XX. A ambiguidade de Goeldi continua a dizer muito de nossa realidade contemporânea. Daí, mesmo após décadas, a obra de Goeldi mantém-se aberta para artistas contemporâneos como Nuno Ramos, José Rufino e William Kentridge, que retomaram, direta ou indiretamente, questões nela presentes, não para aclará-las, antes para potencializar a opacidade, a ambiguidade típicas da obra do mestre. A busca

pela ambiguidade destes três artistas conferem a Goeldi um caráter contemporâneo, visto que urubus continuam assombrando o progresso desenfreado com suas árvores carregadas de frutos estranhos, mocambos ainda vivem, mobílias antigas ou em desuso e destroços de madeira compõem os personagens em estado de fósseis bem conservados nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador e transeuntes sombrios seguem uma procissão cujo destino é incerto. Em síntese, a partir destes artistas notamos que toda a obra de Goeldi continua digna de exame ao ávido olhar contemporâneo. Tudo aquilo que pode parecer mediano e superficial em suas gravuras e desenhos readquire através dos tempos valor cultural e artístico. O trânsito entre vida e morte continua numa estrada sem fim com elementos que atuam como signos plásticos sombrios e vivos. Assim fica exposto o enigma visual concentrado que resiste a infinitos escrutínios dentro de uma atmosfera amontoadada de ruas, becos, muros, fábricas, casarões e lampiões onde seus aflitos transeuntes encontram-se presos ao ciclo imutável da vida e da morte.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte como expressão. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. In: ARTE moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANDRADE, Mario. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.
- ASSIS, Machado de. **A causa secreta**. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- BATISTA, Marta Rossetti et al. **Goeldi e seu tempo, nosso tempo**. São Paulo: IEB-USP/FAAP, 1995.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. 2008. Disponível em: <<http://comumlugar.files.wordpress.com/2008/07/samuel-beckett-esperando-godot.pdf/>>. Acesso em: jan. 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama do Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Rio de Janeiro 1937.
- BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi: a cidade e a sombra**. Rio de Janeiro: Pactual, 2002.
- BÜRGER, Peter. **A anatomia da melancolia**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.
- Burton, Robert. **Teoria da vanguarda**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- CABO, Sheila. **Goeldi: modernidade extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim: Adesa, 1995.
- CALASANS, Selma. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- CAMPOS, Marcelo. **Faustus**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.
- CAMPOS, Marcelo. **Ulysess**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012.
- CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CENTRO VIRTUAL DE DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA OSVALDO GOELDI. PETROBRÁS, 2013. Disponível em: <<http://www.centrovirtualgoeldi.com/>>. Acesso em: jan. 2013.
- CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Idiota**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/>>. Acesso em: jan. 2013.
- FRANÇA, Maria Inês. A inquietude e o ato criativo: sobre expressionismo e a psicanálise. In GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GOELDI, O. **Carta a Kubin, 22/11/1935**. [S.l.: s.n., 19--].
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1995.

- GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora São Francisco, 2006.
- HOUAISS, Antônio; BOPP, Raul. Nota introdutória da décima terceira edição de Cobra Norato. In: COBRA Norato. Rio de Janeiro: [s.n.], 1984.
- HOUAISS, Antônio. **Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse**. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1987.
- KAMPPFF, Suzanna Lages. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2007.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- MACHADO, Aníbal. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- MAMMI, Lorenzo. Trajetória de Nuno Ramos. In: RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: empalhador de realidades. In: RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- NICOLA, José de. **Literatura Brasileira das origens aos nossos dias**. São Paulo: Ed. Scipione, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OSWALDO Goeldi: agouro e libertação. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/1997/p65.html>. Acesso em: jan. 2013.
- POE, Edgar Allan. **O Gato Preto**. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- PERRY, Gil. **Arte, primitivismo e outras vanguardas**. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração**. São Paulo: CosacNaify, 1993.
- RAMOS, Nuno. **Mocambos**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.
- RAMOS, Nuno. **O pão do corvo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010

RUFFINONI, Priscila Rossineti. **Oswaldo Goeldi**: iluminação, ilustração. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. Lasar Segall: De Vilna a São Paulo. In: LASAR Segall, Obras sobre papel, pinturas, desenhos e gravuras. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2012.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Cálculo da expressão, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, entro na margem**: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. Museu Lasar Segall, 2010.

SÜSSEKIND, Felipe Viveiros de Castro. **Cor gráfica, a experiência cromática na obra de Goeldi**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2000.

TASSINARI, Alberto. **Gestar, justapor, aludir, duplicar**. In: RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

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

TONE, Lilian. **William Kentridge, fortuna**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALLADÃO MATTOS, Cláudia. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Oswaldo Goeldi, sombria luz**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

WORRINGER, Wilhelm, **Arte gótica**. Tradução Isabel Braga. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

ZÍLIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 10, 1993.

ZÍLIO, Carlos. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny; PUC- RJ, 1981