

AQUELE QUE EMPUNHA O GUARDA-CHUVA: ESPECULAÇÕES EM TORNO DO GESTO EM “CHUVA”, DE OSWALDO GOELDI¹

Paula Amparo (Mestranda pelo PPGCL-UFRJ/CAPES)

RESUMO

A obra do gravurista Oswaldo Goeldi está repleta de sujeitos solitários em meio à cidade grande. Encerrados nas suas questões pessoais, esses homens deambulam por um Rio de Janeiro suburbano, com os seus becos e casarões decadentes, e que adquire uma atmosfera fantástica ao não parecer um produto dos trópicos. O ambiente noturno é aqui analisado como elemento capaz de criar essa distância com o que é considerado produto do modernismo brasileiro. No presente ensaio, é estudado o gesto que ilumina a noite goeldiana, expressado pelo sujeito que segura o guarda-chuva vermelho na gravura “Chuva”, produzida em 1957. A hesitação que permeia essa narrativa move uma especulação em torno do gesto que não é visto, em que o estudo inerente ao sujeito do século XX e como ele dá sentido ao mundo ao seu redor são parte primordial da investigação que se desdobra a partir dessa imagem.

Palavras-chave: Oswaldo Goeldi; Atmosfera; Noite; Expressionismo.

¹ Este ensaio é uma nova versão da segunda parte da minha monografia, *O turno da noite: insônias e especulações em torno de “Chuva” de Oswaldo Goeldi*, que foi defendida em 2017.

ABSTRACT

The artwork of printmaker Oswaldo Goeldi is filled with lonely individuals amid the big city. Enclosed in their personal affairs, these men wander around a suburban Rio de Janeiro with its decaying alleys and big houses, which assumes a fantastic atmosphere since it does not seem like a product of the tropics. Night-time is analyzed here as an element capable of creating a distance with what is considered a product of Brazilian modernism. The aim of this essay is to study the gesture that illuminates the Goeldian night, which is expressed by the man holding the red umbrella in the picture "Rain", produced in 1957. The hesitation that permeates this narrative speculates about the gesture that is not seen, in which the study inherent to the individual of the twentieth century and how they give meaning to the world around them are a fundamental part of the investigation that unfolds around this image.

Keywords: Oswaldo Goeldi; Atmosphere; Night; Expressionism.

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

— *O que eu vejo é o beco.*

Manuel Bandeira

O mal-estar não é diagnosticável. À nossa frente, desenham-se categorias para avaliar como é humanamente lícito se relacionar com o mundo: síndrome do pânico, depressão e ansiedade. A angústia pode ser oriunda de uma incapacidade de lidar com o cotidiano ou de se reconhecer nos próprios gestos, gerando uma paralisia. A angústia pode ser um luto, talvez um grande luto. Muito se pensa como seria o homem que nunca viu o próprio rosto em um espelho e nem mesmo em um reflexo de água. Provavelmente, esse homem estaria livre dos sofrimentos ligados ao não reconhecimento da sua imagem, ao *rosto-bunker*, uma construção fortificada como escrevem Deleuze e Guattari no texto “Ano zero: Rosticidade”, presente em *Mil Platôs*. Para os autores, “o romance não parou de se definir pela aventura de personagens perdidos, que não sabem mais seu nome, o que procuram ou o que fazem, amnésicos, atáxicos, catatônicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36): a literatura está cheia daqueles vistos como compulsivos, ansiosos, bipolares. Por exemplo, ao dar início à psicanálise enquanto ciência, o alemão Sigmund Freud se vale dos exemplos literários — ou seja, a literatura ocidental apresenta personagens perdidos nos seus cotidianos por aparentemente não saberem responder às demandas sociais de maneira adequada. A polêmica do uso de medicação como se fosse a única solução e primeira medida a ser tomada surge do questionamento acerca do fato de o homem ter sobrevivido anos sem a indústria farmacêutica. O livro *O mal-estar na civilização* (1930), de Freud, acaba sendo uma avaliação das demandas criadas pelo próprio homem, como, por exemplo, o dinheiro e a moral, que diretamente impulsionam outros empecilhos quando o mesmo tenta achar para si alguma felicidade.

Esses rostos definidos em *Mil Platôs* como uma junção do muro branco, que seria aquilo que recebe os buracos negros da subjetividade, como olhos, boca e nariz, são figurados a partir do rosto dos outros e daquilo que está na paisagem: se não consigo ver as minhas expressões faciais por questões físicas que impossibilitam tal feito, me guio pelas expressões faciais da pessoa com quem converso. O muro branco parte do princípio de que essas leituras

semióticas são feitas em dois eixos: o da significância e o da subjetivação. A subjetividade está ligada ao íntimo do sujeito, enquanto o muro branco que a recebe atua sendo o significante do rosto, que será escavado pelos buracos da subjetividade, porque o rosto, nas palavras de Deleuze e Guattari, não é um invólucro exterior daquele que fala. Assim, o olhar é treinado e viciado em ver rostos em todos os lugares e é guiado por meio do sistema de construção “muro branco-buracos negros”. Vejo rostos nas ruas, nas casas, na noite. Os objetos do mundo vão ganhando significado a partir do meu sistema de comunicação que é baseado na interpretação do rosto. O rosto, no entanto, é uma redundância: geralmente, ele assume a função de confirmar papéis sociais que as pessoas exercem — mãe, policial, professor. O capital assimila tais signos, e o que há de particular em mim vai sendo perdido à medida que o meu rosto é apenas uma engrenagem para a manutenção desse sistema. Essa teoria pode ser aplicada para todas as partes do corpo, que vai ficando cada vez mais aprisionado às finalidades do *business*².

Freud conta que, certa vez, cansado na sua cabine de viagem, viu um senhor entrar justamente quando ele ia tentar dormir. Depois, o psicanalista notou que, na realidade, aquela pessoa incômoda era a sua imagem no espelho: *unheimlich*! Esse fato ganha força na imagem do *doppelgänger*, aquele que é literalmente o duplo fantástico de alguém. Mito de grande força na cultura germânica, eles geralmente atormentam a vida daquele que foi duplicado e também significam um prognóstico de morte se são vistos pelo original. O termo *unheimlich* foi apropriado por Freud a partir das leituras da obra do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, que já o usava por conta dos seus autômatos — esses seres que parecem humanos, mas não são, que carregam estranheza e, por mais que sejam comuns à visão, causam desconforto e confusão. Nesse assombro de estar diante do duplo, emerge a pergunta talvez de tom primitivo, porém jamais esgotada: quem sou Eu? Esse sujeito romântico desloca a produção artística e intelectual para a esfera de um eu-interior. Por meio de uma análise da relação do homem com o que o rodeia, desde a atmosfera (*stimmung*) até as pessoas, o Eu na transcendência romântica está em tudo que o toca e é tocado por ele. A questão do duplo, ou de colocar às claras a outra moeda do cotidiano, também está presente na corrente do grotesco

² A palavra *business*, que pode ser traduzida como negócio ou empresa, possui uma ligação com o trabalho. Quando a insiro nessa frase, eu a penso segundo as demandas infinitas de produção e de consumo inerentes à vida urbana e aos tempos atuais.

que se vale desse estranho familiar, comumente permeado por explicações sobre o simbolismo.

O sentimento de *unheimlich* e a questão da rosticidade são importantes para pensarmos os séculos XIX e XX, assim como a produção moderna. A volatilidade da região da face condicionada às algemas sociais impulsiona uma produção que ou vai exacerbá-la teatralmente, como no Expressionismo, ou a levará à completa diluição, como nas composições do Impressionismo. Em ambos os casos, vamos depender da subjetividade de cada um para delegar sentido às imagens — faculdades menos próximas à ideia de razão são valorizadas, como o sonho, a vigília e o devaneio. O rosto é estranheza e precariedade, acoplado ao corpo pacificado pelo excesso de impulsos do mundo. Esse incômodo do sujeito romântico diante de corpos e rostos que enganam os sentidos, radicalizado no Expressionismo, traz atmosferas opressivas, povoadas por figuras que projetam gestos extravagantes e faces marcadas por sentimentos intensos. A questão da cor também é forte e estimada ao movimento, e o vermelho será frequente por estar na extremidade “quente” do espectro, logo, direcionando o olhar do espectador para aquilo que é impossível de ser ignorado.

Na imagem “Chuva” (Anexo 1), do gravurista carioca Oswaldo Goeldi, analisada no presente ensaio, podemos entender desse modo o uso do vermelho, vestígios cênicos comuns à arte expressionista. Em Goeldi, os vermelhos são saturados, mantendo um aspecto chapado na imagem, e são sinalizadores dos sentimentos de quem os carrega. Para o artista, o vermelho tinha algo de alegria, e, em um objeto de proteção e conforto como o guarda-chuva, essa hipótese ganha força: a chuva existe e escorre nele, servindo de abrigo para quem o usa. Para o estudo das cores, há também na imagem o muro “azul-tristeza”, às vezes marrom ou verde (dependendo da impressão): um muro em cores que não estão no espectro quente e que narra um céu em transição. O caminho à direita é repleto de árvores e zonas escuras, indicando um percurso além da reta segura que pode estar repleto de dádivas ou rejeições; ou, até mesmo, nada. Os detalhes coloridos nas imagens de Goeldi agem como recursos dramáticos — a luz amarela emitida por um poste, o verde em umas plantas em meio ao asfalto, uma mulher de verde vista por um ser solitário, a lua vermelha e também o torso de quem dorme banhado por ela — que podem exaltar as tensões trabalhadas na cena.

Na gravura “Chuva”, temos um não acontecimento decisivo, o que pode ser observado na inércia do corpo, da paisagem e das intempéries climáticas. Acredito que entender a rusticidade, o *unheimlich* e a poética do beco são ferramentas essenciais em um estudo sobre pontos que não correspondem ao olhar que os procura na imagem: a posição de uma mão, a expressão na face, uma localização geográfica, o tempo do relógio. A falsidade presente no que é sustentado na face dos indivíduos busca grifar que não há necessidade de muita divagação biográfica acerca daquele que segura o guarda-chuva por conta do “rancor” potente que está na expressão do seu gesto, emitido justamente pelas mãos que não aparecem e que são essenciais neste ensaio. A figura vestindo preto, com os pés voltados para o muro, não deixa claro seu gênero, mas a hesitação no gesto é comum a qualquer indivíduo e, por isso, não é um dado necessário saber se estamos diante de um homem ou uma mulher. Na realidade, o mais importante é o anonimato; aqueles que diariamente possuem dúvidas aparentemente insignificantes para os que estão imersos no sistema social. Esse ser anônimo é quem desvia da linha reta, hesita e cogita um novo caminho que se desenha e que pode ser seguido ou não, porque ficar parado também faz parte das incertezas do dia a dia.

Para o crítico de arte Paulo Venâncio Filho, o artista possui uma relação de *unheimlich* com o Rio de Janeiro, justamente por ter se mudado com um ano de idade para Belém do Pará, por causa da profissão do pai, o cientista suíço Emílio Augusto Goeldi. Em 1905, muda-se com a família para Berna, voltando permanentemente para os trópicos em 1919, aos 24 anos. No texto em questão, “Goeldi: um expressionista nos trópicos”, Paulo Venâncio reflete sobre as palavras do artista, que, ao voltar, teve a impressão de nunca ter estado no Brasil antes. De acordo com essa visão, a obra de Goeldi torna-se esdrúxula ao Expressionismo, uma fatia menor, porém de uma preciosa poética pessoal. Afinal, esse artista, à sua maneira, escreverá sobre a opressão das horas quentes e o terror de uma cidade impessoal e com aparência de inacabada ao que diz respeito a ser uma cidade moderna:

É o artista de uma região fronteira, os arrabaldes, onde a cidade não é mais cidade e ainda não é campo, ou de regiões pouco definidas, como indefinida era a cidade de então. Verdadeiros pedaços de cidade onde as pessoas cruzam o espaço em linhas divergentes, tudo se repele. No céu sempre há uma tempestade iminente, uma ventania — a natureza ainda é uma ameaça — revelando a incipiente realidade urbana brasileira. (VENÂNCIO, 1994, p. 118)

Apesar de ser carioca e estar na sua segunda passagem pelo Brasil, o gravador Oswaldo Goeldi foi um estrangeiro durante todo o seu segundo período no Rio de Janeiro, e as suas figuras sem rosto, indo ou vindo solitárias pelas ruas, enrijecidas pela arquitetura e pelo espaço urbano, são uma possibilidade de leitura dos trópicos, nem sempre coloridos e convidativos. A adesão da gravura como forma de expressão por Goeldi foi posterior aos seus estudos na Europa e, devido à pouca tradição no Brasil, apreendida lentamente pelo cenário cultural carioca. A matriz xilográfica comportou bem o traço do artista, que é carregado do contraste existente entre linhas pretas marcadas em fundos totalmente brancos — e vice-versa, no caso da gravura. Oswaldo Goeldi teve uma educação europeia, portanto trabalhava com uma ideia de desenho como obra de arte acabada e, por isso, o contato com o ilustrador e melhor amigo Alfred Kubin foi prolixo e necessário. Ambos se admiravam e, ao longo da vida, trocaram vários desenhos. O primeiro contato com a obra de Kubin aconteceu em Berna, em 1917, quando Goeldi organizou a sua primeira exposição individual na Galeria Wyss. Em 1919, ao retornar para o Rio, Goeldi continua as trocas com o amigo por correspondência. Um dos motivos que o fazem ir para a gravura é justamente tentar concentrar melhor as suas energias para construir cenas e objetos mais acabados, por conta das inúmeras possibilidades técnicas e de exposição que o desenho permitia — portanto, talhar a madeira foi um exercício de disciplina.

Goeldi produzirá no contexto do Rio de Janeiro afrancesado, trabalhando sob o conflito de dois movimentos: o *Art Nouveau* e o Simbolismo. De acordo com Paulo Venâncio, a produção goeldiana baseia-se em uma atitude furtiva, possível aos estrangeiros. Para contextualizar a sua obra, é preciso pensar também a produção de Kubin, que, embora não tenha imagens no início da carreira interessantes ao Expressionismo, terá uma obra importante para o Simbolismo. Goeldi chamará esse gesto manual, fundador de desenhos do seu amigo e artista, de “rancor”, uma espécie de ressentimento escondido ao que é apresentado ao redor. Segundo Goeldi, “é ele que provoca o salto relâmpago da pena de aço sobre o papel de um Kubin” (GOELDI apud RUFINONI, 2006, p. 62). Esses trabalhos enviados a Goeldi sob o título descompromissado de “Aventuras de uma pena de desenho” demonstram a vontade fantástica de trazer aos olhos o absurdo do dia a dia. No *Art Nouveau*, através de linhas de forte visualidade, será possível explorar algo de sombrio enraizado na

realidade cotidiana. Goeldi trabalha com a contradição entre a opulência cosmopolita esperada das cidades modernas do século XX e o cotidiano precário e rural, mais próximo ao Rio de Janeiro dos anos 50. Os elementos ligados aos tempos passados, como estradas de terra batida e a inexistência de automóveis ou trens, mantêm-se firmes na paisagem, e a ausência deles atua como um fantasma, tal como os indivíduos de Goeldi; da capital urbana e moderna, só as mazelas: desabrigados, assaltos, trabalhadores noturnos. Porém, esse aspecto ganha força no Simbolismo, que trabalhará a metáfora em busca de comunicar o que sempre esteve ali — faculdade próxima ao Expressionismo, por demonstrar que, atrás dos mais simples gestos, moram verdades sinistras. O artista, nesse caso, abrirá mão da representação, focando em traços que possam simbolizar os estados da alma.

Assim, a estreiteza é substituída por um panorama privilegiado. Segundo Maria Cristina Cardoso Ribas no artigo “‘O que eu vejo é o beco’: Manuel Bandeira, a poética do entrelugar”, o beco é um espaço privilegiado de observação. É um espaço de possibilidade para ser estrangeiro. Ao contrário da casa com objetos carregados de pessoalidade, o beco é uma abertura para a criação de memória. Ao mesmo tempo em que o beco simboliza a estreiteza, ele pode significar a abrangência, a libertinagem e o alumbramento. Para Ribas, a metáfora do beco também “sugere a amplitude de um ponto de vista particular, o alargamento do campo de visão, cuja miopia [...], é eficiência e não deficiência” (RIBAS, 2013, p. 123). Oswaldo Goeldi, assim como Manuel Bandeira, é um artista do entrelugar, pois, ao se voltar para o beco, vendo a paisagem como que de dentro dela, defronta-se também com quem sobrevive e habita as ruas de uma cidade conhecida pelas suas belezas naturais.

O GUARDA-CHUVA ABERTO DE GOELDI

No século XIX, Robert Louis Stevenson lançou a “A filosofia do guarda-chuva”, um texto curto e cômico acerca do hábito social em torno de gastar 26 xelins em uma “complexa estrutura de barbas de baleia, seda e bastão que se tornou o próprio microcosmo da indústria moderna” (STEVENSON, 2016, p. 36). Embora o guarda-chuva seja um objeto antigo, que a humanidade tem acompanhado em diferentes versões desde os tempos antes de Cristo, observa-se no desenvolvimento dele outras características além de proteger o sujeito da chuva:

o objeto deve refletir a elegância de quem o usa. O guarda-chuva, para Stevenson, carrega o que ele chama de Respeitabilidade, isto é, um conjunto de características louváveis da vida doméstica, como a sobriedade e a saúde do corpo.

Em seu artigo, Stevenson fala dos sujeitos modernos que abandonaram a ornamentação do objeto para terem consigo, finalmente, algo que reflita a lúcida praticidade que garantirá o seu bem-estar. Também há a questão de que pode facilmente ser perdido ou roubado, além de não ser útil em combate como seria uma espada-bengala, ou seja, “alguém que carrega consigo um guarda-chuva [...] só pode ser um homem de paz” (STEVENSON, 2016, p. 36). É um objeto marcado pelos dilemas do sujeito educado que faz parte de uma sociedade racional e equilibrada, teoricamente sem combates na rua. Para concluir o texto, a sua visão lúdica traz ares de verdades a tudo que está sendo afirmado na voz de um “amigo cientista” que, apesar de não enxergar uma seleção moral, acredita na capacidade do objeto de movimentar as camadas atmosféricas, iniciando uma chuva ao ser esquecido em casa.

Ao passar os olhos pela obra de Oswaldo Goeldi, dificilmente esse elemento será deixado de lado nas diferentes leituras que vemos sendo formadas, como a de Sylvia Ribeiro Coutinho no ensaio “Nas margens da cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi”, no qual a autora utiliza argumentos que tentam fazer uma leitura das questões existenciais presentes nos sujeitos que Goeldi expõe. Inicialmente, Sylvia explora o guarda-chuva apresentado nas imagens como um objeto desprovido de utilidade por estar quebrado ou fechado — às vezes, no chão da rua. Valendo-se dos pensamentos do ensaísta e sociólogo alemão Georg Simmel, para Sylvia Coutinho, o Expressionismo apresenta uma forma do sujeito focar o seu trabalho naquilo que diz respeito a uma interioridade e subjetividade dilaceradas pelo mundo moderno, abrindo, assim, a ideia de vida enquanto ilha. Viver em uma ilha é a oportunidade de levar a vida de maneira diferenciada, atitude típica dos aventureiros, assim como dos artistas, que são aqueles que vão transitar por ambientes que nem sempre são fáceis. Dessas imersões, há a oportunidade de reavaliar o mundo objetivo e achar maneiras de vivê-lo. Tal vivência à parte da máquina moderna estará tanto na reserva profunda quanto na atitude boêmia — ambas comuns a Goeldi, que, desiludido com a cena cultural carioca, manteve o olhar em elementos marginais da cultura da cidade, fazendo uma poética dos excluídos urbanos.

“Chuva” é uma imagem atípica na sua obra apesar da coerência estética com o resto do seu trabalho, porque o guarda-chuva está aberto e sendo usado para o que foi feito, além de também ser retratado em uma cor incomum, pois, nos anos 50, esse bem era produzido em larga escala, ou seja, somente na cor preta. Agora, fica a pergunta: aquele que empunha um guarda-chuva é um sujeito de paz? O crítico de arte Ronaldo Brito, em um texto sobre essa gravura, afirma que o guarda-chuva, mais do que proteger quem o segura, encerra esse “típico sujeito anônimo universal” (BRITO, 2011, p. 1) no seu dilema existencial. Os dilemas existenciais do sujeito moderno certamente não são os mesmos daquele sujeito do iluminismo, geralmente encerrado em apenas um local. O sujeito moderno é um viajante, as suas complexidades pessoais são desenvolvidas de acordo com a sua interação com a sociedade, buscando prioritariamente entender a si mesmo, pois não tem uma identidade postulada de maneira fixa ou dependente do seu nascimento. Esse sujeito terá nas suas mãos os objetos que, como afirma Stevenson, revelarão a sua natureza por serem aqueles nos quais estão depositados o seu amor. A individualidade enigmática do sujeito é mais do que uma constatação da solidão; é uma constatação de que Goeldi, por volta de 1957, decidiu abrir o guarda-chuva, apresentando-o em uma cor muito específica.

Alguns teóricos, como o filósofo italiano Giorgio Agamben, afirmam que a burguesia está perdendo os seus gestos, teoria que foi rebatida pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman na conferência “Chamar as chamas”, realizada em novembro de 2015 no Museu de Arte do Rio: não se pode perder os gestos e todas as pessoas ainda emitem algo, porque nunca se perde os desejos inconscientes, uma vez que são eles que nos possuem. Se pensarmos o gesto como um salto do desejo, podemos afirmar que eles são transmitidos e sobrevivem apesar de tudo. Haverá um gesto, independentemente do seu tamanho e potência. A revolução é uma soma de gestos, e um desses grandes gestos foi feito em 1893 por Edvard Munch: “O Grito”. Nessa famosa imagem, há uma figura andrógina com um círculo preto na sua boca e um rosto desesperado. Misturando-se à atmosfera e lutando para obter algum destaque nessa paisagem, ela nos transmite um assombro sufocante. Esse recurso da boca preta que projeta um grito está em diversas obras da História da Arte, como, por exemplo, na escultura em que Laocoonte é atacado junto aos filhos ou nas pessoas da obra de Goya durante a guerra civil espanhola, lembradas por Didi-Huberman na conferência mencionada:

o borrão preto demonstra as queixas e significa uma expressão humana contra toda a situação injusta que é apresentada; desconfortar-se é resistir.

Esse “gesto vaga-lume”, que muitas vezes atua sem intenção de arte, podendo ser simplesmente um idoso bêbado que, apesar de toda a miséria ao seu redor, canta com emoção, são como luminescências discretas que precisam da nossa atenção para serem notadas. “A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118), afirma Didi-Huberman no ensaio *A sobrevivência dos vaga-lumes*, evocando a força das “bolas de fogo” narradas por Walter Benjamin que atravessam o horizonte e caem sobre nós. É preciso nesse contexto evitar atentar apenas no horizonte; é preciso atentar nos detalhes, nos vaga-lumes e nas bolas de fogo. A fabulação em torno da imagem do vaga-lume desemboca, como Goeldi, nos becos e vias alternativas da existência humana, pois, longe daqueles que possuem acesso ao reino e à glória, há diversas pessoas procurando rotas para sobreviver aos dias. Pessoas que bebem, caem, cantam.

A filósofa francesa Marie-José Mondzain, no texto “Sideração”, com uma escrita rápida e quase de manifesto, fala sobre uma sociedade ansiosa e expectante por atualizações enquanto viaja por um *feedback* virtual de notícias inesgotável. Esse tipo de conduta acaba sendo aplicada a outros setores da vida: do mesmo jeito que se passeia pelas redes sociais, passeia-se por namoros, jantares e estudos. Trata-se de tempos em que, aparentemente, o tédio é impossível; quase um crime. O luto então, de acordo com as demandas sociais, bem como do trabalho e da casa, precisa ser rápido e superável, ou o enlutado corre o risco de ser excluído. Mesmo assim, o otimismo de Mondzain não se abate nesse pequeno artigo, apesar de todos os diagnósticos sociais que vão sendo desenhados. Ela afirma, por meio de uma citação de Pascal, que, em um mundo louco, não ser louco é sofrer uma espécie de loucura também — a loucura de poetas e atores, dos vaga-lumes: “Experiência vivenciada por um corpo que atua, se desloca e reinventa sem cessar as regras da beleza que dão suas formas transitivas e transitórias à desordem” (MONDZAIN, 2016, p. 16). A desordem é vivenciada sem receio em busca de um gesto que comunique — espantar-se, sem medo, para deixar de lado o tédio.

Marie-José Mondzain nos alerta que o melancólico, na verdade, é uma pessoa com incrível potencial para viver a “temporalidade excepcional da presença do mundo em seu esplendor” (MONDZAIN, 2016, p. 15). Aquele que senta e espera quer que algo aconteça, demonstrando que está apto a sentir. Outro alerta do ensaio “Sideração” é que a agitação febril por novidades acaba sendo uma paralisia que se contrapõe à sideração, que acaba se apresentando como uma solução aos tempos em que a intimidade fica impossibilitada. Por esse caminho baseado na troca constante, vislumbra-se à frente um mundo sem zonas escuras, ou seja, aquelas zonas em que estão os segredos inerentes às subjetividades do indivíduo que as possui. Os holofotes que no teatro eram disputados pelos atores podem, nos tempos atuais, sujeitar o indivíduo ao uso diário de máscaras.

Certa vez, ao ser questionado sobre a arte, Goeldi afirmou que somente buscava aquilo que dava para ser buscado: “tranquilidade, dinheiro, etc.” (GOELDI apud RUFINONI, 2006, p. 271), ou seja, proteções e garantias de conforto. A sideração tem a ver com a suspensão de ações por conta de uma paralisação, sendo, muitas vezes, uma espera perturbadora. Essa centelha nas mãos daquele que empunha o guarda-chuva, ainda que pacífica, é o suficiente para nos levar a acreditar em uma espécie de sideração proveitosa; uma alegria, uma esperança, algo que colore a noite e torna visível as saídas para os que, mesmo ofuscados pelos holofotes da cidade, seguem vencendo batalhas anônimas diariamente. Trata-se do encontro da alegria nas coisas corriqueiras e dificilmente vistas pelos olhos que só atentam no monumental: “O principal é ver mundo — águas, nuvens e horizontes infinitos com a esperança de uma vida melhor” (GOELDI apud RUFINONI, 2006, p. 266).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto “Sombria luz”, de Paulo Venâncio, a obra de Oswaldo Goeldi é vista principalmente pela sua questão existencial. Apesar de bastante próximo ao texto de Ronaldo Brito, o olhar na crítica de Venâncio recai sobre a obra toda. Em determinada passagem, o autor afirma: “Não há em Goeldi uma revolta, senão um amor conflituoso pelas coisas” (VENÂNCIO, 2012, p. 25). Diante das inúmeras gravuras, o nosso olhar é direcionado a urubus higienistas, cachorros acuados e gatos vadios — animais urbanos que, sem o homem,

provavelmente não poderiam estar ali, ainda que pareçam animais sem nenhuma pretensão por afeto. Embora Goeldi desenhe seres arredios, isso estabelece o quanto a existência de um depende do outro para a manutenção dos dias. Ademais, Goeldi não desenha necessariamente lugares desconhecidos, pois o terror fantástico presente na sua obra está justamente na deambulação pelo Rio de Janeiro em construção, que mistura o rural com o que é visto como objetos de cidade grande. Encontramos estradas de terra ao lado de postes de energia, anunciando que a vida está em transição, mesmo para aqueles que não vivem próximos da fatura e que encaram a decadência das grandes casas esquecidas com as suas janelas-olhos.

Os temas macabros, assim como a desolação dos passantes hesitantes e com gestos suspensos, habitam um Rio de Janeiro citado por Priscila R. Rufinoni a partir do historiador Nicolau Sevcenko:

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares do centro da cidade [...] e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO apud RUFINONI, 2006, p. 47).

Esse tipo de “cosmopolitismo agressivo” detectado por Sevcenko para descrever o século XIX no Rio de Janeiro conta a história da urbanização de muitos países da América Latina, que, para acompanhar os países europeus, faziam às pressas e sob muita pressão uma mudança brusca, lutando para aderir a um estilo de metrópole cosmopolita que utopicamente salvaria todos por meio de uma visão universal. O olhar de Goeldi sobre esses símbolos de modernização — e a consequente sensação de prejuízo ao qual os países sul-americanos estão acostumados — é o que cria essas figuras deslocadas que parecem prestes a sumir entre becos e se perder em desejos que não se concretizarão. Essa aura de tudo prestes a se desfazer, enaltecida pelo clima noturno que parece ser o momento em que as obscuridades são trabalhadas para que as expectativas da manhã possam ser encaradas, realça a falha de um projeto. Quando vemos o subúrbio carioca aos olhos de Goeldi, percebemos que, de alguma forma, algo ficou para trás no projeto intentado para a cidade.

A produção do artista é do século XX, e, embora não haja símbolos da modernidade, como o trem (às vezes, conseguimos ver chaminés enormes e industriais), ela se faz presente nos seus homenzinhos que parecem estranhos, intratáveis e deslocados nos becos, em meio a uma arquitetura que os abandona em ruas estreitas, sozinhos, sempre sozinhos, ou em alguma ação que exalta o estar só na cidade grande — um assalto, uma briga, uma correria qualquer. As grandes revelações não são do campo das gravuras de Goeldi. Apesar da possibilidade do acontecimento, alguma coisa dentro de nós nos avisa que aquela cena decisiva ficará cristalizada e, provavelmente, não sairá muita decisão dela. Às vezes, as suas imagens e cores não nos permitem saber nem qual momento do dia é exatamente. O tema da noite foi um dos mais explorados, mas em algumas gravuras percebemos o eterno verão dos trópicos, com a duração do tempo do mormaço, como em “Chuva”, na qual há uma garoa que paralisa os relógios: é quase noite em um fim de dia (ou começo?) que não se atesta completamente. Os seus personagens noturnos estão diluídos e confortáveis na rotina, na solidão, no esquecimento e até mesmo nessa confusão das horas; pelas ruas, eles vagam como fantasmas.

Em uma das raras entrevistas para “Autores e Livros”, no jornal *A Manhã*, publicada em 1944, Goeldi, ao ser questionado sobre as suas primeiras experiências artísticas, fala dos seus desenhos iniciais de paisagens, das suas árvores isoladas e da dramaticidade acrescentada devido à presença de casarões desoladores. O artista agradece essas experiências que o salvam e que estarão refletidas ao longo da sua trajetória, principalmente quando pensamos no sujeito em “Chuva” diante de um muro:

As minhas primeiras experiências foram feitas a bico de pena. Enchi centenas de cartões com árvores sacudidas por ventanias, árvores isoladas como seres, caminhos perdidos nos campos, caminhos perdidos entre casarões fantásticos, figuras grotescas de seres humanos, espelho fiel do meu drama interior que assim achou uma evasão, dando-me um equilíbrio, salvando-me de um fracasso mais do que certo. (GOELDI apud RUFINONI, 2006, p. 256)

Para concluir, evoco, ao lado de “Chuva”, a imagem de “Anjo” (Anexo 2) para lembrar o texto “Anjo Torto”, em que Priscila Rufinoni narra o “acaso emblemático” que foi a morte de Goeldi em uma quarta-feira de cinzas, sozinho no seu quarto de solteiro e rodeado por livros e objetos de trabalho. Nesse texto, fala-se de um desenho intitulado “Anjo”, que

um dia foi comparado ao “Anjo” de Paul Klee. A autora acrescenta que essa figura também é conhecida como “bêbado sonhando”, pois o anjo de Goeldi é um homem de paletó surrado, com uma garrafa na mão enquanto olha para a direita. O olhar é para a direita, igual ao do anjo de Klee, mas e as intenções desse olhar? Esse anjo — talvez nem seja anjo, talvez seja apenas mais um bêbado, talvez um dos últimos foliões que entram nos transportes de segunda-feira como se não houvesse rotina, sem aceitar o fim da festa — não olha para trás ou para história, olha para a rua iluminada por um poste: alegoria noturna de um homem que, como tantos outros bêbados goeldianos, erra pela cidade em busca de sabe-se lá quais segredos, sabe-se lá quais motivos que não permitem que ele tire a fantasia. Em 1944, Oswaldo Goeldi afirmou: “As minhas aspirações de hoje são as mesmas de 1915, quando comecei. Na procura do ‘eu’ concentro todo o meu esforço fanaticamente” (GOELDI apud RUFINONI, 2006, p. 257). Assim eu vejo esse anjo: alguém que nunca desiste. Essa desistência diz respeito ao cotidiano, afinal não seriam os últimos foliões aqueles ainda erguidos diante do fim do mundo?

REFERÊNCIAS

ABREU, L. “Oswaldo Goeldi”. In: **Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

AMPARO, Paula Cristina Gomes do. **O turno da noite: insônias e especulações em torno de “Chuva” de Oswaldo Goeldi**. 2017. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5884>>.

BRITO, R. **Oswaldo Goeldi, Chuva**. Disponível em: <<http://blogdoims.com.br/oswaldogoeldi-chuva-por-ronaldo-brito/>>. Acessado em 26/07/2017.

COUTINHO, S. R. “Nas Margens da Cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi”. In: **Revista Escritos**, Ano 8, n. 8., 2014. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap_05.pdf>. Acessado em 26/07/2017.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, Volume 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2011.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOFFMANN, E.T.A.; CESAROTTO, O. **Contos Sinistros/ No Olho do Outro**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

MONDZAIN, Marie-José. **Sideração**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

RIBAS, M. “O que eu vejo é o Beco’: Manuel Bandeira, a poética do entrelugar”. In: **Revista Solettras** (n. 25), Rio de Janeiro, 2013.

RUFINONI, P. R. **Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração**. São Paulo: Cosac & Naify e Fapesp, 2006.

STEVENSON, R. L. “A Filosofia do Guarda-Chuva” in: **Revista Serrote: 23 e 1/2, edição especial para FLIP 2016**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

VENÂNCIO, P. “Goeldi: um expressionista nos trópicos”. In: **Novos Estudos**, v. 3, nov. 1994. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626_goeldi_um_expressio_nista.pdf>. Acessado em 26/07/2017.

VENÂNCIO, P. **Sombria Luz**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

ANEXOS



Imagens e títulos extraídos do Centro Virtual Goeldi <<http://www.centrovirtualgoeldi.com/>>

Anexo 1 – Oswaldo Goeldi. Chuva, 1957

Xilogravura a cores, 2/12

22 x 29,5 cm



Anexo 2 – Oswaldo Goeldi. Bêbado Sonhando, 1930

Nanquim e aguada

23,5 x 21,5 cm