

2 O SONO PROFUNDO DA AÇÃO

2.1 A fenomenologia de Bachelard

A série de ensaios de G. Bachelard dedicados à imaginação em sua natureza dinâmica, que se costumou chamar de *obras noturnas*, se faz útil aos nossos interesses de imersão na obra de Oswaldo Goeldi. Seu pensamento opõe-se radicalmente à corrente clássica da filosofia, na qual se toma a imaginação como uma incondicional tributária da ocularidade. Para o filósofo francês o homem possui a faculdade de uma imaginação ligada primordialmente à matéria. J. A. Pessanha Júnior em seu prefácio à edição brasileira de *O direito de sonhar* atenta ao fato de que “desde os antigos gregos, o pensar é sempre entendido como uma extensão óptica.”¹ Assim, toda ideação é uma visão, é um retirar-se do ponto de contato mais direto para assumir a posição de *voyeur*, em compulsório distanciamento. As raízes dessa corrente de pensamento estão vinculadas, como afirma ainda o filósofo brasileiro, à desvalorização do trabalho manual na sociedade escravagista da Grécia antiga².

Contrário a isso, uma imaginação criadora se revela como fruto de uma resistência à mão interventora. Assim, o filósofo do devaneio da matéria restabelece a positividade da força imaginante do *homo faber*. O operário é, sobretudo, em suas palavras, um fenomenotécnico, um produtor de eventos³. Trata-se de uma imaginação anterior à percepção, fundada nos arquétipos do homem. Sua oposição radical à ideia de que os processos da imaginação são determinados pela percepção das imagens coloca-nos em um terreno controverso afeito a confusões das mais variadas espécies.⁴ Todavia, encontramos na validade de sua reflexão um campo bastante favorável à compreensão de certos aspectos da natureza criadora de nosso objeto de estudo. Faz-se, então, uma distinção entre uma imaginação reprodutora e uma imaginação criadora; uma ligada à percepção e a outra ligada a sonhos primitivos, respectivamente. Esta última se apresenta como elo responsável por uma ampliação, por assim dizer, do mundo percebido.

¹ PESSANHA JÚNIOR, José Américo, in: BACHELARD, Gaston, *O direito de sonhar*, P. XIV

² Ibid., P. XIV.

³ Ibid., P. VIII.

⁴ BACHELARD, Gaston, *A terra e os devaneios da vontade*, P. 2.

Fez uso de uma distinção entre a imaginação formal e material, sendo esta última o objeto de suas reflexões.

Em seu sistema analítico Bachelard utiliza as quatro raízes de Empédocles, terra, água, ar e fogo, como base para seus estudos.⁵ Propõe uma psicanálise da imaginação em movimento a partir das imagens produzidas pelos poetas.

Acreditamos que as imagens da *terra* são as que melhor expressam a experiência goeldiana. Contidas em dois livros, *A terra e os devaneios da vontade* e *A terra e os devaneios do repouso*, o filósofo distingue dois movimentos claramente opostos pela psicanálise: a extroversão e a introversão respectivamente. Vontade, por oferecer uma imaginação que se dá como um ímpeto, um ir contra, algo absolutamente necessário ao gravador; o repouso, pelas imagens de introspecção que os elementos terrestres geram no poeta e que tiveram uma influência em sua atividade gestual na gravura. Não deixamos de sublinhar esse duplo movimento como uma característica fundamental para nossa compreensão da potência criativa do gravador brasileiro.

2.2 Goeldi e a imaginação material

De imediato, ao nos depararmos com a gravura de Goeldi, nos vemos diante de uma poética ligada a *mãos trabalhadoras*⁶, mãos que desejam operar sobre a matéria. Por meio de uma vontade de adesão ao mundo, elas vivem o meio de expressão de forma intensa. É no *cogito* da ação que se afirma a existência e se estabelece a verdade irrefutável. A madeira desperta na mão sonhadora a ânsia de transformá-la. E, para que se possa atender às vontades incisivas, é preciso uma mão instrumentalizada, capaz de romper sua resistência. A goiva torna-se, portanto, o instrumento de uma energia transformada em força cortante. O poeta da mão, como G. Bachelard se refere ao *verdadeiro gravador*, é o poeta que deseja operar sobre o mundo das durezas:

A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui a glória do operário. [...] encontra-

⁵ BACHELARD, Gaston, Op. cit, *O direito de sonhar*, P. XXIII.

⁶ Id., *A terra e os devaneios da vontade*, P. 52-53.

se a ação salutar de mão dinamizadas pelos devaneios da vontade. O resultado estético feliz não oculta a história do trabalho, a história das lutas contra a matéria. [...] A gravura, mais do que qualquer outro poema, remete ao processo de criação.⁷

Importa para o gravador moderno, mobilizar o mundo através de forças e meios primitivos. Os esforços despendidos durante o processo são evidenciados pelas marcas deixadas pelos instrumentos utilizados e revelados na superfície. Assim, a paisagem do gravador é, sobretudo, “um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir no mundo”⁸. Se, como afirma G. C. Argan, “a história da arte é a história de um acontecimento que ocorre ante nossos olhos”⁹, a gravura acaba por tornar-se a história de um trabalho, das lutas, do diálogo do artista com o meio. Em sua análise acerca da vontade incisiva sobre as matérias duras G. Bachelard afirma:

Julgamo-nos, pois, fundamentados para falar de um onirismo ativo, isto é, de devaneios do trabalho fascinante, de um trabalho que abre perspectivas à vontade. Nesse onirismo ativo estão unidas as duas grandes funções psíquicas: a imaginação e a vontade. [...] Descrevendo a união da imaginação e da vontade em exemplos bem precisos esclarecemos a psicologia de um sonho, por assim dizer, superacordado, durante o qual o ser trabalhador apegase imediatamente ao objeto, penetra todos os seus desejos na matéria, tornando-se assim tão solitário como no sono mais profundo.¹⁰

A imagem suscitada nos aproxima do fenômeno que envolve o homem ativo e obstinado no *fazer*. Esta dinâmica psíquica à qual o artista está submetido, como união da vontade e da imaginação, outorga ao ato uma qualidade onírica. Esse *sono profundo da atividade* descreve a intensidade da sua concentração, medida de seus desejos existenciais, na qual o gravador, e em nosso caso Oswaldo Goeldi, dedica a sua produção. Na imaginação das forças o gravador experimenta uma interação com o mundo, superando, assim, a imaginação reprodutora. Há na manipulação a condução de um devir que não se dá por uma via projetiva, mas que depende da afetividade instantânea do artista com o meio. O devaneio sobre a matéria o retira das divagações puramente intelectuais do mundo dos conceitos.

Uma técnica rudimentar, como a xilogravura, exige do artesão uma participação verdadeiramente intensa com o meio plástico. O gravador deve saber tirar partido do corte, criar soluções diversas dentro de um universo restrito de

⁷ Id., *O direito de sonhar*, P. 52-53.

⁸ Ibid., P.55-56.

⁹ ARGAN, Giulio Carlo, *A história da arte como história da cidade*, P. 28.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, P.40.

possibilidades. Absorver a técnica é dispor-se a operar uma instabilidade. Goeldi teve pouca ajuda no decorrer de sua vida para conquistar sua cidadania no meio plástico apresentado a ele por Ricardo Bampi em 1923. Seu aprendizado se fez na aplicação insistente e sincera da prática. A felicidade trivial, baseada no resultado seguro das formulações prontas, era certamente indesejada por um espírito que ansiava por expressão. Tal fato significava para ele um embotamento criativo, como declarou tardiamente em entrevista ao jornal *A manhã* “Não fiz da gravura uma forma mecânica; ainda tenho esperanças, faço descobertas e gravo com a mesma satisfação de há 40 anos”¹¹.

Na reunião das substâncias de naturezas tão distintas a gravura afirma sua unidade material. Esse embate propicia imagens muito específicas na imaginação do artista e, assim, certos sonhos substanciais despontam inelutáveis na nova estrutura. A tinta negra que recobre a matriz surge aos olhos como uma *noite mineral*¹², um véu que esconde uma substância luminosa. A escuridão abissal da película é rompida pelos traços do gravador. É possível notar a presença de uma dialética de ambivalências. Cumpre, portanto, falarmos de um prazer do encave, de uma penetração equivalente ao olhar curioso que deseja conhecer as coisas pelo seu interior, certo de encontrar nele o seu avesso. Os veios naturais formam o *timbre* incivil na trama que detém nosso olhar na superfície. Habitamos os sulcos delgados tal como em um mundo de gigantes — ao nos perdermos em pequenos objetos garantimos a eles imensas dimensões. Esses exemplos mostram como o gravador se liga ao seu meio. Podemos, a partir deles, visualizar facilmente como uma vida laboriosa é acompanhada de introspecções, em uma combinação indispensável ao artista.

A ação no mundo traduz-se em ato poético para o artista moderno, é uma experiência inseparável de sua expressão, por não ser um esforço de tradução de algo que o antecede, por serem a mesma coisa¹³. Ato expressivo e ato poético ganham, assim, conotação similar. G. C. Argan segue o mesmo raciocínio e discorre:

Se a expressão realiza a existência não realizamos depois algo acontecido antes: o ato de expressar coincide com o ato de existir, e se o expressar exige uma vontade, quem sabe o existir também demande uma vontade — apesar de tudo — de existir. Então, o

¹¹ JUNIOR, José Maria dos Reis, *Goeldi*, P. 45.

¹² BACHELAR, Gaston, *A terra e os devaneios do repouso*, P. 177.

¹³ PAZ, Octávio, *O arco e a lira*, P. 191.

existir é uma existência e não um sentir, a arte é o processo, a técnica de fazer a existência, logo de fazer o indivíduo e a sociedade.¹⁴

O ato poético é, portanto, o conjunto indissolúvel de todas as forças empreendidas no sentido de uma revelação de si mesmo. Parafraseando O. Paz, neste sentido, Goeldi, não merece receber outra alcunha senão a de poeta. Fenômeno que está para além da linguagem, a poética não se restringe a uma única forma de expressão. Assim, o poeta mexicano anuncia o que pode ser entendido como um possível coeficiente poético das obras de arte:

A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte. E mais adiante reforça: Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo converterem numa forma peculiar de comunicação.¹⁵

O. Paz destaca a capacidade do artista em trabalhar segundo um potencial imagético correspondente à exaltação da substancialidade do meio expressivo. O revelar das qualidades do meio torna toda figuração um ente autônomo em relação ao significante – ainda que subsita nela alguma correspondência. A imagem poética é o ser com nova predicação, intuída na manipulação, no embate entre os possíveis da matéria.

A vontade, em seu sentido usual, é a “faculdade que traça planos e submete nossa atividade a certas normas com o objetivo de realizá-los” e, com isso, “implica uma operação intelectual”.¹⁶ Para o expressionista, contudo, vontade é um sentimento de ordem existencial, de ímpeto de ação, só é possível como *hic et nunc* [aqui e agora] ¹⁷. Ou seja, só se efetiva na realidade material do tempo, no instante. A vontade é esse ímpeto, que tem por princípio a angústia do homem na consciência de sua solidão. M. Zambrano descreve as relações entre solidão, angústia e ação como uma reação em cadeia ativada pela noção de indivíduo imposta desde a dúvida cartesiana:

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna na Europa*, P. 498-499.

¹⁵ PAZ, Octávio, *O arco e a lira*, P. 27.

¹⁶ Ibid., P. 194.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, P. 498.

E a angústia não se resolve senão como atividade. Não leva à contemplação, mas um pensamento que é ação, a um pensar que se põe em marcha porque é o único que pode por em marcha o ser angustiado, o único que tem algo que se possa agarrar-se. A partir da dúvida, a angústia era o final indeclinável.

Criatura consciente e nada mais, à medida que se afirma como consciente e se vai tornando em fundamento de tudo, vai-se afirmando também como nada mais. A solidão vai se aprofundando, vai-se ampliando e, por fim, a angústia aparece. O isolamento total, o isolamento diante de tudo e, em seguida a ação.

Porém a angústia não somente é consequência da solidão, de ser consciente e nada mais, mas a angústia é o princípio da vontade. Ou talvez haja angústia porque há já um princípio de vontade. O certo é que angústia e vontade identificam-se. E a vontade exige solidão, é anti-contemplativa. E singular, evita a comunidade.¹⁸

Na queda existencial em direção a um abismo interior, a um nada, emerge de si um vertiginoso sentimento que corresponde à imensa solidão. A ação é uma saída, um potencial de transformação. Assim, o lirismo expressionista – e Goeldi não foge à regra – funda-se na angústia e no labor.

É imprescindível que se diga que cada gravura de Goeldi é um poema brutal de evidente economia nos meios. Vigora uma objetividade que dá a medida das qualidades substanciais que, nas palavras de R. Naves, surgem como “obstáculos a qualquer excesso retórico que tentasse se impor ao trabalho” e, portanto, “devaneios e fantasias só poderiam ter livre curso se desconhecêssem por completo o suporte em que agiam”¹⁹. Ademais, se o “forte acento literário” é uma constante em sua obra, como afirma R. Brito, “vai instaurá-lo mediante traços duros e comovidos, estruturá-los segundo uma economia dramática e original”.²⁰ Afastamo-nos em definitivo de uma concepção frágil que toma a produção poética como ação projetiva do artista sobre o meio inerte, o que implicaria na redução da obra ao estatuto de simples simulacro de algo, mera representação. Goeldi tem plena consciência de que a natureza imperativa da madeira é determinante nas escolhas feitas durante o processo e, precisamente por isso, descobre na exigência do meio uma forma de exprimir o essencial de sua experiência imaginativa. Segundo o artista, “é estranho como os meios técnicos podem ter uma influência tão profunda na criação”²¹. O relato estupefato de Goeldi sobre o componente *disciplinador* da xilogravura sobre a ação nervosa da mão explicita a relação entre a técnica e a gênese criativa. Por certo, ninguém há

¹⁸ ZAMBRANO, Maria, *Poesia e Metafísica*, P. 20.

¹⁹ NAVES, Rodrigo, *De fora: Goeldi, In: Novas perspectivas*, P. 22.

²⁰ BRITO, Ronaldo, *O brilho da sombra*, P. 299.

²¹ NAVES, Rodrigo, *De fora: Goeldi, In: Novas perspectivas*, P. 100.

de questionar o fato de que a madeira implica uma experiência do homem, e, desse modo, vem a moldá-lo.

Cabe, contudo, destacarmos a acepção que o termo *devaneio* assume na declaração de R. Naves. O crítico se refere ao devaneio em livre curso pressupondo o desligar-se da matéria. É preciso saber se é possível realmente uma ação que desconheça inteiramente a matéria, mesmo as mais voláteis, as que exercem menor resistência à manipulação. O historiador H. Focillon faz considerações preciosas sobre o processo de abstração e a matéria:

Supor-se-á, talvez, que existam técnicas para as quais a matéria é indiferente, que o desenho, nomeadamente, a submete ao rigor de um puro processo de abstracção e que ao reduzi-la a uma estrutura de suporte mínima, quase a volatiliza. Mas esse estado de matéria que, ao encontrar-se assim tratada, restringida, e dividida no papel, que ela activa, adquire uma força particular.²²

Mais adiante Focillon complementa que “as matérias da arte não são permutáveis entre si, o que significa que a forma, ao passar de uma dada matéria para outra, sofre uma metamorfose.”²³ As formas estão subordinadas à esfera de latência da matéria onde se dá a ação. A ideia de devaneios e fantasias considerados como ato absoluto, desligado da matéria, parece ir de encontro ao que temos sustentado até agora. É justamente a manipulação da matéria que propicia o devaneio ativo, ponto de contato com o mundo para além das imagens oferecidas pela percepção. Do instante como dado da percepção do que é para a imaginação do que pode *vir a ser*. O devaneio descontraído poderia ocorrer parcialmente e apenas a uma mão, por assim dizer, desatenta. Jamais o será por completo durante o fazer, mesmo nas situações onde o suporte não se oferece como grande oponente à ação. O estado de *evasão* psíquica é a superação da relação sujeito x objeto, e se dá – ao contrário do que possa parecer – no contato com a matéria. Acreditamos que, apesar do sentido distinto do devaneio em sua literalidade, a observação de R. Naves expressa, de modo conveniente, o caráter extremo do imperativo da dureza na xilogravura.

²² FOCILLON, Henri, *A vida das formas*, P. 59.

²³ *Ibid.*, P. 59.

2.3 A expressão na matéria mínima – o desenho

Pensando na condição psíquica de uma técnica cujos meios se ligam com mínimo esforço, como é o caso do desenho à nanquim, propomos uma pequena e específica imagem do artista em sua solidão. No papel, o toque suave de uma pena embebida em nanquim basta para marcar-lhe a face. Sem oferecer grande resistência, a matéria resignada aceita os caprichos da mão e convida-o à fleuma. Não obstante, a possibilidade do mínimo esforço em um ambiente amistoso abre vias para um oposto imediato: a impulsividade. O traçado veloz aborta eventuais intenções descritivas no desenho. Impaciente, a mão não aguarda por uma operação mental a guisa de sua reprodução mecânica. Ao contrário, como um fato surpreendente, a linha antecipa-se, tornando, ela mesma, a fonte de intelecções futuras. Tal agilidade, por vezes, é compreendida como ímpeto de cólera, ação raivosa. É antes disso uma excitação exasperada da mão em conflito com a superfície lisa do papel. Ocorre-nos a partir dessa imagem a ideia de uma alegria muscular fundada, então, em um prazer motor infantil ²⁴, um prazer primitivo deixado na impressão do rastro. O rastro, mais do que o vestígio de um passado, é uma necessidade – fundada pelo hábito de *ser* – em vivenciar como que uma *dilatação* do instante. Claramente, acompanha a alegria dessa descoberta um sentimento de ansiedade, de angústia, pelo testemunho que há de se revelar, de se fazer nascer diante de si o fato inesperado. Pensamos, então, que a angústia e a alegria formam o par que compõe uma imagem mais precisa de uma psicologia da mão agitada que desenha. Doravante, uma cadeia sugestiva se ergue diante dos olhos fascinados, que tomam posse de cada elemento gráfico lançado sobre o plano como alimento para a imaginação – em uma sequência incompreensível, talvez, a um espectador totalmente alheio ao processo. Diríamos, então, que a mão é um *órgão* da imaginação.

A mão, esse *órgão* mudo e cego que *fala e faz ver*, é, segundo H. Focillon, mais do que uma serva dócil do espírito²⁵. Aquele que não manipula perde parte importante de sua humanidade porque se abstém de uma forma primordial de contato com mundo. Grandes desenhistas conhecem as potencialidades da mão – responsável por acontecimentos que escapam à racionalidade –, algo que um

²⁴ ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual*, P. 162.

²⁵ FOCILLON, Henry, *A vida das formas*, P. 108.

indivíduo cuja mão se mantém ociosa jamais poderia conceber. Por sua natureza dinamogênica, é em face da sensibilidade da mão ativa que o espírito é povoado por certas sutilezas do mundo, pois, como supomos, responde à excitação deste. Os acidentes provocados por ela são acompanhados pelo olhar ativo do artista. Focillon observa ainda, em referência à Hokusai, que: “a causalidade é uma força de vida, um encontro de certas forças obscuras e um desenho clarividente”²⁶ — algo que se aproxima da ideia de criptomnésia de C. Jung. Insistimos na mão que age segundo os desígnios da matéria e não a mão ligada às causas projetivas.

A partir dessa concepção observamos que Goeldi manteve em alta conta esse dinamismo, o que nos parece explícito em alguns desenhos como em *[Estudo]* (fig. 4). Na caligrafia rápida se estabelece o ritmo geral, sem a preocupação do uso da linha como contorno. Os elementos anatômicos não se definem, senão como sugestão. A figura é estruturada a partir de uma dinâmica da própria linha, como um movimento que se dá no campo. Sentimos a animação expressa como um dado elementar do desenho. No conjunto das pulsões, as linhas formam sequências que se organizam como fluxos direcionais, a exemplo do encontro dos dois arcos, que criam uma forma pontiaguda e atrai nosso olhar para o vazio do canto superior direito. Parece-nos correto atentar para o tempo de execução, que apesar da impossibilidade de precisar com exatidão de minutos ou segundos — o que de fato realmente não importa —, evidencia-se em nossa apreciação. Se há agilidade no traçar, há também um curto intervalo de tempo entre o traçar de uma linha e outra. E isso se configura pela similaridade e variações das pulsões nervosas que coordenam as ações da mão sobre o papel.

²⁶ Ibid., P. 122.

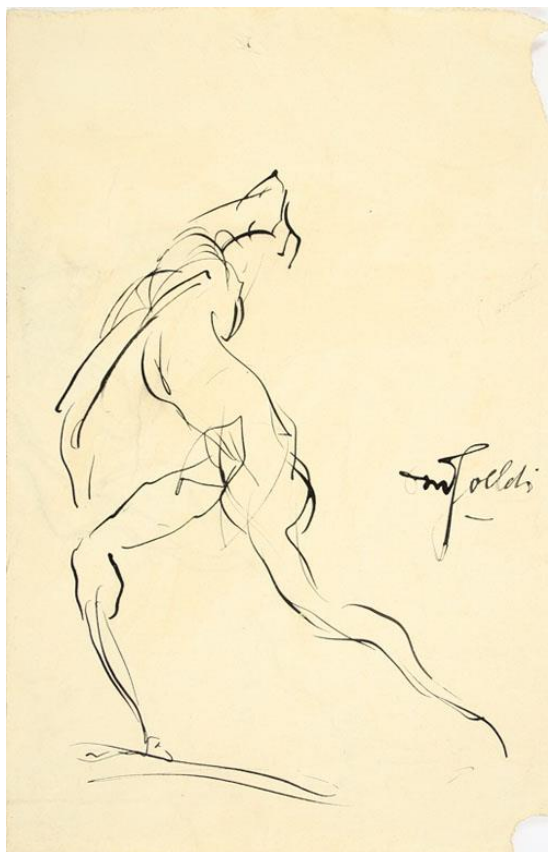


Figura 4
Título: [ESTUDO].
Cerca 1916
Técnica- Bico-de-pena à nanquim
22 x 14, 5 cm

Uma variedade de procedimentos pode ser vista em seus desenhos. Encontramos, então, o exemplo de um desenho levado até as últimas instâncias. Em *[Lampião e casario]* fig. 5, a grande variação de cinzas em suaves modulações no campo, afirma a intencional indefinição de uma atmosfera turva. Uma árvore desfolhada e um poste, personagens banais, surgem de forma clara e deslocada neste cenário, em uma evidente contradição perspéctica, criando uma atmosfera de intensa irrealidade. O primeiro, como ente natural confinado quase sem vida, deslocado e a espalmar seus galhos em estranha simetria; o segundo, como ente urbano industrialmente fabricado, uma rígida criatura da noite. Ambos – seres verticais – dividem em suas existências atributos humanos, quase imprimindo ao cenário um caráter metafísico. As linhas se assumem como ranhuras, pequenas feridas ópticas que destroem, pela ação insistente da mão, a hegemonia do branco e instauram, assim, uma poderosa tessitura. As insistentes pulsões produzem inúmeros filetes que se entrecortam, produzindo uma

contextura sugestiva de um clima geral, definido por uma dinâmica da densidade da massa sombria. A solução do espaço se dá pela tensão entre a sensação de superficialidade, dada pela trama, e profundidade, dada no jogo entre recorte e dissolução das áreas moduladas, gerando em nossa percepção um sentido de película.



Figura 5
 Título: [LAMPÍÃO E CASARIO].
 Cerca 1917
 Técnica- Bico-de-pena à nanquim
 15,5 x 24 cm

Afastado de qualquer da intenção puramente descritiva, Goeldi não faz do ato de desenhar um modo de inventariar a realidade, mas produzi-la através da eclosão das figuras diante de si. Não seria pertinente esperar outra postura da parte de Goeldi, no que diz respeito à xilogravura. Sobre a matéria fácil ou sobre a matéria difícil o imaginário de Goeldi mantém a mesma linha mestra no que diz respeito ao caráter misterioso da vida e como isso se faz presente no clima geral de suas cenas. Porém, entendemos que o sentido poético tem na velocidade, ou facilidade, de execução um fator determinante para a experiência.

Se há no papel um caráter fleumático que curiosamente desperta a mão, a madeira, por sua vez, impõe uma contenção aos impulsos desenfreados. Goeldi não se ateve ao desenho, apesar não ter efetivamente largado sua prática, dedicou

grande parte de sua vida à *matéria difícil* e justificou: “comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações”²⁷. É plausível a correlação entre a ideia de *divagação controlada* com a observação de Baudelaire ao dizer que: “quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação”²⁸.

O gravador com sua goiva assume uma postura diametralmente oposta à pena no desenho. O desenho sobre papel permite uma mobilidade extrema dentro de uma enorme gama de possibilidades, enquanto a madeira recusa os *passeios* da mão sobre a superfície. Todo percurso é vivido sob o peso de uma resistência. A persistência de Goeldi no desenho era uma forma de *maturar* suas figuras, de fazer com que adquirissem um sentido dado no – e pelo – conjunto de pulsões, de maneira que na gravura o gesto já depurado carregasse só o essencial da sua empatia com a coisa ora transfigurada. A ocorrência de uma metamorfose da ação lhe era sentida drasticamente. Isso porque a gravura lhe impôs uma lentidão, provocou nele uma necessidade de distensão do intervalo entre as pulsões e sua consequente redução em número, sua contensão. Já a imprevisibilidade da gravura está na fratura entre ação e efeito visual decorrente da ação. Quantas incertezas não enfrentou o gravador entre o gesto e a prova? Quantas desconstruções de si mesmo não foram efetuadas em vista da condução do processo criativo, em uma luta contra a acomodação dos primeiros efeitos e também à frieza da madeira? Se há entre suas obras uma identidade comum, como resultado de sua história de trabalho, ao fato não se atribui um desejo consciente de imprimir ao mundo uma imagem pétrea de si – o Eu lírico é demasiadamente dinâmico para aceitar aprisionar-se nessa concepção. O *como* expressionista está menos relacionado a um modo específico de *fazer* do que a um modo de se portar diante do *fazer*. O rigor formal segue o rigor material. A imaginação da goiva difere da imaginação da pena: muda-se a matéria, muda-se a forma.

²⁷ GOELDI, Oswaldo, *A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso*, *Jornal do Brasil*, Suplemento dominical.

²⁸ BODELAIRE. Apud. In: BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, P.2.

2.4 O encontro com o meio

Goeldi buscava, muitas vezes, suas matrizes na rua ²⁹. Quando o fazia, com o olhar voltado para o chão, o intuito era achar restos de caixotes ou móveis, refugos da cidade. A imagem desse homem, dedicado ao objetivo de conferir dignidade a estes objetos esquecidos e indesejados, surge como símbolo de sua condição no mundo, sua marginalidade. Exerce, nesta procura, o esforço para atender à solicitação dos elementos. No encontro fortuito já havia o vislumbre de uma abordagem, imaginada de acordo com as qualidades virtuais da matéria. Cada bloco de madeira possui suas latências, sua sonoridade interna, que se revela à medida que o homem consegue sonhá-la. Tem dentro de si os sinais de sua predestinação à gravura. O artista concebe seus objetos não como uma presença estática e sim como um conjunto de possibilidades a ser atualizado pela forma poética — a percepção envolve o presente, porém, é a imaginação que lança o ser no futuro impulsionado pelo ato poético. Observar e deixar-se afetar por objetos esquecidos pela sociedade, como o sujeito atento a uma presença a fim de reconhecer nela sua força original, é o que a inquietude solicitava de Oswaldo Goeldi.

2.5 A expressão primitiva — o ritmo

Tendo em vista que o ato expressivo é dado no conjunto percussivo da mão instrumentalizada contra a matéria, uma atenção à presença da composição rítmica no ato poético é, para nós, ponto sumamente importante no que tange ao desenvolvimento de nossa imagem do processo criativo, o que já vem sendo esboçado desde o início deste capítulo.

O ritmo, condição fisiológica de assimilação do mundo, oscilação entre estímulos, ação e suspensão da ação, é o alicerce da construção poética. Na poesia o encadeamento rítmico das palavras estabelece a condição para promover algo equivalente a um *devaneio dirigido*. Mais que tempo dividido, o ritmo carrega o

²⁹ GERALDO, Sheila Cabo. *Goeldi: Modernidade extraviada*, P 39.

sentido primeiro do ser no tempo³⁰. Em outras palavras, ele é o acontecimento primitivo que enlaça os instantes em uma determinada duração, pois “transpõe o silêncio, da mesma sorte que o ser transpõe o vazio temporal que separa os instantes”.³¹ É um ir além da experiência métrica, a que poderíamos chamar de *intensidade do extenso*. Concreto e singular, inexato e verdadeiro, o ser se desenrola na tensão entre seus componentes, assumindo, assim, sua modalidade vital. Nessa visão do ser, não desconsideramos sua condição fragmentária.

O ritmo possui o valor de uma intensidade, que une e limita, criando o elo entre partes, que liga os atos entre si. Com efeito, O artista consciente da natureza criadora não busca a força expressiva de sua obra em medições abstratas ou na busca obsessiva da simetria com a natureza. Sugerimos, portanto, a existência de um devaneio pulsante, sem o qual o tecido da realidade jamais poderia emergir como sentido humano, que se traduz como uma habitual persistência de si mesmo no tempo. Com efeito, a verdadeira força de uma imagem não se obtém por simples quantificações, mas, de fato, ela subsiste nas relações produzidas entre si durante o processo criador. Ela possui a ordem de uma “harmonia de ritmos temporais”³² que insiste em negar a correspondência com o mundo pelo simples somatório de unidades constantes.

Os sistemas de representação baseados em medições, os famigerados cânones acadêmicos, perpetraram nestas durante séculos nas artes. Foi consequência de uma visão de mundo que atingiu seu ápice no iluminismo e segundo a qual a metrificação emergiu nas consciências como valor fundamental, como única via de acesso válida à natureza das coisas. Esses cânones eram, por sua natureza sistêmica, facilmente transmissíveis. Não afirmamos, contudo, que o domínio dos dados extensivos da forma seja *per se* o fator responsável pelo embotamento criativo, mas sim a ausência ou a reduzida atenção aos dados intensivos da forma, que requerem do artista uma força imaginativa. Os movimentos modernos significaram, quando não uma recusa aos preceitos da academia – principalmente os da escola neoclássica –, uma valorização dos dados intensivos que se estabelecem a partir de suas relações. Essas relações são o encontro entre os diferentes que atuam um sobre outro.

³⁰ PAZ, Octávio, *O arco e a lira*, P. 68.

³¹ BACEHELARD, Gaston, *A intuição do instante*, P. 66.

³² *Ibid.*, P. 65.

Não seria impróprio relacionar o elemento percussivo presente na xilogravura moderna com a experiência musical no século XX. Sua emergência tem o peso da aproximação com o sentido de primitividade. A *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, nos lembra O. M. Carpeaux, apesar de estar associada aos novos tempos, “foi concebida como evocação dos tempos bárbaros da Rússia pré-cristã e pré-eslava, do citas; que é uma obra de primitivismo produzida com os recursos do mais requintado intelectualismo”³³. Por aqui Villa-Lobos trás para primeiro plano o ritmo que, além evocar danças indígenas e africanas, por vezes torna-se recurso dramático, a exemplo de *Rudepoema*, quando de súbito ouvimos os socos nas teclas do piano.

No que concerne à madeira utilizada como matriz, sua dureza constante serve como exemplo de abertura para certas expectativas primordiais ao artista. Sheila Cabo afirma que “são as matrizes que guardam as marcas da manipulação do artista no tempo”³⁴. A gravura é, basicamente, a memória impressa do conjunto das ações sucessivas impregnadas no meio sólido constante. E se a matéria aprova uma espécie de duração, não podemos nos furtar a pensar que, o ato apresenta-se como instante poético, promove uma verticalização do tempo de maneira a abolir a prioridade entre opostos. Tornam-se coexistentes simultâneos e, assim, instituem a unidade poética. Sem que se dissipem ou se enfraqueçam, as forças aplicadas na madeira permanecem como energia condensada. Trata-se de um tempo vertical, intensivo, em oposição ao tempo prosódico, que é horizontal, extensivo. As incisões curtas percutidas sobre a madeira convivem com linhas prolongadas, irregulares, de percurso acidentado, ou retas secamente entalhadas. Um conjunto rítmico é fundado sob o influxo de uma hostilidade – talvez essa seja uma das razões da contenção expressiva da poética goeldiana. É por este *ímã* da ação descontinuada que as figuras emanam da superfície e expressam uma realidade que não se submete ao desejo unívoco de uma representação conforme uma suposta simetria com realidade através da relação sujeito x objeto. Os conjuntos lineares constituem o sentido das figuras ao mesmo tempo em que são rastros de movimentos internos do homem, como repuxamentos, convulsões ou formigamentos. Surgem figuras com atributos que vão para além da relação com

³³ O estado de comparação aqui se atém ao aspecto percussivo, não objetivamos aqui estabelecer outros níveis comparativos entre as obras de Goeldi e Stravinsky. CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*, P. 291.

³⁴ GERALDO, Sheila Cabo, *Goeldi: Modernidade extraviada*, P. 61.

seus signos regulares. Assim, o fenômeno da transfiguração é nada menos que uma comoção que segue os influxos rítmicos do devaneio ativo e emergência do sistema operatório da criação no plano visual.

Resulta da compreensão em relação ao meio expressivo o modo seco com que as figuras surgem, sem qualquer espécie de sentimentalismo, a exemplo de *Luar* (Fig. 6). Toda execução da obra é acompanhada de uma abstenção, um dizer pouco, em manifesto mistério. A indefinição das figuras acentua o anonimato, são apenas solitários de uma eventual noite. O silêncio é intensificado pelas formas estáveis da composição. Sua carga expressiva está justamente na não *afetação* dos gestos, na ausência de qualquer elemento sedutor que torne a experiência onírica opaca. Há um teor melancólico na obra de Goeldi. É “na redução formal que ele faz da variedade fútil da vida um mundo de poucas referências”³⁵. Em Goeldi toda experiência formal se refere à dura realidade transfigurada, em oposição ao caráter evasivo de muitas obras produzidas no interior do modernismo — O alto valor dado pelos modernistas a um sensualismo telúrico explicaria, em certa medida, a não assimilação de sua obra no cenário cultural de sua época. Porém, artistas e intelectuais, como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e O. M. Carpeaux admitiam nele uma presença verdadeira e intrigante.

³⁵ Ibid., P. 31.



Figura 6
 Título: LUAR.
 Cerca 1950
 Técnica- Xilogravura
 21 x 27 cm

Em *O solitário* (fig. 7), a agitação interpõe-se ao tema em vigorosa demonstração de primitividade. O campo se configura por incisões de intensidades variadas. As longas linhas do tronco da árvore atravessam o canto direito do campo sobrepondo o prédio ao fundo apenas insinuado por pequenas linhas que não chegam a se tocar. Podemos sentir a variação do uso das goivas em “V” e em “U” nas tramas. As forças são ritmicamente ordenadas formando conjuntos lineares. Cabe ressaltar o caráter desperto das formas. O Transeunte recebe o mesmo tratamento agudo nas xilogravuras. Morrem os arabescos enérgicos dos desenhos esboçados. Não há, porém, espaço para sinuosidades e sonolências. Toda solidão é acompanhada de uma inquietude, são noites angustiantes. As invenções gráficas vão além do mero jogo formal, são formas que surgem do contato com o assunto e com o meio, de sua sensibilidade diante das coisas.

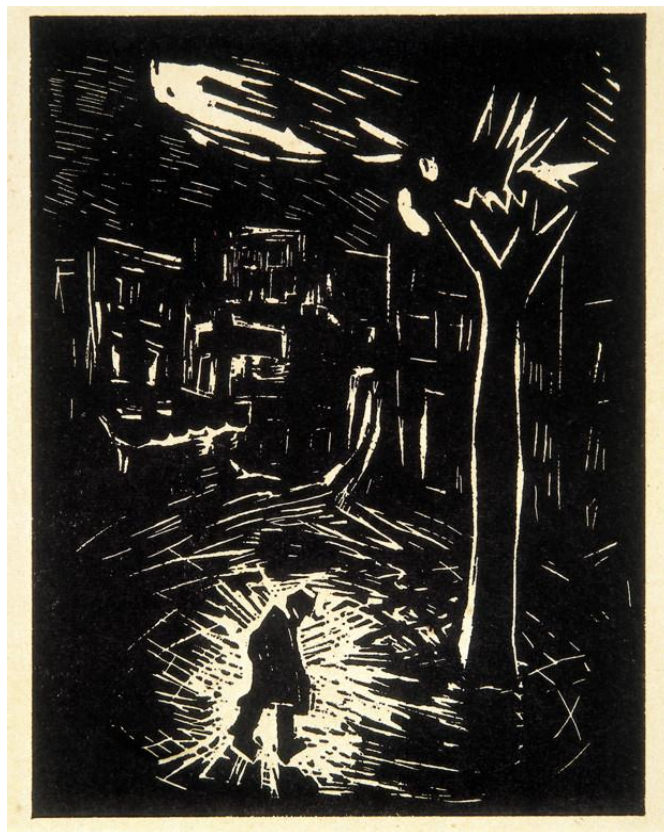


Figura 7
Título: O SOLITÁRIO.
Circa 1930
Técnica- Xilogravura

De modo diverso Goeldi se expressa ritmicamente em *Ao pé da ladeira* (fig.8). Um ser degenerado de aparência cadavérica fica sugerido nos planos irregulares. Uma luz suave, produzida por suaves filamentos, define a geometria das janelas e do pequeno pedaço de céu, formando um momento estável da cena, em contrasta com os brilhos imprevistos francamente abertos, conferindo a ela uma atmosfera seca e dramática. A configuração abre-se para o vazio que ocupa os intervalos intocados pela goiva. De tais brilhos emergem planos como que lapidados pelo gravador. A face frontal, denunciada pelos fechos de luz que incidem verticais sobre seus planos irregulares – que impõe aos olhos o sentido se queda – emerge como um paradoxal retrato do ser fragmentado. A obra demonstra a maturidade do pensamento plástico de Goeldi. A matéria plástica é articulada de forma primorosa nos traços carregados de força expressiva. Não há obviedades na execução e só poderíamos nos deixar enganar pela aparente arbitrariedade de suas linhas se tal comoção não estivesse relacionada a um senso imaginativo profundo. Nota-se, sobretudo, uma tensão entre a continuidade da forma em direção a sua

pregnância, e a fragmentação bastante acentuada, criando um retrato dominado pela obscuridade.



Figura 8
 Titulo: AO PÉ DA LADEIRA.
 1956
 Técnica- Xilogravura
 32 x 24 cm

O desejo expressionista de retorno ao essencial da experiência humana, em Goeldi, resulta no exercício econômico dos hábitos de afirmação do Ser. São sob as incursões rítmicas que ocorrem primordialmente os devaneios ativos. Seu contraponto ao reconhecimento da natureza fragmentada do Ser é o sentido rítmico expresso na ação criadora. Percute-se na madeira em uma variedade infinita dentro dos possíveis estabelecidos pelos envolvidos no atrito. Pensando o sentido de origem em sua solidão do ser fragmentado em mil instantes. Há no ritmo uma dialética entre o ser e o nada que permanece como tensão entre continuidade de uma existência e a impossibilidade de repetir o passado sem o esforço, sempre renovador, do hábito de ser. No fato misterioso da emergência, os

seres são compostos pelas noites que os envolvem e pelos brilhos que mal os revelam.

2.6 Unidade multiplicada – a impressão

De posse de suas ferramentas, Goeldi deu-nos mostra de seu sentido muscular em cada obra. Ocorre que, se a matriz é a memória das forças, é necessário lembrar que a impressão, longe de ser apenas um “fóssil inerte”³⁶, contém também suas imagens de energia. A técnica da gravura prescinde do duelo entre o fluído negro da matriz entintada e o branco do papel para que se realize o poema gráfico. Efetua-se nela uma síntese que redimensiona as matérias e os esforços do artesão.

Na impressão, se *escutamos* os sussurros da madeira e vociferação das linhas é em meio à silenciosa vida da cor veiculada na tinta. Ela, única matéria realmente fluida, é a sombra do gravador, uma poderosa cobertura. A escuridão personificada na substância obstrutora – encarnada na fina película da tinta viscosa e opaca –, torna-se uma máscara absoluta. Nega aos olhos o acesso à superfície luminosa, e, talvez seja precisamente isto a noite de Goeldi: uma profunda oclusão de raros brilhos perdidos entre figuras vagas. Momento alquímico, a impressão é a parte do processo criativo na medida em que se pode manipular a densidade da tinta, assim como acrescentar tons quentes ou frios ao preto, em vista de maior ou menor profundidade no campo pictórico como observa G. Nepomuceno:

Por vezes numa mesma peça, percebe-se o uso de tinta gorda e magra; nas áreas que correspondem apenas ao preto na gravura, por vezes surge um preto misturado com sépia – supostamente para torná-lo mais quente –, ou misturado com azul, para que, sem mudar o corpo da tinta, obter um efeito aveludado.³⁷

O papel japonês, extremamente delicado, se oferece como extensão quase desprovida de espessura, empresta suas virtudes para, junto à tinta, tornar a madeira uma presença puramente imagética.

³⁶ BACHELARD, Gaston, *O direito de sonhar*, P. 58.

³⁷ NEPOMUCENO, Jeferson, *Observações de um gravador sobre a conservação de matrizes em relevo*, P. 2.

Coexistem na forma impressa da xilogravura duas pulsões que sucedem em etapas distintas: o encave e a fricção. Para além do simples transporte da tinta de um meio a outro, no esfregar da colher-de-pau no papel sobre a matriz, que poderiam durar horas ³⁸, Goeldi realizava uma verdadeira e lenta disputa entre substâncias. O ato admitia na intensificação ou contenção da pressão exercida na fricção a promoção de um ou outro elemento. Assim, em cada uma de suas cenas as substâncias em conflito participam sua rivalidade com transeuntes, casas e outras figuras de seu universo.

Os encaves – essas feridas abertas na madeira – transmutam-se em brilhos intensos junto ao arejado, proporcionado pelo fio natural da madeira e pelo manuseio dos utensílios de impressão. Agora, linhas e pontos figuram como um giz ideal, deixando para trás qualquer resquício escultórico. Assim, a impressão vivifica aquela luminosidade aguda que habita o interior da matriz e que tanto mobilizou as vontades incisivas do gravador.

Peça de exposição e divulgação, a impressão é produto em série que guarda em si a originalidade do evento único, cujo objeto é acometido de toda sorte de acidentes. A numeração da tiragem que se observa nos cantos do papel, sugere um claro, porém distante, parentesco com os objetos industriais. A assinatura feita diretamente no papel corrobora e enfatiza a originalidade de cada prova. A incipiência reprodutiva baseada na técnica, essencialmente artesanal, dá à gravura um caráter de imperfeição e humanidade, tão caro aos expressionistas. Essa imprecisão é justamente a emergência do sentido operatório da criação como fruto de um diálogo com o meio.

A fixação da tinta que encobre a matriz para o novo suporte transforma a gravura em fenômeno puramente cromático. Goeldi explorou essas possibilidades, na redução da cor ao preto e branco, e mais adiante no acréscimo de outros matizes. A cor, esse dado captado pelo aparato sensível da visão, se liga a nós essencialmente pela imaginação. É por meio dela que tomamos posse da cor, como elemento expressivo. Ao deixar de ser considerada pelo seu aspecto puramente sensível, assume sua função de intimidade. Goethe em sua *Doutrina das cores* considera o fenômeno cromático a partir de sua repercussão no cognoscente. Na reverberação interna a que é submetida, a cor substancializa

³⁸ LETÍCIA, Anna, Depoimento para revista *Para todos*.

experiências múltiplas. Na obra de Goeldi os matizes luminosos destacam das profundezas negras e brilhantes as figuras, que parecem pertencer a outro mundo. Sem a necessidade em obedecer à ordem natural do mundo, elas assumem um caráter francamente simbólico. Mas é símbolo vivo, sempre atual. A cor é mais que uma simples habitante da figura, ainda que nela esteja localizada. Às vezes, acaba por possuí-la, ativando nela seu potencial de irrealidade. Dito de outra maneira, quase se instaura uma inversão e por muito pouco não se pode afirmar que é a figura uma qualidade da cor. A força simbólica que a cor adquire no contexto é tamanha que, se ora exageramos nosso juízo – tomando uma coisa pela outra –, justificamos pelo fato de haver no ato expressivo a necessidade de corrupção das relações naturais entre o ser e suas qualidades dadas pela percepção.

Fato desconcertante para o gravador, a revelação espelhada da matéria trabalhada na impressão é algo que não poderíamos deixar passar despercebido. A inexorável inversão produz certo estranhamento se colocadas, matriz e impressão, lado a lado. Há uma corrupção da experiência visual nas formas criadas sob o impulso da goiva. Ainda que não tenhamos condições de afirmar muito sobre as implicações desse fato para o pensamento compositivo não nos furtamos a pensar na novidade desnorteante da folha impressa sob as imposições do espelhamento da imagem. Quantos dualismos não teriam se antepostos ao gravador para serem rompidos durante o processo criador?

2.7 O imaginário poético

A empatia de Goeldi com seu meio de expressão, na forma de encontro insólito, se estende às figuras que constituem o seu imaginário, seu repertório imagético. A obra se apresenta como um monólogo sobre esses pequenos, porém profundos, embates com um mundo de valores sociais degradados. Monólogo que, sem dúvida, é fruto de um diálogo do artista com o meio e suas coisas – não imaginamos Goeldi sem essas *conversas* com as casas, velhas conhecidas; ou separado de seu guarda-chuva, grande companheiro de suas caminhadas matinais e noturnas. Em seu vagar solitário, ele encontrou resquícios da civilização.

Em grande parte da produção de Goeldi também fica patente a imagem de degeneração, como em *Rua molhada* (Fig. 9). Um único ponto de fuga localizado na parte superior à esquerda denuncia sua posição à margem do mundo e seu apego pelos elementos terrestres. Ratos e urubus convivem entre detritos em um ambiente urbano insalubre. Seu interesse pelos elementos periféricos do cotidiano evoca uma estranha realidade. Seu mundo é o cais do porto, o sujeito anônimo, as casas, o ermo das ruas, a solidão. Um Brasil sombrio e úmido nos é apresentado. Não há exuberância na paisagem nem exaltação nos tipos humanos, e sim uma imensidão íntima de uma poética fundada na reverberação que os elementos mundanos provocam no artista, suas *ressonâncias oníricas*³⁹. Não encontramos o devaneio ascensional do homem que se lança ao voo, mas o ser terreno, em sua imanência aterradora.



Figura 9
 Título: RUA MOLHADA.
 Circa
 Técnica- Xilogravura

³⁹ BACHELARD, Gaston, *A terra e os devaneios do repouso*, P. 173.

Em João do Rio e Goeldi encontramos a afinidade com o cotidiano das ruas o assunto capaz de motivar a criação de ambos. Sobre João do Rio A. Fabris escreve:

*[João do Rio] Extrai do cotidiano os elementos que lhe permitem bosquejar sua nova percepção da paisagem urbana. Uma paisagem feita de instantâneos, de descontinuidades, que se reflete literário híbrido como a crônica, graças ao qual João do Rio fixa sua visão de um espaço fragmentário e efêmero por excelência, a rua.*⁴⁰

O cronista, assim como Goeldi, compreendia a rua como o palco da marginalidade, para ele “a rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte.”⁴¹

Uma imagem sentimental da paisagem urbana surge nas palavras do cronista como as que descrevem o testemunho de um crepúsculo nas ruas da cidade: “Na artéria estreita cai a luz acinzentada das primeiras sombras – uma luz muito triste, de saudade e mágoa.”⁴² E, ainda, é a própria rua quem adquire valor de metáfora da natureza enquanto o céu é descrito como um “beco interminável”⁴³. Já o poeta Manuel Bandeira expressa em um dístico o beco inevitável de tristezas e perplexidades que R. Brito associa ao beco de Goeldi⁴⁴: “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? – O que eu vejo é o beco.”

Na xilogravura [*Noturno*] (fig. 10), os mobiliários de um quarto aparecem na rua, deslocados do contexto usual. Há uma troca de atributos entre o universo do quarto e a rua. Interior e exterior convergem em uma imagem desoladora. A dialética entre o espaço do mundo e o espaço da intimidade, o público e o privado, dá a dimensão exata do cosmodrama do homem moderno. O quarto, em sua imagem primordial de *refúgio da alma*, se dissolve, por assim dizer, na desprotegida noite do centro urbano, ao mesmo tempo em que a cadeira, o armário e o cabideiro conferem à cena um grau patético de intimidade violada. O espaço íntimo é invadido pelo poste que se impõe como o centro da cena. Sua presença anuncia, de maneira enfática, a inesperada convivência. O desconforto dessa imagem, fundada na tensão entre mobilidade e imobilidade, é fruto de uma imaginação que transcende a simples combinação intelectual de qualidades

⁴⁰ FABRIS, Annateresa, *Modernidade e vanguarda*. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*, P. 17.

⁴¹ RIO, João do [Paulo Barreto], *A alma encantada das ruas*, P. 16.

⁴² Ibid., P. 127.

⁴³ Ibid., P. 127.

⁴⁴ BRITO, Ronaldo, *Our Shadow*, in: *Goeldi*, P. 29

opostas. No contato com tal experiência somos transportados para uma esfera poética cheia de inquietude e desconforto tangíveis.



Figura 10
 Título: [NOTURNO].
 Cerca 1950
 Técnica- Xilogravura
 20,5 x 27,7 cm

O quarto, como se sabe, foi um tema caro a Van Gogh. No seu celebre *Quarto* a perspectiva acentuada cria um espaço onde os objetos mal se assentam, gerando uma sensação vertiginosa no espectador, recurso explorado repetidamente pelos expressionistas do norte europeu. Cabe aqui destacar um lirismo para o qual a consciência da universalidade reside na intimidade. A empatia pelas coisas simples, esta capacidade sofrer interiormente as forças que são exercidas no outro, abre uma via de acesso ao mundo a ser experimentado pelo artista. Essas ambivalências são elementos fundamentais para o encontro de si no outro.

O imaginário do poeta marginal segue, sobretudo, no sentido da profundidade. Os objetos são transfigurados, na medida da busca da origem, como um fato de sua experiência pessoal. Para Goeldi, importa a condição do ser em um mundo fugidio. É na tomada de consciência de nossa circunstância vital, como

crise ⁴⁵, na solidão, que o homem encontra sua forma primordial, ainda que seja no reconhecimento de um imenso vazio. É algo que a sociedade industrial perde de vista, mas que o artista nos lembra constantemente. Grava o Ser universal, despersonalizado. São, sobretudo, desenraizados que vagam por um mundo-limbo. É a percepção de quem, em exílio, destitui-se do sentimento de pátria — caso de Goeldi, que viveu dos seis aos vinte e quatro anos na Suíça. Carrega no imaginário de exílio a desilusão em relação ao mito do secularismo das nações.

O simbolismo de Kubin e de Ensor influenciou de modo significativo a produção de Goeldi. Foram os símbolos, principalmente aqueles ligados à morte, que compuseram seu imaginário logo no início de sua vida artística. A presença desses signos consagrados marca sua atração pelo tema, a exemplo da caveira, que integrou o imaginário dos homens em praticamente toda a história cultural, e realmente “assíduo nos artistas de origem germânica” ⁴⁶. Um século marcado por duas grandes guerras exercem no artista expressionista um inevitável interesse pelo assunto. Certamente por essa razão, por sublinharem a fraqueza e vulnerabilidade do homem, os seres cadavéricos são recorrentes em seus desenhos e gravuras.

Um artista, porém, cuja imaginação está fortemente atuante ultrapassa os signos correntes. Em *O poente* (fig.11) o tema ganhou contornos singulares na visão do gravador. O sol vermelho agoniza no céu convulsionado pelas súbitas pulsões de sua mão. Na rua, uma luz oblíqua, marcada pelas incisões prolongadas e agudas, como um estriamento, traça o caminho que ruma em direção ao horizonte negro. O urubu, em *close*, afirma sua presença sinistra no olhar fixo como quem espreita. O fim do dia, a metáfora da iminente morte, surge imperativo na consciência do poeta que consuma na imaginação o fato insolúvel. Fato que se atualiza na *polifonia* gráfica e ganha o peso expressivo capaz de comunicar, de maneira particular, a tragédia humana. Uma aproximação com *O corvo* de Edgar Allan Poe nos ajudaria aqui a estabelecer a medida da brutalidade de Goeldi em relação ao tema através do contraste entre as duas aves do mau agouro. Se, por um lado, o corvo de Poe é um eco monótono do espírito atormentado pela partida precoce da amada — Há aí uma nota de beleza

⁴⁵ Cabe enfatizar o uso da palavra “crise” no sentido original grego, *crisis*, como ideia de separação, abismo.

⁴⁶ REIS JUNIOR, José Maria dos, *Goeldi*, P. 39.

intencional no poema do escritor americano –; por outro, o urubu de Goeldi está destituído de qualquer reminiscência psicológica. Figura, então, como uma realidade repulsiva. Digna de nota é a presença do urubu no imaginário popular do centro urbano carioca e tão presente nas obras do gravador. O escritor João do Rio dedicou uma de suas crônicas a certos tipos do cotidiano das ruas sob o título *Urubus*:

Aproximei-me de um dos funcionários do serviço mortuário.
 — Que espécie de gente é essa?
 — Oh! Não conhece? São urubus!
 — Urubus?
 — Sim, os corvos... É o nome pelo qual são conhecidos aqui
 agenciadores de coroas e fazendas para luto. Não é muito numerosa a
 classe, mas que faro, que atividade!⁴⁷



Figura 11
 Titulo: O POENTE.
 Técnica- Xilogravura

Com toda crueldade, e apesar disso, o mundo surge como aparição. Suas figuras são fantasmagóricas, as casas nos olham. Os homens, quando não vagam, exercem suas funções de modo mecânico⁴⁸. São trabalhadores que não almejam ir para além da ação anterior. O animismo torna-se uma função poética, como fruto natural do jogo do espírito. Para J. Huzinga “a coisa percebida é antes dotada de

⁴⁷ RIO, João do [Paulo Barreto], *A alma encantadora das ruas*, P. 63.

⁴⁸ NAVES, Rodrigo, *De fora Goeldi*, In: Goeldi. P.8.

vida e de movimento, é essa sua expressão primária”⁴⁹. É a imaginação encarada como parte da estrutura da realidade, segundo um modo humano de participação com o mundo. Não seria, portanto a atmosfera de irrealidade que envolve a paisagem goeldiana um modo de intensificação da realidade? Sua perplexidade é a base da ação simbolizante, seu acesso a uma realidade estranha na qual se reconhece, de algum modo, a ele pertencer.

Em [*Casa maldita*] (fig.12) o cenário assume qualidades plasmáticas. Presenciamos o iminente desmoronamento do espaço geométrico, tudo parece prestes a pulverizar-se. A figura no canto aterroriza pela deformação que sua fisionomia adquire em fuga. Aqui o gravador propõe um pesadelo tenebroso e fugaz, que atormenta o homem diurno. Em tais figuras o dinamismo psíquico é provocado pelo caráter um tanto quanto intermediário das formas. Os seres, sem qualquer nitidez, clamam por um preenchimento que jamais será atualizado. Assimilamos a obscuridade como algo que reside em nós, como um abismo insuperável.



Figura 12
Título: [CASA MALDITA].
Técnica- Xilogravura

O cotidiano adquire, na suspensão da lógica positiva do homem, um caráter fantástico. Como explica T. Todorov, “o fantástico é a hesitação

⁴⁹ HUZINGA, Johan, *Homo Ludens*, P.151.

experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um conhecimento aparentemente sobrenatural.”⁵⁰ De fato, o ambiente urbano carioca impregnado dessa visão espectral mostra-se como uma imagem surpreendente. É a própria transfiguração que se apresenta como imagem das perplexidades do homem que ali está. O artista, nas palavras de R. Brito, “concretiza suas metáforas de melancolia e angústia, torna palpável o absurdo à nossa frente”⁵¹. Sem negá-la, a transfiguração realiza uma superação da representação, da condição ordinária dos nossos esquemas mentais.

Participamos de sua vacilação perante a realidade do mundo, como observamos em sua enigmática obra *Chuva* (fig. 13). A cena suscita a perplexidade de um indivíduo voltado contra o muro em um dia de chuva. Em geral, é possível ver no transeunte *goeldiano* um ser recolhido em si mesmo, indiferente ao seu entorno, e a vida reduzida à repetição de trajetos aparentemente arbitrários. Simbolizam o tempo destruidor, que consome a vida a olhos nus. Este, porém, imprime claramente uma atitude diversa. O mundo é visto como que pela primeira vez em um tempo suspenso, é horror. A obra intriga pela presença de um fantástico guarda-chuva vermelho com o qual se abriga o anônimo petrificado — ou seria o próprio poeta? De todo modo, são ostensivos os empreendimentos do gravador no intuito de elevar o guarda-chuva ao estatuto de uma super-realidade. O modelado produzido na fusão do vermelho com o preto faz com que o utensílio pareça pertencer a uma dimensão distinta ao do homem, então integrado à paisagem. Ficamos aprisionados por todas as dúvidas e expectativas.

⁵⁰ TODOROV, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*, P. 31.

⁵¹ BRITO, Ronaldo, *Goeldi: o brilho da sombra*, In: *Novos estudos*, P. 296.



Figura 13
 Título: CHUVA.
 Cerca 1957
 Técnica- Xilogravura a cores
 22 x 29 cm

A ideia terrível da clausura está irremediavelmente presente em *Céu vermelho* (Fig.14) onde uma árvore de tronco robusto avança violentamente como seus galhos sobre a vermelhidão de um céu estilhaçado. Fragmentos parecem espalhar-se no espaço cênico. Estes seguem caquéticos até assumirem progressivamente a forma estável da janela, como que partido da natureza caótica para alcançar a geometria tumultuada do ambiente urbano. Fica sugerida uma tortuosa mobilidade, onde a única saída permanece obstruída pelo portão implacável. A atração pelas ruelas e becos, entranhas da cidade, se apresenta como o sintoma de um labirinto íntimo, experiência dinâmica da solidão. É o reencontro com experiências primárias que repercutem em nós como um mal-estar, uma vertigem. Um profundo abandono do Ser que se encontra no espaço claustrofóbico da arquitetura urbana, como extensão de sua condição como labirintado.



Figura 14
 Título: CÉU VERMELHO.
 Cerca 1950
 Técnica- Xilogravura a cores
 21,9 x 29,5 cm

O homem no imaginário de Goeldi não encontra sua redenção na imensidão do espaço. É, então, o ser decaído, sujeito às forças impetuosas da natureza. A dinamogenia dos objetos sob o influxo do vento é evidenciada em [Figura solitária] (fig.15). No cenário descampado a massa ganha força e mostra-se nos poucos elementos erguidos sobre o solo. P. Klee lembra que “no caminho terreno, gravitando no centro da Terra, encontram-se os problemas do equilíbrio estático, que pode ser indicado por: *ficar de pé apesar de todas as possibilidades de cair*”.⁵² Há uma poética das estaturas e resistências dos seres verticais. O homem, diminuto, demonstra a precariedade de sua constituição em desconforto visível. Conhece intimamente a hostilidade, o caminho difícil, cheio de percalços. O vento se revela nas coisas em intensidades distintas — algo que pode ser visto na torção parcial das árvores — como uma força irradiada no mundo. Aqueles que sofrem falam de si e de seu opressor, fazendo dele o seu elemento comum.

⁵² KLEE, Paul, *Caminhos do estudo da natureza*, In: *Sobre arte moderna e outros ensaios*, P. 84.



Figura 15
 Título: [FIGURA SOLITÁRIA].
 Cerca 1957
 Técnica- Xilogravura a cores
 22,5X30 CM

A adversidade assume um caráter ainda mais acentuado em *Perigos do mar* (fig.16). Há sempre uma inadequação e impotência diante do ambiente a ser pretensiosamente conquistado. Na fuga desesperada em sua embarcação rústica, há um mover-se lento e pesado pelo oceano áspero. A vontade encontra sempre seu adversário, seu objeto. As energias de perfuração são vivenciadas na experiência literária, do pescador que rema em fuga, assim como na atitude impressa pelo gravador na madeira. Podemos sentir o compartilhamento das experiências incisivas entre gravador e personagem, que assume um caráter uno na imaginação do poeta. Tudo é provocação para o artista. Nele repercutem as experiências simultâneas em planos distintos da imaginação. O que se configura como espetáculo colérico é, sobretudo, o que foi vivenciado na ação sinérgica do artista. Todas as intempéries tornam-se condições da alma. A noite, a chuva, tormentas cólera, tudo no mundo está para o poeta.



Figura 16
 Título: PERIGOS DO MAR
 Cerca 1955
 Técnica- Xilogravura a cores
 21 x 27,5 cm

O EU e o TU estão de tal modo imbricados na produção poética que a influência de um sobre o outro não se mostra claramente ordenada no interior do ato criador, na razão de prioridade e posterioridade. Uma reação em cadeia é ativada. O mundo interior resulta dos influxos do mundo exterior, que sofrem continuamente os influxos da imaginação produtora, não necessariamente nesta ordem. A relação sujeito x objeto, exposto na *Dióptrica* de Descartes, é substituída pelo paradigma *cézzanniano* do ser integrado ao mundo, apontado por Merleau-Ponty: “Eles [o desenho e o quadro] são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.”⁵³ Torna-se ainda mais significativa a afirmação de William Blake ao anunciar que “a imaginação não é um estado, é a própria existência humana”⁵⁴.

⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, P. 18-19.

⁵⁴ WILLIAM BLAKE. In: BACHELARD, Gaston, *O ar e os sonhos*, P. 1.