

GOELDI: O BRILHO DA SOMBRA

Ronaldo Brito

Para um expressionista do começo do século, o exílio era o verdadeiro lar — isolamento e estranhamento constituíam quase premissas ortodoxas de vida. Oswaldo Goeldi, irresistivelmente atraído para a margem e a sombra do mundo, encontraria no Brasil a pátria exata: oblíqua e obscura. Enquanto o nosso modernismo projetava uma racionalidade estética apta a nos colocar no mapa, a presença aqui de um artista do porte de Goeldi, fossem quais fossem os motivos e as circunstâncias, manifestava a compulsão oposta — a de sair do mapa.

Esse movimento não significava evasão da realidade; exigia, ao contrário, a introjeção narcisista dos seres e coisas cotidianos, a transfiguração incessante do ambiente ao redor pela poética do artista. A força de Goeldi reside justamente na capacidade de fazer o mundo confirmar o seu Eu, dobrar-se à sua verdade singular — o que ele nos apresenta, próximo e patente, é um real casual e insólito, sóbrio e patético, vagamente povoado de personagens solitários e aflitos. E não é um registro, um comentário, a tarefa que se impõe ao Eu expressionista é literalmente a produção do real. Goeldi efetivamente submete a diversidade aparente, a fútil variedade da vida, a uma severa redução formal: o seu universo é decididamente metonímico, conforme a medida tangível do Eu. Meyer Schapiro detectou, de forma precisa, o gênio específico de Van Gogh — o de passar, com a mesma intensidade, a qualidade sensível dos objetos e o sentimento profundo do artista. Uma disposição semelhante governa a operação de Goeldi — o *pathos* de distância e irrealidade transpira de maneira física, cada traço, cada mancha ou incisão ficam marcados, indelévels, no papel. A com-

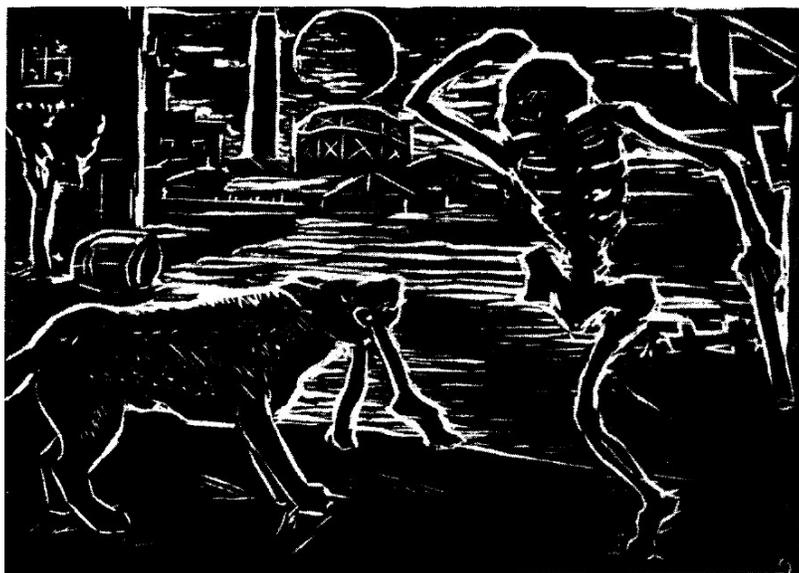


Ilustração da série "Balada da Morte", agosto de 1944, xilogravura

preensão moderna do sentido atual da arte rejeita, por princípio, virtualidades: Goeldi concretiza suas metáforas de melancolia e angústia, torna palpável o absurdo à nossa frente.

O mundo sofre, assim, uma limitação dramática, resumível a alguns poucos signos prosaicos recorrentes ou a típicas alucinações etílicas; esgotável na desolação de becos e quintais ou no passeio grotesco de caveiras grã-finas. Tudo assume uma gravidade metafísica e o conteúdo das cenas importa menos do que a sua precipitação febril sobre o espectador, a surpresa de encará-lo e desafiá-lo, torná-lo enfim poroso à umidade e à maresia ou arrastá-lo num tufão. O lirismo premente de Goeldi tem o dom de ativar e intensificar as cenas mais remotas e estáticas. Mas o expressionismo aqui não é tanto o de um Eu atravessando o mundo com sua crescente expansão quanto o de uma certa empatia, sinuosa e sutil, que vai tomando seres e coisas até convertê-los em matérias da alma; da sofrida, quem sabe extinta alma. A rigor, o real acabaria uma projeção transcendental do Ego. E nada detém essa projeção: as coisas adquirem um aspecto pungente, saturadas de uso humano; os seres, por sua vez, misturam-se às coisas como um elemento a mais da paisagem. A atmosfera impregnada de espiritualidade, uma espécie de emanção moral generalizada transforma a terra numa imagem ideal degradada. Homem e natureza, no entanto, convivem indistintos e sem hierarquia: o mesmo tratamento gráfico, nervoso e conciso, os distingue e os atira à própria sorte, vítimas das mesmas intempéries.

Não existiria mais, portanto, a separação clássica entre natureza e cultura. A voracidade da razão moderna consumiu o *quid* da natureza pa-

ra rebaixá-la à condição de reserva industrial; a voracidade expressionista atua a partir dessa inelutável consigna moderna mas o faz de modo negativo, cético e rebelde — o seu tema obsessivo é o vazio existencial da Era da Ciência, a miséria das relações propriamente humanas em meio ao processamento ininterrupto de relações lógicas. Já virou truísmo constatar a nostalgia do mito, a ânsia metafísica ou a religiosidade problemática da maioria dos expressionistas. E é fato que toda a modernidade germânica, nas primeiras décadas do século, é mais ou menos indissociável da sentença de Zaratustra — a morte de Deus constituía o evento crucial a ser exorcizado. O nosso Goeldi seria localizável nesse contexto, com certa circunspeção todavia. A sua atitude permanece a de um sujeito-mônada, um cogito que não encontra mais a contrapartida de um objeto íntegro — daí as inevitáveis fragmentações, as desproporções e os deslocamentos envolvendo homem e mundo; daí também o transe austero no qual são realizados muitos desenhos, irretocáveis em seu frenesi. Nenhum claro indício, entretanto, de nostalgia mítica ou fervor religioso. Goeldi se permite apenas, com traços secos e agudos, explorar o vazio do real; como se a economia da vida não consentisse sequer êxtases místicos e as atribuições cotidianas, o choque da dignidade pessoal com o jogo mundano, o álcool e a ascese da vadiagem exaurissem toda a existência. Há, contudo, pulsando latente, a ausência de Deus, a ausência do espectador ideal — este é visivelmente um mundo órfão cuja finalidade dissipou-se numa agitação feroz e incongruente, ao sabor do vento e da chuva. Embora, com toda a certeza, seja ainda Ele o responsável pela culpa que se abate, inexorável, sobre o desejo clandestino de tais personagens. A mácula do pecado, na versão protestante puritana, caracteriza essa visão sintomaticamente restrita às áreas de transgressão social — ao álcool e ao delírio, ao crime e à prostituição, às



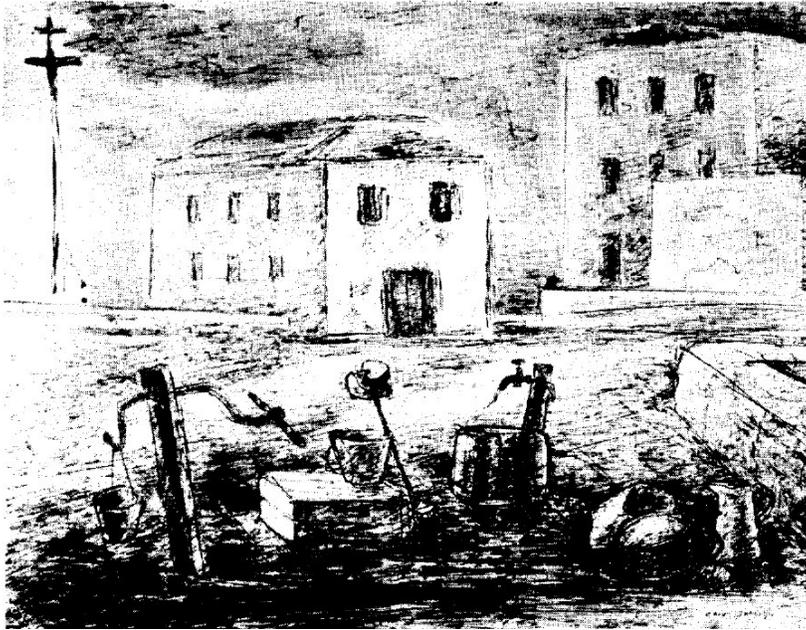
"Pescador Perdido", xilogravura

ocupações refratárias à divisão do trabalho, a fantasmagóricos pescadores, sinaleiros, etc.

Nada integra, enfim, a rotina solar do cidadão da metrópole. E, no entanto, praticamente só a cidade interessa ao artista — as margens urbanas esquecidas e rejeitadas, bem entendido, de praias e bares furtivos, sem cidadãos propriamente: com parques e pequenos anônimos de vidas esquivas e mórbidas. Anteriores às classes e categorias, anteriores ao Princípio da Identidade, pessoas que apareceriam e desapareceriam no limite mínimo da humanidade. E cabe justamente ao artista a missão de revelar a beleza plástica universal do andar trôpego dos bêbados ou a virtude metafísica do guarda-chuva, nossa frágil e débil proteção contra o destino. Aí, só aí talvez, deve comparecer a arte para enaltecer terrenos baldios, ladeiras e velhos casarões de um longínquo porto da América do Sul e lhes conferir valor histórico. E mais, conferir-lhes a glória obscura de resistir a um progresso que abolirá impiedosamente a grandeza básica e elementar dos párias. De certo modo, para Goeldi, o anônimo humilde e disperso assinala o último reduto do humano frente a violência da lógica.

O artesanato da xilogravura, a aplicação constante sobre os rudimentos do desenho, sem nenhuma afetação de virtuosismo, atestam a profissão de fé de Goeldi: a recusa da máquina e da produtividade mecânica. Mas, não resta dúvida, é como sujeito moderno, perplexo e cindido, que ele trava um embate diário com a matéria bruta — consciente da autonomia da arte diante da natureza, apoiado nos estritos limites bidimensionais, por princípio avesso a ilusionismos. Figuras e planos interagem e respondem ao mesmo apelo urgente, coincidem em seu vir-a-ser e garantem o todo denso da obra. Este não é um mundo arcaico e sim o lado da sombra do mundo moderno, ali onde a razão iluminista segregou uma inesperada e inédita barbárie. Sem resquícios de populismo, sem denúncias piegas, Goeldi afirma o pária universal como o paradigma humano. Eis o que seríamos todos: figuras ilhadas buscando sofregamente uma razão de ser, alguma tênue e precária razão de ser. Teríamos aí não só um filho de Van Gogh e Munch, um primo de Kafka, também um irmão mais velho de Beckett e Giacometti.

Ao Eu atópico corresponderão um real desconcertado em planos e contrastes de luz e sombra que se cruzam e esbarram, um espaço tenso e rígido porém indefinível. As perspectivas eventualmente se multiplicam e confundem mas não há, nunca, horizonte. Mesmo quando dois pescadores perscrutam o mar, a excessiva proximidade, o caráter quase chapado da cena, torna indivisível o horizonte, fundindo corpos e ondas, sombras e nuvens. A sensação inquietante de infinito não vem da ilusão de profundidade — vem muito mais da memória do Todo que a cena recortou. A drástica economia formal, repito, constitui o principal e paradoxal recurso expressivo — dela se infere e constata o que falta e angustia. E o que falta, nessa demonstração por absurdo, é exatamente o concerto do universo, a unidade do cosmo.



"Terreno Baldio", nanquim e aguada

O apego íntimo do artista às coisas, a força empática que as traz à tona, tão singelas e humanas, anunciam que também elas sobrevivem por si mesmas, carentes e desassistidas. O comércio entre homens e coisas parece ser o único vínculo afetivo estável neste universo onde faltam a comunicação entre os homens e a garantia da providência divina. Seria necessário descer até uma fenomenologia dos gestos e climas em Goeldi para apreender e analisar, por exemplo, a qualidade intrínseca dessa umidade tão carioca, quintessência tropical muito mais verdadeira afinal do que tantas alegorias de brasilidade. E esta autêntica osmose expressiva com a vida ao redor exclui, como supérfluos, detalhes e generalizações — tudo o que aparece é num sentido maior, mais intenso e essencial, do que nomes, adjetivos ou conceitos. A evidência plástica suprime, de saída, o discurso verbal. Isto é ainda mais admirável quando se sabe que a poética de Goeldi — dado comum a todo expressionismo — carrega forte acento literário. Apenas, o literário aqui se consubstancia de imediato na visualidade, não é acrescido *a posteriori*, muito menos premedita ou orienta a linguagem do artista.

A superação da mimese tradicional talvez seja o axioma expressionista fundamental: não pode haver mundo prévio à ação do artista. Goeldi, no caso, vai instaurá-lo mediante traços duros e comovidos, estruturá-lo segundo uma economia dramática original. Todo o resto — o real vigente, instituído como tal, a vida dita natural e corrente — está sumariamente subtraído; não chega sequer às aparências. A verdade do século oti-

mista se mostra, em última instância, através de seus recalques — na visão pessimista de detritos humanos e industriais. O segredo e a sombra prevalecem, assim, sobre o *logos* da ciência e sua moral da verdade. À geometria do progresso — à certeza de linhas contínuas que tendem a um infinito pacífico — Goeldi contrapõe rigorosos conflitos de planos, dilemas de luz e sombra.

Ronaldo Brito é poeta, crítico de arte e professor de estética da UniRio e do curso de especialização de história da arte na PUCRJ.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 19, dezembro 87
pp. 73-78

