

Nas margens da cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi

Sylvia Ribeiro Coutinho

Investindo numa direção oposta à positividade implícita na pesquisa impressionista – apesar de pressupor igualmente uma dedicação à questão da realidade –,¹ o Expressionismo coloca em pauta o mal-estar do artista no mundo moderno. Trata-se de um deslocamento de posição que diz respeito a um modo distinto de reagir às possibilidades de existência neste mundo: um tipo de engajamento comprometido com a recusa de um real que é visto como estranho, e cujas intenções visam, entre outras, revelar uma leitura negativa da trajetória humana, ou seja, da própria história.

É difícil deixar de assinalar o quanto esse sentimento de mal-estar do sujeito em crise com a modernidade está presente nas gravuras de Oswaldo Goeldi (1895-1961). Nascido no Rio de Janeiro, Goeldi vai aos seis anos de idade morar em Berna, na Suíça, país de origem de seu pai, e só retorna ao Brasil em 1919, com 24 anos. O período decisivo de sua formação – no sentido amplo do termo – se dá, portanto, no ambiente de uma região da Europa, a parte da Suíça que, assim como a Áustria, pertence à órbita cultural alemã. Nesse ambiente encontra-se em ebulição a obra de artistas e intelectuais que manifestam profunda apreensão com a repercussão, tanto na vida cotidiana como na subjetividade individual, das mudanças geradas pela vertiginosa mecanização da vida, inclusive da Primeira Guerra Mundial, da qual Goeldi não escapou.

Quando realiza sua primeira exposição, em 1917, ainda em Berna, Goeldi já tinha tomado conhecimento do movimento expressionista alemão e entra em contato com Alfred Kubin, artista austríaco que será uma referência importante. Mas, ao contrário de Kubin, cujo expressionismo beira a zona surreal do pesadelo, o compromisso predominante de Goeldi é com o mundo da vida, e não com o dos sons atormentados pelo medo de um mundo ameaçador. A denúncia do fracasso das iniciativas humanas não se torna, portanto, mer-

¹ ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 227.

gulho na pura subjetividade, mas a busca de uma conexão entre interioridade e exterioridade, ainda que esta última seja ela mesma o pesadelo. Assim, à sua atividade artística, Goeldi associa a sua condição existencial própria e a condição da vida degradada das grandes cidades modernas. Não importa que essa cidade seja periférica, como é o caso do Rio de Janeiro, pois nela repercute, em sua peculiaridade, a problemática da modernidade, sem esquecer a inserção também problemática de Goeldi nessa cidade: “A ruptura com a Europa deixou-me em pleno abandono, numa luta de consciência”, escreve ele em 1920.² O estranhamento do artista é, no seu caso, duplo: ao exílio próprio do sujeito moderno soma-se a condição de não possuir uma nacionalidade definida.

De acordo com Georg Simmel (1858-1918) – sociólogo e ensaísta alemão cujas principais obras foram publicadas nos anos de formação de Goeldi –, quando a vida ou a cultura subjetiva se expande por si mesma (como, no campo da arte, é o caso do trabalho de alguns expressionistas e, principalmente, dos simbolistas), dá-se um desequilíbrio. Da mesma forma, a pura objetividade, a cultura objetiva que cresce sem conexão com a experiência interior do indivíduo ou da coletividade, é fator de desarmonia. Para Simmel, a modernidade se caracteriza justamente pela expansão acelerada do mundo objetivo, que se move por si e se guia pela economia monetária, indiferente às demandas da subjetividade humana.³ Com isso, a conexão entre mundo objetivo e subjetivo torna-se impossível, provocando não apenas desequilíbrio, mas uma cisão que tende a fragilizar o indivíduo. A questão que Simmel se coloca é: como a personalidade se ajusta ou se adapta a essas forças que lhe são externas? Em outras palavras, como o sujeito resiste a ser nivelado e consumido por um mecanismo técnico-social?

Se a arte expressionista tende a resistir, revelando e exacerbando uma subjetividade dilacerada frente a um mundo que é visto como hostil e fora da medida humana, viver na modernidade é viver em permanente estado de choque. Nesse caso, há uma hipertrofia da vida subjetiva, pois a ênfase da representação recai nas conseqüências que a fragmentação do mundo moderno provoca na interioridade individual. E, se nesse contexto ainda há espaço para a atividade artística,

² Apud NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 97.

³ SIMMEL, Georg. Subjective culture. In: _____. *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p. 45.

ela só é possível como ilha, como um mundo fechado em si mesmo, com existência precária.

A ideia de ilha remete a um viver a vida de maneira diferenciada, a uma vida à parte, mais incerta do que aquela que se vive no cotidiano regulado pela objetividade. Ela pode se revelar tanto numa atitude reservada como na entrega à boemia, que é um outro modo de produzir afastamento. A experiência da aventura entra nessa mesma perspectiva: ela é marcada pela proximidade e distância em relação ao mundo. Aventureiros são aqueles que estão em busca de um algo além. Um roteiro de desvios, onde é preciso desenvolver uma força peculiar diante de um ambiente pouco acolhedor, uma força que se coloca o tempo todo à prova, assumindo riscos. Como aventura, a arte envolve uma apropriação violenta do mundo, distante do trabalho que se faz em conformidade com o campo da pura exterioridade. Ela envolve atemporalidade no experimento e supõe uma *performance*, um viver de outro jeito, o dar um outro sentido ao cotidiano comum. A arte não é funcional para a vida moderna, mas retira dela elementos que são submetidos às suas regras.

Embora Simmel veja na arte – assim como na aventura – um dos poucos meios capazes de rearticular interioridade e exterioridade, nem sempre isso é possível quando se pensa a problemática inserção da arte na sociedade moderna. No entanto, se é verdade que em alguns momentos a arte moderna propôs concretamente uma reconciliação, apontando meios para uma possível reordenação da vida objetiva, para o expressionismo, de modo geral, essa articulação com o mundo só pode existir enquanto desqualificação ou mesmo negação radical da exterioridade, lançando mão de procedimentos críticos e mantendo um distanciamento em relação a ela. Certamente esse caminho não traz conforto nem equilíbrio ao artista, embora ele promova a qualificação da sua singularidade como sujeito moderno autônomo.

Ao pensar a trajetória de Oswaldo Goeldi tomando as noções de Simmel como referência, tem-se a seguinte pergunta: como ele, em sua obra, se ajusta ou resiste ao mundo da pura objetividade? De início, pode-se entender sua decisão de voltar a viver no Rio de Janeiro como uma atitude aventureira. Não apenas pelo que a cidade tem de exótico – no sentido de estranho – em relação à sua vida europeia, mas pela precariedade e pelo provincianismo da cultura artística do país. Nesse sentido, confirma-se a concepção de Simmel de que a

aventura supõe a busca de algo além e pressupõe força para enfrentar o risco que daí advém. Viver essa precariedade, investir no risco, colher material nas bordas da vida da cidade, se entregar à boemia: esses são caminhos que se impõem a Goeldi como condições para que possa levar a cabo a constituição de uma obra que expressa de forma densa e genuína a problemática da vida, projetando em seu trabalho os dilemas do sujeito moderno. Arte e aventura estão aí associadas e configuram não uma opção corriqueira, mas uma necessidade vital que propicia certo alívio ao mal-estar e estranhamento no contato de sua subjetividade com o mundo.

As cenas que aparecem nas gravuras de Goeldi têm em potencial a ambiência soturna, uma escuridão em que a luz é sempre oblíqua, reflexo gerado por uma fonte que está além. Contra o predomínio de amplos espaços pretos, o branco se apresenta em poucas linhas finas que definem o desenho resultante dos sulcos retirados da madeira. Há uma economia de elementos que dá um tom de discrição e contenção, o que de imediato o distancia da exuberância do traçado expressionista canônico. As cenas são invariavelmente de exteriores. Cenas de rua, das ruas que estão à margem, na periferia da cidade. Essa exterioridade, no entanto, é pura interioridade, no sentido de que ela expressa a subjetividade do artista: o modo como ele sente e se coloca nesse mundo. Paira nessa ambiência silêncio e solidão. Quando as ruas estão vazias, as casas que nelas aparecem são entes fechados, misteriosos e impenetráveis, pouco convidativos ao acolhimento da vida íntima que se espera aí encontrar. Essas casas não parecem designar o espaço da residência humana. A interioridade não tem lugar nesse mundo.



Fig. 1 – *Crepúsculo*, 1950, gravura.

Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br



Fig. 2 – *Casas tenebrosas*, [s.d.], gravura.

Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br

Nas cenas em que estão presentes, os animais são sempre de segunda classe. Os cachorros são vira-latas. Os urubus – um equivalente decaído dos corvos de Van Gogh – são sinal de mau agouro; quando não estão ciscando alguma carniça, observam, aguardam, à espreita, o alimento que certamente virá da paisagem desolada. Na figura 3, objetos que deveriam estar no interior das casas estão jogados na rua sem qualquer função ou conexão entre si. Aquilo que deveria estar dentro está fora, em estado de abandono. Tudo é exterioridade. É uma cidade hostil ao homem, que só indica sua existência por meio de sua ausência: um chapéu largado no chão, por exemplo. Essa gravura é exemplar do método de entalhe usado por Goeldi, o modo como ele faz tudo caber no espaço: a partir do eixo central do poste de luz, os objetos parecem inseridos na cena como num processo aleatório de recorte e colagem, como montagem, com uma lógica perspectiva peculiar. Todas as coisas têm que caber, entrar nesse espaço, não importa como. O ponto de vista descentrado da cena expressionista soma múltiplas e contraditórias visadas, lembrando o modo de proceder que se vê na pintura do quarto de Van Gogh em Arles (1988). A cadeira, que aparece tanto lá, dentro do quarto do pintor holandês, como a que está aqui fora, na rua de Goeldi, é ela mesma totalmente descentrada. São recortes do mundo que se organizam, antes de tudo, para configurar subjetividades singulares.



Fig. 3 – [Sem título], 1950, gravura.
 Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br

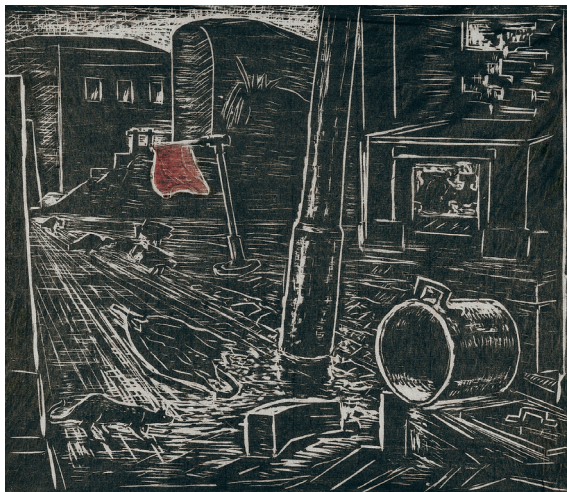


Fig. 4 – *Rua Molhada*, [s.d.], gravura.

Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi

www.oswaldogoeldi.org.br

Já os homens, quando estão presentes na cena, não têm um rosto, são anônimos. Andam curvados, parecendo carregar um fardo e um fardo pesado, fechados em si mesmos. Não há comunicação, mas uma reserva que beira a indiferença, ou mesmo a desistência, em relação aos semelhantes e ao mundo. Como assinala Simmel, uma das consequências da exacerbação da racionalidade do mundo moderno é o congelamento da vida interior. A dificuldade de viver na cidade leva o indivíduo a criar mecanismos de ajuste e defesa, sendo os mais comuns a atitude *blasé*, a reserva e a repulsa. Todos esses mecanismos se manifestam como uma espécie de indiferença hostil entre os homens. Em compensação, a grande cidade, pela falta de ingerência da comunidade – típica das cidades pequenas –, permite uma liberdade de movimentos isenta dos constrangimentos da vida social. Nesse espaço de liberdade, do anonimato da metrópole, há lugar para o temperamento singular, o individualismo peculiar que permite, entre outras, a revelação do talento pessoal. As pessoas que desenvolvem um talento especial, como é o caso do artista, são figuras de exceção, que impõem uma individualidade qualificada e ampliada em meio ao mundo desolado.⁴

⁴ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. p.286-288.



Fig. 5 – [Sem título], 1931, gravura.
 Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br

Na figura 5, veem-se dois homens caminhando em direções opostas, nas bordas da cena. Não são eles o elemento central da representação, mas o guarda-chuva abandonado que está no primeiro plano e sobre o qual incide uma luminosidade intensa. O guarda-chuva, um elemento recorrente do repertório de Goeldi, raramente aparece aberto. Fechado e jogado no meio da rua ele é inútil, não cumpre sua função de proteção. No entanto, ele está lá, como presença maior que a daqueles homens virados de costas para o observador. Em *Céu vermelho* (figura 6), novamente dois homens, agora voltados para frente, são apenas frágeis silhuetas, também sem rosto. Parecem submersos pela densa massa de um entorno que aparenta estar mais vivo do que eles. A casa maior no fundo parece debruçar-se sobre o homem da direita. Os postes tortos também parecem prestes a desabar.



Fig. 6 – *Céu vermelho*, 1950, gravura.

Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br

O vermelho – que em termos simbólicos pode remeter ao sangue e à vida, é outro elemento recorrente no trabalho de Goeldi – aparece nesse mundo imanente como um pálido reflexo que vem de outra instância. Tudo é instável e precário para esses dois seres anônimos imersos na sombra.

Se Goeldi mantém no anonimato a representação dos seres humanos em geral, porque os vê assim no mundo da vida comum, não causa espanto que represente a si mesmo, em autorretrato, como indivíduo singular, dotando sua própria imagem de uma carga poderosa de expressividade. Nessa visada, revela-se sua filiação ao Expressionismo que descende do mesmo sentimento de exílio que move Van Gogh. Impressiona a proximidade da força subjetiva que se objetiva em obra de arte no trabalho dos dois artistas. Olhando os dois autorretratos a seguir, revela-se também o quanto a opção de Goeldi pela xilogravura, comum no expressionismo alemão, alcança em seu trabalho, além da almejada relação entre tradição cultural e natureza, o estatuto de uma

poética própria dotada de alta qualidade, tanto poética como técnica. A força expressiva dos veios sulcados da madeira é, aqui, equivalente à força expressiva das pinceladas de Van Gogh.



Fig. 7 – *Autorretrato*, 1950, gravura.
Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br



Fig. 8 – *Autorretrato*, 1887, pintura.

Imagens catalogadas e licenciadas conforme normativas do Projeto Goeldi
www.oswaldogoeldi.org.br