

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE BELAS ARTES

PAULA CRISTINA GOMES DO AMPARO

**O TURNO DA NOITE:**  
**insônias e especulações em torno de “Chuva”, de Oswaldo Goeldi**

Rio de Janeiro  
2017

PAULA CRISTINA GOMES DO AMPARO

O turno da noite:  
insônias e especulações em torno de “Chuva”, de Oswaldo Goeldi

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Tadeu Capistrano

Rio de Janeiro

2017

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

AMPARO, P. **O turno da noite: insônias e especulações em torno de “Chuva”, de Oswaldo Goeldi.** Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1º semestre letivo de 2017.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Tadeu Capistrano (Orientador)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dra. Georgina Martins  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dra. Patrícia Corrêa  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Examinada a monografia.

Conceito:

Rio de Janeiro, 4 de agosto de 2017.

## **Agradecimentos**

Primeiro, para começar realmente pelo início, agradeço aos meus pais, que gostam de festa e me ensinaram a alegria da comemoração, e que acima de tudo, é preciso compartilhá-la. Depois, mas praticamente do lado, porque estou bem no princípio, ao Rafael, meu irmão, que possui uma personalidade generosa e doce; afinal, ninguém mais poderia entender.

E, por falar em família, agradeço às minhas tias e primas, mulheres fortes, que através de atitudes me incentivam a ser forte também.

Agradeço aos professores apaixonados pela carreira que escolheram, e que me fazem amar o processo de estudar: o orientador e amigo Tadeu Capistrano, que acreditou nas minhas potencialidades, me dando liberdade para criar através de caminhos como a poesia e o universo noturno, caro aos dois; à amiga Rosa de Carvalho Gens, que tive o carinho de tê-la me ouvindo sobre a monografia e me oferecendo diversos livros, que atualmente dão corpo à leitura que apresento aqui; à amiga Georgina Martins, que aceitou o convite para fazer parte da banca, e que eu admiro como mulher, mãe, professora, escritora, eu a admiro completamente; e ao professor Aldemar Norek, que me incentivou a escolher um tema para levar à JIC de 2014, e essa monografia, que agora apresento, começou ao lado dele. Também, um sincero obrigado à Patrícia Côrrea, que compartilhou seus ensinamentos comigo em aulas muito preciosas, e aceitou ler esse trabalho e participar da banca, obrigada, obrigada.

Agradeço aos meus amigos e família da Casa Vermelha, que toparam, ao meu lado, e até o fim, compartilhar músicas e dançá-las na cozinha.

Por fim, porque sem eles, não teria sido tão divertido: Caio N, Marcos, Karina, Fernanda, Fabrício, Otávio, Camilo e Jôji, obrigada por todas as vezes que a gente joga um grão de areia no chão e chama de praia; Caio K, Cesó e Barbára, um brinde de gengibre; Carol, Bia, Alberto, Isly e André, o terror dos caretas continua; Luiz Z, daquele lugar além do arco-íris; Pedro, Camila, Patrick, Isabel, Kita e Leo, que ao meu lado cresceram no curso de Fundamentação da EAV do Parque Lage; Vitor e Bruna, inteligentes e valiosos à História da Arte. Quanto aos amigos recém-chegados e que estão vendo essa transição, obrigada!

*“Deixai-me chorar mais e beber mais,  
perseguir doidamente os meus ideais,  
E ter fé e sonhar – encher a alma.”*

*(Camilo Pessanha)*

## **Resumo**

A obra do gravurista Oswaldo Goeldi é conhecida por estar repleta de sujeitos solitários, que, em meio à cidade grande, parecem distantes de qualquer afeto. Encerrados em suas questões pessoais, esses homens deambulam por um Rio de Janeiro suburbano, 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, estuda-se o gesto que ilumina a noite goeldiana, expresso pelo sujeito que segura o guarda-chuva vermelho na gravura “Chuva”, produzida em 1957. Os pés dessa figura de que não reconhecemos o gênero ou seu rosto está virado para um muro, enquanto um caminho desenha-se a sua frente. A hesitação permeia a leitura da gravura, em que o estudo inerente ao sujeito do século XX, e como ele significa o mundo ao seu redor, são parte primordial da investigação que se desenrola em torno dessa imagem.

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

## **Sumário**

Apresentação.....	7
Parte 1. Noite: é preciso dormir para que outro dia comece.....	9
Parte 2. Gesto: aquele que empunha o guarda-chuva.....	30
Conclusão.....	52
Referências.....	55
Anexos.....	58

## Apresentação

Em 2014, junto ao professor Aldemar Norek, iniciei o processo de estudo sobre o guarda-chuva vermelho presente na gravura de Oswaldo Goeldi, “Chuva”, de 1957. A escolha do tema baseou-se no carinho imenso pela imagem, e o quanto o seu “lacônico”<sup>1</sup> título me ajuda a ultrapassar as fronteiras que separam a crítica da arte do mero observador, no sentido, de que essa imagem me faz ansiar por escrever histórias, imaginar cenas, sonhar. No início, estudei “Chuva” (Anexo 1) sob a ótica de filósofos como Sartre e Nietzsche, acompanhada pela literatura de Jorge Luís Borges, tentando entender o que seria aquele sujeito que não exhibe seu rosto e que bastaria o seu desaparecimento em meio a outras pessoas, para, ao encarar a multidão, restar em mim a sensação de nunca o ter visto antes.

Ainda sob o encantamento que o universo de Oswaldo Goeldi proporciona, manifestei o desejo de seguir a pesquisa, junto ao professor Tadeu Capistrano, iniciando um novo processo que resultou nessa monografia. De início, fui questionada sobre o que me chamava atenção na gravura, e pela primeira vez, percebi que ela me despertava a sensação de a noite ser enorme. Deste modo, nasceu a primeira parte dessa pesquisa: Noite. Seguir essa pesquisa por esse título tão lacônico quanto Chuva, portanto, abrangente, foi possível graças ao livro *Atmosfera, ambiência e Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, do ensaísta Hans Ulrich Gumbrecht, composto por pequenos ensaios sobre o quanto a atmosfera influencia no desenrolar de narrativas diversas, e reflete os sentimentos dos sujeitos que com ela se relacionam. A partir do conceito de *Stimmung* utilizado por Gumbrecht, pude iniciar esse recorte.

Para o tópico da simulação do ambiente noturno como o conhecemos hoje e o vivenciamos nas cidades grandes, o estudo teve continuidade com os livros *Noite*, de A. Alvarez, e *Disenchanted Night*, de Wolfgang Schivelbusch. O livro *24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, de Jonathan Crary, foi essencial para o entendimento da noite como a criação de um bem vendável. Após a contextualização da noite como um fenômeno cultural, dependente de uma leitura junto ao período histórico no qual ela está inserida, tento evocar o artista Oswaldo Goeldi nesse ensaio, pensando no flaneurismo do artista, entre os postes de luz do Rio de Janeiro, talvez, o único símbolo material da modernidade a que ele delegou alguma atenção. As noites cariocas são dadas a um amarelo melancólico e boêmio. O desenvolvimento da paisagem carioca na exclusão dos que vagam pelas ruas escuras é

---

<sup>1</sup> Ronaldo Brito em seu artigo “Oswaldo Goeldi, Chuva” refere-se ao título da gravura dessa maneira.



somado a um discurso de como as cidades se formaram em conjunto à possibilidade da democratização das luzes elétricas, que tornaram o ambiente noturno habitável.

A questão do sono e dos sonhos misturou-se com as questões do Romantismo e o estilo de vida do sujeito romântico do século XIX, que transformou o tédio em símbolo de distinção e impulsionador da criação. A leitura do desenvolvimento do tédio junto ao movimento foi possível através do livro *Do Luxo ao Fardo* do psicanalista Pedro Salem, e da poesia de Novalis. A questão do amor com as diferentes versões de Eros aparece atrelada ao universo noturno também; assim, somaram-se ao ensaio os escritos de Roland Barthes, no caso, o livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, em que o autor discorre acerca da posição que foi colocado o amor no final do século XX, através de histórias pessoais, de amigos e textos teóricos, enquanto o uso de Marguerite Duras com a história do seu amante aparece para melhor narrar o que se desenhou como um Eros noturno nessa pesquisa. Essa parte demonstra um sujeito indissociável da questão do surgimento do Eu, que, em contato com os fantasmas noturnos ao seu redor, molda, de certa maneira, o seu destino. A doença e a morte, juntamente com os fantasmas que nos esforçamos para esquecer, jogando-os no escuro, encontram-se no ensaio, com a colaboração do livro *Doença como metáfora*, de Susan Sontag, no qual ela pensa a tuberculose, o câncer e a AIDS – como doenças que moldam ativamente as dinâmicas sociais em diferentes períodos históricos.

A segunda parte do ensaio recebeu o título de “Gesto”, pois aprofundar-se nos estudos sobre a vida e obra de Goeldi é aprofundar-se no Expressionismo. Os livros *A Poesia no Expressionismo Alemão* de João Barrento e *Expressionismo* de Roberto Cardinal foram as leituras de base, para entender esse período histórico ligado à angústia resultante da Primeira Guerra Mundial, e para os pensamentos que desenvolvi acerca do gesto enquanto expressão dos desejos internos do sujeito, que manifesta em suas ações potência e resistência, capaz de reconciliá-lo com o mundo ao redor ao afirmá-lo presente nesse mesmo mundo. Esses gestos são emitidos na atmosfera caótica e opressiva do Expressionismo, em meio ao veloz mundo moderno, em que distraídos, focamos demais no horizonte e os ignoramos. Em seguida, em meio ao Expressionismo, associei Oswald Goeldi e o guarda-chuva vermelho ao desejo de Georges Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos Vagalumes*, de fazer uma poética dos que resistem apesar de tudo, porque, de alguma forma, com seus “gestos-vagalume”, o ser humano consegue criativamente encontrar soluções para não estar vencido.

O mal-estar comum ao universo expressionista foi analisado sob a ótica de Sigmund Freud com seu texto *Mal-estar na Civilização Ocidental* e do conto “O Homem de Areia” de

E. T. A. Hoffman, que também ajudou a fazer nascer um diálogo com o sentimento de *unheimlich*, presente nas imagens de Oswaldo Goeldi, que sendo estrangeiro e sem esboçar traços inerentes à estética tropical, em suas imagens fez transbordar o mormaço das horas quentes.

Quanto à literatura específica sobre a produção do gravador, há uma abrangente obra elaborada por reconhecidos estudiosos, historiadores e críticos de arte, tornando um desafio nesta monografia deslocar a imagem construída pela fortuna crítica. O livro *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, de Priscila Rossinetti Rufinoni, foi uma leitura chave nessa tentativa. Também foram utilizados ensaios de Paulo Venâncio, Ronaldo Brito, Sylvia Coutinho e Laura Abreu, que me incentivaram a ruminar a existência do guarda-chuva na obra de Oswaldo Goeldi através de diferentes pontos de vista.

As poesias, os romances e as diferentes ficções que aqui estão reunidos juntam-se ao impulso inicial: o de junto à imagem de Oswaldo Goeldi, imaginar narrativas possíveis aos seus sujeitos, que nos dão as costas e somem pelos becos.

## Parte 1. Noite: é preciso dormir para que outro dia comece

É preciso que o Sol nasça e cubra a nossa janela produzindo sombras na parede do quarto e que os passarinhos cantem, o jornaleiro passe, para entendermos que mais uma manhã começa; é preciso que se saia atrás do ônibus, do banco e do pingado. Depois trabalha-se, tira-se o horário do almoço, trabalha-se mais um pouco, e finalmente saímos em busca de algum lazer – um dos contrapontos do tédio, para muitos, é aí que o dia começa, mas estão enganados – nas atabalhoadas calçadas do Rio de Janeiro, que todos sabem, existem para mesas e bares. E quando os pés seguem em uma roda só, espera-se o ônibus de novo.

Em casa come-se, peida-se e deita-se. Nos fins de semana, há a possibilidade de novos planos e o planejamento de uma viagem floresce, quando podemos ser turistas e tudo é aventura: novas comidas para que você não comprou os ingredientes e novas camas em que você não ajustou os elásticos dos lençóis, embora tenha pago por eles, para esse exato momento em que os usa. E bebe-se e espera-se. Os dias passam, colam-se, misturam-se. É preciso dormir todas as vezes ou todos os sentidos embaralham-se com os dias, e as horas se tornam cristalizadas. As lembranças possuem um efeito de nos encher de imagens, enquanto em outras insônias você vive as horas dormentes em que apenas se encaram as paredes escuras do quarto sem a necessidade da nostalgia – *la noche oscura*. As horas não dormidas são cheias: em um muro por Copacabana, alguém escreveu que “quem sonha não trepa”.

As viagens, quase sempre exaustivas porque pouco se dorme e muito se vê, mostram-se vívidas sob filtros insistentemente solares, ecos de experiências estonteantes e incomuns, belas caudas de pavão. E quando não se consegue dormir para o bem ou para o mal, fazem-se coisas enquanto todos dormem, horas e horas ociosas pela frente, em que friso mais uma vez: muito se faz. Algum momento você fica cansado demais para ler ou escrever, você não consegue pensar, você até vê imagens de um filme na tela da televisão, mas você só as absorverá depois. Os dias não passam, porém isso se dá de uma forma muito diferente dos dias de viagem ou dos dias ociosos. Você realiza que é preciso que haja início, meio e fim. E assim, vencido, é preciso dormir para que outro dia comece.

O ressurgimento de um novo dia depende do sono e do sonho. Depende da noite. Para Luci Buff o “insone é aquele que se vira para um lado e para o outro e não acha o seu lugar no mundo” (BUFF: 2001, p.74), e o ato de dormir durante um dia representa a morte no

mundo, uma desatenção ao mundo e por isso o insone também é resistência ao mundo – tentando delegar sentido ao mesmo, por outras vias, porque não é preciso viver a rotina formal de trabalho e lazer para habitar o mundo. Ela discorre sobre as ideias de Maurice Blanchot acerca do sono – esse ritual que lhe garante sossego e uma posterior volta ao mundo. Para Blanchot, o ato de dormir também é comparável a um senhor que se confia ao seu escravo que o serve. O sonho é a noite ameaçadora, a segunda noite, a que o servo também pode ser um algoz, caso decida mostrar aquilo que você não pediu para ver. Pensar o sono neste território é ligar-se à literatura, como uma alternativa para entender o mundo e o meu próprio ato de dormir, como uma ação que vai além de uma simples recarga de baterias; entender porque diariamente nos jogamos em mãos tão imprevisíveis.

O livro *Sonhos Sobre Meditação de Descartes*, de Luci Buff, embora publicado em 2001, trata de outra relação temporal com o mundo, e, portanto, com as horas dormidas. Luci Buff aborda sonhos de Descartes ocorridos há mais de 390 anos atrás. A experiência do sono enquanto tempo não capitalizado e incerto, dos que se desligam das coisas ao redor para se jogarem nesse universo aparentemente inútil que são os das horas dormidas, é um tempo muito caro à modernidade e em constante debate sobre como levá-lo ao fim. Portanto, para um diálogo mais próximo sobre o sono nos dias atuais, o livro *24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, de Jonathan Crary, é indispensável, ao problematizar o impasse que esse momento humano cria em um mundo em desprezo ao que é material e conseqüentemente em alvo para o declínio, justamente pela fragilidade que o corpo se expõe quando não pode estar em vigilância, movimento, produção e consumo – um corpo que dorme, é um corpo que precisa inutilizar-se para poder descansar, estando vulnerável aos perigos do mundo externo. Diante das demandas de produção de hoje, esse corpo que nada produz é uma afronta ao tempo capitalizado e à “vida humana na duração sem descanso, definida por um princípio de funcionamento contínuo” (CRARY: 2016, p.18). Em um mundo repleto de distrações, o sujeito precisa assumir o papel ora de consumidor, ora de produtor, para que haja a manutenção dessa vida sem pausa, havendo a urgência de seres humanos inesgotáveis, e para ilustrar a importância do fim do sono para o funcionamento dessas engrenagens, Jonathan Crary abre o seu livro usando o exemplo da criação de um soldado que não dorme, sendo capaz de passar dias no campo de batalha em modo de vigilância. Para que esse soldado atue perfeitamente, mesmo abrindo mão do descanso, é preciso que não haja muitas alterações em seu corpo e mente, tal como o pardal de coroa branca, que durante as suas migrações, fica acordado por até sete dias.

A expressão “24/7”, oriunda do inglês (“twenty-four seven”), é usada para indicar que uma ação foi realizada sem interrupção, como por exemplo, um serviço que está disponível 24 horas por dia, 7 dias por semana. Esse modo de pensar o tempo serve para entender como funcionam as demandas da sociedade atual, isso se dá porque o que acontece em um período 24/7 é bastante diferente do que se desenrolaria em um período 24/365, que traz uma duração estendida a partir da qual, podem inserir-se eventos-rupturas. Às vezes, vivemos semanas e não lembramos, ao contrário dos anos que nos trazem aniversários, casamentos, diplomas e diferentes outros tipos de nascimentos, portanto o ritmo de vida 24/7 existe justamente para a ajuda da dissolução do indivíduo no ritmo exigido pelos tempos pós-capitalismo, no qual as horas foram absorvidas pelo trabalho, o consumo ininterrupto e o marketing, que devem ser naturalizados e absorvidos de maneira impensada; nesse contexto, estabilidade passa a ser sinônimo de inação. O sono, para Crary, é o “hiato incontornável no roubo de tempo que o capitalismo nos submete” (CRARY: 2016, p.19), por isso o insone frente a esse contexto acaba encaixado em dois quadros: aquele que estará inserido nesse fluxo de produção, consumo e descarte contínuo, ou aquele que segundo colocado por Emanuel Lévinas, fica em “um modo de imaginar quão difícil é a responsabilidade individual diante das catástrofes de nosso tempo” (CRARY: 2016, p.28). O sujeito insone da realidade 24/7 perde a noção de dia e noite, vivendo assim em um mundo desencantado ao serem rejeitadas as sombras e obscuridades que o mesmo possui, acarretando aos dias um passado raso e sem espectros.

Esse contexto exposto por Jonathan Crary, no qual não é preciso dormir para que o outro dia comece, justamente por não haver mais a necessidade da vivência dessas diferentes temporalidades, haverá a perda do cotidiano e das horas monótonas da vigília, ou seja, uma constante supressão do então considerado tempo inútil, voltado simplesmente para a contemplação. Durante um bom tempo estivemos entregues a uma rotina, as forças cíclicas de repetição, no qual o homem apegava-se ao ontem e ao que viria no amanhã, justamente para manter esse *modus operandi* que por muito tempo o saciou, mas que está sendo rebaixado pela modernidade, que a vivência da aventura está atrelada ao novo e a quebra do que há de constante em nossas vidas – esses novos corpos deverão estar preparados para o hábito de se viver voltado ao presente, estando a satisfação de seus desejos ligada àquilo que só pode ser usufruído no aqui e agora; preferencialmente, jamais exposto à ruína física, comum aos objetos que ficam obsoletos com o passar dos anos.

Em contraponto a essa realidade que parece ficção científica, mesmo estando cada vez mais normatizada nos nossos dias, existem formas de aproveitamento do tempo, aceitando os desesperos e alegrias que o mesmo pode acarretar – exaltando-o ou maldizendo-o –, e

principalmente o percebendo. Em busca dessas alternativas, a investigação do presente ensaio se desenvolve.

O artista que impulsiona esse ensaio ao lado do alumbramento pelo momento noturno é o gravurista Oswaldo Goeldi, que se insere em uma tradição que pode ser lida ao lado do Expressionismo e do Romantismo, escolas da valorização dos gestos e espaços independente dos sentimentos positivos ou negativos atrelados a eles. Viver e compreender o mundo através da vivência diária; das ruas que se passam, dos cafés em que se sentam, dos cigarros que se gastam, dos livros lidos e os livros não lidos, das roupas que se lavam, dos lutos que se vestem e das datas que se festejam – compõe uma lista mínima quando pensamos o quanto fazemos em um único dia para a manutenção do cotidiano.

“Ser tocado, como que de dentro” (apud GUMBRECHT: 2014, p. 13) é uma frase de Toni Morrison citada por Hans Ulrich Gumbrecht no texto *Ler em busca de *stimmung**. no qual o autor expressa as vantagens que podemos obter na interpretação de diferentes linguagens artísticas – literatura, música, pintura – quando nos apoiamos em tentar decifrar essa coisa que está-aí e que nos toca, dando sentido ao que o ser humano tenta expressar através de um trabalho, em que um impulso o faz depositar suas potências criadoras. Gumbrecht afirma que as coisas estão “sempre-já” numa relação com os nossos corpos, através de uma relação que ele chama de “presença” e, ao aplicarmos esse pensamento, podemos controlar o nosso hábito de tentarmos atribuir significações a tudo em tentativas frustradas de articular o inarticulável. Em um dos exemplos do ensaio, coloca-se a situação criada em *Morte em Veneza*, que não nos pega com surpresa – até mesmo no filme que Visconti substitui as inúmeras descrições atmosféricas de Thomas Mann pela música – pelo fato de Tazio não entrar em contato direto com Gustav, ao mesmo tempo em que aquela é uma jornada de morte em uma Veneza que pesa com um ar que a cada instante dissemina uma praga. Através do conceito de *stimmung* que Gumbrecht analisa através da junção das palavras *mood* e *climate*, considerando desde o início a impossibilidade de traduzir a palavra, pode-se entender o quanto o que está em volta do sujeito pode afetá-lo fisicamente – Gustav morre de beleza ou de doença? – colocando para fora um estado de espírito impossível de ser mimetizado, mas que nos debatemos em constantes tentativas assim mesmo.

Ainda segundo Gumbrecht, a palavra *stimmungen*, que exprime tanto nostalgia quanto revolta frente à monotonia burguesa, possibilita pensar o Romantismo como exemplo para o

entendimento dessa postura ante a vida. O *stimmung* pode ter vindo da experiência do isolamento, que desenvolve novas subjetividades diante de um mundo moderno, portanto de um mundo em que temos cada vez mais dificuldade para ouvir o nosso estado de espírito, essa coisa interior e inclassificável, esse *mood*. O pintor Caspar David Friedrich, protestante e sem ambição de participar dos debates filosóficos contemporâneos (no caso, os que hoje chamamos de filósofos “clássicos”), criou obras que transmitem esse *stimmung* do homem no isolamento, tentando afirmar presença. O pintor segue, como sugerido por Gumbrecht, uma intuição poética para se expressar através de palavras como “alma” e “harmonia”: o enfrentamento de um passado presente que nos dá pistas da função da nossa existência.



**Caspar David Friedrich: O Monge à beira-mar, c. 1810**

No contexto de Goeldi e a sua paixão pelo Rio de Janeiro suburbano, temos o sujeito engolido pela noite infinita como o mar do monge de Friedrich que não consegue se encaixar na cena. Esse gravurista “patinho feio” do seu tempo, o que não parte de um repúdio intelectual vindo do cenário cultural brasileiro, pois Goeldi era bastante querido e respeitado, amigo de Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Rachel de Queiróz, mas pelo mercado estreito em que o mesmo teve que se afirmar, abrindo espaço para muitos outros jovens gravuristas; com uma estadia prolongada na Europa, ele não se sente familiarizado com o cenário que encontra aqui, e, em uma de suas cartas, ao falar do Rio de Janeiro, embasbacado, Goeldi afirma: “cenas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado” (apud ABREU: 2008, pg. 10). Imerso na situação de estrangeiro, Goeldi encontra forças no que vê e afirma

em 1935, que o mundo em sua volta contém tanta magnitude que o reconcilia de novo – com as coisas ao seu redor?

As narrativas noturnas ganham espaço por se desenvolverem em um ambiente capaz de fazê-las existir. No seu livro *Noite*, o jornalista A. Alvarez narra a conquista histórica desse luxo, anteriormente só permitido a nobres com dinheiro para desperdiçar lâmpadas de gordura, por isso um dos mais marcantes símbolos de “vadiagem” dos tempos atuais, no século XVIII também significava distinção: ir dormir, enquanto todos os burgueses levantavam para acordar e trabalhar. Com o barateamento dos artefatos luminosos, a noite foi ficando diplomática e tornando-se espaço de divertimentos até não fazer praticamente nenhuma diferença quando comparada com o dia – atualmente podemos trabalhar, estudar, ir para academia e ter qualquer tipo de rotina em qualquer horário: casinos em Las Vegas, por exemplo, lançam oxigênio para que os frequentadores não se sintam cansados e possam gastar mais. Essas intervenções que incentivam o uso da noite como espaço social e de trabalho geram uma “cultura da noite”, que precisa de pessoas que a frequentem ao lado de pessoas que a tornem frequentável, liberando esse intervalo obscuro dos seus fantasmas e ameaças: os policiais nesse tópico exercem um importante papel. Um policial encaixado nessa atmosfera precisa ser um indivíduo em alerta no momento em que geralmente as pessoas estão exercendo suas atividades mais relaxadamente, sejam os que usam o horário noturno para aplicar furtos, desde aqueles que preferem as sessões de cinema durante a madrugada – fazendo com o que o desenvolvimento de uma paranoia em busca do certo ou errado nos profissionais de segurança, se torne um costume sadio, e segundo A. Alvarez, a paranoia é uma reação natural, apoiada na crença de que quando o sol se põe o pior vem à tona.

Os notívagos humanos, diante das mitologias acerca do escuro, acabam sendo mais paranoicos frente à atmosfera de incertezas que são tão bem narradas nas histórias de Shakespeare, por exemplo, quando Romeu antes de entrar na festa dos Capuletos pede pela tocha: “Eu não quero brincar; deem-me uma tocha; por estar tão sombrio, eu levo a luz” (SHAKESPEARE: 2011, p. 31); luz ilusória, porém confortadora de imediato. No século XVII, quando a noite começa a ser ocupada por uma rotina que será usada em prol da distinção como apresentado pelo ensaísta Wolfgang Schivelbusch, no livro *Disenchanted Night: The industrialization of Light in the Nineteenth Century* a classe trabalhadora separa-se da aristocrática por motivos do uso de recursos – velas, lâmpadas, óleo –, e por conta dos serviços desenvolvidos dependentes ou não da claridade. Quanto mais alto na hierarquia financeira o papel do indivíduo, mais tarde ele fará sua refeição principal e demorará em finalizá-la: duzentos anos atrás, o jantar era essa refeição para os parisienses e um ministro o



fazia por volta de 18h, utilizando quanto tempo fosse necessário para apreciá-la, ao contrário de um artesão, que a fazia às 14h para não desperdiçar a duração da luz. Essa hierarquia de acordo com a profissão desenvolvida dentro da sociedade parisiense também era validada quando observamos que os cargos mais altos e bem pagos permitiam que seus funcionários chegassem depois do meio-dia em seus escritórios.

Nesse contexto de circulação e produção na cidade, nasceram as vitrines de lojas elegantes que só abriam depois das dez da manhã, funcionando às vezes até depois da meia-noite, pois, naquele tempo, essas vitrines eram uma distração para os que estavam pelas ruas: os passantes eram uma espécie de plateia diante de um palco em que os produtos ficavam visíveis através de uma iluminação quase teatral. A luz também mudou a experiência teatral, tornando o ator de teatro alguém em disputa para estar iluminado por ela; inclusive, o primeiro holofote data desses tempos e para essa finalidade. Conservou-se na França o uso do termo *feu de joie*, associado aos fogos de artifício e às festas com fogueiras, popularizadas com o advento da luz e a criação de festas barrocas, criadas para o entretenimento noturno da corte – literalmente, a expressão francesa *feu de joie* pode ser traduzida como “alegria de fogo”, simbolizando o status dos abastados que podiam “desperdiçá-lo” em diversões.

A vida em sociedade precisa da estabilização de padrões que permitam a manutenção de governos e modos de habitar as cidades, desenvolvendo diferentes modos de vigilância, para a garantia de determinadas regras. Ainda assim, sempre haverá àqueles que fogem às regras, como vemos no conto “O Pedestre”, de Ray Bradbury, que, de certa forma, aborda a “paranoia policial”. Nesse conto, o personagem e escritor Leonard Mead, um homem que todas as noites sai para andar, apenas andar, em um futuro distópico em que as pessoas ficam em casa ocupadas assistindo à televisão. Embora, haja apenas uma viatura policial rondando a rua, mesmo com os baixos índices de criminalidade nesse tipo de organização social, Mead por azar depara-se uma noite com ela e passa por um interrogatório confuso. Ao afirmar que é escritor, a voz que sai da viatura afirma “sem profissão”. Ao afirmar que não tem esposa, brincando, que ninguém o quis, a entonação de suspeita na voz aumenta. Mesmo sem a confirmação de que Leonard Mead é um criminoso, ele se mostra diferente dos demais, gerenciando sua vida de uma forma incompreensível tanto para as pessoas que não saem de casa de noite, quanto para o sistema de segurança que as vigia, gerando desconforto, por não conseguirem entendê-lo através do interrogatório padrão. Por fim, Leonard Mead é levado para o “Centro Psiquiátrico para Pesquisa de Tendências Regressivas”, que como o nome demonstra, trata-se de um lugar para estudar os que possuem tendências regressivas, e não se adaptam ao padrão de habitar o mundo que está em voga.

Ironicamente colocado em um texto de Braulio Tavares, essa espécie de futuro distópico, talvez esteja acontecendo nesse momento: existe o boato que certa vez o músico Bob Dylan foi levado pela polícia, porque resolveu andar de noite em um pequeno subúrbio americano, para desfrutar do seu anonimato naquela região; outro artista que passou por uma situação similar, foi o escritor William Faulkner, que como de costume estava andando de noite pelo seu bairro em Beverly Hills, porém, um dia foi parado pela polícia, que estava convencida de que ele era um integrante de uma quadrilha de roubar joias. Ao comentar essas duas situações e compará-las com o conto “O Pedestre”, Braulio Tavares conclui que ficção científica não é necessariamente uma literatura que prevê o futuro, mas uma literatura que vê o presente, pois futuro e presente são dois pontos de uma mesma curva. Assim como A. Alvarez em seu ensaio ressalta que o ganho da noite passou por toda uma história de paranoia – que vem antes da lâmpada –, Bradbury brinca com uma ideia de futuro, para fazer refletir através da sua distopia, as consequências de certas posturas se mantidas por um longo prazo.

Nesse cenário noturno desenrola-se a gravura de Oswaldo Goeldi, que em sua suspensão há a possibilidade do desenvolvimento dos seus monstros, e têm-se essa figura que é afetada por ele – uma chuva que a faz carregar um guarda-chuva e ruas que dão a ela vontade de ter cautela. Goeldi e seu modernismo explora essa cena urbana ocupada por um corpo que não sabemos se é um homem ou uma mulher, possuindo seus pés apontados para a direita, e, nem através de sua linguagem corporal podemos dizer o que ela pretende: só sabemos que ela está diante de uma encruzilhada que desemboca em um caminho em linha reta e um desvio atrás de um muro. No caminho há um muro melancólico com a mesma cor do céu; em suas mãos um guarda-chuva vermelho, cor que para o artista representa a alegria. Mesmo que não conheçamos seu rosto, o cenário ao seu redor nos dá informações, e assim podemos divagar sobre essa situação fascinante de espera. Para essa situação de desconforto, o escritor alemão Siefried Kracauer, em sua obra *Ornamento da Massa*, ao analisar o furor em torno dos cineteatros em uma cidade com 4 milhões de habitantes, como Berlin no começo do século XX, afirmou: “surpreendido pela ideia de que tudo venha um dia, improvisadamente, rachar ao meio” (KRACAUER: 2009, p. 347); o início do estilo de vida moderno, a crença em uma cultura universal como salvação do homem diante das inúmeras diferenças ideológicas e a influência desses novos sistemas de pensamento na propagação de uma arte expressionista, são um suporte substancial para o estudo da poética de Goeldi – tendo, a segunda parte do presente ensaio, um foco maior nessas questões.

Refletir sobre a noite também é refletir o sono – ou a falta dele – e Goeldi é um desses artistas que nos apresenta uma aventura insone, nos dando a sentença de que a noite é enorme.

E de enorme também há o tédio, que ao longo do seu desenvolvimento cultural pode ser visto através das palavras que um dia o representaram, como elucidado pelo psicanalista Pedro Salem, no seu livro *Do Luxo ao Fardo: acídia* que é uma palavra ligada a religiosos que inquietam-se durante suas meditações e orações, precisando muitas vezes conversar com alguém ou fazerem atividades fora das preces para voltarem a um estado de paz; *ennui* designa um estado de falta de entusiasmo por não haver nada interessante para ser feito; e *boredom*, que tem uso estabelecido durante a revolução industrial, e é a mais próxima da palavra “tédio” como a conhecemos nos dias atuais, usada para representar o que é o oposto de lazer. Através desses vocábulos, temos uma ideia sendo desenvolvida do século XVI até o XVIII e servindo para as diferentes narrativas culturais, que ganham e perdem importância com o passar do tempo, por isso essa palavra que em alguns períodos será considerada nociva, preguiça e até fraqueza moral, durante o século XIX e o romantismo passa a significar um privilégio; o luxo pertencente àqueles dotados de um espírito sensível.

Após essa contextualização histórica, Pedro Salem discorre sobre a passividade, a colocando, muitas vezes, como uma palavra sinônima de tédio, mas vale lembrar que o sujeito que se encontra passivo não se encontra fechado, está apenas em um estado de espera, portanto, capaz de fazê-lo reagir e participar dependendo do que aconteça. A figura do *blasé* aos poucos vai sendo substituída pela figura do homem romântico, aquele com capacidades sensíveis elevadas e por isso capaz de alguma transcendência. Quando usamos a palavra transcendência, pensamos em uma elevação do espírito, porém esse êxtase é demasiado distante da realidade das figuras em questão: o poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos vem à cabeça, o início da literatura moderna e quando em escárnio nos avisa que não há mais metafísica no mundo senão em chocolates, um desencanto digno das figuras solitárias das pinturas de Edward Hopper, que passam pela mesma espera das figuras de Goeldi, aquela espera do que não vem e cheia de certeza de que nada virá. A questão das ações cristalizadas nas figuras noturnas de Goeldi também foi comentada por Carlos Drummond de Andrade, recorrendo à questão do instante quase fotográfico que essas imagens da arte moderna parecem captar, tanto quanto uma câmera: “a erosão do tempo no silêncio; a irrealidade do real” (RUFINONI: 2006, p. 131). O tema das noites das grandes esperas está presente na literatura, podendo assumir o papel de momento íntimo compartilhável, e que de acordo com Milan Kundera, ao narrar o espanto de Tomás quando acorda com a mão de Teresa firmemente agarrada à sua, é, também, um ato de amor:

Com as outras mulheres, ele nunca dormia. [...] Por isso ficou tão surpreso quando, ao acordar, viu que Tereza segurava firmemente sua mão! Olhou para ela e custou a compreender o que estava acontecendo. Evocou as horas que tinham se passado e acreditou respirar o perfume de uma felicidade desconhecida. [...] Tomas dizia consigo mesmo: deitar-se com uma mulher e dormir com ela, eis duas paixões não apenas diferentes mas quase contraditórias. O amor não se manifesta pelo desejo de fazer amor (esse desejo se aplica a uma multidão inumerável de mulheres), mas pelo desejo do sono compartilhado (esse desejo se diz respeito a uma só mulher). (KUNDERA: 2008, p.20)

O sono, esse momento que se habita o mundo de forma aparentemente passiva, mas cheia de subjetividades que espantam Tomás, surge em conjunto ao símbolo da noite, no qual Roland Barthes em seu *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, faz uma definição, justamente por ver a noite e o sono como atos e momentos para as horas de amor: “Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma” (BARTHES: 1981, p. 152). Nesse tópico, Barthes compara o ato de amar ao ato de ter fé, quando ele compara a noite amorosa à noite escrita por Juan de La Cruz, um sacerdote da ordem dos Carmelitas Descalços que, através desse poema revolucionário por conta do seu conteúdo, coloca a elevação da alma como algo independente de qualquer doutrina, mas como uma coragem de passar pela Noite Escura. Barthes se apropria do poema e reflete sobre sua situação: uma primeira noite, a da meditação, aquela em que se sente calmamente e reflete, seguida por uma segunda noite em que “a noite estava escura e clareava a noite” (BARTHES: 1981, p. 152), porque já não existe vontade de sair da situação amorosa através de um gesto, há apenas a vontade de continuar no escuro e sentir a maravilha.

O poema de Juan de La Cruz é uma espécie de reinterpretação do “Cântico dos Cânticos”, que, como observa Leo Spitzer foi “transformado pela exegese cristã em tratado alegórico sobre a união mística” (SPITZER: 2003, p. 56). Em um poema propositadamente simples de oito estrofes, Juan de La Cruz nos mostra que a elevação espiritual pode vir de forma direta, com início, meio e fim: a peregrinação da alma, a chegada da alma e a anunciação mística. Nesse poema há uma auto-extinção da alma, quanto mais se é deixado ser guiado pela noite (*cesó todo*); como no Cântico dos Cânticos, essa alma passiva está indo em direção ao seu Amado – artifício para narrar a transcendência através de uma metáfora que envolva o físico. A aventura por que essa alma passa não é a aventura dos dias atuais, uma simples quebra na vida cotidiana, mas a aventura da Idade Média, que se desenrolava com o homem entrando em contato com o divino, numa provação existencial; no qual a luz do coração é a única que importa para enxergar, e no caso desse poema, a noite é o equivalente ao amor. O aceite dessa metáfora da obscuridade, como afirmou Barthes, é o início do

processo de encontrar um pouco de amor e paz para si mesmo através de um sentido no mundo.

Seguindo pelo viés da obscuridade afetiva e diferentes relações com ela, em “Canção da Saudade”, do poeta português Almada Negreiros, incluído na edição número um da revista futurista *Orpheu* (1915): “Eu amo a noite, porque na luz fugida as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos” (apud GRIEBEN: 2012, p.1). Essa passagem é sobre a impossibilidade de alcançar completude através daquilo que é palpável e que está fora do devaneio, esse “a lua do lado que nunca vi” (apud GRIEBEN: 2012, p.2), e que é amada pela imaginação e cheia de saudades desse feminino, uma palavra que só encontramos no português e que é cheia de definições, embora muitas vezes a colocamos como um sinônimo de nostalgia. Esse poema de Almada Negreiros passa a ideia de a saudade ser uma nostalgia até por aquilo que não vivemos, como em uma noite goeldiana: nostalgias românticas por aquilo que virá e nunca vem. A noite de Almada Negreiros é menos fatal quando o poeta tem os seus sentidos enganados e acredita ter as mesmas silhuetas junto a si, enquanto Goeldi em suas cenas deixa as ações em suspensão, não oferecendo o caminho seguido por seus personagens. Há o trágico, há o entorpecido e há Goeldi: esses seres, cujo, os seus casos não se desenrolam.

Para um quadro mais completo sobre a questão do amor: evoco Novalis e seus hinos à noite. Ao perder sua noiva para tísica, muitas das ideias do hino vão ganhando substância. O criador da rosa azul, algo raro e incomum, mostra que é possível transformar o mundo em sonhos mesmo em vida, e, sendo Novalis exaltador da religião, sua amada Sofia Kuhn é comparada a uma. Barthes, quando fala de Juan de La Cruz, expõe a ideia de Novalis também: a de que somente quando se sente a vontade em meio às próprias obscuridades, sem a menor vontade de lançar um gesto para rompê-las, é que se acha alguma elevação. Novalis classifica o tempo da Luz como imensurável, enquanto a Noite é um império sem tempo e sem espaço – o poeta, dessa forma, reflete a ideia de que a luz é o racional, portanto mensurável e que está em contraponto às capacidades da noite, do romantismo e do sentimental: as paixões de um homem é o verdadeiro infinito. Essa Noite sempre em maiúsculo, que também pode ser vista como morte, o lugar que a amada foi e o sono, que pode ser aquele do descanso ou aquele que é eterno. Em todo caso, aceitar a noite é aceitar o amor, segundo Novalis. A prosa vai se transformando em poesia, até chegar aos últimos cantos, que são apresentados somente em formato de poesia, celebrando o verso como comunhão com sagrado – um ato de amor também na escrita.

Marguerite Duras, em *O Amante da China do Norte*, ruma sobre as inquietações de fazer amor à tarde, sobre como ficamos inquietos. E nessa obra, Marguerite conta e reconta o tempo noturno, através da narração dos sons emitidos pelos passos da criança no orfanato, a música e o escoamento do tempo. A cantoria serve justamente para narrar a passagem do tempo e reafirmar a repetição, e em uma dessas cenas de adeus, cria-se com palavras a imagem do amante se afastando, em uma estrada que ela classifica como noturna e transformada em veludo; um afastamento suave e que reafirma o desejo entre os dois – ambos não precisam falar sobre, pois a realização do desejo dirá tudo e essa ida suave vem justamente da aceitação desse amor noturno. Amor noturno no sentido de clandestino, que também faz parte da realidade do amor dos homossexuais, que antes preferiam buscar parceiros na noite que é quando os olhos conservadores não estão sobre eles. No caso de Marguerite, esse amor clandestino vem da diferença de idade, das etnias, da fortuna – uma união impossível, mas que é resignadamente aceita por ambos e pensada por ambos, sempre quando se separam nos domínios da noite.

Para Freud, as pulsões de vida estão associadas a Eros, ele que seria o deus mais bonito e capaz de com suas flechas fazer nascer o amor nos homens e nos deuses. Segundo a mitologia, Eros em encontro com Hipno, o deus do sono e irmão de Tânatos, o deus da morte, adormece em uma caverna e ao acordar recolhe suas flechas que se espalharam. Nesse processo Eros mistura as suas flechas com as flechas de Tânatos, flechas da morte, o que sintetiza a ideia de que ódio e amor estão juntos: “O sadismo fazia claramente parte da vida sexual, o jogo da crueldade podia suceder o da ternura” (FREUD: 2011, p. 63). Na própria mitologia grega temos Eros, os outros irmãos de Eros e mesmo assim, as diversas faces do amor não estão sendo contempladas. Esse lado noturno de Eros, geralmente associado ao encontro com Tânatos, um dos filhos de Nix, a deusa da noite, monta um mapa do que é o universo noturno quando recapitulamos os filhos de Nix, principalmente aqueles sem pai: além de Hipno e Tânatos, temos Momo (deusa da ironia), Oizus (miséria), Nêmesis (vingança) e muitos outros, todos igualmente associados a balanças difíceis de calcular.

O livro *O Banquete*, escrito por Platão por volta de 380 a. C., é um famoso diálogo sobre o amor: um grupo de homens, fatigados pelo excesso de bebida na noite anterior, se reúnem na casa de Agátão, e então é proposto aos convivas algo diferente: no lugar de beberem, ficassem ali apenas discutindo e o tema proposto seria um elogio ao amor. Após os convidados aceitarem essa proposta, começa-se uma série de discursos, nascendo assim, o mais conhecido diálogo sobre o amor platônico – baseado em idealizações, esse amor que por muito tempo foi considerado perfeito, não acredita em relações que envolvam as questões

físicas e materiais da existência humana. Seria possível considerar, dentre todos os discursos, algum deles sendo melhor que os outros, ou o Banquete mantêm-se como um enigma sem solução? O que é o encontro de Eros e Psique, senão uma metáfora da transcendência através do amor em encontro com a alma? Seguindo o pensamento do amor enquanto noite e a transcendência retirada dessa junção, mais especificamente pela morte como em Novalis: e quando a Noite não é para todos? Quando somos egoistamente largados sós nela? E não há nem ao menos uma comunhão espiritual através dela?

O personagem Timóteo do livro *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, após Nina ser abatida pelo câncer, em seu diário escreve: “e eu conheci essa morte natural, que se chama a noite sempre, em torno e em tudo, fora e dentro de nós” (CARDOSO: 2013, p. 511). Esses são os pensamentos de Timóteo enquanto é carregado cada vez mais gordo e ocioso, em uma rede por negros; metáfora grotesca para a única possibilidade da manutenção da família tradicional mineira que ali se apresenta. Nina é carioca, representando a mulher que vem de fora, portanto capaz de colocar seus desejos em ação e por isso mesmo desejada de todas as maneiras possíveis, inclusive por Timóteo, personagem infantilizado e abandonado por sua vontade de se travestir em uma família em ruína. Timóteo, ao perdê-la, perde também a sua esperança. A mocidade se foi, o sopro que talvez salvasse aquela família e as esperanças se vão também. A noite também pode ser egoísta, porque muitas vezes é um ato indivisível.

A escritora norte-americana Susan Sontag inicia o seu livro *Doença como Metáfora* afirmando que “a doença é a zona noturna da vida” (SONTAG: 2007, p.6), dando duas doenças como exemplos ativadores da literatura: a tuberculose e o câncer, desdobrando suas ideias até chegar na AIDS e pensar como ela afetou a geração que vem a partir dos anos 70. Novalis é lembrado nesse processo, afinal o mesmo morreu antes dos 30 de tísica, assim como a sua amada levada aos 15 anos pela doença. No Romantismo, tuberculose era sinônimo de beleza com a magreza exacerbada, as bochechas rosadas e a palidez – Novalis afirma que a saúde só é vantajosa quando vista cientificamente, pois é na doença que caminhamos em direção a uma individualização. A tuberculose era vista como uma doença que atacava as almas sensíveis, podendo ser confundida até com o sentimento de tristeza, e que vinha justamente desses sentimentos colocados para fora pelo doente. Uma doença que atacava os pulmões e que tirava o ar das pessoas só poderia ser uma doença da alma. A cólera, também é citada no livro de Susan Sontag, a doença de *Morte em Veneza*, que a autora classifica como uma doença que reduz e degrada Gustave. A paixão proibida o destrói, enquanto a tuberculose para os românticos enalteceria suas capacidades amorosas.

O câncer manteve-se como um mistério durante boa parte do século XX, por isso atua como um importante recurso narrativo, como por exemplo, no caso de Nina – tratando-se de uma doença do corpo, e que se prolifera em qualquer lugar, apenas mostrando como o corpo é. Ou seja, matéria que um dia parará de existir. O câncer, ao contrário da tuberculose ataca aqueles que se reprimem em todo um processo que visa culpabilizar o doente, e causar até certa vergonha no fato de que aquela pessoa não pode mais atuar na sociedade normalmente – o câncer e seu tratamento tiram a vitalidade do corpo, deixa marcas e assusta, ao pensarmos nos saudáveis que se afastam, na roupa de cama que é separada, nos talheres não compartilhados e no medo de muitos de olharem um enfermo. Susan Sontag também pincela outras doenças em seu ensaio, mas essas duas são o suficiente para entendermos as doenças como parcelas do universo noturno: condições que mostram fragmentos dos indivíduos que não necessariamente são aceitos e acolhidos por todos, mas que fazem parte do corpo e espírito de quem os carrega – e que normalmente são motivo de culpa.

A noite acolhedora, a noite de Novalis em que se repousa pelo sono ou pela morte (a morte que é o Sono) é lembrada por Maurice Blanchot, é a que me leva à lembrança dos “fantasmas” da noite, àqueles que A. Alvarez usa para ilustrar a paranoia da noite: todo mundo que trabalha na noite é meio paranoico; é preciso, diante dessa perspectiva, ser paranoico e buscar riscos em sombras, vultos, movimentos. Para Blanchot, esses fantasmas estão ali para nos desviar do fantasma real da noite: “Os que crêem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno” (BLANCHOT: 1987, p. 163).

E esse sono de Novalis não é o mesmo que o sono religioso elucidado por Friedrich Nietzsche na sua *Genealogia da Moral*, em que ele ao avaliar a práxis das religiões, classifica algumas como “pessimistas”, no caso, aquelas em que ao nada se chama de Deus. Para ele, essas religiões (budismo, hinduísmo, catolicismo) veem o sono profundo como uma libertação do sofrimento, e por isso ele cita Epicuro, “lúcido, frio, helenicamente frio, porém sofredor” (NIETZSCHE: 2016, p. 136) que também via a ausência de sofrimento como o valor dos valores – até mesmo o jeito do epicurismo de olhar a vida sem se apoiar em deuses, traz a mesma lógica de conforto que as maiores religiões da atualidade. Depois, Nietzsche compara essa prática à distração que o trabalho oferece, ou até mesmo a de uma mesa de bar. Nietzsche afirma que “o homem ainda prefere querer o nada a nada querer” (NIETZSCHE: 2016, p. 167), um paradoxo, pois querer o nada não deixa de ser uma negação do querer. A divergência essencial entre esse sono ascético de que Nietzsche fala e o sono de Novalis é que o segundo espera muito de sua noite, em seu descanso e difere bastante de um nada religioso



– sua amada, sua salvação, sua aceitação. E de novo, Blanchot: “A insônia é a impossibilidade de fazer do sono uma zona franca, uma decisão clara e verdadeira” (BLANCHOT: 1987, p. 268), mas quando se está satisfeito sobre o que se quer, dormir é simples e libertador, mesmo com todas as provas e sofrimentos que o homem virá a passar.

A vontade de potência nietzschiniana são dadas nas horas mais claras, as horas do esclarecimento em que tudo é visto. Talvez, pelo universo noturno não comportar tomadas de decisões esclarecidas por se tratar das horas da obscuridade e por isso através de uma leitura simples, as horas niilistas. Mas, mesmo no universo noturno podemos visualizar o momento quando aceitamos o confronto com um fantasma real: uma coisa obscura, interna, frutos de uma noite não acolhedora. No conto “O Voo da Madrugada”, de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, o narrador que é um homem de meia idade abandonado pela esposa e que trabalha em constantes viagens, que de acordo com ele trazem calma justamente por se sentir bem em trajetos, fica diante de um entrave moral: hospedado em um hotel barato em uma de suas viagens, tem seu sono perturbado por uma boate localizada do outro lado da rua, resolvendo sair para a noite e ir em busca de um dos seus mais célebres personagens que é a prostituta. Uma menina que parece fantasiada de adulta em trajes vermelhos é oferecida para ele, e ele perturbado por seus pensamentos, resolve ir embora para que não fique pensando naquela criança que poderia estar em seus lençóis, descobrindo em seguida um voo da madrugada que transportaria mortos de um acidente aéreo e seus familiares. Esse cético embarca no voo e em algum momento, que não se sabe se é sonho, alucinação ou vigília, sente uma passageira ao seu lado, que descansa em seus ombros. Essa passageira em trajes tristes é bem jovem e ele sente que a ama, ele se sente cada vez mais encontrado nessa metáfora obscura. Ele a ama porque ela traz de volta para ele o homem que realmente ele é, o homem que aceita o repouso, apenas descansando as mãos em seus seios e se mostrando capaz de cuidar.

Em “um conto abstrato”, Sérgio Sant’Anna escreve sobre produzir uma história noturna: “Um conto noturno com a fulguração de um sonho que, quanto mais se quer, mais se perde; é preciso resistir à tentação das proparoxítonas e do sentido, a vida é uma peça pregada cujo o maior mistério é o nada” (SANT’ANNA: 2003, p.43). Sérgio Sant’Anna ao trazer esse narrador que se classifica como um espectro após o voo da madrugada e não alguém que entrou em contato com um fenômeno paranormal, sendo ele mesmo o fenômeno paranormal, nos mostra alguém que viveu a noite desconfortável conscientemente e através dela mudou a si mesmo – ou, encontrou a si mesmo. Ele aceitou o grande mistério.

Em uma antologia organizada por Bráulio Tavares – *Contos Fantásticos de Amor e Sexo* – sobre o tema das relações sexuais e amorosas, que fogem do padrão encontrado na maioria dos livros classificados como romance, e, que apresentam aquilo que pode ser considerado como a face noturna do amor, têm-se um grupo de autores reunidos como Edgar Allan Poe, Fausto Cunha, Balzac e Conan Doyle. Ao fim do livro, há um posfácio escrito pelo organizador, no qual ele explica porque histórias desde fetiches sexuais com pessoas com o órgão sexual paralisado, até amores além tumba, estão juntos em uma mesma coleção. Bráulio Tavares chama primeiramente atenção para a ausência de finais felizes nesse tipo de literatura fantástica, no máximo, têm-se um teor melancólico, mesmo no contexto em que os amados conseguem estar juntos ou vencer as adversidades. Para Bráulio Tavares, o único espaço na literatura em que o tema pode ser narrado de forma que o final feliz é possível, começa na literatura-para-costureirinhas que dá origem no século XX às Biancas e Sabinas, que eram as protagonistas de romances de banca populares no Brasil, durante os anos 70. Esses livros direcionados ao público feminino e que tinham uma narrativa mais liberal, eram caracterizados por terminarem sempre bem para os mocinhos e sempre mal para os vilões. Nessas narrativas com heroínas, os problemas apresentados que as fazem ter problemas com seus pares românticos serão superados, e ao fim o homem amado terminará por se comportar do modo que elas desejam. E o segundo grupo de enredos com finais felizes são os pornográficos, que ele classifica como um subgênero da literatura utópica, nesse caso, o da utopia masculina, com início e meio também felizes. Histórias com finais melancólicos ou amargos, como por exemplo, as que estão em Novalis, Sergio Sant’Anna e Marguerite Duras, não se encaixam em uma felicidade simples, às claras – são como esses contos fantásticos que acessam lados obscuros das complexas relações humanas.

A noite, segundo as observações e narrativas expostas até aqui, se apresenta como sono e sonho, ou seja, comunhão, amor, mal-estar, transcendência, esquecimento, sossego, fetiches, frustração, doença, temores, confusão, cegueira, fantasmas, desesperos, paranoia, amores e muitas outras palavras, como tendem a ser os substantivos quando explorados em diferentes contextos. A única certeza é que a noite urbana é simulação e criação, possível graças ao domínio de tecnologias diversas e baseada em diferentes mitologias que provavelmente nos acompanham desde o descobrimento do fogo. Do mesmo jeito que toda a existência de uma pessoa pode ser lembrada e ligada ao seu nome próprio, todas as alegrias desesperadas de uma festa estão em uma noite febreiro, carnavalesca e quente. Por isso, para que essa palavra tão vasta ajude esse trabalho ganhar sentido junto a ela, é preciso explorar o turno da noite de Oswaldo Goeldi.

Em “Anjo Torto”, texto em que a autora Priscila Rossinetti Rufinoni narra o “acaso emblemático” que foi a morte de Goeldi em uma quarta-feira de cinzas, sozinho em seu quarto de solteiro e rodeado por livros e objetos de trabalho, fala-se de um desenho intitulado “Anjo” que um dia foi comparado ao “Angelus Novus” (1920) de Paul Klee. Priscila acrescenta que essa figura também é conhecida como “bêbado sonhando” (Anexo 2); o anjo de Goeldi é um homem de paletó surrado, com uma garrafa na mão e que 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 apenas mais um bêbado, talvez um dos últimos foliões que entram nos transportes de segunda-feira como se não houvesse rotina, e não aceitam o fim da festa. O anjo de Goeldi 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, perambula pela cidade em busca de sabe-se lá quais segredos; sabe-se lá quais motivos que não lhe permitem tirar a fantasia. O compositor Rogério Skylab fala que o viciado é aquele que nunca desiste. Assim eu vejo esse anjo, não necessariamente um alcoólatra, mas alguém que nunca desiste e essa desistência diz respeito à festa e ao cotidiano.

As gravuras de Oswaldo Goeldi estão preenchidas pelos becos e entre-lugares da cidade, habitados por passantes solitários ilustrados com traços firmes, de um artista que vem da tradição do desenho que sua formação europeia via como uma arte acabada, pensamento que não combinava com o desenvolvimento artístico em voga no Brasil, bastante ligado ao modelo de Academia de Belas Artes. Ou seja, apesar de ser carioca e estar na sua segunda passagem pelo Brasil, Goeldi foi um estrangeiro durante todo o seu segundo período no Rio de Janeiro e suas figuras sem rosto indo ou vindo solitárias pelas ruas, de fato, viveram como o artista. A adesão da gravura como forma de expressão foi posterior, e devido à pouca tradição no Brasil, apreendida lentamente pelo cenário cultural brasileiro. A matriz xilográfica comportou bem o seu traço, que é carregado do contraste existente entre linhas pretas marcadas em fundos totalmente brancos, que são apresentados desde suas ilustrações da série “Morte” (Anexo 3), que contam as aventuras de caveiras lúdicas vagando cotidianamente pela cidade – na xilogravura veremos o processo de cores inverso, devido ao modo que a tinta é passada para o papel.

Os temas macabros e a desolação de seus passantes, hesitantes e aparentemente com seus gestos sociais suspensos, habitam um Rio de Janeiro que Priscila R. Rufinoni cita o historiador Nicolau Sevckenko, para nos situar:

“[...] 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” (apud RUFINONI: 2006, p. 47).

Esse tipo de urbanização detectada 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 – luta pela adesão de um estilo cosmopolita, o que utopicamente salvaria a todos através de uma visão universal. Goeldi é do momento em que o Rio de Janeiro vai ganhando ares *art nouveau* e o linear afrancesamento da cidade com a construção de lugares como a Praça Paris.

O olhar de Goeldi sobre esses símbolos de modernização – efeitos da utilização da Europa como padrão e 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 a se perder em desejos que não se concretizarão. O risível da tentativa está em diversos casarões em ruas escuras, desenhados por Goeldi, e que carregam títulos como “Casa Maldita” e “Casas Tenebrosas”, geralmente sobrados misteriosos em becos e curvas, com uma aparente decadência. Essa aura de tudo prestes a soçobrar, enaltecida pelo clima noturno, que parece ser o momento em que as obscuridades são trabalhadas para poder se encarar as expectativas da manhã, realça a falha de um projeto. E isso não se dá por falta de conhecimento do artista a respeito do tropicalismo romantizado do Brasil, afinal, ele é filho de um naturalista e zoólogo, com infância vivida no Pará. Goeldi ainda descreve para Alfred Kubin, ilustrador e seu melhor amigo, as belezas naturais e o mistério das florestas que parecem habitadas por surpresas inesgotáveis, inclusive, devido a encomendas para ilustrar *Cobra Norato*, *Martin Cererê* e *Cheiro de Terra*. Por se tratarem de obras que se centralizam em imagens tropicais, Goeldi teve oportunidade de trabalhar uma estética com marcas de brasilidade. Porém, os trabalhos mais pessoais e independentes de encomendas, normalmente estarão ligados ao subúrbio carioca, que de alguma forma ficou atrás no meio do projeto intentado para a cidade: postes tortos, cachorros vadios, bêbados perdidos, curvas e becos construídos no improviso e casarões decadentes.

Em uma das raras entrevistas para “Autores e Livros” no Jornal *A Manhã* de 1944, Goeldi, ao ser questionado sobre as suas primeiras experiências artísticas, fala dos seus desenhos iniciais de paisagens, suas árvores isoladas e da dramaticidade acrescentada por casarões desoladores. Goeldi agradece essas experiências que o salvam, e que estarão

refletidas ao longo da sua trajetória, principalmente quando pensamos na figura de “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. (upud RUFINONI: 2006, p. 256)

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” (apud RUFINONI: 2006, p. 257), e a noite é o valioso recurso desses segredos que os passantes não demonstram o menor interesse de explorá-los de forma curiosa como faria um cientista ou uma criança diante de um grande mistério. Esses seres também podem ser vistos em uma série de gravuras voltada para a região do mangue, do Rio de Janeiro. Na região do mangue, conhecida pela prostituição, Goeldi apresenta homens solitários ao lado de mulheres enormes, sempre de frente e que parecem encarar o artista. Os homens absorvidos nessas aventuras ilícitas com seus olhos fugidios e perfis cansados são completamente secundários perto delas. No texto “síntese ríspida, análise amorosa”, Rufinoni traz a imagem de uma mulher com as pernas abertas e com os braços descansados na cama; essa imagem com uma mulata cheia de curvas, e que é a única coisa leve e descansada, se percebemos a decadência que está do lado de fora através de uma janela, que nos mostra a rua, e até mesmo no quarto que se apresenta como um cômodo aparentemente pequeno e sufocante – figuras à vontade no espaço que habitam, assim como essa mulata, e que ainda por cima apresentam a cabeça erguida, são raras em Goeldi.

As cores como apresentadas em “Chuva” são posteriores e nos possibilitam entender as variações climáticas que essa inclusão trouxe ao seu trabalho. O processo de uso de cores veio com o progressivo domínio da técnica da gravura, justamente na fase em que Goeldi manda uma carta para Marcelo Grassmann avisando: “Verás então que sombras mais pesadas desceram sobre a minha alma” (upud RUFINONI; 2006, p. 261), pois enviava dois trabalhos recém-produzidos junto da correspondência. Ironicamente, a época dos vermelhos, que Goeldi dizia ser a cor da alegria. Seriam essas as obras que mais atestam as sombras em sua alma, as dos pontos luminosos no coração e nas mãos? A produção, nessa troca de cartas com Marcelo Grassmann durante os anos 50, animado com o que ele chama de “golpe da premiação da

Bienal” (upud RUFINONI; 2006, p. 261), nos mostra um Goeldi inquieto com a sua obra e preso à madrugada.

Trabalhei muito – faço o que posso. O chicote da velhice toca-me pelos caminhos abandonados. Fiquei extremamente nervoso, durmo ou levanto-me à qualquer hora da noite. Graças a Deus, tenho tábuas, ferros e tintas, e quando a madrugada aparece encontra-me mais calmo e satisfeito. Ainda tenho molduras que podés dispor, faltam os vidros. . (upud RUFINONI; 2006, p. 262)

A gravura “Noturno” (Anexo 4) traz pessoas em uma espécie de galpão, aparentemente uma grande fábrica. Provavelmente trabalhadores, esperando a noite passar. Talvez, esses são os que não possuem casa e ali aguardam dia após dia. Quem sabe, os pescadores que ele diversas vezes ilustrou esperando a manhã para que pudessem começar mais uma rotina de trabalho? É interessante notar que as pessoas não se comunicam entre si, ninguém se encara e estão todos focados em suas atividades, embora estejam bem próximos. Uma luz vermelha vem do canto esquerdo, no fundo desse lugar, e duas pessoas são atravessadas por ela; essa luz como em muitas outras gravuras do artista traz para imagem uma espécie de quentura; uma coisa terna para os que ali vagueiam.

A produção de Goeldi é do século XX, embora não haja símbolos dessa modernidade como o trem – às vezes, conseguimos ver chaminés enormes e industriais –, mas a modernidade está em 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 só exalta o estar só na cidade grande: um assalto, uma briga (Anexo 5), uma correria qualquer. E, não é por uma incapacidade com o tema da completude, pois também há os trabalhos que Goeldi fez para ilustrar as histórias escritas por Dostoiévski, em que temos um abraço no preto e branco soturno da cidade, nas ruas desoladas. Vale ressaltar, esses são trabalhos encomendados, e a noite de Goeldi pode e deve ser vista através das lentes do amor, mas o foco aqui acaba sendo o do mal-estar de um artista com raízes expressionistas.

As grandes revelações não são do campo das gravuras de Goeldi, apesar da possibilidade do acontecimento, alguma coisa dentro de nós avisa que aquela cena decisiva ficará cristalizada e talvez, não saia muita decisão dela. Às vezes, 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 imagens percebemos o eterno verão dos trópicos, com a duração do tempo do mormaço, como em “Chuva”, garoa que paralisa os relógios e que é quase noite,

em um fim do dia que não se atesta completamente. 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. Essa noite não trágica, em que entramos em contato com a sua obscuridade para não necessariamente conseguirmos um resultado dela, apenas para lá ficar, se assemelha a do conto “Rua dos Crocodilos”, sobre um bairro construído às pressas, para ser cheio de prognósticos de luxúria e felicidade clandestina, do escritor Bruno Schulz: “Falando sem rodeios, a fatalidade desse bairro é que nele nada se realiza, nada chega ao seu *definitivum*, todos os movimentos iniciados ficam suspensos no ar, todos os gestos se esgotam antes do tempo e não podem ultrapassar certo ponto morto” (SCHULZ: 2015, p. 95).

## Parte 2. Gesto: aquele que empunha o guarda-chuva

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. Quando o mal-estar é colocado dentro de uma categoria, ele começa a poder ser combatido por medicamentos. Seria o mal-estar aquilo que está no sentido oposto ao que é felicidade? Para obter felicidade, vale a pena tornar-se dependente de uma substância que possa ativá-la através do fim daquele sentimento que nos deixa angustiados?

Com essas questões, tentemos um enredo para o início de um romance: a personagem está no metrô pensando em seu futuro aniversário de 22 anos. Na madrugada de domingo, antes da ressaca e daquela segunda em que foi preciso voltar à rotina de trabalho e estudos, ela pensa no que lhe disse uma mulher, de uns 30 anos, na porta do banheiro: “Os 22 anos são a melhor a idade do mundo”. A personagem durante esse pensamento sente o barulho dos trilhos e o chacoalhar do vagão. Ela repara em um vulto que está a sua frente, uma espécie de borrão acompanhado por outros borrões e que estão igualmente catatônicos. Todos igualmente presos no vai-e-vem do metrô que os carrega pelos seus caminhos. A angústia pode ser oriunda de uma incapacidade de lidar com o cotidiano ou de se reconhecer em seus 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 de sua própria imagem, ao *rostro-bunker*, uma construção fortificada que Deleuze e Guattari escrevem no texto “Ano zero: Rosticidade”, presente em *Mil Platôs*. Para Deleuze e Guattari, “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) e a partir da personagem que se desenrola no parágrafo anterior, pode-se começar a escrever uma história: a literatura está cheia daqueles vistos como compulsivos, ansiosos, bipolares.

Ao dar início à psicanálise enquanto ciência, Freud se vale dos exemplos da literatura – principalmente os do romance alemão. Ou seja, a literatura ocidental apresenta personagens perdidos em 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 do homem ter sobrevivido anos sem a indústria farmacêutica. O livro *O Mal-estar na Civilização*, 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 para o homem, quando o mesmo tenta achar para si, alguma felicidade.

Há também o outro lado, àquele em que ajuda profissional é essencial. O primeiro conto publicado de J. D. Salinger é “Um dia ideal para os peixes-banana” (1948), que narra a história de Seymour Glass, um homem recém-chegado da Segunda Guerra Mundial com tendências violentas, tendo passagens pelo hospital psiquiátrico do exército. Sua esposa pinta as unhas antes de atender o telefonema da mãe, e se mostra como o tipo de pessoa indiferente aos alertas que lhe são feitos – o tipo da pessoa que não tem pressa alguma em perceber o que estão querendo lhe dizer do outro lado da linha. Enquanto isso, Seymour brinca com uma menina do lado de fora do hotel e essa menina inicia a conversa através de um trocadilho com o seu nome: *see more glass*. Seymour fala da possibilidade de achar peixes-banana naquele dia e explica que esses são peixes que entram em um buraco de bananas e acabam morrendo, após comerem bananas como se fossem porcos, e justamente por isso, não conseguem sair do buraco depois. Com o desenrolar do conto, esse rapaz gentil com uma criança se mostra agressivo no elevador, terminando tudo dando um tiro em sua cabeça ao lado da esposa.

Assim como outro personagem de J. D. Salinger, o Holden, do *Apanhador do Campo de Centeio*, é desenhado a nossa frente: uma pessoa problemática em constante pedido de socorro – através das histórias que narram, que muitas vezes servem como metáfora para o estreitamento dos horizontes e para a criação de modos para se aguentar a vida. Para o personagem de Seymour, a sua morte é anunciada em seu próprio nome: *see more glass*, além de “veja mais vidro”, também serve como “veja mais o espelho” ou “veja através do espelho”. Seymour é um homem marcado pela guerra e comeu todos os horrores que eram oferecidos na mesma, tornando-se pesado demais para poder sair do buraco que se colocou. As férias em busca de renovação mostram-se ineficazes, e circular entre os não marcados, o faz constatar que o reconhecimento de si mesmo através do espelho, como uma identidade tatuada pelo horror, é de um peso enorme para se lidar. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que o ser humano tentará durante a vida inteira escapar ao rosto, porque a sanidade precisa desse não reconhecimento. Seymour é uma dessas pessoas que se reconheceram e não aguentaram – Narciso é um dos primeiros em nossa literatura que passam por um processo similar.

No livro *O Amante*, Marguerite Duras narra o seu encontro com um homem, em um lugar público. Esse homem diz que a conhece desde sempre e, mesmo com todos dizendo que o rosto dela da juventude era muito bonito, ele gosta muito mais do que via agora: um rosto

devastado. Marguerite narra que algo dentro dela acha que esse rosto surgiu quando ela tinha 18 anos, ainda em Saigon. Ela, ao avaliar a sua vida, sabe que o motivo desse rosto não foi a miséria – eles, os brancos, não passavam fome e tinham até empregada – e nem o sol forte, algo dentro dela acredita que o motivo desse rosto veio da noite, dos momentos que ela tinha medo, de quando ela temia a Deus. O rosto devastado com os anos é motivo de conforto, justamente pela fragilidade desse sistema-rostos, tratando-se então, de um rosto desapegado das subjetividades responsáveis por diferentes jogos de poder e limitações impostas aos indivíduos que as carregam: jovem, belo, branco, redondo, nervoso. É um rosto destruído, é um rosto livre; um rosto sem necessidades de apego à la Dorian Gray.

Para manter a sanidade, personagens vislumbrados até o momento, – Narciso, Dorian Gray, Seymour Glass – passam por um processo de esquecimento, necessário para a manutenção da vida, que depende do processo de abstrair a sentença inescapável, de que um dia iremos morrer, para que se possa seguir adiante. A questão do esquecimento é colocada na filosofia de Nietzsche, que, ao fazer Zaratustra largar seus momentos de eremita justamente pela lembrança daqueles que ama, e pela sua paixão, acaba aniquilado – a morte, lembra Nietzsche, também é uma tarefa. Antes da segunda descida de Zaratustra das montanhas, ele tem um sonho em que um menino se vê em um espelho e sabendo que esse menino é ele mesmo, assusta-se ao perceber que a imagem é a de um demônio: “minha doutrina está em perigo, o joio quer ser chamado de trigo” (NIETZSCHE: 2011, p. 79). Para se afastar, foi preciso que Zaratustra se esquecesse da sua imagem: o esquecimento também é descanso e adiamento das tarefas; as horas das ruminações – Dorian Gray com o quadro escondido, não enxerga o seu envelhecimento e por isso segue em sua rotina de excessos enquanto pode.

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 extremamente do rosto dos outros e daquilo que está na paisagem: se não consigo ver as minhas próprias expressões faciais por questões físicas que me impossibilitam tal feito, me guio pelas expressões faciais da pessoa que converso. O muro branco parte do princípio, 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 guiado através 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. Acontece que o rosto é redundância: geralmente, o rosto assume o papel de confirmar papéis sociais que as pessoas exercem – mãe, policial, professor. O capital assimila esses signos, e o que há de humano 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 demandas do *bussiness*.

Esse rosto que está “no olho do outro” está inscrito também na obra de E.T.A Hoffmann<sup>2</sup>, escritor que produziu no período do Romantismo e que também atuou como músico e desenhista. Ficava de sua casa criando imagens humorísticas do que via da sua janela, na Taubenstrasse, em Berlin. Por conta de seu olhar irônico em relação ao mundo, foi desterrado de sua cidade, na Prússia, em 1802, por fazer caricaturas de oficiais. Hoffmann era obcecado por autorretratos, desde os mais cômicos como a imagem em que ele faz uma espécie de inventário para o busto, no qual nomeia o nariz como nariz, mas chama as bochechas de “o beefsteak e o vinho do porto” até os mais sérios, em que se vê a obra de um obsessivo pelos rumos da autoimagem.

Em seu diário, diversas vezes relatou momentos de dissociação com a imagem do rosto ou de não reconhecimento diante do espelho – o que muitos acreditam ser exemplos de ataques esquizofrênicos, um forte *delírio tremens* pela elevada quantidade de álcool que o mesmo consumia e também há a possibilidade de mistura do álcool com outras drogas. A partir disso, têm-se um Hoffmann que escreve sobre a figura do vampiro, aquele que não tem reflexo quando se coloca em frente ao espelho. Também, a situação do homem diante de uma mulher como observado no artigo “No Olho do Outro”, de Cesar Cesarotto: geralmente, as histórias de Hoffmann precisam da figura feminina, que faz o homem se deslocar de um estado anterior para iniciar a busca da mulher desejada, que colocará a vida do herói romântico às avessas. Sendo assim, as suas personagens quase sempre são inalcançáveis: a conquista pelo olhar de uma boneca (“O Homem da Areia”) ou o olhar em um quadro (“A Casa Deserta”), uma voz sem corpo conhecido (“O Autômato”). E esses amores impossíveis resultam na ruína de homens que caem em estágios perturbadores como em “A Aventura da noite de São Silvestre”, aonde por causa de uma mulher muito bonita, um homem perde a sua sombra e outro perde o seu reflexo. Esse tipo de questão identitária, resultante do deslocamento do indivíduo para situações fantásticas (quase sempre noturnas), cria o

---

<sup>2</sup> Em uma das aulas de imagem do orientador, anotei as suas palavras: “todo retrato é a imagem do outro, até mesmo o autorretrato”; a obra obsessiva de Hoffmann é uma constatação dessa frase.

confrontamento do homem com seus problemas internos, assunto que inspirou Freud nos seus artigos que resultariam na psicanálise.

Quando pensamos no ato falho freudiano, no texto “O Homem de Areia” vemos um exemplo: a carta que ele pede para Lotário não mostrar para a sua irmã Clara, recebe como destinatário, a própria Clara. Dá para somar ao ato falho, aquilo que em alemão recebe o nome de *unheimlich* e que é bastante associado à obra de Hoffmann. Essa palavra remete ao cotidiano assustador, mas não por ser inteiramente desconhecido: o pior horror, muitas vezes, vem daquilo que nos é familiar. Freud conta que certa vez, cansado e em sua cabine de viagem, vê um senhor entrar justamente quando ia tentar dormir. Depois, Freud 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 de Hoffmann, que já o usava por conta dos seus autômatos – esses seres que parecem humanos, mas não são, carregam estranheza, e por mais que sejam comuns à visão, causam desconforto e confusão.

Nesse assombro de estar diante do duplo, há a pergunta talvez de tom primitivo, mas jamais esgotada: quem sou Eu? Esse sujeito romântico desloca a produção artística e intelectual para a esfera de um eu-interior, através de uma análise da relação do homem com o que o rodeia, desde a atmosfera (*stimmung*) até as pessoas – na transcendência romântica, o Eu está em tudo que o toca e é tocado por ele. Esses traumas, como analisou Freud, geralmente estão impressos no sujeito durante a sua fase infantil, como acontece em “O Homem de Areia”, em que o jovem Natanael tem a sua vida marcada por um ser mágico que joga areia nos olhos das crianças que não dormem, para depois sequestrá-las, levando-as para a lua e as oferecendo como comida para os seus filhos. Essa espécie de “Homem do Saco”, por não ter um rosto definido mesmo sendo o maior medo de Natanael, fará com que a imaginação da criança o projete em um amigo do pai que ela não gosta e que depois será culpado pela morte do pai. A possibilidade de ter revisto esse homem em Berlin durante a fase adulta, irá desestabilizar a vida de Natanael, que comete o ato falho de escrever a carta para Lotário. Quando Clara, sua esposa, a lê, oferece argumentos racionais, que ofenderão Natanael – como seu nome diz, ela é um ser luminoso.

Esse homem vulnerável conhecerá Olímpia, uma mulher de olhos vítreos, diferentes dos de Clara que lhe permitem ver seu próprio reflexo. Olímpia era boa ouvinte e nunca

acrescentava nada ao que Natanael falava, logo, Natanael percebia isso como um entendimento total entre almas. Certo dia, o vendedor de óculos italianos que Natanael julgava como o ressurgimento do Homem de Areia que matara o seu pai está em discussão com o pai da Olímpia. Eles estão a carregando e Natanael a vê sem olhos, percebendo finalmente que esteve apaixonado por uma boneca. Esse conto é uma referência para discutir o trauma freudiano, o inconsciente e o ato falho – o que é visto, turvado pelo o que Natanael carrega dentro de si, acaba por ser a tragédia do personagem. Os olhos, a “janela da alma” e buracos negros da subjetividade, atuam como ponto central do conto.

A questão do duplo ou de colocar às claras a outra moeda do cotidiano, de análise rica na obra de Hoffmann também o é importante na corrente do grotesco que se vale desse estranho familiar, comumente permeado por explicações sobre o simbolismo. João Barrento usa as palavras de Kayser, aquele que afirma que o grotesco é uma estrutura, também irá afirmar o grotesco como sendo um mundo alienado. No Poema “O Fim do Mundo” (1911) de Jakob van Hoddis, tem-se o tom irônico com uma notícia de fim do mundo que é divulgada pela mídia (trata-se das notícias da época acerca do cometa Haley). Esse fim do mundo, aparentemente chegará por uma maré alta e ao lado dessas imagens de destruição; o autor conta sobre os gripados e os pedreiros que caem dos telhados:

“O Fim do Mundo”, por Jakob Van Hoddis

Voa o Chapéu ao bicocéfalo burguês.  
Os ares enchem-se de gritos e rumores.  
Desintegrando-se, caem telhadores.  
E – segundo as notícias – sobrem as marés.

Chegou a tempestade, saltam mares ululantes.  
Para a terra: esmagar diques é a sua intenção.  
Em quase toda a parte grassa constipação.  
Os comboios precipitam-se das pontes.  
(upud BARRENTO: 1989)

Há uma junção desse grande fim do mundo, ao lado de pequenas tragédias cotidianas, como se fosse um anúncio de que o cometa Haley já esteve aqui antes e ainda estará por muito tempo. Não é para fazer rir, Barrento lembra, porém desde quando o cômico é para fazer rir?

O grotesco aparecerá de forma mais visível com o hibridismo presente nos seres: temos a mistura do animal, do humano e do vegetal, sendo esse um dos traços principais na hora de reconhecer o movimento nos trabalhos gráficos e arquitetônicos. Os hábitos são questionados, o que é visto como corriqueiro é colocado em xeque e o espectador precisa

estar aberto a essa nova visão de mundo para melhor aproveitamento da obra. Alfred Kubin, artista e melhor amigo de Goeldi (uma vez, ele lembrou, por cartas, que ambos eram impressionistas da alma) é um dos principais nomes do movimento ao trazer as aranhas macabras, madames enforcadas ou passando por diversas mortes, e ainda há as madames que mesmo após a morte continuam a fazer funções do ser que ainda respira. Os animais de sonho estão presentes, e dificilmente poderemos dizer da onde são por mais que a gente reconheça alguns elementos, como um rabo de pantera ou um pescoço de girafa – e esses animais encaram quem os olha, transam com mulheres, saltam no escuro.

Oswaldo Goeldi tem uma educação europeia, portanto vem de uma ideia de desenho como obra de arte acabada e seu contato com Kubin é prolixo e necessário, ambos se admiravam e ao longo da vida trocaram desenhos. Um dos motivos que fazem Goeldi ir para a gravura é justamente tentar concentrar melhor as suas energias para construir cenas mais acabadas por conta das inúmeras possibilidades que o desenho possibilitava – portanto, um exercício de disciplina. Os temas de Kubin e Goeldi podem parecer distantes, mas quando focamos no traço fica clara a influência profissional.

Para o crítico de arte brasileiro Paulo Venâncio Filho, o artista possui uma relação de *unheimlich* com o Rio de Janeiro, justamente por ter vivido parte da infância em Belém do Pará, antes de voltar para os trópicos aos 19 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 poética pessoal e potente, afinal, esse artista perdido nos trópicos, à sua maneira, será o que melhor escreverá sobre a opressão das horas quentes e o terror de uma cidade impessoal, e com aparência de inacabada, ao que diz respeito em ser uma cidade moderna.

É o artista de uma região fronteiriça, os arrebaldes, 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)

O Rio de Janeiro afrancesado é o contexto que Goeldi produzirá, sob o conflito de dois movimentos: o *Art Nouveau* e o Simbolismo. Para Paulo Venâncio, a produção goeldiana baseia-se em uma atitude furtiva, possível aos estrangeiros. Para contextualizar essa produção, é preciso pensar também a produção de Kubin, que embora não tenha imagens no seu início

de carreira interessantes ao expressionismo, terá uma obra que será importante para o simbolismo e Goeldi chamará esse gesto manual, fundador de desenhos do artista Alfred Kubin, de “rancor”, uma espécie de ressentimento escondido ao que é apresentado ao redor: “é ele que provoca o salto relâmpago da pena de aço sobre o papel de um Kubin” (upud RUFINONI: 2006, p. 62), como observado por Priscila Rossinetti Rufinoni. Esses trabalhos enviados a Goeldi, sob o título descompromissado de “Aventuras de uma Pena de Desenho”, demonstra a vontade fantástica do movimento de trazer aos olhos o dia a dia absurdo. No *Art Nouveau*, através de linhas de forte visualidade será possível explorar algo de sombrio enraizado na realidade cotidiana, através da contradição entre a opulência associada ao modernismo, e o dia a dia cheio de conflitos e escombros – o que é associado aos tempos passados, mantém-se firme na paisagem, atuando como fantasmas tal como os indivíduos de Goeldi. 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.

Alguns teóricos mais radicais como Giorgio Agamben, afirmam que a burguesia está perdendo os seus gestos, teoria que foi rebatida pelo historiador da arte Didi-Huberman na conferência Chamar as Chamas, realizada em novembro de 2015 no Museu de Arte do Rio: não se pode perdê-los (os gestos) e todas as pessoas ainda emitem algo, porque nunca se perde os desejos inconscientes, pois são eles que nos possuem. Gestos se transmitem e sobrevivem apesar de tudo: haverá um gesto, independente 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 a figura andrógina, com um círculo preto na sua boca e um rosto desesperado; misturado à atmosfera e lutando para obter algum destaque nessa paisagem que diferentemente daquelas vistas no Romantismo alemão por Caspar David Friedrich transmitem 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 seus filhos ou nas pessoas na obra de Goya, durante a guerra civil espanhola, lembradas por Didi-Hubermann na conferência: o borrão preto demonstra as queixas e significam uma expressão humana contra toda a situação injusta que é apresentada – desconfortar-se é resistir.

Esse incômodo do sujeito romântico, diante de corpos e rostos que enganam os sentidos, será radicalizado no Expressionismo, como podemos ver nas imagens de Munch que nos trazem pontos centrais do movimento: figuras emitindo gestos extravagantes, com faces

pouco definidas e em atmosferas opressivas. A questão da cor é forte e estimada ao movimento, como na sequência de imagens sobre o tema do “Ciúme” ou também traduzido como “Inveja”, que o pintor realizou: um homem, aparentemente um autorretrato, que está com o seu rosto destacado e olhando para o espectador, dá as costas a um casal, que estudos biográficos apontam ser Dagny Konow e o dramaturgo Strindberg. Nesse rosto, que é um autorretrato, os olhos são pequenos e os lábios fechados, podendo passar diversos estados de espírito: placidez, conformismo, indiferença. Esse rosto poderia nos enganar de diversas maneiras, por isso a importância do gesto: seus ombros encurvados entregam o sentimento de inferioridade.



**Edvard Munch. Ciúme, 1895, 1907, 1913**

Em algumas dessas cenas do ciúme, uma mulher pega uma maçã enquanto veste um robe vermelho e aberto, aquela mulher, diretamente do Éden interagindo com o outro, está destacada sob o signo do vermelho. Na segunda imagem, a mulher de vestido vermelho, que através de uma porta aberta é vista aos beijos, beijos esses, desesperados e aniquiladores; os beijos dos sem rosto que se agarram um ao outro, mas que não se aliviam nem durante esse gesto, que devia ser de ternura, mas que se assemelha mais a uma ação inútil na busca de



algum contato humano. E há uma terceira imagem, na qual a mulher é vermelha: com as mãos na cabeça e o busto livre, em oferecimento; enquanto o homem ao qual ela se entrega, abaixa a cabeça, franze os olhos, fecha a boca e parece culpado. Uma das questões da cor no Expressionismo é ilustrada nessa série de imagens, em que a mulher, aquela que moverá as ações e desenrolará o que virá, está associada à leitura do vermelho, que Roger Cardinal chama atenção no seu livro “O Expressionismo”:

O vermelho, como uma cor reconhecidamente “forte” em termos quase universais, teve sempre supervalorizados seus significados de dinamismo, agressão, poder dos sentimentos. Pode ser visto como a extremidade “quente” do espectro, e o azul e o violeta correspondem à extremidade “fria”. Quando um pintor usa carmesim, cádmio ou escarlate, especialmente se ele as aplica em estado puro, estará produzindo inevitavelmente sinais visuais de tipo enfático, impossíveis de serem ignorados. Zonas vermelhas ou contornos vermelhos são imperativos ao olho e consciência do espectador: ele tem dificuldades em ignorá-los, assim como suas conotações de sentimento excessivo e violento. Como o expressionismo insiste no gesto extravagante, certamente era de se esperar que sua pintura fosse dominada pelo vermelho. (CARDINAL: 1988)

Essas cenas remetem ao que o pintor russo Wassily Kandinsky chamava de “vibrações”, ou seja, o que é verdadeiramente expressado – essa não necessidade do mimético no século XX é a abertura ideal para a exploração da expressão. Nas obras do expressionista Ernst Ludwig Kirchner, por exemplo, têm-se nos corpos, nas danças e movimentos de mãos essas vibrações, por isso, os rostos são uma superfície chapada – rostos-máscaras. Em meio a esses gestos teatrais, as carícias são violentas, remetendo a outro ponto da época: a descrença no amor, lembrada por João Barrento no livro “A Poesia do Expressionismo Alemão”. No texto de Barrento, ele traz a discussão sobre a metáfora e o espaço que ela ocupou no expressionismo alemão, justamente por ter se mostrado um modo de extrapolar os gestos, tanto em uma imagem quanto em um texto – cenários, roupas e pessoas coloridas, em prol da expressão da vibração em cena.

A devastação da Primeira Guerra Mundial e a miséria oriunda do conflito são como o conto de J.D. Salinger sobre Seymour Glass, que retornou da Segunda Guerra Mundial: deixa uma tatuagem no corpo de todos aqueles que a sobreviveram. Juntamente da guerra, houve a Revolução Comunista e o fim daquele que é “rei” ao lado do estilo de vida burguês baseado em sua propriedade favorita que é o Eu. Logo, a abertura para a arte abstrata, em que aquele que a aprecia não pode ser passivo, tendo que realmente utilizar das metáforas pessoais para tentar entendê-la, aparece em uma época que exige esses novos apreciadores de arte – a classe operária, a prostituta, os mendigos e muitos outros personagens da vida cosmopolita de uma

cidade grande, ganham força em meio às novas ideologias. Como Roger Cardinal no prefácio de seu livro atenta, um dogma básico do expressionismo é que os “impulsos verdadeiros brotam das profundezas do indivíduo”, como se estivéssemos em frente ao miolo que se conserva, que não foi modificado pelos conhecimentos da história (a dor, o massacre, a barbárie) e será a busca por esses gestos iniciais, a força-motriz dos que produziram imagens durante o movimento – escrita, gravada, esculpida.

O Expressionismo está inserido no período entre a Primeira Guerra Mundial, na qual Goeldi foi convocado, mas ficou apenas nas fronteiras e longe de conflitos diretos, até a Segunda Guerra Mundial, em que Goeldi estava no Brasil. Sua primeira exposição foi em Berna, Suíça, aonde conheceu Alfred Kubin. Nessa linha biográfica, nota-se que o artista focado em ensinamentos menos acadêmicos, tendo preferência por estudar nos ateliês dos artistas Serge Pahnke e Henri Van Muden, teve contato com a cena expressionista e com os ciclos europeus, desenvolvendo essa influência reconhecível em sua obra: trata-se da época de descrença em diversos valores tradicionais e foco na expressão do sujeito, sem a esperança transcendente do Romantismo. Por isso, quando na gravura “Chuva” há uma figura sem rosto, pode-se enumerar motivos adequados e do universo de seu criador: procurar respiros emitidos por aqueles que são os marginalizados da vida cosmopolita.

Esses vestígios da arte expressionista e a falsidade presente no que é sustentado na face dos indivíduos, buscando 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 de seus gestos, é essencial nessa segunda parte do ensaio. Uma tentativa de leitura: pés voltados para o muro, que dependendo da impressão varia de cor, mas que sempre acompanha as cores do céu. Essa figura em suas roupas pretas, não nos passa seu gênero, mas a hesitação em seu gesto é comum a qualquer indivíduo e por isso, também não é um dado necessário, saber se estamos diante de um homem ou uma mulher. Na realidade, é essencial saber da importância em ser anônimo, justamente àqueles que diariamente possuem dúvidas, aparentemente insignificantes para o resto do fluxo do mundo; àqueles que desviam da linha reta, hesitam e cogitam um novo caminho que se desenha e que pode ser seguido ou não, porque ficar parado também faz parte do dia a dia.

Os vermelhos de Goeldi e os vermelhos de Munch, os vermelhos que são saturados, mantendo um aspecto chapado na imagem, são sinalizadores dos sentimentos de quem os carrega. Para Goeldi, o vermelho tinha algo de alegria e, em um guarda-chuva, objeto de proteção, essa hipótese ganha força – a chuva existe e escorre nele. Para o estudo das cores há

o muro “azul-tristeza”, às vezes marrom ou verde, 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: o caminho obscurecido, aquele que está além da reta segura, assim como pode estar repleto de dádivas, pode apresentar somente rejeições.

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 verde vista por um solitário, a lua vermelha assim como o torso de quem dorme banhado por ela. É um recurso para exaltar um ponto-chave das tensões trabalhadas na cena, na paisagem e nos anônimos. Esses desconhecidos desamparados apontam as pequenas tragédias da vida de um sujeito moderno: “Em quase toda a parte grassa constipação”, ou seja, aqueles que espirram e lidam diariamente com suas gripes – estando, sempre, flertando com o fim do mundo. No texto de Paulo Venâncio, o crítico utiliza uma imagem de Goeldi para embasar seus argumentos de expressionista dos trópicos: Dois bêbados desenhados em carvão caminham na rua. Um deles coloca para o alto o guarda-chuva fechado. Enquanto, o outro, segura uma garrafa, que está em direção ao amigo, pronta para ser compartilhada. Parecem cambalear enquanto arriscam alguns passos que parecem ser uma dança; uma *cakewalk* de cabaré. O título? “Bêbado”, ou seja, seguindo a marca lacônica na hora de nomear suas cenas, Goeldi fornece os que parecem ser os últimos foliões: e não seriam, os últimos foliões, àqueles ainda erguidos diante do fim do mundo?

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”. Embora, o guarda-chuva seja um objeto antigo e desde os tempos antes de Cristo e a humanidade tenha o acompanhado em diferentes versões, observa-se no desenvolvimento dele, características a parte de apenas proteger o sujeito da chuva: o guarda-chuva deve ser um objeto que reflita a elegância de quem o usa. O guarda-chuva, para Stevenson, carrega o que é considerado Respeitabilidade, nesse caso, um conjunto de características louváveis da vida doméstica, como a sobriedade e a saúde do corpo.

Classificar a elegância do guarda-chuva trata-se de um estudo aguçado do período e do contexto que ele está sendo fabricado. Em seu artigo, Stevenson fala daqueles do sujeito moderno, que abandonaram a ornamentação do objeto para terem consigo, finalmente, algo que reflita sua lúcida praticidade que garantirá o seu bem-estar. Também há a questão de que facilmente será 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 ultrapassado por dilemas do homem educado, nessa sociedade moderna que se desenha – teoricamente sem combates na rua. Um dos exemplos, para Stevenson, de que o homem precisa sentir-se civilizado, é Robinson Crusoe, e o guarda-chuva de folhas que o mesmo constrói para se resguardar em situações tão adversas; o mostrando como um moralista apto a expressar seu espírito civilizado acima de qualquer pietismo que sua experiência de naufrago possa proporcionar. Para concluir o texto, sua visão lúdica traz ares de verdades a tudo que está sendo afirmado, através de um “amigo cientista”, que apesar de não enxergar uma seleção moral, acredita na capacidade do objeto movimentar as camadas atmosféricas, iniciando uma chuva por ter sido esquecido em casa.

A obra de Goeldi está repleta de guarda-chuvas como grifa Carlos Drummond de Andrade na quarta estrofe do seu poema “A Goeldi”:

Estás sempre inspecionando  
as nuvens e a direção dos ciclones.  
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo  
são elementos do teu reino  
onde a morte de guarda-chuva  
comanda  
poças de solidão, entre urubus.  
(ANDRADE: 1973, p. 303)

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 seu 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 presente nos sujeitos que Goeldi expõe – inicialmente, Sylvia explora o guarda-chuva, sendo apresentado em suas imagens como um objeto desprovido de utilidade, por estar quebrado ou fechado – às vezes, no chão da rua. Sylvia Coutinho usa argumentos de Simmel, para discorrer sobre a produção artística de Goeldi.

De acordo com Georg Simmel [...] quando a vida ou a cultura subjetiva se expande por si mesma [...], 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. 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 o sujeito resiste a ser nivelado e consumido por um mecanismo técnico-social? (COUTINHO: 2016, p. 100)

Valendo-se dos pensamentos do ensaísta alemão Georg Simmel, para Sylvia Coutinho, o Expressionismo apresenta uma forma do sujeito focar o seu trabalho naquilo que diz respeito a sua interioridade e subjetividade dilacerada 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 que são aqueles que vão transitar por ambientes que nem sempre são fáceis para si, assim como os artistas. Dessas imersões, há a oportunidade de reavaliar o mundo objetivo e achar maneiras de vivê-lo. E essa vivência a 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 carioca, fazendo uma poética dos excluídos urbanos.

“Chuva” é uma imagem incomum em sua obra apesar da coerência estética com o resto de seu trabalho, porque o guarda-chuva está aberto e sendo usado para o que foi feito, e ainda por cima em uma cor incomum, pois nos anos 50, esse bem era produzido em larga escala, ou seja, somente na cor preta. 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) em 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, suas complexidades pessoais são desenvolvidas de acordo com a sua interação com a sociedade, em busca prioritariamente de entender a si mesmo, pois não tem uma identidade postulada de maneira fixa ou dependente do seu nascimento – esse sujeito terá em suas mãos, os objetos que como afirma Stevenson, revelarão a sua natureza, por serem aqueles que estão depositados o amor do sujeito.

O texto de Ronaldo Brito sobre “Chuva” constrói a cena dramaticamente, mas causa incômodo ao ignorar a centelha de alegria existente no ato de empunhar o guarda-chuva. Para Brito, o sujeito do guarda-chuva está encerrado na cena e nas suas questões, ignorando o caminho dos trilhos e paralisado ao estar virado para o muro – o muro tristeza –, por não querer enfrentar o seu destino que é seguir os trilhos, e os casarões quase assombrados. 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. Uma nota de alegria, ao menos. Por mais que exista sobriedade, existe essa nota de emoção. A obra de Goeldi é do plano dos espaços públicos urbanos, que

escamoteiam o indivíduo, como Venâncio lembra: um mundo de adultos. Seus adultos nos dão as costas, encurvados ou aos tropeços ébrios seguem pelas ruas, desconhecemos seus rostos e os vemos se afastar de nós, surgem como fantasmas, preparados para mais uma vez ficarem invisíveis; ficarem cada vez mais inseridos como vultos e cravados na cena, nessa gravura com linhas firmes: mas seriam mesmo, cenas que não abrem espaço para a alegria?

Essa questão do universal, aquele sem rosto, me faz evocar a obra “Peixe Dourado”, de J. M. G. Le Clézio. Nesse livro, nos é apresentada a jornada de Laila, uma menina que aos 7 anos é sequestrada na sua tribo, os Hilal, para ser vendida no Marrocos, acabando na casa de uma senhora idosa que a educa – a menina desenvolve papéis de carinho com essa senhora, virando um híbrido de filha e cuidadora. Laila é um nome dado pela sua mãe adotiva, e significa noite, apropriado a alguém que a única lembrança que guarda da vida antiga é o momento que foi jogada em um saco e tudo ficou escuro. A jornada de Laila, ao perder a idosa que a havia comprado e a qual se dedicou por muito tempo, será bastante tortuosa e uma verdadeira jornada de inadequação. Como um peixe, ela nada contra a correnteza e tenta fugir de redes – redes nem sempre físicas, às vezes manifestas nas necessidades afetivas dos outros, que aos poucos lhe pedem ora a sua beleza exótica, ora a sua capacidade para cuidar.

Após uma estadia no Marrocos em uma espécie de prostíbulo aonde aprende a indisciplina e rejeita qualquer autoridade, passando a praticar furtos e a se esgueirar por toda a cidade, ela irá para Paris clandestinamente. Em Paris, essa menina entrará em contato com a situação daquele que imigra; irá conhecer outros africanos e entender o estilo de vida do ocidente, para pode revalidar o quão distante ela se encontra daquilo que ela aparentemente deveria ser. Se não me prolongo em contar a caminhada errante de Laila – afinal, o errante é exatamente aquele que não caminha em linha reta –, é por conta de ter um interesse especial pela cena em que ela toca piano em um Shopping Center nos Estados Unidos. Laila, ao sair de Paris e chegar nos Estados Unidos, já alcançou a idade adulta, se relacionou sexualmente, fez amigos e viveu a dor de ir embora sem ter para quem dar tchau, e, geralmente, nas duas fases da vida de Laila, aquela que diz respeito a infância e a adolescência, ela ao sair dos países o faz nessa atmosfera melancólica daqueles que não possuem nada que os prenda. A música e a literatura são as suas grandes paixões, servindo como norte para se relacionar com tudo que está absorvendo sobre o seu dia a dia, mesmo estando fora de instituições.

A música de Laila que a essa altura trocou de nome diversas vezes – no passaporte francês está Malima, filha de um idoso sábio que a mesma adorou, enquanto para uma criança, nos Estados Unidos, assina como Nada –, sofreu abandonos afetivos e mais uma vez

se esgueira, tentando assim, entender qual é o próximo passo que deve dar. Durante esse período de deambulação entre cadeias de fast food e marcas norte-americanas, que é uma espécie de recuperação da meningite e do aborto que sofreu, Laila encontra um piano que a convida, justamente pelo guarda estar descompromissadamente ao lado do instrumento, enquanto lê um livro. Ela toca, mesmo surda de ambos os ouvidos, sem saber ao certo se conseguiria se lembrar de tudo e aos poucos percebe-se cantando e misturando ritmos: Nina Simone, Billie Holiday, Jimi Hendrix, as tardes dançando em Marrocos, o rufar dos tambores no metrô e todos os outros sons que aprendeu com seus amigos imigrantes nas reuniões de garagem em Paris. O autor narra de forma emocionante esse determinado momento, no qual Laila sai de lá ovacionada por aplausos silenciosos, que seus olhos são capazes de captar – à sua frente está o espanto e o gesto das pessoas que a rodeiam, enquanto ela tocava. Após ser levada pelo segurança, ela recupera seu elo com a gravadora e um antigo amante, ao que Laila conclui: “Deus sabe que eu não pedi nada” – liberdade e ápice no instante de festa.

Laila é uma personagem do século XX que transmite uma imensa força, enfrentando todas as imposições ao seu redor para seguir em busca daquilo que poderia ser o seu lugar no mundo. Essa que provavelmente será a questão em enfoque daquele marginalizado que emigra, portanto anônimo, muitas vezes sem ter um passado que o prenda a um lugar ou uma ideia de futuro para se apoiar, vivendo o presente muitas vezes heroicamente, ao vencer uma batalha por dia. O historiador Georges Didi-Huberman, ao concluir a *Sobrevivência dos Vagalumes*, comenta na vídeo-arte de Laura Waddington, o que ele classifica como imagens vaga-lumes: a artista, durante várias noites, ficou no campo da Cruz Vermelha, em Sangatte, coletando imagens dos refugiados iraquianos que escapavam e chegavam na França. Como as imagens são feitas em situação de pouca luz e posicionadas de tal maneira para que funcionem como uma câmera escondida, não as apreciamos por uma qualidade técnica, porém somos presenteados por uma luz vermelha ao fundo – a luz vermelha dos tempos intermediários – e pessoas que surgem em meio a essa luz. Essas são as imagens vagalumes, aquelas que “organizam o nosso pessimismo” (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 160). Essas pessoas em fuga e errantes, dispostas a viverem em outro país, com suas imagens passando pela fronteira como verdadeiros espectros luminescentes em meio a uma luz maior ao ponto de ser ofuscante, serão os povos-vagalumes.

A escrita do livro *Sobrevivência dos Vagalumes*, inicia-se através de um texto feito por Pier Paolo Pasolini no ano de sua morte, 1975, sobre a permanência do fascismo na Itália sob o título de “O vazio do poder na Itália”, que depois seria famoso como “o artigo dos vagalumes”. Nesse texto, Pasolini se mostra desiludido com a possibilidade da política

melhorar, deixando claro que não acredita que o fascismo tenha saído da manutenção da sociedade italiana, e, para Didi-Huberman, esse texto é complexo quando lido ao lado de correspondências escritas por um jovem Pasolini, logo após seus anos de faculdade. Esse diretor, que filmou as relações de poder na Itália, exibindo diversas vezes a história das “gentes simples”, seus gestos e a influência do cristianismo no país que abriga grandes monumentos a Cristo, se apresentar pessimista, talvez, vencido, é bastante surpreendente.

Em uma noite, após um jantar em Palermo, Pasolini narra: “vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam” (upud DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 19) e essas palavras são usadas em comparação ao que ele tinha ali e a honestidade desses seres que saem pela noite emanando luz para provocar a atração sexual, que resulta no acasalamento. Para Pasolini, ele e seus amigos não passavam de uma vagabundagem artificial, ao mesmo tempo, que é lindo pensar na juventude e seus 20 anos, e o vagar pelas ruas, alegres, mesmo e apesar de todos os problemas que a manhã avisa existirem. Ao comparar as duas visões de Pasolini, há a indagação: será que o diretor teria voltado atrás no pessimismo que expressou posteriormente?

Para pincelar um panorama das questões do contemporâneo que desembocam nesse pessimismo, Didi-Huberman faz uma breve análise dos escritos de Giorgio Agamben, que é o autor que aparece em um momento do ensaio *Sobrevivência dos Vagalumes* sob o título “Apocalipses?”, com uma interrogação porque apesar dos argumentos apresentados em o “Reino e a Glória” e no último texto de Pasolini, ocorre um questionamento acerca das destruições ou inícios, e se os mesmos são tão últimos quanto aparentam. Esse capítulo em especial remete às falas da conferência “Chamar as Chamas”, em que Didi-Huberman usa a palavra “levante”, para entender o quanto esse tipo de gesto (gestos-vagalumes, gestos-levante) são necessários para o acontecimento daquilo que é conhecido como Revolução, que marca o que é considerado uma ruptura histórica com a intenção de diferenciar períodos da sociedade – quedas e ascensões ideológicas estão em jogo e como essa nova configuração vai construir e derrubar muros. Para Didi-Huberman, o acontecimento da Revolução Francesa está ligado a milhares de outros levantes separados e com incidências em diversos lugares, sinalizando uma vontade geral de mudança: um exemplo desses eventos está na Revolução de Julho, em que de diversos pontos de Paris, sem uma combinação prévia, atirou-se em vários relógios ao mesmo momento. Esses “gestos-vagalume”, muitas vezes atuam sem intenção de arte, podendo ser simplesmente um idoso bêbado que apesar de toda a miséria ao seu redor,



com emoção, canta – se será arte ou não, isso fica com o depois, nos escritos dos críticos e historiadores.

Em *o Reino e a Glória* é diagnosticada uma luz cegante, como se olhássemos em direção a um holofote; essa visão da obra de Agamben é por conta, de acordo com Didi-Huberman, o filósofo querer encontrar o horizonte por trás de cada imagem. O horizonte nesse caso, “modifica infalivelmente o cosmos metafísico, o sistema filosófico, o corpus jurídico ou o dogma teológico” (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 88), e de acordo com Didi-Huberman, por isso a dificuldade por parte de Agamben em enxergar os pequenos, e, ainda assim, preciosos gestos. O discurso de Agamben baseia-se em Guy Debord, que ao escrever a *Sociedade do Espetáculo*, através da leitura de uma situação universal, pensou no quanto o que estava sendo construído colocaria a todos em sinal de aclamação impotente: “Em resumo, o paradigma perdeu sua própria potência: sua potência de sintoma, de exceção, de protesto em ato” (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 112). Sendo assim, os nossos gestos são desenhados como inúteis movimentos que reverenciarão a luz que engloba e faz tudo sumir, essa luz que impossibilita que vejamos as luminescências menores.

“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, evocando a força das “bolas de fogo” narrada por Walter Benjamin, que atravessa o horizonte e cai sobre nós. É preciso nesse contexto evitar atentar apenas o horizonte, é preciso atentar aos detalhes, aos vagalumes e às bolas de fogo. Teoricamente, as coisas cultuadas são aquelas que mais possuem poder sobre os indivíduos, o que nos faz acreditar que uma exposição – esse recorte do que seria uma imagem diferente de todas as outras – irá fugir da questão do culto, justamente por possuírem a intenção de serem imagens democráticas. Porém, como proceder quando a exposição vira culto? Se o artista, aquele que aparentemente possui certa liberdade para produzir, faz obras que caem em clichês e se perdem no meio dos holofotes, como ficam esses lampejos?

A fabulação em torno da imagem do vagalume desemboca como Goeldi, nos becos e vias alternativas da existência humana, pois longe daquilo e daqueles que possuem acesso ao reino e a glória, há diversas outras pessoas procurando seus caminhos e rotas para sobreviver aos dias. Pessoas que bebem, caem, cantam. A sideração tem a ver com a suspensão de ações, por conta de uma paralisação, ao mesmo tempo que ela é perturbadora – estar em luto ou estar apaixonado, são casos de sideração, no quais, a mente e o corpo ficam em estado de espera ao mesmo tempo que se encontram aflitos com a estranheza familiar que é o mundo. A filósofa

francesa Marie-José Mondzain, no seu 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, se passeia pelos namoros, os jantares e os estudos. Trata-se de tempos que aparentemente o tédio é impossível; quase um crime. O luto então, de acordo com as demandas de trabalho, social e casa, precisa ser rápido e superável, ou o enlutado corre o risco de ser excluído. Mas, o otimismo de Marie-José Mondzain não se abate nesse pequeno artigo, apesar de todos os diagnósticos sociais que vão sendo desenhados, e afirma através de uma citação de Pascal, que em um mundo louco, não ser louco é sofrer uma espécie de loucura também. A loucura dos poetas e atores; dos vagalumes: “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 alerta em seu texto 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), e que tanto na acídia quanto na melancolia há algo de curiosidade, de acordo com o pensamento de Hans Blumenberg. Essa questão dialoga com as afirmações de Pedro Salem, de que na passividade mora a espera. Aquele que senta e espera quer que algo aconteça, demonstrando que está apto a sentir. Outro alerta, do ensaio “Sideração” é de que em um mundo no qual a agitação febril por novidades, acaba sendo na verdade uma paralisia, em contraponto a sideração, que acaba se apresentando como uma solução aos tempos que a intimidade torna-se 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 simbólicos e constantes que no teatro eram disputados pelos atores, nos tempos atuais poderá sujeitar o indivíduo ao uso diário de máscaras.

Certa vez, ao ser questionado sobre a arte, Goeldi afirmou que somente busca aquilo que dá para ser buscado: tranquilidade, dinheiro, etc (upud RUFINONI: 2006, p. 271). Proteções e garantias de conforto. Assim como os retratados, Goeldi se mostra um homem nascido para o encontro da alegria nas coisas corriqueiras e dificilmente vistas pelos olhos que só atentam o monumental: “O principal é ver mundo – águas, nuvens e horizontes infinitos com a esperança de uma vida melhor” (upud RUFINONI: 2006, p. 266). Em contraponto a essa afirmação, recorro à personagem anteriormente citada: Laila, que mesmo com os

empecilhos de suas andanças, segue. Ela não segue em prol de coroas ou grandes feitos, ela segue apenas pelo princípio de que é preciso viver a vida, extraindo dela a felicidade que der e a possibilidade de levá-la dignamente.

No texto “Sombria Luz”, de Paulo Venâncio, a obra de Oswaldo Goeldi é vista principalmente por sua questão existencial – bastante próximo ao texto de Ronaldo Brito, porém o olhar, na crítica de Paulo Venâncio, recai sobre a obra toda. Em determinada passagem, Venâncio afirma: “Não há em Goeldi uma revolta, senão um amor conflituoso pelas coisas” (VENÂNCIO: 2012, p. 25). Diante das inúmeras gravuras, temos o olhar sob os urubus higienistas, os cachorros acuados e os gatos vadios, animais urbanos e que sem o homem, provavelmente não poderiam estar ali, ainda que pareçam animais sem nenhuma pretensão por afeto e embora Goeldi, desenhe seres arredios, estabelece o quanto a existência de um, depende do outro para a manutenção dos dias.

Esse europeu, que ao longo da vida habitará os subúrbios e contará seu dinheiro, não desenha necessariamente lugares desconhecidos, pois o terror fantástico presente em 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; estradas de terra ao lado de postes de energia, anunciadores de que a vida está em transição, mesmo para aqueles que não vivem próximos da fartura e que encaram a decadência das grandes casas, esquecidas, com janelas-olhos.

O historiador da Arte Giorgio Carlo Argan, ao ver imagens do modernismo brasileiro em uma exposição na Itália, ficou embasbacado ao perceber o êxito obtido na arquitetura, em colocar na prática aquilo que estava aos moldes do modernismo francês e Le Corbusier. Mas o que o perturbou foi como um país como o Brasil poderia fazer a manutenção daquele projeto, pouco viável para as camadas mais pobres, ao mesmo tempo, que iam sendo construídos verdadeiros monumentos: Brasília, MAC Niterói, MAM-Rio. O modernismo para realmente ter uma energia brasileira, para Argan, era preciso que ele fornecesse meios para a habitação dos que aqui viviam, de tal forma que suas necessidades fossem abraçadas. Esse breve relato desenha um modernismo brasileiro que não ficou na mão daqueles que foram retratados por Goeldi. O urubu espreita a cidade e consome a carcaça daquilo que é deixado para trás, que apodreceu e que não são caros à exposição que Giorgio Argan viu, apoiada nos conceitos europeus de habitar – além da exclusão das árvores na paisagem, essenciais para a pureza estética vigente no projeto moderno, e tão divergente do estilo de vida carioca.

Tem dias que parece que o subúrbio está sendo quebrado inteiro e reconstruído. No subúrbio, as casas ou decaem ou aumentam, ainda assim, sem estarem a caminho de um fim,

porque uma obra necessária está por vir. As casas ganham piscinas, caem telhados, trocam o encanamento de cobre – quebra-se as paredes em busca do cano que estragou e os moradores enchem-se de horror ao mofo, que parece conter o mau presságio da decadência. A opulência funciona como um contraponto da ruína, estabelecendo que tudo que agora é descascado e triste, outrora recebeu uma família, talvez cachorros e refeições saídas do fogão todas as noites, com conversas, jogos, quem sabe, música. Uma certeza sobre o subúrbio carioca é que ele parece a caminho daquilo que foi pregado no projeto da modernidade, com a irresistível sentença no ar, de que ele nunca chegará a concretizar esse anseio. E, Goeldi, recém-chegado, ao resolver habitá-lo trouxe para sua vida, visões diferentes da idílica infância no Pará, ou das ruas desenhadas na efervescência europeia do século XX. Ou seja, besta por tudo que se mostrava diferente da vivência anterior, observou os ocupantes dos escombros, aqueles “que só saem depois do anoitecer, como os ratos, os gatos e os outros monstros” (QUEYSANNE: 1974, 14’48”).

O amor não parece fadado àqueles que não possuem muito para dar ou chances de ganhar. Quando Goeldi retrata todos esses carentes de afeto e apresenta o mundo em uma atmosfera fantástica, embora palpável, com seus terrenos baldios, realidades estreitadas e horizontes limitados, ainda assim, não há revolta, como afirmado anteriormente. Porém, enxergo nesse amor conflituoso uma espécie de ternura, que reage e ilumina o escuro. Essa centelha nas mãos daquele que empunha o guarda-chuva, ainda que pacífica, é o suficiente para acreditar em uma espécie de sideração proveitosa – uma alegria, uma esperança, algo que colore a noite e torna visível às saídas para os que mesmo ofuscados pelos holofotes da cidade, seguem vencendo batalhas anônimas diariamente.

## Conclusão

As especulações acerca da gravura “Chuva” (1957) de Oswaldo Goeldi necessitam de uma pincelada ao lado de outras obras do modernismo considerado como não solar, como por exemplo, Iberê Camargo e seus ciclistas, marcando a passagem do tempo nas deambulações urbanas, ou o filme “Limite” (1931), de Mario Peixoto, que, sendo um dos mais ricos processos cinematográficos empreendidos no Brasil, demonstram, “que há, que pode haver dignidade na derrota” (COSTA: 2001, p. 118), como já afirmado pelo estudioso Luiz Henrique da Costa em “A Narrativa do Inútil”. Essas obras em conjunto são associadas a uma face da arte brasileira angustiada, taciturna e amarga. E, de fato, até são. Porém, vale lembrar, do processo não didático por trás das imagens que são apresentadas, portanto, qualquer leitura que as limite, tentando interpretá-las completamente, deve ser encarada com desconfiança, pois somente através do devaneio me parece possível escrever sobre essas imagens. São artistas que mantiveram as narrativas abertas e à mercê da imaginação de quem as encara.

Estamos acostumados a associar as cores vibrantes, mulheres estonteantes e paisagens tropicais à alegria de ser brasileiro, facilitando um desconforto quando estamos diante das cenas que narram uma vida em meio ao concreto, à violência e ao anonimato, presentes na rotina da maior parte dos cariocas – porque, de certa forma, praia é privilégio. Os anônimos de Oswaldo Goeldi, marginais do seu tempo, que se esgueiram pelos becos e que dividem as ruas com urubus, sem esboçar nenhum incômodo ou espanto frente ao mundo povoado por essas criaturas, por uma associação fácil, caem no veredicto de que refletem os desistentes. Talvez seja por isso que me hipnotizam os bêbados em sua obra: se o mundo só pode ser visto através da dor, como esses homens, seguem em pé pela rua, ao que tudo indica cantando e dançando? Como eles não se negam a dar a festa por encerrada? Perceber o homem que empunha o guarda-chuva, assim como os bêbados de Goeldi, como um sujeito capaz de alguma alegria, é sinal da urgência por leituras específicas – o todo nos leva a generalizações, que destituem as imagens dos seus aspectos sutis; deixamos, dessa maneira, passar os lampejos que necessitam que estejamos atentos para captá-los.

A gravura do guarda-chuva vermelho não é a única em que o artista abre esse objeto, pois o tema da chuva é recorrente em sua obra, mas a diferença do estudo em questão com as outras imagens é a postura de quem carrega o objeto. Em uma famosa imagem de Goeldi, com o nome “Encontro Sob a Chuva” (Anexo 6), há um homem e uma mulher, que conseguimos reconhecer pelo formato dos chapéus. A mulher tem a face, embora sem olhos ou boca, virada para frente e para nós, enquanto o homem, encurvado, dá as costas. Ao fundo

dessa cena há uma casa em aparente abandono. O casal, um distante do outro, vai cada um para um lado distinto. As roupas, o guarda-chuva e o mundo ao redor são negros e compõem uma atmosfera nebulosa. A sensação que passa é de desamparo e solidão a dois. Há também outras imagens com guarda-chuvas, que em meio à ventania emitem a mesma desolação dessa ilustração; esse objeto de proteção foge da mão de seus donos, ou estão prestes a quebrar.

Essas imagens existem e o problema está em torna-las regra, aplicando a mesma leitura a toda produção do artista. Entender a obra de um artista segundo as problemáticas suscitadas em seu tempo, ao analisando junto aos pensamentos filosóficos em voga, também faz parte do processo de estudo, porém o problema reside na busca por imagens para encaixá-las em um texto já formado, e não ao contrário, em que se busca a imagem e depois escreve. Por muito tempo, acreditei nas imagens de Oswaldo Goeldi como sendo situações niilistas e saídas da direção de Samuel Beckett. Precisei empreender esse estudo por praticamente três anos para começar a mudar minha forma de olhá-las. Assistir a conferência “Chamar as Chamas” com participação do historiador da arte Georges Didi-Huberman em novembro de 2015 no Museu de Arte do Rio, colaborou imenso, para uma nova imersão bibliográfica, que organizou o meu sentimento de descrença diante delas e aumentou a minha atração por aquele gesto escondido e, ainda assim, vibrante.

Em 2016, durante o estudo para o presente ensaio, assisti ao filme “La Pazza Gioia”, do diretor italiano Paolo Virzi. O filme chegou ao Brasil traduzido como “Loucas de Alegria” e conta a história de duas pacientes psiquiátricas: Beatrice e Donatella. A primeira apresenta um comportamento solar, funcionando como uma força que a tudo abraça, enquanto a segunda, com seu comportamento tímido e tentativa de suicídio, acaba sendo consumida pelos caprichos de Beatrice, que passa a ver Donatella como a amiga que dará a coragem e força para mais uma vez buscar a felicidade – na qual, ela nunca abriu mão.

Essa comédia se vale fortemente das excentricidades dessas mulheres internadas, mostrando a dualidade entre Beatrice que não se considera louca e Donatella que se considera um perigo fora da instituição. Em uma cena linda desse choque de existências, Beatrice, sem dinheiro, leva a amiga em um restaurante caro, da época em que ainda era rica e começa a pedir tudo que tem vontade no cardápio. Donatella não entende o que se passa, e Beatrice explica, aonde será encontrada a felicidade: “Nos lugares bonitos, nas toalhas chiques, nos bons vinhos, nos copos de cristal, nas pessoas gentis”. No mundo no qual Beatrice foi criada,

esses momentos e encontros eram o sinal de felicidade, e Beatrice deseja compartilhá-la como pode. Após o brinde, Donatella, aquela que “nasceu triste”, rebate: “Que pena que nosso dinheiro acabou”.

Trago essa obra ao lado de Goeldi por conta da cena em que as duas correm em direção a um ônibus, que é usado como o transporte de fuga do hospício: nas mãos de Beatrice há uma sombrinha oriental, que ela empunha, aberta, enquanto com a outra mão segura Donatella. As duas correm em direção ao ônibus, e surge uma das cenas mais bonitas do cinema contemporâneo. O filme de Paolo Virzi, de forma descontraída exhibe categorias psiquiátricas que sufocam vivências, de forma apta a dispensar diagnósticos, Paolo Virzi traz dignidade a essas mulheres, que se mostram capazes de se aventurar e serem felizes.

Apesar das limitações impostas, “La Pazza Gioia” e a sombrinha transparente nas mãos de Beatrice, enfatizam a importância dos brindes bobos e das conversas jogadas fora, tudo aquilo que nos devolve a contagem das horas por exercerem a sensação de presença no mundo e no corpo que temos; um projeto, desde sempre, audacioso.



**Valéria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti em “La Pazza Gioia” (2016)**

## Referências

ABREU, L. "Oswaldo Goeldi" in catálogo **Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

ALMADA, N. **Canção da Saudade**. Disponível em: <[http://revisitar.com/literatura/fernanda\\_grieben\\_almada\\_negreiros.pdf](http://revisitar.com/literatura/fernanda_grieben_almada_negreiros.pdf)>. Acessado em 26/07/2017.

ALVAREZ, A. **Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ARGAN, G. C. "A Arquitetura Moderna no Brasil" in XAVIER, A. **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BARRENTO, J. **A Poesia do Expressionismo Alemão**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

BARTHES, R. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BLANCHOT, M. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRADBUDY, R. **O Pedestre**. Disponível em: <<http://www.softaplic.com.br/~edesio/myself/hobbies/pedestre.html>>. Acessado em: 26/07/2017.

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

BUFF, L. **Sonhos Sobre Meditações de Descartes**. São Paulo: Annablume, 2001.

CAMPOS, A. **Tabacaria**. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000010.pdf>>. Acessado em: 26/07/2017.

CARDINAL, R. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CARDOSO, L. **Crônica da Casa Assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COSTA, Luiz Henrique da. **A Narrativa do Inútil: Limites de Mário Peixoto**. Dissertação em Ciência da Literatura – Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2001.



COUTINHO, S. R. **Nas Margens da Cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi**. Disponível em:

<[http://www.casaruiarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap\\_05.pdf](http://www.casaruiarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap_05.pdf)>. Acessado em 26/07/2017.

CRARY, J. **24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

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.

DURAS, M. **O Amante**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DURAS, M. **O Amante da China do Norte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

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

GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

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

KUNDERA, M. **A Insustentável Leveza do Ser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KRACAUER, S. **O Ornamento da Massa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

LÉ CLÉZIO, J. M. G. **Peixe Dourado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral: Uma Polêmica**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

NOVALIS. **Os Hinos da Noite**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSANHA, C. “Caminho”. in PESSANHA, C. **Clepsidra**. Coimbra: Alma Azul, 2007.

QUEYSANNE, B. **Un Homme Qui Dort**. Roteiro: Georges Perec. França: Davidis, 1974.

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

SALEM, P. **Do Luxo ao Fardo: Um Estudo Histórico sobre o Tédio**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

SALINGER, J. D. **Um Dia Ideal para os Peixes-banana**. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/683-um-dia-ideal-para-os-peixes-banana/>>. Acesso em: 26/07/2017

SANT'ANNA, S. **O Vôo da Madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, Willian. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SCHIVELBUSCH, W. **Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the nineteenth century**. California: University of California Press, 1995.

SCHULZ, B. “A Rua dos Crocodilos” in SCHULZ, B. **Ficção Completa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SONTAG, Susan. **Doença como Metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPITZER, L. **Três Poemas Sobre o Êxtase**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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.

TAVARES, B. (Org.). **Contos Fantásticos de Amor e Sexo**. Rio de Janeiro: Ímã, 2011.

TAVARES, B. **O Pedestre**. Disponível em: <<http://portudoounada.blog.br/o-pedestre-por-braulio-tavares/>>. Acessado em: 26/07/2017.

VENÂNCIO, P. **Goeldi: um expressionista nos trópicos**. Disponível em: <[http://novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626\\_goeldi\\_um\\_expressionista.pdf](http://novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626_goeldi_um_expressionista.pdf)>. Acessado em 26/07/2017.

VENÂNCIO, P. “Sombria Luz” in catálogo **Sombria Luz**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

VIRZI, P. **La Pazza Gioia**. Produção: Marco Belardi. Itália: Imagine Films, 2016.

**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

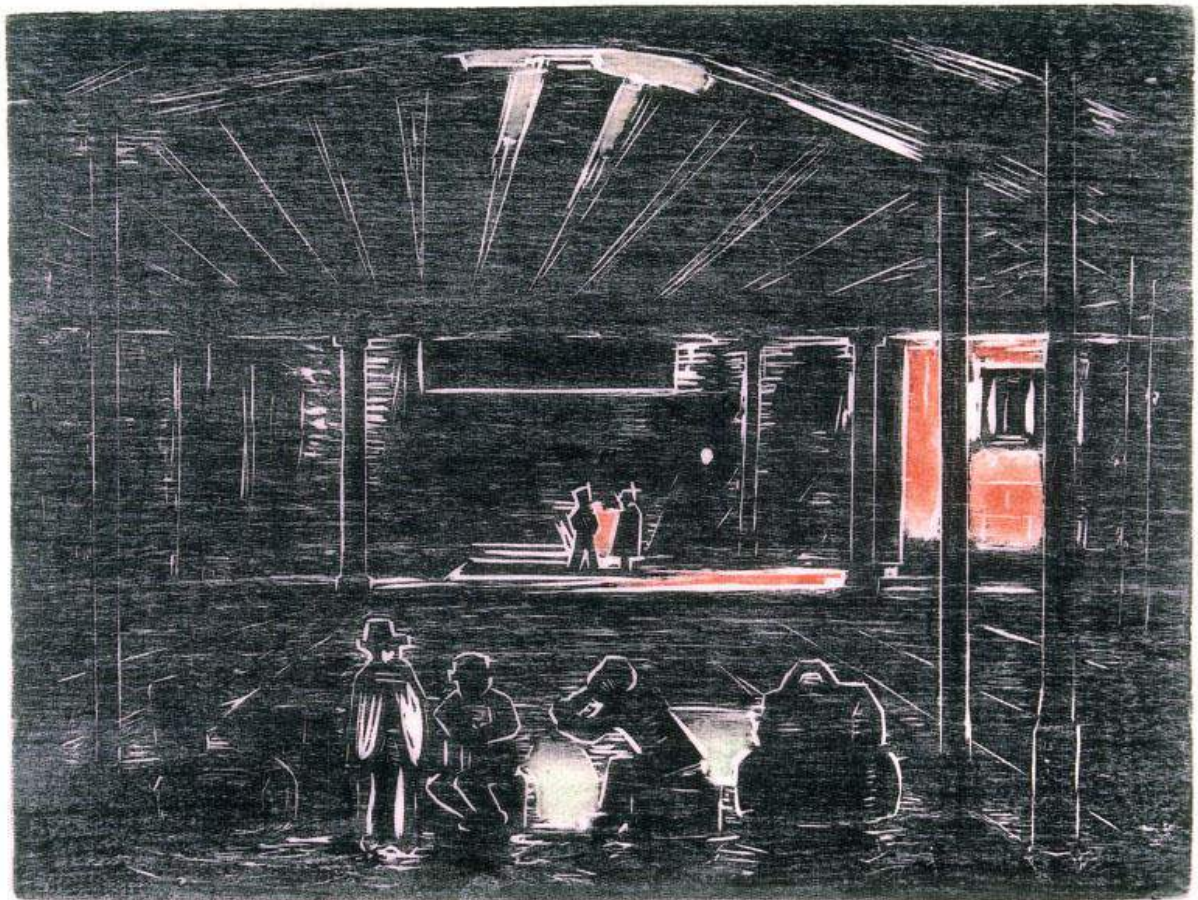
23,5 x 21,5 cm



Anexo 3 – Oswaldo Goeldi. Sem título, 1940

Bico-de-pena

29,4 x 24 cm



Anexo 4 – Oswaldo Goeldi. Noturno, 1950

Xilogravura a cores, 4/12

19,5 x 27 cm



Anexo 5 – Oswaldo Goeldi. Briga de rua, 1926

Xilogravura

17 x 21 cm



Anexo 6 – Oswaldo Goeldi. Encontro Sob a Chuva, 1935

Bico-de-pena

23,3 x 32,2 cm