

Renato Palumbo Dória

Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de
História da Arte do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Jorge Coli.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
31/3/98.

Banca:

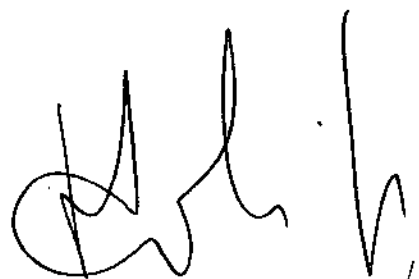
Prof.Dra. Renina Katz

Prof.Dr.Boris Schanaiderman

Prof.Dr.Jorge Coli

Prof.Dr.

Março/1998


Renina Katz Pedreira
Boris Schanaiderman

D733o

34525/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
N.º Classif. A:	115/1000
N.º Classif. B:	395/98
V.º	34525
PREÇO	89,11,00
DATA	29/07/98
N.º CPD	

CM-00113732-6

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

D 733 o Dória, Renato Palumbo
Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski / Renato Palumbo
Dória . - - Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Jorge Coli.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Goeldi, Oswaldo, 1895-1961. 2. Dostoiévski, Fiodor, 1821- 1881. 3. Livros- Ilustração. 4. Arte e literatura. 5. Gravura. 6. Xilogravura. I. Coli, Jorge, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos.....	p.3
Apresentação.....	p.4
Biografia.....	p.5
Goeldi e Dostoiévski.....	p.24
As Imagens do Subsolo.....	p.37
Análises Suplementares.....	p.66
Conclusão.....	p.76
Bibliografia.....	p.82

Agradecimentos: Se pudéssemos citar nominalmente todos que de fato contribuíram para a realização deste trabalho, não haveria aqui espaço suficiente. Gostaríamos entretanto de agradecer sinceramente às seguintes pessoas, sem as quais nada teria sido feito: funcionários e colegas da pós graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, em especial Marly Rodrigues, funcionários e pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em especial Mayra Laudanna, Eliane Paschoal e Rui Moreira Leite.

No Rio de Janeiro agradecemos à pesquisadora Noemi Ribeiro, aos funcionários da Biblioteca Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, além do jornalista Roberto Machado e dos professores Fernando Santoro e Rodrigo Guéron.

Um agradecimento especial é dedicado aos Professores Luciano Migliaccio, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, e Carolina Rodriguez, do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, e, principalmente, à artista e pesquisadora Ana Paula F. Camargo Lima e sua família, que, pacientemente, de várias formas me apoiaram.

Apresentação:

O presente trabalho analisa o conjunto das ilustrações realizadas por Oswaldo Goeldi, entre as décadas de 40 e 60, para as obras de Dostoiévski, publicadas pela José Olímpio Editora no mesmo período.

A escolha de nosso tema deu-se por compreendermos a existência, entre os dois artistas, de ressonâncias, de temas e tratamentos, que mereciam ser pesquisadas.

Concentramo-nos especialmente sobre as imagens realizadas para as *Memórias do Subsolo* por entender este texto, das criações centrais do gênio russo, como material que possibilitou à Oswaldo Goeldi a exploração máxima de sua capacidade expressiva.

As outras obras do mesmo autor ilustradas por Oswaldo Goeldi são: *Humilhados e Ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos* e *O Idiota*.

Tomando como ponto de partida a obra gráfica de Oswaldo Goeldi, aventuramo-nos no território dostoiévskiano atentos às recorrências existentes entre as poéticas destes dois artistas.

Baseados nestas recorrências, analisamos as ilustrações para as *Memórias do Subsolo*, fazendo em seguida algumas observações sobre tópicos comuns à temática de ambos.

Tentando compreender em que medida a obra de um artista pode iluminar a de outro, organizou-se o trabalho que segue em torno dos pontos de encontro e entrelaçamento destas duas poéticas distintas.

OSWALDO GOELDI, uma biografia:

Em torno das biografias artísticas habituamo-nos a ver construída uma mitologia que, frequentemente, apesar de originar-se em sugestões de elementos reais, adquire uma importância muitas vezes perturbadora.

Em relação a Oswaldo Goeldi, consideramos que grande parte da crítica das últimas décadas deu forma a uma imagem do artista com excessiva ênfase em seus aspectos românticos: solitário, marginal, visionário, estes alguns dos adjetivos mais utilizados.

Ferreira Gullar, em artigo recorrentemente utilizado pela crítica posterior, referia-se à propalada ética goeldiana, afirmando que o artista:

“(...)de tudo abdicava a fim de se manter fiel ao seu trabalho. Daí a qualidade, a autenticidade de sua obra: daí também o marginalismo(...). Mas não nos cansamos de estranhar que o preço da autenticidade seja o marginalismo e a miséria”.(GULLAR, 1957).

Em artigo publicado poucos anos após a morte do artista, explicava-se que Goeldi, em 1919:

“(...)resolveu voltar à sua terra natal, o Rio de Janeiro, para onde o atraía força misteriosa...”, levando mesmo ao extremo a construção do “personagem Goeldi”: “Nada teve de um boêmio...E de fato, vivia(...) como se fosse asceta ou monge”.(OBERACKER JR, 1964).

Através da correspondência com Alfred Kubin, Goeldi mostra-nos como sua personalidade não pode ser limitada a estereótipos. Em fevereiro de 1931 escrevia ao artista austríaco:

“(...)Desde a minha volta só tenho uma meta: independência financeira. Viajar, aquisição de material e criar livremente só vai ser possível com dinheiro. Espero conseguir isto e, no futuro,

perder cada vez menos tempo com este patrão desagradável.”(RIBEIRO,1995).

Em 1933, as preocupações do artista mostram como ele não virou às costas para as necessidades do mundo cotidiano, nem desprezava as exigências do público:

“(...)Trabalhei muito. Infelizmente só posso trabalhar pouco para mim - a maior parte do meu tempo útil é gasta para o meu sustento material. Alguns esboços decorativos com temas típicos da fauna e flora tropical saíram à satisfação dos clientes... Comecei também a desenhar coisas características do Rio de Janeiro, talvez encontre mais tarde um editor para isso.”(RIBEIRO,1995)

Em 1935, novamente: *"Minha exposição aqui no Rio correu bem - Vendi alguma coisa: a imprensa estava cheia de elogios - infelizmente o lucro moral é maior do que o material(...)"(RIBEIRO,1995).*

Ao mesmo tempo, Goeldi foi certamente dos que contribuíram para a construção da própria imagem. Em 1932, acentuando as cores de seu isolamento, escrevia novamente à Kubin:

"Neste areal eu vivo... Os postes de ferro preto...aumentam a impressão de completo abandono. Quase só os pescadores vivem aqui. Camaradas simples, queimados de sol... existem peixes perigosos como a família do tubarão... Os mais sanguinários, porém, são as piranhas... Em cardumes de milhões, estes demônios são o terror dos nativos”(RIBEIRO,1995).

A idéia de um Oswaldo Goeldi marginalizado, excluído, fora dos círculos culturais de sua época, é absurda, sendo suficiente, para percebê-lo, observarmos duas fotografias: numa, de 1922, Goeldi posa junto de, entre outros, Alvaro Moreyra, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e a pintora Angelina Agostini. (fig.1). Em outra temos



Fig.1



Fig.2

Goeldi, na abertura da exposição de Lasar Segall no Rio de Janeiro, em julho de 1928, acompanhado por Sérgio Buarque de Holanda, Manoel Bandeira, Fávio de Carvalho, Ismael neri, Cícero Dias, e do próprio Lasar Segall (fig.2)

Não é nossa meta, entretanto, empreender aqui uma revisão da biografia goeldiana. Estas observações preliminares apenas alertam para os perigos de uma possível mitificação em torno do artista.

Filho do cientista Emil August Goeldi, suíço de língua alemã, doutor pela universidade de Iena, e da brasileira Adelina Meyer, nasce Oswaldo Goeldi no Rio de Janeiro, em 31 de outubro de 1895, onde sua família habita na ladeira do Ascurra, atual bairro do Cosme Velho.

Emil August fora convidado em 1884 pelo governo imperial brasileiro, quando contava 25 anos e acabara seus estudos na Alemanha, para organizar a seção de zoologia no Museu Nacional da então capital do país. Em 1896, ano seguinte ao nascimento do filho, transfere-se com a família para Belém do Pará, com a missão de estudar a flora e fauna amazonense e de reestruturar o Museu Paraense, transformando um então “gabinete de raridades” em um moderno museu de ciências naturais e de etnologia.

A casa dos Goeldi passa a ser no próprio museu, que assemelha-se mais a uma pequena selva tropical, enriquecido pelas espécimes trazidas e estudadas pelo pai, onde o pequeno Oswaldo vivencia um marcante e definitivo contato com os bichos e plantas, presenças frequentes, mais tarde, em suas obras.

Em 1901 nova e brusca mudança, desta vez para a terra de origem paterna onde, aos seis anos, inicia os estudos básicos. Em Berna o pai, prestigiado na comunidade científica, ingressa no corpo docente da Universidade local; a família desfrutando o conforto de uma vida abastada, em um ambiente cercado de livros e música.

Além da mãe, carioca de nascimento, o pai também contribui para manter viva, com seu trabalho, a lembrança das coisas do Brasil, através de notícias,

plantas e espécimes animais que, de um modo ou de outro, continuavam a habitar o universo dos Goeldi.

Em questão envolvendo delimitação de fronteiras no Amapá, haveria mesmo o cientista, a pedido secreto do Barão do Rio Branco, intermediado no processo a favor do Brasil.¹

As frequentes visitas ao Zoo de Berna ou as lembranças e notícias chegadas amiúde do país de nascença não conseguem, contudo, esconder a irreparável diferença. A primeira infância, tropical, parece encerrar-se em sua memória como um mundo à parte.²

Aos 19 anos, em 1914, ingressa na Escola Politécnica de Zurich. São anos conturbados: na política, nas artes, as novas idéias circulam com vigor, a Suíça de então é encruzilhada obrigatória para exilados e revolucionários, espaço de convivência para as vanguardas estéticas e utopias sociais.

Em 1915 Goeldi começa, de forma autodidata, a desenhar, obedecendo, segundo o próprio artista, “a uma necessidade interior”. A Escola Politécnica passa a ocupar o segundo plano em seus interesses.

Durante a primeira grande guerra, Oswaldo, apesar de nascido no Brasil, cidadão suíço, é convocado e destacado para um posto ermo na fronteira com a Áustria, fora de perigo mas próximo o suficiente do conflito para que

¹ Luís Viana Filho: *A Vida do Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: José Olímpio, págs.264,265. Citado em *Goeldi*, de José Maria dos Reis Junior.

² Em carta à Kubin, de 1933, a paixão e acuidade com que descreve a natureza tropical ao seu colega europeu é reveladora: “(...)A natureza aqui se presta muito para o decorativo: tudo é nítido, muito plástico e harmonioso. As árvores têm copas redondas ou em forma de guarda-chuva. Carregadas por lindos troncos retos, a arrumação das folhas é estritamente simétrica, em forma de mão, etc. Folhas grandes, frutas grandes: a folha da palmeira tem a forma de um leque ou pluma - atira-se como um chafariz jorrando para fora da terra. A bananeira alcança, em um ano, quatro metros de altura, floresce, carrega frutos e morre(...) Quatro, cinco, até seis novos brotos surgem de novo no mesmo lugar. O seu alvéolo mede um centímetro. Estou muito satisfeito com uma coleção de desenhos de animais da fauna tropical: antas, jacarés, cobras, jaguares, gambás, avestruzes, macacos, urubus, tubarões, piranhas... Bichos estranhos, os macacos uivantes, na hora do pôr-do-sol começam um berreiro infernal. Dez animais desses gritam tanto, que têm-se a impressão de que a floresta inteira está sendo invadida por um bando imenso destes bichos - sua laringe é uma caixa ressonante de osso, do tamanho de um ovo de galinha, um pouco mais redondo, mas bastante semelhante a um ovo vazio. São vermelhíssimos, bastante grandes, possuem barbas - aliás são os mais parecidos que existem com os seres humanos. Dão a impressão de ralar com o pôr-do-sol - isto tentei transmitir el algumas ilustrações(...)” (RIBEIRO,1995). Ver fig. 3.



[MACACOS LIVANTES], de Oswaldo Goeldi
sem título, *circa* 1933, assinado
bico de pena, aguada e guache
34 x 24 cm

Fig.3

escutasse, ao longe, o trovejar dos canhões. Desmobilizado, retoma os estudos de engenharia na “Politécnica” de Zurique.

Em 5 de julho de 1917 morre, aos 58 anos, o pai cientista. Numa reação quase imediata o jovem Goeldi, contando 21 anos, abandona a Escola Politécnica, decidido a dedicar-se, sob os protestos maternos, à vocação artística.

Muda-se para Genebra, centro artístico mais importante que a capital suíça, acompanhado pelo amigo Martin Wegner, que matricula-se no Conservatório de Música. Oswaldo Goeldi torna-se aluno da *École des Arts e Métiers*, mas seu contentamento é passageiro: em seis meses decide abandoná-la, insatisfeito com o que considera academicismo do ensino artístico ministrado.

Tenta ainda frequentar o atelier de dois artistas suíços: Henri van Muyden e Serge Pahnke. Mais uma vez a insatisfação, expressa com estas palavras pelo artista:

“Aqueles professores poderiam preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio de que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação.”(REIS JUNIOR, 1966).

Desvinculado, enfim, de escolas e professores, neste mesmo ano realiza sua primeira exposição na Galeria Wyss, em Berna, que apesar de passar despercebida pelo público e crítica, teve o mérito de permitir-lhe conhecer, através de trabalhos existentes na própria galeria, a obra de Alfred Kubin, com a qual teve afinidade imediata, e as propostas do grupo expressionista *Der Blaue Reiter*.

Estabelece ainda amizade com Hermann Kümmerly, cuja família possui importante oficina cartográfica, onde o artista realiza algumas litografias.

Em 1919, aos 24 anos, acompanhando o retorno da família ao Rio de Janeiro, começa nova e definitiva fase de seu caminho artístico.

Se na Europa, apesar do curto período dedicado integralmente a arte, Goeldi, pouco a pouco, achava seu caminho, no Brasil o jovem artista sofre a falta de um ambiente cultural propício a seu desenvolvimento.

Com a ausência do pai, a família mantém um restrito círculo de relações sociais, dificultando inicialmente o intercâmbio do jovem Oswaldo com outros artistas e intelectuais. Goeldi, pressionado, torna-se funcionário do *London and River Plate Bank*, onde amarga rotina muito diversa da desejada por sua índole artística. Abatido, reanima-o a carta do companheiro Martin Wegner, aceitando o convite para vir ao Brasil.

Com a chegada do amigo europeu, novo ânimo invade o jovem artista. Juntos frequentam as récitas e outros eventos sociais. Wegner, filho de humilde pastor protestante, torna-se hóspede da família Goeldi.

Neste mesmo ano de sua chegada ao país, entretanto, Goeldi inicia, timidamente, sua colaboração na imprensa, publicando os primeiros trabalhos na revista *Para Todos*, dirigida por Álvaro Moreyra. A medida em que vai tomando, contudo, um maior contato com os meios artísticos, em 1920, o jovem artista surpreende-se com a limitação dos horizontes estéticos no país.

Decidido novamente a dedicar-se integralmente à atividade artística, abandona, contrariando a família, o trabalho bancário. Em 1921, entretanto, percebe melhor a dimensão do isolamento em que se encontrava, expôndo pela primeira vez na cidade, no Liceu de Artes e Ofícios.

Apesar de uma acolhida crítica indiferente, esta exposição despertou contudo, com o apoio de Álvaro Moreyra, que já o conhecia, a atenção de alguns intelectuais e artistas, dentre estes Di Cavalcanti (que o teria convidado a participar no ano seguinte da Semana de Arte Moderna³), Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Aníbal Machado e Quirino da Silva.

³ É apenas suposta a participação de Goeldi na Semana de 22. Nem seu nome nem suas obras constam do catálogo da exposição.

Pressionado entretanto pela mãe e irmãs, Goeldi paralisa-se, dividido entre tentar satisfazer as expectativas familiares e entregar-se à continuação de sua carreira artística. Entregue ao desregramento da vida boêmia, perambula pelas noites e contrai dívidas.

Martin Wegner, agora casado com sua irmã mais nova, Matilde Goeldi, assume o papel de tutor dos interesses dos Goeldi. Oswaldo é então considerado inconveniente. Sua presença no Rio de Janeiro vista como ameaça ao patrimônio e ao bom nome familiar. Em 25 de setembro de 1922 Goeldi é embarcado na 3ª classe do vapor *Valdivia*, em viagem supostamente definitiva rumo a Europa, após assinar documentos nos quais comprometia-se a abrir mão de seus direitos na herança familiar⁴.

Em meio a travessia, contudo, chega-lhe à bordo a notícia de que alguns amigos, liderados pela poetisa Beatrix Reynal, enviavam-lhe a quantia suficiente para seu retorno ao Rio de Janeiro, que empreende em meio a uma escala em Dacar.

De volta ao Rio de Janeiro, aguardava-lhe, na casa de Beatrix Reynal e de Reis Junior, na Tijuca, um pequeno quarto e atelier improvisado.

Passa então os dias a desenhar, começando enfim uma nova etapa, à margem da família, que o afastara, e posteriormente à margem da própria cidade: o alemão Erwin Zach, comerciante no Rio, comove-se com as dificuldades do jovem artista e empresta-lhe a casa numa praia de Niterói.

Em 1924, numa de suas travessias de barca entre o Rio e Niterói, apresentado por amigo comum, Goeldi conhece Ricardo Bampi, também morador de Niterói. Junto de Quirino da Silva, passa a frequentar o atelier de Bampi, na praia da Boa Viagem, que o ensina a gravar em madeira, técnica aprendida por este na Alemanha.

Trata-se da descoberta de um novo universo: madeiras, ferramentas, impressões..., a que Goeldi se dedica com prazer e interesse, desenvolvendo, movido pelas exigências da nova técnica, diferentes soluções formais para seu

⁴ Ver em *Goeldi*, de José Maria dos Reis Junior, pg. 14.

traço, habituado então apenas ao desenho. Passa a colaborar ainda neste ano com *O Malho*, periódico dirigido também por Alvaro Moreyra.

“A descoberta da gravura não implicou para o artista abandono do desenho, meio mais direto de expressão. Mas o exercício da gravura, com soluções mais simples e muito mais vibrantes de luz e sombra, planos mais definidos, superfícies mais uniformes e contornos mais precisos, influiu para que o desenho de Goeldi se fosse libertando da ascendência kubiniana. A técnica da gravura ampliou-lhe os recursos gráficos - seu traço ganhou mais desenvoltura, um sentido de simplificação que tornava o desenho menos literário, mais plástico, sem perda de densidade expressiva.”(REIS JUNIOR, 1966).

Em 1926, aos 31 anos, inicia correspondência com Alfred Kubin, ao qual pede conselhos e opiniões sobre alguns trabalhos que lhe envia:

“Caro Senhor Kubin. Queira ter a bondade de olhar os meus desenhos. Quem sabe o Senhor possa recomendar-me à Piper Editora ou a outra grande editora artística? O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual o meu equilíbrio sofre. Talvez, se eu fosse mais conhecido, poderia dedicar-me totalmente ao desenho e perder algumas inibições que ainda sinto de vez em quando. Nota-se logo, sem dúvida, a forte influência que o senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à jovem geração de gráficos. Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu força: considero isso uma grande sorte e espero poder procurá-lo pessoalmente algum dia.

Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos.”(RIBEIRO, 1995).

A aprovação do mestre traz segurança e estímulo para o artista. Kubin, além de abrir-lhe caminho para algumas exposições na Europa, responde-lhe:

"Emocionou-me profundamente e alegrou-me encontrar em sua arte, extraordinariamente sugestiva e vibrante, uma espécie de aproximação, de filiação à permanente preocupação de expressão individual... Tecnicamente, o senhor é magistral na xilogravura. A riqueza do seu mundo interior é fabulosa e ainda se desenvolverá muito mais(...)"(RIBEIRO,1995).

Goeldi entrega-se a produção de novas gravuras. Erwin Zach, proprietário da casa de Niterói, crítico amador, publica no natal do mesmo ano um artigo em *O Jornal*, intitulado *"Um artista desconhecido"*(ZACH,1926) No ano seguinte Aníbal Machado escreve sobre ele na mesma publicação, *"Um artista original"*, artigo acompanhado por trabalhos de Goeldi em que anuncia-se a partir de então sua colaboração como ilustrador daquele órgão.(REI JUNIOR,1966)

Goeldi divide-se entre Niterói e o Rio. As dificuldades financeiras são atenuadas pelo novo ânimo que invade o artista, mais seguro agora de seu caminho.

Realiza neste período, entre 1928 e 1929, encomendas de ilustrações para os livros: *Canaã*, de Graça Aranha e *Mangue*, de Benjamin Costallat, ambos os livros não sendo, entretanto, publicados.

Em 22 de março de 1929, em São Paulo, no *Diário Nacional*, é publicado o artigo de Mário de Andrade:

"Está em São Paulo uma das mais interessantes figuras dentre os artistas contemporâneos do Brasil. Já principia por ser filho do grande Goeldi que fez o museu do Pará. Porém Oswaldo Goeldi não vive na sombra das glórias paternas, é artista, um dos melhores artistas gráficos, neste país que até hoje não teve quem substituisse a falta que Angelo Agostini deixou."⁵

⁵Goeldi é referido aqui como "artista gráfico", e sintomaticamente relacionado à Agostini. Em sua correspondência inicial com Kubin, o próprio Goeldi posiciona-se como "artista gráfico".

A meu ver, além de artista graphico, num país paupérrimo desse gênero de arte, Oswaldo Goeldi tem ainda outro mérito excepcional: faz a arte dele, sem a mínima lembrança de que arte é também comercio.

Poderão falar que estes méritos não importam em nenhum valor estético e que apesar deles Oswaldo Goeldi pode ser artista ruim. De acordo: mas num país em que nenhum sacrificio desmoraliza, contanto que renda uns cobres; num país onde os artistas não se envergonham de confessar, até aos críticos, todas as concessões que fazem para ganhar dinheiro, a personalidade de Oswaldo Goeldi sobressae. Que nem o pai dele sobressaiu.

Mas dentro já da critica estética, Oswaldo Goeldi continua sobressaindo. Trabalhando com afeição especial a gravura em madeira adquiriu nela uma técnica e uma personalidade absolutamente excepcionais aqui. O corte dele, nervoso, percuciente, abre no branco e negro, a confissão dum individuo característico, filho bem de germânico. Sonhos fortes em que o realismo anda rastreando os transbordamentos duma sensualidade exarcebada. Individuos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus. É uma procissão de visões fortes, impressionantes mesmo. E bem plástica, Oswaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilografias dele. São xilografias na melhor expressão do termo. Ele revelou o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo muito mais proxima da literatice que da plástica propriamente.

Oswaldo Goeldi está apenas de passagem por São Paulo. Segue breve para a Alemanha, onde a convite de Alfredo Kubin, hoje artista graphico de fama universal, vai editar a série dos seus "Pescadores Brasileiros." (ANDRADE, 1929)

Em 1930 publica o álbum "*10 Gravuras em Madeira*", com prefácio de Manoel Bandeira. Com a venda deste, mais algum dinheiro amealhado com os

trabalhos de ilustração e alguns trabalhos vendidos à particulares, realiza o projeto de encontrar-se pessoalmente com Alfred Kubin, o qual vivia no interior austríaco, na pequena aldeia de Zwickledt.

É possível que, a esta época, acalentasse o desejo de estabelecer-se novamente na Europa, o que se depreende pela leitura de novo artigo de Mário de Andrade, publicado igualmente no *Diário Nacional*, em 8 de fevereiro de 1930:

"O amadorismo artístico nos países ainda sem civilização organizada, como é o caso do nosso, dá margem à observações bem curiosas. No geral ele se manifesta apenas em coisas "visíveis", volumosas. A gente encontra muitos colecionadores de pintura, coisa que enche parede, ao passo que colecionadores de edições bonitas são raríssimos. Ter esculturas é agradável porque elas ficam no jardim por cujas grades o povo se esfrega espiando, mas colecionar gravuras, não vale a pena. A psicologia da semostração do novo-rico, nisso, atinge as famílias de tradição.

Desse aprêço às coisas volumosas e visíveis, sofre a nossa arte, até hoje muito pobre de gravadores. E os poucos que vivem aqui, si inda existem é porque os fataliza uma esperança, uma ambição de que a coisa mude logo, muito fácil de confundir com precariedade vital. Vegetam. Os mais fortes não resistem, vão-se embora. Agora sei mais um que vae. Oswaldo Goeldi.

Está claro que todos conhecem esse nome, logo se reportando ao famoso museu paraense e ao Album das Aves Amazônicas. Porém por mais que a gente queira bem o pai, é triste viver enguaritado numa celebridade alheia. Principalmente quando se tem valor próprio, como é o caso Oswaldo Goeldi.

Já uma vez chamei a atenção dos leitores do DIÁRIO NACIONAL pro nome deste gravador. Enumerei então as admiráveis séries de gravuras sobre madeira dos "Urubus" e dos "Pescadores". Mas está claro que enumerei meio envergonhado, por me reportar a coisas que não estavam em exposição e não acessíveis

aos leitores. Agia nessa espécie de infidelidade de quando dois falam dum terceiro ausente e ignorado numa reunião de muitas pessoas.

Mas ontem pude folhear, na casa Garraux, as "Dez Gravuras em Madeira", o album delicioso que Oswaldo Goeldi editou por conta própria, porque não existem ainda aqui editores pra obra desse gênero. É preciso ir ver esse álbum. Estão nele Algumas das gravuras mais fortes do artista. Embora não apresente nenhuma gravura das séries que citei acima, são obras avulsas mais notáveis de gravador, permitem bem estudar-lhe a personalidade. No prefácio do Álbum, Manoel Bandeira definiu-a com firmeza: "tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sóis explosivos. Arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampeão de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista."

Um artista admirável. Das duas tendências principais da xilogravura moderna, a germânica e a anglo-saxônica, Oswaldo Goeldi segue resolutamente a primeira. O que quer dizer que está muito mais próximo da verdade, creio eu. É bem o desenho, pelos elementos que a madeira fornece pra isso, sem que o excesso de acabamento, concentrado, faça a gente confundir a madeira impressora com o quadro. E no entanto ele possui uma ciência de composição impecável, jogando as vezes, com virtuosidade audaciosa com os brancos, que nem no "Abandono", deste Álbum. Sob a impressão primeira do esboço, de que ele se aproveita pra dar uma vitalidade as vezes impressionante ao assunto (como na "Carroça de lixo" e no "Bairro pobre"), se percebe a reflexão que vibrou o corte e criou o traço revelador. Possui essa liberdade luxuosa do desenho em branco e preto, que pode ir da síntese mais (rápida) ríspida à análise mais amorosa. E traz da escola alemã moderna essa fineza de critério com que ele soube conservar na xilografia contemporânea

as qualidades vegetais desse processo de impressão, que do Barroco pra cá tinham sido abandonadas.

Oswaldo Goeldi, vai-se embora sem projeto de voltar. Mas antes de partir quis nos deixar uma prova de sua passagem no Brasil: editou este Álbum. É tempo dos nossos amadores de gravura, si algum existir por-ai, ajuntarem à suas coleções essa edição que certamente não esperará, para se valorizar, os cem anos de Rugendas."(ANDRADE,1930).

É um momento vital para o artista: além da visita a Kubin em Zwickledt, que o recebe calorosamente⁶, Goeldi expõe seus trabalhos na Suíça e na Alemanha, na galeria Wertheim, onde participa junto de, entre outros, Matisse e Utrillo em exposição comentada pela revista berlinense *Das Kunst blatt*.

No ano seguinte retornará em agosto mais uma vez à Europa, visitando o sul da França e a região de Arles.

De volta, entretanto, ao Rio, acompanha a mudança de Reis Junior e Beatrix Reynal, que transferiram-se em 1930 da Tijuca para Ipanema. Goeldi aluga uma pequena casa nas cercanias, próximo a Lagoa. A região, ainda não plenamente urbanizada, apesar dos trilhos de bonde que chegavam ao local, guardava um tanto de natureza, com as montanhas que se descortinavam, o areal a crescer sobre as ruas, as aves marinhas cruzando os ares. Dali mudaria-se apenas mais uma e definitiva vez, para o vizinho bairro do Leblon, onde terminaria seus dias.

"Oswaldo gostava de lugares quietos, afastados, ermos, para morar e trabalhar, não porque fosse um misantropo. Ao contrário, comprazia-se em sociedade, onde era companhia jovial, até mesmo alegre. Mas era um romântico, com intensa vida interior. Dai procurar um recanto onde pudesse

⁶ Carta de Kubin datada de 1930: " (...)A felicidade de poder criar, sempre lhe será fiel. Diante do nível já alcançado pode aguardar com tranquilidade as futuras etapas da sua vida, sem rancor, sem medo. O senhor é um sutil instrumento artístico do eterno e do infinito." (RIBEIRO,1995).

viver com o seu mundo, quedar-se na contemplação da vida e dos espetáculos da natureza." (REIS JUNIOR,1966).

A constante observação do mar e do trabalho dos pescadores acabaria ainda por gerar uma série de novos trabalhos, tendo estes como temas: "...Os pescadores simples, que lutam corajosamente pela sua sobrevivência, me inspiraram para alguns outros trabalhos..."(RIBEIRO,1995).

O uso da cor acabaria fazendo-se necessário: caindo-lhe em mãos o poema de Raul Boop, *Cobra Norato*, baseado no folclore amazônico, decide ilustrá-lo, e nesse trabalho, feito com gravuras em madeira, elege a cor como elemento essencial.

No mesmo ano do lançamento do livro de Raul Boop com suas ilustrações, em 1937, ilustra ainda um álbum fonográfico: *André de Leão e o demônio de cabelo encarnado*, composições de Heckel Tavares sobre poema de Cassiano Ricardo.

Em março de 1938, motivado pela recuperação do universo de sua infância brasileira, através das imagens para o *Cobra Norato*, decide expor, significativamente, na cidade de seus primeiros anos, Belém do Pará. Visitando o Museu, sua antiga casa, deprime-se entretanto, apesar da boa acolhida da sociedade local, ao constatar o abandono da obra iniciada pelo pai.

"Uma vez ele esteve em Belém. Quando ele chegou para visitar a infância dele, rememorar, ele chega lá e vai procurar um hotel. Arranja um hotelzinho na zona de prostituição(...) Dai a pouco descobriram - porque ele foi visitar o Museu - que o filho do Goeldi estava na cidade. Dai carregaram ele de lá, botaram num hotel, acharam que ele não podia ficar onde estava. Ele achava uma graça naquilo..."
(GRASSMANN,1995).

Expõe ainda, no mesmo ano, no Rio de Janeiro; em coletiva organizada por Di Cavalcanti, Aníbal Machado e Santa Rosa; e em Salvador.

A partir dos anos 40 firma-se o reconhecimento de seu talento. Seu trabalho como ilustrador ganha dimensão maior, fornecendo seu sustento material e ampliando a circulação de suas obras.

Esta também será a década da Guerra, e o artista, ainda que resguardado pela distância, fará ecoar em seus trabalhos a sombra dos acontecimentos do tempo: em 1941, além do início de um de seus trabalhos de maior envergadura (a produção das ilustrações para as obras de Dostoiévski ⁷), Goeldi realiza uma série de desenhos cujo título remete diretamente à Goya: *As luzes se apagam, agitam-se os monstros*. Passa ainda a ilustrar regularmente, os suplementos literários do jornal *A Manhã*.

Ainda este ano, preocupado com os rumos da guerra, Goeldi abandona momentaneamente a capital brasileira, onde ocorriam manifestações anti-germânicas, permanecendo resguardado por três meses na Bahia, onde executou alguns desenhos aquarelados.

Em 1944 publica, na conceituada revista *Clima*, com o título de *Balada da Morte*, uma pequena série de seis xilogravuras de grande impacto. Realiza ainda, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, uma exposição individual muito bem recebida pelo público e pela crítica. Ocorre também, no mesmo ano, o lançamento da primeira edição de um romance de Dostoiévski ilustrado pelo artista: *Humilhados e Ofendidos*.

"A intensa e variada operosidade de Goeldi, durante os anos dolorosos da guerra, foi surpreendente. Ao mesmo tempo que satisfazia encargos de jornais e revistas e ilustrava livros, desenhava e gravava febrilmente criações próprias. Tem-se a impressão de que o artista se refugiava no trabalho, absorvia-se nele, para não escutar a guerra. Tentativa inútil: ele a

⁷ "(...)Parece que o mundo dostoiévskiano e um ambiente seu, uma atmosfera propícia onde mergulha sem se sufocar." (QUEIROZ, 1944).

ouvia, ele a sentia e suas visões o atormentavam. A tensão para afastá-las, levou-o a fixá-las.”(REIS JUNIOR, 1966).

Os trabalhos de ilustração sucedem-se até o fim da vida. No conjunto destacam-se, além das ilustrações para Dostoievski, os seguintes títulos: *Martim Cererê- o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*, texto de Cassiano Ricardo, em 1945. *Cheiro da Terra*, de Caio de Mello Franco, em 1949. *Lições de Abismo*, de Gustavo Corção, em 1959. *Mar Morto*, de Jorge Amado, em 1960 (só editado em 1967).

Quando de sua morte o artista iniciava as ilustrações para *Poranduba Amazonense*, permanecendo o trabalho inacabado.

Nos anos 50, o artista passa a expor cada vez mais, vindo a receber alguns prêmios altamente representativos do reconhecimento de sua obra, como a Medalha de Ouro no I Salão de Belas Artes da Bahia, em 1950, e do primeiro Prêmio da Gravura Nacional, na I Bienal de São Paulo, em 1951⁸. Participa ainda das Bienais de Veneza e outras exposições internacionais, além de frequentar, com suas obras, as galerias do Rio de Janeiro e São Paulo.

“(...)ele odiava coisas granfinas etc. Quando veio para São Paulo, para a I Bienal, o Museu queria botar ele num hotel decente. Eu tinha uns amigos, era uma família italiana que tinha um hotel na Estação da Luz. Um hotel limpiíssimo, maravilhoso, mas na Estação da Luz. Eu levei o Goeldi lá; ficaram muito felizes em receber uma personalidade como o Goeldi. Cada vez que ele vinha a São Paulo, queriam botar ele no Plaza ou qualquer coisa, ele não. Ele queria ir lá naquele hotel porque ali também tinha aqueles vagabundos em volta, zona de prostituição ali perto, tudo assim(...) Era o mundo em que ele se sentia bem à vontade(...)”(GRASSMANN, 1995).

⁸ Interessa observar como esta premiação, em 1951, viria a contribuir na polêmica localizada e característica do período, em torno dos pressupostos do que seria de fato uma arte “genuinamente moderna”.

Nestes anos, apesar da quantidade de trabalhos e exposições, o artista continua a levar vida materialmente modesta. Instado por amigos que o querem ajudar vai, com relativo contragosto, duvidando mesmo de que a arte possa ser ensinada, assumir o papel de professor de gravura, primeiramente na Escolinha de Arte do Brasil, em 1952, e em seguida na Escola Nacional de Belas Artes, em 1955.

"Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada por quem têm mais experiência; mas a parte da criação é puramente interior e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista(...) Cada um deve seguir suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou grupos."(FONTES,1955)

"Ele tinha...coisas que eu acho geniais como professor... , já devo ter contado a história da aluna que chega e diz: "professor, que é que você acha?" Ai, ele começa: "bom, mas, olhe, pensando bem, é,..." Daí a pouco ele: "quer saber de uma coisa?...tá uma merda". Quer dizer: este era o Goeldi. E ele era capaz de chegar a um ponto e dizer: "estou me traindo..., já estou aqui na pior, eu estou aqui para ganhar dinheirinho como professor desta porcaria de escolinha do Augusto Rodrigues". [...] O Augusto Rodrigues inventou de o Goeldi dar aulas para as professoras das crianças. Ele já achava que as professoras dessas crianças eram uma deformação; agora, ele ser professor das professoras era uma dupla deformação. Quando ele comentava com a gente na intimidade, a gente via que ele estava sendo levado para a parede, obrigado a fazer coisas, contrariado..."(GRASSMANN,1995).

Na mesma década envolve-se nas discussões surgidas em torno do abstracionismo, defendendo sempre uma arte figurativa, que, segundo ele, estaria mais próxima do homem⁹. O reconhecimento de sua obra chega

⁹ Quirino de Silva, em artigo de 1956 ("Oswaldo Goeldi".Diário da Noite, S.P., 5 set. 1956), mostra-nos um pouco do embate: " (...)Oswaldo Goeldi não se deixou levar, felizmente, pela aventura fácil das linhas frias, geométricas, traçadas pela régua, pelo tira-linhas. Seus impulsos emocionais

assim num momento em que a renovação no ambiente estético brasileiro fazia-se em meio a um intenso debate, cujo foco mais evidente de conflitos era a discussão entre figurativos e abstracionistas.

"O Goeldi queria conversar sobre alguma coisa que não fosse banalidade do salão, da política de arte e, olha, estava um momento difícil...num momento crítico da arte brasileira ou da arte do mundo todo, em que ou se fazia a coisa abstrata, que houve a moda naquele momento, ou se partia para o realismo socialista que era um desastre. O Goeldi odiava aquela coisa, ele achava que era pior do que as coisas, enfim, aplaudidas pela burguesia..."(GRASSMANN,1995).

"...A recusa de Goeldi de fazer uma arte social destacava-se tanto da tradição do último Expressionismo berlinense, quanto da tendência predominante na segunda fase do Modernismo brasileiro, que padeceu de um surto realista unindo o nacionalismo à crítica social..., a iconografia baseada em temas sócio-políticos invadiu as telas dos nossos artistas. A exposição de Kaethe Kollwitz no CAM (Clube de Arte Moderna), seguida de um debate sobre as "tendências sociais da arte", mobilizou grande parte da intelectualidade carioca...

Sempre fiel a si mesmo, Goeldi mantêve-se distante..."(MARQUES, 1988).

Em 1955, completando 60 anos de idade, é homenageado publicamente por um grupo de intelectuais e artistas, em cerimônia organizada pelo crítico Mário Barata. O Ministério da Educação e Cultura edita ainda, prefaciado por Aníbal Machado, o álbum *Goeldi*. Em outubro do ano seguinte o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza uma grande exposição retrospectiva de sua obra.

permanecem com a mesma pureza(...) o notável gravador Goeldi, com esta exposição dirá - mormente aos moços - o quanto são enganosas e mistificadoras as "lições" em três meses para ingressar na futura Bienal(...)"

Em 1959 morre Alfred Kubin, com quem ainda mantinha uma relativamente regular troca de cartas.

Morando só em seu pequeno apartamento-atelier, no bairro do Leblon, Goeldi vive seus últimos anos, recebendo visitas de alguns poucos amigos, dando aulas na Escola Nacional de Belas Artes e prosseguindo em suas obras. Realiza então alguns auto-retratos e retoma o problema do uso da cor na xilogravura, o qual não havia deixado-o plenamente satisfeito quando da realização das gravuras para o *Cobra Norato*.

"Não fiz da gravura uma forma mecânica; ainda tenho esperanças, faço descobertas e gravo com a mesma satisfação de há 40 anos... Terei sempre muita coisa a dizer e sonho ainda introduzir inovações que tenho na cabeça e não consigo realizar." (LETÍCIA, 1956)

O último grande prêmio recebido, na Bienal do México de 1960, o Prêmio Internacional de Gravura, pega-o de surpresa, como coroamento inequívoco de seu esforço.

Com o organismo já debilitado dedica-se a ilustração do livro de Jorge Amado, *Mar Morto*, para o qual realiza 10 xilogravuras. Já assumira também, à mesma época, o compromisso de ilustrar um dos livros editados pelo grupo dos *Cem Bibliófilos do Brasil*, *Poranduba Amazonense*, reunião de lendas amazônicas recolhidas por Barbosa Rodrigues, trabalho de ilustração este em que naturalmente retomaria a pesquisa empreendida em *Cobra Norato*.

Entregou-se ao trabalho, realizando alguns esboços aquarelados. No entanto, mal começava o novo empreendimento, em 15 de fevereiro de 1961, quarta feira de cinzas de um carnaval carioca, é encontrado sem vida, sozinho em seu apartamento.

GOELDI E DOSTOIEVSKI

Setenta e quatro anos e um dia separam o nascimento de Fiodor Michailovitch Dostoievski em Moscou, a 30 de outubro de 1821, do nascimento de Oswaldo Goeldi, em 31 de outubro de 1895, no Rio de Janeiro. As preocupações porém, destes artistas, aproximam-nos em universo comum.

Filhos de homens de ciência; o pai de Goeldi, proeminente naturalista e o pai de Dostoievski, médico¹⁰; tiveram a infância e juventude marcadas pela ascendência paterna¹¹. O escritor, quando jovem, morou por vários anos nas dependências do Hospital Maria, em Moscou, onde seu pai trabalhava. Goeldi, por sua vez, morou até os seis anos, após breve período no Rio, no interior do museu de ciências naturais em Belém do Pará dirigido pelo pai.¹²

Aos dezesseis anos Dostoievski ingressa na Escola Superior de Engenheiros Militares, de onde segue carreira até 1844, quando, aos vinte e dois anos, pede demissão do cargo de engenheiro-projetista para dedicar-se inteiramente à literatura, ancorado na pequena herança, que pouco durará, deixada pelo pai, assassinado pelos servos de sua propriedade rural em 1838.

Goeldi, aos dezoito anos, ingressa na Academiae Technicae Helveticae, em Zurique, lá permanecendo até 1917, quando, aos vinte e um anos, após o falecimento do pai, abandona definitivamente os estudos técnicos para seguir o chamado de suas aspirações artísticas.

Não podemos determinar quando, precisamente, Oswaldo Goeldi toma contato com a literatura de Dostoievski. Rachel de Queiroz, contudo, recorda que o artista não apenas conhecia e identificava-se com a obra do escritor, como colaborou, baseado em suas leituras de edições alemães, com o trabalho dos tradutores para as edições em questão¹³.

¹⁰ Vale apenas registrar que o pai de Alfred Kubin era geômetra.

¹¹ Sobre Dostoievski há uma inumerável série de textos que tratam do tema, sendo o centro visível do problema, em sua obra, o parricídio dos *Irmãos Karamazov*.

¹² O atual Museu Emílio Goeldi.

¹³ Depoimento gravado em mesa-redonda promovida em outubro de 1995, pelo IEB e FAAP. Material em fase de edição pelo IEB-USP.

Adonias Filho, aproximando os dois artistas, sugere que Goeldi possuía uma:

"(...)visão lírica que poetiza a própria desesperação(...) Escritor fosse, ao invés de um pintor, e Goeldi teria a filiação do melhor círculo existencial. É possível que aí se encontre a explicação para a afinidade entre ele e Dostoiévski."(FILHO,1975).

Em 1930 Kubin escrevia-lhe, indicando a existência de um mesmo interesse literário:

"(...)Tomo a liberdade de enviar-lhe simultaneamente o livro "Larven", de Willi Seidel, porém mais por causa das ilustrações, porque eu percebo Seidel como escritor pseudo-demoníaco, que não faz esquecer os legítimos como E.Poe, Hoffmann, Hauff, Strindberg, Dostoiewski(...)"(ZILIO,s.d.).

O importante é tentarmos percebermos como, através de suas respectivas obras, os dois artistas compartilham um núcleo comum de interesses.

Deste núcleo destaca-se a preocupação em alcançar e revelar, através de seus respectivos meios expressivos; o que seja a verdade. Mas, qual a verdade a qual se referem? Como é possível expressá-la? Em torno dessas questões reside o aspecto essencialmente ético de suas obras¹⁴.

Em *Reflexões sobre a Mentira*¹⁵ Dostoiévski comenta o que chama de caráter russo: *"Entre nós o prazer é mentir(...) Essa mania de tudo falsificar demonstra que temos vergonha de nós mesmos(...)"*.

Em *O Idiota*, Mishkin responde a uma das senhoritas Epanchins, que lhe pedira sugestão de assunto para um quadro:

¹⁴ Embora não trabalhadas no presente texto, as figurações da morte, tanto em Goeldi como em Dostoiévski, dizem certamente respeito a esta busca pela revelação da verdade: *"(...)Os biombos quebrados jaziam como antes e, desnudando o isolamento de Siemión Ivánovitch, eram como um símbolo de que a morte arranca a cobertura de todos os nossos segredos, intrigas e artimanhas(...)"* In *O Senhor Prokharitchin*, p.51.

¹⁵ In *Diário de Um Escritor*, Edimax, São Paulo, s.d.

"-De pintura, que sei eu? Mas me parecia que bastava olhar e pintar.

-Mas olhar, como? Não sei como olhar as coisas.

-Por que continua você a falar através de enigmas? -interrompeu a mãe-... Que quer você dizer com essa história de não saber como olhar? Não tem olhos? Sirva-se deles! Se aqui você não pode ver, que fará no estrangeiro? Príncipe, acho que vai ser necessário o senhor nos explicar como é que se vêem as cousas!

-Sim, é melhor mesmo, - reforçou Adelaida. - O príncipe aprendeu a ver as cousas no estrangeiro.

-Acho que não. Apenas me dei melhor lá. Se aprendi a ver as cousas, isso não sei. Mas, quase todo o tempo, fui muito feliz.

-Feliz? O senhor sabe como ser feliz? - exclamou Aglaia. -E tem a coragem de dizer que não sabe se aprendeu a ver as cousas? O senhor pode até nos ensinar!...

-Eu não posso ensinar nada. -E Mishkin também riu...¹⁶.

O problema desloca-se do saber mostrar a verdade do mundo para um problema que lhe é anterior: o de saber ver a verdade do mundo¹⁷.

"Tome-se um fato qualquer da vida ordinária, sem grande importância à primeira vista, e, sabendo ver, nele se encontrará profundidade que não se dá a menor idéia a própria obra de Shakespeare. Mas nem todos sabem ver..."¹⁸

Dostoiévski, comentando pintura feita em sua homenagem, com seu retrato, e reiterando a opinião de que *"nem todos sabem ver"*, chega mesmo à ironia quanto à noção de realismo proposta por seus contemporâneos:

¹⁶ In *O Idiota*, p.79

¹⁷ "(...)Ao chegar ali, hei de ver tudo com meus próprios olhos", pensava eu. Nunca se poderá aprender nos livros aquilo que se vê com os próprios olhos(...)". In *Notas de Inverno sobre impressões de Verão*, p.208, publicado em *Memórias do Subsolo e outros escritos*.

¹⁸ In *Dois Suicídios*, Diário de um Escritor, p.86. "Le fantastique, dira-t-il plus tard, c'est la même chose que le réel; sans le réel il n'y a pas de fantastique..." In *Dostoiévski par lui-même*, p.55

"Creio que o pintor fez o meu retrato não tanto devido à minha reputação literária, mas para pintar algo bastante raro: tenho duas manchas dispostas simetricamente sobre a testa. Desse ponto de vista sou um fenômeno e como os nossos pintores atuais não tem idéias, procuram as singularidades. E como triunfam as minhas manchas no retrato! Vivem: dir-se-iam que estão falando. É a isso que atualmente chamam de realismo!"¹⁹

Em outra passagem o escritor reflete: *"Chamam-me de psicólogo: não é verdade, sou apenas um realista no sentido mais elevado, isto é, represento todas as profundezas da alma humana"*²⁰.

Bakhtin, comentando Ivanov, compreende o realismo dostoiévskiano como *"realismo que não se baseia no conhecimento (objetivado) mas na "penetração". Afirmar o "eu" do outro não como objeto mas como outro sujeito, eis o princípio da cosmovisão de Dostoiévski..."* (BAKHTIN, 1981).

Roger Cardinal, em *O Expressionismo*, argumenta:

"todo pintor expressionista insiste ser fundamental que haja uma mudança de enfoque, onde a visão do mundo centrada no espírito (ou essencialista) prevaleça sobre a visão que se restringe ao olhar (ou textural). "O olhar mítico é, para mim, o fundamento de todas as artes", escreve Barlach²¹, acrescentando que "ter visões é a capacidade de ver com os sentidos" - aparentemente uma afirmação da preferência do artista por uma entrega quase mediúnica à experiência da percepção, em oposição aos estados de distanciamento crítico controlados intelectualmente. Nolde escreve em sua autobiografia que "para mim, o valor mais elevado... sempre foi interior e espiritual." (CARDINAL, 1986).

¹⁹ In *Diário de Um Escritor*, p.19.

²⁰ (*Biografias, cartas e anotações do caderno de apontamentos de F.M. Dostoiévski*, São Petersburgo, 1883, p.373), citado em *Dostoiévski Artista*, p.29.

²¹ Otto Maria Carpeaux, em artigo de 1949, cita Ernst Barlach como "(...)leitor infatigável de Dostoiévski". In *Letras e Artes*, 9 de janeiro de 1949, p.1.

Em Goeldi este "desejo da verdade" pode desdobrar-se tanto numa espécie de elogio da humildade, observável tanto na manifesta admiração do artista pela vida dos pescadores - "*Camaradas simples, queimados do sol(...) de pé no chão, eles cuidam do seu serviço diário. O conhecimento que eles têm sobre a vida e costumes dos peixes é admirável(...)*" (RIBEIRO,1995) - como na recusa sistemática ao virtuosismo técnico no tratamento gráfico de suas imagens.

O modo como utiliza o bico de pena e o carvão nos desenhos, ou os cortes das goivas, pode ser compreendido pois como tentativa da manifestação direta de sua energia nervosa, funcionando como indício desta verdade e sinceridade desejada: Através de uma espécie de imediatismo no registro gráfico, visa-se atingir uma expressão que não se detenha na aparência superficial dos objetos, mas para a qual o importante seja a manifestação daquilo que convencionou-se chamar de sua "verdade interior"²².

Gustavo Corção, para o qual Goeldi ilustrou *Lições do Abismo*, afirmava que o mundo deste era o "*mundo às avessas, que exprime o "dentro" das coisas com uma força pungente, mais viva e mais fulgurante do que o epidérmico espetáculo que nos oferecem as exterioridades sem mistérios*" (CORÇÃO, 1971).

Esta relação, entre verdade e simplicidade, vislumbrada já no elogio goeldiano a vida dos pescadores, pode ser encontrada também em *O Idiota*:

"...Perdia a memória e, embora o meu cérebro trabalhasse, parecia que a sequência lógica das minhas idéias se tinha quebrado. Era incapaz de ligar mais do que dois ou três pensamentos... Lembro-me que vivia insuportavelmente triste, querendo sempre chorar, permanentemente assustado e com pavor. O mais chocante era tudo me parecer provisório, conforme eu

²² "(...)É patente em Goeldi o apego profundo ao que seria a verdade da arte, que talvez corresponda ao "meio direto" de pintar de van Gogh. Essa pureza rege o seu fazer, a busca constante pela forma "mais justa" de expressão da gravura(...)"Cecília C.M. Mello in "*Goeldi e Iberê: Romantismo e Atualidade*", Revista Gávea, N.9, PUC-Rio de Janeiro, Dezembro de 1991.

verificava. E isso me oprimia, estranhamente... O que me despertou foi o zurro dum jumento, na praça do mercado. O jumento "mexeu" comigo e, não sei por que estranho motivo, simpatizei com êle, e repentinamente tudo se tornou claro na minha cabeça... Fiquei, desde então, gostando terrivelmente de jumentos. Eles têm uma atração tôda especial por mim. Comecei a me informar bem, a respeito dêles, e imediatamente compreendi que criatura útil êle é; industrioso, forte, paciente, simples, resignado... Foi, pois, através dêsse jumento, que a Suíça começou a me fascinar, a ponto da minha melancolia passar completamente... Trata-se duma criatura muito útil e de muito bom coração... "²³

Esta defesa da humildade e da abnegação, entretanto, pode transmutar-se paradoxalmente, nos textos de Dostoiévski, em orgulho extremado, e mesmo em misantropia. O "homem do subsolo" confessará:

"Naturalmente, eu odiava meus colegas de trabalho, desprezava-os a todos, mas, ao mesmo tempo, como que tinha medo deles. Acontecia-me, mesmo, julgá-los superiores a mim. Isto sempre me vem de repente: ora desprezo as pessoas, ora as julgo superiores."

Em *Recordações da Casa dos Mortos* temos:

"O homem do povo, que é mandado para o presidio, encontra-se entre os seus iguais(...) o meio onde vive permanece o mesmo. O homem culto, condenado à mesma pena que o homem do povo, sofre incomparavelmente mais(...) É obrigado a descer a um meio inferior e sem cultura, a habituar-se a respirar outra atmosfera(...) É como um peixe atirado para a areia.."

Observemos que o motivo social, presente tanto no corpo da obra de Goeldi como na de Dostoiévski possui, apesar das diferenças de épocas e contextos, desenvolvimento similar.

²³ *O Idiota*, p.77.

Em suas primeiras gravuras, por exemplo, Oswaldo Goeldi representa os homens quase como minúsculos bonecos, e mesmo suas imagens da natureza são marcadas por esquemas gráficos bem precisos. Numa xilo de 1930, intitulada sintomaticamente "*Bairro Pobre*", os anônimos personagens não parecem possuir existência real, sendo quase caricatural a presença simultânea na imagem de três homens de bengala (fig.4). Com o passar dos anos, porém, os seres goeldianos ganham dimensão e humanidade, e a própria natureza reverbera em suas obras (fig.5).

Se há propriamente uma crítica social em Goeldi ela afasta-se de qualquer tipo de exaltação da vida operária, sendo sua paisagem urbana mais onírica e metafísica do que socialmente realista²⁴.

Goeldi volta-se cada vez mais para o mundo dos pescadores, do mar, onde os enredos sociais dissolvem-se num drama maior, do homem diante da existência. Em 1935 Goeldi escreve à Kubin: "*Van Gogh com seus desenhos apaixonados me toca muito(...) Kathe Kollwitz para mim é muito pesada e perto do chão.*" (RIBEIRO,1995).

Em Dostoiévski, mesmo seu realismo inicial, contemporâneo ao realismo chamado "fisiológico", que buscava uma descrição "daguerreotípica" do ambiente social, é marcado por forte idealismo (seu primeiro romance intitulando-se, sintomaticamente, *Pobre Gente*).

Ao longo de suas obras cresce entretanto um entendimento da alma humana em que as condições materiais da vida continuam preponderantes, mas em que os personagens não são mais fantoches nas mãos do autor, de pensamentos uniformes, sem contradições, mas sim criaturas complexas e imprevisíveis.

A crítica social dostoiévskiana, frequentemente mordaz, ocorre muitas vezes através de um discurso marcadamente anti-racionalista, defensor da

²⁴ Apesar de não haver participado do realismo social de sua época, não podemos deixar de considerar que a utilização da ilustração como canal de expressão já trazia em si, frequentemente, a idéia de participação social: "(...)Para esses artistas(...) no período de mais intensa militância, os canais mais adequados à difusão dos apelos visíveis em suas obras seriam os jornais, as revistas e os livros, o artista neles atuando como ilustrador, despreocupado, portanto, de fazer "obra única"." in *Arte Para Que?*, p.176.

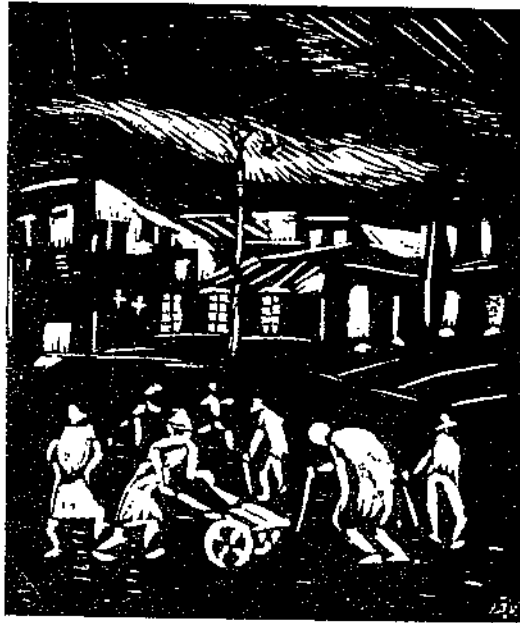


Fig. 4



Fig. 5

singularidade e da imponderabilidade humana, que ataca as “boas leis” e condena aquilo que o escritor denomina “formigueiro”.

Ferdishtchenko, personagem da bizarra cômica de Nastasia Filipovna, é representado por Goeldi com evidente energia²⁵, numa imagem à bico de pena (fig.6). Com sua sagacidade ele é, contudo, exemplar de um outro tipo de “idiotia”. Tal como Mishkin, Ferdishtchenko também “sabe ver”²⁶. Bufão fantasmagórico, que surge inesperadamente, Ferdishtchenko têm a volúpia do desmascaramento:

“Ferdishtchenko, onde estivesse, conseguia sempre se apresentar como maluco.

-Aqui apenas me recebem, e me deixam estar, sob a condição de que eu só fale deste modo(...)

-E de fato, a não ser assim, poderia uma pessoa como eu ser recebida? Claro que não.”²⁷

Na recepção oferecida por Nastasia, é ele justamente quem propõe uma espécie de “jogo da verdade”, em que cada um é convidado a narrar a pior ação de sua vida:

“-Eu conheço um petit jeu, muito moderno, que é esplêndido(...) -No outro dia o nosso grupo estava reunido(...) e repentinamente não sei quem fez a sugestão que cada um de nós, sem deixar a mesa, contasse qualquer coisa que tivesse feito, mas que fosse honestamente considerada como a pior de todas as ações más de sua vida.”. Ao que alguém retrucou: “(...)Contar a verdade só é possível por

²⁵ Sobre a indefinição dos contornos humanos, frequentes sobretudo nas ilustrações para *O Idiota*, onde alguns personagens não deixam a semi-obscuridade, ocultando-se e revelando-se em movimentos inconstantes, é perspicaz a observação de Gide: “(...)As grandes figuras do primeiro plano, não as pinta(...) mas deixa-as pintarem-se por si mesmas, no decurso do livro, num retrato sempre modificado e jamais acabado. Suas personagens estão em constante transformação, sempre mal saídas da sombra(...) Como ele difere profundamente, por aí, de Balzac, cuja preocupação essencial parece ser a perfeita consequência do personagem. Balzac desenha como David; Dostoiévski pinta como Rembrandt(...)” in *Letras e Artes*, pg 13, 10 de julho de 1949.

²⁶ Sobre a figura medieval do louco como detentor da verdade, Scnarderman comenta: “(...)A atitude tradicional russa impregnou toda a literatura daquele país. O diálogo entre a razão e a desrazão não cessou jamais de existir ali(...) Era comum na Rússia a figura do iurodivi(...) do mendigo insano, que vagava pelo mundo, e a quem o povo atribuía qualidades de vidente(...) o iurodivi renunciava completamente ao mundo da cultura(...) não se dobrava aos poderosos e dizia-lhes muitas vezes as verdades mais violentas.” In *O Senhor Prokhartchin*, p.100.

²⁷ *O Idiota*, p.197.



Fig.6

*acidente(...) É inconcebível e totalmente
impróprio nesta sala.*²⁸

É comum a afirmação de que, da convivência com a obra de Dostoiévski, não há leitor que passe incólume.

Rosário Fusco, em artigo de 1946, no mesmo suplemento literário do jornal *A Manhã* em que Goeldi era colaborador, refletia:

"(...)falar de sua obra, portanto, não é falar da sua ou da vida de seus personagens. Ou não é isso apenas. É falar de nós mesmos, numa confissão vertical que vai do mais baixo ('há pensamentos que tememos revelar a nós mesmos'), do mais subalterno, ao mais alto e ao mais grandioso do espírito humano". Para concluir em seguida: "(...)Sempre temi falar dele por supersticioso respeito."

H.Hoffman imagina que *"(...)assim como Byron deu origem a toda uma geração de 'byronianos', Dostoiévski introduziu na sociedade russa homens que se presumiam saídos dos seus romances e se sentiam tomados de histeria mórbida."*, concluindo que *"(...)não foi a vida que criou o universo de Dostoiévski, mas Dostoiévski quem incitou seus leitores a viverem como heróis de romance."*(HOFFMAN,1953).

Oswaldo Goeldi demonstrava profundo conhecimento da obra dostoiévskiana, havendo mesmo colaborado, ainda que indiretamente, para algumas das traduções da Editora José Olímpio. Como leitor atento, supomos que não terá deixado de sentir os efeitos deste contato, necessariamente aprofundado quando da produção das ilustrações para os romances.

A idéia de um Oswaldo Goeldi não apenas leitor e ilustrador de Dostoiévski, mas quase como mais um dos tipos da galeria de seres absurdos do autor, é certamente válida na apreciação das declarações da escritora Rachel de Queiroz, uma das tradutoras e organizadoras das edições para a José Olímpio:

²⁸ *O Idiota*, p.203

"...quando a editora perguntou quem eu queria para ser o ilustrador, pedi o Goeldi... '-Como que você adivinhou que o Dostoiévski é o meu ídolo?... -Ora Oswaldo, francamente, quem é que não sabia que o Dostoiévski era o teu ídolo, o teu inspirador?...'. Porque realmente eram almas irmãs, ele e o Dostoiévski...

...Ele tinha crises de depressão muito grandes. Ele era um permanente deprimido... Mas tinha as crises em que ficava mais ainda... Na Ilha do Governador, onde morávamos, havia uma casinha rústica nos fundos, coberta de trepadeiras, e ele ficava lá, dois ou três dias... Se não o chamassem ele nem comia..., coberto de cachorros e gatos numa cama, sem querer sair, sempre muito doce, numa depressão não agressiva...

...Bebia, bebia, bebia...,depois parava. Ele era muito depressivo. Ele não foi feliz nunca...

...O homem Goeldi era muito especial, profundamente culto e terno, possuindo uma cultura visual e literária...Lia muito, conhecia muita coisa, em vários idiomas, o alemão sendo a língua dele...

...Nós, eu e o José Neves, éramos devotos do Dostoiévski, e convencemos o José Olímpio de fazer a coleção, porque só havia más traduções portuguesas...Foi o trabalho mais louco que eu fiz... Goeldi lia e vinha cobrar da gente. Ele lia em alemão, cobrava, e às vezes a gente retificava, porque ele sabia alemão e a gente não sabia... Foi uma colaboração muito tumultuada, mas muito agradável, e muito generosa da parte do Goeldi, porque ele se sujeitava a gente escolher...: "-Goeldi, nós queremos uma imagem para aquela cena assim assim...". E ele fazia.... Depois ele não queria mais fazer a idéia da gente e fazia outra... foi uma coisa complicada e trabalhosa mas da qual eu guardo uma boa lembrança..."

Admirável, contudo, pela idéia que nos comunica, do artista como autêntica figura dostoiévskiana, é a matéria publicada em 1944, época mesma do início

da publicação das ilustrações em questão. Contendo pequena apresentação e uma entrevista, o texto não deixa dúvidas quanto a uma “contaminação dostoievskiana”, ao menos por parte do jornalista autor da matéria, principalmente na descrição física e emocional do artista:

“A arte não é uma carreira, é uma vocação. Não é um meio de vida, é um meio de se morrer de fome!...” Tais foram as palavras textuais com que Oswaldo Goeldi respondeu as nossa primeiras perguntas... ...Andando agitado de um lado para o outro da sala, esfregando nervosamente as grandes mãos, curvado, devido à alta estatura aliada a uma magreza quase agressiva; com os olhos de um cinzento metálico, brilhando estranhamente no encovado das faces pálidas, onde o sangue afluía facilmente... Oswaldo Goeldi surpreendeu-nos pela agilidade com que expunha as suas idéias...

...Num grande esforço para poder focalizar-lhe a idéia que, mal lográvamos entrever, desaparecia na sucessão das imagens invocadas, dos exemplos citados, das revoltas que agitavam o revolucionário artista, pensamos, finalmente haver conseguido sintetizá-la dentre o complexo pensamento de Goeldi, para transmiti-la aos leitores de “Autores e Livros”... ...Para ele a arte é um estado de alma, que deve ferir o espectador... ...Transmitir ao espectador, com sinceridade, o momento emocional do artista, que, atingido na sua sensibilidade, consegue fixar esse momento..., é, julgamos, o sonho desse desenhista...que...desdenha do colorido e se propõe a revelar-nos tão profundo conceito de arte, com os poucos recursos que lhe faculta...a xilogravura em preto e branco, o bico de pena, recursos esses que o artista julga naturalmente mais puros para a verdadeira manifestação da sua forte e expressiva individualidade. E são realmente expressivos e fortes os preciosos trabalhos que o artista ofereceu à contemplação do público carioca quando da exposição dos desenhos para o livro de Dostoiévski “Recordações da Casa dos Mortos”, realizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil...

...-Quais as premiações que obteve e os principais encargos artísticos que realizou?

- Nunca obtive premiação. Não me inquieto com honras ou títulos oficiais.

- Quais são, hoje, as suas aspirações?

- As minhas aspirações de hoje são as mesmas de 1915, quando comecei. Na procura do meu "eu" concentro todo meu esforço fanaticamente.

- Existe na sua opinião diferença entre arte acadêmica e arte moderna?

-Entre arte clássica e arte moderna há, sim, diferença. Mas não percebo diferença entre arte modernista e arte acadêmica. Ambas são enjoadas, dum formalismo standard e tirânico, o que é bem triste.

Dos passados venero Rembrandt, Breuguel, Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Ensor, Barlach, Munch, Kubin e Redon.

No caminho que liga o passado ao moderno está a figura luminosa de Van Gogh - como homem e como artista - o maior. A obra formidável deste gênio dum coração ardente, é hoje ainda um tesouro para todos os modernos. Ele preparou o caminho para os expressionistas, os apaixonados subjetivistas, os primitivos modernos, enfim, para todos os que acreditam que a arte provem do coração.

Uma outra figura, vivendo ainda entre nós, acompanhado dum barulho infernal é Picasso. Os que correm nos caminhos picassianos acham que a arte deve ser cerebral, matemática, literária e filosófica. Os que formam este grupo realizam uma arte sem vida. Lamento não sobrar nenhum restinho de admiração para Picasso, que tudo quanto faz, faz pior do que já foi feito, e, teimando em fazer o que já está enterrado há mais de trinta anos, termina sua ingloriosa carreira artística como genial plagiador e passadista. Que pretende monsieur Picasso nos ensinar? Pintura ou malandragem?... ...Nós mudamos, mas as razões da arte não mudam. Para evitar maior caos é preciso que o artista escolha o caminho árduo de apresentar sua obra repleta de sua individualidade, refletindo o seu eu, mesmo com os seus defeitos. Tal temperamento, tal expressão. É claro que esse caminho é o caminho da humildade, mas é o

único que despertará verdadeiramente compreensão e respeito. Por pequeno que pareça esse mundo nunca dará margem a dúvidas. Ser aceito ou condenado - que importa!²⁹ Avante mocidade, um pouco mais de coragem e idealismo!...

- Crê que haverá conveniência em que seja criado, no Brasil, um museu de arte moderna?

- Por quê não podemos ter um museu de arte moderna, se já vamos ter um jardim zoológico?

- Qual deve ser o critério de seleção e de classificação dos trabalhos, no caso de um estudo geral da arte moderna brasileira?

- Não deve haver critério algum de seleção. Quem será capaz, entre literatos e mesmo entre plásticos, de vêr claro nesta caos de produção histórica? Portanto, abram-se as portas largamente a todos e a tudo, será magnífico!"(SÃO VITOR, 1944).

²⁹ Como este "que importa" é característico de alguns personagens de Dostoiévski.

AS IMAGENS DO SUBSOLO:

O objeto central de nossas reflexões é o conjunto de dez imagens criadas por Oswaldo Goeldi para o texto de Dostoiévski: *Memórias do Subsolo*.

Estas dez imagens foram realizadas através da técnica da xilogravura, e suas matrizes, doadas em 1973 por Beatrix Reynal, encontram-se conservadas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, possuindo todas aproximadamente as mesmas dimensões: 18cm x 12 cm, havendo suas impressões publicadas sofrido pequenas reduções.

O texto em questão encontra-se no volume intitulado *O Eterno Marido e Várias Novelas*³⁰, que faz parte da coleção "*Obras Completas e Ilustradas de F.M.Dostoiévski*", da Editora José Olímpio.

Os seguintes artistas, além de Oswaldo Goeldi, contribuíram com suas ilustrações para a mencionada coleção: Santa Rosa, Axel de Leskoschek, Darel, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann, Danilo Di Prete, Martha Pawlowna Schidrowitz, Pedro Riu³¹ e Luís Jardim.

Goeldi ilustrou, do conjunto, os seguintes títulos: *O Idiota*, *Humilhados e Ofendidos* e *Recordações da Casa dos Mortos*.

Escolhemos como objeto central de nosso trabalho as 10 ilustrações para as *Memórias do Subsolo*³² por compreendê-la como uma das criações máximas

³⁰ Tivemos em mãos uma edição de 1967. Temos notícia de uma edição em 1961, o que parece confirmado por Vera Pacheco Jordão, em texto de homenagem póstuma à Goeldi, que relaciona as ilustrações para o *Subsolo* como das últimas realizadas pelo artista: "...estando em vésperas de lançamento as *Memórias do Subsolo*, que contém as últimas xilogravuras do artista..." in *Macunaíma*, N.4-Rio, agosto de 1961-ANO I, Universidade do Brasil, Escola Nacional de Belas Artes, Diretório Acadêmico.

³¹ Na edição que tivemos em mãos, de 1967, as *Memórias do Subsolo* contém, além das xilogravuras de Goeldi, alguns desenhos de Pedro Riu. Confrontados à produção goeldiana estes desenhos, entretanto, parecem-nos conformar apenas uma espécie de indesejável "ruído".

³² Escrita parte em Moscou, à cabeceira da esposa moribunda, e em meio a graves problemas financeiros, as *Memórias do Subsolo*, segundo D.S.Mirsky, não podem ser recomendadas "(...)àqueles que não são bastante fortes para sobrepujá-la nem bastante inocentes para não se envenenarem"³². Dostoiévski escreveria, onze anos após a primeira publicação: "(...)Eu me orgulho de ter sido o primeiro a pôr para fora o trágico do subsolo, que consiste em sofrimento e autofustigação, na consciência do que é melhor e na impossibilidade de alcaná-lo e, sobretudo, na convicção viva destes infelizes de que todos são assim e, por conseguinte, nem vale a pena regenerar-se.". Górkí escreveria:

do gênio russo, possibilitadora de um vasto campo de problemas interpretativos à Oswaldo Goeldi.

Utilizamos em nossas análises, entretanto, não apenas o conjunto das ilustrações goeldianas realizadas para o escritor russo publicadas pela José Olímpio Editora mas também outras imagens esparsas do artista:

*

Apesar da singularidade de cada uma das dez imagens do “subsolo”, aqui apresentadas, observamos no conjunto a manifestação de alguns recursos em comum, sendo o de maior relevância talvez o valor expressivo da luz, criada através dos cortes na matriz, corte este que é o elemento fundamental da linguagem xilográfica.

A partir do embate entre preto e branco, entre sombra e luz, as linhas claras que se abrem movendo-se num ambiente em que predomina o negrume, um campo semântico é estruturado.

A luz, utilizada concisamente, é potencializada, criando movimentos e indicando a tensão dos personagens:

“(...)seu esquema de luz e sombra não se ajusta a uma única visada. Reconhecemos os objetos, mas não somos capazes de decifrar a lógica da iluminação daquele cenário espectral(...). a luz torna-se uma dívida, uma indagação sobre a ordem das coisas(...)” (MELLO, 1991).

“Para mim, todo Nietzsche está em Memórias do Subsolo. Neste livro - e até hoje não o sabem ler - se dá para toda a Europa a fundamentação do Nilismo e do anarquismo. Nietzsche é mais grosseiro que Dostoiévski.” In Memórias do Subsolo e outros escritos, p.13.

O rigor que caracteriza o uso da luz, é transmitido à construção das formas, que tendem a uma extrema sintetização.

Observando a superfície das 10 matrizes utilizadas nas ilustrações em questão, notamos o mesmo procedimento do artista: após desenhar com grafite sobre a madeira a imagem que havia de ser trabalhada, o artista iniciou o uso das goivas. As formas, já sintetizadas pelo desenho, são então mais uma vez depuradas, através do uso extremamente econômico dos cortes durante o gravação. Parte do desenho riscado na matriz permanece oculto, não materializado pela incisão das ferramentas.

Ronaldo Brito considera que Goeldi "*(...)jamais desperdiçou um traço, um corte supérfluo. Ele era o rigoroso construtor delirante de uma ordem plástica austera e inquieta.*" (BRITO, 1987).

Kubin, em 1951, ressaltava: "*A maneira como anima com as linhas brancas no preto, o seu plano, é mágica e primorosa. Que efeitos visuais maravilhosos conseguiu com isto - que redução extrema!*" (ZÍLIO, s.d.).

O uso da luz e o trato das formas tornam-se tão importantes quanto os temas das imagens.

Esta utilização expressiva da luz é, certamente, um dos elementos de aproximação da poética destes artistas:

"Dostoiévski, que evitava em suas descrições cores vivas e abundantes, gostava dos efeitos abruptos da iluminação: os raios do ocaso que lançavam sombras compridas, e o clarão passageiro das guimbas, iluminando rostos deformados... Daí provém a "exatidão" das suas descrições, que não lembram pintura, mas água-forte..." (GROSSMANN, 1967).

A compreensão da dinâmica destas imagens, através da análise de seus elementos constitutivos, nos permitirá perceber como Oswaldo Goeldi traduz e interpreta o texto dostoiévskiano.

O SUBSOLO:

Há, no conjunto da obra goeldiana, a presença constante de figurações animais, que transitam entre um tratamento de natureza quase descritiva, cujas origens talvez possam estar no contato com as pranchas ilustradas do universo paterno³³, e um possível encaminhamento para o simbólico³⁴.

Em 1959, numa rara declaração, o artista referia-se a seu pai:

*"(...)Tenho uma remota lembrança de que meu pai desenhava muito bem. Mas nunca aconselhou nada em se tratando da minha vocação. Dizia sempre: "Tome as coisas a sério e não siga nada contra a sua vontade.". Uma coisa, porém, me ficou mais nitidamente como herança dele - tudo o que vejo na natureza é abordado por mim de um ponto de vista analítico e crítico. Não como cientista, é claro, não como um classificador. Mas não fico na periferia do ser que me chama a atenção. Eu acompanhava meu pai nas excursões e aprendi a ver e ouvir com ele, e que os ruídos mais inimagináveis, assim como as formas, encerram todo um mistério de vida que exige de nós a maior entrega. Com este espírito atinjo meus objetivos."*³⁵

Os animais goeldianos transitam pois entre a ciência, onde vigora o pormenor descritivo, e a fantasmagoria³⁶.

Plausíveis em sua anatomia, identificados mesmo enquanto espécie, estes seres vão, aos poucos, deformando-se, numa transmutação que não lhes tira a peculiaridade de caráter mas, ao contrário, aproxima-os de uma essencialidade, que o detalhamento objetivo da forma apenas não pode dar.

³³O cientista Emil Goeldi teria sido responsável pela edição na Suíça de um álbum, em 1900, intitulado *Aves Amazônicas*.

³⁴Neste ponto o procedimento remete à Dostoiévski, num percurso circular entre o natural e realista e o fantástico e simbólico.

³⁵In *Leitura*, agosto de 1959.

³⁶Interessa notar aqui uma espécie de inversão goeldiana: enquanto o senso comum sugere a paisagem tropical cromatizando a obra do artista europeu, em Goeldi temos o obscurecimento da paisagem.

Estes animais tanto podem revelar-se solidários, como em "*Cachorro e vagabundo*"(fig.7), presas ou ameaças, como os peixes (fig.8), até habitantes de um universo semi-idílico, como em "*Floresta*", ilustração para *Cobra Norato*(fig.9).

A primeira das ilustrações produzidas por Oswaldo Goeldi para o texto em questão apresenta-nos a imagem de um rato, revelando-nos através dela uma das chaves centrais destas *Memórias do Subsolo*(fig.10):

A cauda do animal permanece oculta enquanto seu dorso é indicado apenas em contorno. Sua pata dianteira, contudo, adentra no território da luz, na metade esquerda da imagem, expressando o movimento da própria narrativa, que avança do oculto subterrâneo à visibilidade da superfície.

Esta imagem primeira não é apenas representação de cena ou caracterização de personagem, ela ocorre já como aparição revelatória.

Neste animal há uma agitação sutil. Seu focinho, que sonda o ambiente, é cercado por um conjunto reverberativo de cortes, os mais concentrados e incisivos da composição. A cabeça mobilizada parece perscrutar o ar. Aqui a luz atua indicando o sentido do movimento.

Por trás do animal ergue-se uma superfície, assemelhada por sua textura a um muro de tijolos³⁷. Aquilo que seria um reduzido canto de habitação, um minúsculo desvão, pode converter-se assim em beco, em trecho de calçada, e o rato assumir uma dimensão aterradora.

A tensão estabelecida torna-se o próprio elemento constitutivo da imagem: à fragilidade de pequeno camundongo contrapõe-se as possibilidades repulsivas da ratazana, à imobilidade obscura do dorso animal insurge-se o nervosismo iluminado do focinho.

A ilustração torna-se emblemática de todo o texto do "subsolo" na medida em que nos traz a própria constituição de seu caráter, feito desta dinâmica

³⁷ Grossmann relaciona o "Muro de Meyer" de *O Idiota*, ao mundo do *Subsolo*: "(...)Em *O Idiota* o impenetrável "Muro de Meyer" cresce e transforma-se num símbolo imenso, parecendo materializar o aforismo desalentado do homem do subsolo..." in *Dostoiévski Artista*, p.156.



Fig.7



Fig.8

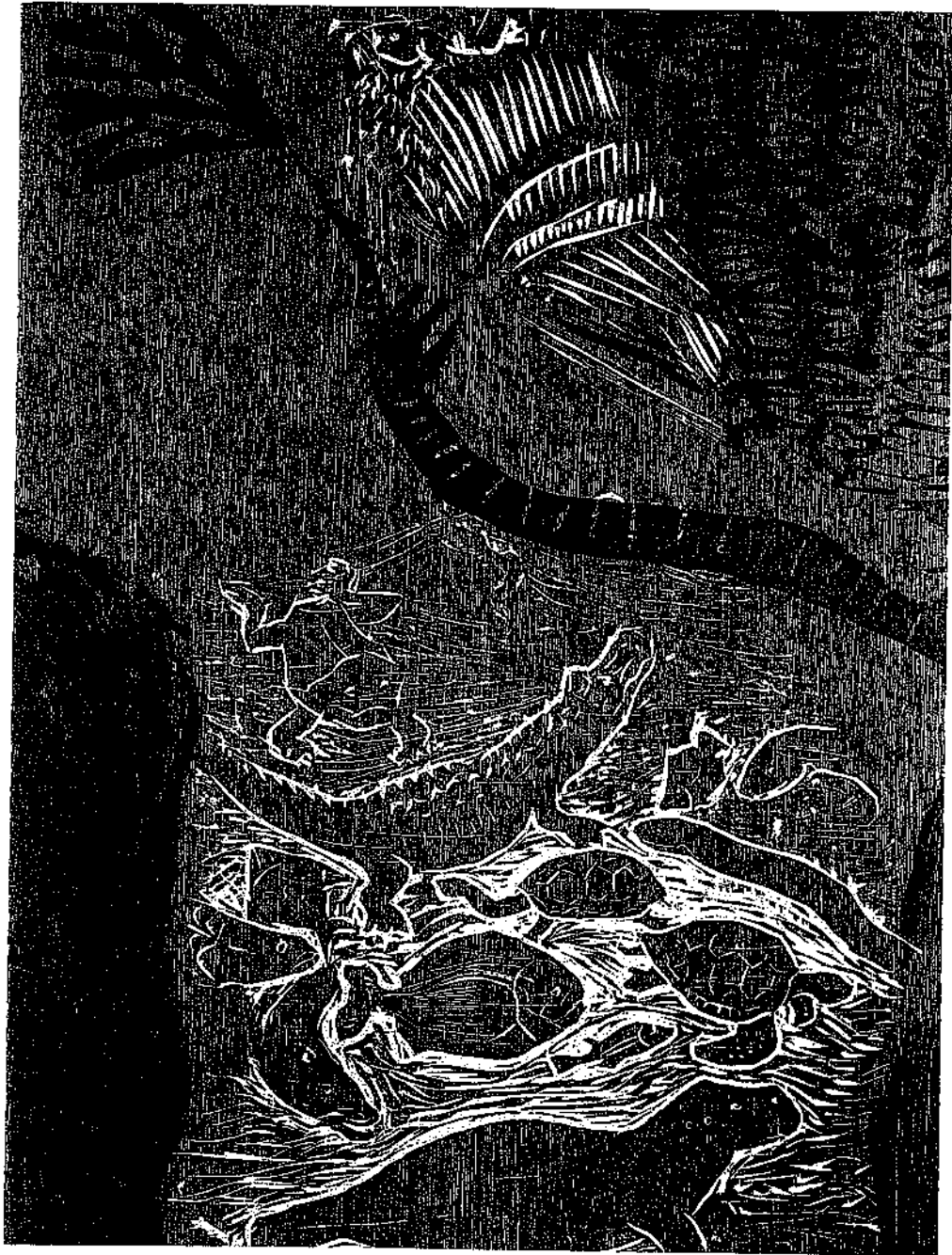


Fig.9



Fig.10

antagonicamente pendular, oscilando entre impotência e vigor, entre inofensibilidade e perigo, entre ocultamento e revelação.

*

A paisagem dos arrabaldes, de ruas desertas e transeuntes noturnos, é tema frequente do imaginário goeldiano.

Este ambiente, do qual fazem parte ainda os casarões arruinados, forma uma espécie de cartografia pessoal, onde o dado relevante é menos a descrição física dos seres e objetos do que a distorção produzida pelo olhar do artista, sendo central a experiência da vida urbana em seu universo estético:

"A cidade emerge na obra goeldiana como cerne de sua poética(...) Goeldi soube colher nas paisagens remotas(...) os elementos do esfacelamento, da solidão e da incomunicabilidade do homem moderno."(MARQUES, 1988).

Em Dostoiévski, as ruas da cidade são igualmente fundamentais. Locais do encontro, enigmáticas e labirínticas, dobrar numa ou noutra de suas esquina pode revelar-se decisivo:

"As ruas e praças, os becos e canais, não apenas servem de fundo para a ação, mas como que entram com seu traçado nos planos e nas ações das personagens. A cidade domina o tempo todo os homens e pesa sobre os seus destinos..." (GROSSMANN, 1967).

Tanto nas obras de Goeldi como nas de Dostoiévski, contudo, as ruas são frequentadas não apenas pelos tipos singulares, mas também percorridas pelo absurdo caminhar de seres anônimos e despercebidos, a não exibirem nada de proeminentemente seu.

Em *Diário de Um Escritor*, Dostoiévski posiciona-se:

"...passei o tempo a gemer... pensando no aborrecimento de encontrar as ruas hostis cheias de não sei que areia semelhante a barro pulverizado. E por isso fiquei odiando as ruas... Nos últimos dias atravessei a Perspectiva Newsky do passeio ao sol ao passeio à sombra... o que não ignoro é ser São Petersburgo, pelo menos durante êsses meses, terrivelmente triste e deprimente. Não sinto grande inclinação pelos parques em que se aglomera a multidão; prefiro as ruas, onde posso passear sozinho, meditando... Quem me dirá por que São Petersburgo é mais deprimente aos domingos do que durante a semana?... Olhem para essas pessoas sóbrias! Causam-me muito maior tristeza do que os bêbados. Talvez... não haja motivo para ter piedade deles, mas não seria capaz de dizer porque encontrá-los faz-me sempre mergulhar em reflexões vagas, bastante dolorosas. Quando cai a noite de domingo... aparecem pelas ruas. É claro que saem para passear, mas que passeio!... Não frequentam nunca a Perspectiva Newsky, nem as ruas elegantes. Dão uma volta pelo bairro, de volta, às vezes de uma visita a algum vizinho. Andam grave e compassadamente, de rosto preocupado, como se passear fosse algo de distinto... O que me causa mais dó é parecer que consideram o domingo dia de solenidade triste: nêle procuram divertir-se mas não o conseguem nunca... Que prazer pode haver em perambular assim pelas ruas largas cheias de pó, mesmo depois de pôr-se o sol? Dão-me a impressão de maniacos... Nas ruas gosto de observar os transeuntes, examinar os rostos descuidados, descobrir o que são, imaginar como vivem e o que pode interessá-los na vida".

A segunda ilustração das *Memórias do Subsolo*, em que sob pesada atmosfera move-se pequena galeria de tipos, pode ser compreendida em relação a esta ambientação urbana, tão peculiar à poética dos dois artistas(fig.11).



Fig.11

Neste espaço compacto a perspectiva é quase inexistente, sendo a paisagem composta apenas pelas figuras dos personagens, estando ausentes lampiões e postes, prédios, árvores e calçadas, os elementos comumente utilizados por Goeldi.

Os cortes horizontais ao fundo, na altura das faces dos personagens, espécie de crepúsculo sombrio, criam, em conjunto com os cortes perpendiculares na altura de suas pernas, uma profundidade descontínua.

As duas figuras à direita da composição, pouco delineadas, parecem estabelecer entre si algum tipo de diálogo, ao mesmo tempo em que sugerem um único ser diante do próprio reflexo.

Uma terceira figura, a mão no bolso do paletó, move-se em segundo plano. Sua face, feita de poucos e incisivos cortes, possuindo maior definição.

No primeiro plano sobrepõe-se o perfil de um indivíduo, centro aparente da composição, cujo fraque e cartola exibem uma excessiva lustrosidade: enquanto a mão leva adiante uma bengala, no canto inferior direito, como eco invertido do robusto tipo, um pequenino cão ergue a cabeça, como que admirativo, em sua direção. A silhueta canina, firme sobre as patas dianteiras, com seu minúsculo rabo teso, retém algo da postura impositiva deste homem que passa.

Este personagem central, contudo, é relativamente incomum na galeria de tipos goeldianos, cuja paisagem urbana é habitada preferencialmente pelos párias quase invisíveis, onde encontramos frequentemente destacada da multidão não a figura do burguês caricato, mas a do anônimo caminhante solitário.

Solidão e anonimato que, em Goeldi, radicalizados, levam até a completa supressão da figura humana, subsistindo apenas as casas e ruas vazias(fig.12) onde, quando muito, surgem apenas os resíduos da passagem humana: móveis velhos, guarda-chuvas e outros objetos. Isto quando o único habitante destas paragens não for a própria morte, representada por alguma animada caveira(fig.13).



van Gogh

Fig. 12

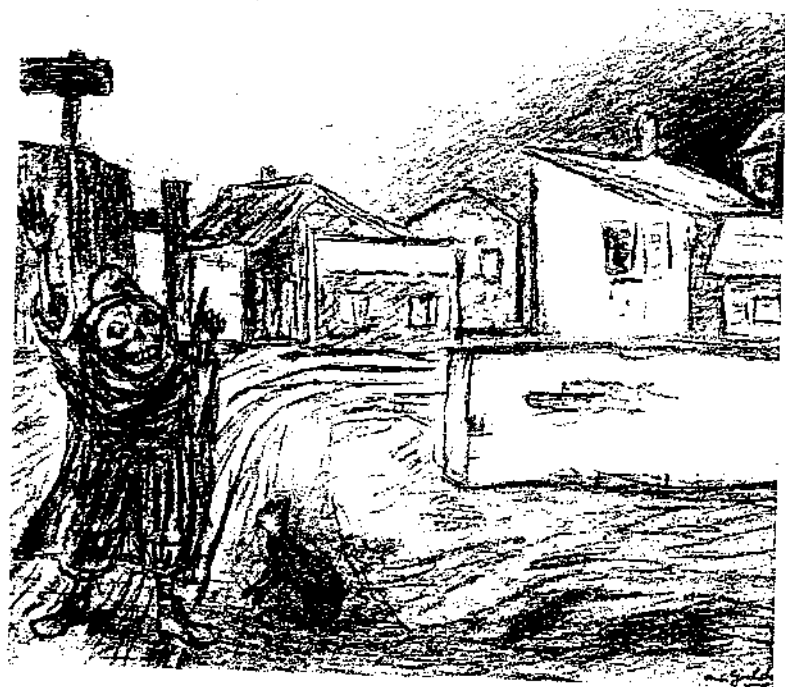


Fig. 13

Nesta segunda ilustração pois, esta presença insistente, toda feita de exterioridades (cartola, bengala, fraque, barriga), que chama sobre si a atenção, é extremamente peculiar como forma de oposição à tradicional galeria dos transeuntes goeldianos.

A cena é composta habilmente. A importância adquirida pelo personagem não se dá apenas devido à sua indumentária ou posicionamento espacial, mas sobretudo à caracterização antagônica dos seres que o rodeiam. O minúsculo cão, as indumentárias toscas e sem brilho das outras figuras, são elementos que intensificam a diferenciação. Todos os personagens da cena, cuja unidade é acentuada pelos seus direcionamentos, tornam-se assim igualmente essenciais.

Contrapondo-se contudo a presença dos seres anônimos, que confundem-se em seu anamorfismo, há, tanto em Goeldi como em Dostoiévski, a presença do transeunte solitário, em que rebrilha, de modo sempre particular, a luz frequentemente cenográfica dos lampiões (fig. 14).

Púchkin, matriz da literatura russa, em 1829 já opunha à “urbe barulhenta” o pensar do caminhante solitário:

*“Vago por urbe barulhenta,
ingresso em atestada sé,
quedo com grei moça e bulhenta,
mas meu pensar comigo é”³⁸*

Como num eco, o homem do subsolo dirá: *“Outra circunstância ainda me atormentava: a de que eu não me parecia com ninguém, e ninguém se parecia comigo. “Sou sozinho, enquanto eles são todos” - pensava eu, e punha-me a refletir...³⁹*

³⁸ Púchkin. *Poesias Escolhidas* Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1992. Org. e tradução de José Casado.

³⁹ O caminhar solitário pode, em Dostoiévski, muitas vezes ser precedido por um caminhar anterior, impaciente e pensativo, mãos às costas, pelo espaço reduzido do quarto, a refletir os movimentos inquietos da alma aprisionada.



Fig.14

As ruas, espaço dos encontros imprevistos, é também local dos desencontros, com os outros e consigo mesmo, da inconsciência e do esquecimento, por onde Raskólnikof delirantemente vaga, até o acordar surpreendido em parques afastados, ou por onde retorna, sem saber como, ao local do crime.

*

Na quarta ilustração para as *Memórias do Subsolo* (fig.15), a luz voltaia, em curtos traços circulares, sobre si própria, a densidade da noite impedindo sua propagação⁴⁰. Operando em contraponto à escuridão noturna, os postes e lâmpades são signos recorrentes da paisagem goeldiana.

Ladeado pelo recorte dos prédios ao fundo, o personagem traz o corpo inteiramente voltado à frente, sem oferecer-nos com firmeza, entretanto, seu olhar.

Os vigorosos cortes oblíquos à direita criam uma movimentação que, continuada nos traços mais tênues do céu, move o personagem adiante.

Destacada do fundo por uma silhueta luminosa, esta forma singular encolhe-se, fechando-se em si mesma numa sintetização extremada, no centro de uma ambientação inóspita. A dramaticidade irrompe desta aridez em que reverbera o comentário de Bakhtin: "*A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo*" (BAKHTIN, 1981).

Diferentemente da segunda ilustração, aqui a cena pertence efetivamente a um só personagem, que surge neste corpo dado apenas em contorno, quase como fantasma, como espectro das ruas, prolongamento da própria paisagem noturna e solitária, com a qual se comunica.

Assim como as imagens de Goeldi possuem uma compreensão acurada do universo dostoiévskiano, é interessante observarmos como outro artista, o

⁴⁰ A idéia de uma "luminosidade incômoda" é explicitada em *o Sonho de um homem estranho (Diário de Um Escritor)*: "(...)Tive a impressão que, se se apagassem as luzes repentinamente, ter-me-ia sentido mais feliz, pois a luz, pondo em evidência a umidade e a tristeza do ar, tornava-o ainda mais triste(...)".



Fig. 15

U.S. CAM
CHICAGO - NCA CENTER

poeta Carlos Drummond de Andrade, pode oferecer-nos uma visão extremamente aguçada da obra goeldiana, mostrando como os objetos da cultura estabelecem um permanente diálogo entre si:

*"De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física(...)"*

*

A quinta ilustração do "subsolo"(fig.16), formando um pequeno ciclo, é a terceira imagem das ruas presente no texto.

As duas anteriores como que apresentavam seres antagônicos: numa o burguês caricato, noutra o solitário transeunte noturno. Nesta quinta imagem ocorre como que um inesperado encontro. O pobre funcionário e o oficial garboso são aqui transfigurações dos personagens anteriores.

Do friso de corpos mal definidos de um grupo de transeuntes, onde mal esboça-se uma edificação, sobressaem as figuras de dois seres contrastantes: às mãos escondidas de um contrapõe-se o punho exposto do outro. Ao corpo encolhido, do primeiro, com sua cabeça que parece sem pescoço, adianta-se o talhe empertigado, militar, do segundo.

Entre os dois, à altura das pernas, percorre um pequeno tracejado luminoso. Um clarão mais forte traz atenção para os botas de canos longos e lustrosos que evidenciam, conjuntamente ao pequeno chicote, o princípio de força e domínio do personagem.

Na outra figura a claridade emerge por trás da afunilada cabeça, acentuando o formato de seu tosco chapéu e apontando para uma nervosa singularidade.

A organização da cena, na disposição dos personagens e tratamento das luzes, remete-nos à outras ilustrações goeldianas, em que igualmente se estabelece a idéia de diferença e antagonismo.



Fig.16

Este antagonismo, entretanto, pode dar-se mesmo entre iguais: a nona ilustração do *Subsolo* apresenta-nos a imagem de um conflito congelado, num embate insolúvel entre equilibradas forças⁴¹(fig.17).

Ao punho que se ergue e aos cortes perpendiculares que realçam sua ameaça, é contraposta a rigidez do segundo personagem, de cuja face escalavrada brota um grito suspenso. O largo eixo vertical ao centro da composição, acrescida de uma espécie de moldura que a circunda, fortalece seu aspecto de contraditória imobilidade, num ambiente sem perspectiva.

O movimento, concentrado totalmente nos cortes das luzes, não comunica-se entretanto aos personagens.

Em *Crime e Castigo*, entre Svidrigailof e Raskólnikof, em *O Idiota*, com Mishkin e Rogozhin, ou em *Humilhados e Ofendidos*, entre o Príncipe e Vânia, temos recorrentemente o conflito entre criaturas e concepções de mundo divergentes. O confronto, e o conseqüente desvelamento do "outro", em algum momento da narrativa, é inevitável:

"(...)pois na minha opinião, essa susceptibilidade o prejudica. Prejudica-o a si e a todos da sua classe. Vocês literatos, precisam de conhecer o mundo, e no entanto, se mantêm alheios a tudo... o senhor está disposto a recusar toda relação com o nosso meio e isso o prejudica... É verdade que... como o direi... vocês agora só pintam misérias, capotes rotos, inspetores de policia, oficiais violentos, empregadinhos(...)

(...)eu lhe queria dizer, meu inestimável Ivan Petrovitch, que viver como você vive, equivale simplesmente a perder-se(...) Você é pobre(...) alimenta-se unicamente de chá e tiritas na sua água-furtada(...) O que me espanta é isto: por que você se aferra tanto aos papéis de segunda ordem? É verdade que um dos seus escritores, segundo o lembro, disse certa vez que a maior

⁴¹ Nesta ilustração temos o choque entre Apolón, espécie de demônio particular, e seu patrão. Merece sem dúvida registro que Apolón, entre outras atividades, se dedica ao "extermínio de ratos".



Fig.17

façanha de um homem seria contentar-se com um papel secundário(...)

Entretanto, queria lhe explicar que ainda tenho uma qualidade que você ignora; é a aversão para com todos esses imbecis que não servem para nada, todas essas ingenuidades e idílios; um dos meus maiores prazeres sempre foi simular acordo com essa gente, falar no seu tom, estimular qualquer um desses Schillers eternamente jovens, e de repente desconcertá-lo tirando subitamente a máscara(...)"⁴² (fig.18)

O tema literário do "duplo", ou "sombra", do homem dividido e seus fantasmas, é central na obra dostoiévskiana:

"Uma das peculiaridades mais importantes no elenco das personagens de Dostoiévski são os sócias. A série é inaugurada por Iacov Pietróvitch Goliádkin, personagem central da segunda novela de Dostoiévski, O Sócia, que é psicologicamente enfermo, sofre de desagregação da personalidade e é possuído pela idéia fixa das perseguições de que seria objeto da parte de seu "gêmeo"...o jovem que teria encarnado todos os seus vícios e pecados. Dostoiévski escreveu em 1877: "Nunca realizei em literatura algo mais sério que esta idéia." (GROSSMAN,1967).

Alfred Kubin realizou em 1913 uma ilustração para *O Sócia*, num desenho que, possivelmente, marcou a sensibilidade goeldiana: no interior de uma câmara, um homem surpreende-se iluminando a própria imagem diante de si(fig.19).

Em *O Idiota* uma série de ilustrações acompanha a trajetória conjunta de Mishkin e Rogozhin, em seus encontros e desencontros. Na primeira, contudo, são apenas apresentados os personagens: Mishkin, cujo rosto é constituído de finos traços, tem os olhos claros, por trás de sua cabeça

⁴²P.327, *Humilhados e Ofendidos*.



Fig.18



Fig.19



Fig.20

emerge um halo luminoso. Rogozhin têm o olhar sombrio e ameaçador, havendo uma luz desigual ao seu redor(fig.20).

Vejam os ainda duas imagens que, apesar de não serem ilustrações realizadas para a obra de Dostoiévski, podem enriquecer a idéia de sombra e duplo aqui trabalhadas: A primeira, gravura de 1950 aproximadamente, é um auto-retrato. Ao fundo, como emblema, uma das "casas goeldianas". A descrição do rosto é precisa: o olhar, o nariz aquilino, o rictus da boca....(fig.21).

A segunda, do mesmo período, traz-nos também uma face. Acima repete-se a casa-emblema. O tratamento gráfico dado à figura, contudo, é totalmente diverso: os contornos não se definem, a escuridão prevalece, o rosto não se destaca completamente do fundo. A precisão realística que caracteriza a imagem anterior perde-se aqui(fig.22).

Poderia ser este também um outro tipo de "auto-retrato"? O retrato de algo que não pode vir completamente à luz?

Observemos que o próprio processo xilográfico remete, ainda que de modo completamente diverso, ao problema do "duplo" pois, para chegar à forma da gravura impressa, à obra definitiva e visível, é imprescindível que haja, anteriormente, uma matriz gravada, onde permanece oculta a imagem invertida daquela que virá à tona.

Diferentemente da pintura e do desenho, na xilogravura o corte das goivas cria os contornos e os tons desejados retirando a matéria da superfície trabalhada, sendo frequente encontrarmos, em depoimentos de artistas gravadores, referências a uma suposta "alquimia da gravura", num processo que, além de utilizar-se das químicas no caso específico da gravura em metal, operando por oposições, extrai sua luminosidade do negro absoluto.

Retornando ao conceito literário do "duplo", Grossmann indica que não se trata apenas de uma questão de tema, mas algo que diz respeito à própria estrutura compositiva dostoiévskiana, num comentário que pode ser compreendido também em vista das ilustrações goeldianas:

"...o princípio da iluminação bilateral do tema principal mantém-se dominante. Relaciona-se



Fig.21



Fig.22

com ele o fenômeno... do aparecimento na obra de Dostoiévski de "sósias", que exercem, nas suas concepções, função importante não só quanto às idéias e a sua psicologia, mas também quanto à composição..." Ou ainda: "Antítese: princípio mais importante da arquitetura de Dostoiévski" (GROSSMAN, 1967).

*

Poucos elementos são plenamente reconhecíveis na terceira ilustração para o *Subsolo*: uma escada, um personagem que vira-se sobre os ombros, uma passagem. O resto do ambiente permanece confuso, feito de planos imprecisos. Trata-se realmente de uma cena de interior? A diversidade dos sentidos incisórios na matriz indica um espaço, sem contudo construí-lo com precisão (fig. 23).

Repercute no personagem esta ausência de direcionamentos específicos, estas diferentes vertentes que se abrem, conduzindo a outros espaços, para além da imagem.

As linhas no chão, à esquerda do personagem, conduzem ao que parece ser uma porta, ou alguma outra forma de passagem ao fundo da cena. À direita, os primeiros degraus de uma escada, encimada por um corrimão, desaparecem na escuridão.

Escada e passagem concordam aqui neste entrevar-se, nesta negativa em mostrar ao que conduzem⁴³.

Colocado num espaço de trânsito, o personagem permanece, contudo, imóvel, sendo seu único gesto este vultear da frente, em que, com os pés

⁴³ Escrevendo sobre Piranesi, Aldous Huxley aproxima-se das incômodas perspectivas de Dostoiévski, presentes nesta imagem: "(...)as escadas não levam a nenhum lugar, as abóbadas não suportam nada exceto seu próprio peso, e encerram vastos espaços que nunca são verdadeiros aposentos, mas apenas ante-salas, quartos de despejo, vestibulos, anexos... todos esses frágeis caminhos através do espaço são manifestamente sem finalidade [...] Piranesi sempre consegue dar a impressão de que essa colossal inutilidade continua indefinidamente, e é co-extensiva com o universo." (Aldous Huxley, *Prisons with the "Carceri"*, etchings by G.B. Piranesi, Londres, The Trianon Press, s/d. Pp. 21-2) in *A Gravura como processo de pensamento*, Revista USP, N.29, Março/Abril/Maio 96, S.P.



Fig. 23

plantados em sentidos divergentes, suas costas vão ligeiramente contorcendo-se, até chegar à face virada em nossa direção.

Há como uma permanente hesitação, um prolongado esperar, do qual somos intimados a participar. Temos nesta face o centro da imagem, propondo-nos um enigma: a quem ela dirige seu olhar?

Para Dominique Arban, Dostoiévski é " (...) *un solitaire qui ne cesse de parler à un autre - cet autre qui est son lecteur. Sa plume est dialogue*" (ARBAN, 1962).

Uma ânsia de comunicação, como de algo que necessita romper o cerco de seu isolamento, revela-se sobremodo na imagem tratada.

Esta figura encontra-se justamente no limiar, numa fronteira fantástica entre o interior do próprio livro e o universo do leitor, oferecendo-nos a possibilidade de um acontecimento perturbador, o de ser ela, de dentro da própria imagem, quem primeiramente nos observa e nos indaga.

Não há, contudo, neste rosto, além desta perturbação instaurada, e que é suficiente para o funcionamento da ilustração, nenhuma mensagem específica. Assim como a mão permanece oculta, e o corpo é quase todo definido apenas pelo longo contorno do sobretudo, esta fisionomia, apesar de expressiva, mantém-se máscara irredutível, esfinge, apresentando-se sem desvelar-se.

Há uma paralisação do tempo narrativo, linear. Aqui "*o desordenado da vida subjetiva torna-se muito mais importante que a repetição dos minutos no relógio...*"⁴⁴.

Rosenfeld, em suas "*Reflexões sobre o romance moderno*", é bastante elucidativo:

"A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência - com sua fusão dos níveis temporais - leva à radicalização extrema do monólogo interior... A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance."
(ROSENFELD, 1976).

⁴⁴ In *O Senhor Prók hartchin*, p.87

Esta terceira imagem, funcionando enquanto caminho e passagem, torna-se também emblema do próprio texto, que solicitando intensamente ao leitor, estabelece com este um discurso direto e pessoal, subvertendo a lógica temporal e reduzindo ao mínimo a distância entre o universo da criação literária e artística e o mundo da assim chamada realidade.

*

A sexta imagem do texto , a partir dos cortes e das respectivas luzes que estes criam, constrói um arco de tensão: A unidade é mínima. O formato ovalado da mesa, ao invés de funcionar como elemento ordenador, acentua a desestruturação do ambiente, incapaz de integrar-se em torno daquele eixo(fig.24).

A luminosidade em redor da figura na parte superior, que parece mesmo emergir dela, em traços entrecruzados e agudos, expande-se pelo vazio à sua direita. Sua silhueta angulosa, equivalente à luz que o cerca, projeta a sombra que forma a única área totalmente obscura da superfície da mesa.

Na parte inferior, os cortes em torno aos personagens, de intensa gesticulação, tecem um ambiente luminoso menos agressivo. Correspondendo à esta textura, a silhueta do personagem central deste grupo é construída de modo igualmente menos abrupto, evidenciando a amálgama entre a construção formal dos personagens e a luz que os envolve.

Traçando uma linha horizontal no meio da gravura teremos duas cenas distintas: a primeira, na parte superior, pautada pela imobilidade dos personagens, alcança uma extrema dramaticidade pela conjunção entre a luminosidade dos cortes agudos e entrecruzados e a austera expressividade fisionômica dos personagens.

Na imagem inferior, sob luz mais tênue, mas ainda preponderante, a movimentação das figuras é, pelo contrário, excessivamente exteriorizada.



Fig.24

Schnaiderman, refletindo especificamente sobre a proximidade entre poesia e prosa em *O Senhor Prokharitchin*, comenta a existência de uma atmosfera que pode ser igualmente vislumbrada aqui, "(...)rica de contrastes e saltos, onde o sublime se mistura com o ignóbil e as idéias mais elevadas, com o cotidiano mais trivial."(SCHNAIDERMAN, 1982).

Poderíamos ainda indagar: como reconhecer, na gravura, cada personagem? Quem é nela Símonov, Trudoliúbov, Fierfitchkin?...

Não importa. Não se trata aqui de buscar na ilustração a caracterização de cada um dos nomes citados no texto. A potencialidade da imagem reside não em ser ela registro fiel de determinada cena, mas sim em transmitir a atmosfera carregada de angústia e conflito da narrativa.

Se pensarmos ainda na *Ceia*, de Leonardo, espécie de ícone matricial do tema dos homens em torno de uma mesa, a falta de unidade da composição, e a solidão da figura central da parte superior, revelam-se ainda mais abruptas, reafirmando a ausência de qualquer forma de comunhão entre estes personagens.

A idéia, já presente no tema dos duplos, de uma recorrência constante aos contrastes e oposições, retorna aqui através dos cortes goeldianos, e de sua capacidade de, com eles, construir a forma expressiva⁴⁵.

Stefan Zweig, em *Dostoiévski*, comenta a estrutura de opostos na obra do escritor: "(...)La volupté engendre la pureté, le crime la grandeur, le plaisir la souffrance, et par contre-coup la souffrance le plaisir. Les antinomies se touchent éternellement."(ZWEIG, 1929).

*

Trataremos aqui em conjunto, inclusive por suas diferenças, da sétima e oitava imagem criadas por Goeldi. Ambas, além de referirem-se a uma

⁴⁵ O conceito de "forma expressiva" é útil para refletirmos como Goeldi, apesar de condenar a arte abstrata, afastava-se também das correntes mais ortodoxas do realismo de sua época.

sequência unitária no tempo e espaço da narrativa, trazem-nos novamente o caráter singular do próprio texto, que é de ordem revelatória.

A primeira composição constroí-se concentrando a luz em torno da jovem figura feminina, criando uma atmosfera teatral, em que, como num palco, a cortina erguida desvela e apresenta os atores(fig.25).

Há também o uso da máscara, que introduz a ambiguidade do jogo entre aparência e ocultamento. A carranca grotesca, como que indicativa de um estado moral, aponta seu nariz para o rosto marcadamente cindido da jovem, metade sombra, metade luz, que exhibe olhos sem brilho.

Aos traços extremamente vincados deste rosto, cuja aura é feita de pequeninos talhes nervosos, acrescentam-se as linhas sinuosas que erguem-se da base de seu vestido, e que guardam algo de movimento ígneo, formando assim uma imagem de mulher que surge ameaçadora e não plenamente decifrável, contrapondo-se à prostração da figura masculina.

A imagem seguinte inverte a situação. No interior desta alcova, já não predomina o aspecto cenográfico. A cortina erguida anteriormente, que lançava uma luz dura sobre a cena, é substituída por uma luminosidade tênue e difusa, originária da chama guiada pelo personagem de costas, cujo corpo é minimamente indicado. A figura feminina, que já não surge ameaçadora, têm o rosto delineado em minúsculos rasuras(fig.26).

Na primeira imagem ocorria uma apresentação, num espaço cênico onde as máscaras ainda imperavam. Na segunda, sob luz espectral, num espaço intimista, dá-se algo como uma revelação.

O despojamento plástico é radicalizado, num processo depurativo em que a forma dos objetos sobre a mesa torna-se tão relevante quanto o contorno impreciso dos corpos. A chama ao centro, que ilumina o espaço, propagando-se com dificuldade, vem acentuar justamente, e contraditoriamente, a obscuridade do ambiente⁴⁶. Traços mínimos indicam o chão, assim como o

⁴⁶ "(...)Nos interiores, Dostoiévski gostava da iluminação rembrandtiana, da luta de luz e sombra, do clarão nas trevas. Isso desvenda a essência dos seus dramas e cria o motivo persistente de suas descrições.

Um côto de vela de sebo, já no fim, ilumina o grupo dos terríveis pesquisadores de tesouros que se reúnem junto ao colchão do defunto Prokhártchim. O horror da vida no degredo revela-se de modo



Fig.25



Fig.26

corpo feminino é apenas adivinhado, pressentido na cama, onde o contorno do travesseiro pode sugerir-nos as duas asas de um pequeno anjo⁴⁷.

A superfície negra da matriz não gravada é imperativa. Um máximo de comunicação e expressividade é extraída de um mínimo de elementos.

Observemos que nesta passagem do *Subsolo* ocorre um máximo de tensão:

*"(...)Será que você pensa seriamente que nunca há de envelhecer, que será sempre bonita...? (...) O que empenha? Com o corpo, está empenhando a alma." (...)quando estiver morrendo, todos hão de abandoná-la e virar-lhe o rosto; pois que se poderá então obter de você? (...) Moribunda, atirá-la-ão para o canto mais fétido do porão, um canto escuro, úmido. Que não pensará então você, deitada ali sozinha? (...) Eu(...) pressentia, que seria compreendido(...) Mas, tendo alcançado o efeito desejado, assustara-me de repente....Rompia-se-lhe o peito(...) Estava escuro(...) Em dado momento, apalpei uma caixa de fósforos e o castiçal com uma vela inteira(...) Mas a luz se espalhou pelo quarto, Liza ergueu-se de um salto, sentou-se, e, com o rosto um tanto contraído e um sorriso semidemente, olhou-me de modo quase inexpressivo(...)"*⁴⁸

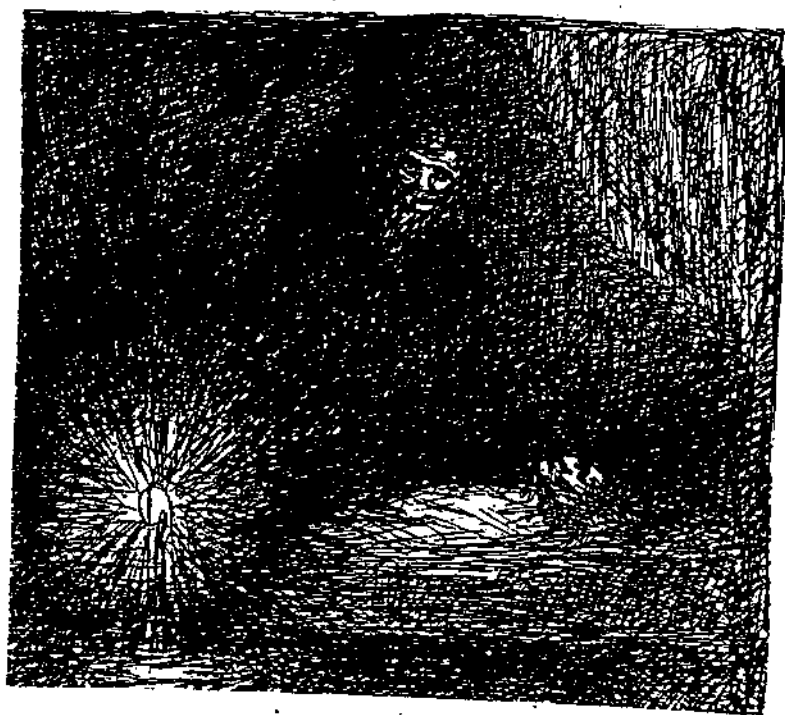
Goeldi transmite numa imagem todo um período narrativo, numa extrema capacidade condensatória⁴⁹.

particularmente agudo de noite, quando a luz trêmula da lanterna ora arranca das trevas, ora imerge nelas novamente as figuras dos presos adormecidos... Uma vela derretida ilumina Iefimov, o violinista enlouquecido... e destaca mais agudamente da treva a linha imóvel do cadáver de sua mulher... um côto de vela bruxuleante lança o seu claro-escuro sobre o assassino e a pecadora, ocupados com a leitura do livro antigo... E o homem do subsolo não consegue esquecer, depois de quinze anos, o momento em que um fósforo aceso por um instante iluminou para ele o rosto pálido, torto de choro, de sua vítima(...)" in *Dostoiévski Artista*, p. 159.

⁴⁷ A sugestão destas asas parece estar já contida quando o narrador, referindo-se a uma velha prostituta, a compara à personagem: *"(...)talvez uns dez, uns oito anos antes, essa mesma mulher do peixe salgado tenha vindo para cá de alguma parte(...) como um querubim, inocente, pura(...)"* in *Memórias do Subsolo*, p.227.

⁴⁸ in *Memórias do Subsolo*, p.227-230.

⁴⁹ Não foi, entretanto, a primeira vez que Goeldi trabalhou uma imagem como esta. Publicada em 1923, ilustrando *A Causa Secreta*, de Machado da Assis, temos uma cena extraordinariamente aproximada, em cuja legenda podemos ler: *"...velando o cadáver..."*(fig.27). In *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set.1923, p.25.



Wm. Goethe

Fig. 27

Sobre a presença feminina nestas últimas duas ilustrações, vale refletirmos que, se Dostoiévski compreende e descreve os labirintos da alma em profundidade, o faz essencialmente através de seus personagens masculinos, com suas contradições e dúvidas, descritos em seus mecanismos mais internos, reservando às mulheres um lugar de modo algum secundário, mas onde nunca se rompe completamente com sua idealização.

Goeldi capta e traduz esta idealização dostoiévskiana na imagem de Natascha, tocada por uma luz irreal, que pousa sobre suas faces e escorre em seus cabelos e ombros, tornando-a translúcida e imaterial(fig.28).

Em Kubin, por sua vez, temos a mulher constantemente ameaçadora, como devoradora dos homens, com os quais engorda, deixando os despojos para trás(fig.29).

Em Goeldi, porém, se não há a terribilidade encontrada em seu mestre, ocorre uma espécie de distanciamento, que implica simultaneamente em fascinação e idealização, o mito da mulher fatal permanecendo enquanto substrato de suas representações femininas, as assustadoras damas kubinianas havendo deixado uma indelével marca na sensibilidade goeldiana.

No álbum de 1930, *10 Gravuras em Madeira*, temos, por exemplo, a xilogravura "*Mulheres*"⁵⁰, com o tradicional tema expressionista do quarto de prostitutas(fig.30), enquanto em *Cobra Norato*, a mulher surge como "*Uiara*", meio gente, meio bicho, à margem do rio(fig.31).

Retornando às mulheres dostoiévskianas, Goeldi mantém o distanciamento e a idealização, traduzidas nas formas escultóricas que o corpo feminino adquire, delimitando as bordas da imagem e ressaltando o caráter icônico das personagens(fig.32).

*

⁵⁰ Convém observarmos que, assim como na sétima ilustração para o *Subsolo*, aqui também temos a permanência de um certo aspecto teatral.



Fig.28

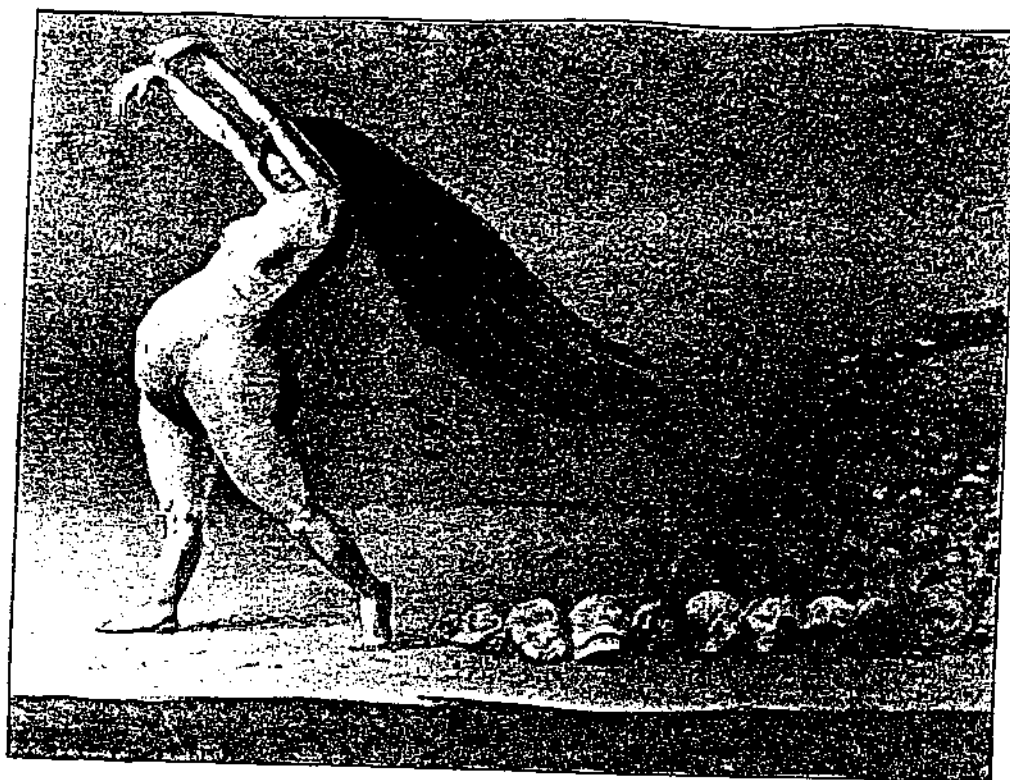


Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32

Na décima imagem do *Subsolo*, o cuidado e a solidez dada à forma da luminária contrastam com o abatimento e a imprecisão do homem que sobe a escada(fig.33).

Em poucos elementos Goeldi constrói um personagem plenamente expressivo: os três cortes paralelos e verticais em sua testa, as finas linhas dos lábios, a pequena abertura dos olhos, a luz que escorre de seu queixo... Todos estes indícios, somados ao corpo que se curva, transmitem magistralmente o tom predominante de angústia e desalento.

Retorna-se aqui à escada, presente já na terceira ilustração do texto.

Bakhtin explicita a importância específica de cada espaço na geografia sentimental dostoiévskiana:

"(...)Alto, baixo, escada, patamar, umbral, ante-sala, patamar, adquirem o significado de "pontos", onde sobrevêm a crise, a transformação radical, a inesperada reviravolta da sorte, onde se tomam as decisões, supera-se o limite proibido, e a pessoa renova-se ou morre(...) No umbral e na praça(...) é possível unicamente o tempo das crise(...)". (BAKHTIN,1981).

Grossmann, por sua vez, é mais específico:

"Uma das artes prediletas de Dostoiévski, a arquitetura, fornece-lhe objetos concretos para um desvendamento psicológico(...) A escada aparece como um símbolo do sobressalto, da perplexidade e dos pressentimentos sombrios, como campo de ação de cenas penosas e de sofrimentos tremendo(...). O homem do subsolo, depois do escândalo no restaurante, corre desabaladamente, escada abaixo, murmurando confuso: "Ai está, finalmente, o choque com a realidade!" (GROSSMAN, 1967).

Aqui a luz, mais uma vez propagando-se irregularmente, é altamente expressiva.



Fig.33

Em torno e abaixo da luminária, os raios agudos que compõe este ritmo algo fantástico criam ainda um campo comum até as costas do personagem, que pesa sobre estas.

A consistência e materialidade da luminária pendente, formada por estes traços tão solidamente escavados, em contraste ao abatimento do personagem, dão-lhe o atributo de autêntica senhora do espaço, o homem na escada não sendo mais que vulto passageiro⁵¹.

*

Feitas estas análises, convém tornarmos mais uma vez à estas imagens, acompanhados mais proximamente do texto dostoiévskiano, tentando compreender como em Goeldi repercutem as nuances específicas deste mesmo texto.

Estas ilustrações, apesar de dispostas no interior do texto numa ordem linear, comunicam-se entre si, estabelecendo umas com as outras relações de tal modo íntimas e ressonantes, que novos efeitos acabam produzidos pelo conjunto.

Há de fato um constante remeter de uma situação à outra, de um personagem a outro, uma constante volta a ambientes já frequentados. Os efeitos dramáticos alcançados devem-se em grande parte a este ritmo criado entre as diversas ilustrações, e que corresponde a própria narrativa do escritor.

A analogia com a forma musical é apropriada: o tema, repetido, decomposto, recriado, mais uma vez repetido, alcança, em alguns momentos específicos, uma condensação capaz de atingir mais intensamente ao fruidor⁵².

⁵¹ Manoel Bandeira, prefaciando o álbum *Dez Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi*, publicado em 1930, já apontava, na poética do artista, para a força anímica dos objetos: "(...)arte de panteísmo grosseiro, em que as coisas elementares, um lampeão de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista! (...)". Grossmann, por sua vez, lembra que "(...)Mestre da caracterização psicológica, Dostoiévski dramatiza(...) também os objetos habituais do cotidiano(...)" in *Dostoiévski Artista*, p.156.

⁵² Segundo Grossman o compositor Glinka, um dos preferidos de Dostoiévski, escreve em suas memórias: "Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição." in *Dostoiévski Artista*, p.34.

As *Memórias do Subsolo* ocorrem em dois planos temporais básicos: o presente, em que o personagem-narrador expõe suas reflexões e estabelece o diálogo com o leitor, e o tempo da memória.

Estes dois planos, entretanto, são rompidos, perpassados por um dos aspectos fundantes do texto, que é seu caráter revelatório:

*“...Existem nas recordações de todo homem coisas que ele só revela aos seus amigos. Há outras que não revela mesmo aos seus amigos, mas apenas a si próprio, e assim mesmo em grande segredo. Mas também há, finalmente, coisas que o homem tem medo de desvendar até a si próprio...”*p.173

O acontecimento marcante, o evento desvelador, interfere na dinâmica dos distintos tempos: presente e memória.

À medida em que o que é extraído do subterrâneo possui maior significado, e maior carga dramática, a percepção do tempo se altera e ocorre um rompimento da moldura, uma presentificação da imagem, que surge mais próxima de nós.

Observemos novamente as duas ilustrações consequentes que referem-se aos eventos transcorridos no interior da “loja de modas”(fig.25 e 26): Ambas passam-se no plano da memória. Há, entretanto, uma profunda diferenciação entre elas.

Na primeira funciona uma teatralidade que tende a distanciar o observador, construída por este emolduramento da imagem e pelo caráter mesmo caricatural da representação das figuras, enfatizado no próprio texto: *“Estava diante de mim uma personagem... abriu-se uma porta e entrou outra personagem.”* p.214”

Na imagem seguinte processa-se a transformação, o passado presentifica-se. A moldura é rompida e somos postos em proximidade à cena. Neste momento central, revelatório por excelência, o fluxo do tempo é rompido, a descritividade, ainda marcante na imagem anterior, vai desmanchando suas marcas. A imagem, aqui, torna-se ela também acontecimento e revelação.

Esta presentificação corresponde à que é construída habilmente pelo texto, que acentua a permanência do acontecimento vivido:

“...De tudo o que sucedera na véspera, havia um certo momento que se me apresentava de modo particularmente vivo: era o momento em que eu iluminara o quarto com o fósforo... Mas então eu ainda não sabia que, mesmo quinze anos depois, Liza ainda se me representaria no espírito com o mesmo sorriso lastimável...”p.234

As imagens correspondentes a um momento narrativo de maior densidade dramática, oferecem-nos pois esta maior aproximação, este rompimento com os limites da moldura, retirando aquele determinado acontecimento emocional do campo específico da memória, e mesmo da literatura, e trazendo-o para o campo da existência.

A última ilustração é marcada por estas características(fig.33). Mais uma vez o texto insiste sobre a memória: “(...)jamais, jamais poderei lembrar aquele momento com indiferença” p.252 .

Ao fim da narrativa não ocorre nenhuma redenção, nenhum apaziguamento é oferecido, e a imagem final incorpora esta movimentação inquieta do personagem, esta velocidade insistente em toda cena: “(...)corri para um canto(...) precipitei-me (...)corri a vestir-me(...) corri velozmente em sua perseguição(...) Corri uns duzentos passos(...) saí correndo de casa(...)” p.250,252.

A tensão dinâmica é plenamente mantida pela imagem, que apresenta-nos, nesta subida pela escada, a saída de cena do personagem, uma espécie de permanente fuga.

Estabelece-se um diálogo direto com a primeira ilustração, numa volta ao ponto de partida, num retorno ao subsolo (fig.10).

Enquanto esta primeira ilustração é indicativa do movimento geral do texto, em seu sentido de desvelamento, em que o homem do subsolo “(...) *abre uma passagem e sai para a luz*(...)”, a última imagem apresenta a própria luz desveladora como personagem, sob cujo peso o homem do subsolo se contorce, perdendo consistência e expressando a essência da sua própria dificuldade existencial: “(...) *Para nós é pesado até ser gente, gente com corpo e sangue autênticos*(...) *e procuramos ser uns homens gerais que nunca existiram.*”⁵³

Esta última imagem, ao efetuar este movimento de recuo, em contraponto pendular à imagem primeira, evidencia outro dos caracteres fundamentais do texto, que é o de sua ambiguidade. O não apaziguamento dos conflitos instaurados pelo texto, ao final da narrativa, como que mantêm em aberto sua dinâmica, prolongando a expectativa do leitor e por extensão sua permanência no universo do próprio texto.

Recurso de envolvimento, eficiente árdil, a ambiguidade é concentrada e comunicada com o máximo vigor pela terceira ilustração (fig.23): A quem olha o personagem? Para onde encaminha-se? Ele sorri?

Estes indícios em si mesmos são irrelevantes, mas a dúvida sobre eles, oferecida pela imagem, torna-se o próprio tema, com o qual o leitor é obrigado a confrontar-se por toda narrativa:

*“(...) Naturalmente, estou gracejando, senhores,
e eu mesmo sei que o faço de modo inábil, mas
não se pode também tomar tudo por um gracejo.
É possível que eu graceje rangendo os dentes.*

⁵³ Arban, comentando o projeto de *Hagiographie d'un grand pêcheur*, refere-se a este choque de planos divergentes: “(...) *chaque fois que l'enfant est arraché à ses rêveries, affronté à la réalité, il éprouve une nausée physique, le désir de vomir.*” In *Dostoievski par lui-même*, p. 20.

*Senhores, os problemas me atormentam;
resolvi-os por mim(...)"*

A solicitação feita a nós, leitores, é direta. Tornamo-nos assim, repentinamente, sem o desejar, personagens do *Subsolo*: "(...) *Le lecteur - c'est là un des leviers de l'oeuvre - se sent visé; pris à partie par cette voix hargneuse, il s'arrête.*" (ARBAN, 1962).

Reforçando a idéia da existência do leitor no interior do próprio texto, surge algumas vezes a própria fala deste, protestando e dialogando com o narrador, que confessa: "*Está claro que eu mesmo inventei agora tôdas estas vossas palavras(...)*"

Ao final, a radicalização da ambiguidade e do questionamento quanto ao lugar ocupado pelo leitor:

*"...apenas levei até o extremo, em minha vida,
aquilo que não ousastes levar até a metade
sequer.... De modo que eu talvez seja ainda mais
"vivo" que vós... Deixai-nos sozinhos, sem um
livro, e imediatamente ficaremos confusos,
perder-nos-emos..."*

Goeldi consegue tornar a terceira imagem mais do que emblemática, a faz mover-se.

Passagem entre o mundo do leitor e o interior do subsolo, ela rompe e confunde os limites impostos pela superfície do papel. Jogo de espelhos, que diante um do outro criam uma perspectiva que tende ao infinito, o quadro em que é recortada a imagem pode ser percebido como uma passagem anterior, que abre-se para nós diante deste ambiente onde uma outra passagem existe ao fundo. As pequenas incisões em diversas direções formam um espaço de tal modo impreciso que ocorre um transbordamento, com a área de sombra nos cantos da imagem expandindo-se indefinidamente.

Coroando este corpo que revira-se, sobre pés sem decisão, os olhos pontualizam a ambiguidade, um na luz e outro na escuridão. À ansia de comunicação contrapõe-se a indiferença.

*

Sobre a importância do olhar, retornemos às imagens do interior da “loja de modas”.

Goeldi dá uma atenção especial aos olhos de “Liza”, recortando-os, destacando-os da face. Esta atenção é correspondente a insistente presença, no texto, deste mesmo olhar: *“Algo parecia pairar sobre mim, tocar-me, infundir-me intranquilidade(...) O olhar era frio, indiferente, taciturno, como que estranho(...)”*p.215.

Enquanto nas outras figuras eles são apenas delineados, em “Liza” eles concentram toda tensão, não oferecendo-nos nenhuma luminosidade, perscrutando e revelando o homem do subsolo, refletindo a escuridão que o cerca.

*

A oposição radical formulada no texto, entre os mundos dos homens de ação e dos homens do pensamento, e o conflito daí instaurado, recebe de Goeldi uma particular atenção.

Na cena do jantar temos os dois mundos confrontados. Acima, a ausência de movimento cria, com estas luzes afiadas, uma atmosfera angustiosa. Abaixo, além da gesticulação exagerada, existem os indícios do viver: neste plano se bebe, se come, se fala e se escuta.

Outra imagem que fala desta oposição é a quinta, onde a luz que cerca, no homem de pensamento, a cabeça, seu atributo, no homem de ação vem ressaltar-lhe os pés, signo de autoridade e realidade (fig. 16).

*

Convém determo-nos na sentença proferida logo ao início do texto: *“Apesar de tudo, estou firmemente convicto de que não só uma dose muito grande de consciência, mas qualquer consciência, é uma doença.”*p.146.

Reverbera aqui a idéia expressionista da deformação do visível a partir do sentimento do observador, um dos fundamentos da linguagem goeldiana. A realidade, transfigurada, torna-se enigmática, causando estranhamento ⁵⁴.

Se tornarmos à terceira imagem, ou pensarmos mais uma vez na imagem de Ferdishtchenko, em *O Idiota* (fig.6), compreenderemos que o que está em jogo aqui é não apenas a deformação do espaço e da forma segundo o sentimento do artista, mas a tentativa da comunicabilidade e do compartilhar de sua própria consciência.

⁵⁴ *“A visão do mundo a partir de uma consciência, que não se atém às formas básicas que ordenam a realidade empírica, suscita frequentemente a impressão de sonho e pesadelo(...)”* in *Texto/Contexto*, p.230.

Análises suplementares: Faremos a seguir, finalizando nosso trabalho, breves comentários acerca de algumas recorrências das obras de Dostoiévski e Oswaldo Goeldi:

OS EMBRIAGADOS:

Dentre os costumazes habitantes das ruas destacam-se os bêbados.

Nas obras de Dostoiévski, os efeitos da bebida são terríveis: Raskólnikof comete seu crime sob o influxo do álcool. O pai de Sônia, que bebe à custas da própria filha prostituída, morre atropelado pela troika. O homem do *subsolo*, embriagado, liberta seu ressentimento⁵⁵.

Se alguma sombra de simpatia pela bebida há, em Dostoiévski, estará apenas em que, sob seu domínio, alguns personagens acabam por retirar as máscaras, revelando alguma sinceridade.

Na poética goeldiana, entretanto, a figura do bêbado é também frequente, tornando-se emblemáticos seus anjos embriagados (fig.34). Este anjo, cujas asas arrastam-se pelo chão, caminha na direção apontada pela garrafa. Hesitante, contudo, ele olha para trás, como se fugisse, amedrontado, de algo que o persegue⁵⁶.

⁵⁵ "(...)A imagem de Marmeladov faz eco a uma série de artigos da revista de Dostoiévski, sobre o tema então atual do alcoolismo(...) Sobre o fundo dêsses numerosos artigos, em que se mostrava a relação do alcoolismo com a prostituição, a tuberculose, o desemprego, a mendicância, a infância desamparada, com a extinção física de famílias inteiras, surgem com toda a nitidez as linhas mais importantes da história dos Marmeladov, na qual os momentos fundamentais das campanhas antialcoólicas da imprensa dos anos de 1860 (a tísica, o bilhete amarelo, a despedida do emprego, a miséria...) são mostrados com uma clareza quase de cartaz e, ao mesmo tempo, aprofundados pelo romancista até um trágico realmente artístico." In *Dostoiévski Artista*, p.71.

⁵⁶ Existe um outro desenho muito semelhante a este publicado em *Letras e Artes*, em 12 de dezembro de 1948, p.10, no qual o mesmo anjo de asas rôtas ergue aos céus uma garrafa e caminha em nossa direção.



Fig.34

Aproximando-se da figuração romântica do boêmio, os bêbados do universo goeldiano, junto dos cães e outros vagabundos, percorrem as ruas recusando-se a participar do fluxo retilíneo das pessoas que têm para onde ir (fig.35). Cambaleando pelas calçadas, sempre à margem, defendem com sua postura uma espécie de nobre recusa, misturando à sua decadência uma certa sublimidade.

Várias ilustrações do artista, com seus bêbados, foram publicadas acompanhando textos que relacionam-se melhor com sua própria poética⁵⁷. De Dante Milano temos, em 1941, ilustrado por um desenho à carvão, em que um homem trôpego, arrastando um manto, aponta o braço para os céus, em invocação de sua condição divina:

*"O bebedor que caminha
Que mantos arrastará?
Que santo parecerá
Gaspar, Melchior, Balthazar?
Um miserável não é
Logo se vê pelo gesto
Pela estranheza do olhar
O bebedor que caminha
Que rei bebedor será?"*⁵⁸

De Manoel Cavalcanti, ilustrado com um desenho em que dois homens, erguendo garrafas e guarda-chuvas, caminham eufóricos, temos, em 1947, *"Deles é o Reino dos Sonhos"*, onde, como em prece, pede-se *"pelos que bebem porque no cálice está o esquecimento..."*, não esquecendo dos *"que saem de véspera para o encontro da madrugada"* pois estes são *"os vigilantes da noite, que pousam pelos bares, os confidentes das mulheres sem*

⁵⁷ Os trabalhos citados a seguir foram publicados no suplemento literário do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Intitulado *Autores e Livros*, entre 1941-1945, e *Letras e Artes*, entre 1946-1954, estes suplementos contaram com uma vastíssima produção goeldiana, ilustrando sonetos, poemas, contos e artigos dos mais variados autores, entre os quais podemos citar Graciliano Ramos, Bocage, Camões, Tchekhov, Cecília Meireles, Castro Alves, Alphonsus de Guimarães, Carlos Drummond de Andrade, Cruz e Souza, João do Rio, Beatrix Reynal, Kahlil Gibran e Murilo Mendes. Infelizmente não foi possível dispormos destas ilustrações, por dificuldades técnicas de sua reprodução, na presente dissertação.

⁵⁸ *"O Bêbado"*, de Dante Milano, in *Autores e Livros*, 21 de dezembro de 1941, p.432.



Fig. 35

dono, sobre quem a iluminação desata o seu choro inconvulsivo...”, pedindo “piedade com os que se arruinaram e se desgraçaram à procura do sonho!”

59

Apesar do tom dramático do texto, Goeldi interpreta os personagens de modo a ressaltar apenas a alegria da embriaguez.

Assim também o bêbado furioso de *Recordações da Casa dos Mortos* é representado histriônicamente: de seu rosto convulsionado de fera brota uma grotesca máscara sorridente (fig.36).

Para o *Carnaval*, de Manoel Bandeira, em publicação de 1942, temos o desenho no qual um homem ergue a taça brindando às três criaturas fantásticas que têm diante de si, Momo, Baco e Vênus, sob cujos pés enovela-se uma serpente⁶⁰.

De Augusto Frederico Schmidt, publicado no mesmo ano, temos *O Bebedo*, ilustrado por um desenho à carvão⁶¹.

“Um bêbedo está cantando na estrada/ A voz do bêbedo vêm de longe/ lá de baixo da estrada molhada/ A voz do bêbedo vem da noite úmida, vem da estrada que as chuvas da tarde ensoparam/ Foi a noite que exaltou o bêbedo/ Ele é um pedaço de voz dentro da noite/ É uma voz exaltada clamando/ é alguma coisa de exaltado/ dentro da noite/

É um bêbedo, longe, é um bêbedo/ que está na estrada/ como um sapo/ como um pedaço de voz dependurada numa cerca/ É um bêbedo que está clamando, é um profeta no deserto/

É um naufrago na estrada, no mar, no caminho/ É um bêbedo que está exaltado pela noite/ É um furioso entre as furiosas forças invisíveis/ É uma voz gritando contra as árvores/ É uma voz que se levanta na lama/ e procura se libertar do terror e do mistério/ É um bêbedo gritando/ Pensará que está cantando?/ É um bêbedo na noite/ É um homem na noite/ é uma alma no mundo/ É um bicho misterioso que fala/ É um participante do mistério/ É um homem esse bêbedo/ É um ser que se levantará bêbedo/ Ao som das trombetas/ e virá exaltado/ e virá cambaleando/ e virá clamando/ pelo grande caminho/ É um ser, é um bêbedo na noite/ É um perseguido pelos cães/ mas a sua voz é um milagre/ e bêbedo na estrada úmida/ e perseguido pelos cães/ ele povoa o mundo noturno do terror, de gravidade e do sentimento da morte/

É um bêbedo na estrada”

⁵⁹ “Deles é o Reino dos Sonhos” In *Letras e Artes*, 14 de setembro de 1947.

⁶⁰ In *Autores e Livros*, p.88, 15 de fevereiro de 1942.

⁶¹ In *Autores e Livros*, p.294, 7 de junho de 1942.



Fig.36

Marcelo Grassmann, visita frequente no apartamento de Oswaldo Goeldi até os últimos anos, relata-nos o primeiro encontro de ambos:

"...Para dizer a verdade, quando conheci o Goeldi, fiquei muito decepcionado... Porque eu tinha uma imagem de um homem austero, com aquela gravura dura, com aquela gravura crua e que, quando desenhava, não fazia concessões, não tinha virtuosismo... Era a imagem direta, era "Humilhados e Ofendidos", era Dostoievski; era todo aquele clima... Eu faço uma exposição no Rio de Janeiro, e têm lá minhas gravurinhas na parede. De repente, me entra um cara assim, que se apresenta e diz: "...eu sou o tal do Goeldi..., eu estive aqui. É a terceira vez que eu venho"... Bom..., mas tão bêbado que eu não acreditei,... Depois eu vi que era um estado mais ou menos permanente naquela época. Ele enchia a cara frequentemente..., e depois eu vi que ele era um papo maravilhoso, porque era desses caras que ia a um bar e ficava comendo sanduiche..., aqueles bares do Leblon, bem vagabundos, e então o cachorro passava do lado e ele dava sempre um pedaço de mortadela para o cachorro...

...Ele gostava muito desse casal Reis Junior e Beatrix, porque eles eram o próprio ambiente dos desenhos dele, porque ela adorava conhaque, beber... Tanto é que quando Goeldi morreu, eles devem ter se embebedado durante um mês, gastando tudo o que podiam em bebida..."⁶²

⁶² Catálogo FAAP/IEB, 1995.

OS CÃES:

Os cachorros são figuras recorrentes nas obras de Oswald Goeldi e Dostoiévski. Deixados à própria sorte, são constantemente os únicos companheiros de homens igualmente abandonados, dos bêbados⁶³ e vagabundos.

A primeira ilustração para *Humilhados e Ofendidos* traz-nos um velho em andrajos e seu magro cão vagando pelas ruas de São Petersburgo (fig.37). O cão, nesta cena, tornando-se mesmo o primeiro grande personagem do livro:

"...Parei de repente, como pregado no chão, e me pus a olhar para o outro lado da rua, com o pressentimento de que iria suceder alguma coisa extraordinária; e com efeito, no mesmo instante, avistei na calçada oposta um velho e um cão. Meu coração apertou-se, presa de uma sensação desagradável, que eu não saberia explicar..."

O desgraçado cão também parecia ter oitenta anos. Denotava uma ancianidade imprópria de um cão, e, além disso, não sei por que, na primeira vez que o vi, veio-me à idéia que aquele cão não poderia ser idêntico aos outros cães, que era um cão extraordinário, que, indiscutivelmente, deveria haver nele qualquer coisa de fantástico, de mágico; era talvez um Mefistófeles sob forma canina e a sua sorte ligada à sorte do dono por algum laço misterioso, desconhecido...". Sendo ainda notável que ao narrador tenha ocorrido "a idéia de que o velho e o seu cão se tinham destacado de uma página de Hoffmann, ilustrada por Gavarny..."⁶⁴

⁶³ Ocorre uma reveladora aproximação do bêbado e do vagabundo em *O Senhor Prokharitchin*: "...quem delira é o imbecil, o bêbado, um cão delira, mas uma pessoa sábia serve àquilo que é sensato..."p.39.

⁶⁴ p.29, *Humilhados e Ofendidos*. Segundo Grossman, em *Dostoiévski Artista*, p. 121, o escritor possuía uma coletânea de desenhos de Gavarni (*Masques et Visages*, Paris, 1857).



Fig.37

O único ser a mantêr uma relação afetiva com o velho, o único “bem” que restou de seu destruído lar, é o cão:

“...-Azorka, antes, tinha pertencido a mamenka⁶⁵,... vovô gostava muito de mamãe, e quando ela o deixou, Azorka ficou, e ele tomou amizade ao cão... Não quis perdoar a mamenka, e quando Azorka morreu, ele morreu também, concluiu ela em voz grave...”⁶⁶

Presença constante nos romances do escritor que, entretanto, muitas vezes passa despercebida, os cães exercem uma função simbólica em *Crime e Castigo*: Quando Svidrigailof caminha de madrugada, a arma e a carta de suicida no bolso, passa por ele um “(...)cão nojento que atravessava a rua com o rabo entre as pernas.”. Quando Raskólnikof desce as escadas da delegacia de polícia, desistindo inicialmente de entregar-se, escuta que “(...)um cão ladrava no primeiro andar e que uma mulhar gritava para fazer calar.”.

A idéia de uma equivalência entre cães e homens, já aparece bem indicada num desenho da primeira fase de Goeldi, em que um grupo de cães humanizados corre em círculos e ergue-se sobre duas patas, havendo no canto inferior esquerdo um animal que remete notavelmente, por sua lubricidade, à gráfica kubiniana (fig.38).

Publicados sequencialmente no catálogo *Oswaldo Goeldi, Um Auto Retrato*⁶⁷, uma pequena série de desenhos se destaca (fig.39 e 40). É evidente neles a ressonância entre cães e homens, tanto na proximidade do tratamento gráfico que ambos recebem quanto na gestualidade com que são descritos: a cor dos pelos e cabelos, a posição das patas e pernas, a aba do chapéu e as orelhas caninas... Uma intimidade profunda é criada entre estes seres das ruas, que parecem possuírem-se mutuamente.

⁶⁵“Mamãezinha”, em russo.

⁶⁶p.227

⁶⁷p.120-122.



Fig.38



Fig.39

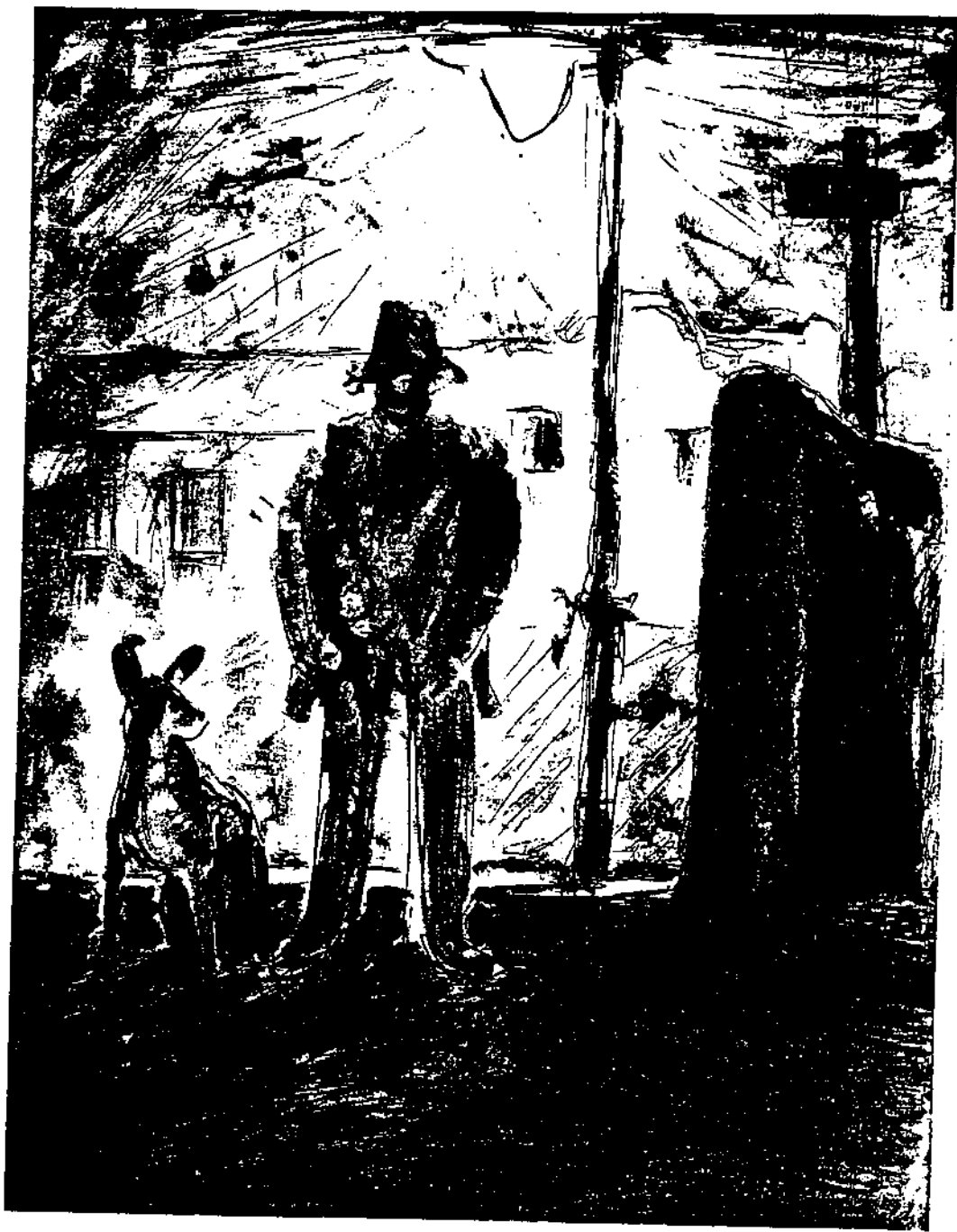


Fig.40

A Casa Abandonada

Outra das recorrências nas obras de Goeldi e Dostoiévski é a dimensão fantástica que nelas adquirem os espaços arquiteturais. Frequentes na poética goeldina, as casas arruinadas⁶⁸ de suas imagens estabelecem uma relação específica e significativa com a “casa da Rua Gorohovi”, de *O Idiota* (fig.41).

Herdada por Rogozhin, esta casa foi edificada por seu pai, comerciante que nada mais fez em vida senão acumular objetos e dinheiro, para os quais a casa funciona como uma espécie de arca ou cofre. A mãe de Rogozhin, velha e doente, enclausura-se num de seus aposentos, as janelas permanecendo fechadas a maior parte do tempo.

Mishkin, ao dobrar a rua indicada, têm um pressentimento desagradável, intuindo que aquela é “a casa” de Rogozhin, como se dela proviessem emanções sombrias:

“...Quando chegou ao ponto em que as duas ruas se cruzam, surpreendeu-se com a extraordinária emoção que estava sentindo; não esperava que o seu coração viesse a bater assim tão dolorosamente. Certo prédio, de longe, lhe atraiu a atenção, por causa, sem dúvida, de sua aparência esquisita; muito tempo depois Mishkin ainda se lembrava de se ter dito: “Deve ser aquela!” E com ar muito curioso caminhou nessa direção para verificar a sua conjectura: preferia, fosse como fosse, não ter acertado no seu pressentimento. Era uma casa enorme e sinistra, de três andares, sem pretensões arquitetônicas, duma cor verde suja. Uns poucos

⁶⁸ Mesmo que refletindo sobre as produções de um período anterior, Starobinski oferece-nos algumas pistas: “(...)haverá para as artes visuais (que são artes da presença) uma maneira de expressar a ausência?(...) Fazer sentir a dimensão do que passou é um empreendimento perigoso... Resta um recurso, que é o de voltar-se para os objetos cuja presença nos fala de uma época desaparecida. Assim acontece com as ruínas.”. Ou ainda: “(...)Passa-se da melancolia contemplativa ao pavor: uma obscura ameaça é dirigida contra nós. A ruína aparece sob seu aspecto de sepultura como um império negro a nos lembrar lugubrememente nossa condição mortal e a nos atrair para ele”. In *A Invenção da Liberdade*, ps.200 e 210.

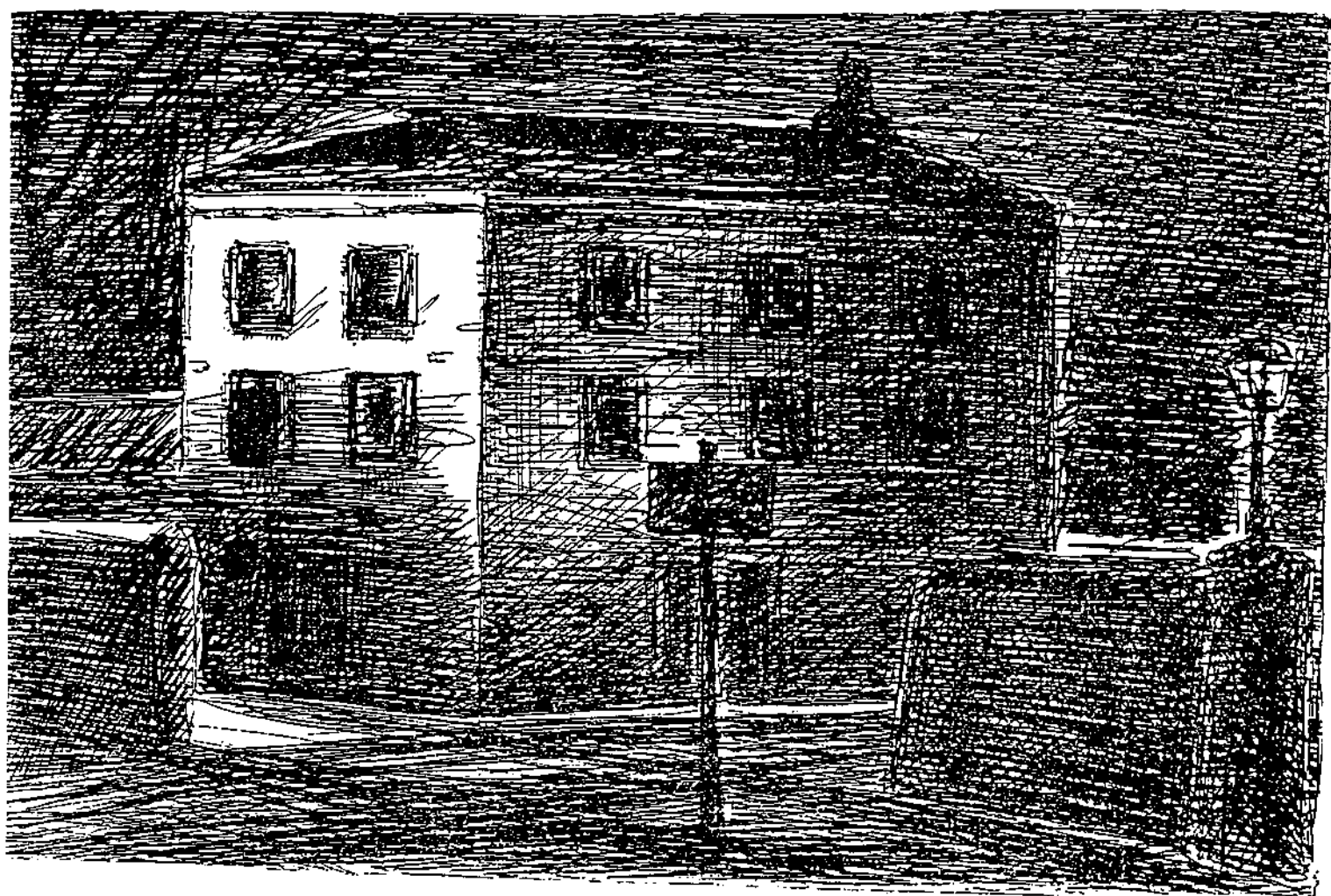


Fig.41



Fig.42

edifícios dessa espécie, construídos no fim do século passado, ainda permanecem sem modificação alguma em dadas ruas de Petersburgo. São construídos solidamente, com largas paredes e raras janelas, muitas vezes com barras de ferro nas janelas dos rés-do-chão. De hábito há sempre uma loja de câmbio, embaixo, e o dono, quase sempre da seita dos Skopetzi⁶⁹, trabalha na loja e mora em cima. Por dentro e por fora essas casas têm um como que aspecto inóspito e frígido. Dir-se-iam que conservam algo de sombrio e secreto, e seria difícil explicar, só pela simples impressão, por que sugerem isso. As linhas arquitetônicas possuem, sem dúvida, um segredo específico. E tais prédios são ocupados, em sua maioria, por gente do comércio.

Tendo-se dirigido até a porta, Mishkin examinou a inscrição que nela havia, lendo: "residência legada, hereditariamente, ao honrado cidadão Rogozhin"...⁷⁰

No seu interior, o "idiota" comenta com Rogozhin: "(...)A casa de vocês tem o ar da sua família, e lembra a sua maneira de vida(...) Mas é tão sombria! Você mora numa escuridão!"

A sala, em que Rogozhin costuma dormir desordenadamente sobre um divã, é entulhada de móveis, como que ajuntados ao acaso: "*grandes mesas de negócios, escrivaninhas e aparadores*". Nas paredes muitos quadros medíocres: "*a óleo, com molduras douradas bastante gastas... escuros e manchados e dificilmente se descobriria o que representavam*". Há contudo, pendurada sobre a porta de passagem uma grande pintura representando, em tamanho natural, o corpo deitado do cristo morto (fig.42).

"...Mishkin parou a olhá-lo, com ar de estar refletindo, mas prosseguiu fazendo menção de transpor a porta. É que se sentia tão oprimido

⁶⁹ Que praticam a auto-multilação, segundo nota na própria edição.

⁷⁰ *O Idiota*, p.284

que tinha pressa em sair daquela casa o mais rapidamente possível.

Mas Rogozhin o deteve, estacando inesperadamente o olhar para o quadro - Este e os outros, imagine que meu pai os comprou por alguns rublos num leilão. Gostava de quadros...

-É uma cópia duma tela de Holbein -disse Mishkin, pondo-se a examinar o quadro. -Não entendo muito de arte, mas me parece uma boa cópia. Vi o original no estrangeiro, de forma que reconheci logo...

...Rogozhin esqueceu logo o quadro e prosseguiu... Mishkin achou esquisito que a conversa a respeito do quadro, não tendo sido iniciada por êle e sim por Rogozhin, fosse por este deixada em suspenso.

Mas depois de dar alguns passos, Parfion se saiu com esta:

-E por falar nisso, Liov Nikolaievitch, há muito tempo que estou para lhe perguntar se acredita em Deus.

...Por quê me faz assim de chôfre uma pergunta dessas, olhando para mim desta forma tão esquisita?

-É que às vezes fico a olhar para aquêlê quadro..

...-Eu acho, observou Mishkin como a desvendar um pensamento que lhe adviera do assunto do quadro, -quer que lhe fale com franqueza?...Esse quadro...Esse quadro só serve para fazer muita gente perder a fé....⁷¹

Esta pintura de Holbein, representando com brutal realismo um corpo torturado, as manchas de suas feridas e a dor ainda estampada nos traços de seu rosto e em seu olhar perdido, provocou profundo impacto em Fiodor Michailovitch Dostoiévski⁷², em sua visita a Alemanha em 1867.

⁷¹ *O Idiota*, p.304

⁷² "(...)profondément frappé par le Christ Mort de Holbein; il dit à sa femme: un tel tableau peut faire perdre la foi; et elle note que le "visage de Fedia tandis qu'il contemplait cette image, était empreint de crainte comme aux premiers moments d'une crise d'épilepsie." En quittant le musée, il revient encore une fois devant le tableaux, s'arrête, regarde... Il ne l'oubliera plus..." In *Dostoiévski par lui-même*, p.136.

Ao vê-la o escritor questiona: tal quadro, terrível ao mostrar o corpo do cristo como corpo humano qualquer, capaz das mesmas dores e privações, é fonte de fé ou estímulo ao ateísmo?

Ao fim do romance a cena do crime no interior da “casa da Rua Gorohovi” caracteriza-a definitivamente como local privilegiado da morte.

Esta caracterização dá-se primeiramente pelo pai que, de acordo com a crítica romântica à sociedade burguesa do século XIX, não “viveu”, mas apenas acumulou dinheiro e objetos. Depois pelo quadro acima da porta da sala, exibindo o corpo do cristo morto, propondo a dúvida da fé, e finalmente pela própria Natasha assassinada, cercada de desinfetante da marca “zhadanov”.

Esta edificação é aqui, antes de tudo, um mausoléu, um sepulcro. Ruína material que sobrevive e indica a ruína moral e espiritual dos homens que a habitaram.

Nas imediações e sobre os escombros das casas goeldianas vagueiam abutres de asas vitoriosas, promovendo a decomposição. O muro rachado não protege a habitação, as ervas alastram-se, a árvore ressequida é o que resta do outrora aprazível jardim (fig.43).

Diante destas casas de fisionomias assombradas, em que janelas transmudam-se em olhos, portas em gargantas, os homens encolhem-se, perdem substância e matéria, viram espectros, até definitivamente desaparecerem⁷³(fig.44).

⁷³ O universo das casas goeldianas, caracterizado pelas ruínas e pela desolação, é confrontado ao menos em “Jardim”(fig.45), de seu álbum de 1930, e na gravura “Tropischer Garten”(fig.46), do mesmo período, nãis quais repercute a existência de um local idílico, onde a garça, e não o urubu, é ainda o signo predominante.



Fig.43

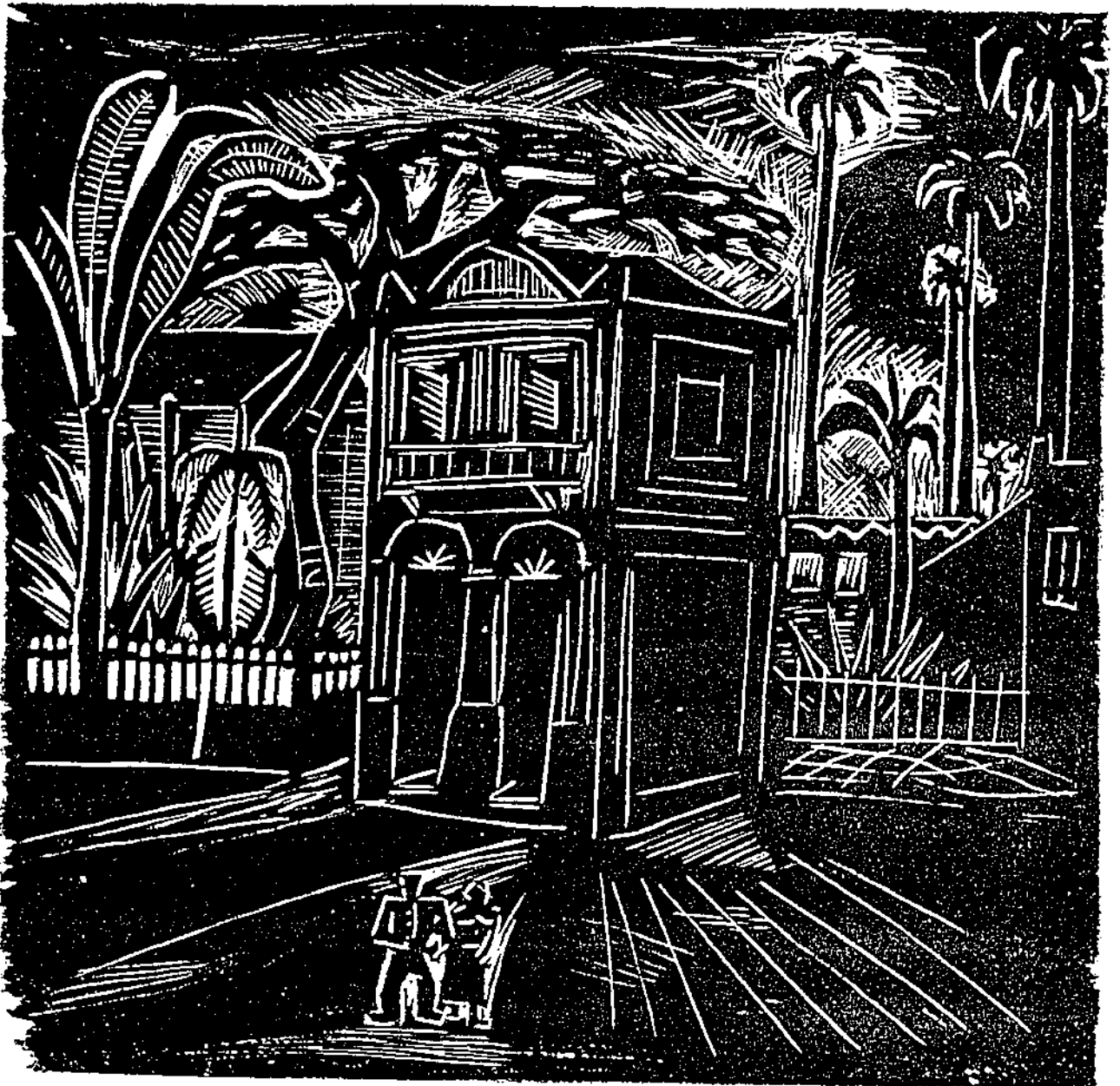


Fig.44



Fig.45

Fig.46



CONCLUSÃO:

Gostaríamos apenas de, nestas últimas linhas, ressaltar alguns aspectos da dissertação apresentada.

Concentramo-nos sobretudo nas relações estabelecidas entre as ilustrações goeldianas e o texto dostoiévskiano. Concordamos entretanto que as imagens criadas por Goeldi, intensamente expressivas, possuem uma notável autonomia. Antes de ilustrações são, sobretudo, excelentes gravuras e desenhos.

Entre nossas intenções, contudo, estava a de compreender o vínculo fundamental entre a obra do artista e a palavra escrita.

Crêmos que, desde Mário de Andrade, a crítica preocupou-se demasiadamente em delimitar uma fronteira, em salvaguardar a obra goeldiana dos perigos da arte "literária":

"(...)Oswaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilogravuras dele. São xilogravuras na melhor expressão do termo. Ele revelou o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo muito mais próxima da literatice que da plástica propriamente." (ANDRADE, 1929)

Oswaldo Goeldi, no entanto, cedo posicionou-se ilustrador e artista gráfico⁷⁴. Uma inevitável confusão se estabeleceu⁷⁵. A tendência que parece haver

⁷⁴ Em 1926, Goeldi iniciava sua correspondência com Kubin: *"Caro Sr. Kubin, Queira ter a bondade de olhar os meus trabalhos. Quem sabe o senhor possa recomendar-me à Piper Editora ou a outra grande editora artística?... Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à jovem geração de gráficos..."*. É extremamente significativo ainda o fato de Oswaldo Goeldi haver realizado, além de ilustrações, ornamentações gráficas tais como vinhetas e capitulares, como podemos

predominado foi a mera desconsideração do problema, como se, no conjunto da obra goeldiana, suas ilustrações fizessem parte de um núcleo menor, ou mesmo como se sua produção como ilustrador resumisse-se à uma "fase"⁷⁶.

A obra de Goeldi está intimamente relacionada com o universo literário, apesar de haver tornado-se lugar-comum a idéia de que o artista voltou-se à prática da ilustração apenas por necessidade⁷⁷.

Este relacionamento não pressupõe, no entanto, mera submissão do desenho ou gravura utilizados como ilustração, ao texto literário, não havendo, necessariamente, oposição nem hierarquia, na obra goeldiana, entre os conceitos de arte e ilustração⁷⁸.

Quase no fim de sua vida Goeldi reafirmaria: "(...) *Dizem que eu faço literatura... Mas eu quero fazer literatura!*"⁷⁹.

observar em *Lições do Abismo*, em *Cobra Norato*, no suplemento literário do *A Manhã* (ver em 20 de março de 1949, p.13), e mesmo em seu álbum de 1930.

⁷⁵ T.Leite observava, em 1965: "(...)os expressionistas, e Goeldi entre eles, têm sido acusados de por demais literários. Muitos deles, não satisfeitos com os recursos próprios às artes visuais, chegaram a fazer literatura, propriamente dita: Barlach, Kokoshcka, Grosz, Klee, mesmo Kubin, autor de um romance admirável, *O Outro Lado*. Na obra de Goeldi, como na de Kubin, não contam somente os valores plásticos puros: a sua é uma arte que tende para o poético, o filosófico, o satírico, o macabro, o fantástico; arte com implicações literárias, sem que nisso vá qualquer intenção de menoscabo, pois literária é também, sob tantos aspectos, a arte de Bosch e Goya, Daumier e Munch(...)" in *A Gravura Brasileira Contemporânea*, p.15.

⁷⁶ "(...)Para sobreviver recorreu à ilustração, procurando(...) familiarizar o público com a sua linguagem plástica. Durante anos, com assuidade, além de jornais e revistas, ilustrou com desenhos ou gravuras, obras literárias, nacionais e estrangeiras. Essa fase goeldiana foi executada com o profissionalismo próprio do artista(...)" in "*Oswaldo Goeldi, O Arauto da liberdade*", João Spinelli, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, N.53, 1995, p.185-192.

⁷⁷ "(...)Naquele tempo, o artista que não passasse pelos salões de artes plásticas e não recebia os mimos da crítica dificilmente conseguia sobreviver do próprio ofício. O caminho encontrado foi o da ilustração.", Daniel Stycer in "*Mestre do trágico*", *Istoé*, 26 de julho de 1995, p.122. Ou ainda: "(...)Em consequência do desprestígio da gravura e do desenho entre o público, Goeldi pagava as contas trabalhando na imprensa. Mas mesmo numa situação financeira precária não se tornou um ilustrador dócil", e mais: "(...)Goeldi poderia, ainda, seguir a languidez de um Di Cavalcanti. Nada disso. Só conseguiu sobreviver como ilustrador. Morreu só e na miséria.". Angêla Pimenta, "*Gauche na vida*", in *Veja*, São Paulo, 28 de junho de 1995, p.140.

⁷⁸ Há um curioso depoimento de Paulo de Medeiros e Albuquerque: "(...)Juntou-se a nós, em nossa mesa, outro amigo(...) Péricles Maranhão, o criador do *Amigo da Onça*, que morava também nas imediações.

Quando nos levantamos, depois de Péricles despedir-se e sair, Goeldi me disse: "-É um grande artista em seu gênero". E em outras noites conversava com Péricles sobre caricatura, sobre as aventuras do *Amigo da Onça*, com a mesma seriedade que conversaria com o mais conceituado pintor do mundo" in *Jornal do Comércio*, 26 de fevereiro de 1967.

⁷⁹ In *Senhor*, "Goeldi", por Cláudio Mello e Souza", março de 1960.

Consideramos preferível pois pensarmos na unidade do livro e do texto ilustrado enquanto objetos da cultura.

Goeldi, ilustrador, possuía uma ética que o fazia intérprete dos escritos sobre os quais debruçava-se, havendo por parte do artista uma preocupação especial em respeitar o caráter do texto, sendo significativo que para *Cobra Norato*⁸⁰, o poema amazônico de Raul Boop, o artista buscasse utilizar-se da cor⁸¹. Assim também algumas ilustrações para *O Idiota* demonstram o respeito pelo espírito do livro, além da argúcia da leitura do artista, que percebeu e indicou o que a crítica dostoevskiana também aponta, que é a frequente sobrevivência das formas tradicionais do enredo folhetinesco misturadas às novas formas do romance psicológico e filosófico (fig.48).

A necessidade de enfatizar a autonomia da obra goeldiana em relação à literatura, sua insubordinação ao campo da "mera" ilustração, acabou por gerar uma visão que tende constantemente a supervalorizar seus aspectos expressivo-formais em oposição à existência de uma carga de significados eminentemente literários.

É claro para nós que a ilustração goeldiana transborda as fronteiras, sendo sua obra vigorosa o bastante para sobreviver mesmo sem o acompanhamento do texto literário.

Parece-nos entretanto importante retomarmos a compreensão de como o desenvolvimento de sua expressão plástica deu-se também sobre um plano literário.

Seu trabalho como ilustrador para jornais, revistas e livros não foi de modo algum mero derivativo, dispersar de forças criativas ou apenas meio de

⁸⁰ A primeira edição do livro, em 1931, teve capa de Flávio de Carvalho. A edição ilustrada por Goeldi é a segunda, de 1937, numa tiragem especial de 150 exemplares numerados.

⁸¹ Será interessante observarmos aqui, refletindo ainda sobre a existência na sensibilidade goeldiana de um universo visual ligado às atividades paternas, a ex-libris utilizada pelo cientista Emil Goeldi (fig.47).



Fig. 47



Nichlin e Nastasia

Fig. 48

subsistência material. Esta foi também sua escolha, dentro dos limites de suas opções, e foi dentro da tensão destes limites que o artista operou⁸².

A compreensão dos componentes literários da obra goeldiana parece-nos relevante não apenas pela indicação de uma interdependência entre textos e imagens, mas por tornar visível uma carga de significados constantemente menosprezados.

Nas conjunto das ilustrações para o texto dostoiévskiano acreditamos que Goeldi teve uma oportunidade especial de trabalhar sobre um universo que lhe era particularmente caro, conseguindo, através de suas imagens, estabelecer um diálogo com o escritor russo.

Boris Schnaiderman, tradutor do texto na edição em questão, sugere que estas não são apenas ilustrações, mas sim rastro daquilo que denomina uma "vivência"⁸³. Ainda:

"(...)temos aí muito mais que ilustrações: o artista conseguiu uma verdadeira tradução intersemiótica(...) e soube expressar a ruptura que Dostoiévski representou em relação à literatura anterior.

Certas características da obra deste, que ainda viriam a ser sublinhadas pela crítica, aparecem nessas gravuras com muita clareza. Temos assim um exemplo típico de como um artista capta intuitivamente algo que o espírito crítico dos analistas vai especificar mais tarde(...)"⁸⁴

⁸² Para grande parcela do público Goeldi tornar-se-á conhecido justamente por seu trabalho de ilustrador: "(...)Foi através de suas ilustrações que tomei conhecimento de sua existência. Por certo, não fui o único.", Sérgio Augusto in *Folha de São Paulo*, 26 de junho de 1995, Ilustrada, p.5-7. Schnaiderman confirma: "(...)Quem lê Dostoiévski no Brasil, muitas vezes quando imagina os personagens de Dostoiévski os vê através de Goeldi(...)" in depoimento mesa-redonda FAAP-IEB, novembro de 1995.

⁸³ Depoimento mesa-redonda FAAP-IEB. Para D.Merejkovski "(...)On ne doit pas lire les oeuvres de D., il faut les vivre, tâter de leur souffrance pour les comprendre, et, dès lors, elles ne vous sortiront jamais plus de la mémoire." in *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, p.925.

⁸⁴ In "Oswaldo Goeldi e Dostoiévski, Um caso de tradução intersemiótica" *Revista USP*, São Paulo, Dezembro/fevereiro 1996-97, p.167-169.

Assim como a própria tradução, a realização das ilustrações para o *Subsolo* é também um problema interpretativo:

*"(...)Evidentemente, não se pode esperar que Dostoiévski seja traduzido por outro Dostoiévski, mas desde que o tradutor procure penetrar nas peculiaridades da linguagem primeira... e faça com que sua criatividade orientada pelo original permita, paradoxalmente, afastar-se do texto para ficar mais próximo deste, um passo importante será dado.(...)"*⁸⁵.

A proximidade das poéticas de ambos artistas revela-se nas ilustrações através de uma espécie de intimamento, em que a rudeza do corte é apenas aparente⁸⁶.

Alcança-se nestas imagens, através de um rigoroso processo depurativo, uma forma-conteúdo. A imagem surge do texto e retorna à ele, não como sombra ou eco, mas como resposta transformadora, ampliadora dos limites do texto.

Marco Buti, refletindo sobre a integração entre o pensamento do artista gráfico e o corte da matriz, considera que neste *"(...)fazer não há contradições entre artesanato e conceito(...) Como a palavra, os signos gráficos tecem uma rede de relações significativas: a matéria altamente organizada se transcende"*⁸⁷.

A economia dos elementos concentra a carga dramática. Há um aproveitamento do mínimo, do essencial, uma sintetização que não apenas reitera o discurso literário mas que amplia sua potência poética.

Goeldi, sem desprezar a descrição física dos eventos indicados, não limita-se a esta descrição. A preocupação manifesta do artista é de ordem criativa, buscando não apenas aproximar-se da forma exterior dos objetos, mas,

⁸⁵ In *O Senhor Prokharitchin*, p.58

⁸⁶ Sobre esta "rudeza aparente", Paul Claudel faz um comentário a respeito de Dostoiévski que pode ser também aproveitado para as obras de Goeldi: *"Dostoiévski(...)n'était ni un barbare, ni un malade. Ses romans sont un modèle de composition"* in *Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, p.925.

⁸⁷ Buti, Marco. A Gravura como processo de pensamento, in *Revista USP*. N.29, Março/Abril/Maio 96, S.P.

iluminando-a, ultrapassá-la, permitindo a manifestação daquilo que poderíamos chamar de alma das coisas, numa espécie de sismografia sentimental, registrada nos ritmos e direções dos cortes na matriz.

Um resultado pessoal é alcançado. Nestas imagens entrelaçam-se tema e tratamento da forma. A ilustração goeldiana revela-se assim profundamente integrada ao texto ao qual se refere, nunca como detalhe decorativo ou simples descrição narrativa. Através de uma caligrafia luminosa, a ilustração goeldiana é antes de tudo interpretação. Seu corte na matriz, uma forma de escritura.

BIBLIOGRAFIA:

- ACQUARONE, F. *História das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira/1930 1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARBAN, Dominique. *Dostoievski par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Dez Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.
- BARDI, P.M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto. *A Gravura Brasileira: História e Crítica*. São Paulo: Banespa Cultural, 1990.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 1937.
- BREDT, E. W. *"Alfred Kubin. Der Künstler und sein werks"*. München, 1991.
- CABO, Sheila. *Goeldi, Modernidade Extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- CHAPON, François. *La Peintre et le livre - L'âge d'or du Livre illustré en France 1870 1970*. Paris: Flammarion, 1987.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Hachette Réalités, 1980.
- CORÇÃO, Gustavo. *Lições Do Abismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Puf, 1994.

- EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1978.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra; Introdução à Bibliologia Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp, 1977.
- GIBSON, Michael. *Le Symbolisme*. Taschen.
- GIDE, André. *Dostoiévski*. Paris: Plon, 1923
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski Artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1985.
- HUBERT, Renée Rise. "Le Triomphe de la mort chez Kubin", in *L'Expressionisme Allemand*. Paris: Oblique, Borderie, 1981.
- KUBIN, Alfred. *Wild Tiere*. München. 1920.
- LAFFONT-BOMPIANI. *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*. France: Éditions Robert Laffont, 1994, vol.I.
- _____. *Le Nouveau Dictionnaire des Oeuvres*, France: Bonquins.Robert Laffont, 1994. vol.IV.
- LEITE, J. R. Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LEVINSON, André. *A Vida Patética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1942.
- MACHADO, Aníbal. *Goeldi*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- MORAIS, Frederico de. *Redescubro Goeldi*. Museu de Arte de Belo Horizonte. Belo Horizonte, out. 1961.
- OLAZABAL, Pedro. *Pushkin*. Buenos Aires: Editorial Atlântida, 1944.
- PEDROSA, Mário. "Goeldi, Tóquio e a Bienal". In *OBRAS COMPLETAS*, (organização Arantes, O).
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PONTUAL, Roberto. *Entre Dois Séculos- Artes Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Ed.Jornal do Brasil, 1987.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro, 1966.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski - Prosa Poesia. O Senhor Prokhardtchin*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Turbilhão e Semente*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. "Dostoiévski: a ficção como pensamento" in *ArtePensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Puf, 1990.

STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. Unesp,

TROYAT, Henri. *Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Americ, 2vol.

ZWEIG, Stefan. *Dostoiévski*. Paris, Les Éditions Rieder, 1929.

Livros de Dostoiévski:

DOSTOIEVSKI, F.M., *Os Irmãos Karamazov*. São Paulo: Martins, 1944.

_____. *Humilhados e Ofendidos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1945.

_____. *O Eterno Marido e Várias Novelas*. (incluído as *Memórias do Subsolo*, tradução de B.Schnaiderman) Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

_____. *Memórias do Subsolo e outros escritos*. Tradução de B.Schnaiderman, coord.Editorial de Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Paulicéia, 1992.

_____. *Notas do Subterrâneo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O Idiota*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *Recordações da Casa dos Mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Recordações da Casa dos Mortos*. Porto: Progredir, 1942.

_____. *O Eterno Marido e Várias Novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Crime e Castigo*. São Paulo: Ed. De Ouro, s.d.

_____. *Diário de um Escritor*. São Paulo: Edimax, s.d.

_____. *Le Jouer Journal d'un jeune homme*. Illustrations de René Franchi. Paris: Editions Jacques Vautrain MCMXLVI

Periódicos:

- ANDRADE, Mário de. "A Arte de Oswaldo Goeldi". *Diário Nacional*. São Paulo, 23 mar. 1929.
- _____. "Oswaldo Goeldi". *Diário Nacional*. São Paulo, 25 dez. 1926.
- _____. "Oswaldo Goeldi". *Diário Nacional*. São Paulo, 22 mar. 1929.
- _____. "Oswaldo Goeldi". *Diário Nacional*. São Paulo, 25 dez. 1929.
- AUBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *Jornal do Comércio*, 26 de fevereiro de 1967.
- AUGUSTO, Sérgio. "Mostra comemora centenário de Goeldi". *Folha de São Paulo*, 26 de junho, 1995, Ilustrada, p. 5-7.
- AUTORES E LIVROS, "Martin Cerêê, ilustrado por Oswaldo Goeldi", *A Manhã*, 1 de novembro de 1942, p.201.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "A Goeldi". No 60º aniversário do artista". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 out. 1955.
- BARATA, Mário. "Cem Anos de Goeldi". *Expor*, set/out 1995, p.6.
- BARBOSA, João Alexandre. "Vertigem Visionária". *Cult*, n.2, São Paulo, ago/97.
- BERNARDINI, Aurora Fomoni. "Idéia ou Sentimento". *Cult*, n.2, São Paulo, ago/97.
- BRITO, Ronaldo de. "Goeldi: o brilho da sombra". *Novos Estudos*, CEBRAP, Nº 19, p.73/78 São Paulo, dez/1987.
- BUTI, Marco. A Gravação como processo de pensamento. *Revista USP*. N.29, Março/Abril/Maio 96, S.P.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Quinze ilustradores". *Leitura*, Rio de Janeiro, (20): 30-1, jul 1944.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Calvário de Madeira". *Letras e Artes*, 9 de janeiro de 1949.
- CAVALCANTI, Newton. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro: RIOARTE, ano 5, n.13, junho de 1991, p.20-21.
- CLIMA. Nº 13, 1944.
- COELHO, Marcelo. "Oswaldo Goeldi desprezou euforia nacionalista". *Folha de S.Paulo*, sexta-feira, 31 de maio de 1996, Ilustrada 4-11.
- CORÇÃO, Gustavo. "Oswaldo Goeldi e Beatrix Reynal". *O Globo*, 7 de outubro de 1971.

- COUTINHO, Wilson. "Goeldi, O Artista da Trágica Noite". *Jornal do Brasil*, Caderno B, sexta-feira, 30 de outubro de 1981.
- ESTADO DE S. PAULO, O. Suplemento Literário. São Paulo, 13 set. 1958. Nº 98.
- ESTADO DE S. PAULO, O. Suplemento Literário. São Paulo, 29 mar. 1958. Nº 75.
- FERRAZ, Geraldo. Lívio Abramo. *Artistas Brasileiros Contemporâneos*. N.5, São Paulo, MASP, Junho 1955.
- FERRAZ, Geraldo. "Um Ilustrador de Dostoiéwski". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1944.
- FILHO, Adonias. "Goeldi". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1975.
- FONTE, Antônio A.N.: "Encontro com Goeldi". *Revista AABR*, Rio de Janeiro, XI-1955.
- FUSCO, Rosário. "Um Ilustrador Brasileiro de Dostoiévski". *Letras e Artes*, 26 de maio de 1946, p.1.
- _____. "Quatro Faces do Deus Russo", *Letras e Artes*, 1 de dezembro de 1946, p.5.
- GAZETTE DE LAUSANNE, "Exposition de la gravure brésilienne au Musée Rath". Vendredi 17 septembre 1954.
- GULLAR, Ferreira. "Abrindo o debate em torno da gravura, Goeldi afirma: 'A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso'". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1957.
- _____. A Paixão e o Rigor de Goeldi in *Folha de São Paulo*, Mais! 5-9 Domingo, 10 de setembro de 1955.
- HERKENHORFF, Paulo. "Encontro de duas noites". *Guia das Artes*, São Paulo, jun/jul. 1992.
Ano 6, nº 29, p.30 a 40.
- HOFFMAN, H. *Letras e Artes*, p.4, 22 de março de 1953.
- ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. (Conto de João do Rio ilustrado por Goeldi), Rio de Janeiro, ago. 1921.
- ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. (Conto de Machado de Assis ilustrado por Goeldi) Rio de Janeiro, set. 1923.
- JEAN Yvonne. "Semana de Arte Moderna e Salão de Maio". *Correio da Manhã*, 1 de março de 1952.

LANTERNA VERDE. Ano I. Nº 1, Maio de 1934.

LETÍCIA, Ana. *Revista Paratodos*. Rio de Janeiro, 1 - XI - 1956.

MACUNAÍMA, N.4 -Rio, Agosto de 1961-ANOI, Universidade do Brasil, Escola Nacional de Belas Artes, Diretório Acadêmico.

MANHÃ, A Suplementos literários *Letras e Artes e Autores e Livros*, Rio de Janeiro, décadas de 40 e 50.

MARQUES, Maria Eduarda Castro M. "Goeldi e a cena urbana moderna". *Gávea*, Revista de História da Arte e da Arquitetura. Rio de Janeiro, PUC - Rio, dez. 1988. Nº 6.

MARTINS, Alberto Alexandre. "Goeldi: a cor duramente conquistada". *Jornal da USP*. São Paulo, 18 a 24 maio 1992.p. 14.

MEDEIROS, Jotabê. "Pesquisadora acha 110 inéditos de Goeldi", In *O Estado de São Paulo* - Caderno 2, Sábado, 29 de outubro de 1994.

MELLO, Cecília Cotrim Martins de. Goeldi e Iberê: Romantismo e Atualidade. *Gávea*. Rio de Janeiro, PUC - Rio, dez. 1991. Nº 9.

MORAIS, Frederico. "A arte de Goeldi, instrumento de fraternidade universal". *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1981.

MOVIMENTO BRASILEIRO. "Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi", Rio de Janeiro, 1930. Nº 13. P.20.

OBERACKER Jr., Carlos H. "Oswaldo Goeldi e as suas relações com a arte germânica". *Humboldt*. Hamburgo, 1964. Ano 4, nº 10, p.75 e 76.

PEDROSA, Mário. A Representação Brasileira. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 1 dez. 1951.

PENNA, Luciana Artacho. "Subterrâneos da Criação". *Cult*, n.2, São Paulo, ago\97.

PIMENTA, Angela. "Gauche na vida", *Veja*, São Paulo, 28 de Junho de 1995, p.140.

QUEIROZ, Rachel de. In *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1944.

RIBEIRO, Noemi de Silva. "A obra Gráfica de Goeldi: O esboço de uma cronologia". *Gávea*,

- Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, PUC - Rio, dez. 1990. N° 8.
- ROSA, Santa. Sobre a Arte da Ilustração, *Roteiro de Arte. Os cadernos de cultura*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- SÃO VITOR, Raul de. "A arte moderna no Brasil" (contendo entrevista com Oswaldo Goeldi). *A Manhã*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1944.
- _____. "Xilogravuras e desenhos de Goeldi". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1944.
- SILVA, Quirino da. "Homenagem a Goeldi". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 25 fev. 1962.
- _____. "Oswaldo Goeldi". *Diário da Noite*. São Paulo, 5 set. 1956.
- _____. "Oswaldo Goeldi". *Diário da Noite*. São Paulo, 30 out. 1954.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 18 nov. 1959.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 2 dez. 1951.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 20 out. 1954.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 31 ago. 1951.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 4 jun. 1954.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 5 set. 1956.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 7 nov. 1951.
- _____. *Diário da Noite*. São Paulo, 8 jun. 1955.
- _____. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 22 nov. 1959.
- _____. *Forma*. N° 9. Maio 1932.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Oswaldo Goeldi e Dostoiévski, Um caso de tradução intersemiótica". *Revista da USP*, N.32 Dezembro/Fevereiro 1996-97, p.167-169.
- SOUZA, Cláudio Mello. "Goeldi". *Senhor*, março de 1960.
- SPINELLI, João. "Oswaldo Goeldi, o Arauto de Liberdade". *Revista de Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo. N° 53.
- STYCER, Daniel. *Mestre do Trágico. Isto É*. 26 de julho de 1995, p.122.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. *A Gravura Brasileira - Anos 50/60- Como Um Movimento*.

Gênese de um Mito, *Gávea*, nº 5, Rio de Janeiro, PUC, Abril, 1988.

VITOR, Raul de São. A Arte Moderna no Brasil, Rio de Janeiro, *A Manhã*, 9 de julho de 1944.

ZACH, Erwin. "Um artista desconhecido". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 dez. 1926

ZWEIG, Stefan. "O Problema Torturante de Deus". *Autores e Livros, A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de março de 1942, p.106-107.

Catálogos:

ABRAMO, Lívio. *GRABADO – 4 ESCUELAS DEL BRASIL*, Assunción, Paraguay, Maio de 1965.

BARATA, Mário. "Primórdios da gravura brasileira, até Goeldi". Mostra da Gravura Brasileira.
São Paulo, Fundação Bienal, nov/ dez. 1974.

BIENAL BRASIL SÉCULO XX, Fundação Bienal de São Paulo, p.123-124, São Paulo, 1994

GRASSMANN, Marcelo. In catálogo de exposição Goeldi, Grifo Galeria de Arte, 1983.

_____. In GOELDI. Catálogo comemorativo do centenário. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros - USP/ Fundação Armando Álvares Penteado, 1995.

KUBIN, Alfred, *100 OPERE DALL'ALBERTINA DI VIENNA*, Ed. Mazzotta.

LASAR SEGALL, MUSEU. *Seis Gravadores Expressionistas do Brasil: Segall, Goeldi, Abramo, Renina, Poty, Grassmann.* São Paulo, 1982.

O LIVRO ILUSTRADO BRASILEIRO/ *Braziliaanse boekkunst*. Haia, Rijksmuseum Meermannno-Westreenianum, 1991.

PONTUAL, Roberto. *Entre Dois Séculos - Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*, Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, 1987.

PIONEIROS E DISCÍPULOS, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte moderna, Lisboa, 1988.

RIBEIRO, Noemi. *GOELDI, UM AUTO RETRATO*. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.

_____. *Oswaldo Goeldi, mestre visionário*. Galeria de Arte do Sesi. São Paulo, 1996.

SEMANA DE 22. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, maio 1972.

O DESENHO MODERNO NO BRASIL. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM - RJ. Galeria de Arte do Sesi. São Paulo, 1993.

GOELDI. Catálogo de exposição, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 25/07 até 25/08 de 1961.

_____. Coleção Néelson Mendes Caldeira. Fundação Armando Alvares Penteado. Museu de Arte Brasileira, São Paulo, 1964.

EXPRESSIONISMO NO BRASIL. HERANÇAS E AFINIDADES. XVII Bienal de São Paulo, 1985.

A AVENTURA MODERNISTA. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM - RJ. Galeria de Arte do Sesi. São Paulo, 1994.

ZILIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro, Solar Grandjean de Montigny, PUC Rio, s.d.