



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

## IMAGENS CONVERGENTES:



**os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato**

Laeticia Jensen Eble

Brasília  
2011

Laeticia Jensen Eble

**IMAGENS CONVERGENTES:  
os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos exigidos para obtenção ao grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Dalcastagnè

Aprovada em 15 de dezembro de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Dalcastagnè  
Presidente  
Universidade de Brasília – UnB

---

Prof. Dr. Paulo Thomaz  
Membro interno  
Universidade de Brasília – UnB

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susana Moreira de Lima Bigio  
Membro externo  
Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação – Eape

---

Prof. Dr. Anderson da Mata  
Suplente  
Universidade de Brasília – UnB

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 995637.

E16i Eble, Laeticia Jensen.  
Imagens convergentes : os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato / Laeticia Jensen Eble. -- 2011.  
123 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011.  
Inclui bibliografia.  
Orientação: Regina Dalcastagnè.

1. Ruffato, Luiz, 1961-. 2. Goeldi, Oswaldo, 1895-1961.  
3. Literatura - História e crítica. I. Dalcastagné, Regina. II. Título.

CDU 82.01

Ao Franc, sempre.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho fala acerca da capacidade da arte de comunicar o incomunicável. Talvez agradecer esteja nessa categoria do incomunicável, porque, em alguns casos, dizer obrigado parece nunca ser suficiente. É assim que agradeço às pessoas que nomeio aqui, com a sensação de que este é só um registro, e as palavras estarão sempre aquém da gratidão que sinto.

Agradeço, então, primeiramente, à prof<sup>a</sup> Regina Dalcastagnè, que me mostrou o caminho e me proporcionou enxergar um sentido em meus estudos desde a graduação. Agradeço também por ser para mim um modelo de profissional e de pessoa. Seus ensinamentos e a confiança que sempre depositou em mim revolucionaram minha vida. Conhecê-la e compartilhar com ela de tantas felicidades acadêmicas faz toda a diferença.

Agradeço também o afeto e o incentivo dos amigos que me acompanham há muito tempo nessa caminhada e que também estavam ao meu lado em momentos importantes de minha formação, em especial: da “velha guarda”, Laura Castro de Araújo, Mariana Moura, Luiz Rodrigues, Bruna Paiva, Ludmilla Oliveira; e as “noviças rebeldes”, Ludimila Moreira e Andressa Marques.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas pelos ensinamentos, pelo apoio e demonstrações de amizade em muitos momentos. Meus agradecimentos especiais ao prof. André Luís Gomes, por sua sensibilidade e boa disposição sempre, e, ainda, a: Virgínia Leal, Anderson da Mata, Paulo Thomaz, Sylvia Cyntrão e Maria Isabel, pela parceria e incentivo imprescindíveis. Enfim, a todos, meu muito obrigada.

Às funcionárias da secretaria, especialmente à Ana Maria, que, com sua competência e dedicação, tantas vezes me acudiu.

Por fim, à minha família, primeiramente a meu pai, Alroino Baltazar Eble (*in memoriam*), que incentivou em mim o gosto pela leitura presenteando minhas tardes de domingo com livros e chocolates; e à minha mãe, Jeanete Jensen Eble (*in memoriam*), que me ensinou a ser persistente e acreditar que podemos avançar sempre. Agradeço a meus irmãos, Samantha e Gunther, pela compreensão e amor incondicionais. E especialmente ao Franc, meu filho, que é meu grande companheiro e amigo, e a razão de tudo para mim.

*La diversidad de las artes no impide su unidad.  
Pero si la resalta.*

Octavio Paz

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo aproximar as xilogravuras de Oswaldo Goeldi e o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, obras de dois artistas que trilharam e trilham um caminho desviante no campo das artes, fazendo uso consciente e diferenciado de sua produção artística para falar daquele que ficou excluído do projeto de nação brasileiro, do que ficou à margem. Goeldi e Ruffato dão atenção especial à temática urbana, mais detidamente à representação da periferia e seus personagens anônimos. Buscando uma linguagem própria, compartilham diversos traços que guardam semelhanças, na intenção de singularizar e evidenciar as coisas e pessoas desse universo tradicionalmente omitido, assumindo uma dimensão crítica pungente. Mais do que uma simples imagem, o que esses artistas entregam vai além da leitura e da visibilidade: é o espanto, o medo, a violência, a miséria. Nesse sentido, esteticamente, Goeldi e Ruffato compartilham de um procedimento realista, no entanto, esse realismo diferencia-se por estar imbuído de uma proposta que muito se assemelha ao expressionismo em seus contornos ideológicos. Em termos de organização da análise, este trabalho divide-se em três partes que contemplam respectivamente: *i)* um levantamento acerca da tradição dos estudos interartes e uma contextualização acerca dos artistas analisados; *ii)* uma discussão a respeito do realismo e do expressionismo como correntes influenciadoras da produção desses artistas; e *iii)* uma análise em detalhe de aspectos técnicos relevantes determinantes para a configuração das obras e a reflexão por elas suscitadas. Encontra-se, ainda, como apêndice ao trabalho, uma biografia de cada um.

Palavras-chave: Luiz Ruffato. Oswaldo Goeldi. Literatura contemporânea. Exclusão social.

## ABSTRACT

This work aims to approximate the woodcuts by Oswaldo Goeldi and the novel *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato, works of two artists who drew a deviant path in the arts, making conscious use of their production to speak of that which was excluded from the Brazilian project of nation, of which was neglected. Goeldi and Ruffato give special attention to the urban themes, more closely to the representation of the periphery. Seeking their own language, share many technical traces that keep similarities, with the intention to single out and highlight the things and people of this universe traditionally omitted, assuming a critical poignant dimension. More than a picture, what these artists deliver to us goes beyond reading and visibility, it's in another dimension: it's the awe, the fear, the violence and the poverty. In this sense, aesthetically, Goeldi and Ruffato shares a realistic procedure, however, that realism differentiates itself by bringing a proposal that is very similar to expressionism in its ideological contours. In terms of organization of the analysis, this work is divided into two parts which cover respectively: *i)* a survey about the tradition of interart studies and a background about the artist chosen; *ii)* a discussion of realism and expressionism as current that influenced his production, and *iii)* a detailed analysis of the technical aspects most relevant to determining the configuration of the work and the reflections raised by them.

Keywords: Luiz Ruffato. Oswaldo Goeldi. Contemporary Literature. Social exclusion.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - <i>São Francisco de Assis</i> (1235), de Berlingheri.....	22
Fig. 2 - <i>São Francisco em êxtase</i> (1480), de Givoanni Bellini .....	22
Fig. 3 - <i>L'art de la conversation</i> , Renné Magritte (1950).....	23
Fig. 4 - Exemplo de um caligrama de Appolinaire.....	24
Fig. 5 - Exemplo de um poema visual de Augusto de Campos.....	24
Fig. 6 – <i>As rastejadoras</i> .....	37
Fig. 7 – <i>Doutor de rua</i> .....	37
Fig. 8 – <i>Briga de rua</i> .....	43
Fig. 9 – <i>Homem com guarda-chuva</i> , c. 1940.....	48
Fig. 10 – <i>Noturno</i> , c. 1950 (gravura premiada na I Bienal de São Paulo, 1951).....	52
Fig. 11 – <i>A morte do guarda-chuva</i> , c. 1937.....	53
Fig. 12 – Fotograma do programa 507 – <i>Voices da Rua</i> .....	55
Fig. 13 – <i>Gaz a tous les etages</i> , de Arman (1961). .....	58
Fig. 14 – Foto da exposição “Ritos de passagem”, de Roberto Evangelista (1996). .....	59
Fig. 15 – <i>Carrinho de “estimação” de Margarida</i> – Foto de Verônica Sales Pereira.....	59
Fig. 16 – <i>São Pedro, Roma</i> , de Escher c. 1935 .....	67
Fig. 17 – <i>A origem do homem</i> , de Dürer c. 1511.....	67
Fig. 18 – <i>Tarde</i> , circa 1950 .....	68
Fig. 19 – <i>Ameaça de chuva</i> , c. 1945.....	70
Fig. 20 – <i>Rua molhada</i> , s.d.....	70
Fig. 21 – <i>Solitário</i> , c. 1929.....	73
Fig. 22 – <i>Ultimate Painting, nº 6</i> , de Adams Reinhardt (1960). Óleo sobre tela.....	74
Fig. 23 – <i>L'accueil de la Suisse aux rapatriés</i> , Reprodução litográfica. Cartaz com cena de acolhimento aos refugiados franceses numa estação ferroviária suíça. Paris, 1918.....	91
Fig. 24 – Capa da revista <i>O Malho</i> , 10 jun. 1922.....	94
Fig. 25 – Capa da revista <i>Para Todos</i> , 26 jul. 1924.....	94
Fig. 26 – Capa do álbum <i>Dez gravuras em madeira</i> .....	97
Fig. 27 – Capa do livro <i>Cobra Norato</i> , de Raul Bopp. ....	100
Fig. 28 – <i>A onça</i> , xilogravura a cores, 27,4 x 20,7 cm. Ilustração para <i>Cobra Norato</i> , de Raul Bopp (1937)......	100
Fig. 29 – Vista aérea do Leblon em 1938.....	101
Fig. 30 e 31 (detalhe) – <i>Noite dos anjos e dos ladrões</i> , desenho a carvão de O. Goeldi para texto de Cassiano Ricardo. ....	102
Fig. 32 – <i>167 de uma só vez!</i> .....	103
Fig. 33 – Da esquerda para à direita Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann e Franz Krajberg, artistas da 1ª Bienal de 1951 .....	104
Fig. 34 – <i>Chuva</i> , xilogravura, circa 1957, 22 x 29,5.....	105
Fig. 35 – Cena da peça <i>Mire Veja</i> , encenada pela Companhia do Feijão em 2008.....	111

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO – Tornar presentes as coisas ausentes? .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O CONTEXTO DA REPRESENTAÇÃO .....</b>	<b>16</b>
2.1 Condições culturais .....	16
2.2 Artes visuais e literatura: diálogos possíveis.....	20
<b>3 A TÉCNICA POR UMA CAUSA.....</b>	<b>28</b>
3.1 Da expressão à ação .....	31
3.2 O real: do documento à expressão.....	36
<b>4 A IMAGEM E O DISCURSO – DO FÍSICO AO METAFÍSICO .....</b>	<b>45</b>
4.1 Fragmentar para unificar .....	46
4.2 Objetos que contam histórias .....	51
4.3 Quanto mais simplicidade, mais complexidade: estratégias discursivas .....	63
4.4 Repetir para significar .....	69
4.5 O claro e o escuro e o olhar contemporâneo .....	72
<b>5 CONCLUSÃO – Tornando possível o que parecia impossível.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....</b>	<b>87</b>
<b>APÊNDICE A: Goeldi – Um imigrante em seu próprio país.....</b>	<b>90</b>
<b>APÊNDICE B: Ruffato – O proletário que deu certo .....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO A: Da impossibilidade de narrar .....</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO B: Até aqui, tudo bem! .....</b>	<b>117</b>

## 1 INTRODUÇÃO – Tornar presentes as coisas ausentes?

É fato que a literatura e as artes plásticas estão atualmente passando por um momento de forte confluência de interesses e de experimentações. A crescente incorporação de elementos textuais em instalações artísticas é um indício desse movimento de transgressão de fronteiras e de apropriação mútua. Vários fotógrafos têm realizado exposições de fotos acompanhadas de textos ficcionais que potencializam o significado de imagens, à primeira vista, inexpressivas. Vale lembrar o trabalho da fotógrafa francesa Sophie Calle, para quem fazer arte está intimamente ligado a usar narrativas. Em sua exposição, intitulada *Cuide de Você*, Calle mescla fotografias, vídeos e textos produzidos com a ajuda de 107 mulheres, e tendo como mote uma carta de rompimento escrita por seu ex-namorado.<sup>1</sup> Outro bom exemplo é o livro de Arnaldo Antunes, *n.d.a.* – lançado pela editora Iluminuras em 2010 –, que faz uso de elementos gráficos-visuais, mescla palavras e imagens, apresenta fotos de poemas-objetos, e conforme se lê no release da editora – que mostra o quanto o próprio mercado já atesta a fluidez das fronteiras –, traz ainda

uma parte de Cartões Postais — reunião de fotos de placas e escritos urbanos que, deslocados de seu contexto original, adquirem poeticidade, gerando novos significados. A sequência das fotos acaba por sugerir uma narrativa oculta, que associa locais diferentes por elos de sentidos imprevistos.<sup>2</sup>

Atualmente não há dúvidas de que se processa uma relativização dos limites entre uma e outra arte, e uma cada vez mais incorpora procedimentos da outra, proporcionando novas leituras e explorando novos significados.

Uma boa parte do que a literatura comparada tem produzido nos últimos anos decorre da abordagem de diferentes formas das relações que se estabelecem entre o texto literário e as artes visuais (pintura, escultura, fotografia, cinema etc.). Esse terreno tem-se mostrado especialmente fértil, visto que a sociedade hoje vive a propalada “cultura da imagem”. William Mitchell (1994, p. 11) chama esse movimento de mudança cultural na literatura e nas artes de “virada pictórica” (*pictorial turn*), termo cunhado em contraste com o termo “virada

<sup>1</sup> Imagens da exposição podem ser vistas no site da Galerie Perrotin (<[http://www.perrotin.com/fiche.php?nom\\_=&&idart=1&&dossier=Sophie\\_Calle&&num=18&&p=3](http://www.perrotin.com/fiche.php?nom_=&&idart=1&&dossier=Sophie_Calle&&num=18&&p=3)>), e alguns dos vídeos também podem ser assistidos no site da Flip 2009 (<http://recorte.org/flip2009/videos/sophie-calle-prenhez-soin-de-vous/>)

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.iluminuras.com.br/v1/verdetalheslivros.asp?cod=426&titulo=n.d.a.>>. Acesso em: 24 set. 2011.

linguística”, empregado por Richard Rorty. De acordo com Mitchell, Rorty<sup>3</sup> caracterizou a história da filosofia como uma série de viradas (*turns*), conforme um novo conjunto de problemas fosse aparecendo e os antigos se esvaindo, delineando, assim, uma evolução a partir da filosofia antiga e medieval, que lidava com as coisas, passando pela filosofia do período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, marcado pelas ideias, até o momento contemporâneo, que se teria voltado para a palavra, tendo por investigadores Nietzsche, Heidegger, Derrida e, claro, Wittgenstein. Mitchell, por sua vez, questiona a amplitude dedicada à virada linguística, chamando atenção para a virada pictórica e a necessidade de se desenvolverem estudos teóricos sobre a imagem.<sup>4</sup> Para ele, as imagens que nos cercam transformam nosso mundo e nossas identidades, mas, sobretudo, destacam-se cada vez mais na construção da realidade social contemporânea, intervindo nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política, sob a forma de estratégia retórica. A percepção que se tem de uma imagem é influenciada por aquilo que se conhece, aprende ou pensa, e, por sua vez, o que é possível ver também é fonte para que se construa o próprio conhecimento acerca do mundo. Assim, o mundo é visto sob a perspectiva das imagens disponíveis, daí a importância fundamental de se ter (e lutar por ter) acesso a diferentes olhares. Quando alguém “vê” uma imagem, se situa em relação a ela. Quando alguém é impedido de ver algo, está sendo privado de uma história que lhe pertence.

Esse movimento traz à baila a questão da imagem como meio de representação da realidade, entendendo que a imagem ocupa um lugar estratégico na discussão estética hoje. Isso pode ser verificado por uma tendência híbrida da literatura, que se apropria de procedimentos e técnicas notadamente dos meios visuais de comunicação.

---

<sup>3</sup> Em seu livro *Philosophy and the mirror of nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979) e na coleção de ensaios intitulada *The linguistic turn: recent essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

<sup>4</sup> “O que quer que seja a virada pictórica, deve ficar claro que não é um retorno à própria mimese, cópia ou teorias de representação equivalentes, ou uma metafísica renovada de ‘presença’ pictórica: é antes uma redescoberta pós-linguística, pós-semiótica da figura como uma complexa interação entre visualidade, instrumentos, instituições, discurso, corpos e figuralidade. É a compreensão de que o *espectador* (o olhar, a contemplação, o relance, as práticas de observação, vigilância e prazer visual) pode ser um problema tão profundo quanto várias formas de *leitura* (decifração, decodificação, interpretação etc.) e aquela experiência visual ou ‘alfabetização visual’ pode não ser totalmente explicável pelo modelo da textualidade. Mais importante, é a percepção de que enquanto o problema da representação pictórica sempre esteve conosco, isso pressiona inevitavelmente agora, e com força sem precedentes, em todos os níveis culturais, das mais refinadas especulações filosóficas às mais vulgares produções da mídia de massa. Estratégias tradicionais de contenção não parecem mais adequadas e a necessidade de uma crítica global da cultura visual parece inevitável” (MITCHELL, 1995, p. 16, tradução nossa).

Percebendo essa “virada”, esta dissertação se propõe a analisar justamente a produção de dois artistas de áreas distintas, artes visuais e literatura, estabelecendo possíveis aproximações entre as xilogravuras de observação da paisagem urbana de Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro 1885-1961) e o romance fragmentário *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (Cataguases, 1961-). Em *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, além do estrato gráfico, que faz uso de diferentes elementos tipográficos, há também algo de cinematográfico, em que cada narrativa é presentificada a tal ponto que é possível não só imaginar a cena como se sentir dentro dela. Nas xilogravuras de Goeldi, cada imagem, aparentemente estática, traz consigo uma narrativa que propiciou aquela configuração dos elementos no espaço; por meio de um sistema não verbal, produz-se também uma narrativa, uma ficção.

Além dessa transgressão das fronteiras que se observa nesses dois artistas, Goeldi e Ruffato têm em comum o fato de, independentemente de sua distância temporal, manifestarem, cada um a seu modo e por seus meios de criação, um compromisso extremado com a realidade daqueles a quem a sociedade rejeita e nega direitos. Apresentam a representação de um mundo marginal, quase sempre sombrio, de uma vida social fragmentada, da miséria, dos conflitos e incompletudes de um outro esfacelado, em contraste com a exuberância das elites privilegiadas, que se mantêm indiferentes. Esse propósito de representação dos anônimos aproxima também esses dois artistas em muitos aspectos estilísticos, que serão elencados ao longo deste trabalho.

Goeldi e Ruffato estão ligados por dois fios de continuidade, um histórico e outro estético. Na linha histórica, o que os une é a constatação de um Brasil vítima da modernidade tardia. Goeldi presenciou os primeiros efeitos dessa modernidade recém-chegada ao Brasil, no início do século XX, bem como suas consequências. Ruffato, por sua vez, tem diante de si a permanência de uma situação de exclusão social decorrente da exploração capitalista em um país em desenvolvimento. Na linha estética, os dois podem ser comparados, a princípio, pelo olhar que imprimem em suas obras, o olhar realista.

Contudo, ao considerar o contexto em que as obras foram produzidas, não se pretende enxergar essas obras como um simples reflexo da sociedade da qual são contemporâneas, pois toda obra (mesmo se realista) é uma recriação desta realidade sob um ponto de vista e a partir da subjetividade do artista, portanto, ultrapassa essa mesma realidade. Já por diversas vezes se falou que, nas xilogravuras de Goeldi, uma casa não é apenas uma casa, assim como um poste não é apenas um poste; para além de índices ou referentes, o que eles significam remete ao que vai por dentro dos seres humanos que esse universo comporta.

Para Renato Palumbo Dória (2006), o ir e vir de Goeldi – que nasceu aqui, teve de regressar com a família para a Europa ainda pequeno e depois voltar para o Brasil já adulto – “parecem ter criado em Goeldi uma alma de eterno exilado. Exílio em um mundo destroçado pela guerra e marcado pelo surgimento de novos valores culturais.” Após a morte do pai e sem a fortuna da família, Goeldi precisou trabalhar como ilustrador, o que lhe rendia algum sustento. Contudo, se, por um lado, o trabalho de ilustração tolhia-lhe a criatividade, por outro, permitia-lhe tornar-se cada vez mais hábil, por meio do exercício constante e da experimentação. Esse pequeno exemplo reforça para nós a ideia de que a situação social na qual um artista está imerso pode, sim, direta ou indiretamente, influenciar sua obra e seus resultados, quer seja na temática, quer seja no próprio fazer artístico, ou, ainda, por vezes, é essa mesma realidade vivida que torna a obra possível.

As imagens que Goeldi produziu para alguns títulos de Dostoiévski<sup>5</sup> editados no Brasil pela Editora José Olímpio são assim marco desta postura, e uma prova do sucesso de sua estratégia. Ao mesmo tempo em que sobrevivia, ainda que sem grandes luxos ou reconhecimentos, Goeldi ia criando, nos bastidores da cena artística mais evidente, uma obra singular e de grandiosíssima vitalidade. (DÓRIA, 2006)

Oswaldo Goeldi morreu em 1961, mas sua obra trata de problemas urgentes, comuns à sociedade de ontem e de hoje. O impacto da miséria no início do século passado é o mesmo que se verifica atualmente, e o efeito disso no interior dos indivíduos tende a ser tema recorrente em sua obra. A decadência urbana decorrente do fim de um ciclo na política nacional e o advento da modernidade e sua lógica excludente é algo que o Brasil ainda não conseguiu solucionar e que hoje transborda.

Tal como uma sombra, a pobreza acompanha a história brasileira, compondo o elenco dos problemas, impasses e também virtualidades de um país que fez e ainda faz do progresso um projeto nacional. [...]  
 Como problema que inquieta e choca a sociedade, a pobreza é percebida como efeito indesejado de uma história sem autores e responsabilidades. [...]  
 Entre a imagem do atraso e o horizonte idealizado do progresso, a pobreza é encenada como algo externo a um mundo propriamente social, como algo que não diz respeito aos parâmetros que regem as relações sociais. (TELLES, 1993, p. 2-3)

Goeldi e Ruffato tratam da modernização mostrando a faceta da tragédia brasileira, do hiato que há entre o projeto de um Brasil moderno (ainda possível para os modernistas

---

<sup>5</sup> Goeldi ilustrou *Humilhados e ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *O idiota* e *Memórias do subsolo*, entre outros trabalhos.

adeptos da imagem de um “país de futuro”) e um Brasil subdesenvolvido dos dias de hoje, que se debate tentando resolver o problema da miséria.

Para Luiz Ruffato, seu papel é lutar, como cidadão, por uma sociedade mais justa e solidária, mais tolerante; posicionamento este que certamente transparece como mensagem na sua produção. Em entrevista a Oscar D’Ambrosio, Ruffato afirma que ter nascido em Cataguases (MG), cidade industrial, foi essencial para a conformação da sua escrita:

Isso mudou completamente o meu conceito de visão de mundo que teria sido outro se eu fosse oriundo de uma cidade rural. A mentalidade é completamente diferente. Pude, desde a mais tênue infância, perceber as contradições sociais e as questões econômicas que envolviam tudo aquilo. Havia os donos das indústrias que ninguém conhecia, que nem rosto tinham; uma classe média, como médicos, engenheiros e diretores, que dá apoio aos proprietários; o pessoal que trabalhava na fábrica; e um último bloco de marginalizados e prostitutas. Tudo era muito estruturado. Quando pensei em escrever, não tinha nenhuma dúvida que a minha literatura teria que ser urbana, em primeiro lugar, e que tinha de tratar de questões ligadas à questão operária. Isso para mim sempre foi muito claro. (RUFFATO, 2009).

É por esses aspectos, entre outros, que se pode relacionar as gravuras de Goeldi com a produção literária de Luiz Ruffato, visto que este, assim como aquele, retrata o mal-estar, a opressão gerada pela ideologia dominante sobre seus sujeitos, destruindo as relações sociais, produzindo injustiça, desagregação e sofrimento.

## 2 O CONTEXTO DA REPRESENTAÇÃO

### 2.1 Condições culturais

De acordo com Sheila Cabo Geraldo (2005), o que Goeldi apresenta como verdade moderna é “o mundo marginal e de solidão, o lado sombrio da vida”, de tal modo que “a margem, a solidão e a sombra são as significações possíveis da arte moderna no Brasil, uma concepção em que arte e história se identificam” (p. 2), porque “revelar o Brasil moderno então, seria revelar o horror e a barbárie” (p. 3). O que Goeldi perceberia, portanto, no mundo que o cerca, é o valor histórico daqueles seres e lugares que estão à margem do processo de modernização da cidade.

O Brasil, no início do século XX viveu um período ascendente do desenvolvimento industrial. Nesse momento, os investimentos no setor agrícola deixaram de ser rentáveis, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) dificultava as importações, o que direcionou os investimentos para o setor industrial. Este fato contribuiu para a aceleração do processo de urbanização, visto que se exigia uma grande quantidade de mão de obra disponível para trabalhar nas unidades fabris, o que atraiu os migrantes do campo (onde as condições eram desfavoráveis) para as cidades. Na segunda metade do séc. XX, o Brasil tornou-se um país majoritariamente urbano, com mais da metade de sua população residindo nas cidades.

A região Sudeste, após a Revolução de 1930, recebeu grandes investimentos do governo federal, tornando-se grande centro de atração populacional. Os migrantes que ali chegaram eram constituídos por trabalhadores desqualificados e mal remunerados, que foram, então, se estabelecendo na periferia das grandes cidades, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>6</sup>

No Rio de Janeiro, a elite republicana, na tentativa de modernizar o país, elegeu a França como modelo, entre os países europeus, para conformar os hábitos, a educação, a cultura e até mesmo a arquitetura da capital (que sofre diversas reformas de urbanização no início do século XX). A ideia de civilização confunde-se com a ideia de europeização. E a população pobre, que não se encaixa nesse estereótipo, é expulsa do centro da cidade.

---

<sup>6</sup> Não se deve esquecer também que, nessa época, houve no Brasil um grande movimento de imigração estrangeira. Segundo Maria Stella Levy (1974, p. 54 e 61), de 1877 a 1903, entraram aqui 1,9 milhão de europeus. Já entre 1904 e 1930, entraram outros 2,1 milhões. A autora destaca que, no período de 1885 a 1959, de todo o contingente de estrangeiros que entraram no Brasil, mais de 50% se dirigiu ao estado de São Paulo, com exceção do período da II Guerra Mundial (1940-1944). Nesse período, a imigração de portugueses se sobressaiu em relação à dos de outras nacionalidades, e, em sua maioria (mais de 63%), estes se dirigiam ao então estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro. A autora menciona que, apesar de em alguns momentos a imigração ter sido subsidiada pelo Estado brasileiro, era fato que muitos desses estrangeiros viviam aqui em péssimas condições.

O modernismo, entendido como um movimento de ideias e procedimentos estéticos renovadores, não pode ter seu entendimento restrito à Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, mas deve, sim, ser entendido como um movimento heterogêneo que já tinha lugar antes mesmo dos anos 1920 e que foi tomando diferentes formas ao longo dos anos e contaminando o debate em diferentes grupos sociais.

A cidade é emblemática no que diz respeito à sociedade tecnológica moderna. Para Alfredo Bosi, “a área em que o conflito provinciano/citadino se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo”, visto que, na cidade, o “processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso” (BOSI, 2003, p. 209). O Rio de Janeiro, por sua vez, como sede do poder executivo, não trazia em si tanto a marca de uma modernização industrial, mas se agitava em um movimento de renovação cultural, que não se dava, contudo, sem divergência entre as duas vertentes da intelectualidade cultural mais atuantes na época: uma linha séria e austera, mais relacionada aos acadêmicos da Academia Brasileira de Letras, e uma linha descontraída, formada sobretudo por boêmios e jornalistas frequentadores da Rua do Ouvidor.

É fato que o processo de industrialização teve efeitos muito mais intensos na cidade de São Paulo, contudo, o próprio Bosi adverte que

os jovens de 22, que tiveram a seu favor a simpatia do governo do Estado, as páginas do Correio Paulistano e alguns salões da alta burguesia encarnavam, em termos de psicologia social, o desejo do novo e do refinado [...], menos acessível a grupos saídos de outras áreas. (2003, p. 210).

As peculiaridades da biografia de Goeldi (ver apêndice A) convergiram para que ele cultivasse um olhar diferenciado acerca dessa europeização cultural sentida tanto no Rio quanto em São Paulo. Quando voltou da Europa para morar definitivamente com a família no Brasil, sentiu evidentemente a discrepância do atraso em relação à realidade europeia, porém não se contaminou do sentimento de modernidade e nação que era compartilhado pela elite, mantendo-se, por opção própria e tanto quanto possível, à margem do mercado de arte, que implicava a manutenção de relações mais próximas com o aparato estatal e/ou com a cultura de massa.

Em relação a essa recusa pessoal de Goeldi, Priscila Rufinoni (2006) contemporiza, afirmando que o fato de o gravador ter produzido tantas vezes por encomenda de editoras e revistas talvez tenha estreitado suas relações com o movimento modernista, acabando também por conformar sua carreira ante o mercado de arte, visto que tais trabalhos ajudaram na difusão de sua obra (p. 31). Mais do que isso, Rufinoni arrisca dizer que “Goeldi, tendo trabalhado para *A Manhã*, jornal dirigido por Cassiano Ricardo, também pode ser visto como

um dos artistas modernos que passa a ter visibilidade pública (pela ilustração) por uma cooptação institucional, pois o jornal é porta-voz da ala governista” (p. 104). Contudo, há que se considerar que o suplemento literário do mesmo jornal publicava também os textos do “comunista” Graciliano Ramos, o que sugere duas conclusões: a necessidade de se fazer uma distinção entre atuação política e criações privadas,<sup>7</sup> bem como o entendimento que, gradativamente, as produções modernistas, tidas antes como revolucionárias, foram aos poucos sendo assimiladas e rotinizadas, apesar de suas diretrizes ainda polêmicas (p. 106).

Em meio a uma crise de valores que se abate sobre a intelectualidade brasileira – cujas inquietações têm como fatores desencadeantes, num primeiro momento, a crise de 29 e a derrocada da cultura cafeeira, que marca o fim de um período mais eufórico da modernidade, e, em seguida, a crise política, em virtude das revoluções de 1930 e 1932, marcada pela cooptação de intelectuais para a máquina do poder, bem como, no plano propriamente artístico, a vanguarda que surge por meio do muralismo mexicano, dos gravadores alemães da Nova Objetividade e do realismo psicológico “bruto”<sup>8</sup> –, “a visão da ‘realidade brasileira’ ganha outros contornos que querem dar conta dos contrastes”; e são esses mesmos contrastes que conformam as diferentes formas de atuação dos artistas e intelectuais da época (RUFINONI, 2006, p. 102).

Assim, para além de tentar estabelecer distinções entre um engajamento político e um engajamento artístico, é preciso perceber que ambos têm em comum “a preocupação com um léxico ancorado no referente, garantia de uma relação direta com o entorno” (RUFINONI, 2006, p. 107). Sem se posicionar abertamente, a obra de Goeldi tem como ponto fundante a relação com esse entorno e, buscando a simplicidade e a pureza dos meios plásticos, talvez seja coerente afirmar que seu compromisso com a realidade é antes ético do que político.

---

<sup>7</sup> Goeldi, em diversas oportunidades, declarou que fazia tais trabalhos de ilustração apenas por necessidade de sobrevivência.

<sup>8</sup> No entender de Alfredo Bosi (1994, p. 390), que ressalta o engajamento da literatura produzida no início do século XX (por romancistas que chegaram à idade adulta entre 1930-1940), o caráter brutal desse novo realismo corresponderia “ao plano dos *efeitos* que a sua prosa visa produzir no leitor: é um romance que analisa, agride, protesta”, atingindo seus objetivos por uma “reorganização da linguagem narrativa”. Como exemplos dessa estética, Bosi cita Faulkner e Graciliano Ramos. Bosi (1975) também ressalta esse caráter brutalista ao analisar a produção literária a partir da década de 1960, que segundo ele, passou a viver uma “nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas” (p. 18). Como autores que trazem essa característica, Bosi destaca Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Interessa registrar os comentários tecidos por Bosi a respeito dos contos de Trevisan, remetendo já ao que será desenvolvido no capítulo 2 desta dissertação, a respeito de Ruffato: “Outro é o sentido da concisão das histórias de Dalton Trevisan. Aqui, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna. [...] A força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares, que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas” (p. 17-18).

Para Rufinoni, o expressionismo presente nas obras de alguns dos artistas modernos – como Lasar Segall e, de forma particular, Goeldi – é o que torna capaz de dissolver a oposição entre arte moderna e arte social, ao oferecer, simultaneamente “a antítese entre a análise demorada [...] e a síntese crítica, quase impiedosa, ácida [...] característica básica do olhar modernista para o entorno” (2006, p. 109). Contudo, diferentemente de artistas como Portinari e Di Cavalcanti, que tinham como temática constante o trabalho e a pobreza, Goeldi não relaciona suas imagens da cidade ao trabalho no sentido moderno da técnica, “não há em Goeldi nenhuma mensagem moralizante de louvor ao trabalho ou de redenção da pobreza. Seu mundo é o dos párias que ainda carregam alguma densidade humana” (MARQUES, 1988, p. 20).

Segundo Antonio Candido, os anos 1930 foram de “engajamento político, religioso e social no campo da cultura.” Houve uma “surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente.” Candido afirma que inclusive aqueles que não explicitavam suas posições, e mesmo aqueles que talvez sequer tinham consciência clara disso, “manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período” (CANDIDO, 1984, p. 27-28).

De lá para cá, observou-se um processo de evolução da arte brasileira no sentido de cada vez mais se libertar das formas canônicas e encontrar novas formas de figuração do espaço, dos personagens, do tempo etc. Mesmo com essas transformações, percebe-se que houve uma linha de continuidade, num crescente, em que cada vez mais a arte se preocupava com os problemas urbanos. “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, política e cultural que se estruturou depois de 1930”, afirma Bosi (1994, p. 383). Aos poucos, as obras empenhadas, centradas na problemática “nacional”, especialmente o assim conhecido romance do Nordeste, bem como as de comentário psicológico, vão perdendo espaço para novas produções, nas quais o foco passa a ser predominantemente a cidade e o conceito de nação passa a ser desconstruído. O debate estético deixa de ser o centro acalorado das discussões – mas ganha um teor bastante experimental, autorreflexivo e metaficcional –, e a pauta passa a ser em grande medida a questão de como representar o outro, a valorização da heterogeneidade, da diferença, da fragmentação, da alteridade etc., e a vida urbana vai sendo cada vez mais investigada em sua violência, quer seja a violência da diferença, ou a violência da solidão, do medo, do não pertencimento, do descentramento, da compressão do tempo, da incomunicabilidade.

Para Ruffato – que tem como projeto de produção, claro e declarado, representar o proletariado, acompanhando essa evolução da sociedade brasileira em função do processo de

urbanização e industrialização –, não é mais possível escrever com base nos modelos do século XIX. Assim, sem negar a herança do modernismo, Ruffato também acredita na busca por novas formas de expressão e representação que possam dar conta da pluralidade e da fragmentação da sociedade, bem como das angústias que assolam leitores e personagens:

Eu tenho um problema sério com a questão de como representar a violência. Eu penso que a arte e a literatura têm que oferecer alguma coisa a mais do que uma cópia. Tem que oferecer um diálogo com o que você está vendo. Me incomoda muito quando a violência é tratada com certo neo-naturalismo, que, nesse caso, é uma forma muito conservadora e reacionária. A possibilidade de pensar que a literatura proporciona [*sic.*] é o que faz com que no meu trabalho a violência não seja naturalizada mas seja uma coisa que está subjacente, que leve o leitor a sentir a violência (RUFFATO, 2006).

Regina Dalcastagnè, ao discorrer sobre o comportamento dos personagens e narradores no romance brasileiro contemporâneo (2001), mostra o quanto a narrativa brasileira contemporânea tem se ocupado em discutir a si própria, explicitando os artifícios literários e desmascarando os mecanismos de construção do discurso e da representação social. No entanto, percebendo o procedimento adotado por Ruffato também em autores como Sérgio Sant’Anna e Cristovão Tezza, entre outros, Dalcastagnè (2005) pondera que,

se personagem e narradores foram se transformando e crescendo em importância ao longo dos anos, o leitor também possui novo significado dentro da estrutura narrativa. Nunca fomos tão invocados pela literatura, nunca com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência (p. 30-31).

É realmente com essa sensação que se fica ao ler *Eles eram muitos cavalos*. A obra não só entrega ao leitor um entendimento racional daquela realidade narrada, mas também o envolve sensorialmente, fazendo-o sentir o mesmo incômodo vivido pelos personagens. Se o leitor se solidariza com eles, é porque, por uma espécie de catarse, sente o que eles sentem. Da mesma forma, é assim que se percebe a obra de Goeldi. Especialmente na parte 4 desta dissertação, será discutido como esses efeitos são produzidos e como uma e outra produção se relacionam nesse sentido.

## 2.2 Artes visuais e literatura: diálogos possíveis

A proposta desta dissertação, de aproximação entre a representação visual e a literária, não é a usual, porque diferente da relação óbvia comumente estabelecida (poesia *versus* pintura), e

porque pouco privilegiada pela tradição dos estudos interartes. Escolheu-se trabalhar com Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato sem existir, entre esses dois autores, uma relação de influência, de um tratando ou apropriando-se do trabalho do outro quer seja direta ou intertextualmente. No entanto, a aproximação é plenamente aceitável e pertinente.

Primeiramente, faz-se necessário situar este trabalho ante a questão historicamente colocada da relação entre a literatura e outras artes tal como vem sendo tratada pelos estudos comparatistas, que atuam em várias frentes e sob diferentes linhas de pensamento. Desde a antiguidade, filósofos e estudiosos lançaram-se a esse trabalho de aproximação. Com sua célebre expressão “*ut pictura poesis*” (como a pintura, é a poesia), Horácio (65 a.C-8 a.C) é o mais lembrado quando se trata desse tema. Contudo, a aproximação mais antiga remonta a Simônides de Céos (557 a.C.- 556 a.C.), poeta grego, que afirmava “*Muta poesis, eloquens pictura*”, ou seja, a poesia é uma pintura que fala e a pintura uma poesia silenciosa.<sup>9</sup> O dito de Simônides foi mencionado por Plutarco (*De gloria Atheniensium*, 17f-18a), que atribui essa possível comparação ao fato de a pintura e a poesia terem em comum a função de *mimesis*, ou seja, de imitação da natureza. Tais princípios de similaridade entre poesia e pintura foram reafirmados ao longo da história da literatura e das artes. Leon Battista Alberti, em *De pictura* (1435), enfatiza que um quadro bem articulado precisa ser composto tendo uma narrativa como princípio organizacional. Assim, por exemplo, aparecem, ao longo da Idade Média, quadros que dispunham as imagens em sequência, a exemplo do *São Francisco de Assis* (1235), de Berlingheri (fig. 1), que traz passagens da hagiografia do santo em suas laterais. No entanto, com o advento do perspectivismo, fundamental à arte renascentista, essa narrativa passa a ser contada em função do momento de clímax da ação ou de um gesto representativo (como o *São Francisco em êxtase*, de Giovanni Bellini, de 1480 – fig. 2).

---

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci, indignado com a parcialidade de tal afirmação, retruca que, se fosse um pintor a fazer a afirmação, talvez tivesse dito que a pintura é poesia visível e a poesia é pintura invisível.

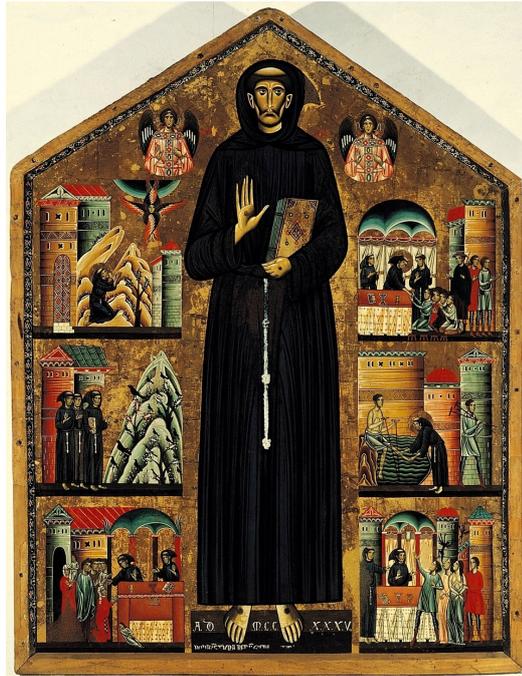


Fig. 1 - *São Francisco de Assis* (1235), de Berlingheri



Fig. 2 - *São Francisco em êxtase* (1480), de Giovanni Bellini

Se até aqui havia uma ideia de irmandade entre as artes, com o advento da Revolução Industrial (e a ênfase na especialização, alienação e fragmentação da produção), que influencia a atividade social e cultural como um todo, ocorre um movimento contrário – o de ressaltar a dessemelhança, ideia esta radicalizada em autores como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781),

que oferece uma nova perspectiva sobre o assunto em sua célebre obra *Laocoonte* (1776/1998),<sup>10</sup> em que trata da especificidade de cada uma das artes (poesia e pintura), criticando a possibilidade de intersecção entre esses dois domínios pela *écfrase*.<sup>11</sup>

Fazendo um salto no tempo, com o Modernismo e com as correntes vanguardistas, observou-se um estreitamento dessa relação, radicalizada em experimentações em torno da expressão literária fundida com a plástica por grandes pintores como, por exemplo, René Magritte – a exemplo de seu quadro *L'art de la conversation*, de 1950, que tem sua origem nos versos de Baudelaire: “*Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre...*”, no qual o pintor cria uma cena de ruína em que as pedras simulam a palavra “rêve” e, a partir dela, outras –, ou por poetas como Apollinaire e seus caligramas, ou, ainda, mais recentemente, no caso brasileiro, com Augusto de Campos e sua poesia concreta, que também radicalizou a experimentação e o rompimento das fronteiras entre diferentes artes e mídias, chegando ao que se chamou então de poesia “verbivocovisual”, com muitos adeptos nos dias de hoje.

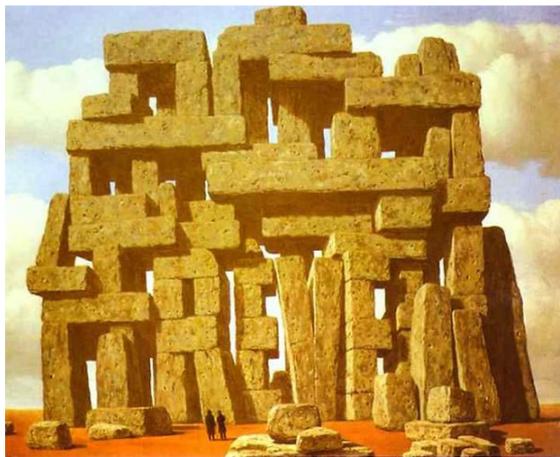


Fig. 3 - *L'art de la conversation*, Renné Magritte (1950)

<sup>10</sup> Lessing, ao tratar das relações entre as artes plásticas e a poesia, compara a passagem do canto II de *Eneida*, de Virgílio, e a escultura *Laocoonte* (ambas trazem a cena da morte do troiano *Laocoonte*, que tenta livrar os dois filhos das serpentes gigantes que os envolviam), criticando esta última pelo fato de, em seu entender, não ser capaz de representar o grito de horror de *Laocoonte* expresso no poema (1998, passim).

<sup>11</sup> A *écfrase* (do grego *ékphrasis*, descrição) consiste no processo descritivo, no qual, em uma narração, pode-se produzir uma imagem de um objeto, de uma paisagem ou de uma ação (por exemplo, a descrição do escudo de Aquiles, nos versos 483-608 da *Iliada*). Entre os gregos, no período chamado de Segunda Sofística (I-V d.C.), o termo era também empregado no que se referia à descrição de obras de arte, contudo, essa mesma expressão passou a ser utilizada largamente nos estudos acadêmicos acerca das artes a partir da década de 1950, indicando, mais especificamente, o método descritivo pelo qual a uma obra escrita reproduz o conteúdo de uma obra visual, de forma intertextual, descrevendo-a detalhadamente.



Fig. 4 - Exemplo de um caligrama de Apollinaire

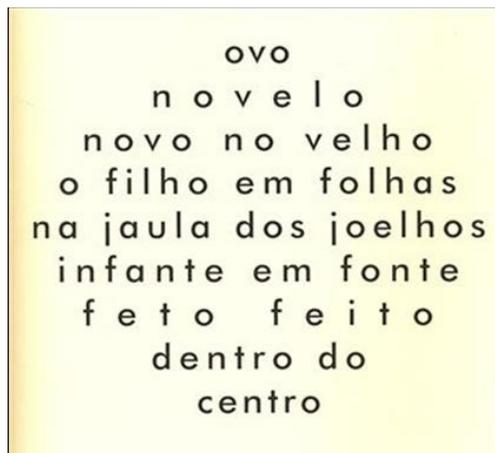


Fig. 5 - Exemplo de um poema visual de Augusto de Campos

Contudo, o que se percebe é que a maior parte dos livros de teoria e crítica que relacionam literatura e artes visuais faz isso a partir da perspectiva de textos literários que tomam o visual por objeto, referindo-se a uma imagem que ilustra um texto ou a um objeto, uma pintura ou escultura existente no plano extraliterário, por exemplo, trabalhando sobretudo com o princípio efrástico referido anteriormente.

Michel Foucault (1989, p. 39), entre outros que se debruçaram mais recentemente sobre essa questão, tece suas análises, em *Isto não é um cachimbo*, contradizendo a afirmação tradicional reducionista que afirma que a imagem visual faz ver pela semelhança (mimese), enquanto a palavra escrita compõe seus significados pela diferença, ou seja, que a representação literária remete à realidade em sua ausência, e, por sua vez, a representação visual oferece um substituto. Esse seria o princípio em que se pautam os críticos como Lessing, que defendem a separação entre as artes. Foucault rebate esse princípio dizendo que

esse princípio, cuja soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.

Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas. As árvores das florestas desfilam sobre pautas musicais. *E o olhar encontra, como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida. E no ponto de junção dessas figuras e desses signos, a flecha que retorna tão frequentemente (a flecha, signo que traz consigo uma semelhança de origem, como se fosse uma onomatopeia gráfica, e figura que formula uma ordem), a flecha indica em que direção o barco está se deslocando, mostra que se trata de um sol se pondo, prescreve a direção que o olhar deve seguir, ou antes a linha segundo a qual é preciso deslocar imaginariamente a figura aqui colocada de um modo provisório e um pouco arbitrário.* (1989, p. 40-41)

Após tais considerações, é preciso esclarecer, então, que, este trabalho se distancia da teoria de Lessing e dos que o seguiram, visto que tais teorias, apesar de pertinentes em sua época, já foram superadas em muitos aspectos.<sup>12</sup> Aqui, a relação que se pretende estabelecer entre os dois artistas é de outra ordem, pois, em princípio, não há uma relação intertextual entre as xilogravuras de Goeldi e o romance de Ruffato; de modo algum são obras que se (re)leem mutuamente. Além disso, não há intenção de se fazer nenhum julgamento de valor entre uma ou outra técnica ou forma de representação artística.<sup>13</sup> E, apesar do fato de o suporte material de uma obra ter obviamente influência em sua natureza estética, não interessa especular e definir fronteiras entre uma ou outra arte, assim como muitos autores já fizeram, afirmando que a pintura (leia-se arte visual) seria uma arte do espaço, enquanto a literatura seria a arte do tempo – aquela representando descritivamente os corpos enquanto esta os representa em função da ação que realizam –, ou contrapor a imediatez da imagem em relação à imediatez da palavra escrita.

Dessa forma, começa-se a esclarecer, portanto, qual é o entendimento para os fins deste trabalho, e focar nas características de um e outro procedimento artístico que interessam especificamente à análise que será desenvolvida. Isso posto, no que concerne à literatura, para estabelecer um ponto de contato entre dois artistas tão distantes, este trabalho estrutura-se apoiado no poder imaginativo da palavra.

O poder da palavra é identificado com o despertar da *imagem mental* durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 8, grifo nosso)

Juremir Machado da Silva, em *As tecnologias do imaginário*, faz uma afirmação aparentemente contraditória: “Todo imaginário é real. Todo real é imaginário.” (2006, p. 7). Mais adiante, o autor afirma também que “Todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Vista de um ponto” (p. 8), ao que acrescenta, no entanto, que todo imaginário é também uma construção coletiva. Nesse sentido,

o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros [...]. Mas este deve sempre ser entendido como algo mais amplo do que um conjunto de imagens. O imaginário não é um mero álbum de fotografias mentais nem um museu da memória individual ou social. Tampouco se restringe ao exercício artístico da imaginação sobre o mundo. O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente (SILVA, 2006, p. 9).

<sup>12</sup> Sobre isso, ver Gonçalves (1994).

<sup>13</sup> Assim como o faz Leonardo da Vinci, que ferrenhamente defende a superioridade da pintura em relação à literatura.

Ou seja, é por meio do imaginário que se apreende o real, que, contudo, será sempre apenas uma visada sobre a realidade; mas, sempre que o imaginário for estimulado, será capaz de suscitar sensações, lembranças, afetos etc. que propiciam essa identificação por meio da arte, por exemplo. Segundo Silva, o imaginário insere-se na ordem da compreensão, da empatia e da sedução, podendo, então, ser induzido (uma vez que não surge do nada) mediante a adesão do destinatário.

A essa altura, cabe recorrer ao efeito estudado pela retórica e poética desde a Antiguidade, compreendido no conceito de enargia (do grego *enárgeia*, clareza, vividez, entendido também como autoevidência), utilizada pelo retor com a finalidade de persuadir o espectador, atingindo a emoção do público por meio de uma descrição vívida. Fazendo uso de tal recurso, o poeta ou orador era capaz de fazer o leitor ou ouvinte acreditar que estava vendo a cena (construída por meio de descrições ou metáforas) por seus próprios olhos. Este é um efeito que ajuda a entender como funciona a percepção que o espectador tem em relação às obras que se costuma classificar como realistas, para além de simples referências ou simulacros que envolvam o mundo “real”.<sup>14</sup>

Destaca-se esse efeito – sem, contudo, esmiuçá-lo –, apenas porque a enargia parece ser um dos elementos que permite situar tanto Goeldi quanto Ruffato na perspectiva de uma estética realista e aproximar as obras desses dois artistas a partir do efeito que suas imagens produzem por ocasião da recepção de suas obras. Essa característica será expandida e redirecionada adiante.

Pretende-se, assim, para além de aproximar literatura e artes visuais pelo motivo, mostrar o quanto as escolhas técnicas de uma e de outra se assemelham quando está em jogo uma expressão que também mantém pontos de contato em seus contornos ideológicos. De acordo com Mário Dionísio (1983, p. 8) “para a maioria das pessoas, tanto a nossa atenção se volta mais para o que iguala – a necessidade, a intenção, o assunto – do que para o que separa e caracteriza: o material e as técnicas de expressão, que dele dependem.”

É importante ressaltar que o trabalho de Goeldi e Ruffato será analisado, quer na forma, quer no conteúdo, sem tomar como base uma noção de influência, mas, sim, propondo que *a relação entre o visual e o textual possa ser entendida como índice, no cenário cultural atual,*

---

<sup>14</sup> Paulo Lins, em uma entrevista concedida ao programa O Mundo da Literatura, da SESCTV, comenta acerca do desempenho realístico dos atores no filme *Cidade de Deus*, e afirma que isso se devia ao fato de eles mesmos serem moradores da favela. Segundo o autor, “quando você vê a *sua* realidade de frente, assim, você diz: ‘isso aí é verdade’”. Ao que perguntamos, verdade para quem? Ver a violência nas telas da TV nos habilita a dizer que aquilo pertence a nossa realidade? Percebemos, assim, o quanto a impressão de realidade está associada ao “ver” e ao produzir imagens, e, finalmente, ao imaginário, fazendo-nos acreditar que aquilo nos pertence, mesmo que seja um ver mediado e induzido. O vídeo da entrevista está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vUmtC39N5NI>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

*das condições de representação que nele atuam*, ou seja, que as imagens, quer visuais ou do pensamento (como as evocadas pela literatura), sejam compreendidas como mediações significativas de realidade. Nesse aspecto, é essencial entender a imagem em um sentido amplo e não apenas no sentido pictural, sobretudo, é importante dissociar a imagem de seu suporte, para que não se confundam. Assim, a análise a ser desenvolvida neste trabalho tem como objetivo apontar a relação não entre um texto e uma obra de arte visual, concretamente falando, mas, sim, entre o que o texto “faz ver” e o que a imagem “diz e dá a entender” (SCHØLLHAMMER, 2007).

Se é o caso de uma classificação para fins analíticos, a possibilidade de relação estaria enquadrada, de acordo com a proposta de classificação elaborada por Leo H. Hoek (apud ARBEX, 2006, p. 43 e ss.), nas relações ditas de correferência, “que consistem na aproximação de um texto e de uma imagem autônomos em virtude de correspondências históricas, individuais e coletivas [...] apesar de não serem ‘imediatas’, nem ‘objetivas’”.

Esclarecida e definida a relação a ser estabelecida aqui, cabe esclarecer, então, quais aspectos serão privilegiados na proposta de trabalho desses dois autores, e que podem ser resumidas em duas proposições gerais:

- Capacidade de refletir sobre a realidade (social, econômica, política) da qual são contemporâneos, estabelecendo um compromisso com a realidade dos que estão à margem da sociedade; e
- Capacidade de questionar essa mesma realidade não apenas por meio do conteúdo, mas também pela forma, promovendo uma reflexão e reformulação do fazer artístico.

Dando continuidade às ideias esboçadas nesta contextualização, as partes que se seguem neste trabalho têm a intenção de explorar como ambos os artistas estão ligados pela estética realista, que adotaram como método de trabalho para tratar seus temas. Contudo, a interpretação acerca do movimento expressionista – do qual Goeldi é devedor no início de sua carreira – será deslindada, ao ponto de se afirmar que não apenas na produção de Goeldi, mas também na de Ruffato, encontram-se pontos em comum com a ideologia deste movimento.

Na parte seguinte, e a mais importante, a obra de Goeldi e Ruffato será analisada em detalhe, ressaltando-se as técnicas empregadas por um e outro, bem como a semelhança entre elas e os efeitos produzidos. Aqui também surgem pontos de contato, consolidando as ideias que deram origem a esta pesquisa.

### 3 A TÉCNICA POR UMA CAUSA

*O que você pensa que é um artista? Um imbecil que só tem olhos, se ele é um pintor... Longe, longe disso: ao mesmo tempo, ele também é um ser político, constantemente ciente das desoladas, apaixonadas ou agradáveis coisas que acontecem no mundo, modelando-se completamente na imagem delas... Não, a pintura não é feita para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo.*

Pablo Picasso

É ponto pacífico entre os autores que estudam o realismo e a estética realista a ideia de que essa manifestação artística está inelutavelmente vinculada a propósitos político-ideológicos. Os artistas que optam por esse procedimento, em todas as épocas, sempre foram caracterizados como engajados socialmente. Ao defender o engajamento do escritor, Pedro Lyra (1979) tece alguns argumentos, os quais são também plenamente aplicáveis às artes visuais de modo geral, servindo aqui tanto para se pensar sobre a obra de Ruffato como a de Goeldi, sobre como elas se inserem no cenário cultural e sobre como o realismo situa-se em relação a outros movimentos artísticos. Segue um trecho longo de citação, que tem, contudo, a vantagem de ser extremamente condensador das ideias que apoiam este trabalho desde o início e que motivaram a seleção dos artistas trabalhados nesta dissertação:

Quem faz literatura se envolve com o problema central do homem no seu mundo: envolve-se diretamente, se o aborda; indiretamente, se o evita.

Ao envolver-se diretamente, focalizando o problema do seu tempo, o escritor toma uma posição: pró ou contra. [...] Num caso ou noutro, ele age com convicção e adota a técnica do *confronto*.

[...] é evitando-o que o escritor se envolve com o problema central do homem. Também em dois sentidos: por desprezá-lo ou por ignorá-lo. Se ele conhece o problema (e, em tese, não pode haver escritor ignorante) e não o aborda, é porque a situação – para ele – não é problemática: por conseguinte, conserva-se a favor da situação. [...] Esse impulso conservador não pode ser separado da figura do privilégio: ele empreende a sua defesa. Em ambos os casos – na ignorância ou no desprezo do problema – prevalece a técnica do *contorno*. [...]

Quase sempre, os contornadores [...] derivam para uma temática periférica e supostamente descomprometida. A preferida são os chamados “temas eternos”, notadamente em sua exploração metafísica. Isoladas as execuções, a literatura do eterno tem sido, ao longo da história, uma literatura do privilégio. Nenhum escritor oprimido dissociou-se jamais da problemática histórica. Mas uma coisa é atingir o eterno através do histórico; outra, simplesmente oca, é tentar ver em certos temas um eterno absoluto, despojado de historicidade. É o caso de grande parte de nossa poesia lírica: vê o amor, mas não vê a prostituição – muito menos as condições materiais que arrastam um ser humano à prática da prostituição como único meio de sobrevivência. (p. 137-138).

Essa perspectiva da técnica do confronto é uma das razões que torna possível enquadrar Goeldi e Ruffato em relação à estética realista no que concerne a uma postura de intervenção no mundo.<sup>1</sup> Com o devido cuidado para delimitar os termos que estão sendo usados, é importante diferenciar Realismo e estética realista. É sempre complicado falar de realismo hoje, sobretudo pelo menosprezo atribuído pela crítica no Brasil, sob a sombra do Naturalismo, devedor da versão clássica desse movimento. No entanto, é preciso ter em conta que a representação realista não se reduz ao conceito de mimese como sinônimo de imitação, mas pode, sim, abarcar a interpretação e avaliação do motivo representado, daí a possibilidade de experimentação e a flexibilidade dos realismos que se sucederam ao Realismo histórico do século XIX.

Conforme explica Teixeira Coelho (1987), é comum entre os historiadores da arte afirmar que o conceito de realismo surge, no século XIX, mais precisamente, na pessoa do pintor francês Courbet (1818-1877). Teixeira Coelho pondera que

talvez haja alguma razão nesse enquadramento *desde que* se pense no Realismo segundo nossa concepção atual, que é exatamente a concepção do século XIX. Obviamente será um absurdo pretender que os séculos anteriores não tivessem cada um seu próprio entendimento e sua própria representação do que *isso* pudesse ser. Mais adequado seria apresentar o que o século passado conheceu como realismo enquanto algo que se opunha ao que essa época chamava de arte *idealista* dos períodos passados. O realismo de Courbet não se preocupava com proporções ideais, de fato. [...]. Courbet questionava o alcance social da pintura que se fazia na época, como mostra seu envolvimento político (Revolução de 1848, Comuna de 1871, exílio etc.). [...] O que Courbet entendia por Realismo era a rejeição tanto do Classicismo quanto do Romantismo – pelos *temas*, que considerava escapistas, o que até poderia ser, e literários, o que é uma flagrante injustiça. Proclamava o realismo como a única arte democrática e dizia que os assuntos mais nobres que um pintor podia escolher eram o operário urbano e aquilo que uma tradição europeia nos fez chamar de ‘camponês’. (p. 133-134)

Há muita confusão acerca do Realismo histórico, que ora é caracterizado por suas intenções político-sociais, ora por seu caráter estilístico, ou seja, confundem-se as diretrizes ideológicas do movimento com seus procedimentos, uma vez que o termo realismo “tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a ‘reproduzir’ aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz.” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). Sob o ponto de vista de Courbet, uma obra é considerada realista não tanto por sua capacidade de verossimilhança, mas em função da atitude que se adota por meio da obra de arte (o *confronto*).

<sup>1</sup> De acordo com Ruffato, “a Arte serve para iluminar caminhos: e se ela modifica o indivíduo, ela é capaz de modificar o mundo.” (RUFFATO, 2011, p. 9, ver Anexo B).

Contudo, essa atitude não surge alienada de uma técnica que, pelo menos em tese, seja capaz de produzir seus efeitos. Courbet tinha a clara intenção de mostrar certos aspectos da sociedade que eram considerados impróprios para os salões de arte, mas também assumia tecnicamente a crença na necessidade de se mostrar as coisas “como eram”. O pintor tinha vivo o desejo de realismo, mas esse real só é dado parcialmente pela arte. Contudo, no afã de diminuir essa sensação de distância em relação ao real, é preciso que se encontrem meios cada vez mais eficientes de oferecer aquilo que se entende por real aos olhos do espectador, o que conduz diretamente à técnica.

É, em grande parte, em função das diferentes técnicas empregadas nessa busca que, durante o século XX, o realismo ganhou novas “roupagens”, do surrealismo ao hiper-realismo, do realismo fantástico ao realismo regional, por exemplo. É importante lembrar ainda que o realismo foi alvo de muita controvérsia no meio artístico pela associação ideológica feita com os regimes totalitaristas no passado, tendo sido largamente utilizado para propaganda política nos anos 1930, a exemplo do nazismo e do socialismo, sobretudo pelo fato de a arte realista ser considerada uma arte mais acessível. No Brasil, a arte realista comprometida politicamente sempre sofreu muitas críticas, que questionavam, sobretudo, a qualidade da produção, adjetivando-a como panfletária. Ou seja, até se poderia aceitar que a arte pudesse ter um caráter utilitário e servir a um objetivo de protesto político-ideológico, mas não se aceitava que ela pudesse, por isso, descuidar de seu rigor estético,<sup>2</sup> ou do que assim se entendia, conforme a hierarquia imposta pelo sistema literário vigente.

Nas seções seguintes, pretende-se explicitar como se dá a continuidade estética observada entre Goeldi e Ruffato entendendo o efeito do real como uma permanência vinculada à obra tanto politicamente quanto esteticamente. Partir-se-á do movimento expressionista, ao qual os críticos vinculam a produção inicial de Goeldi, para mostrar o quanto nele também há de realismo, desembocando no cruzamento proposto, qual seja, delinear pontos de contato entre a estética realista de Goeldi e a de Ruffato.

Contudo, esta análise não estaria completa e restaria superficial se relacionasse apenas os aspectos temáticos e estéticos em comum na obra de Goeldi e Ruffato sem esmiuçar os recursos técnicos explorados por um e outro em suas obras, destacando suas homologias estruturais. Isso será feito na quarta parte, em que se analisa os procedimentos utilizados nas obras do *corpus*.

---

<sup>2</sup> Cabe registrar que poucos artistas obtiveram esse duplo reconhecimento, como Di Cavalcanti, Portinari e Lasar Segall.

### 3.1 Da expressão à ação

*O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.*

Charles Baudelaire

Na Alemanha, nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, os problemas econômicos, sociais e políticos foram agudizados. Surgiram aí alguns movimentos vanguardistas, em continuidade ao grupo “Die Brücke” [A ponte], que era um movimento inserido no Expressionismo e tinha a intenção de estabelecer uma passagem (ponte) entre a arte de sua época e a arte do futuro, renegando os cânones, rompendo com o Neorromantismo alemão e estabelecendo um contato íntimo com a natureza e a realidade. Tais movimentos vanguardistas deram seguimento ao programa do grupo em obras de profunda crítica social, que denunciam a perversidade, a decadência e a desordem do pós-guerra. No entanto, diferentemente do Realismo Social, o faziam buscando a alma das coisas, o que não se vê, mas se sente. Os artistas que faziam uma análise mais sórdida e macabra da sociedade ante a invasão da técnica representavam o movimento da “Nova Objetividade”, que fazia uso da lógica fotográfica como poética de narração.

Assim é que os críticos ora aproximam a obra de Goeldi ao Expressionismo, ora à Nova Objetividade, especialmente em função dos seus primeiros desenhos, feitos em nanquim. Outros estudiosos, no entanto, relutam em aceitar essa limitação e afirmam ser impossível aliar a produção goeldiana a esta ou aquela corrente estética. Neste trabalho, a tendência é concordar mais com essa percepção, apesar de se saber que, originalmente, Goeldi bebeu e muito na fonte expressionista, sendo possível identificar em sua obra muitos aspectos que condizem com essa proposta estética. Contudo, é fato que ele a ultrapassou, ou, por outras palavras, encontrou seu próprio caminho. Em sua originalidade e marginalidade, não há lugar para rótulos.

No início deste trabalho, afirmou-se que, na linha estética, Goeldi e Ruffato podem ser interligados pelo olhar que imprimem em suas obras, o olhar realista. Mas, se se vem falando de Goeldi como expressionista, então, como se dá esse movimento em direção à estética realista? A resposta talvez esteja no fato de que uma coisa não anula a outra, pelo contrário, uma alimenta a outra, sobretudo na obra de Goeldi, que sempre buscou seu tom particular. Vale aqui comentar que,

na verdade, o que se denominou de Expressionismo foi uma conquista da forma de manifestação expressiva que a arte conseguiu apreender. Essa profunda maneira de ler, primeiramente pela linguagem pictórica e depois pelas demais linguagens, esse teor refratário que apontaria para o *verdadeiro realismo em arte*, a tudo isso se denominou Expressionismo e passaria a render influências em movimentos que haveriam de surgir durante todo o século. (GONÇALVES, 2002, p. 691, grifo nosso)

Da mesma forma, para Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita,

o criador expressionista anseia dominar o real, sua angústia é ser envolvido pela realidade que o agride: ‘quer assuma a realidade, subjetivando-a – conceitua Argan – quer projete-se sobre ela, objetivando-se, o essencial é o encontro do sujeito e do objeto, seu corpo-a-corpo direto com a realidade’ (1985, p. 13).

Ou seja, para a análise e interpretação propostas nesta dissertação, é importante falar do Expressionismo e entender o porquê dos trabalhos de Goeldi serem associados a esse movimento e o que Goeldi tem de expressionista – sobretudo, porque muitos críticos de arte consideram que o Expressionismo continuou influenciando a arte durante todo o século XX e manifesta-se até hoje na arte contemporânea.

Se, por um lado, Goeldi nunca se filiou esteticamente, por outro, sempre estabeleceu férteis diálogos. Fato é que, quando retorna ao Brasil com 24 anos, após seu período de formação na Suíça, onde estudou na École des Arts et Métiers, Goeldi mostra sua produção impregnada dos princípios que norteavam artistas como Gauguin, Van Gogh e Munch, entre outros aos quais manifestava apreço. Neles, observa-se a recorrência da figura humana em ambientes naturais (que talvez justifique a série de xilos de Goeldi retratando os pescadores do Rio de Janeiro) e a cidade (no que se tem as xilos de Goeldi retratando a periferia, selecionadas como *corpus* da pesquisa), tendo por características principais as formas simples e deformadas, a ausência de perspectiva, o contraste de cores e a linha forte de contorno, elementos característicos também da obra de Goeldi.

Priscila Rufinoni fala do resgate atual pelos críticos que afirmam ser Goeldi o

*único* dentre os modernistas a “conquistar o moderno”. Artista que teria construído, solitariamente, uma verdadeira obra moderna, no sentido ético e estético. Em oposição à mera atualização dos temas nacionalistas, operação de Portinari (o *exato* oposto de Goeldi), o gravador criaria em sua obra uma tensão entre o real e o sujeito, conquistando, eticamente, uma plástica moderna, por meio das superfícies preto-e-brancas – em um modernismo formal. (RUFINONI, 2006, p. 22, grifo da autora).

Tendo iniciado sua carreira no Brasil, em 1919, ainda embebido do Expressionismo europeu, a modernidade identificada tardiamente em Goeldi não é consequência de seu

alinhamento a esse ou aquele movimento estético, mas, sim, por sua atitude de provocar o estranhamento, que age para revelar as injustiças do Brasil moderno e trazer à tona o que ficou à margem do progresso do país, o drama de pessoas humildes vítimas de uma vida social fragmentada em um mundo quase sempre sombrio, repleto de incompletudes. É importante ressaltar, contudo, que, em meio a uma efervescência da arte de orientação marxista, Goeldi não se pautava pelo conceito de “representação da luta de classes”, tal como observável em artistas como Lívio Ábramo, por exemplo.

Em Goeldi, ao contrário, o drama da exploração do homem não se transforma em pretexto temático; impregna-se antes nas formas aguadas de nanquim, nos golpes da goiva na madeira, na maneira como imprime as gravuras. (GERALDO, 2005, p. 14)

O Modernismo no Brasil sofreu influência sobretudo das vanguardas francesas (considerando que a França havia saído vitoriosa da guerra, passando a ser referência cultural), em comparação a outros países. Assim, o expressionismo que aqui se observava na produção de alguns artistas veio muito mais pelas mãos de imigrantes ou filhos de imigrantes que aqui nasceram, mas tiveram sua educação na Alemanha, na Rússia ou na Suíça (como é o caso de Goeldi), do que pelas mãos dos artistas da Semana, nos quais, em alguns casos isolados, o expressionismo pode ser lembrado.

A arte de Goeldi nasceu claramente influenciada pelo expressionismo, em função do que é possível compará-la a de outros artistas como Alfred Kubin, como já mencionado anteriormente. Uma vez no Brasil, Goeldi poderia ter se deixado levar pela moda modernista (que se norteava em grande parte por uma vontade de afirmação nacional) como uma tentativa de busca de reconhecimento no espaço cultural da cidade, no entanto, ele preferiu manter suas características originais, que traziam, a seu modo, as marcas de seu tempo.<sup>3</sup>

O Expressionismo foi um movimento cultural revolucionário, em reação ao Naturalismo e ao Impressionismo, desenvolvendo-se inicialmente na Alemanha, no período entre guerras. Atingiu todas as formas de manifestação artística, que se influenciaram mutuamente, das artes plásticas à literatura, incluindo a arquitetura, o teatro, a dança e a nova

---

<sup>3</sup> Em 16 de fevereiro de 1935, Goeldi escreve uma carta para seu amigo, o pintor Hermann Kümmerly, em que afirma: “Os artistas aqui, um grande número deles é moderno, hiper-moderno, Chirico encontrou alguns seguidores, e Picasso, com sua mania de desenhos lineares – também existem cubistas, muitos ‘gênios’, mas nenhum grande pintor e nem um só gráfico expressivo; esqueci também o Massereel e Gross que encontraram copistas, porém copistas baratos. Neste lodaçal de artistas pseudo-modernos sempre se corre o perigo de afogar-se.” Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas\\_interior&pagina=7&opcao=H](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=7&opcao=H)>. Acesso em: 1º jan. 2011.

arte em ascensão: o cinema. Foi um movimento que surgiu inicialmente no fervor intelectual que se desenvolvia nos ambientes tipicamente metropolitanos e boêmios: os cafés e galerias, frequentados por intelectuais e artistas que compartilhavam suas ideias.

Em suas primeiras manifestações, os expressionistas não se preocupavam com a denúncia da miséria social, a cidade grande era representada e experienciada como um caleidoscópio, associada, simultaneamente, ao sentimento de fim de século e à esperança de renovação.

Os princípios estéticos expressionistas, no entanto, não são muito consistentes e não é possível falar de “um” expressionismo uniforme; pelo contrário, há uma gama de características e obras que poderiam ser elencadas como expressionistas, sem que com isso se chegasse a uma definição precisa. Costuma-se afirmar que o Expressionismo não era uma escola (como o Impressionismo), mas, sim, um movimento, isto é, se pautava mais por preceitos éticos – entendendo-se por ética uma posição adotada nas obras – do que por procedimentos formais rígidos. A mudança percebida em termos estéticos é decorrência de mudanças num plano ideológico. Ao escrever sobre a estética expressionista, Aguinaldo José Gonçalves, afirma que, em linhas gerais, pode-se dizer que o

Expressionismo caracteriza a arte e a literatura criadas ou expressas num espaço de linguagem advindo de uma forma de ver e de sentir o universo interior do artista que, mais do que pensar, vivencia, experimenta e, finalmente, *revela*, pelas imagens, o que vem do fundo do ser. (2002, p. 683)

O eixo temático sobre o qual a maioria das obras expressionistas gira, ou seja, a temática social, mantém uma relação estreita com o Naturalismo artístico. No entanto, a forma, de acordo com a visão expressionista, deve ser trabalhada de modo a “conferir uma expressão singular a um universo reconhecível”.

Os grandes artistas expressionistas consistem naqueles que conseguem ir bem mais além de denúncias de uma realidade social. [...] *o Expressionismo parece partir da camada visível do ser posto numa condição de miséria para buscar nesse ser os movimentos mais íntimos, suas esferas mais complexas.* Trata-se de um movimento de fora para dentro (do centrífugo ao centrípeto) que, *ao atingir a dimensão do dentro, manifesta-se no fora, de modo a conferir uma expressão que subverta as dimensões do automatizado, daquilo que é dado como verdadeiro pelo costume, pelo hábito.* [...] nesse sentido, *o Expressionismo conjuga as duas dimensões da realidade.* (GONÇALVES, 2002, p. 695-696, grifo nosso).

O Expressionismo é, então, uma forma de *visão* que decorre de “uma profunda relação com as coisas do mundo”. A realidade não está exclusivamente no mundo exterior nem

apenas repousa no interior, daí a busca desses artistas em, nas expressivas palavras de Gonçalves “resgatar o avesso das coisas como forma de melhor conhecer o seu lado direito, que jamais será o mesmo” (p. 702).

Gonçalves, cômico da dificuldade de definição do que seria o Expressionismo, especialmente em relação aos seus procedimentos estéticos, ressalta que

parece pouco dizer que se trata da busca de uma expressão pelos universos sensoriais pelos quais o artista (em qualquer sistema artístico) apreende o mundo que o cerca, seja materialmente, seja psicologicamente, bem como parece pouco dizer que se trata da manifestação de um grito que atenda aos anseios da busca de uma realidade que se manifeste por inteiro dentro de uma expressão artística. (2002, p. 694)

Gonçalves esclarece ainda que “a tendência expressionista é por uma arte engajada, manifestada pela ação” (p. 694), o que tem a ver diretamente com o questionamento do papel, da função da arte na sociedade. É preciso, então, esclarecer *como* se dá essa ação, que seria, portanto, o diferencial do movimento.

Vera Beatriz Siqueira, curadora da exposição “Cálculo da expressão”, que reuniu em uma exposição Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, afirma:

O artista expressionista desejava lançar uma mensagem para o mundo, o que pressupunha o encontro entre criador, realidade e espectador. Encontro nem sempre possível ou fácil de estabelecer. [...] O que requer, tal como indicamos no título desta exposição [Cálculo da expressão], um elaborado cálculo para a sua concretização. Acostumamo-nos a aceitar o fato de que o artista se expressa através de uma linguagem que nos faria reexperimentar os mesmos sentimentos que estão na origem de sua obra. Talvez tenhamos alguma dificuldade, portanto, de aceitar que *a expressão não é o resultado direto da manifestação subjetiva do artista e sim a construção complexa de um objeto cuja qualidade expressiva advém de escolhas poéticas, formais, técnicas, gestuais muito precisas e calculadas.* (2010, p. 2-3, grifo nosso).

Esse processo de criação tipicamente expressionista, imbuído do projeto de lançar uma mensagem ao mundo e de procurar, por meio dos recursos técnicos disponíveis, e de uma produção calculada nos mínimos detalhes, fazer o espectador reexperimentar as mesmas sensações vividas pelo artista ao se expor ao mundo que o cerca, é a maior característica das xilogravuras de Goeldi analisadas, e é o que se observa também em *Eles eram muitos cavalos*. É por meio desse processo que se materializam as intenções políticas de ambos os artistas, é sua forma de intervenção no mundo.

### 3.2 O real: do documento à expressão

*A verdade é um ponto de vista.*

Nietzsche

A noção do que é a “verdade” e do que é o “real” está intimamente relacionada aos procedimentos que estabelecem essa verdade e este real. Tânia Pellegrini (2003) propõe uma análise das transformações dos procedimentos literários em paralelo com a evolução operada desde a invenção da fotografia e do cinema (que ganhou mais força recentemente), que alteraram definitivamente a maneira como se olha e percebe o mundo. As noções de tempo, espaço, personagem e narrador foram sendo repensadas e redesenhadas na literatura ao longo do tempo desde o século XIX, e as soluções encontradas pelos autores guardam muitas conexões com o desenvolvimento conceitual e tecnológico que se processou em relação à imagem visual.<sup>4</sup>

Essa leitura tem o cuidado de apontar que as formas narrativas (quer seja a literatura ou o cinema) são articuladas em função de uma sequência temporal (gerada pela leitura), sendo que, de acordo com Pellegrini, o que difere a literatura e o cinema é o fato de que na literatura, a sequência é dada com palavras e, no cinema, com imagens. Essa suposição obriga a considerar, primeiramente, que também na fotografia, e até na fotografia-documento, a noção de verdade é questionável. Segundo o francês André Rouillé (2009), professor de fotografia na Université de Paris VIII (França), “nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia”, e “se as imagens podem passar por exatas, e mesmo verdadeiras, a exatidão ou a verdade não estão somente nelas”, mas, sim, são efeitos alcançados em função de procedimentos que estabelecem essa verdade, ou seja, as fotografias também são “construídas, convencionais e mediatas” (p. 62).

Assim, do paradigma de uma época em que vigorava o pensamento positivista e o socialismo marxista (e o materialismo dialético), dos movimentos sociais que chamavam a atenção do público para a realidade cruel da pobreza, que norteavam a urgência de uma

---

<sup>4</sup> Sem querer polemizar acerca da existência de influência mútua entre cinema e literatura, trazemos a perspectiva de Ruffato (ou seja, a de um escritor defendendo sua arte) sobre a questão: “Me entristece profundamente quando as pessoas falam: ‘Ah, a minha literatura tem influência do cinema’. Acho o fim da picada, porque o cinema nasceu da literatura. A gramática do cinema é toda literatura. Os grandes cineastas aprenderam a filmar lendo literatura. O escritor fala assim: ‘Então, ela depositou o copo em cima da mesa’. Isso é um movimento de câmera. [...] às vezes acho que a minha literatura é visual, mas não é nem um pouco cinematográfica. Nem um pouco. Por quê? Porque ela é literatura. Com certeza, ela não veio do cinema, embora eu adore cinema. Mas os meus cortes, as minhas transgressões formais, não são do cinema. São da literatura.” (RUFFATO, 2009).

representação da realidade social de forma mais objetiva e direta, a fotografia surge como um pretenso veículo de verdade. Contudo, mesmo lá em seus primórdios, tal qualidade já era discutida e questionada, não só pela possibilidade de se fazer fotos artísticas (em que, por exemplo, por meio de encenações, reproduziam-se pinturas), mas dentro mesmo da própria foto documental. O primeiro documentário fotográfico, por exemplo, foi o estudo sociológico realizado pelo fotógrafo John Thomson e o jornalista Adolphe Smith, *A vida nas ruas de Londres* (*Street Life in London*), publicado em 1877 (fig. 6 e 7). O trabalho é relevante (mesmo sabendo-se que se trata de uma interpretação da vida dos pobres que vivem nas ruas para desfrute de leitores de classe média) e vale a menção não só pelas fotos, mas também pelas legendas a elas atribuídas. No entanto, é importante dizer que, para obter as fotografias, as pessoas tiveram que posar, pelo que se pode, portanto, relativizar a ideia bhartesiana do “isso foi”.



Fig. 6 – *As rastejadoras*<sup>5</sup>

“Mulheres velhas reduzidas pelo vício e pobreza ao degrau da miséria que destrói até a energia para mendigar.”



Fig. 7 – *Doutor de rua*

“Vendedores de pílulas, poções e medicamentos falsificados não são tão numerosos como eram anteriormente. O aumento no número de hospitais gratuitos, onde os pobres podem consultar médicos qualificados, parece ter varrido essa classe de moradores de rua das vias de Londres”

Entre os aspectos que importam discutir, no que tange à fotografia, a literatura e a busca por um efeito de realidade, está a “supressão” do fotógrafo e do narrador como um

<sup>5</sup> Fonte das figuras 19 e 20: <<http://spitalfieldslife.com/2011/03/28/john-thomsons-street-life-in-london/>>. Acesso em: 25 março 2011. Neste site podem ser encontradas outras fotos da série. Copyright das imagens: Bishopsgate Institute.

mediador. A condição industrial da fotografia (enquanto captura da imagem por uma máquina) opõe-se à condição artesanal do desenho e da pintura (que dependem diretamente da habilidade manual do artista e de sua expressividade). Esse processo, intimamente relacionado à suplantação das artes liberais pela “artes” mecânicas, na medida em que supostamente diminuem a interferência do homem na imagem produzida, estaria mais próxima da verdade, que seria capturada com o apertar de um botão. Cria-se aí a metáfora da fotografia como um espelho da realidade, em que ocorre uma superestimação do registro e da impressão. Esta ideia é totalmente relativizada por André Rouillé.

Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, *é a função dos historiadores, dos policiais, dos juizes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas*. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 67, grifo nosso).

Rouillé afirma, ainda, que a fotografia, por mais documental que seja, não representa o real, ocupando o lugar de uma coisa exterior. “Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer.” (p. 71-72). O autor contrapõe-se a qualquer concepção da fotografia como uma autenticação do real. Criticando duramente a posição de Barthes (em *A câmara clara*), Rouillé desfaz a ideia do papel fundador da pose, exposto por Barthes como o instante breve em que alguma coisa passou diante da objetiva da câmera, como se o operador fosse alguém absolutamente impotente em relação à imagem capturada.

No entanto, a transparência da imagem ou a indissociabilidade entre imagem e coisa fizeram parte da crença no verdadeiro que se observa nos discursos desde os primórdios da fotografia e que conformou o olhar da modernidade. Aqui, retorna-se ao trabalho de Pellegrini (2003), que comemora a mobilidade da câmera (o olho mecânico) ante a imobilidade do homem, que pode então ser apresentado a imagens sem que para isso precise sair de onde está (as câmeras podiam ser levadas a diversos lugares distantes, os quais, naquela época, muitos jamais sonhariam visitar e, no entanto, davam-se a conhecer por meio de fotos e filmes). Pellegrini considera que essa mobilidade encontra eco na narrativa moderna por meio das técnicas da montagem e da colagem (que assumem um caráter mais dinâmico).

Diferentemente das narrativas modernas e contemporâneas, as narrativas realistas e naturalistas do século XIX configuravam-se em relação à sensação de que o tempo destroçava-se em meio às mudanças geradas pela industrialização crescente e à reestruturação das cidades de acordo com essa nova lógica. Para apreender o instante individual e livrá-lo de sua efêmera existência, o registro detalhado do momento único que nunca mais se repetirá é a base desse período, em que a linguagem referencial e a dilatação do tempo na descrição dos personagens, objetos, espaços e ações (quase coincidindo com os ponteiros do relógio) é a forma de expressão encontrada.

Esse temor pelo tempo que nunca volta perde o lugar nas narrativas modernas, sendo substituído por uma noção mais subjetiva, de tempo simultâneo, que engloba passado, presente e futuro em integração constante. É aqui que o enredo perde sua importância na estrutura do romance e o papel do herói é relativizado. É assim que surge a estética dos “fluxos de consciência” (aos quais se dedicaram Virgínia Woolf e James Joyce, bem como, de forma peculiar, Clarice Lispector, no Brasil). No cinema como na literatura,

o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, *até hoje se faz presente, em maior ou menor grau*. (PELLEGRINI, 2003, p. 22, grifo nosso).

A mesma flexibilidade que atinge o tempo afeta também a concepção do espaço, que deixa de ser estático e torna-se dinâmico. Tempo e espaço se interpenetram e fluem de forma heterogênea e móvel. Mais um efeito que teria sido incorporado do cinema pela literatura, o fluir veloz das imagens superpostas na tela contaminando o texto literário, movendo-se para todos os lados.<sup>6</sup> No entanto, Pellegrini observa que a narrativa literária, em tese, tem uma certa limitação, visto que está presa à linearidade do discurso. Para solucionar esse impasse, é preciso lançar mão de artifícios e recursos de composição que criem a “ilusão do simultâneo”, de modo a que as palavras possam produzir efeito semelhante ao que o cinema oferece com as imagens.

Em relação às narrativas produzidas no século XIX, Pellegrini lembra que alguns autores, como Balzac ou Aluísio de Azevedo, já reproduziam o “olho” da câmera e seu

---

<sup>6</sup> Na pintura, podemos mencionar o quadro de Pablo Picasso, *Weeping woman* (Mulher chorando), de 1937, como um exemplo da multiplicidade do tempo ocupando um mesmo espaço. Neste quadro, a mulher, ao mesmo tempo que chora, enxuga as lágrimas, morde o lenço (a mão e outros elementos podem ser vistos sob várias posições e ângulos; o que normalmente veríamos apenas em sequência, nos é mostrado de forma simultânea).

movimento, saindo de dentro das casas para as ruas e circulando em todos os ambientes, contudo, esse movimento se dava em “blocos” isolados, o ritmo era interrompido em determinado momento para dar lugar a uma descrição fotográfica do espaço em que a ação se desenrolava, de um rosto, de objetos, antes de seguir se movendo.

A narrativa moderna, diferentemente, dilui o procedimento descritivo em fragmentos dispersos pela narração, conferindo maior dinamicidade. Esse é um recurso usado deliberadamente por Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*. Contudo, de uma forma ou de outra, de maneira mais detida ou mais fugaz, percebe-se que a descrição é elemento essencial para a clareza visual de que depende a sensação de realidade, mesmo apresentando os objetos justapostos ou fazendo uso de recursos tal como a câmera cinematográfica (jogos de luz, profundidade de campo, alternância de planos e ângulos, câmera lenta, zoom etc.). Nesse processo descritivo, os escritores recorrem à sugestão verbal de forma a, por meio da leitura, produzirem-se imagens mentais equivalentes às cenas de um filme.

Ao comentar o livro de Ruffato, Karl Erik Schøllhammer afirma que

estamos diante de um herdeiro da tradição realista, mas é preciso usar este conceito desligando a ideia de realismo da ilusão de uma linguagem referencial capaz de dar transparência na linguagem literária à realidade da experiência. É preciso questionar o privilégio do realismo histórico como “janela” ao mundo para entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente (2007, p. 68-69).

A essa altura, cabe recorrer ao efeito estudado pela retórica e poética desde a Antiguidade, compreendido no conceito de enargia (do grego *enárgeia*, clareza, vividez, entendido também como autoevidência), utilizada pelo retor com a finalidade de persuadir o espectador, atingindo a emoção do público por meio de uma descrição vívida. Fazendo uso de tal recurso, o poeta ou orador era capaz de fazer o leitor ou ouvinte acreditar que estava vendo a cena (construída por meio de descrições ou metáforas) por seus próprios olhos. Este é um efeito que ajuda a entender como funciona a nossa percepção em relação às obras costumeiramente classificadas como realistas, para além de simples referências ou simulacros que envolvam o mundo “real”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Paulo Lins, em uma entrevista concedida ao programa O Mundo da Literatura, da SESCTV, em uma edição dedicada à literatura marginal, comentando acerca do desempenho realístico dos atores no filme *Cidade de Deus*, e contemporizando que isso se devia ao fato de eles mesmos serem moradores da favela, afirmou que “Quando você vê a *sua* realidade de frente, assim, você diz: ‘isso aí é verdade’”. Ao que perguntamos, verdade para quem? Ver a violência nas telas da TV nos habilita a dizer que aquilo pertence a nossa realidade? Só porque nos acostumamos a ver aquilo? Percebemos, assim, o quanto a impressão de realidade está associada ao “ver” e ao produzir imagens, e, finalmente, ao imaginário, fazendo-nos acreditar que aquilo nos pertence, mesmo que seja

No seu livro *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, explicando o conceito (no que tange aos seus interesses específicos, ou seja, no que se refere ao conhecimento histórico e à retórica, especialmente a oratória forense) e reportando-se à cultura grega, Carlo Ginzburg esclarece que a enargia sempre foi entendida como tendo um papel essencial para que uma narrativa possa ser considerada como verdadeira, como se fosse uma “garantia de verdade” (p. 20). Assim, a enargia cumpre o papel de presentificar um fato real que esteja sendo narrado, ou seja, para que seja considerada real, não basta que uma verdade seja dita, ela tem de ser “mostrada” (colocada diante dos olhos). Essa perspectiva da retórica é interessante, porque, diferentemente da ética, ela não se preocupa com o mérito daquilo que é dito, portanto, o que está sendo narrado pode tanto ser verdadeiro como falso, real ou fictício, o que importa é *como* aquilo está sendo dito.

Ginzburg menciona Demétrio, autor do tratado *Sobre o estilo*, que define enargia como “um efeito estilístico que surge da descrição em que não há nada de supérfluo” (p. 21). Contudo, Ginzburg repara que, mais adiante em seu tratado, Demétrio apoia-se na *Iliada* de Homero para exemplificar o efeito dessa vividez, que pode ser obtido pela descrição minuciosa dos fatos, ressaltando que esse é só um dos métodos pelos quais se pode alcançar a *enargia*, ou seja, a *écfrase* não é o único procedimento capaz de produzir enargia.

Ruth Webb (2009), por sua vez, reporta-se ao *Institutio oratoria*, de Quintiliano, para quem a enargia é “a qualidade da linguagem que apela para a imaginação do espectador” (p. 87-88). Webb ressalta, em várias passagens de seu livro, que a enargia, ou seja, a habilidade de “colocar diante dos olhos”, é uma qualidade que poderia ser acrescida a variados tipos de discursos (retórica, história, poesia etc.). Quintiliano explica como o orador deve atingir a enargia fazendo uso de imagens mentais, e encara a imaginação como sendo capaz de “fornecer o elo perdido entre a linguagem e a visão”, uma vez que, por esse recurso, a imaginação do orador/escritor/pintor dialoga diretamente com a imaginação do espectador/leitor/ouvinte.

Com bases nesse conceito, é possível considerar que imagens plásticas, mentais ou verbais são igualmente eficientes em relação à sua capacidade de comunicação, sedução e persuasão baseados nesse efeito “realístico”. André Rouillé, tratando do que ele chamou da “magia do verdadeiro” no que concerne à fotografia, também é partidário dessa ideia quando afirma que “a imagem faz apelo à convicção do espectador, como o tribunal o faz à convicção do juiz. O documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção.” (2009, p. 62).

Se o Realismo do século XIX alcançava o “efeito do real” por meio da descrição minuciosa (um dos métodos possíveis), os realismos que surgem a partir de meados do século XX estendendo-se até os dias de hoje encontram estratégias narrativas similares para produzir o mesmo efeito, por meio, por exemplo, do minimalismo. Ou seja, o método pode evoluir com o tempo e com o contexto, mas o efeito realista permanece, não pela simples “representação” espelhada do real, não por um mecanismo mimético, até porque esse real pode não existir necessariamente tal como a obra supostamente o representa, mas, sim, pela reprodução desse “efeito do real”, que serve ao autor como estratégia persuasiva ou de convencimento em relação ao leitor/fruidor da obra.<sup>8</sup>

Um dos recursos que se tem mostrado eficiente na evolução da narrativa em paralelo ao cinema é a simplificação da linguagem, que passa a se libertar cada vez mais de termos acessórios como adjetivos e advérbios, por exemplo, ou mesmo do rigor gramatical, simulando a oralidade – expediente utilizado por Ruffato e que será retomado na parte 4.

Outro recurso, intrinsecamente relacionado à sensação de que o que está sendo narrado acontece aqui e agora é a substituição do tempo passado pelo tempo presente,<sup>9</sup> além de outras técnicas como o monólogo interior, a desarticulação do enredo, a fragmentação, o desaparecimento do narrador etc. Algumas narrativas contemporâneas (como a de Ruffato), alcançam um grau tão agudo de experimentação e subversão da linearidade e ordenação da linguagem que o que se tem são apenas “tomadas” em série, registros alternados de fragmentos (de pensamentos, de falas, de paisagens, corpos) que, no entanto, com muita dificuldade, o leitor incauto apreende de uma só vez.

---

<sup>8</sup> Queremos destacar que nossa proposta aqui é entender a enargia como um efeito que se sobrepõe às técnicas utilizadas pelos artistas. Entendemos que Roland Barthes, em seu texto “O efeito de realidade” (1988), também trata desse efeito nomeando-o pelo termo hipotipose (considerado um termo equivalente à enargia), contudo, defendendo a descrição realista ainda muito preso ao esquema ecfrástico tal como utilizado pelo realismo histórico e o realismo social, ou seja, pautado na defesa da necessidade da descrição detalhada, mesmo quando aparentemente acessória, visto que esta contribuiria para a criação de uma “atmosfera” para a ação. Jacques Rancière (2010) analisa o texto de Barthes indo um pouco além da análise empreendida por este, atribuindo uma importância política e mesmo democrática à literatura que lança mão desse recurso, no entanto, assim como Barthes, defende a descrição nos mesmos moldes. Importa esclarecer que, nem mesmo para os antigos gregos, a éfrase correspondia sempre a uma descrição excessivamente detalhada, mas, sim, equivalia a uma descrição suficientemente clara para que o objeto pudesse ser visualizado; assim, em muitas circunstâncias, o que se incentivava era a objetividade, de tal modo que, *com uma única palavra, fosse possível reproduzir aos “olhos da mente” o objeto ao qual se refere*. Desse modo, esta é uma das características que percebemos ser claramente perseguida por Goeldi e Ruffato.

<sup>9</sup> Citando trechos de *Eles eram muitos cavalos*: “Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, *rilha* uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos sobre a imundície” (fragmento 9); e “Assustado, *epoca* os olhos, o sol dez e quinze no despertador [...] senta na beira da cama, espreguiça, levanta-se” (fragmento 17). (grifos nossos).

No que tange às xilogravuras, estabelece-se de forma um pouco distinta essa sensação de presentificação, de modo que essa noção de passado e presente se diluem. Se, na fotografia já é comum à ideia do registro de um instante do passado como algo intrínseco à imagem, na xilogravura – como em *Briga de rua*, de Goeldi (fig. 8) –, diferentemente, a sensação que se tem é de que foi aberta uma “janela” e aquilo que se vê está realmente acontecendo diante de nossos olhos, por mais estilizada que a imagem seja. Em Goeldi, a preocupação figurativa não se pauta por uma descrição realista, mas pela representação de um estado de coisas. Não há arrojados descritivos na imagem, não há uma preocupação com a perspectiva, que tentasse reproduzir a realidade espacial do ambiente ou simular uma tridimensionalidade. Na figura, o que se sobressai são dois elementos expressivos fundamentais: o movimento – todos os personagens estão em posição que indica estarem se movimentando de assalto, alguns brigando, outros fugindo, e outros talvez na intenção de acudir àqueles que brigam – e a intensidade luminosa – dada pela presença poderosa do sol, e pela correspondência de luz que há entre ele e os personagens, também um pouco mais “iluminados” em relação aos demais elementos da cena. É a ênfase nesses elementos que “transporta” o espectador para a cena, porque evoca suas lembranças (quem nunca assistiu a uma briga?) de forma a que este seja capaz de completar a imagem com elas – o que torna a imagem, em parte, algo pessoal.

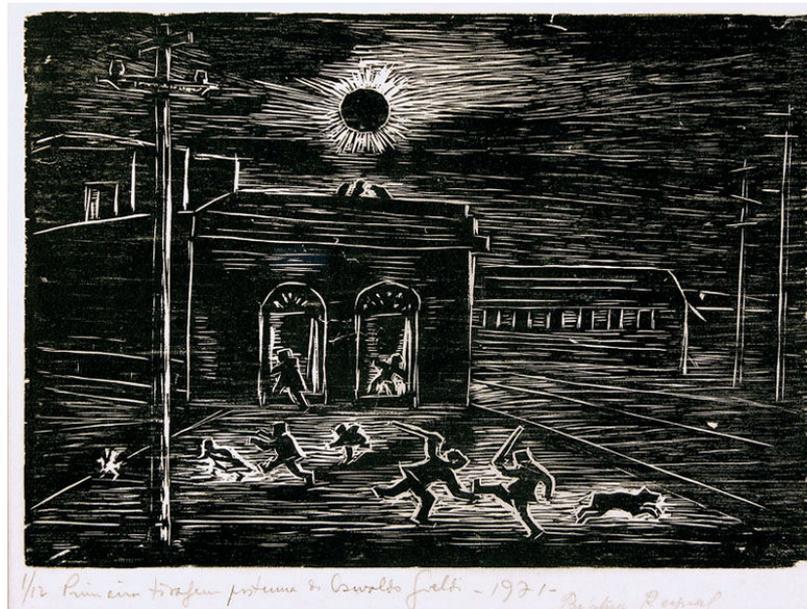


Fig. 8 – *Briga de rua*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Primeira tiragem póstuma, impressão por Beatriz Reynal (1971).

Esses são, em linhas gerais, alguns dos procedimentos que induzem a falar de estética realista ao analisar a produção de Goeldi e Ruffato. E, tal como explicitado na seção anterior, percebe-se que, na flexibilidade que o realismo comporta na atualidade, há, no fundo, um retorno ao expressionismo na literatura de Ruffato, motivo pelo qual se pode anotar mais um ponto de intersecção entre sua obra e as xilogravuras de Goeldi. De forma sintética, o que se verifica é que, na obra desses artistas, realismo e expressionismo não se anulam, mas, sim, caminham juntos. Ou seja, o realismo estético é a base para um esforço ideológico de cunho expressionista.

Se, como já apontado na seção 2.1, nas palavras de Gonçalves (2002), “a tendência expressionista é por uma arte engajada, manifestada pela ação” (p. 694); se, aos grandes artistas expressionistas, “não bastava apontar para os grandes problemas imediatos que a realidade social veiculava, mas para a intrincada relação desses fenômenos com outros que estão dentro do homem e que trazem implicações psicossociais e filosóficas” (p. 695-696); e se o expressionismo vem “resgatar o avesso das coisas como forma de melhor conhecer o seu lado direito” (p. 702), são extremamente significativas, quase ao tom de um manifesto, as seguintes palavras proferidas por Ruffato acerca da sua postura enquanto romancista: “Contudo, é o entrecruzamento das experiências ‘de fora’ e ‘de dentro’ dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas [...] na subjetividade dos personagens.” (2011, p. 8).

Esse processo de subjetivação é uma característica importante da obra de Ruffato, se não central, e não poderia deixar de receber um destaque especial, sobretudo em função da leitura que esta dissertação propõe, de destacar o projeto artístico desses autores, de trazer à luz os personagens anônimos da cidade, os excluídos da sociedade, que os explora, e da arte, que tradicionalmente os ignora. Giovanna Dealtry também observa que “o projeto de Ruffato trabalha justamente essa tensão entre os indivíduos massacrados pelo cotidiano e a possibilidade de uma construção subjetiva, de uma voz, por vezes ínfima, que surge em meio à solidão urbana” (2007, p. 169).

Essa intenção permeia as obras em muitos de seus elementos construtivos, e é mais bem compreendida procedendo-se ao seu detalhamento, tal como será feito na seção 3, a seguir.

## 4 A IMAGEM E O DISCURSO – DO FÍSICO AO METAFÍSICO

*A arte não reproduz coisas visíveis,  
torna coisas visíveis.*  
Paul Klee

Tornando a insistir nas possibilidades de se relacionar duas artes tão diferentes – a literatura e a gravura –, não é demais lembrar que essas duas artes se irmanam, antes de tudo, pela etimologia da palavra gravar: do grego *graphós*, que significa duplamente escrever e gravar. De gravar a escrever, as definições do dicionário e as referências etimológicas surgem numa profusão de associações possíveis.<sup>1</sup>

É aqui neste capítulo, portanto, que, quiçá por uma espécie de “grafologia”, serão analisadas mais de perto a obra de Goeldi e Ruffato, pois, segundo Carlos Zilio,

é na obra de arte que se pode situar o eixo central da trajetória de um artista. Esta afirmação, aparentemente redundante, é importante para que se compreenda toda a atividade cultural eventualmente exercida por um artista, como complementar. Assim, escritos teóricos, produção literária, atividades políticas, atuação didática, enfim, todo um conjunto de práticas culturais de um artista podem servir como elementos auxiliares na compreensão de sua obra, mas não podem revelar o sentido que apenas é dado pela análise da obra. (1992, p. 19)

Sendo assim, a seguir, as obras de Goeldi e Ruffato, serão analisadas tanto isoladamente quanto as colocando em comparação, especialmente no que diz respeito à forma e aos recursos técnicos empregados. Retoma-se, para tanto, as proposições, tal como colocadas na introdução, acerca de determinadas características comuns: *i)* capacidade de refletir sobre a realidade (social, econômica, política) da qual são contemporâneos, estabelecendo um compromisso com a realidade dos excluídos, dos que estão à margem da sociedade; e *ii)* capacidade de questionar essa mesma realidade não apenas por meio do conteúdo, mas também pela forma, promovendo uma reflexão e reformulação do fazer artístico.

Segundo Fayga Ostrower, é preciso considerar “que o motivo pictórico, o assunto, representa apenas um ponto de partida para o artista; o conteúdo expressivo da obra nos é comunicado pela estrutura formal” (1988, p. 176). Assim, mas longe de pretender fazer uma análise semiótica, em termos de códigos ou signos – análise esta que ganhou relevância há alguns anos, mas atualmente vem sendo combatida por alguns autores contrários a aplicação de

---

<sup>1</sup> Escrever, do lat. *scribo, is, psi, ptum, ère*: marcar com o estilo, traçar uma linha, gravar, desenhar, representar em caracteres, escrever (cf. Dicionário Eletrônico Houaiss).

uma terminologia linguística para as artes visuais –,<sup>2</sup> não se pode deixar de observar que, segundo Ostrower, “forma significa, sempre: estrutura, organização, ordenação” (p. 174), o que quer dizer que há uma estrutura inteligível que pode ser mapeada e interpretada. Desse modo, “numa imagem, uma linha funciona como se fosse uma seta. Ela diz ‘Olhe para mim, siga daqui para lá’” (p. 174). Da mesma forma, na literatura, o escritor seleciona os elementos, narra os acontecimentos e adota uma perspectiva que direciona o olhar do leitor. Portanto, a forma está intimamente relacionada às intenções do autor, à mensagem que ele pretende, pelo menos em tese, transmitir ao seu leitor/espectador.

No âmbito desta dissertação, não se pretende esgotar todos os recursos técnicos empregados quer por Goeldi, quer por Ruffato, mas se apresentam os mais significativos e representativos em relação à proposta deste trabalho. Na sequência, cada uma das seções deste capítulo propõe-se, portanto, a investigar e detalhar os seguintes recursos em comum:

- 1) fragmentação formal, visão fragmentária, fotográfica;
- 2) narração metonímica, minimalismo;
- 3) linguagem concisa, direta, econômica, traços rápidos;
- 4) repetição, estranhamento, singularização; e
- 5) o contraste, o preto e o branco, o claro e o escuro.

#### **4.1 Fragmentar para unificar**

Ao tratar das preocupações tipicamente modernas, Marshall Berman afirma que os artistas são movidos “pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços.” (1986, p. 8). A fragmentação do homem é mais uma característica da modernidade e uma característica que se observa tanto nas xilogravuras de Goeldi como no livro de Ruffato, cada um a seu modo e com sua força expressiva particular.

O modernismo cultural é decorrente de uma modernização econômica, portanto, a fragmentação expressa na arte é um reflexo cultural da fragmentação à qual o homem foi

---

<sup>2</sup> Sobre a problemática da abordagem semiótica da arte, ver Calabrese (1987). Também, entre os autores contrários a ideia de considerar uma obra de arte visual como um código, encontramos Régis Debray, para quem “a imagem pode sempre ser interpretada, mas nunca ser lida” (1993, p. 59), motivo pelo qual, esse autor defende a superioridade expressiva da imagem visual em relação ao texto escrito.

exposto com o advento e ascensão do capitalismo, sobretudo em função da alienação em relação ao seu trabalho, extremada no modelo fordista de produção. De acordo com Ernst Fischer, o problema da fragmentação está estreitamente ligado

à tremenda mecanização e especialização do mundo moderno, com a força opressora de suas máquinas anônimas, com o fato de a maior parte de nós ser forçada a se empenhar na execução de tarefas que constituem apenas pequena parte de processos cujo significado e desenvolvimento global permanecem fora do alcance da nossa posição. [...] Essa constatação tornou-se mais clara na medida em que os problemas do capitalismo se agravaram, até o mundo inteiro vir a se assemelhar a um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes. (FISCHER, 2002, p. 108)

Da mesma forma, a realidade também se torna inapreensível para o homem nela inserido, ou seja, este homem fica privado de uma visão de conjunto da realidade que se mostra a ele de forma fragmentada. Essa fragmentação a qual se faz referência e que se configura até hoje na noção de indivíduo contemporâneo enquanto identidade passou por diversas conformações ao longo da história, manifestando-se de formas diversas e por motivações diversas. É evidente que o choque sobre o indivíduo nos primórdios da modernidade não é o mesmo que se processa nos dias de hoje; contudo, a sociedade continua evoluindo economicamente e tecnologicamente, então, o indivíduo está sempre se defrontando com algo novo, o que, muitas vezes, significa dificuldades de adaptação, daí a sensação de fragmentação, quer seja no plano social ou espacial – espacial não apenas em relação a uma periferação socioespacial, mas também se pensando em termos de globalização e migração, processos que afetam sobremaneira a noção de raízes.

Simone Weil trata dessa noção de desenraizamento a partir de sua experiência como operária, em 1930, em indústrias francesas sob o modelo fordista de produção. Nessa experiência, Weil conclui que a substituição do trabalho manual pela técnica industrial impôs um distanciamento entre os trabalhadores. Para além da alienação sobre o produto final, a forma de produção produzia um isolamento entre os companheiros de trabalho e, conseqüentemente, um afastamento de si mesmo. “O sistema fabril rompe com o que sejam as experiências de vida do trabalhador e acaba por dissipar o vínculo entre a identidade de cada homem e sua origem.” (FROCHTENGARTEN, 2005, p. 369).

Neste trabalho a característica da fragmentação é salientada porque pode ser observada tanto na forma quanto na representação da realidade que os autores trazem para dentro de suas obras. Nas xilogravuras de Goeldi, a fragmentação é imposta já pelo próprio suporte: blocos de madeira (matrizes) que serão entalhados com golpes precisos de goiva para conformar uma

imagem, que poderá ter existência isolada ou compor posteriormente uma série com outras, elaborando quiçá uma narrativa. E, ao configurar uma série, se existe no artista a intenção de uma totalidade representativa, esse projeto será sempre frustrado, porque já será desde o início uma realidade fragmentada.



Fig. 9 – *Homem com guarda-chuva*, c. 1940

Na xilo de Goeldi apresentada na figura 9, *Homem com guarda-chuva*, tem-se uma figura emblemática de representação do sujeito anônimo em meio à multidão. Vê-se a rua e seus passantes, preocupados cada um consigo mesmo, sem interação uns com os outros, cada um seguindo seu rumo, indo e vindo não se sabe de onde. Não se trata de nenhum evento significativo, mas de uma cena tomada ao acaso, como tantas outras rotineiras que se vê no dia a dia. Nesse sentido, tem-se como um instantâneo da cidade e, portanto, um fragmento. E, o que seria um retrato da cidade, em verdade, é a constatação de que a cidade nos escapa, pois a cidade é muito mais tudo o que está de fora do que aquilo que foi enquadrado. A imagem, assim, é um fragmento que sozinho, a princípio, não diz nada, ou diz pouco, a respeito da totalidade do ser. Assim como é o personagem ali colocado, pois o que se pode observar dele na superfície não alcança jamais aquilo que ele é. Assim, ao apresentar uma imagem, talvez rotineira, que Goeldi estimula a reflexão.

Mas, após olhar um pouco mais detidamente, em função da forma simplificada e semelhante com que os personagens são caracterizados (todos têm aparentemente a mesma estatura, o mesmo peso, usam roupas parecidas, casaco, chapéu), é possível cogitar se se trata mesmo de várias pessoas ou, ao contrário, a mesma pessoa representada em diferentes momentos de passagem pela mesma rua – o que remete a um expediente cubista, como o da mulher chorando de Picasso, ao qual já se fez referência na seção 2.2, e seria o exemplo de uma experimentação extremamente moderna.

A repetição de figuras, se, por um lado, confere movimento a algo que seria estático, por outro, também produz um efeito de monotonia que lembra muito o da narração repetida de tarefas diárias em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (mesmo após a intervenção de Audálio Dantas, que afirmou ter excluído o excesso de repetições no processo de edição do livro). É justamente o incômodo da repetição e da monotonia que permite que se tenha noção da dimensão da violência diária a que aqueles personagens estão submetidos.

Em *Eles eram muitos cavalos*, a princípio, no estrato mais superficial, tem-se a fragmentação na própria estrutura do romance, que abandona completamente a linearidade do romance tradicional. Nele não há uma narrativa, um personagem que una as diferentes partes em uma única história, em um único enredo, a não ser que se considere a própria cidade de São Paulo como o personagem dessa narrativa. Nesse aspecto, vale lembrar a semelhança de *Eles eram muitos cavalos* com o filme *Roma*, de Federico Fellini, que traz uma visão pessoal e neorrealista do diretor acerca da cidade, apresentada em diversas facetas, diversos quadros, ou seja, tão fragmentada quanto o romance analisado aqui. Já em sua abertura, o filme apresenta a seguinte advertência ao espectador, na versão em português: “Senhoras e senhores, o filme que vão ver não tem uma história no sentido tradicional, com uma trama simples e personagens que podem ser acompanhados do princípio ao fim. [...] Aqui tentarei retratar Roma.”<sup>3</sup>

Mas a ideia de fragmentação em *Eles eram muitos cavalos* já se conforma no próprio processo de construção do livro na mente do autor. Ruffato em diversas entrevistas afirma que, diante do desafio de escrever um romance<sup>4</sup> sobre a cidade de São Paulo, saiu realmente “à cata” de experiências que lhe pudessem dizer acerca da cidade, deixando o “corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as

<sup>3</sup> A semelhança nos pareceu evidente e foi evocada pela leitura do capítulo de Luiz Renato Martins, no livro *O olhar*, organizado por Aduino Novaes, de onde extraímos a citação (ver p. 385).

<sup>4</sup> Desafio este imposto pela editora Boitempo, após o sucesso obtido com seu livro de contos *Os sobreviventes*, publicado em 2000.

sensações coletivas em memória individual” (anexo A). Conforme Ruffato explica, para ser fiel a seu propósito, precisava “assumir a fragmentação como técnica (as histórias compoem a História) e a precariedade como sintoma – a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano.”

Esse expediente de cruzar com coisas e pessoas nas ruas e trazê-las para dentro de um romance, de certa forma, prolongando sua efêmera existência no campo de experiências do autor não é novo e traz à memória o narrador Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que pegou “de relance o sentimento de perda no rosto de uma moça nordestina” como inspiração para sua Macabéa.<sup>5</sup> De certa forma, é o que faz Ruffato, mas sem pretender dar conta da profundidade de seus personagens, mas apenas mostrando breves instantes significativos de sua história (que não deixa de ser a história da cidade), mostrando que eles têm vida própria, têm suas alegrias e suas aflições, seus medos e seus mistérios, para além de simples sombras amorfas que passam uns pelos outros nas ruas da grande cidade. Contudo, como se sabe, em *A hora da estrela*, o narrador põe-se a falar de Macabéa para falar de si mesmo, usando-a como um marcador em referência ao qual ele se distingue. Em *Eles eram muitos cavalos*, essa relação não é colocada de maneira tão óbvia, mas aparece, por exemplo, no fragmento “61.Noite” – um dos poucos narrados em primeira pessoa –, em que o narrador, Humberto, decide pagar um jantar para uma vendedora de balas que se aproxima dele, Marina. Antes de entrarem no Habib’s para ela comer, ele para na banca de jornais e namora os “títulos estrangeiros”, marcando, assim, sua diferença social e cultural, não apenas pelo fato de apreciar a leitura, mas também de conhecer outras línguas, enquanto da menina, por sua vez, ele diz que “come, estupidamente”.

Nesse fragmento, muitos elementos que ajudam na interpretação são dados indiretamente. O fato de Humberto lhe pagar um jantar, mas se recusar a comprar os dropes que ela vende é um procedimento típico de pessoas da classe média, que pensam estarem agindo melhor dando de comer do que oferecendo dinheiro, para que os jovens pedintes não o gastem com drogas ou sejam explorados por um adulto, que fica com o dinheiro no final das contas. E assim, após pagar o jantar, Humberto pensa ter cumprido sua missão e ordena que Marina vá pra casa, como se, com um jantar, tivesse resolvido todos os seus problemas. E Marina segue fazendo o que fazia antes, vendendo seus dropes pela rua aos pedestres. Vale

---

<sup>5</sup> Rodrigo S. M. se pergunta no início do livro: “Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda desconheço, já que nunca o vivi?” Essa relação entre o saber das coisas e o viver, o vivido e o narrado, não é colocado em questão em *Eles eram muitos cavalos*, até porque não há uma exposição do narrador nesse nível metalinguístico.

comentar também o fato de ele ter se compadecido da menina, de vestidinho branco, asseada, calçada com sandálias de plástico e portadora de um lindo sorriso alvo – quase um anjo –, mas não se compadecer dos outros personagens com quem cruza ao caminhar pela marquise após deixar Marina: mendigos bêbados, cachorros magros, um bebê dormitando sob uma banca... são como objetos, paisagem abjeta que lhe comove, enquanto, por Marina ele sofre: “não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade”.

Ainda no que tange à questão do desenraizamento, importa refletir, outro aspecto desse problema: esta fragmentação – do indivíduo e da obra –, para Ruffato, tem muito a ver também com a condição de imigrante, que é uma realidade para grande parte da população de São Paulo. O autor não ignora o fato de que 45% da população adulta que vive em São Paulo tem sua origem em outros estados e países<sup>6</sup> e, destes, os migrantes nordestinos são os que têm a pior renda e escolaridade mais baixa. Para Ruffato, geralmente, a opção por abandonar seu lugar de origem é uma decisão extrema, quando não há mais opção. E nesse caso, a pessoa é obrigada a abandonar também tudo aquilo que tem a ver com seu pertencimento àquele lugar: idioma, costumes etc., e, sobretudo, um passado familiar. Instalado em outro lugar, o migrante precisa se reinventar a partir do nada. Assim sendo, Ruffato se pergunta: “Como construir relatos de caráter biográfico se lidamos com personagens sem história?” (anexo A)

## 4.2 Objetos que contam histórias

*Quando nada acontece  
há um milagre que não estamos vendo.*  
Guimarães Rosa, “Espelho”

Na apresentação do livro *10 gravuras em madeira*, que Goeldi publicou em 1930 com o objetivo de levantar recursos para uma viagem à Europa, Manuel Bandeira escreve:

A imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a solidão das casas e 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 lampião de rua, um poste, uma rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora.* (grifo nosso)

---

<sup>6</sup> Ver *Comunicado nº 115* publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que analisa a inserção social do contingente de migrantes em São Paulo. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/111006\\_comunicadoipea115.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/111006_comunicadoipea115.pdf)>. Acesso em: 11 out. 2011.

É na mesma época em que publica esse livro que a cidade passa a ser o tema por excelência para Goeldi. Não aquela cidade como metrópole modernista, nem aquela dos elementos pitorescos, mas o espaço da rua como “lugar problemático” (RUFINONI, 2006, p. 129). A representação dos subúrbios da cidade se dá a partir dos detalhes, dos objetos que são alçados, em muitos casos, à condição de personagens centrais. Postes de luz, carroças, guarda-chuvas... são imagens simbólicas recorrentes que funcionam como uma narração metonímica.

Colocados assim fora de seus lugares ou isoladas em meio àquela atmosfera escura que as distancia entre si, coisas e pessoas adquirem uma *singularidade excessiva* [...] Nesse ponto, a obra de Goeldi dá forma a um aspecto particularmente importante do país: à existência de milhões de brasileiros que têm suas vidas marcadas por uma *experiência incompleta*, por uma trajetória miúda e variada – pois ligada aos atropelos que a pobreza impõe – mas que acaba quase sempre truncada, sem poder desdobrar-se em algo que esteja à altura dos meandros abertos por esse percurso. Homens e mulheres que vivem de perto a vida, mas a quem a vida sonega quase tudo. (NAVES, 1999, p. 28-9).



Fig. 10 – *Noturno*, c. 1950 (gravura premiada na I Bienal de São Paulo, 1951)

Na xilo *Noturno* (fig. 10), não há pessoas na cena enquadrada, o que se vê são apenas móveis largados ao relento na rua, uma cadeira simples de madeira, sem torneados ou estofado, um armário com a porta quebrada, roupas expostas e um chapéu ao chão, abandonado. O que dizem esses móveis, o que pode comunicar um armário assim, com as portas abertas a gritar ante nossos olhos? Um pedido de socorro? A imagem, sem dúvida, não se encerra em si mesma e remete a um personagem oculto, alguém caracterizado numa condição social mais baixa, que está passando por um momento difícil e certamente foi despejado. Onde ele está que não aparece na cena? Talvez num boteco ao lado, enchendo a cara (fiado?) para afogar a mágoa de sua desgraça.

Essa imagem é emblemática e significativa de que objetos não estão ali só para mostrar ou atestar uma realidade, eles mesmos constroem uma narrativa de forma metonímica, e contam uma história por aquele que talvez não possa contar.

A criação dos desenhos e xilogravuras partem da observação anônima de Goeldi, que como por um expediente fotográfico, recolhe fragmentos da realidade urbana que pretende representar. Assim é com a representação de homens, passantes, a massa disforme, dada de forma sintética, por poucos traços, sem individualização, em que as pessoas são reduzidas àquilo que vestem (capotes e chapéus) ou pelos objetos que carregam.

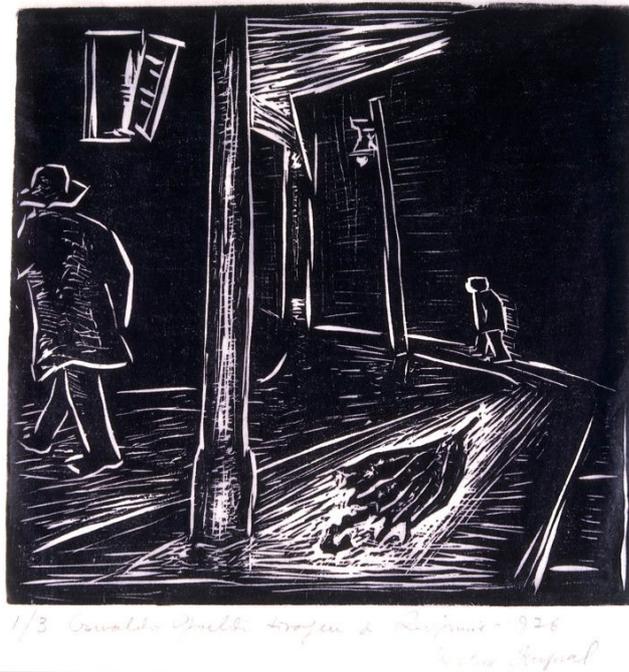


Fig. 11 – *A morte do guarda-chuva*, c. 1937

*A morte do guarda-chuva* (fig. 11), que tem em primeiro plano um guarda-chuva estragado e jogado ao chão é um retrato do abandono, do desencontro. Esse é o tema da obra. O guarda-chuva é um símbolo, ele é na verdade como se sentem os outros personagens que aparecem no quadro. Ao se retirar os olhos dele e observar os outros elementos, tem-se, por pequenos indícios, toda a configuração do espaço social em que aqueles indivíduos estão inseridos. Trata-se de um bairro pobre (a janela quebrada, a rua estreita), para onde os homens anônimos retornam depois de um dia longo de trabalho. Cansados, doloridos até, andando recurvados, não há um momento de interação, de descontração, querem apenas o retorno à casa, para simplesmente dormir e acordar para mais um dia de trabalho. Assim como o

guarda-chuva, depois de serem usados até não poderem mais desempenhar o papel que se espera deles no mundo capitalista, também eles serão “jogados” na sarjeta, abandonados.

Essa intenção poética de Goeldi, de resgatar a humanidade quase perdida desses seres abandonados, marginalizados, conferindo-lhes o *status* e a dignidade de motivo artístico, remete ao poema “O catador”, de Manoel de Barros:

Um homem catava pregos no chão.  
Sempre os encontrava deitados de comprido,  
ou de lado,  
ou de joelhos no chão.  
Nunca de ponta.  
Assim eles não furam mais - o homem pensava.  
Eles não exercem mais a função de pregar.  
São patrimônios inúteis da humanidade.  
Ganharam o privilégio do abandono.  
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar  
pregos enferrujados.  
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.  
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.  
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.  
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.

Quando Luiz Ruffato se propõe, em seu romance, a narrar um dia na cidade de São Paulo, é possível cogitar, já de partida, um diálogo intertextual com *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, que tem igualmente São Paulo como tema. Assim como a obra de Mário de Andrade, *Eles eram muitos cavalos* não tem uma história com princípio, meio e fim, não tem um enredo único e são inúmeros os personagens que surgem nos fragmentos (capítulos) do romance, sem relação alguma entre eles. *Paulicéia desvairada* é um livro de poesias, Ruffato apresenta um romance feito de fragmentos (poemas em prosa?).<sup>7</sup> A proposta das duas obras é em muito semelhante, ambos adotam uma linguagem coloquial, desafiando a ortografia e a gramática propositalmente, visando obter o máximo de naturalidade. Ambas as obras têm uma proposta de romper com as tendências anteriores, clássicas, canônicas; Mário de Andrade em relação às formas poéticas, Ruffato em relação à forma romanesca. O irônico é que Ruffato vem na esteira do contemporâneo, de, justamente, romper com o modernismo.

Ruffato toma a cidade São Paulo como protagonista de seu romance, adotando uma perspectiva que é claramente de crítica ao capitalismo excludente, em suas diferentes facetas, níveis e dimensões do humano. Nesse caso, não há opção, não há como deixar de fora o

<sup>7</sup> Pode-se dizer que, tendo em vista a disposição inusitada, a tipografia, a sonoridade e a sintaxe dos textos em alguns fragmentos, produz um efeito poético muito forte. Por exemplo, o início do fragmento “45. Vista parcial da cidade”, disposto em versos e sem pontuação tradicional: “são paulo relâmpagos / (são paulo é o lá fora? é o aqui dentro? / de pé a paisagem que murcha / a velha rente à janela” (p. 94). Não podemos esquecer que o primeiro livro publicado por Ruffato era justamente de um livro de poesias.

sofrimento de toda uma massa de excluídos e marginalizados que fazem de São Paulo uma cidade real, diferente daquela dos catálogos turísticos.

No programa número 507 do “Vozes da rua”, de uma das edições do programa Provocações da TV Cultura,<sup>8</sup> um transeunte definiu bem o que é a realidade para esses excluídos: “São Paulo é lugar pra quem tem capitalismo, quem não tem, é sofrimento”. Retratar São Paulo exige, pois, retratar essas duas realidades, a São Paulo lugar para quem é capitalista e a São Paulo “não lugar” para quem só resta o sofrimento.



Fig. 12 – Fotograma do programa 507 – Vozes da Rua

Não por acaso, após os três fragmentos iniciais do romance de Ruffato,<sup>9</sup> o primeiro personagem efetivo, que é apresentado no fragmento “4. A caminho”, é o que se poderia chamar de um “novo rico”, um rapaz que veio de Muriaé e, após estudar no exterior (em Fairfield Ohio, EUA) com uma bolsa de estudos concedida pelo Rotary Club, foi para a “cidade grande” e passou a ganhar dinheiro cuidando do caixa dois de uma corretora. É o típico representante daqueles que “têm capitalismo”. O personagem é então configurado não por uma descrição detalhada de sua condição, mas por uma série de objetos que são alçados à condição de símbolo de todo um contexto e uma condição social: o Neon que “vaga veloz” – o carro que indica *status* e a ação de dirigir “veloz”, indicando a displicência e a certeza de impunidade). A “calça e camisa Giorgio Armani” e o “perfume Polo borrifado no pescoço” falam de um homem que se preocupa em manter uma imagem, mas o “Rolex de ouro sob o

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x7cqodBS8VU>>. Acesso em: 13 março 2011.

<sup>9</sup> O primeiro traz um cabeçalho indicando a data de 9 de maio de 2000, o segundo traz as condições do tempo, e o terceiro, uma hagiologia.

tapete” (escondido dos bandidos, dos oportunistas dos faróis fechados) fala de uma realidade em que o privilégio é mantido à custa de violência e opressão, inserindo no texto, mais do que uma descrição psicológica do personagem, um viés crítico do autor/narrador em relação ao fetiche da mercadoria.

Esses elementos, quando nomeados, permitem ao leitor formar imagens até daquilo que não foi dito, remetem a todo um universo sociocultural que gira em torno deles, configurando classes sociais (por exemplo, a classe média, no fragmento 8: “mania dela demorar-se entre as gôndolas calculadora somando e subtraindo e multiplicando e dividindo até tropicar nos números”; ou a condição de pobreza do filho que quer presentear a mãe com “um rádio-gravador AM/FM CCE” no fragmento 19; ou, ainda, em uma descrição sucinta da paisagem de miséria retratada no fragmento 13: “até onde a vista alcança, observa as escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos de colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto”). No fundo, Ruffato está fazendo uso de estereótipos, pelos quais a aparência remete a um modelo. Nesse sentido, encontra-se também um efeito de realidade, visto que os estereótipos costumam ser plenamente aceitos como uma “verdade” consagrada pelo senso comum. No livro de Ruffato, o objeto da análise deixa de ser apenas um texto (ou textos, no caso de Ruffato, fragmentos) e passa a reconstruir os discursos coletivos de classe dos quais o texto é expressão individual, constitui-se um ideograma. A alternância dos discursos que aparecem intercalados destrói o aparente equilíbrio, mostra a ausência de justiça, de solidariedade, que seria esperado num estado ideal nas relações humanas e sociais. A confrontação dos mundos na obra e com o próprio mundo do leitor permitem ver as falhas que se tornam perturbadoras.

O próprio Ruffato afirma (em depoimento pessoal) que, para além do papel de caracterização dos personagens ou descrição de uma paisagem, o artifício de nomear os objetos por meio de suas marcas é também a forma que encontrou de fazer sua crítica à sociedade consumista, em que as identidades são construídas em função daquilo que as pessoas são capazes de adquirir.<sup>10</sup> Então, o que está em jogo são os valores deturpados da sociedade de consumo, que a todos cegam. Na medida em que se lê o texto e percebe-se essas relações, o leitor se dá conta que compartilha da mesma sociedade, pois só assim é capaz de interpretar as mensagens que o autor/narrador está entregando por meio desses símbolos. São os leitores que, compartilhando desses códigos ao ler o texto, interpretam esses elementos como portadores de

---

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu sintetiza bem essa ideia, ampliando-a, quando afirma acerca do poder simbólico que “a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções” (BOURDIEU, 2004, p. 11).

distinção, então, por extensão, o sentido é criado por nós mesmos, leitores. E, expondo-nos a essa reflexão, o autor nos faz perceber que somos nós, na realidade, os mantenedores dessa situação de distinção e discriminação que vigora na sociedade atual.

No 4º Congresso Mundial sobre o Romance, realizado em maio de 2010, em Lyon (França), Ruffato (2010) proferiu um discurso, não por acaso intitulado *Da impossibilidade de narrar* (ver anexo A), em que trata da criação de *Eles eram muitos cavalos*. Nesse texto, o autor se pergunta: “como transpor o caos dessa cidade [São Paulo] para as páginas de um livro?”

Percebi que ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. Flanar por pontos de ônibus e velórios, locais onde houve chacinas e supermercados, templos evangélicos e conjuntos habitacionais populares, favelas e prisões, hospitais e bares, estádios de futebol e academias de boxe, mansões e hotéis, fábricas e lojas, *shopping centers* e escolas, restaurantes e motéis, botequins e trens... Recolher do lixo livros e eletrodomésticos, brinquedos e cardápios, santinhos e calendários, jornais velhos e velhas fotografias, anúncios de simpatias e de resolução de problemas financeiros... [...] Assumir a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma – a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano. A violência da invisibilidade, a violência do não-pertencimento, a violência de quem tem que construir uma subjetividade num mundo que nos quer homogeneamente anônimos. (p. 3-4).

Com esse propósito de alcançar o que há de subjetivo nesse caos urbano, nesse ambiente inóspito que se tornou a cidade grande, ao tentar resgatar do anonimato aqueles de quem a violência saqueia tudo, ao levar para dentro do romance esses elementos recolhidos diretamente da experiência a que se lançou expondo-se a diferentes sensações, Ruffato faz o caminho inverso da reificação, expondo-a ao extremo, em toda sua crueza, mostrando como o sistema capitalista reduz as pessoas em geral aos objetos que possuem ou que são capazes de adquirir, sufocando-as. Descrevendo personagens e ambientes dessa forma, e colocando isso em contraste com a profundidade do que está sendo narrado – perdas, conflitos, dilemas, solidão –, Ruffato mostra o ridículo da situação e consegue devolver aos seus personagens um pouco de sua humanidade perdida.

O procedimento de inserir em seu livro elementos absolutamente estranhos ao fazer literário – como santinhos, listas bibliográficas, anúncios de jornal e cardápios –, simula na literatura o que já se vem fazendo há algum tempo nas artes plásticas, não só em telas, mas também em instalações. Esse procedimento de resignificação pode ser “ideologicamente” derivado do Novo Realismo, mas é obtido por técnicas como a “colagem” e a “acumulação”

(*assemblage*) amplamente utilizadas por artistas plásticos contemporâneos, a exemplo de Arman e sua série de acumulações, como a de jarros de metal esmaltado (fig. 13), montada em 1961:



Fig. 13 – *Gaz a tous les etages*, de Arman (1961).<sup>11</sup>

Apresentam traços de uso, e cada um é único em termos de cor, grau de desgaste e danos, e história pessoal. Quem compra objetos individuais como estes em feiras-da-ladra, sabe que está a comprar, com cada objeto propriamente dito, o seu passado. [...] Na acumulação aparentemente caótica de Arman, os jarros tornam-se símbolos da sociedade que tudo deita fora e podem ser vistos como um comentário ao comportamento consumista. (STREMMEL, 2005, p. 26).

Esse procedimento é, de certa forma, mesmo que agindo apenas sutilmente, admitido por Ruffato, visto que o autor afirma que a ideia de como fazer o romance que falasse sobre a cidade de São Paulo surgiu após uma visita à Bienal de São Paulo de 1996, na qual ficou intrigado com a exposição *Ritos de passagem* (fig. 14), do artista plástico Roberto Evangelista. Ruffato conta que, em um primeiro momento, a exposição passou despercebida, mas, já indo embora, ficou intrigado em entender por que um artista teria se proposto a fazer uma obra como aquela, composta por centenas de pares de sapatos usados recolhidos pelo artista e dispostos no chão. Voltou para analisar a obra novamente e, refletindo sobre ela, concluiu que aqueles sapatos não estavam representando apenas sapatos, mas, sim, a história das pessoas que os usaram.

<sup>11</sup> Fonte: site pessoal do artista. Disponível em: <<http://www.arman-studio.com/RawFiles/001568.html>>. Acesso em: 30 março 2011.



Fig. 14 – Foto da exposição “Ritos de passagem”, de Roberto Evangelista (1996).<sup>12</sup>

Esse procedimento de coletar e acumular evoca a figura do trapeiro de Baudelaire (que Walter Benjamin compara à do poeta), que cata os trapos, recolhe o lixo da sociedade, “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p. 15). É o que Ruffato faz, de certa forma, concedendo visibilidade àqueles anônimos e fazendo com que façam parte de uma história da cidade, que, sem isso, talvez se perdesse, talvez não chegasse ao nosso conhecimento.



Fig. 15 – Carrinho de “estimação” de Margarida – Foto de Verônica Sales Pereira<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Fonte: foto gentilmente cedida por Verônica Ferreira Gomes, designer e co-organizadora do livro *Ritos de passagem: Roberto Evangelista*, que será publicado em breve com fotos de todas as exposições do artista.

<sup>13</sup> Fonte: Pereira (2007).

Essa ideia de registro, de resgatar do anonimato ou do perecimento aquilo que costuma ser descartado intencionalmente e convenientemente pela sociedade é muito forte em *Eles eram muitos cavalos*. Ruffato recolhe esses trapos (aí incluídos os personagens), recicla-os, incorporando-os ao romance, e devolve o que antes eram dejetos em nova embalagem, transformados em um objeto de consumo: o livro.

Essa mistura de gêneros, presente na obra de Luiz Ruffato, pluriestilística, contribui para também para o plurilinguismo sob o qual se escondem as intenções do autor. Nenhum dos diferentes elementos textuais introduzidos no romance encontra-se ali por acaso, vazio de significado, explicando-se em conformidade com o argumento proposto, é complementar aos personagens, aos diálogos, aos objetos narrados. É muito significativo um fragmento como o “18. Na ponta do dedo”:

[...]

LIMPADOR de janelas

LOCUTOR animador

LUBRIFICADOR de automóveis

LUBRIFICADOR industrial

**MAÇARIQUEIRO – (Ah!)**

**MAÇARIQUEIRO** – 1º grau até 8ª série incompleta, experiência de 24 meses, idade entre 28 e 50 anos

**MAÇARIQUEIRO** – (soldador), escolaridade não exigida, experiência 12 meses, idade entre 25 e 45 anos (2001, p. 40-1)

Nesse fragmento, de forma esquemática, apenas pelo recurso da formatação do texto, sem necessidade de qualquer outra descrição, Ruffato recorre ao arsenal imagético que o leitor carrega consigo e emula assim a imagem de uma página dos classificados de um jornal. Por esse recurso, caracteriza um personagem virtual que estaria lendo os classificados procurando emprego, pois, ao escolher estrategicamente o anúncio de “maçariqueiro” para se deter, ainda foi mais a fundo na caracterização do personagem, quando destaca o anúncio em que consta “escolaridade não exigida”, configurando o personagem virtual numa escala social bem inferior (tentou-se, ao citar o trecho, reproduzir tanto quanto possível os grifos e destaques tipográficos do autor).

O narrador fixa o olhar apenas para que o leitor/espectador possa ver. As imagens que emergem da obra chegam ao leitor não por força de uma operação descritiva, mas, sim, por se servirem da *schemata*, pela qual as imagens fazem sentido. Quando apresentados, os personagens criados são caracterizados por poucos elementos, mas que possuem a capacidade de formar uma “aura”, remetendo a todo um universo sociocultural que gira em torno deles.

Da mesma forma, pode-se analisar outro recurso utilizado por Ruffato no fragmento “24. Uma estante”:

HITLER – Joachim Fest  
 MARKETING BÁSICO – Marcos Cobra  
 O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal  
 O PREÇO DA GUERRA – Hans Killian  
 AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle  
 AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho  
 BRASIL POTÊNCIA FRUSTRADA – Limeira Tejo  
 TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado  
 GUERRA LUA – Tom Cooper  
 TEATRO I – Maria Clarra Machado  
 MULHERES APAIXONADAS – D. H. Lawrence  
 ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA BRASILEIRA – Professor José Hermógenes  
 O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de Vasconcelos  
 OS FANTOCHEs DE DEUS – Morris West  
 HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato  
 O BOBO – Alexandre Herculano  
 OS EXILADOS DA CAPELA – Edgard Armond  
 AJUDA-TE PELA PSIQUIATRIA – Frank S. Caprio  
 [...] (2001, p. 51)

Em que pese o próprio Ruffato ter afirmado em depoimento pessoal que essa lista foi feita a partir de uma estante real, da casa de uma pessoa amiga, no plano literário, passa a existir de forma simbólica. Para além de uma lista de livros dentro de um livro (metalinguagem? alusão ao campo literário ou ao mercado editorial?), a lista pode, por um lado, ser lida como poesia (poesia visual?) e também evocar a relação entre texto e imagem, na medida em que sugere a criação uma imagem mental da estante, mas, por outro, ao preservar a diagramação de uma lista (e aqui explicita-se a mão do escritor, que por um momento, se faz artista plástico, ao determinar a forma visual atrelada ao texto), também suscita um aprofundamento da leitura, num plano sociológico.

O primeiro impacto, que se poderia chamar de poético-visual, é o do deslocamento da acomodação da leitura. Por trás da preocupação com a organização espacial do texto, evidenciando a preocupação com o efeito plástico, tem-se, conseqüentemente, uma outra proposta de leitura, em que o leitor deixa de movimentar os olhos como quem lê uma página de um livro comum, seguindo do início ao fim de uma linha, passando a se posicionar como quem vê uma figura, forçado que é pelos espaços que o branco do papel impõe.

Na busca de entender o porquê da leitura entregue na forma de uma lista, após passar os olhos rapidamente e perceber que se trata de títulos de livros (como se estivesse passando os olhos pelas lombadas na estante), é preciso voltar e começar a ler detidamente título por título. E aqui, novamente, ocultos os personagens, eles são apresentados por aquilo que leem,

por aquilo que consomem, por seus interesses ali transfigurados em títulos de livros. Então, torna-se possível imaginar uma casa, e dada a diversidade de temas dos livros, uma família... Constata-se, então, um personagem preocupado com sua capacitação profissional (ao longo do fragmento, há livros com as palavras *marketing*, transações imobiliárias, dinheiro, entre outras no título), o que sugere a imagem de alguém que esteja galgando uma carreira como corretor ou algo do gênero. Há também a sugestão de um personagem – que não se sabe se seria o mesmo – que se ocupa com livros de história, especialmente história do Brasil e da II Guerra, com interesse especial pelo nazismo e pelo holocausto. Há ainda muitos títulos de livros de autoajuda e de livro voltados para espiritualidade, o que remete a uma pessoa que busca o autoconhecimento, mas também sugere uma pessoa que talvez se considere doente, mental ou espiritualmente (um dos títulos é *Ajuda-te pela psiquiatria*). Por fim, chama a atenção também a variedade de títulos de obras literárias, de gosto bastante heterogêneo (indo de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, a *As Valkírias*, de Paulo Coelho).

Contudo, o incrível é que, apesar de não haver nenhuma indicação, o leitor se flagra fazendo uma leitura um tanto quanto preconceituosa, visto que a tendência geral parece ser separar os livros de temática relacionada ao trabalho e à história a um personagem masculino, enquanto os de autoajuda e literatura estariam reservados para uma hipotética personagem feminina. Fisgados por essa “armadilha”, o leitor se dá conta de que essa leitura estereotipada é muito vazia, e duvida, então, de que seja essa a leitura correta, passando a imaginar a possibilidade de todos os livros pertencerem a uma única pessoa. É aqui que se percebe uma riqueza de vivências e histórias possíveis, e se começa a imaginar em que momento da vida a pessoa está, em que momentos de sua história, e com que motivações, comprou determinados livros. É possível supor, por exemplo, que se trata de um homem jovem, o qual, quando rapaz, estudava história na faculdade, período em que também se interessava por literatura, gosto esse alimentado desde a infância (justificando o fato de haver um livro de Monteiro Lobato entre tantos outros). E esse homem, já em idade madura, não conseguiu colocação no mercado após se formar, passando então a trabalhar, para poder se sustentar, contrariado, como vendedor, o que passou a exigir as novas leituras, dos manuais de fácil assimilação. Imagina-se, por exemplo, sua frustração ante os sonhos que talvez tinha aquela alma sensível, o que justificaria, então, os momentos em que ele busca, de forma eclética, as respostas dadas pelos livros de autoajuda e religiosos. Essa é só uma das histórias possíveis que se poderia tentar montar com o quebra-cabeças que Ruffato entrega embaralhado no fragmento. Cada livro na estante é uma peça do enigma entregue ao narratário para entender aquele personagem em sua complexidade.

Vê-se, portanto, que nos textos de Ruffato, o leitor é peça-chave para que a ficção se complete. Segundo Marisa Lajolo,

A partir das primeiras décadas do século XX, não só as narrativas parecem, cada vez mais, levemente embaralhadas, como os narradores (a voz que contava as histórias) vão aos poucos abrindo mão de suas prerrogativas e perdendo a compostura de narradores, deixando cada vez mais a critério dos leitores o preenchimento de lacunas, o estabelecimento de nexos (LAJOLO, 2007, P. 103)

Assim, o texto pode suscitar múltiplos significados e interpretações, a depender da maneira que for lido; e, tanto o leitor quanto o crítico participam da elaboração de sentidos da obra, de tal maneira que se tornam também criadores desta. “Sua contribuição não é a de determinar a leitura correta, mas a de expandir as possibilidades de leitura” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 14). Assim, se não fosse a intervenção pela leitura, o anúncio de jornal e a lista de livros de Ruffato seriam como a palavra em estado de dicionário.

#### 4.3 Quanto mais simplicidade, mais complexidade: estratégias discursivas

*Estes homens de São Paulo,  
Todos iguais e desiguais,  
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,  
Parecem-me uns macacos, uns macacos.*

Mário de Andrade, em *Os cortejos*

Em *Eles eram muitos cavalos*, uma primeira dificuldade que se apresenta, ao se tentar aplicar as ferramentas tradicionais de análise estrutural de romances, é a definição de quem é o narrador, porque são tantos e tão diversos um do outro, que não há como identificar um único narrador para o livro como um todo. O procedimento narrativo, em alguns fragmentos, quase como um relatório, de tão seco, chega a dar a impressão até de que não há narrador mediando a relação do leitor com o texto (sensação simulada também pela câmera do cinema). Porém, seria ingenuidade ignorar que há sim um narrador, alguém que direciona o olhar do leitor, por mais neutra que pareça a narração.

O mais impessoal narrador em terceira pessoa pode dar cara de documento a seu texto, mas, em algum momento, talvez por um deslocado adjetivo, o que pretendia ser História passa a ser história. O adjetivo, por mais preciso e necessário, é uma visão pessoal. O narrador que adjetiva se trai (FERNANDES, 1996, p. 42).

É adjetivando que muitos dos narradores de *Eles eram muitos cavalos* se revelam, considerando-se, ainda, que são pouquíssimos os fragmentos narrados em primeira pessoa (11

de um total de 69).<sup>14</sup> No entanto, não o faz de forma óbvia, enaltecendo um personagem que pretende heroificar, mas ao contrário, é justamente ressaltando a fragilidade daqueles que estão na condição de vítimas que o narrador mostra a posição que admite para si, solidarizando-se com eles.

Na literatura contemporânea, a procura pela objetividade da narração é uma característica comum a muitos autores. Contudo, não é uma objetividade como a de um texto jornalístico, documental, pois é construída por meio de linguagem figurada e metonímica. Em *Eles eram muitos cavalos*, a narração metonímica é um recurso expressivo que garante a condensação de todo um universo de significados em um único termo breve, colocado predicativamente. De tal modo que se tem “pés farejadores” (frag. 5, p. 14), “é um jesuscrstinho” (frag. 8, p. 18), “ventania em-dentro da cabeça”, “vista chuvosa” (frag. 21, p. 46), “olhos chãos” (frag. 30, p. 64), entre outros.

Já se falou muito a respeito da simulação da poeticidade e da oralidade nos textos de Ruffato, e, apesar da forma fluente e sonora com que o autor consegue produzir esse efeito de oralidade quase encantatória, um aspecto que o diferencia de outros escritores, no caso especial de *Eles eram muitos cavalos*, é a associação desse recurso narrativo com um recurso visual, os destaques tipográficos e as interrupções precisas no desenvolvimento frasal.

No entanto, não é possível fazer afirmações peremptórias sobre o livro como um todo, cada fragmento é um universo diferente do outro em sua sintaxe. Se, por um lado, tem-se fragmentos breves, como o “13. Natureza morta”, em que todo o texto constitui homogeneamente a narração de um fato violento (a depredação de uma escola por vândalos), sem grandes surpresas narrativas ou estranhamentos para além do fato em si, por outro, há fragmentos como o “8. Era um garoto”, em que se vê um fluxo incessante de informações biográficas em *flashback* a respeito da vida do garoto que está sendo velado pela mãe (tudo indica que o menino se suicidou, já que a mãe se pergunta: “meu deus por que que ele foi fazer isso”), e em que aparentemente o narrador se solidariza com ela (ora narrando em 3ª pessoa, ora em 1ª, confundindo-se com ela), pois mostra toda sua luta para proteger e criar o filho sozinha, mas sutilmente insere uma crítica à cegueira da mãe, que não se dá conta que talvez o que mais fizesse falta para o filho fosse o diálogo, para que ele pudesse falar e pensar por si só a respeito do que queria para a vida dele. No momento em que a mãe entra no quarto do filho e fica chocada ao ver uma foto de uma “bu vagina” no descanso de tela do

---

<sup>14</sup> São eles os fragmentos 20, 46, 47, 50, 51, 58, 61, 62, 63, 64 e 67. Talvez seja interessante notar que a narração vai se “pessoalizando” a medida que o livro vai avançando, visto que os narradores em primeira pessoa aparecem mais entre os fragmentos finais do livro.

computador, a falta de diálogo é evidente, visto que ela desvia do assunto e não o deixa falar: “você já lanchou meu filho mãe balbuciou eu e ela já sei vamos sair e comer uma pizza” (RUFFATO, 2001, p. 20). É com esse único trecho lançado “aleatoriamente” que tudo se esclarece para o leitor, e o sufocamento que se sente ao acompanhar o “relatório de sofredora” da mãe explica o sufocamento sentido pelo filho, que, certamente, também se sentia constrangido e talvez até culpado pelo infortúnio dos dois.

Em relação aos recursos tipográficos, utilizados por Ruffato para diferenciar as múltiplas vozes dentro de um mesmo fluxo de texto, sem necessariamente ter que introduzir os personagens por nomes ou características (que são dadas pelas próprias declarações feitas em cada enunciado), é emblemático o exemplo do fragmento “16. assim:”, visto que é a própria cidade de São Paulo o assunto da enunciação. Nesse fragmento, a cena, deduzida por poucos indícios, é de um empresário aguardando a hora de embarcar em seu helicóptero para ir ao trabalho (“a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliponto incha sob o”, p. 37) e, enquanto espera, se distrai conversando com outras pessoas ao seu redor, e simultaneamente bate-papo com alguém pela internet ao *notebook*. O que tem, então, são fragmentos dessas conversas, como se nós, leitores, estivéssemos também ali, compartilhando o momento e capturando os comentários ao acaso, que giram em torno da paisagem da cidade e da violência, que os interlocutores usam como justificativa para o fato de optarem o helicóptero como meio de transporte.<sup>15</sup> Enquanto um inicia dizendo: “*vista de cima são paulo até que não é assim tão*” (p. 36, grifos do autor), o outro já começa criticando: “(podre, o ar)”, “(podre, as águas)” (p. 36, os parênteses são usados pelo autor para delimitar o personagem, delimitando sua fala). E, incentivado, o primeiro então acrescenta: “*irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de*” (p. 37, grifo do autor). Ao que seu interlocutor conclui: “(podre, a cidade)”, “(podre, esse país)” (p. 37). Somos tão bombardeados de afirmações peremptórias sobre a violência e o estado irremediável em que a cidade se encontra, que, inadvertidamente e acriticamente, seríamos capazes de concordar com a ideologia por trás desses discursos. Contudo, o acúmulo de enunciados esnobes, carregados de desprezo, é que permite perceber o tom irônico do narrador, que se condensa em um trecho do fragmento que praticamente

---

<sup>15</sup> Como curiosidade, convém lembrar um raro momento em que se pode relacionar informações em diferentes fragmentos do livro, como ocorre no fragmento “47. O ‘Crânio’”, em que temos a visão dos que estão embaixo, a visão do “outro lado da moeda”, dos marginalizados, quando o narrador diz que o Crânio fala: “seus babacas os ricos não estão nas ruas / estão lá no alto em helicópteros / cagando de rir de mim de você aqui em baixo se matando” (p. 101).

coloca quatro falas destaque simultaneamente, num tumulto de vozes, que se espalha pela mancha gráfica:

– vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa  
 – mas já não vivemos em guetos? *a violência*  
 (johannesburgo, conhece?, à noite não se *feia tão suja tão*  
 pode sair do) *perigosa*  
 entra governo, sai governo muda o quê? na hora de pedir con-  
 tribuições pra campanha, são dóceis, são afáveis. a contrapar-  
 tida...

Aqui há uma opinião, marcada pela fonte em Times New Roman, introduzida pelo travessão, uma segunda opinião, marcada pelos parênteses, que pega a deixa da primeira, que fala em guetos, e cita Johannesburgo, e uma terceira, em itálico, que por estar assim deslocada da posição normal, em suspenso, como se fosse um “balão”, quase sugerindo mais um pensamento do que uma fala, em que se tem a classificação da violência como feia, suja e perigosa. Surge então uma terceira opinião, em fonte Calibri, que atribui unicamente ao governo a responsabilidade pela situação. É aí que se insere a ironia do narrador, que dá o tom crítico ao fragmento. Em momento algum, aqueles personagens – que, por suas falas, percebe-se serem integrantes da elite – se sentem responsáveis por aquela realidade cruel, bem como por aquela violência feia, suja e perigosa que se instalou na configuração social da cidade. Não assumem que a modernidade tecnológica, a informática e a nova organização de produção, bem como a extração da mais-valia, que lhes proporciona o acúmulo de capital, são responsáveis pela explosão do número de desempregados, pelos níveis salariais extremamente baixos e as condições urbanas de vida extremamente espoliativas.<sup>16</sup> Não percebem, portanto, que aquilo é resultado de sua atuação como exploradores, como pertencentes ao lado privilegiado de um sistema capitalista do qual eles participam como opressores, enquanto aos oprimidos, aos espoliados, aos “*baianos mineiros nordestinos gente desenraizada*” (p. 37, grifo do autor), não resta escolha, senão ocupar este espaço marcado pela violência e pela precariedade. Interessante observar, então, que o leitor chega a essa conclusão sem que haja alguma intervenção direta do narrador, sem que se manifeste uma voz dissonante que se contraponha às demais, enfim, toda a reflexão é dada pela simples organização dos enunciados no texto.

<sup>16</sup> Segundo Kowarick (2000, p. 20), entre 1959 e 1990, o patamar mínimo de remuneração decresceu cerca de 70%, ou seja, a renda familiar, que em 1977 era de 550 dólares mensais, caiu, dez anos depois, para 290 dólares.

Nas xilogravuras de Goeldi, por sua vez, também se costuma destacar a simplicidade dos cortes da goiva por ele empreendidos. Se Goeldi afirmou que passou a se dedicar à xilogravura como uma forma de conter seus arroubos emotivos, visto que esta cobrava uma disciplina maior ante a resistência do material, assim também é que ele vai gradativamente restringindo a necessidade descritiva dos detalhes.

A composição apresentará uma textura orgânica na qual o tema é sugerido por formas sabiamente entrosadas, constituindo um conjunto de efeito estético realçado pela execução que valoriza os elementos específicos – veios de madeira ou traços da ferramenta – tudo contribuindo para a criação de um poema plástico de potencial estético (REIS, 1966, p. 48).

Para isso também contribui o suporte, visto que o artista preferia a madeira de fio,<sup>17</sup> que por si só não é afeita a sutilezas detalhísticas. Segundo Rodrigo Naves (1999, p. 24), “junto com os filetes brancos originados nos veios da madeira, as estrias abertas por Goeldi davam àquela luz exterior uma intensidade que não seria obtida por traços mais grossos ou mais estáticos.”

Nesse sentido, apenas a título de comparação, a fim de destacar as diferenças expressivas possíveis de se obter na gravura, apresentam-se as xilogravuras de outros dois grandes artistas, Dürer e Escher, antes de se focar na análise de uma xilogravura de Goeldi.



Fig. 16 – *São Pedro, Roma*, de Escher c. 1935<sup>18</sup>

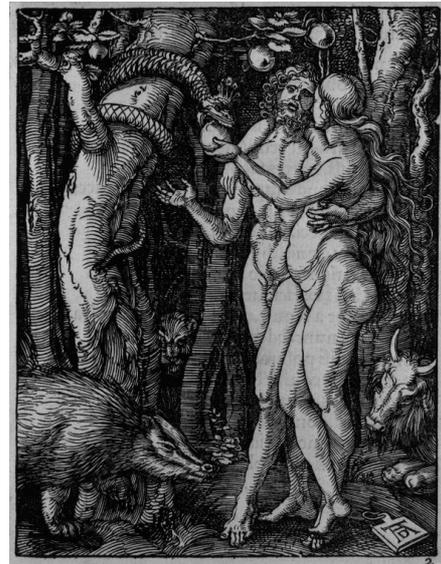


Fig. 17 – *A origem do homem*, de Dürer c. 1511<sup>19</sup>

<sup>17</sup> O corte na madeira para se obter a matriz é feito verticalmente, considerando a posição natural de uma árvore.

<sup>18</sup> Fonte: Math and the Art of MC Escher. Disponível em: <<http://euler.slu.edu/escher/index.php/File:St-peters.jpg>>. Acesso em: 20 out. 2011.

<sup>19</sup> Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: <[http://cdn.brooklynmuseum.org/opencollection/images/objects/size3/56.105.2\\_bw.jpg](http://cdn.brooklynmuseum.org/opencollection/images/objects/size3/56.105.2_bw.jpg)>. Acesso em: 20 out. 2011.

Enquanto a xilogravura de Escher (fig. 16) se prende a uma preocupação extremada com a perspectiva e com as diferentes texturas, a de Dürer (fig. 17) mostra uma preocupação com a tridimensionalidade dos corpos e o movimento, remetendo também à narrativa bíblica. Ainda que com tanta preocupação técnica e refinamento de detalhes, pode-se dizer que nenhum dos dois exemplos se aproxima da expressividade que Goeldi alcança por meio de seus traços rápidos e “grosseiros”.

Veja-se, por exemplo, *Tarde* (fig. 18). O exemplo desta xilogravura é útil para se discorrer simultaneamente sobre a questão do traçado e a questão da cor. A pobreza de detalhes, no que tange à perspectiva e às texturas, tem sua função primeira de não desviar o foco de atenção do apreciador. Isso potencializa a imediatez da imagem, o “choque” da sua presença é mais instantâneo, se é que se pode dizer assim. Não é uma imagem diante da qual o espectador “suspira”. Pelo contrário, é justamente a banalidade da cena que a torna intrigante. O que pode haver de artístico em um vendedor ambulante empurrando seu carrinho?, perguntaria um mecenas do século XVIII.



Fig. 18 – *Tarde*, circa 1950<sup>20</sup>

No entanto, a aparente falta de detalhes descritivos tem, em verdade, o propósito de ressaltar a essência das coisas e conferir-lhes singularidade. O casarão com sua grande porta e suas janelas, parece então ganhar feições humanas e olhar com desconfiança para o ambulante que transita solitário por entre ruas desertas. Em pleno cair da tarde, onde estão os demais? A

<sup>20</sup> Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000213\\_G.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000213_G.jpg)>. Acesso em: 20 out. 2011.

ausência de outros passantes, que poderia se entendida inadvertidamente como uma pobreza do quadro, também parece mais um recurso expressivo, a enfatizar a solidão daquele trabalhador, isolado da e pela sociedade. O que se sente é que falta “humanidade” ao quadro, que, como tal, tem a função de refletir esse vazio no mundo do qual ele é representação.

Por fim, o mais importante, a cor vermelha do sol que se põe, refletida no peito (plexo solar) e na cabeça do personagem, que, maquinalmente, empurra sua carroça. A cor aqui deve ser entendida como uma mensagem mesmo, não como figuração ou decoração. Porque se a intenção fosse meramente figurativa, a luz no personagem seria um reflexo, e, pela disposição e posição em que se encontra, deveria, por uma lógica física, aparecer em suas costas, e não em seu peito. Mas a ênfase dada à luz do fim de tarde que encontra eco no peito do carroceiro pode, então, ser lida como simbologia de uma redenção. É o momento em que o carroceiro já está encerrando sua jornada de trabalho, para, quem sabe, encontrar algum momento de encontro consigo mesmo, um momento de acolhimento. O vermelho é uma cor muito pungente; é óbvio que o sol, em nenhum momento do dia, atinge tal matiz, no entanto, aceita-se que assim seja, porque, em contraposição ao branco e ao preto da xilogravura, o efeito excitante que tal imagem provoca condiz com a intensidade de um pôr de sol. Sem a intervenção do vermelho, esse quadro teria outro impacto.

#### 4.4 Repetir para significar

*Ah, e a gente ordinária e suja,  
que parece sempre a mesma*  
Álvaro de Campos, “Ode triunfal”

Gertrude Stein já provocava a reflexão sobre a repetição com seu célebre verso de *Sacred Emily*, “A Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”, que, lido superficialmente, parece querer reforçar a identidade do ser, do referente. Contudo, por outro lado, a reiteração faz com que o referente seja ultrapassado, assumindo uma dimensão simbólica. Ou seja, não se trata de simplesmente nomear ou categorizar, mas libertar as coisas (e a nossa própria visão) do automatismo, despertando a percepção para o que está em sua essência, em seu interior, ou, ainda, entender que as coisas existem para além de sua dimensão física, ou seja, existem numa dimensão relacional dada pela sociedade, que pode, ainda, mudar ao longo dos tempos e em

função do meio social e cultural ou do imaginário individual. Uma rosa pode ser uma flor, pode ser uma cor, pode ser o amor, pode ser um gesto, pode ser um apelo...<sup>21</sup>

Na produção de Goeldi, percebe-se que algumas figuras emblemáticas são repetidas em diferentes xilogravuras, ampliando sua carga de significação, como “marteladas”, a “fazer barulho” para sair do anonimato e fixar sua presença no espaço e no imaginário do observador: carroças, postes, urubus... E uma dessas figuras, que poderia ser considerada, então, uma alegoria que dá o “tom” a muitas obras, é o guarda-chuva. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 480), o guarda-chuva “se prende ao lado da sombra, do encolhimento, da proteção. [...] Abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades. A pessoa se ergue debaixo de um para-sol, mas se curva sob o guarda-chuva. A proteção assim aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida.” Talvez seja um tanto quanto forçado fazer tais associações em todas as vezes em que o guarda-chuva aparece nas xilogravuras de Goeldi, mas a noção de que o guarda-chuva marcaria presença como um último amparo ante as adversidades parece bastante coerente. Um homem com um guarda-chuva é um homem precavido, que, apesar dos pesares, está preparado para as contingências da vida.



Fig. 19 – Ameaça de chuva, c. 1945



Fig. 20 – Rua molhada, s.d.

É claro que o guarda-chuva também é uma forma de remeter ao clima melancólico da chuva, a qual seria muito mais difícil de reproduzir em se tratando de xilogravura. No entanto, é importante que se perceba as diferentes nuances simbólicas de como ele é empregado por Goeldi, servindo como elemento simbólico, que tanto pode ser de distinção, quando nas mãos de homens bem vestidos ao passo que outros correm para se abrigar (fig. 19), ou como

<sup>21</sup> Outro exemplo florido que ilustra esse mecanismo é o que hoje representam os cravos para os portugueses...

questionamento acerca da reificação, quando jogados no chão, descartados, como na fig. 32 (lembrando o que já foi dito antes, acerca da xilo *A morte do guarda-chuva*).

Da mesma forma que Goeldi usa a repetição de imagens como recurso expressivo, Ruffato também recorre a esse expediente. Veja-se, por exemplo, o fragmento “26. Fraldas”:

**O segurança, negro, agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto**, abordou discretamente **o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto** que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora – cinco pacotes de fraldas descartáveis, uma lata de leite-ninho.

**O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto** foi acionado pelo chefe, que, vigiando as câmaras espalhadas pelo hipermercado, notara que **o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto**, falha nos dentes da frente, após enviesar-se por entre as gôndolas, no carrinho-de-supermercado dez pacotes de fraldas descartáveis, posicionou-se ao largo da fila do caixa, como a escolher, entre os clientes, alguém.

**O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto** seguiu discretamente **o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto**, falha nos dentes da frente: em intensas aritméticas, devolveu à gôndola três pacotes de fraldas descartáveis, pegou uma lata de leite-ninho, dirigiu o carrinho-de-supermercado até a fila do caixa-rápido, olhos farejando os labirintos. (2001, p. 54, grifos nossos).

Em vez de gradualmente aprofundar a descrição de expressões faciais, por exemplo, Ruffato repete, como um disco arranhado, de forma quase irritante, a mesma caracterização. No entanto, em vez do simples efeito superficial de fixação de um estereótipo preconceituoso, a repetição serve a um movimento contrário ao da singularização. Já não é mais *um* negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada... são *incontáveis*. Assim, pouco a pouco, cria-se uma sensação de incômodo e opressão no momento mesmo da leitura, e o leitor passa a compartilhar da opressão que a sociedade impõe àquele anônimo. É ao recriar essa sensação de opressão que Ruffato consegue narrar o inenarrável, torna o invisível visível.

Não se pode deixar de observar que a repetição é também um elemento importante na configuração de um efeito de realidade, a reiteração constante induz a uma aceitação tácita. Josef Goebbels, Ministro de Propaganda do Reich já ensinava que “uma mentira dita cem vezes torna-se verdade”. Da mesma forma, na ficção, o que se pretende com tal reiteração é justamente esse efeito de verdade, é que o leitor/fruidor da obra se convença daquela realidade como algo natural.

Em *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato também faz uso da “sensação” de repetição, lançando mão de advérbios de tempo e/ ou de quantidade, inserindo no que está sendo narrado a noção de que um tal fato se repete como um hábito já para o personagem, criando um passado para ele. Assim, por exemplo, tem-se o fragmento intitulado “58. Malabares”, em que

Ruffato coloca uma prostituta para falar em primeira pessoa. Em uma situação de violência, ao ser abusada por três rapazes no quarto de um motel, começa a dialogar com um interlocutor imaginário contando uma vez em que foi bem tratada por um senhor rico, que lhe presenteou com roupas caras e momentos agradáveis, comparando esses dois momentos extremos proporcionados pela profissão. Após contar a história em *flashback* e retornar para a cena de violência em que se encontra, ela diz: “E *sempre que coisas ruins me acontecem*, quando me sacaneiam, como agora [...]” (p. 123, grifo nosso). A inserção precisa do termo “sempre” confere a ampliação da dramaticidade, na medida em que declara que aquela violência é uma constante na vida da moça. Da mesma forma, no fragmento “9. Ratos”, em que descreve com uma crueza ácida a precariedade de um barraco em que vivem uma mãe com suas crianças, o fragmento encerra-se com a seguinte constatação: “[a mãe], que geme baixinho num canto, o branco-dos-olhos arreganhando sob o vai-vém de um corpo magro e tatuado, *mais um nunca antes visto*” (p. 22, grifo nosso).

#### 4.5 O claro e o escuro e o olhar contemporâneo

Nesta seção, a leitura das obras de Goeldi e Ruffato se dará com base em uma certa noção de claro-escuro. O contraste de cores e luzes – preto e branco, luz e sombra, real e ficcional – é óbvio no caso das xilogravuras, e essa aparente simplicidade de contrastes indica já muita coisa; mas, sobretudo, o que se pretende é captar algo que ultrapasse a percepção visual da cor em si em direção a um questionamento dialético acerca do mundo do qual esses artistas são contemporâneos. Considerando o que propõe Giorgio Agamben (2009):

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”?

Uma primeira resposta nos é sugerida pela neurofisiologia da visão. O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltamos agora a nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (p. 62-63)

Assim, a necessidade de se analisar os contrastes presentes tanto nas xilogravuras de Goeldi quanto no romance de Ruffato, justifica-se porque são o reflexo, na obra, do olhar que esses artistas lançam sobre o mundo que os cerca, um olhar diferenciado, que visa expor aquilo que é ocultado pela luz ofuscante da contemporaneidade. Na verdade estão olhando para aqueles aos quais a modernidade [enquanto progresso] é negada.

Entre os recursos estéticos de que os artistas de todos os tempos lançam mão está a habilidade no uso da cor, que, dependendo de como é empregada, é capaz de caracterizar escolas ou a marca inconfundível de um pintor. O claro e o escuro há muito são largamente e cuidadosamente empregados como forma de expressão e precisão artística, na busca por produzir diferentes reações nos espectadores.

No que se refere à produção goeldiana, o que se costuma ressaltar é a aparência soturna e sombria de grande parte das suas xilogravuras. Como perguntava Carlos Drummond de Andrade em seu poema *A Goeldi*: “É metade sombra ou todo sombra?”

Segundo Carlos Zílio (1993), Goeldi conseguia

através do preto e do branco tratados substantivamente, isto é, enquanto superfícies que através do contraste e do seu valor expressivo estruturam autonomamente a gravura, liberar a cor de qualquer compromisso naturalista. Este procedimento se desdobra com a inclusão das cores, que estabelecem definitivamente a compreensão das superfícies cromáticas como signos (p. 47).

O preto e o branco, o claro e o escuro, portanto, são empregados por Goeldi, aliados às formas planas e de traços simples, para produzir uma delimitação dos objetos o mais nítida possível. É justamente pelo contraste que as formas se evidenciam e os sentidos são evocados.

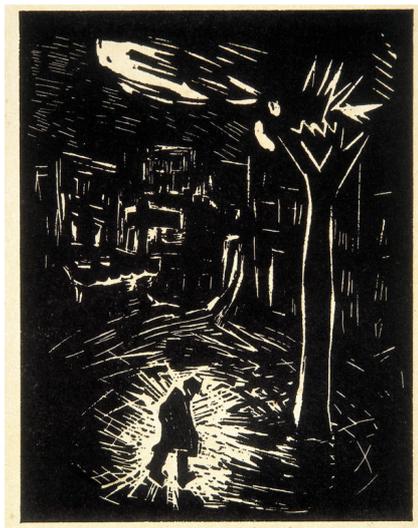


Fig. 21 – *Solitário*, c. 1929<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Esta xilo foi publicada no álbum *10 gravuras em madeira*. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000191\\_G.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000191_G.jpg)>. Acesso em: 21 fev. 2010.

Na xilo *Solitário* (fig. 21), fica evidente esse propósito. O que se vê é um homem que caminha pela rua deserta, a proporção da árvore e das casas disformes, que mesmo longe, continuam bem maiores do que a estatura do homem, contribuem para que a sensação de solidão se intensifique, em vez de acolhedoras, tornam o ambiente insólito. A cidade que deveria acolher o rejeita, ele parece deslocado. E Goeldi vem e cerca o homenzinho de rajadas brancas de luz, o que, ao contrário de iluminá-lo, torna-o ainda mais solitário e isolado do restante, quase como uma auréola impenetrável em que nada se aproxima, e o homem caminha tendo por companhia unicamente seus pensamentos. E a força da luz é tanta que o espectador é impelido a mergulhar o olhar nela, quase como se seguisse num túnel ao encontro daquele homem e se fundisse à sua escuridão. Não há como não sentir a solidão dele e se sentir pequeno também.



Fig. 22 – *Ultimate Painting, nº 6*, de Adams Reinhardt (1960). Óleo sobre tela<sup>23</sup>

Por sua vez, um quadro como esse de Reinhardt (fig. 22), uma tela minimalista, preta e muda, em que, aparentemente, não há nada para se ver, remete, num primeiro momento, a uma postura extremamente mental, racional, de uma arte que existe em si mesma e para si mesma, abdicando totalmente de uma função utilitária. Contudo, esse quadro faz parte de uma série de telas em que o autor se propõe a experimentar os limites da visualidade, de modo a capturar o espectador por meio de uma experiência sensorial e meditativa a respeito da arte, provocada por essa extrema redução dos meios empregados e pela repetição. Então, apesar de se mostrar

---

<sup>23</sup> Fonte: Guggenheim Collection Online (sítio na internet). Disponível em: <[http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/93.4239\\_ph\\_web.jpg#TB\\_inline?height=657&width=525&inlineId=full-image](http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/93.4239_ph_web.jpg#TB_inline?height=657&width=525&inlineId=full-image)>. Acesso em: 21 fev. 2010.

inteiramente negro à primeira vista, após um olhar mais atento e demorado, percebe-se a linha de borda de nove quadrados distintos por sutis variações de cor (vermelho, azul e verde), que, segundo Reinhardt, marcam a distância entre a experiência estética e a vida cotidiana.<sup>24</sup>

Aqui, é pertinente sugerir uma referência intertextual, em que, ao inserir, entre o penúltimo e o último fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*, logo após o que se apresenta como um cardápio de uma recepção festiva, e antes de um diálogo em que um casal acorda à noite ao ouvir o ruído de alguém gemendo na porta de casa –, um quadro negro em ambas as faces da folha (p. 147-148), que tanto poderia simbolizar metaforicamente uma pausa, um silêncio ou simplesmente a noite, Ruffato tenha proposto uma reflexão acerca da omissão “racional” do casal ante o sofrimento alheio, uma omissão da burguesia capitalista em se envolver com as causas sociais. Nesse sentido, pode-se ainda ver algo de metalinguagem, em que há um diálogo acerca da postura do artista em relação a sua arte, no que concerne à dicotomia entre a “arte engajada” e a “arte pela arte” (comumente referida como uma arte omissa politicamente, mas que, por vezes, oculta uma opção pela conservação do *status quo*). É conhecido – como já mencionado anteriormente – a postura declaradamente engajada de Ruffato. Aqui, mais uma vez, no plano literário, o autor deixa “claro” seus propósitos.

Reinhardt também era um autor engajado em questões políticas e sociais, participou do movimento contra a guerra do Vietnã, fazia *cartoons* para jornais de esquerda, entre outras atividades. Nesse sentido, o estranhamento provocado pela inclusão dessa imagem ultrapassa o plano narrativo e ilustrativo e, ao não esclarecer a si mesma, leva o leitor à reflexão (assim como o faz o quadro de Reinhardt), o qual se vê obrigado também a tirar suas próprias conclusões acerca do que seria esse quadro negro, mas não só. Colocado assim ao final do livro, instiga uma reflexão do leitor acerca de tudo que foi lido, de todos os fragmentos. É aqui o momento de clímax em que o leitor se pergunta: o que ele quis dizer com isso tudo? O leitor é convidado a interpretar e a tomar uma posição para poder seguir adiante. Aqui vale mencionar Ernst Fischer, para quem

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devasse a “alienação” do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira *ação e decisão*. (2002, p. 15)

<sup>24</sup> Informações obtidas no site do The Museum of Modern Art – MoMa, disponível em: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78976](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78976)>. Infelizmente, por limitações óbvias, na reprodução que apresentamos não se percebe tais nuances em sua riqueza de detalhes.

Esse momento de suspensão e reflexão dado pelo quadro negro é importantíssimo, porque suspende a leitura e prepara o leitor para o fragmento final e praticamente resume para este toda a proposta da obra em duas opções que se autoexcluem: ou o leitor adota uma postura fatalista e se revela condescendente com o casal, aceitando o incômodo da situação, ou adota uma postura crítica, de indignação, totalmente oposta ao que é narrado na cena do fragmento.

Ao fechar o livro, percebe-se, então, que os anônimos de Ruffato são tanto personagens representantes da elite, da classe média, de classes mais pobres, bem como dos excluídos desnecessários.<sup>25</sup> Poderiam ser qualquer um de nós, leitores.

---

<sup>25</sup> Que não servem ao sistema, tal como conceitua Elimar Pinheiro do Nascimento (2003).

## 5 CONCLUSÃO – Tornando possível o que parecia impossível

*Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos — e talvez mesmo devamos — continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos.*

Jeanne Marie Gagnebin

Rodrigo S.M., o narrador de *A hora da estrela*, recusava-se a “enfeitar a palavra” e afirmava que, para escrever sobre Macabéa – a moça pobre, que veio do sertão de Alagoas para se instalar “numa cidade toda feita contra ela” –, seria preciso “falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”. Dessa forma irônica, Clarice Lispector apontava sua crítica ácida aos autores que, naquela época e mesmo antes (o livro foi publicado em 1977), punham-se a representar o pobre de modo simplificado e a colocar palavras em sua boca, em romances que marcavam excessivamente a rudeza linguística dos personagens pobres, ali colocados muito mais como uma referência para marcar a distinção entre letrados e iletrados, classe dominante e classe subalterna.

E ainda na literatura mais recente, como no romance *Fantasma*, de José Castello (2001), encontram-se narradores que afirmam:

Mendigos são sujeitos sem sentido, pensei. Não pedem dinheiro: pedem um objetivo, aspiram a significados. Mas nós, que não mendigamos, lhes damos esmolas e isso só vem confirmar a ausência do que eles não têm. São homens sem palavra – não porque não honram o que dizem, mas porque *não gostam de falar, porque as palavras lhes faltam*, ou se lhes vêm, vêm aos farelos, como entulhos (p. 172, grifo nosso).

Indo contra essa corrente de narradores que apontam o dedo para os personagens pobres e limitam sua existência afirmando que “as palavras lhe faltam”, em uma entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, em que falou do seu projeto literário de retratar o trabalhador urbano, Ruffato afirma que começou a escrever muito tarde justamente porque acreditava ser preciso primeiramente resolver essa questão linguística. “A linguagem que uso em meus livros não tem nada de pobre e nem a psicologia dos personagens é pobre; são personagens que eu quero complexos” (RUFFATO, 2011a).

Assim, mesmo tendo poucos fragmentos narrados em primeira pessoa, tem-se personagens que, apesar de humildes, falam muito e falam bem. Em que pese a sonoridade e a simulação de oralidade por recursos como a ausência de alguns conectivos e o uso de gírias, dando o tom natural às falas, não se observa, por exemplo, falta de concordância (como se

pode ver, por exemplo, no fragmento “41. Táxi”, narrado por um motorista de táxi que veio do interior de Sergipe, e o “47. Crânio”, narrado por um rapaz morador da favela e marginal).

O desafio ante a impossibilidade de narrar um dia na cidade de São Paulo, tal como coloca Ruffato (anexo A) é também o desafio ante a impossibilidade de narrar sobre o outro, de falar da experiência do outro, o qual, por mais próximo que esteja, se entrega apenas parcialmente, muito mais por sua exterioridade, guardando sempre uma parte inalcançável. Aproximar-se da subjetividade do outro pela literatura exige então o exercício de olhar sob diferentes perspectivas que não a sua, sabendo, contudo, que será sempre uma experiência incompleta. É como reflete o narrador de Rubens Figueiredo, em *Passageiro do fim do dia*, usando a imagem dos passageiros aguardando na fila para pegar um ônibus: “o impulso de partirem todos juntos na mesma direção e o afã de pontualidade, ou pelo menos de constância, não bastavam para fabricar um sangue comum” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). Nesse sentido, aproveitando a imagem do romance de Figueiredo, é possível refletir que o fato de Ruffato ter tentado se colocar no mesmo ônibus e viajar com seus personagens não o tornou um deles; contudo, proporcionou uma visão mais abrangente e complexa.

Uma das xilogravuras mais conhecidas e reproduzidas de Goeldi é *Chuva* (ver fig. 34, p. 106). Paulo Herkenhoff (1992) comparou-a ao famoso *O Grito*, de Munch, dizendo que ambas estariam relacionadas à “histeria da angústia”, sendo que, em Munch, esse sentimento seria decorrente do momento de decadência que assolava a Europa. Herkenhoff afirma que “a crise de Goeldi é a crise de Munch, que é a crise de Boudelaire”. Analisando a mesma xilogravura, o crítico de arte Ronaldo Brito (2011) afirma que “o homem com guarda-chuva é o exemplar típico do anônimo universal”. Nesse sentido, Brito quer dar a entender que o personagem ali – quase em suspensão – é uma representação do homem reduzido à sua condição básica, que, sozinho, precisa enfrentar o mundo como pode.<sup>1</sup> Afirma, ainda, que, “por mais agitados que fossem” os desenhos e gravuras de Goeldi, eles “passavam, sobretudo, a sensação de vazio. Vazio opressivo, porém, outra forma de claustro, a céu aberto. Reina aí, absoluta, a solidão incomunicável.” Essa solidão devastadora, não reproduzível em palavras, é comunicada a nós pela imagem. Não se ouve o personagem enunciar: “estou só”, ou “estou sem rumo”; mas se é, sim, capturado pela imagem enigmática do guarda-chuva solitário –

---

<sup>1</sup> Brito descreve em minúcias toda a cena do quadro, destacando que o homem, apesar de estar de costas para nós, tampouco se volta para o horizonte. Comprimido entre os casarões, uma saída estreita, um muro fechado e uma nesga de céu, ele está parado de forma enviesada em relação à rua e ao muro, como se estivesse esperando que alguém ou algo pudesse surgir por aquela entrada e, enfim, dar-lhe um sentido para sua espera. E ficamos ali, presos com o personagem, “na expectativa de que algo afinal aconteça, quando sabemos muito bem que tal expectativa é o seu perpétuo acontecimento”.

pulsante, mas perdido em um ambiente hostil –, e, então, o espectador é tomado pela mesma sensação que aquele homem sente. O incomunicável é, dessa forma, comunicado. Para Brito, é por meio dessa estratégia “simples”, que o artista consegue “inverter, torcer, problematizar ao máximo, com recursos mínimos, nossos arraigados hábitos perceptivos.” É causando esse estranhamento, que Goeldi consegue nos aproximar do *outro*.

A proposta de Goeldi e Ruffato, ao representar personagens tradicionalmente esquecidos ou marginalizados, compreende muitos desafios. Entre esses desafios está também o relacionado à recepção e à interpretação de sua obra. Nesse sentido, um bom exemplo é relatado no livro *Arte para quê?*, de Aracy Amaral (2003, p. 12). A autora menciona o caso do artista peruano Alberto Quintanilla, que deixou de pintar arte de denúncia, quando uma tela sua, criada com o intuito de evidenciar a forma brutal com que os índios eram tratados, foi comprada justamente por um dos exploradores da terra, que fez uma “leitura didática”, vendo na obra uma notável afinidade com suas ideias de como tratar o trabalhador.

Ou seja, com isso, vê-se que a simples atitude de retratar a realidade “tal como ela é” não é suficiente para resolver o problema político da representação. O realismo e a arte figurativa, na qual se pautam Goeldi e Ruffato, são empregados em suas obras de forma peculiar e nunca redutora. Foi o que se tentou mostrar ao longo desse trabalho. Analisando os fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, e as xilogravuras de observação da periferia urbana, de Goeldi, percebe-se que retratar tais personagens, que têm sim sua complexidade, exige também muito apuro técnico, um apuro que, contudo, não é percebido à primeira vista, porque envolve o leitor/espectador de forma natural, produzindo esse efeito de “realidade”.

Com se apresentou na quarta parte deste trabalho, percebe-se que o efeito realista se dá por diferentes recursos (narração metonímica, fragmentação, repetição etc.), e cada cena é presentificada a tal ponto que o espectador é capaz de não só imaginá-la em toda sua complexidade, mas, também de se sentir participando dela, sendo, muitas vezes, instigados a se posicionar. No entanto, a potência narrativa não está apenas em produzir o efeito de real, ao qual se recorre, em grande medida, para persuadir o leitor, mas, sim, no que vem em seu bojo. Não é o real pelo real, trata-se, antes, retomando as palavras de Gonçalves, de “resgatar o avesso das coisas como forma de melhor conhecer o seu lado direito” (2002, p. 702). Trata-se de conhecer o que vai por dentro desses personagens, para melhor entender suas razões e suas atitudes.

É assim que se vai conhecendo, de forma tão efêmera (por fragmentos e imagens gravadas), personagens que têm sua vida escancarada diante de nós. Personagens que clamam

por explicações para as atrocidades da vida (“pra quê?”, “por quê?”), choram perdas (de um filho, da juventude), reclamam mortes sem significado, falam da incomunicabilidade, da exploração, da solidão e da luta para continuar existindo, mesmo no anonimato.

Ao adotarem a *flanerie* como estratégia narrativa, Goeldi e Ruffato, revelam uma cidade que tanto se abre em inúmeras possibilidades quanto se fecha como resultado de uma história que produz marcas indeléveis em seus personagens. É nesse espaço de oscilação que circulam personagens acossados pela exploração capitalista, pelo medo, pela solidão, pela violência.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2006), ainda hoje,

quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. Desde a *Iliada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos (p. 112).

Gagnebin, contudo, esclarece que essa confiança na escrita como rastro duradouro começa a ser abalada e os documentos históricos, sobretudo a partir do século XIX, passam a ser tratados mais como fragmentos aleatórios de um passado, “de um tecido que se rasgou”. Nesse sentido, a autora ressalta então a fragilidade e o efêmero do traço escrito enquanto rastro, entendendo, a partir daí, o rastro, a palavra escrita, muito mais como signo que denuncia uma presença ausente.

Mais adiante, Gagnebin acrescenta que tentar deixar rastros “seria, então, um gesto não só ingênuo e ilusório, mas também totalmente vão de resistência ao anonimato da sociedade capitalista moderna” (2006, p. 115). Gesto vão, uma vez que ainda permaneceria restrito à esfera do particular e do individual, quando seria preciso “inventar resistências coletivas ao processo coletivo de alienação, em vez de reforçá-lo por pequenas soluções privadas de consumo.”

É nesse universo perpassado por intenções de registro, de glória aos heróis, de resgatar do anonimato – em oposição ao estritamente pessoal, voltado para si mesmo, mas voltado para uma coletividade e imbuído de uma noção de resistência –, que se encontra o trabalho de Goeldi e Ruffato. Em resposta a uma sociedade que tenta ocultar os rastros de sua destruição, relegando a “escória” à margem e ao anonimato, esses artistas devolvem a essa mesma sociedade seus personagens sob a forma de obra de arte.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*,<sup>2</sup> essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas (GAGNEBIN, 2006, p. 118).

Assim, se por um lado a modernidade oprime de forma velada e coloca à margem aquele que não lhe serve mais, por outro, estão os artistas que buscam soluções para devolver essa opressão à sociedade e fazê-la visualizar o que estava relegado à escuridão, para que então se reconheça novamente sua existência. É um primeiro passo em direção a mudanças. Como afirma Regina Dalcastagnè (2005, p. 17),

Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção será obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência.

No que tange a esses aspectos, tanto o projeto de Ruffato quanto o de Goeldi, parecem plenamente coerentes em cada um de seus estratos, éticos e/ou estéticos; o que faz de suas obras um exemplo bem-sucedido de que os personagens marginalizados podem até ser pobres no que tange aos recursos materiais, mas não são necessariamente pobres psicológica ou intelectualmente. Pensar assim talvez indique que pobre seja o olhar que é lançado em relação a eles. É sobretudo nesse sentido que ambos os artistas trabalham; ao conseguir mudar nosso olhar do leitor/espectador a respeito do mundo que nos cerca, a arte talvez seja capaz de fazer com que nossa relação com o mundo seja mais humana, justa e solidária.

---

<sup>2</sup> Termo grego que, segundo o dicionário Houaiss, significa volta a um estado ou condição anterior ou inicial; restabelecimento, restauração, restituição.

## REFERÊNCIAS

### Geral

ABELLA, Sandra Iris Sobrera; RAFAELLI, Rafael. Relação arte e sociedade na obra de temática social de Candido Portinari. *Caderno de Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 10, n. 97, p. 242-270, jul./dez. 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studo Nobel, 2003.

ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMG, 2006.

BARROS, Stella Teixeira de; MESQUITA, Ivo. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985. (Catálogo da 18ª Bienal Internacional de São Paulo).

BARTHES, Roland. O efeito de realidade. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/42232169/1916431463/name/CANDIDO,%20Antonio%20-%20A%20revolucao%20de%2030%20e%20a%20cultura.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, Teixeira. *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: \_\_\_\_\_. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 11-32.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DIONÍSIO, Mário. Literatura e pintura: um velho equívoco? *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 71, p. 5-15, Jan. 1983. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=71&p=5&o=p>>. Acesso em: 4 março 2011.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Anna Teresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dez. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1339/1044>>. Acesso em: 22 out. 2011.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 2002.

FOUCAULT, Michel. [1973]. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. *Estudos avançados*, v. 19, n. 55, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Stylus, n. 11) p. 679-720

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Stylus, n. 11)

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freira D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*. São Paulo, n. 71, 2006. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1295-categorias-epiditicas-da-ekphrasis->>. Acesso em: 28 março 2011.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. *ECO-PÓS*, v. 9, n. 1, jan./jul. 2006. p. 222-243.

KOWARICK, Lúcio. *Escritos urbanos*. São Paulo: 34, 2000.

LEVY, Maria Stella Ferreira. O papel da migração internacional na evolução da população brasileira (1872 a 1972). *Rev. Saúde Pública*, v.8, p. 49-90, jun. 1974. Disponível em: <<http://www.scielo.org/pdf/rsp/v8s0/03.pdf>>.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

MARTINS, Luiz Renato. A atividade do espectador. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MITCHELL, William J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. Dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários. In: BURSZTYN, Marcel. (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 56-87.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PEREIRA, Verônica Sales. Os rastros do trapeiro: memória, vulnerabilidade social, e a cidade na experiência de moradores de rua no bairro do Brás em São Paulo. *Risco – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, São Paulo, n. 6, 2º/2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n6/06.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, p. 75-80, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 28 março 2011.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em textos e imagens hoje. In: *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 28-41, Jan./jun. 2001. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n2\\_Schollhammer.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_Schollhammer.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2011.

TELLES, Vera da Silva. Pobreza e cidadania – Dilemas do Brasil Contemporâneo. *Caderno CRH*, n. 19, Salvador, 1993.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2009.

### **Sobre Luiz Ruffato**

DEALTRY, Giovanna. O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (Orgs.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

HARRISON, Marguerite Itamar. (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LAJOLO, Marisa. Uma Paulicéia pra lá de desvairada. In: HARRISON, Marguerite Itamar. (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A vida: outro modo de usar. O retorno do real e as artes contemporâneas. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC – Literatura Artes e Saberes, São Paulo, 23-25 jul. 2007. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2007.

OLIVEIRA, Patrícia de. Seu destino: escritor. *Jornal dos Lagos*. Publicação da Universidade José do Rosário Vellano. Caderno L. Caderno Especial da edição n. 2.633, Alfenas, p. 1, 27 nov. 2010.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

RUFFATO, Luiz. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. 2006. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=706>>. Acesso em: 15 out. 2011.

RUFFATO, Luiz. Entrevista a Oscar D'Ambrosio. Site *Perfil Literário*. Disponível em: <<http://perfilliterario.wordpress.com/category/luiz-ruffato/>>. Acesso em: 1º nov. 2009.

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato no Paiol Literário. *Rascunho*, Curitiba, jan. 2009. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=2856&semlimite=todos>>. Acesso em: 28 março 2011.

RUFFATO, Luiz. *A classe operária na literatura*. Entrevista a Oscar D'Ambrosio. Site Perfil Literário, 27 abr. 2009. Disponível em: <<http://perfilliterario.wordpress.com/category/luiz-ruffato/>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

RUFFATO, Luiz. *Da impossibilidade de narrar*. Discurso apresentado no 4º Assises internationales du roman, Lyon, França, 24-30 maio 2010. Disponível em: <<http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

RUFFATO, Luiz. *Entrevista com o escritor Luiz Ruffato no Programa Metrópolis*. São Paulo: TV Cultura, 14 out. 2011a. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-com-o-escritor-luiz-ruffato-04024C9B3160E0892326?types=A&>>. Acesso em: 20 out. 2011.

RUFFATO, Luiz. A Igreja do Livro Transformador. Entrevista para Eliane Brum. *Época*, 31 jan. 2011b. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>>. Acesso em: 5 fev. 2011.

SARAIVA. Entrevista a Luiz Ruffato. Saraiva Conteúdo, site da Livraria Saraiva. 19 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Video.aspx?id=101>>. Acesso em: 29 out. 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar. (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

## Sobre Oswaldo Goeldi

BANDEIRA, Manoel. Apresentação. In: GOELDI, Oswaldo. *10 gravuras em madeira*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

BRITO, Ronaldo. Oswaldo Goeldi, Chuva – por Ronaldo Brito. *Blog do IMS*, 11 nov. 2011. Disponível em: <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/oswaldo-goeldi-chuva-%E2%80%93-por-ronaldo-brito/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

DÓRIA, Renato Palumbo. Oswaldo Goeldi, um poeta da sombra. *Cores primárias – Jornalismo especializado em história das artes visuais*. (v. 2, Gravuras). Disponível em: <[http://www.coresprimarias.com.br/ed\\_2/goeldi\\_p.php](http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/goeldi_p.php)>. Acesso em: 8 fev. 2011.

GERALDO, Sheila Cabo. Oswaldo Goeldi: uma modernidade extraviada. In: SEMINÁRIO VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 1., 2005, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2005. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos\\_pdf/sheila\\_cabo.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos_pdf/sheila_cabo.pdf)>. Acesso em: 18 jul. 2010.

GOELDI, Oswaldo. A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isto. Entrevista concedida a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1957. (Suplemento dominical)

GULLAR, Ferreira Gullar. Homenagem a Goeldi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1962.

HERKENHOFF, Paulo. Encontro de duas noites. *Guia das artes*, ano 6, n. 29, jun./jul. 1992

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. Goeldi e a cena urbana moderna. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 12-24, dez. 1988.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (Série Espaços da arte brasileira)

REIS JUNIOR, José Maria dos. Goeldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Coleção Panorama das Artes Plásticas)

RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify; Fapesp, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão*. Texto para o catálogo da exposição. São Paulo; Porto Alegre: Museu Lasar Segall; Fundação Iberê Camargo, 2010. Disponível em: <[http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto\\_Vera\\_Beatriz\\_Siqueira.pdf](http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto_Vera_Beatriz_Siqueira.pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2011.

ZÍLIO, Carlos. O artista modernista enquanto intelectual. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1992-artista-moderno-enquanto-intelectual.pdf>>. Acesso em: 9 fev. 2011.

ZÍLIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 37-51, 1993. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1993-revistagavea-centro-na-margem.pdf>>. Acesso em: 9 fev. 2011.

ZÍLIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu (Orgs.) *Modernidade e modernismo no Brasil: uma revisão crítica*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1994-modernidade-e-modernismo.pdf>>. Acesso em: 9 fev. 2011.

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR**

ALAMBERT, Francisco. *Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 2000. (Coleção História em aberto)

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; UNESP, 1990. p.13-29

- BINGEL, Nina. *La gravure expressionniste allemande*. Bonn: Inst Auslandsbeziehungen, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Comparatismo e interdisciplinaridade. In: *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Ed. 34, 1998.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução de Cláudia Valladão de Matos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições*, v. 13, n. 3(39), set./dez. 2002.
- GEERTZ, C. A arte como um sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 6. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003. p. 142-181.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. *Literatura e sociedade* 2, São Paulo, p. 56-68, 1997. Disponível em: <[http://www.dtlc.fflch.usp.br/sites/dtlc.fflch.usp.br/files/LS%20\\_0.pdf](http://www.dtlc.fflch.usp.br/sites/dtlc.fflch.usp.br/files/LS%20_0.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2010.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dez. 2005.
- KOSSOVITCH, Leon. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e realidade(s): uma abordagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- OLIVEIRA, Luciano. Os excluídos existem? Notas sobre a elaboração de um novo conceito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 33, 1997. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_33/rbcs33\\_04.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_33/rbcs33_04.htm)>. Acesso em: 22 set. 2011.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1982.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/publico/MELINA\\_RODOLPHO.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/publico/MELINA_RODOLPHO.pdf)>. Acesso em: 18 março 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Luciana Martha. A percepção cromática na imagem fotográfica em preto e branco: uma análise em nove “eventos de cor”. In: CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO EM CONGRESSO NA COVILHÃ, 3, 2004, Covilhã (Portugal). *Actas...* Covilhã: UBI, 2005. p. 175-183. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/silveira-luciana-martha-percepcao-cromatica-imagem-fotografica-preto-branco.pdf>>. Acesso em: 4 março 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. André Sant’Anna e o real da linguagem. In: DUARTE, Lélia Parreira. *A escrita da finitude de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas e cenários, 2009. p. 89-100. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/ibHVy8/Schollhammer%20Karl%20Erik.doc>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ZÍLIO, Carlos. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s/d.

ZÍLIO, Carlos. O artista modernista enquanto intelectual. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). *A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1922. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1992-artista-moderno-enquanto-intelectual.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

ZÍLIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 37-51, 1993. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1993-revistagavea-centro-na-margem.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

ZÍLIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu (Orgs.). *Modernidade e modernismo no Brasil: uma revisão crítica*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1994-modernidade-e-modernismo.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

## APÊNDICE A: Goeldi – Um imigrante em seu próprio país

*Ó Goeldi:  
pesquisador da noite moral sob a noite física.  
Ainda não desembarcaste de todo  
e não desembarcarás nunca.*

Drummond (1958)

O naturalista suíço Emílio Augusto Goeldi, pai de Oswaldo Goeldi, veio para o Brasil a convite do imperador D. Pedro II para assumir a direção do Museu Nacional. Chegando no Rio de Janeiro em 1894, o jovem descendente de uma ilustre família suíça encontrou um país bem diferente e ainda bastante atrasado em relação àquele de sua origem. Aqui, casou-se com a carioca Adelina Meyer, filha do também suíço Eugêncio Mayer e da brasileira Marcelina Viana. Instalados em uma casa cercada de verde no Cosme Velho, o casal deu à luz, em 31 de outubro de 1895, a Oswaldo Goeldi (REIS JR., 1966, p. 1).

Logo após o nascimento do filho, Emílio Goeldi foi incumbido de estudar a flora e a fauna amazonenses e reorganizar o Museu Paraense, assim, a família se transferiu para Belém do Pará, onde o pequeno Goeldi cresceu cercado pelo verde das árvores amazônicas e tendo contato com os bichos da fauna exótica brasileira, que seu pai capturava em suas incursões pela selva. Em Belém, Oswaldo viveu até os 6 anos, quando em 1901, uma vez concluída a missão na Amazônia, seu pai, Emílio, regressou à Suíça para atuar como membro do corpo docente da Universidade de Berna. A família então se instalou em Zidelstrasse, na capital do país que também era o centro de cultura científica.

Reis Jr. (1966) sugere que, apesar de ter durado pouco a estadia no Pará, essa fase foi importante, pois aquela profusão de formas e cores “contribuiu de maneira relevante para a formação da sua complexa personalidade artística, pela força empolgante dos cenários em que se desenrolou, e por ser a época da nossa vida em que as imagens mais se fixam.” (p. 2). Reis Jr. reforça mais ainda tal impressão, ao constatar que, tendo vivido até os 24 anos na Suíça, no entanto, ao se vasculhar toda a produção de Oswaldo Goeldi, quer seja gráfica ou gravada, não se encontram reminiscências do ambiente suíço nelas presentes.

A família de Goeldi era abastada e intelectualizada. Em casa, Emílio Goeldi mantinha uma vasta biblioteca à disposição dos filhos, que foram educados com todos os recursos possíveis, tendo aulas inclusive de educação musical. É natural que, com o pai, Oswaldo Goeldi tenha aprendido a amar a natureza, os animais e as plantas, assim como outros valores culturais que contribuirão para sua formação.

Já rapaz, Oswaldo Goeldi inicia o curso de Humanidades e, depois, aos 20 anos, ingressa na Escola Politécnica de Zurique. Lá escutava as inquietações suscitadas pelas ideias sociais em voga nos anos que precederam a 1ª Guerra Mundial. A Suíça se transformara em refúgio obrigatório de todos os exilados políticos, que ali continuavam suas atividades de pregação de ideias sociais, pacifistas e antimilitaristas (REIS JR., 1966, p. 5).



Fig. 23 – *L'accueil de la Suisse aux rapatriés*, Reprodução litográfica. Cartaz com cena de acolhimento aos refugiados franceses numa estação ferroviária suíça. Paris, 1918.<sup>1</sup>

Nessa época, as consequências da guerra atingiam toda a Europa, produzindo efeitos também na Suíça, que, mesmo imparcial, precisava proteger a fronteira com a Áustria. Oswaldo Goeldi foi então convocado para o serviço militar. Essa experiência foi significativa, ele “não apenas *ouviu* a guerra, como também teve oportunidade de *ver* a guerra em um dos seus aspectos mais melancólicos – o do absoluto desprezo pela pessoa humana.” (REIS JUNIOR, 1966, p. 7).

Reis Junior conta que, em seu posto, Oswaldo e seu companheiro tinham como oponentes, do outro lado da fronteira, dois soldados austríacos, para lá enviados e lá abandonados, com as fardas em farrapos, sem proteção adequada para o frio rigoroso do inverno, com os fuzis enferrujados, desorientados e mortos de fome. Oswaldo e seu

<sup>1</sup> Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/643>>. Acesso em: 2 out. 2010.

companheiro, infringindo as regras, mas por compaixão, passaram a lhes jogar doces, chocolates, cigarros e até linha e agulha para remendarem suas roupas.

Foi por essa época também, quando voltou para a Escola Politécnica, por volta de 1915, com 20 anos, que Oswaldo Goeldi começou a desenhar. Era a forma que encontrava para manifestar o que ia no seu íntimo, suas impressões. Sem interesse pelos estudos científicos, Oswaldo continuou na Politécnica para não desagradar o pai.

Em 5 de julho de 1917, seu pai faleceu. Oswaldo então abandonou o curso de engenharia e, com a permissão da mãe, decidiu seguir a carreira artística. Mudou-se para Genebra, que era o centro artístico suíço, para ingressar na École des Arts et Métiers. Foi para lá na companhia do amigo, Martin Wegner, que se matriculou no Conservatório de Música.

Contudo, ficou na École des Arts et Métiers por apenas seis meses, pois não se satisfazia com o método acadêmico de ensino. Buscou aulas em um ateliê de dois artistas suíços, Serge Pahnke e Henri van Muyden, que também se mostraram muito convencionais. Em entrevista concedida à sua então aluna Ana Letícia, publicada na revista *Para Todos*, Goeldi afirma que

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 (GOELDI, 1956 apud REIS J., 1966, p. 8).

A partir daí, lançou-se sozinho a encontrar seu meio de expressão ideal. Em 1917, realizou sua primeira exposição, na Galeria Wyss, em Berna, oportunidade em que tomou conhecimento da obra de Alfred Kubin, que expunha no mesmo local, famoso expressionista alemão, ilustrador de Poe, Andersen, Nerval e Hoffmann, cuja obra é marcada por um teor romântico e fantástico. Goeldi ficou animado com as semelhanças que encontrou entre seus desenhos e os de Kubin, especialmente no que diz respeito às temáticas e a coincidências técnicas. A partir desse encontro, Kubin passou a ter influência determinante sobre o artista. Nessa época, também se tornou amigo do suíço Hermann Kümmerly, que fazia litografias.

Em 1919, a família de Goeldi decide voltar para o Brasil, e Oswaldo sentiu-se acolhido novamente na casa da avó materna, dona Marcolina. No entanto, no meio social e intelectual brasileiro, a acolhida não foi a mesma e Oswaldo demora a se ambientar. Na falta do pai, a família já não se relacionava tanto com os intelectuais brasileiros, restringindo seu círculo aos parentes maternos, que eram, em sua maioria, comerciantes. Além disso, para superar as dificuldades, os filhos passaram a ter de trabalhar para ajudar na manutenção da família. Oswaldo passa então a trabalhar no London and River Plate Bank.

Tantas mudanças provocaram no gravador uma certa depressão, passou a andar abatido e frustrado. Foi quando recebeu uma carta de Martin Wegner, o mesmo que o havia acompanhado em sua ida a Genebra. Nessa carta, o amigo aceitava o convite que Goeldi lhe havia feito, de vir ao Brasil. A notícia animou Goeldi, que teria então uma excelente companhia em seu processo de adaptação à nova realidade.

Martin passou a morar na casa da família de Goeldi, dividindo o quarto com este. Saíam e frequentavam juntos os eventos culturais da cidade, o que ajudou e muito a que o artista se integrasse à vida social do Rio de Janeiro. Nessa época, por volta de 1920, ele percebeu que as vanguardas europeias – cubismo, expressionismo, dadaísmo – ainda não repercutiam por aqui. A falta de interesse da sociedade pelas questões artísticas dificultava a integração de Goeldi, que alimentava ideias e conceitos estéticos avançados e para os quais não encontrava eco. Inconformado, abandonou o emprego no banco e voltou a se dedicar a sua arte, independentemente da reprovação da família.

Sua primeira exposição no Brasil deu-se no saguão do Liceu de Artes e Ofícios; contudo, não foi bem recebida pelo público, pelos demais artistas plásticos e pela crítica em geral. Contudo, suas obras despertaram o interesse de alguns escritores, como Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, bem como do pintor Di Cavalcanti. Sensibilizados pela força artística das obras expostas, esses e outros artistas, desde então, mantiveram com Goeldi uma relação de amizade e admiração.

Conforme relata Reis Jr., que conviveu por muito tempo com o artista, a falta de reconhecimento entre os artistas plásticos deixava Goeldi bastante inseguro em relação a sua arte, o que, por algum tempo, perturbou-o, fazendo-o buscar consolo na vida boêmia. Nessa época, Martin Wegner aproveitou-se da situação de fragilidade do amigo e casou-se com Matilde, a irmã mais nova de Goeldi, impondo-se a ponto de assumir para si a administração dos bens da família. A partir daí, passou a desmoralizar Oswaldo diante dos parentes, fazendo-os crer que sua conduta comprometia a reputação dos demais membros da família e que sua permanência no Rio constituía uma ameaça ao patrimônio da família. Levaram-no, então, a um tabelião, para que Goeldi formalizasse a desistência da parte que lhe cabia na herança paterna. Em seguida, em 25 de setembro de 1922, colocaram-no em um navio a vapor, que o levaria de volta para a Europa, levando apenas um conto de réis e uma pequena mala de roupas.

Porém, durante a viagem, a bordo do navio, recebeu uma mensagem que mudou sua história. A amiga e poetisa Béatrix Reynal, que Oswaldo conhecera em reuniões literárias e boêmias, assim que soube por amigos o que estava acontecendo, incitou-os a se cotizarem e

informava a Goeldi, na mensagem, que, em Dacar, ele encontraria uma quantia suficiente para voltar ao Rio. A solidariedade dos amigos deu novo ânimo a Goeldi e o altruísmo de Béatrix Reynal representou o início de uma amizade que durou por toda vida. Béatrix reservou-lhe um pequeno quarto em sua casa, com roupas e material de trabalho, servindo também de ateliê a Goeldi. Graças a ela, Goeldi retornou ao Brasil e pôde desenvolver sua arte aqui. A partir daí, Goeldi nunca mais deixou de produzir.

Nessa época, fazia ilustrações para as revistas *O malho*<sup>2</sup> e *Para todos*. Mesmo sendo revistas voltadas para o consumo, eram publicações que reuniam em suas páginas conceituados escritores e artistas como Di Cavalcanti e Álvaro Moreyra. Contudo, o que Goeldi ganhava com essas ilustrações que vendia não era suficiente para se manter financeiramente.



Fig. 24 – Capa da revista *O Malho*, 10 jun. 1922<sup>3</sup>

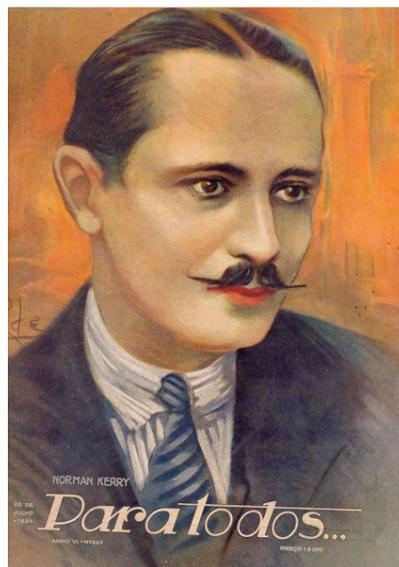


Fig. 25 – Capa da revista *Para Todos*, 26 jul. 1924<sup>4</sup>

Pouco tempo depois de retornar ao Brasil, Goeldi conheceu Erwin Zach, um jovem alemão que atuava como comerciante no Rio. Erwin, conhecedor do drama familiar de Goeldi e das dificuldades financeiras pelas quais passava, e reconhecendo seu gênio artístico, alugou uma pequena casa perto da praia de Gragoatá, em Niterói, à Rua Passo da Pátria, e ofereceu-a a Goeldi, que nela passou a residir, encontrando um ambiente propício a sua arte. Foi assim

<sup>2</sup> A revista *O Malho*, fundada em 1902 e publicada até 1952, tornou-se famosa por suas charges e piadas sobre os políticos.

<sup>3</sup> Fonte: Memória Viva. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/omalho/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

<sup>4</sup> Fonte: Livraria Sebo Traça. Disponível em: <<http://www.traca.com.br/temas/180/437359/revista-para-todos>>. Acesso em: 30 out. 2010.

que Goeldi conseguiu se reerguer após as decepções morais, financeiras e artísticas pelas quais passou.

Foi por volta de 1924 que Goeldi se iniciou na gravura. Nesse período, estava morando também em Niterói, na praia de Boa Viagem, o artista Ricardo Bampi, ceramista, escultor e gráfico, vindo da cidade de Amparo, São Paulo, que viveu e se formou na Alemanha, de onde voltou após a guerra de 1914. Goeldi passou então a frequentar seu ateliê para aprender xilogravura, acompanhado de Quirino da Silva, que era segundo secretário da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Goeldi foi seduzido pelo aprendizado da gravura. Sua execução mais lenta e trabalhosa, em comparação com o desenho, distraía Goeldi de suas angústias. Procurar a madeira certa, prepará-la pacientemente, escolher as goivas e formões e afiá-los, assim como as demais atividades que tinham de ser cumpridas até se chegar à impressão final, proporcionavam-lhe momentos de grande prazer. Seu entusiasmo crescia com a nova técnica, a qual ele buscava aprimorar cada vez mais. À medida que dominava a técnica, Goeldi foi se libertando também da influência de Kubin, que se manifestava sobretudo em seus desenhos. Foi especialmente a partir da experiência com a gravura que Goeldi passou a, gradativamente, “andar sozinho”, encontrar o “seu” caminho, como ele mesmo afirmava ser necessário.

Quando, em 1926, finalmente acreditou que estava no caminho certo e que teria encontrado seu tom próprio, Goeldi evitou a opinião de amigos ou dos críticos e procurou a opinião de um artista, aquele que mais admirava: Alfred Kubin, artista gráfico muito conceituado internacionalmente. Goeldi enviou-lhe em Viena alguns de seus trabalhos, pedindo sua opinião.

Queira ter a bondade de olhar os meus desenhos. [...] 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. [...] Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu força [...] Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos.<sup>5</sup>

E Kubin responde a Goeldi de forma entusiasmada e incentivadora: “Caro senhor Goeldi, eu vi seus trabalhos [...]. O senhor é tecnicamente magistral na xilogravura. A riqueza de seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Carta de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, 4 ago. 1926. Fonte: Centro virtual de documentação e referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas\\_interior&pagina=8&opcao=A](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=8&opcao=A)>. Acesso em: 30 out. 2010.

A aprovação de Kubin foi essencial para Goeldi, servindo-lhe de estímulo definitivo. Ajudou-o a enfrentar a rejeição de seus pares no Brasil e lhe deu nova força para enfrentar as dificuldades financeiras.

A partir de 1928, Goeldi passou a viver também na Tijuca, morando na casa que Béatrix Reynal e José Maria dos Reis Junior tinham, à Rua Alfredo Pinto. Dividia sua estada entre sua casa em Niterói e a do casal de amigos. Nessa casa na Tijuca, de arquitetura antiga, Goeldi tinha à sua disposição um quarto e um pequeno pavilhão no quintal, transformado em ateliê de gravura.

Em virtude de suas escolhas, sem emprego fixo por muito tempo, sem o apoio da família e vivendo exclusivamente de sua arte (sem muita aceitação no mercado), Goeldi passou também por momentos de dificuldade, como relembra Quirino da Silva, em artigo escrito para o jornal *Diário da noite*, em 17 de fevereiro de 1961:

A miséria estava nos tocando muito perto nesse tempo. O caricaturista Enrique Figueiroa (já falecido), Eugênio da Proença Sigaud, Goeldi e eu dividíamos o que tínhamos. Goeldi sempre tinha um pouco mais.

Goeldi tinha sempre um pouco mais, porque Béatrix Reynal, além de não lhe deixar faltar nada, quando o via sem dinheiro, tratava de comprar um de seus trabalhos para que ele tivesse um pouco mais para fazer o que precisasse.

Nesse meio tempo, o crescimento industrial chegou ao país com mais força, alterando drasticamente o meio social e artístico no Brasil, causando grande agitação entre os intelectuais. Após a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, a compreensão e aceitação das novidades estéticas cresceu, quebrando-se o clima conservador literário e artístico que predominava até então. A gravura, técnica escolhida por Goeldi para manifestar sua arte, não era de fácil aceitação pelo público. Modesta, sem aspectos vistosos, exigindo mais atenção e reflexão para ser devidamente apreciada, era capaz de comover e fazer pensar. Contudo, o público, de modo geral, preferia a arte extravagante, sensacionalista, que provoca os sentidos. Apesar disso, Goeldi almejava ser reconhecido pelo grande público, no entanto, esperava que ele viesse naturalmente, sem que o artista precisasse se promover. E foi graças à ilustração que Goeldi passou a atrair os olhares do grande público, tornando-se conhecido. O nome de Goeldi finalmente começava a ganhar alguma repercussão e prestígio.

---

<sup>6</sup> Trecho da Carta de Kubin a Goeldi, em 7 de novembro de 1926 (apud NAVES, 1999, p. 19), disponível na íntegra no livro organizado por Carlos Zilio, *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s/d.

Nos jornais, publicavam-se suas gravuras e figuras de renome publicavam artigos elogiando seu trabalho e fazendo referência à manifestação efusiva de Kubin. A partir de 1927, Goeldi passou a colaborar periodicamente com suas gravuras em *O Jornal*. Esse período foi muito produtivo e Goeldi passou a receber muitos convites para ilustrar grandes obras. Fez as ilustrações para *Canaan*, de Graça Aranha, e para o *Mangue*, de Benjamin Costallat. No mesmo compasso, não deixou de se dedicar às suas produções livres, suas xilogravuras de observação, compondo as dez xilogravuras que integram o seu primeiro álbum, *Dez gravuras em madeira* (1930), que conta com apresentação de Manuel Bandeira.

A imaginação de Oswaldo Goeldi 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 lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora.

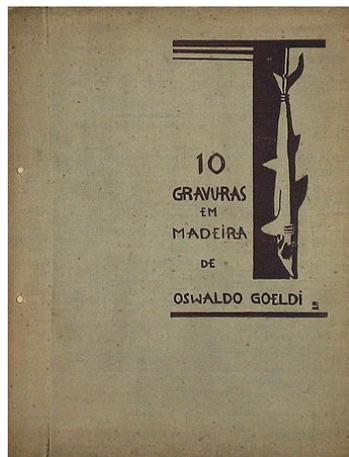


Fig. 26 – Capa do álbum *Dez gravuras em madeira*<sup>7</sup>

Goeldi se dedicou a esse álbum com o objetivo de juntar dinheiro para viajar, incitado por Kubin, e expor nas galerias europeias. A viagem seria também a oportunidade de conhecer Kubin pessoalmente. Em 15 de abril de 1930, embarca rumo à Europa, e sua primeira exposição foi em Berna (Suíça), na galeria Gute Kunst-Klipstein, onde teve uma excelente acolhida de suas obras. Em seguida, foi visitar Kubin em seu castelo, na pequena cidade de Zwickledt, nos arredores de Viena, na Áustria, e foi calorosamente acolhido. Kubin aconselhou Goeldi a expor em Berlim, apresentando-o à galeria Grossmann, mas, uma vez em

<sup>7</sup> Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_obras&acao=mais&inicio=1&cont\\_acao=1&cd\\_verbete=2961/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=2961/)>. Acesso em: 30 out. 2010.

Berlim, Goeldi preferiu expor na galeria Wertheim, alcançando destaque e sendo bem recebido pelo público e pela crítica.

Ainda nos primeiros anos da década de 1930, Béatrix Reynal e José Maria dos Reis Jr. se mudam da Tijuca para Ipanema, que, àquela época, ainda estava em seus primórdios, era um ambiente meio selvagem, com poucos habitantes e construções. Oswaldo então decidiu mudar também, deixando definitivamente a casa de Niterói, e indo morar em um sobradinho, na região da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Naquela época, por volta de 1932, perambulava pelas ruas dos bairros de Ipanema e Leblon uma figura que se tornou bastante popular: Artur e seus cachorros. Tratava-se de um velho marujo que morava num casebre ao pé da ponte e vivia constantemente bêbado. Em sua rotina matinal de se dirigir aos botequins e procurar algum lugar barato para comer, passava acompanhado dos cachorros diante das casas. Goeldi lhe pagava uns tragos, ao que Artur agradecia dançando alegremente. Daí surgiu a série de obras cuja temática eram o bêbado e o cachorro. “Os dramas da alma humana me comovem – sinto-me bem com os simples e às vezes me confundo com eles.” (notas íntimas de Goeldi). Pode-se dizer que a obra de Goeldi está imbuída desse sentido: retratar a gente simples com a qual ele se identificava por meio dos sentimentos que exprimia, sentimentos a que uns estão sujeitos mais do que outros.

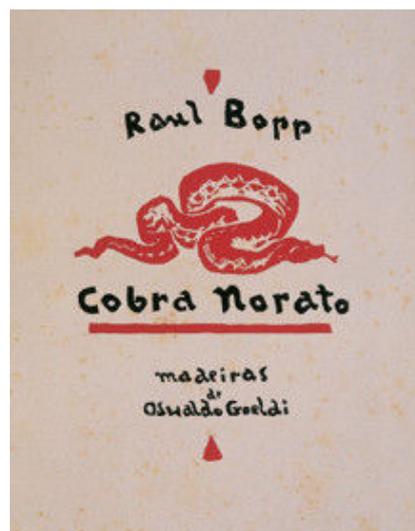


Fig. 27 – *Amigos*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000171\\_G.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000171_G.jpg)>. Acesso em: 30 out. 2010.

Em 1935, Goeldi integrou 1ª Exposição Coletiva de Arte Social, organizada por Aníbal Machado, no Clube de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. A maioria dos trabalhos expostos eram gravuras, fato que é justificado por Machado em função de esta arte manifestar, já há bastante tempo, preocupação em retratar a realidade cotidiana e os costumes do povo, fazendo algo como uma reportagem social. Segundo Ana Teresa Fabris, ao encerrar seu discurso na conferência de abertura da exposição, Machado sugere que já não existia mais “esta distância entre o povo e os artistas”, e a iniciativa da exposição teria o papel de revelar “um novo estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas” e que os artistas teriam um papel a desempenhar “na vontade de libertação política e cultural do nosso povo” (MACHADO, 1935 apud FABRIS, 2005, p. 84-85)

Apesar da paisagem tropical que tinha de sua janela, nessa época, em Ipanema, Goeldi ainda não fazia uso da cor em suas produções. Somente alguns anos mais tarde, quando foi apresentado ao poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1937),<sup>9</sup> é que Goeldi, inspirado por suas memórias de infância, aceitou ilustrar sua segunda edição, uma edição especial, de tiragem limitada, recorrendo ao uso da cor, que parecia bastante apropriada ao tema amazônico, com seus bichos e plantas: “O que se vê não é navio. É a Cobra Grande./Quando começa a lua cheia, ela aparece./Vem buscar moça que ainda não conheceu homem.”



<sup>9</sup> *Cobra Norato*, primeiro livro de poesias de Raul Bopp, foi publicado pela primeira vez em 1931. A edição ilustrada por Goeldi foi publicada no Rio de Janeiro pela editora Ateliês Reunidos Rohde Galezer, em 1937, com tiragem de 150 exemplares. O livro consiste em um poema inspirado no movimento antropofágico, um drama épico e mitológico situado nas selvas da Amazônia. Para fazer seu poema, Bopp fez um estudo detalhado sobre a Amazônia, levando para dentro do seu livro elementos do folclore e da fala regional.

Fig. 27 – Capa do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp.<sup>10</sup>

Em *Cobra Norato*, Goeldi participou amplamente do projeto. Apresentou suas ilustrações em pranchas sobre cartolina *Bensberg* importadas, impressas a partir dos próprios tacos gravados. A capa era feita de tecido, com a xilogravura tirada diretamente sobre ele. Aparentemente, Goeldi teve bastante liberdade para criar, não obstante toda obra publicada responder a critérios editoriais.

O artista sempre trabalha sob o crivo, ou do editor, ou do autor, ou mesmo sob a chancela financeira da editora. Mas seguramente há nestas xilogravuras uma exuberância – pela aplicação de várias matrizes de cores para as estampas, vinhetas e capitulares, pela reincidência não narrativa ao escolher os fragmentos ilustrados –, que podemos ver em *Cobra Norato* um grau de liberdade criativa estranho a uma edição comum. (RUFINONI, 2006, p. 173)

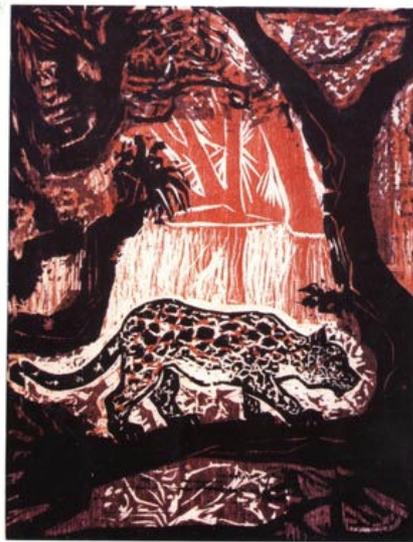


Fig. 28 – *A onça*, xilogravura a cores, 27,4 x 20,7 cm. Ilustração para *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1937).<sup>11</sup>

Após a publicação de *Cobra Norato*, Goeldi expôs, em março de 1938, na Biblioteca e Arquivo Público de Belém do Pará, quando pôde novamente estar em contato direto com o ambiente que conheceu em sua infância. As boas recordações que tinha foram manchadas pelo estado em que encontrou o legado de seu pai, abandonado pelo poder público, mas,

<sup>10</sup> Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000095\\_M.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000095_M.jpg)>. Acesso em: 30 out. 2010.

<sup>11</sup> Coleção Frederico Mendes de Moraes. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=linha\\_ima gem&IdItem=168](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=linha_ima gem&IdItem=168)>. Acesso em: 30 out. 2010.

contudo, o contato com as imagens de infância foi saudável para a compreensão da origem de sua linguagem plástica.

Na volta do Pará, Oswaldo mudou-se de Ipanema para o Leblon, que àquela época ainda era um lugar ermo, quieto, favorável à contemplação e ao seu trabalho. No Leblon, ocupava um apartamento na Rua Almirante Guilhem (fig. 29).

Lá, também teve a oportunidade de conviver com a gente pobre e seus afazeres – pescadores, operários, artesãos; personagens que Goeldi observava e fixava em suas gravuras, agregando à imagem o tom dramático que lhe era peculiar. As gravuras de observação de Goeldi eram ambivalentes, ao mesmo tempo em que reproduziam uma cena real, comunicavam o estado de espírito do artista-observador, daí os críticos insistirem em aliar Goeldi ao expressionismo.

A obsessão de que a obra de arte seja a representação dos impulsos subjetivos, da vontade artística que subordina a própria razão, é característica essencial do expressionismo. Dentro desse conceito filosófico do expressionismo, que é o conceito de Worringer,<sup>12</sup> incluem-se todos os grandes artistas, todos os que contaram o seu drama com toda a força da vontade artística. Nele situa-se Goeldi, não por influências de seus contatos com os expressionistas germânicos, mas por temperamento. (REIS, 1966, p. 32)



Fig. 29 – Vista aérea do Leblon em 1938.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Analisando o desenvolvimento dos movimentos naturalista e abstrato ao longo da história da arte, Wilhelm Worringer, historiador e teórico da arte alemão, situa a arte nórdica a meio caminho entre essas duas manifestações.

<sup>13</sup> Fonte: Site “Foi um RIO que passou”. Disponível em: <<http://www.rioquepassou.com.br/2007/06/22/aerea-leblon-1938/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

Goeldi continuou se dedicando por muito tempo à ilustração como forma de garantir sua criação espontânea. Aquela lhe concedia a subsistência e a repercussão, esta lhe dava a satisfação de um trabalho em continuidade.

A partir de 1941, no suplemento literário *Autores e livros*, publicação dominical do jornal *A Manhã*, dirigido por Múcio Leão, semanalmente, Goeldi colaborava com suas ilustrações a diferentes manifestações literárias (fig. 30 e 31). Em 1945, apesar dessa publicação ter sido extinta e substituída por outra, intitulada *Letras e Artes*, sob a direção de Jorge Lacerda, Goeldi continuou como ilustrador.

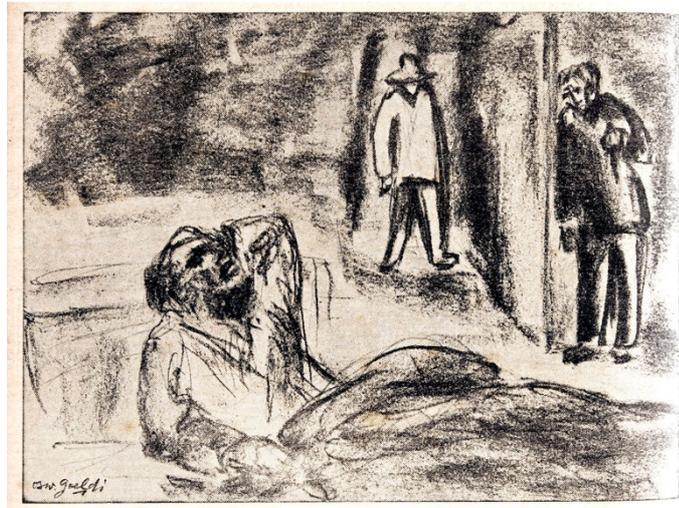
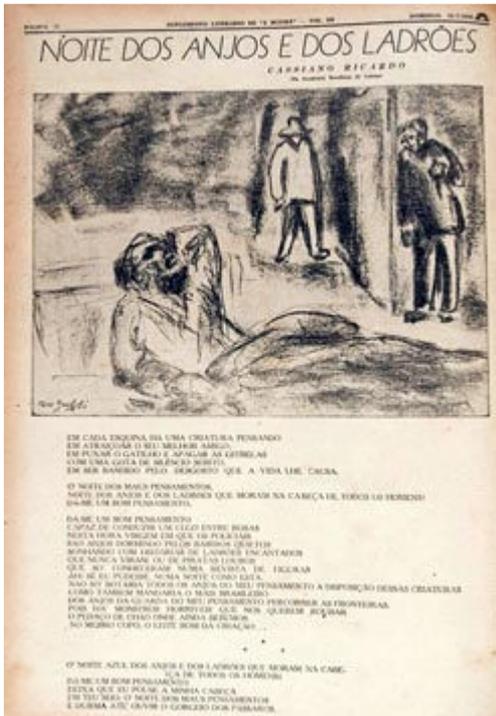


Fig. 30 e 31 (detalhe) – *Noite dos anjos e dos ladrões*, desenho a carvão de O. Goeldi para texto de Cassiano Ricardo.<sup>14</sup>

Pouco tempo depois, Goeldi foi convidado pela Editora José Olympio para ilustrar as obras de Dostoiévsky, então traduzidas por Rachel de Queiroz. Os editores acreditavam que a obra dos dois artistas possuía muitos pontos de confluência.

Nesse período desenrolava-se a Segunda Grande Guerra e, obviamente, Goeldi viu-se perturbado pelas notícias que chegavam e pelas lembranças que lhe voltavam a atormentar. Foi um período em que Goeldi trabalhou muito, tanto como ilustrador quanto nas suas criações próprias. Contudo, em vez de renunciar às imagens cruéis que a guerra suscitava, Goeldi se pôs a registrar suas visões de forma quase que catártica em uma série de desenhos

<sup>14</sup> Publicado no suplemento “Autores e livros” do jornal *A manhã* de 12/07/1942, v. III, p. 32. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=D&IDItem=702](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=D&IDItem=702)> e <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000702\\_G.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000702_G.jpg)>. Acesso em: 30 out. 2010.

em carvão, intitulada “As luzes se apagam, agitam-se os monstros”, que remetia a uma realidade metafísica, eram imagens sombrias que simbolizavam a dor, a solidariedade no sofrimento, a impotência do homem.

A morte continuará sendo um de seus temas fortes por muito tempo, inspirando-o também na série de gravuras “Balada da morte” (fig. 32), publicada pela revista *Clima*, de São Paulo, em agosto de 1944. Essa série revela-se especialmente satírica e macabra, o humor aparece como alternativa para fugir do horror da morte e da guerra.



Fig. 32 – 167 de uma só vez!<sup>15</sup>

A Morte, na arte de Goeldi, serve-lhe de motivo para ironizar a precariedade da nossa condição, para escarnecer, para zombar do ridículo das vaidades humanas. Representando-a nos mais imprevistos disfarces com que se reveste para surpreender-nos, Goeldi revela outra face do seu espírito – o satírico.

Essa inclinação do artista a sublinhar de grotesco as fraquezas, as misérias humanas, a vingar-se das humilhações que nos impõem, debicando-as, rindo-se delas, explica a facilidade com que se abstraiu do ambiente da guerra, com que afugentou as imagens da Morte [...] e entrou no mundo do tragicômico de Chaplin. Valeram-lhe, aqui, sua ternura para com a solidão anônima dos humildes, sua compaixão pela tragédia do cotidiano. Ajudaram-no a compreender o sentimento de confraternização que emana das aparentes palhaçadas chaplinianas, e a cavar, no branco-e-preto da madeira, o fatalismo resignado, a revolta reprimida contra a miserabilidade da condição humana, que constituem a essência da mensagem do genial cineasta. (REIS, 1966, p. 39)

A consagrar seu pleno reconhecimento pelo público e pela crítica, há que se registrar os prêmios que Goeldi recebeu na sequência: em 1950, conquistou a Medalha de Ouro no Primeiro Salão de Belas Artes da Bahia, e, em 1951, na I Bienal de São Paulo, foi agraciado

<sup>15</sup> Publicada na revista *Clima*, n. 13, São Paulo, ago. 1944, 16 x 22. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/img\\_bd/000255\\_G.jpg](http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000255_G.jpg)>. Acesso em: 30 out. 2010.

por um júri internacional com o 1º Prêmio da Gravura Nacional. Porém todo esse reconhecimento da crítica não rendiam Goeldi, que permanecia, por um lado, solitário em sua independência, livre dos modismos, à margem, por outro, presença assídua dos eventos artísticos no Brasil e no exterior, sendo convidado a compor júris e tornando-se membro da Comissão Nacional de Belas Artes.



Fig. 33 – Da esquerda para à direita Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann e Franz Krajberg, artistas da 1ª Bienal de 1951<sup>16</sup>

Em 1952, Goeldi passa a ministrar aulas na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues. Em seguida, em outubro de 1953, a convite do Instituto Uruguaio Brasileiro, vai a Montevideu para expor seus trabalhos e oferecer um curso sobre gravura. Já em 1955, é contratado pela Escola Nacional de Belas Artes para lecionar gravura (REIS, 1966, p. 43).

Ao completar 60 anos, em 1955, já com o coração um pouco debilitado, Goeldi foi homenageado por intelectuais e artistas, e teve um álbum com suas obras publicado pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, com apresentação de Aníbal Machado. Em outubro de 1956, realizou uma exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Nessa fase, a preocupação maior de Goeldi era o problema da cor na gravura, para a qual ainda buscava uma solução que atendesse à sua expectativa. Diferentemente do efeito de estampagem obtido com a cor nas ilustrações para *Cobra Norato*, Goeldi agora buscava inovar, usando a cor na gravura como elemento expressivo, integrado à composição, com um

---

<sup>16</sup> Fonte: Cores primárias – Jornalismo especializado em história das artes visuais. Disponível em: <[http://www.coresprimarias.com.br/ed\\_2/historia\\_bienais\\_p.php](http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/historia_bienais_p.php)>. Acesso em: 8 fev. 2011.

sentido simbólico (REIS, 1966, p. 48). Goeldi finalmente atingiu seu objetivo em trabalhos como *Chuva* e *Céu vermelho*. Para alcançar o efeito que buscava na cor, um efeito um tanto quanto tridimensional, realístico, Goeldi chegava ao extremo de talhar a madeira com a unha, abaulando-a.



Fig. 34 – *Chuva*, xilogravura, circa 1957, 22 x 29,5.<sup>17</sup>

Goeldi perseguia a perfeição expressiva em seus trabalhos e não se deixava influenciar, tinha uma postura muito crítica em relação à produção dos seus contemporâneos, que continuavam aderindo a modismos pretensamente inovadores. Segundo ele

Fala-se muito hoje em inovações, em abrir caminhos, etc. Mas não se deve confundir experimentos técnicos com a verdadeira inovação. Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus meios na proporção de sua necessidade de expressão. Só essa inovação é legítima - a inovação que é ditada por uma necessidade interior. Inovar por inovar não tem sentido. Sei de artistas que passaram a vida toda inovando e não puderam fazer mais que “inovações”... (GOELDI, 1957)

Quando conseguiu dominar a seu gosto as cores na gravura, foi com trabalhos assim que Goeldi, aos 65 anos, em outubro de 1960, em plena agitação em torno da Pop-Art e outras manifestações similares, desbancou obras “inovadoras” de todos os cantos do mundo ao participar da II Bienal Internacional do México. Lá, nesse país de grande tradição gráfica, o júri internacional lhe conferiu o 1º Prêmio Internacional de Gravura: “a premiação do México

<sup>17</sup> Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswald Goeldi. Disponível em: <[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=F&IDItem=232](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=F&IDItem=232)>. Acesso em: 30 out. 2010.

era uma consagração definitiva, consagração mundial e merecida. Mais uma vez vencia uma expressão genuína de arte, desligada de qualquer compromisso com escolas ou grupos.” (REIS, 1966, p. 50).

Goeldi faleceu em 16 de fevereiro de 1961. Sua última obra foi a xilogravura intitulada *Luz noturna*. Nos jornais, artistas, críticos de arte, escritores e políticos renderam-lhe inúmeras e belas homenagens.

Ferreira Gullar, ao interpretar a homenagem póstuma prestada a Goeldi pelos críticos de arte brasileiros, contrariado, classifica Goeldi como marginal. Para Gullar, “que não se cansa de estranhar que o preço da autenticidade seja o marginalismo e a miséria”, o marginalismo que envolveu Goeldi é resultante da “crise profunda de uma sociedade dentro da qual os homens que não abrem mão da sua vocação estão condenados”. (GULLAR, 1962, apud REIS, 1966, p. 34).

## APÊNDICE B: Ruffato – O proletário que deu certo

Luiz Ruffato nasceu em Cataguases (MG), em 4 de fevereiro de 1961, em uma família pobre que se mudou da roça para a cidade em busca de melhores condições para educar os filhos – sua mãe, Geni Ruffato de Souza trabalhava como lavadeira e era analfabeta; seu pai, seu Sebastião Cândido de Souza, era pipoqueiro, semianalfabeto. Como ele mesmo gosta de frisar, era filho do segundo mais importante pipoqueiro da cidade, o primeiro era o da praça, seu pai era o que fazia ponto na igreja.

Quando dá entrevistas, Ruffato faz questão de sempre de relacionar as profissões que exerceu. Parte da mais simples, quando trabalhou como ajudante de pipoqueiro, aos seis anos, com o pai; passando por balconista, vendendo cachaça e cigarro em um botequim; operário, no setor de algodão hidrófilo da fábrica Apolo; até que resolveu ser torneiro-mecânico (formou-se pelo Senai, assim como o ex-presidente Lula). Contudo, revela que, ainda menino, queria ser bancário: “Eu era apaixonado pela professora, e o marido dela era bancário” (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Quando criança, Ruffato estudava em um colégio público. Ruffato explica que as vagas nos melhores colégios públicos de Cataguases eram sempre ocupadas pelos alunos oriundos de famílias da classe média/alta da cidade, e os mais pobres, eram obrigados a estudar em colégios da Campanha Nacional de Escolas da Comunidade, ou em colégios mantidos pelo Sistema S (Senai, Sesc e Senac), que, normalmente, eram escolas muito ruins. Contudo, em certa ocasião, um senhor foi comprar pipoca e viu o menino ali trabalhando ao lado do pai. Ao vê-lo, perguntou: “Esse menino está estudando, seu Sebastião?” Ao que o pai respondeu que o filho estudava no colégio Antônio Amaro, que não era bom. Aquele senhor, então, prometeu arranjar uma vaga para o menino Luiz no Colégio Cataguases. Seu Sebastião levou a sério a promessa e insistiu com o homem, que, afinal, era o próprio diretor do colégio. Em fevereiro do ano seguinte, com 12 anos, Ruffato começou a estudar no colégio. Contudo, foi direcionado para uma turma de alunos repetentes, não se adaptando muito bem ao novo ambiente, mantendo-se distante dos demais. Na procura de um refúgio, começou a frequentar a biblioteca, onde a bibliotecária o instigou a alugar o primeiro livro,<sup>1</sup> ao qual se seguiram vários no decorrer do ano.

---

<sup>1</sup> O livro era *Bábi Iar*, do escritor ucraniano Anatoly Kuznetsoy, um documentário ficcional de um massacre de judeus pelo exército alemão em Kiev.

No entanto, sem se adaptar ao colégio novo, no final do ano voltou para o antigo colégio Antônio Amaro, estudando à noite e trabalhando como balconista durante o dia. Mas Ruffato afirma ter sido fisgado por aquele primeiro livro.

Foi quando, pela primeira vez, tomei consciência de várias coisas ao mesmo tempo: de que o mundo era mais amplo que eu imaginava (até então eu conhecia, fora de Cataguases, apenas Ubá e Rodeiro, onde moravam meus parentes, e Santos Dumont, onde meu pai permaneceu durante um ano internado num sanatório para tuberculosos); e que neste mundo amplo havia outras línguas, outros povos, outras religiões, outros climas, outras geografias; e que neste mundo amplo havia também a perversidade, a violência, a estupidez extremadas - ao fim e ao cabo, descobri que o mundo era barbárie e era civilização... (RUFFATO, 2011b)

Ruffato afirma que a partir desse momento, passou a dizer para todo mundo que queria ser escritor. Contudo, sua mãe ponderou que se quisesse levar adiante a ideia, teria de arrumar uma outra profissão “séria”, que pudesse sustentar seu sonho. Assim, Ruffato entrou para o curso de torneiro-mecânico do Senai, ao mesmo tempo em que cursava contabilidade à noite, onde encontrou o professor Alcino Antonucci, que lhe ajudou a alimentar o sonho, orientando as leituras e seus primeiros passos na escrita (RUFFATO, 2011b).

Após ter se formado como torneiro-mecânico, em 1977, foi exercer a profissão em Juiz de Fora, em 1978. Começou também a fazer um cursinho noturno<sup>2</sup> para tentar fazer um curso superior – prestou o vestibular para a Universidade Federal de Juiz de Fora em 1979.

Ruffato conta que escreveu seu “primeiro livro” aos 15 anos, em uma máquina datilográfica Hermes Baby. Era um pequeno romance, intitulado *Domingo o almoço é lá em casa*, que contava a história de uma família que trocava a vida na roça pela vida na cidade. Quando ainda fazia o cursinho pré-vestibular, venceu um concurso de contos – ganhando o primeiro e o segundo lugares –,lhe rendendo uma bolsa, que o isentou do pagamento das últimas três mensalidades da escola.

Sem saber que curso fazer, no momento da inscrição para o vestibular, quando devia indicar o curso, viu outros candidatos na sua frente falando em Comunicação e achou “que essa opção tinha tudo a ver com tornearia mecânica, puxar fio de telefone, essas coisas.” Não tinha. Contudo, passou em primeiro lugar no vestibular e, quando começou o curso, viu que se tratava de Jornalismo. No curso, participava de atividades políticas e conheceu e foi orientado pelo poeta e professor Gilvan P. Ribeiro.

---

<sup>2</sup> Ruffato lembra que, ainda no cursinho, duas professoras incentivaram sua formação literária: Imaculada Reis e Hilda Curcio (RUFFATO, 2011b).

Neste período, além das minhas atividades políticas, participava de grupos de estudos e de um grupo de poetas que editava um folheto quinzenal, *Abre-Alas*, com apresentações aos sábados de poesia falada e militante na principal rua de Juiz de Fora, o Calçadão da Halfeld. E lia, lia muito. Lia livros emprestados de amigos, livros de bibliotecas públicas, livros comprados em sebos, lia tudo que me caía nas mãos, mas principalmente a literatura contemporânea, pois estávamos em pleno *boom* da literatura brasileira e latino-americana (RUFFATO, 2011b).

Também nos tempos de faculdade, Ruffato publicou seu primeiro livro de poemas, *O homem que tece* (Ed. Roseta, 1979), em formato de bolso e rodado em off-set, com uma tiragem de mil exemplares, que se esgotou em menos de seis meses (o que significa que teve uma boa recepção). O livro era vendido diretamente, pelos bares da cidade. Em seguida, publicou *Quatro poetas não alinhados* (também pela Roseta, 1980), em parceria com José Henrique da Cruz, João Batista Mota e Patrícia Borges

Em 1981, Ruffato formou-se em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e, até meados de 1983, trabalhou no *Diário Mercantil* (extinto jornal do grupo Diários Associados). Um pouco depois, em 1984, mudou-se para Alfenas (MG), onde trabalhou como editor no *Jornal dos Lagos* e como professor de Literatura Brasileira do curso de Letras da Universidade de Alfenas (Unifenas). Nessa época, publicou outro livro de poemas, intitulado *Cotidiano do medo* (Ed. Mandi, 1984). Mas a estadia em Alfenas durou apenas um ano, pois em 1985, Ruffato volta para Juiz de Fora, indo trabalhar na *Tribuna de Minas*. E, em 1986,<sup>3</sup> foi para São Paulo, onde começou trabalhando como pauteiro da TVS (atual SBT), depois como repórter e redator da revista *Afinal* e, por fim, integrou a equipe do “Confira o seu dinheiro”, do *Jornal da Tarde*.<sup>4</sup>

Nesse período intermediário, Ruffato parou de escrever; como o autor diz, essa “década perdida” brasileira foi seu momento de maturação, porque não se sentia pronto ainda, precisava compreender sobre o que deveria escrever, e como.

<sup>3</sup> Nessa época, Ruffato também participou da coletânea *Novos contistas mineiros* (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986).

<sup>4</sup> Ruffato relata sua chegada à cidade grande da seguinte forma: “Eu cheguei em São Paulo e, não querendo amolar algumas (poucas) pessoas que conhecia, e não tendo dinheiro para ir para um hotel ou pensão, dormia nos bancos da Rodoviária do Tietê. Isso durou um mês – dormia lá nas noites de segunda a quinta-feira, já que na sexta-feira eu dormia na poltrona de um ônibus em direção a Minas Gerais, onde passava o fim de semana (para renovar as roupas...), e a noite de domingo eu passava dormindo na poltrona de um ônibus, voltando para São Paulo... Fiz algumas amizades por lá, inclusive com um policial, que, na primeira noite, não queria me deixar dormir dentro do prédio... Eu então expliquei para ele a minha situação e ele, condoído, tomava conta de mim... Eu chegava na rodoviária depois do trabalho, tomava um banho, comia qualquer coisa, e dormia sentado” (RUFFATO, 2011b).

Em 1987, Ruffato voltou para Juiz de Fora e abriu uma assessoria de imprensa, que não vingou. Falido, em 1988, resolveu vender livros de porta em porta, e em 1989 passou a gerenciar uma lanchonete. Só em 1990 Ruffato retorna para São Paulo e volta a trabalhar no *Jornal da Tarde*, de onde só saiu quando decidiu se dedicar integralmente à carreira de escritor.

Ruffato conta que começou a publicar em 1998, aos 37 anos, iniciando sua produção com o livro de contos *Histórias de remorsos e rancores* (Boitempo). Seu segundo livro foi outro livro de contos, *(os sobreviventes)* (Boitempo), lançado em 2000 e agraciado com a Menção Especial no Prêmio Casa de las Américas, de Cuba.

Ante o sucesso dos dois livros de contos, Ruffato recebeu da editora Boitempo a proposta de publicar um romance. Ruffato afirma que a editora lhe perguntou se ele tinha um romance para publicar, ao que ele respondeu que sim. O autor conta que na verdade não tinha, e que teve de providenciar um rapidamente. Independentemente se foi assim ou não, foi nesse momento que surgiu, em 2001, *Eles eram muitos cavalos*, livro que projetou Ruffato para um reconhecimento maior pelo público. No entanto, o próprio autor tem dúvidas se se trata mesmo de um romance, tendo em vista que seu livro decididamente não se enquadrava nos modelos tradicionais. *Eles eram muitos cavalos* ganhou os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional, além de ter sido indicado para o Prêmio Jabuti.

Reconhecido como escritor, Ruffato publicou, em 2002, um livro de poemas, intitulado *As máscaras singulares*, e outro de ensaio, *Os ases de Cataguases*.

O sucesso de *Eles eram muitos cavalos* levou-o também a ser traduzido e publicado em outros países: Itália (em 2003, pela Editora Bevivno, de Milano), França (em 2005, pela editora Métailié, de Paris), Portugal (em 2006, pela editora Quadrante, de Espinho) e Argentina (em 2010, pela editora Eterna Cadencia, de Buenos Aires). Além disso, o livro foi adaptado para o teatro, com a peça chamada *Mire Veja*, encenada pela Companhia do Feijão, em 2003, com direção e dramaturgia de Pedro Pires e Zernesto Pessoa. O grupo teatral inseriu a peça em uma trilogia oriunda de um projeto de pesquisa temática que tinha por objetivo pesquisar o Brasil a partir de suas diferenças regionais e sociais. A peça foi premiada pelo Prêmio APCA e pelo Prêmio Shell.



Fig. 35 – Cena da peça *Mire Veja*, encenada pela Companhia do Feijão em 2008.<sup>5</sup>

Em 2005, Luiz Ruffato lançou seu projeto intitulado “Inferno provisório”, que tinha em vista a publicação de cinco volumes tratando da temática do migrante italiano no Brasil. Os títulos dos volumes da série são: *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo* (ambos ganhadores do Prêmio APCA e publicados também na França, pela editora Métailié, de Paris, em 2007 e 2010, respectivamente), *Vista parcial da noite* (que recebeu o Prêmio Jabuti em 2006), *O livro das impossibilidades* (2008, finalista do Prêmio Zaffari-Bourbon) e, finalmente, *Domingos sem Deus* (lançado em outubro de 2011).

Ruffato também é famoso como organizador de antologias de contos. Em 2004, lançou, em parceria com Simone Ruffato, *Fora da ordem e do progresso*, pela Geração Editorial. Mas foi desde 2005, quando publicou, pela Record, o volume *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, que ganhou evidência e não parou mais. Em seguida, no mesmo ano, publicou + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Já em 2007, lançou pela editora Língua Geral um volume com contos dedicados à homossexualidade, intitulado *Entre nós*. Ainda na Língua Geral, publicou em 2009 uma antologia de contos dedicados à questões étnicas, o seu *Questão de pele*.

Ruffato afirma que seu trabalho como escritor e organizador de antologias tem um sentido claramente político, ou seja, cumpre um papel de reflexão da sociedade brasileira. “Eu estou escrevendo sobre a questão do operário, mas eu não sou uma mulher, então não vou escrever sobre o ponto de vista da mulher, e nem sou negro e nem sou homossexual, então, eu

<sup>5</sup> Fonte: <<http://www.bacante.com.br/critica/mire-veja/>>.

acho que, de alguma maneira, eu tento estabelecer um diálogo com essas minorias [...] no sentido de enriquecer a minha literatura e também de dar uma contribuição para que haja uma visibilidade maior para início de discussão.” (SARAIVA, 2009).

Em 2007, lançou um romance epistolar intitulado *De mim já nem se lembra* (Moderna) e, em 2009, Ruffato publicou, pela Companhia das Letras, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, romance resultado do projeto da coleção Amores Expressos, que, em 2007, enviou 17 escritores para diferentes lugares do mundo, a fim de viverem períodos de imersão criativa. Na ocasião, os escritores deveriam também alimentar um blog com suas experiências. Ruffato, enviado a Lisboa, não se mostrou muito à vontade com essa tarefa e, em seu blog, postou apenas quatro mensagens.<sup>6</sup> *Estive em Lisboa e lembrei de você* foi finalista nos prêmios Portugal Telecom e São Paulo de Literatura e também já está sendo traduzido e publicado em diversos países (a mais recente, na Argentina, pela editora Eterna Cadêcia).

---

<sup>6</sup> O blog está disponível em: <<http://blogdoluiruffato.blogspot.com/>>.

## **ANEXO A: Da impossibilidade de narrar<sup>1</sup>**

Sou do Brasil, um país do Terceiro Mundo, situado na periferia do capitalismo, uma nação ancorada na violência:

violência contra os índios, dizimados nos primeiros tempos do achamento;

violência contra os negros, escravizados e desterrados para sempre;

violência contra os miseráveis europeus e japoneses, que lá aportavam, um oceano a separá-los definitivamente de seus antepassados;

violência contra os nordestinos e mineiros, mão de obra barata acantonada em cortiços e favelas.

Venho de São Paulo, o sexto maior aglomerado urbano do planeta, com cerca de 20 milhões de habitantes. Uma metrópole onde

a segunda maior frota de helicópteros particulares do mundo sobrevoa ônibus, trens e metrô que desovam trabalhadores em estações superlotadas;

traficantes ricos instalados em suas mansões leem nos jornais notícias sobre traficantes pobres perseguidos pela polícia corrupta e violenta;

políticos roubam a nível municipal, estadual e federal;

as vitrines dos restaurantes chiques refletem os esfomeados, os esfarrapados;

rios apodrecem em esgoto, lama, veneno;

favelas enlaçam prédios futuristas;

universidades de excelência alimentam a próxima elite política e econômica, enquanto na periferia escolas com professores mal remunerados, mal formados e mal protegidos geram os novos assalariados;

a mais avançada tecnologia médica da América Latina assiste, impassível, à fila dos condenados à morte: homens vítimas da violência, mulheres vítimas de complicações do parto, homens e mulheres vítimas da tuberculose, crianças vítimas da diarreia;

muros escondem a vida miúda que escorre lá fora.

---

<sup>1</sup> Discurso proferido por Luiz Ruffato, no 4º Congresso Mundial sobre o Romance, realizado em maio de 2010, em Lyon (França).

E São Paulo é isso, Canaã adubado pelo suor indígena, negro, mestiço, imigrante – mais da metade de sua população carrega sobrenomes italianos, e descendentes de portugueses, espanhóis, árabes, judeus, armênios, lituanos, japoneses, chineses, coreanos, bolivianos e de mais cinquenta outras nacionalidades espalham-se por avenidas, ruas e becos.

Como transpor o caos dessa cidade para as páginas de um livro?

Penso que o ficcionista deveria ser assim uma espécie de físico que ausculta a Natureza para tentar compreender o mecanismo de funcionamento do Universo. Cada passo na direção deste conhecimento resulta em mudanças significativas em sua concepção do mundo e, portanto, em uma imediata necessidade de elaborar novos instrumentos para continuar a busca.

O objeto de estudo do romancista é o Ser Humano mergulhado no Mundo. E, assim como a Natureza, o Ser Humano permanece indevassável – o que temos são descrições, umas mais, outras menos, felizes, da vida em determinados períodos históricos. Também como o físico, o ficcionista, na medida em que mudam as condições objetivas, sente necessidade de criar ferramentas de prospecção para aproximar-se da natureza humana, muitas vezes absorvendo avanços de outras áreas do conhecimento.

Nós, herdeiros e tributários do Século XX, vivenciamos na pele imensas mudanças: Einstein e Heisenberg desconstruíram nossa intuição de tempo e de espaço; Freud e Lacan desarrumaram a nossa autopercepção; Marx e Ford dinamitaram os fundamentos do antigo mundo do trabalho, afetando diretamente nosso dia a dia; o nazismo restituiu-nos à nossa barbárie; Baudelaire e Poe, via Benjamin, apresentaram-nos o Homem na multidão - e vieram Kafka, Proust, Pirandello, Joyce, Faulkner, Breton, o *nouveau roman*, o Oulipo... Agora, o Século XXI descortina-se às nossas incertezas: a teoria das supercordas, a neurociência, a robótica industrial, a internet, as megalópoles...

Ora, se os acontecimentos externos podem modificar nossa constituição de seres humanos (por exemplo, a crise do emprego formal que abala nossa segurança psicológica), então devemos admitir que somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias. Continuar pensando o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser o relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico.

Pois, vejamos. A desigualdade econômica, que contamina e necrosa o tecido social, imiscui-se na própria natureza humana. O tempo e o espaço, por exemplo, são absorvidos de maneira diferente se lidamos com alguém que habita o conforto de uma mansão num bairro rico ou a pestilenta emanção dos esgotos de uma favela. Porque o tempo é elástico para uns, que dispõem de veículos que se deslocam rápido pelas ruas e avenidas, enquanto para outros o tempo é comprimido em vagões de trens entupidos de gente, ou semiestático nos intermináveis engarrafamentos. E se o espaço de uns é infinito, pois destinos distantes como os Estados Unidos ou a Europa alcançam em algumas horas, para outros ele é apenas o lugar que o corpo ocupa.

Além disso, quando uma pessoa deixa seu torrão natal, e essa é sempre uma decisão tomada em último caso, quando já não resta absolutamente nenhuma outra opção, ela é obrigada a abandonar não apenas o idioma, os costumes, as paisagens, mas, mais que tudo, os ossos de seus entes queridos, ou seja, o signo que indica que ela pertence a um lugar, a uma família, que possui, enfim, um passado. Quando assentado em outro sítio, o imigrante tem que inventar-se a partir do nada, inaugurando-se dia a dia.

Como construir relatos de caráter biográfico se lidamos com personagens sem história?

Esses os dilemas que enfrentei quando me pus a refletir sobre como tornar a cidade de São Paulo um espaço ficcional, como trazer para as páginas de um livro toda a sua complexidade. Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (“Ritos de Passagem”, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos-de-dedo e pantufas, botais e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos.

A partir desta iluminação, percebi que ao invés de tentar organizar o caos - que mais ou menos o romance tradicional objetiva - tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual.

Flanar por ponto de ônibus e velórios, locais onde houve chacinas e supermercados, templos evangélicos e conjuntos habitacionais populares, favelas e prisões, hospitais e bares,

estádios de futebol e academias de boxe, mansões e hotéis, fábricas e lojas, *shopping centers* e escolas, restaurantes e motéis, botequins e trens...

Recolher do lixo livros e eletrodomésticos, brinquedos e cardápios, santinhos e calendários, jornais velhos e velhas fotografias, anúncios de simpatias e de resolução de problemas financeiros...

Compreender que o tempo em São Paulo não é paulatino e sequencial, mas sucessivo e simultâneo.

Assumir a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma – a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano.

A violência da invisibilidade, a violência do não pertencimento, a violência de quem tem que construir uma subjetividade num mundo que nos quer homogeneamente anônimos.

A impossibilidade de narrar: cadernos escolares, emissões radiofônicas, diálogos entreouvados, crônica policial, contos, poemas, notícias de jornais, classificados, descrições insípidas, recursos da alta tecnologia (mensagens no celular, páginas de relacionamento na internet), discursos religiosos, colagens, cartas... Tudo: cinema, televisão, literatura, artes plásticas, música, teatro... Uma “instalação literária”...

E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.

A cidade – cicatrizes que mapeiam meu corpo.

## **ANEXO B: Até aqui, tudo bem!**<sup>1</sup>

Na mesa do meu escritório, de onde avisto os prédios do bairro de classe média alta de Higienópolis, do outro lado da Avenida Pacaembu, em São Paulo, há um porta-retratos. Nele, uma fotografia embaçada registra uma estranha composição: em primeiro plano, um menino, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado *short* e um sujo par de chinelos de dedo, tristes e assustados olhos semifechados. Pousadas em seus ombros magros, duas mãos femininas; ao lado, parte de uma perna de calça e uma barriga, que se adivinha em breve proeminente, indica a existência de um homem (marido das mãos femininas, talvez). Assentada sobre o braço da mulher, uma outra mão. Pela posição das sombras, deduz-se a tarde, e pelas roupas, o final de inverno. Assim a foto sobre a mesa: o menino surge de corpo inteiro, mas os outros três personagens são inidentificáveis – falta-lhes o rosto, página em branco onde se imprime nossa individualidade, nossa singularidade, nossa história, enfim.

Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem. O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? Do menino, sei eu – e, curiosamente, é o que menos importa. Mas, e todos aqueles que sucumbiram, sem voz e sem nome, e que a História registrará apenas nas lápides de humildes cemitérios que a borracha do tempo apagará? E os outros, que nem mesmo a morte resgatará do anonimato?

Tive o privilégio de nascer numa pequena cidade do interior de Minas Gerais chamada Cataguases. Digo privilégio pelo fato de ter crescido num lugar de forte tradição industrial – onde os interesses de classe são bem demarcados, conformando-nos uma visão de mundo menos ingênua, mais pragmática. Num país onde até hoje as relações ocorrem no plano do clientelismo, fruto do nosso atavismo rural, creio que desde cedo percebi o que havia para além das diferenças semânticas entre uma mansão e uma mansarda.

A indústria têxtil implantou-se em Cataguases a partir da década de 1910, fruto da inversão de capitais da cafeicultura em crise, e expandiu-se, atraindo mão de obra da região, afundada na pasmeira da agricultura de subsistência. Na década de 1950, recém-casados,

---

<sup>1</sup> Discurso proferido por Luiz Ruffato, no I Encontro de Estudantes de Letras da América Latina (ELAEL), no dia 10 de fevereiro de 2011, em Brasília (DF).

meus pais abandonaram a total falta de perspectiva da roça e buscaram dias melhores em Cataguases. Ambos, embora meu pai semianalfabeto e minha mãe analfabeta, tinham consciência de que somente o conhecimento formal acenaria com possibilidades de mudanças reais para os filhos e incentivaram-nos a estudar. Sonhavam para nós uma vida de operários especializados, com salário suficiente para comprar casa própria, enfeitá-la com inúmeros eletrodomésticos, casar, ter filhos saudáveis, futuro garantido, estável... Tudo o que lhes foi negado, enfim...

Meu irmão formou-se ajustador-mecânico. Fez carreira brilhante: trabalhou em Diadema, na Grande São Paulo, voltou, a convite, para Cataguases, e com 26 anos conquistava o lugar de encarregado-geral de uma fábrica de tecidos. Mas, por essa época, uma descarga de 22 mil volts interrompeu sua ascensão... Minha irmã, tecelã, largou os estudos e o trabalho para se casar... Hoje é merendeira de uma escola pública municipal... Quanto a mim... Bem, quanto a mim, posso dizer a meu favor que tudo se encaminhava segundo os preceitos de meus pais: estudante mediano, cavalgava-me, até que, num início de ano letivo, refugiando minha timidez numa biblioteca, passeava meus olhos displicentes pela lombada dos livros, quando a bibliotecária, confundindo distração com interesse, pescou-me, felicíssima, depositando em minhas mãos um livro, que por polidez não recusei. Carreguei-o para casa, abri-o e, em dois ou três dias de profunda excitação, li-o, deitado numa poltrona de napa amarela, as janelas escancaradas para a imóvel tarde anil de verão.

Nunca deixarei de lembrar daquela semana, daquele verão, daquela poltrona, daquele livro, do barulho líquido que vinha do puxado de telhas de amianto onde minha mãe, esfregando roupas no tanque, calada intuía o veneno que exalava das aparentemente inocentes páginas impressas, que, consumindo-me em febres, me conduziam a abismos de onde ninguém volta incólume. Eu tinha doze anos e pela primeira vez me dava conta de que o mundo era maior que meu bairro, maior que minha cidade, maior talvez que as montanhas que azulavam lá longe. E isso descobri pelas palavras de um escritor ucraniano, então soviético, Anatoly Kusnetzov, e seu romance-documentário, *Bábi Iar*, que narra o genocídio de milhares de judeus num campo de extermínio nas proximidades de Kiev. Por erráticos mistérios, o menino do bairro do Paraíso, em Cataguases, identificou-se imediatamente com a solidão, a angústia, o senso de sobrevivência daquelas famílias judias em plena Segunda Guerra Mundial.

Então, minha cidade, que julgava tão íntima, surgiu outra à minha frente. Percebi, assustado, que minha sina seria seguir os passos do meu irmão e da minha irmã, que

acordavam antes do sol e, ensonados, dirigiam-se de bicicleta rumo à fábrica, incendiando seus sonhos por detrás de janelas hermeticamente fechadas, calor e barulho insuportáveis. Ou dos nossos conhecidos, que levavam a tristeza aos botequins para embriagar-se de álcool e futebol. Ou dos nossos vizinhos, cujos filhos sumiam em direção a São Paulo ou Rio de Janeiro, em busca de uma alforria nunca assinada. Ou das mulheres todas, que se entupiam de tranquilizantes ou de ilusões. E abracei-me aos oitis e ficus que protegem as calçadas e irriguei o leito do rio Pomba, que corta a cidade. Passei a frequentar com assiduidade a biblioteca. Li todos os dezoito volumes do Tesouro da Juventude e devorei a esmo romances brasileiros e estrangeiros, afundando-me, cada vez mais, na areia movediça da inquietação.

Em 1976, adquirimos uma televisão, que rapidamente tornou-se atração no bairro inteiro. Em meados daquele ano, entrou no ar uma novela na TV Globo, *O feijão e o sonho*, que contava a história de um professor, Juca, dividido entre o feijão (a sobrevivência numa pequena cidade do interior) e o sonho (a indignação, a poesia). Descobri, estupefato, que Juca era eu... E passei a dizer para todas as pessoas que quando crescesse seria escritor, para desespero da minha mãe, que, espectadora da novela, adivinhava os percalços do caçula. Ela tanto se martirizou, e eu a amava tanto, que resolvi satisfazer meus pais: entrei para uma escola técnica onde me formei torneiro-mecânico, uma profissão séria e de futuro. O sonho, abandonei-o... momentaneamente apenas, pois uma vez contaminado, em algum momento ressurgiriam os sintomas, eu sabia...

Em 1978, mudei-me para Juiz de Fora, onde, exercendo a profissão de torneiro-mecânico, inscrevi-me no vestibular de Comunicação da Universidade Federal... Jornalista, cuidei do feijão: exerci a profissão em Juiz de Fora, em São Paulo. Para alegria da minha mãe - e também do meu pai - galguei postos na rígida hierarquia das redações: repórter, redator, subeditor, editor, coordenador, secretário de redação. Durante quase vinte anos renunciei, conscientemente, à criação literária. Me preparava... Algumas perguntas me perseguiram: para que escrever? Sobre o que escrever? Como escrever?

Sobre o que escrever era a pergunta que me parecia mais fácil responder. Obviamente, eu pensava, sobre o universo que conheço, o do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia. Digo obviamente porque para mim a Arte é manifestação de experiências pessoais, embora não necessariamente autobiográficas. Mas, curiosamente, quando fui pesquisar na história da literatura brasileira os meus antecessores, imensa a minha decepção. Poucos, ou melhor, pouquíssimos autores haviam se debruçado sobre essa questão. Por quê? Porque,

penso contribuir para essa reflexão, de um lado o trabalhador urbano não suscita o glamour, por exemplo, que suscita o malandro ou o bandido - personagem sempre presente na ficção nacional, representado do ponto de vista da classe média como um desestabilizador da ordem social; de outro lado, absorvidos pela inflexível hierarquização da sociedade brasileira, os indivíduos oriundos de classe média baixa necessitam negar suas origens para serem aceitos na sociedade.

Se então eu tomara a decisão de retratar o universo do trabalhador urbano em minha obra, faltava-me responder à questão seguinte: como escrever? O romance tradicional, tal como o conhecemos, nasce no Século XVIII como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista de uma classe social ascendente, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem trair o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, do trabalhador urbano? Paralelamente ao aparecimento do romance tradicional burguês, surge o que chamo de antirromance, que espasmodicamente construiu uma tradição: Sterne, Xavier de Maistre, Richardson, Dujardin, Machado de Assis, Joyce, Proust, Faulkner, Robbe-Grillet, Calvino, Pérec... E poderíamos incluir ainda nessa tradição, que chamaríamos de “literatura experimental”, contistas como Tchekov, Pirandello, Mansfield... Portanto, havia uma janela aberta...

Em 1998, publiquei *Histórias de remorsos e rancores* e, em 2000, *(os sobreviventes)*. Eram passos tímidos ainda, mas importantes para consolidar minha opção. Então, em 2001, radicalizei a experiência, lançando *Eles eram muitos cavalos*. Esse romance nasceu da necessidade de tentar entender o que estava acontecendo à minha volta – e para isso tomei a cidade de São Paulo como síntese da sociedade brasileira. Um dia, caminhando pelos corredores de uma das bienais de arte de São Paulo, deparei com uma curiosa instalação: um amontoado aparentemente aleatório de calçados abandonados (tênis, chinelos de dedo, sapatos masculinos e femininos, infantis e adultos, botas, sandálias, pantufas, etc.) que me provocou uma série de reflexões. A sola daqueles calçados percorreria o asfalto e a poeira das ruas, tomara chuva e sol, fora feliz e infeliz, enfim, nas curvas deformadas pelo uso imprimira-se uma individualidade, que recolhida e rearranjada tornara-se depoimento coletivo. Ali, de uma maneira singular e criativa, o artista reconstruía a História.

*Eles eram muitos cavalos* é uma proposta de reflexão sobre o meu tempo. Nele tento recriar um dia na megalópole: uma visada panorâmica pela cidade, cujos atores, embora reconhecíveis, são apresentados como fantasmagoria em capítulos estanques. A deterioração

das relações sociais emerge na precariedade formal do livro, que avança sem avançar, que tartamudeia em espasmos, numa espiral de solidão, abandono e denegação. Ruínas, forma e conteúdo, apenas ruínas...

Publicado *Eles eram muitos cavalos* encontrei-me num impasse: havia proposto uma reflexão sobre o “agora”, mas talvez necessitasse compreender antes “como chegamos onde estamos”. Então, comecei a elaborar o *Inferno provisório*, uma “saga” projetada para cinco volumes (dos quais quatro já publicados, a saber: *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*), que tenta subsidiar essa inquietação, discutindo a formação e evolução da sociedade brasileira a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico, de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização desenfreada, desarticuladora e pós-industrial, e suas consequências na desagregação do indivíduo. Para tanto, uso da máxima de Caetano Veloso, que sintetiza bem as nossas agruras, “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Ou seja, pulamos da roça para a periferia decadente urbana sem escalas...

Evidentemente, essa descrição abarca apenas a superfície da narrativa. Contudo, é o entrecruzamento das experiências “de fora” e “de dentro” dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário, etc.) na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber, eis minha proposta.

Só que não compreendo uma reflexão sobre essa questão sem que sejam colocados em xeque os próprios fundamentos de gênero. Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema, etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade...

Os cinco volumes do *Inferno provisório* são compostos de várias unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espraiam umas nas outras, numa ainda precária transposição da hipertextualidade. Então, pode-se ler de trás para frente, pedaços autônomos ou na ordem que se quiser estabelecer, assumindo um sentido de circularidade, onde as histórias se contaminam umas às outras. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.

Definido o tema, definida a forma, restava-me ainda uma questão: para que escrever? Para mim, escrever é compromisso. Compromisso com minha época, com a minha língua, com meu país. Não tenho como renunciar à fatalidade (será uma fatalidade?) de viver nos começos do século XXI, de escrever em português e de viver num país chamado Brasil. Esses fatores, junto com a minha origem social, conformam toda uma visão de mundo à qual, mesmo que quisesse, não poderia renunciar. Fala-se em globalização, mas as fronteiras entre os países caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas. Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à mediocrização, à tentativa de aplainar autoritariamente as diferenças culturais.

A realidade se impõe a mim e o que move o meu olhar é a indignação. Não quero ser cúmplice da miséria nem da violência, produto da absurda concentração de renda no meu país. Por isso, proponho, no *Inferno provisório*, uma reflexão sobre os últimos 50 anos do Brasil, quando acompanhamos a instalação de um projeto de perpetuação no poder da elite econômica brasileira, iniciado logo após a Segunda Guerra Mundial com o processo de industrialização brutal do país, com o deslocamento impositivo de milhões de pessoas para os bairros periféricos e favelas de São Paulo e Rio de Janeiro. O imigrante, a qualquer tempo, carrega consigo a sensação de não pertencimento, fazendo com que a sua história pessoal tenha que ser continuamente refundada. Partir não é só desprender-se de uma paisagem, de uma cultura. Partir é principalmente abandonar os ossos dos antepassados, imersos na solidão silenciosa dos cemitérios. E os ossos são aquilo que nos enraízam numa história comum, feita de dor e luta, de alegrias e memórias. Rompido esse lastro, perambulamos sem saber quem somos. E se não temos autoconsciência, se permanecemos imersos na inautenticidade, não reconhecemos o estatuto do outro, do diferente de nós. E perdido esse reconhecimento, instaura-se a barbárie. A Arte serve para iluminar caminhos: e se ela modifica o indivíduo, ela é capaz de modificar o mundo. Para isso, portanto, escrevo.

O menino, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado *short* e um sujo par de chinelos de dedo, tristes e assustados olhos semifechados, hoje tem rosto, nome e história. Mas as mãos femininas que pousam sobre seus ombros magros, a barriga masculina que se adivinha em breve proeminente e a mão esquerda (feminina também) que se assenta sobre o braço da mulher, esses desapareceram na memória dos tempos. Crescido, hoje o menino senta-se à mesa de seu escritório e tenta reconstruir a história desses personagens, inventando-lhes nomes, desenhando-lhes rostos, estabelecendo-lhes trajetórias, na ilusão de que, agindo assim, estará contribuindo para que em algum lugar alguém se lembre deles e celebre sua

passagem pela Terra.

Estar aqui agora é poder dizer que o projeto está caminhando.

Ou seja, poder dizer: até aqui, tudo bem!