

### 3 VISÕES E MOVIMENTOS DE UM MENINO DO CERRADO

Eu preparo uma canção  
que faça acordar os homens  
e adormecer as crianças

*Carlos Drummond de Andrade*

#### 3.1 Crescer numa cidade cenário – Brasília

José Roger é filho caçula, nasceu em 1965, foi criado em Brasília. Seus pais, no início da década de 1960 moravam no Rio de Janeiro. Com a mudança da capital do Rio de Janeiro para o planalto central, eles, como tantos outros brasileiros e funcionários públicos, optaram por se transferir para a recém-inaugurada capital federal com a perspectiva de tentar novas ocupações de trabalho, bem como obter ascensão profissional e social.

Em homenagem ao médico que conseguiu realizar o parto difícil do menino, a mãe pagou sua promessa ao incorporar José a seu nome de batismo. Roger tem um casal de irmãos, e apenas a irmã mais velha é carioca.

Seu pai e sua mãe, naturais de Minas Gerais e Sergipe, respectivamente, já trabalhavam na cidade do Rio de Janeiro quando resolveram tentar a sorte em Brasília. O pai era comerciário, trabalhava na Casa Arthur, e só depois da transferência para a nova capital tornou-se funcionário dos Correios. Sua mãe, apesar de formada em matemática, trabalhava como revisora na Câmara dos Deputados, no Senado Federal e depois no Ministério da Justiça.

Nas lembranças do menino Roger está, por exemplo, a vida cotidiana numa cidade planejada - monumento das ideias modernistas -, como também as viagens feitas nas férias escolares, quando sua família se deslocava de carro de Brasília para outros estados do país. As férias destinavam-se a rever os parentes que moravam em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Sergipe.

As viagens inauguradas na infância são um capítulo importante na história de vida de Roger. Mais adiante essas múltiplas paisagens dos trajetos da infância aparecerão ressignificados em seus livros. Recorda-se

Na sua infância, quando viajava de carro, saindo de Brasília, o menino via umas “casas redondas que soltavam fumaça” e o pai explicava que não eram casas, mas fornos de fazer carvão. Anos mais tarde, deparou-se com o poema de Manuel Bandeira “Meninos carvoeiros” e voltou a lembrança da infância e das casinhas de fazer carvão. Da junção dessas duas coisas, surgiu a ideia de escrever e ilustrar “Carvoeirinhos” que traz como epígrafe [...] versos do poema de Manuel Bandeira:<sup>1</sup>



**Figura 68 - Carvoeirinhos (2009)** - A história tem como narrador um marimbondo que traz à cena o trabalho infantil nos fornos de carvão. É um relato triste que fala das brincadeiras de dois meninos nesse ambiente insalubre e enfumaçado, no qual trabalham. Roger usa muitas técnicas para fazer as ilustrações e trabalha com a impressão de três cores: laranja vibrante, magenta e preto. Para a impressão desse livro Roger tira partido de seu conhecimento das técnicas de impressão industriais e combina de maneira exemplar a impressão de retículas (impressão de tons de cinza e preto) e de cores especiais (laranja e magenta). Novamente o branco do papel será utilizado como uma cor extra. Esse recurso que Roger utilizou em outros livros é de grande efeito visual.

<sup>1</sup> Entrevista concedida para Sérgio Maggio, no jornal “Correio Brasiliense”, em 26/10/2009.

Viver em uma cidade planejada como Brasília deixou marcas na história de vida de Roger. Usufruir e digerir os códigos e pensamentos contidos em suas plantas, nos diagramas de suas ruas, quadras, jardins e arte-mural foi uma tarefa produtora de muitos significados e sentidos. Essa sensação de vivenciar as formas dessa cidade modernista também foi descrita por Clarice Lispector, quando ela esteve na cidade.

Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho. O mais fundo de meu sonho é uma lucidez. – Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon... – Se tirasse meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem.<sup>2</sup>

Nesse mesmo texto, as palavras de Clarice mostram que morar nessa “Brasília Artificial” só era adequado para homens especialmente criados para nascer lá. Capazes de decodificar os signos e pensamentos artísticos de modernistas como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Max e Anísio Teixeira, que com ideias revolucionárias planejaram uma cidade democrática, onde haveria acesso à educação, às necessidades básicas, à arte e ao livre desenvolvimento e expressão de pensamento. E Roger falou das contradições de quem nasceu nessa cidade no meio da década de 1960.

Brasília foi criada por grandes pensadores [...] estimulados pela possibilidade de um projeto, desenhando e redesenhando suas ideias com uma caneta hidrográfica antes de vir a ser maquete. Um diálogo entre arte e pensamento. O governo militar e o AI-5<sup>3</sup> transformaram a arquitetura da cidade em arquitetura da exclusão. Isolaram as ideias dos projetistas da cidade, cercearam a liberdade de pensamento, confiscaram livros, [...] Nossa geração chegou ao livro pelo vazio que o livro deixava. Pessoas eram presas, desapareciam por causa dele. Mas os pensamentos dos projetistas da cidade estavam planejados [no próprio urbanismo de Brasília]. Aprendemos a ler sua obra visual codificada, nos tornamos leitores de imagens [e de suas mensagens libertárias e democráticas]. (MORAES, HANNING, PARAGUASSU, 2012, p.202-203)

Roger conta que, na sua rotina de ir de sua casa para a escola, a preferência em pegar o “grande circular” – ônibus que dava uma volta maior pela cidade.

<sup>2</sup> Fonte: <http://claricelispector.blogspot.com.br/2009/05/brasilia.html>. Acesso abril de 2013

<sup>3</sup> O **Ato Institucional Nº5** ou **AI-5** foi instituído pelo Regime Militar (1964-1985), em dezembro de 1968, anulava os direitos estabelecidos pela Carta Constitucional 1967, bem como os direitos das constituições estaduais. Caracterizou-se pelo endurecimento das ações do regime militar e suspensão de várias garantias constitucionais. O **AI-5** instituiu poderes absolutos ao presidente da república, o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano, censura prévia à imprensa, ao teatro, ao cinema e a suspensão de concessão da garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato\\_Institucional\\_Número\\_Cinco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato_Institucional_Número_Cinco). Acesso em março de 2013.

Porque, assim, podia apreciar e observar a paisagem durante no trajeto da escola até sua casa. Adorava os prédios e os espaços planejados de sua cidade.



**Figura 69 - Imagens de Brasília** - Esplanada dos Ministérios em construção. Brasília, 1958.  
Foto: Marcel Gautherot/Instituto Moreira Sales - IMS

Hoje, sempre que é possível, ele volta para se abastecer da paisagem dessa cidade, que Clarice Lispector descreveu como “uma cidade artificial construída na linha do horizonte”. Dessa paisagem Roger falou:

Moro no Rio, mas vou sempre a Brasília. Preciso da paisagem aberta do Planalto pra me expandir, e vejo, com vigor, a força da cidade como um polo cosmopolita de criação. Não só como a própria força questionadora, mas como uma interface mundial com o que a arte tem de mais novo.<sup>4</sup>

Roger Iniciou seu período de escolarização, em 1971, no Colégio Marista de Brasília e frequentou a Biblioteca Infantil e Escolinha de Criatividade da 104/304 Sul,<sup>5</sup> na qual participava de atividades de leitura, bem como experimentava diversas linguagens artísticas. Essas atividades aconteciam em horários complementares,

<sup>4</sup> Roger ao ser entrevistado por LEIABRASIL. Um olhar sobre as culturas populares [online] [http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento\\_roger\\_mello](http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento_roger_mello). Acesso em 30 maio 2011.

<sup>5</sup> A Biblioteca Infantil e a Escola de Criatividade 104/304 Sul são vinculadas à Secretaria de Educação do Distrito Federal e foi fundada no dia 08 de Março de 1969. Juntamente com a biblioteca funciona a Escolinha de Criatividade para crianças entre 5 e 10 anos de idade, inicialmente criada para a dinamização da biblioteca, hoje ela é o foco principal, pois é com o dinheiro da mensalidade e com as renovações de matrícula da escolinha e com o cadastramento anual dos usuários que é feita a atualização do acervo da biblioteca e a compra dos materiais das aulas. Já as demais despesas (salários, água, luz etc.) são pagas pela secretaria de educação. Fonte: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/04/interna\\_cidadesdf,158897/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/04/interna_cidadesdf,158897/index.shtml). Acesso março 2013

aos da escola regular. Anos depois, em 2012, o artista voltou à biblioteca da infância para ser entrevistado, e revelou:

Foi uma alegria descobrir o quanto aquele espaço lúdico da infância plantou em nós sementes de "tudo pode"! [...] que tudo começou graças ao incentivo da escola de criatividade! [...] lembrou que fez teatro, desenho e cerâmica, e que foi incentivado de várias formas. Citou duas professoras do início da escola: Zezé e Bia e contou que não se esquece dos momentos em que ia para a área externa do prédio da Biblioteca para desenhar os sons que ouvia naquela Brasília de outros tempos!<sup>6</sup>



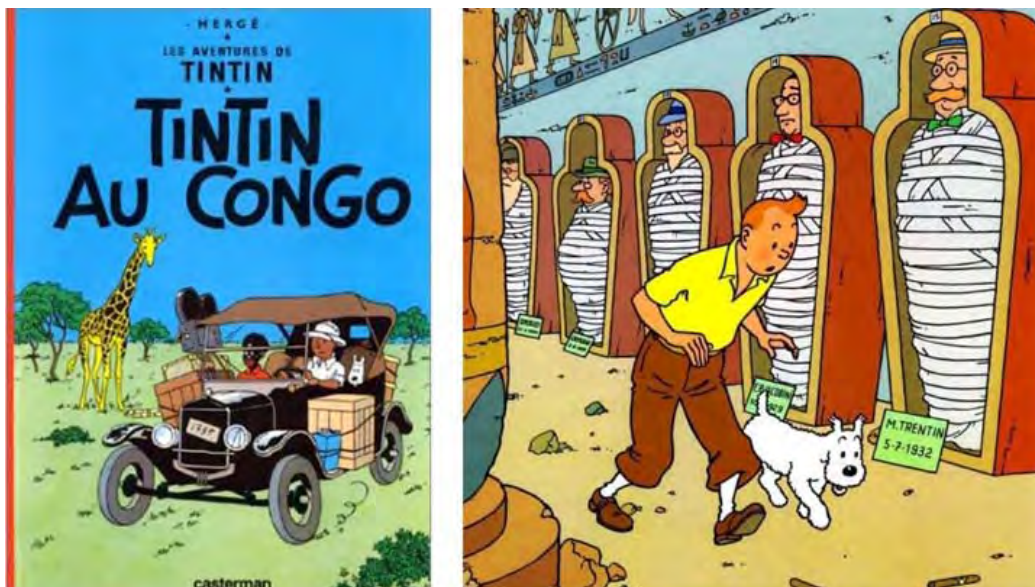
**Figura 70 - Biblioteca Infantil 104/304 Sul e escolinha de criatividade.** É um lugar simples, no qual os livros e os materiais de artes despertam nas crianças sua sensibilidade artística, estimuladas em diversas atividades artísticas. A Escolinha de Criatividade possui 250 alunos, as aulas têm duração de 1h30min e são realizadas pela manhã. O perfil dos usuários são de crianças entre 5 e 10 anos de idade, da classe média, que moram na região ou são filhos de professores. O acervo é composto por 80% de livros de literatura infantil (maioria) e infantojuvenil e, 20% de livros para pesquisas escolares. Fonte: <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Estudo-De-Caso-Biblioteca-Infantil-114/273215.html>. Acesso Abril de 2013.

Sua vocação para desenhar aflora desde cedo, como também o amor pelos animais. Constantemente, sua mãe encontrava os mais variados tipos de bichos debaixo de sua cama. Cresceu lendo e fazendo histórias em quadrinhos. Recordar-se que sempre gostou de desenhar quadrinhos e tudo aquilo que se assemelha com esse tipo de expressão gráfica lhe detinha a atenção e o interesse. Lembrou-se dos quadrinhos de Hergé<sup>7</sup>, autor de Tintim:

<sup>6</sup> Entrevista realizada Alessandra Rosco em março de 2012, no estúdio da Biblioteca Infantil e a Escola de criatividade 104/304 Sul.  
Fonte: <http://contoscantoseencantos.blogspot.com.br/search/label/Roger%20Mello>. Acesso em março de 2013

<sup>7</sup> Hergé (1907–1983) nasceu na Bélgica. A inspiração para Tintim veio, segundo declarou Hergé, do seu irmão Paul, Muitos dos principais personagens retratados nas suas histórias eram baseados em pessoas de carne e osso. Ficou conhecido como o Walt Disney Europeu, e pelo estilo impecável, e o soberbo uso de cores levou-o a ser aclamado internacionalmente bastante tempo após a Segunda Grande Guerra, pois com o fim da guerra, ele passou a ser censurado devido às suas ligações com o Nazismo. Muitos livros de Tintim, portanto, passaram por "revisões", procurando fazer a crítica e o

Dia desses, eu estava vendo o que faz as pessoas gostarem tanto do Hergé, que fez o Tintim. [...] mas é o Tintim, principalmente no início, ele é tão nojento, ele é tão colonialista... [tão politicamente incorreto], Mas, as pessoas falam uma coisa que o traço do Hergé ele é diferente de tudo, porque [...] no elemento em 1º plano e no elemento no último plano o traço é da mesma espessura. Ele tem traço e o traço tem a mesma espessura.<sup>8</sup>



**Figura 71 - Capa de *Tintim no Congo* e página de *Missão no Egito* histórias em quadrinhos de Hergé.** Seus desenhos são precisos, bidimensionais, com pouco sombreamento e sem efeitos de perspectiva. Histórias adoradas por Andy Warhol e Roy Lichtenstein, nas quais a pureza e a criatividade do desenho são os pontos mais importantes. Fonte: <[www.ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/desconhecido-nos-eua-tintim-recupera-espirito-indiana-jones-no-c/n1597529122063.html](http://www.ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/desconhecido-nos-eua-tintim-recupera-espirito-indiana-jones-no-c/n1597529122063.html)>. Acesso em: abr. 2013.

Hoje, ele diz que seu trabalho é decorrente de muitas incorporações e estímulos, e de “várias coisas que o emocionaram”, as quais estavam presentes em diversos encontros com diversas narrativas visuais, de uma forma bem generalizada, impregnando sua memória.

Impregnações deixadas por imagens seriam um dos pontos destacados por Heliana Angotti Salgueiro (2005) no período do Estado Novo, iniciado na década de

---

público esquecerem-se do passado de Hergé e do conteúdo lamentável de algumas de suas estórias. Os álbuns de Tintim, como os de outros personagens criados por Hergé, são lidos em mais de 40 línguas pelo mundo fora. Os álbuns com histórias completas são um marco no desenvolvimento de histórias em quadrinhos. Os álbuns de Tintim são de uma precisão incrível, com todos os detalhes minuciosamente cuidados.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Herg%C3%A9> – Acesso Fevereiro de- 2013.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Roger Mello. E razão de sua agenda, ela foi concedida durante nosso deslocamento, em um carro, pelos bairros da cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2012. A própria maneira como foram concedidas as entrevista mostra uma diferenciação, pois a entrevista com Getúlio Damado foi concedida debaixo de uma árvore, próxima ao seu ateliê, em Santa Teresa. Todas as citações a seguir fazem parte desse documento.

1930, que foi balizado por um projeto político de construção do Estado-Nação. Teria sido nessa época, segundo a pesquisadora, a circulação de imagens que trariam a ideia de uma possível identidade do país associada a elas. O período foi marcado pelos antecedentes da semana de arte moderna de 1922 e pela implementação e afirmação de uma proposta de identidade cultural para o Brasil, e para a autora:

Há em todo lugar um processo de nacionalismo [...] O país nunca viveu uma época tão marcante de voluntarismo e autorrepresentação, de política cultural e pedagógica consciente e organizada em várias frentes do conhecimento e de construção de imagens emblemáticas. [...] um sistema de ideias de cultura [...] Séries e representações de *identidades territorializadas* [que] se transformam em emblemas autorizados ou ícones nacionais. [...] tipos e cenas emblemáticas, na linha de uma *imagerie* regionalista ancorada na paisagem. (SALGUEIRO, 2005, p.28-27)

Um bom exemplo de publicação que teve grande circulação, *Tipos e aspectos do Brasil*, que foi idealizada pelo IBGE<sup>9</sup> e impressa no país de 1939 até 1975. Essa publicação, com ilustrações de Percy Lau, apresentava os tipos regionais brasileiros associados às suas respectivas paisagens naturais.

A naturalização das tradições ao meio rural foi também alvo das investigações de Lygia Segala. Nas análises da pesquisadora sobre as influências advindas das produções literárias, principalmente aquelas produzidas a partir do Romantismo, as quais teriam contribuído para o início da fixação e caracterização da essência do nacional. Nessas análises fez um recorte, para o qual escolheu obras específicas, obras produzidas entre 1930 e 1960, e as impressões de comentaristas dessas produções. No ponto de vista da pesquisadora:

Na exaltação romântica, cultiva-se o senso de brasilidade, a “afirmação do próprio ao imposto”. Mas é nos anos 1930, no contexto de centralização autoritária do governo Vargas, que os debates intelectuais, a produção textual e iconográfica articulam discursos próprios sobre o país, definindo a “característica nacional” [...] a “concepção de cultura brasileira”. (SEGALA, 2011, p.14-15)

Segala destaca que as construções simbólicas ocorrem em meio a um cenário de descontinuidades entre pensamentos positivos e negativos que criticavam desde a precariedade da unidade dos pais; os ganhos produzidos pela mestiçagem; ou a herança colonial portuguesa. Do período participavam principalmente a elite intelectual, que acabou definindo temas e padrões para a

---

<sup>9</sup> IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – criado em 06 de julho de 1934 no governo de Getúlio Vargas. Sua criação está diretamente relacionada à necessidade de entender processos políticos e de trabalho no País e planejar medidas administrativas que promovessem o país.

circulação de ideias em “publicações autorizadas” dos valores e outras referências importantes para as bases simbólicas dessas construções. Na visão do Romantismo, é na área rural que ocorrem a mestiçagem, bem como habita sua alma mais profunda e autêntica. (SEGALA, 2011, p.14-15)

Na Europa, as ideias românticas estão diretamente ligadas à produção de livros ilustrados, para os quais o grande exemplo seriam os livros ilustrados de fábulas produzidos pelos Irmãos Grimm, em meio à crescente exortação da nação e do nacional na Alemanha, quadro que marcaria a juventude e a formação intelectual dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. A base de pesquisa dos livros de Grimm é a literatura popular e a história oral alemã.

Os Irmãos Grimm publicaram diversos livros de contos destinados às crianças. Essa época conhecida como *Biedermeier*, na qual houve uma intensa produção de livros ilustrados, dos quais Walter Benjamin destacou principalmente a importância das ilustrações contidas nas obras. Livros de contos que continham:

Os seus mais belos trabalhos para crianças. O colorido dessas litografias empalidece diante das tonalidades coruscantes do *Biedermeier* e afina-se tanto melhor com figuras acabrunhadas e com frequência consumidas, com a paisagem dominada pela sombra, com atmosfera de conto maravilhoso que não vem isenta de um toque irônico-satânico. A arte artesanal nesses livros associou-se plenamente ao cotidiano pequeno-burguês, não era desfrutada mas sim utilizada como receitas culinárias ou como provérbios. De tudo aquilo que o Romantismo sonhou de mais extravagante, ela representava a variante popular e até mesmo infantil. [...] O mundo centro-alemão de suas histórias impregnou totalmente aquelas pequenas gravuras. (BENJAMIN, 2011, p.77-78)

Os “contos de Grimm” foram traduzidos em mais de 160 línguas e circulam por vários países. Além do contato com os livros, tanto Roger como Getúlio têm contato com revistas, impressos e a circulação de imagens da cultura de massa. Dantas (2009) aponta esse contato com publicações como uma das principais fontes de acesso às referências encontradas nas obras de Bispo do Rosário:

Esse bricoleur, que criava a partir do que estava dado, [...] possuía um repertório de imagens provenientes das revistas que chegavam às suas mãos e, para ele – como para tantos outros criadores marginais –, a cultura não era propriedade de ninguém, sendo permitido se apropriar de uma ideia ou de uma imagem como se apropriava de sucatas e outros materiais encontrados ao acaso. (DANTAS, 2009, p.115)

Essas impregnações um tanto imprecisas poderiam ter ocorrido pelo contato com as imagens de livros (infantis ou didáticos), de revistas, ou serem apenas



fragmentos dessas imagens, as quais ocupariam um lugar pouco expressivo em relação ao texto.



**Figura 72 - Serie fotográfica de Marcel Gautherot e Figura 73 - Ilustração de Percy Lau – Arpoador de jacaré. Figura 74 - Rendeiras - Ilustração de Percy Lau** – As ilustrações de Percy Lau foram usadas em livros didáticos de geografia, editados pelo IBGE. Essas imagens, fotos e ilustração, ajudaram na consolidação na ideia do trabalhador relacionado às respectivas paisagens das regiões brasileiras e ao conceito da integração nacional.

Ou até mesmo terem sido provocadas por impressões de qualidade duvidosa,<sup>10</sup> mas ainda capazes de propiciar uma sensação, um sentimento ou um

<sup>10</sup> Essa ideia está associada ao erro na hora da impressão, que tecnicamente alteram os padrões de qualidade esperados em um impresso. Podem ser chamados de impressões fora de registro quando não há um encaixe perfeito entre as cores ou há um pequeno deslocamento entre as imagens, que faz aparecer parte da cor do fundo do papel, por exemplo, ou os pontos da retícula quando se trata de um processo de policromia.

estímulo. Esse mesmo sentimento despertado por imagens nos livros infantis é descrito por Walter Benjamin, ao analisar as ilustrações dos livros de Theodor Hosemann<sup>11</sup>, e Wilhelm Busch<sup>12</sup> feitas entre 1840 e 1865, na Alemanha, nas quais foram empregadas imagens preto e branco e coloridas, respectivamente:

Em suas xilogravuras em branco e preto, abre-se um mundo próprio para a percepção infantil. O valor original é equivalente ao das gravuras coloridas e desempenha função complementar. A imagem colorida faz com que a fantasia infantil mergulhe sonhando em si mesma. A xilogravura em branco e preto, reprodução sóbria e prosaica, tira a criança de seu próprio interior. A exortação taxativa à descrição, contida em tais imagens, desperta a palavra na criança. (BENJAMIN, 2011, p.64-65)



**Figura 75 - Ilustração de Theodor Hosemann (1840) para Conto dos Grimm.** Artista alemão citado por Benjamin, do período *Biedermeier* da literatura alemã. Impressão em litografia. As imagens impressas em preto e branco ganham dramaticidade e ajudam a criar um clima maravilhoso e lúdico nas histórias.

<sup>11</sup> Theodor Hosemann (1807 – 1897) Artista alemão. Desenhou e ilustrou livros infantis em Berlim, por volta de 1840-1860.

<sup>8</sup> Wilhelm Busch (1832–1908) - Considerado precursor das histórias em quadrinhos, referência básica na Alemanha, pela irreverência de suas histórias, seus desenhos grotescos, seu humor negro e os macabros anti-heróis fascinam e povoam a imaginação dos leitores até hoje.



**Figura 76 - As travessuras de Max e Moritz (1865)** de Wilhelm Busch impresso em cores. Esse livro no Brasil teve tradução de Olavo Bilac, com o título *Juca e Chico*. Esses personagens retratavam o mau, o errado e o feio, e atendiam aos interesses pequeno-burgueses do mundo industrial e capitalista, no início do século XIX. Ao fim da história os personagens têm um fim trágico.

Como parte integrante de um repertório, tanto as imagens como seus fragmentos vão organizar-se e agregar-se a outras tantas imagens, em ordenamentos totalmente aleatórios, embora, profundos e significativos, os quais Roger exemplificou como:

Coisas que me emocionavam na narrativa visual, através dos tempos, perdidas, por exemplo, num livro didático. Quantas vezes mal impressas num livro [...] falando de Grécia, ou falando da Pérsia. [...] aparece um desenho fora de registro, um super pequeninho, e um monte de coisas escritas, menos interessantes do que a conexão com aquela imagem.<sup>13</sup>

Então, para ele, as imprecisões técnicas são capazes de apresentar outras possibilidades de apreciação, e aquela massa de cor que ultrapassa o contorno do traço, que poderia ser vista como falha de impressão traz um novo elemento mais atraente e impactante do que se imaginava.

Por que a massa de cor ultrapassa o traço, se tentaram ensinar pra gente, que no desenho a massa de cor tinha que ficar dentro do traço? Porque eles não estavam preocupados com isso, ou porque o desenho foi muito ampliado, e os detalhes apareceram. Evidente que desenhar dentro do traço é a coisa mais idiota que se pode querer que uma criança faça, né. É que nem querer que ela bote muitas cores no desenho. Umás vão colocar,

<sup>13</sup> Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação PPGartes, em Dezembro de 2012.

outras não vão colocar, [porque] umas crianças se expressam de maneira mais cromática do que outras, tem crianças que são mais monocromáticas, bicromáticas, nem uma cor, só preto, só o auto-contraste

Ainda sobre as impregnações das imagens, Roger declarou que elas iam sendo acumuladas, e não pode dizer ou identificar, ao certo, uma imagem ou fragmento, que tivessem se destacado dentro desse conjunto.

Na verdade a ilustração que estava aí. Sei lá pra quê? Pra tornar aquele texto didático menos árido, ela era muito mais importante do que o texto e [seu] conteúdo histórico redutivo e reducional que estava ali, e que depois de uma nova descoberta está todo errado. Mas o desenho que está ali, o desenho foi uma pessoa que foi ali fazer, ou um grupo de pessoas, ou alguém interferiu. É um registro absurdo. [...] Ela é muito mais forte do que está dito. Ela dá muito mais elementos. Aquele cara [do texto] pode ser um mentiroso. Ele pode ser um ficcionista, e não um cronista.

Mas sem dúvida, para Roger, as imagens eram mais fortes do que o conteúdo dos textos, para os quais elas eram complemento. O texto muitas vezes, para ele, era limitado, ao contrário das imagens, as quais eram capazes de produzir muitos estímulos. E fala da relação e de sua percepção entre as ilustrações e os textos.

Era tão comum de a ilustração ser muito mais forte do que o texto verbal que acompanhava essa ilustração. Ela era tão mais produtora de texto do que o texto. O texto era enganoso, era coercitivo, [...] Limitador. E a imagem não era. A imagem era ampla, difusa, inconclusiva, questionadora. Mas, ela não estava ali por esse motivo. Ela estava simplesmente, ali num sentido bem pejorativo, para ilustrar. E simplesmente ilustrar é uma contradição, porque como dizia Amador [Perez<sup>14</sup>]: ilustrar é trazer a luz, é criar. O que é trazer a luz? É abrir uma janela. Hipermídia, meu filho, já existe desde sempre. Sempre que você coloca uma ilustração numa página, numa diagramação essa ilustração te leva pra uma outra dimensão fora daquela.

---

<sup>14</sup> Amador Perez é artista plástico foi professor de meios e métodos de representação III, no 3º ano do curso da ESDI, 1988. Foi professor da ESDI de 1984-2011.



**Figura 77 - Ilustrações de Percy Lau** foram utilizadas em livros didáticos de geografia e difundidas durante muitos anos. Estas imagens ajudaram a compor o imaginário dos homens e suas atividades de trabalho inseridas nas paisagens brasileiras.

O poder de arrebatamento que os livros infantis ilustrados têm foi descrito por Benjamim, quando ele comentou uma das obras de Andersen,<sup>15</sup> na qual, para ele, “tudo estava vivo”, da mesma forma como estavam vivas as imagens a que Roger teve acesso.

Delicada e imprecisa, como tanta coisa que [Andersen] escreveu, também essa pequena criação passa ao lado daquilo que é o mais essencial aqui. Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico (BENJAMIN, 2009, p.69)

<sup>15</sup> Hans Christian Andersen nasceu na Dinamarca. Seu pai era um sapateiro e sua mãe uma lavadeira. Sua família muito pobre vivia e dormia num único quarto. O pai adorava o filho, a quem fomentou a imaginação e a criatividade, deixando-o aprender a ler, contando-lhe histórias e, mesmo, fabricando-lhe um teatrinho de marionetes. Hans apresentava no seu teatro peças clássicas, tendo chegado a memorizar muitas peças de Shakespeare, que encenava com seus brinquedos. Teve parte da educação custeada por Frederico VI. Hoje persistem especulações de que Andersen pode ter sido um filho ilegítimo da família real. Graças à sua contribuição para a literatura infanto-juvenil, no dia de seu nascimento, 2 de abril, é o comemorado o Dia Internacional do Livro Infanto-Juvenil Além disso, o mais importante prêmio internacional do gênero considerado o prêmio Nobel da literatura infanto-juvenil-, tem seu nome: Prêmio Hans Christian Andersen.

O contato de Roger com os livros ilustrados, como também a influência dos quadrinhos, certamente foi responsável por parte da formação de sua linguagem pictórica. Mais tarde, sua produção de livros ilustrados, vai incorporar também muito da cultura popular brasileira, bem como os sentimentos que aparecerão de seus deslocamentos, e sua alegria em fazê-los.

Seus livros e ilustrações são ritornelos<sup>16</sup> – como observam Deleuze e Guattari (1997) – daquilo que o sensibilizou, mas que não necessariamente serão direcionados especificamente para crianças, e mais do que isso, serão destinados aos amantes de livros e aos leitores de imagens, não importando sua faixa etária.

Mas, é importante ressaltar que, paralelamente ao convívio com esse universo libertador e formulador, que contribui para sua subjetividade estética, todas essas coisas aconteceram em meio ao cenário do regime autoritário da ditadura instaurada no Brasil entre 1964 até 1984. Período coincidente com sua formação escolar.

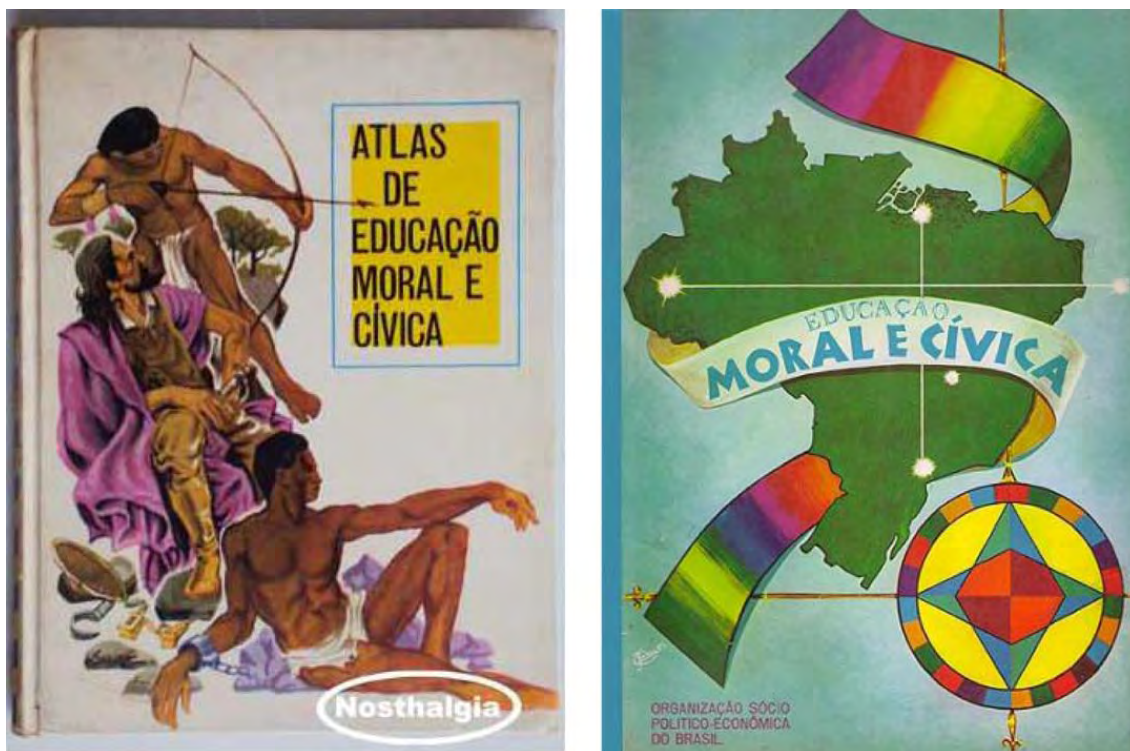
Se de um lado, Roger tinha contato e era estimulado pelos livros infantis, que por sua destinação, pareciam inofensivos aos olhos da ditadura, e por isso ficaram fora da censura e controle do regime militar, por outro lado, tinha acesso no seio familiar aos livros proibidos por esse regime autoritário. Ele comenta de que forma o chamado “gênero menor” serviu de meio para disseminar as ideias de muitos autores:

Os livros escritos no Brasil por Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Ziraldo, João Rufino, Marina Colasanti numa determinada época [...] falam da questão do poder no Brasil, sem que os poderosos percebam isso, né. Então na literatura pra criança [está] tudo bem. Pode-se falar o que quiser. Pode tudo. Está tudo liberado, ainda bem, né? É por isso que o gênero “menor” ele é exatamente como aquele momento, o momento de crise na arte, é o momento de mudança e dá pra entender muito melhor.

As mudanças nos currículos escolares, dos quais foram retiradas disciplinas como filosofia, e introduzidas disciplinas como Educação Moral e Cívica, adensaram sua formação de imagens e conceitos disciplinadores e ufanistas do Brasil, bem como das gerações em formação durante as décadas de 1960 até 1980.

---

<sup>16</sup> O ritornelo, para Deleuze e Guattari, caracteriza-se por movimentos circulares que operam com a territorialização, desterritorialização e a reterritorialização, que são capazes de gerar novos agenciamentos para os repertórios. São movimentos de aventura nos quais o imprevisto torna-se um ato criativo.



**Figura 78 - Livros didáticos de Moral e Cívica** utilizados nas escolas nas décadas de 1960 a 1970. Nas capas são exploradas as ideias das três raças como mito constitutivo da nação ou ainda a ideia do maravilhoso, o país de vastas extensões territoriais a ser descortinado, envolto por uma fita colorida mágica e guardado pelo Cruzeiro do Sul.

As estratégias de controle visavam manipular e interferir na dinâmica psicossocial. Principalmente, nas crianças e jovens, de forma a legitimar o regime militar, inculcando valores como a passividade e obediência civil ao regime.



**Figura 79 - Cartazes para campanhas cívicas.** Imagens usadas em campanhas institucionais durante o período da ditadura militar, nas quais vinham frases de exaltação ao país, com mensagens de desenvolvimento e de crescimento que aconteceria em futuro próximo. Usos de cores referentes às da Bandeira Nacional. (verde, amarelo e azul)

Na área educacional, parte desses valores foi introduzido pelos livros didáticos de EMC<sup>17</sup> e OSPB<sup>18</sup>, com objetivo de influenciar as “subjetividades individuais”, como também a “dinâmica social”. (NUNES, REZENDE, 2008, p.2)

Os livros didáticos de EMC, [falavam do] chamado “projeto de integração nacional”, [...] As crianças eram bombardeadas com conteúdos sempre favoráveis às intenções do governo militar. [...] Buscava-se convencer os estudantes de que os militares eram os únicos capazes de consolidar uma suposta forma de democracia, onde não havia espaço para contestação de qualquer natureza. [...] afirmavam que todos os brasileiros, das diversas regiões do país, participavam da construção do “Brasil grande potência” e também desfrutavam dos lucros do desenvolvimento econômico. (NUNES, REZENDE, 2008, p.3-4)

Essa fase obscura de nossa história recente deixou marcas, e os versos de Renato Russo,<sup>19</sup> falam desse momento conturbado pelo qual passou a “Geração Coca-Cola”. Integrante da Banda Legião Urbana foi um expressivo poeta que nas letras de suas músicas fazia várias críticas à sociedade brasileira e falava dos sentimentos de sua geração, que cresceu em Brasília durante a vigência da ditadura militar:

<sup>17</sup> Educação Moral e Cívica.

<sup>18</sup> Organização Social e Política Brasileira

<sup>19</sup> Renato Russo (1963 – 1980) nasceu em Brasília formou com outros jovens a Banda Legião Urbana. Sua música era uma visão crítica da geração nascida ou criada em Brasília, a partir da década de 1960.



*Somos os filhos da revolução  
Somos burgueses sem religião  
Somos o futuro da nação  
Geração Coca-Cola  
[...]  
Depois de 20 anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do seu jogo sujo  
Não é assim que tem que ser*

Mesmo com toda a censura, as ideias questionadoras ao regime militar circulam pelo país, e o acesso aos livros acontecia pelos livros salvaguardados, dentro das casas. Roger falou um pouco desse momento:

Nós fomos criados e passamos pela escola durante a ditadura [...] Agora dentro do período da ditadura, ainda num contexto, o que forma um Renato Russo Falando de Brasília, né. O quê que forma uma Geração Coca-cola, que ele grita? Geração Coca-Cola era uma geração que não tinha acesso aos livros, ou tinha acesso aos livros, porque alguém da família ainda tinha livros. E não achava nada de mais ter livros na casa [...] eu digo isso porque o livro era um elemento constitutivo da casa.

Roger cresceu em contato direto com as ideias de muitos autores aos quais ele teve acesso mesmo com o cerceamento de pensamentos e ideias da época. Então, a juventude de Roger foi repleta de referências. Depois de terminar o ensino médio, prestou vestibular para o curso de agronomia na Universidade de Brasília (UnB), onde permaneceu por dois semestres. Embora já soubesse que seu talento era o desenho, resolveu acatar os conselhos de seus familiares, e buscar uma carreira que pudesse lhe dar sustento, e assim, garantir seu futuro profissional. Porque segundo sua família “desenhar não dava camisa a ninguém”. Pensou que com a agronomia pudesse conciliar duas de suas paixões, os animais e o desenho.

### **3.2 De Brasília para o Rio**

Em 1985, desistiu da agronomia e tentou vestibular para desenho industrial na ESDI<sup>20</sup>. A escolha por esse curso se deve ao fato dessa carreira ter o nome desenho em sua designação. Talvez Roger soubesse por alto quais as disciplinas e ementas desse curso universitário, ao qual estava se candidatando. Resolveu mudar-se e estudar fora de Brasília:

---

<sup>20</sup> ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial fundada, em 1962.

Fui para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Sei que as duas cidades parecem diferentes em tudo, mas não são. O Rio de Janeiro e Brasília são um ponto de encontro para pessoas do país inteiro e do mundo. Meu pai é mineiro, minha mãe é sergipana e os dois se encontraram no Rio. Eu acho legal a convergência. Sou da primeira geração de Brasília.

Então, em 1986, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar na ESDI-UERJ. Chegou à cidade e foi morar sozinho no bairro da Tijuca, em um apartamento que pertencia a sua madrinha e tia, irmã mais velha de sua mãe, que também era funcionária pública em Brasília.

Esse endereço no Rio transformou-se logo numa central de ideias, como também num lugar de acolhimento para seus novos amigos que moravam nos bairros mais distantes da cidade, que depois das festas tinham dificuldades em voltar para casa.

Em sua casa aconteciam os trabalhos da faculdade, os ensaios do grupo de teatro, as noitadas de cantoria e o abrigo dos amigos de Brasília quando vinham ao Rio de Janeiro. Aos poucos Roger construía uma nova rede de afetos e de circuitos nessa nova cidade.



**Figura 80 - Cena da Peça *Quem se queimou?*** texto de Marcelo Morato descreve a história de um grupo de crianças que crescem juntas durante os tempos da ditadura militar. Fernanda Brito, Roger Mello, Marcelo Morato, Catia Iunes, Leonardo Vieira. Foto: Autor Desconhecido, 1987.

No Rio de Janeiro, começou a estabelecer novos percursos, a fazer amizades e a consolidar um vínculo definitivo com os livros. Sempre que era possível, seus trabalhos, apresentados para as disciplinas da ESDI, tiravam partido da ilustração, das referências de quem nasceu e cresceu no planalto central, da influência dos quadrinhos e de toda a sua bagagem de memórias e impregnações, adquiridas ao longo do tempo.

Os primeiros dois anos do curso da ESDI, em 1986 e 1987, eram de tempo integral, e diferentemente dos outros cursos universitários, o de desenho industrial não teve sua estrutura modificada para o regime de créditos, permanecendo como seriado. Esse regime permitia a formação de uma turma no melhor sentido que isso pode ter. A construção e a troca do conhecimento aconteciam de maneira intensa entre os alunos, que ingressavam e permaneciam juntos durante todo o período de duração do curso, até a sua conclusão.

Mesmo sendo um curso ligado à UERJ, as idas ao campus do Maracanã só eram necessárias para as aulas de educação física e de informática. Do contrário, tudo o que se precisava estava na vila, à rua Evaristo da Veiga, 95.

A própria estrutura da escola favorecia essas trocas: localizada na Lapa, bairro boêmio do centro histórico do Rio de Janeiro, o próprio cenário do entorno também contribuiu para adensar os pensamentos. As aulas teóricas, as aulas de laboratórios e as oficinas funcionavam em casas. Uma pequena vila, formada por uma ruela cercada de árvores, gatos e de muitas ideias.

Além disso, desfrutava-se de uma biblioteca espetacular, de um bom quadro de professores e dos acordes e vocalizes dos alunos da Escola de Música da UFRJ, vizinha à ESDI. Agora, os sons que iam sendo ilustrados, por Roger, já eram outros.

Do currículo da ESDI, na década de 1980, faziam parte disciplinas referentes à formação em desenho de produto e à formação em programação visual. Mesmo com o contato com as disciplinas dessas duas formações, o direcionamento profissional de Roger estava cada vez mais inclinado para a ilustração. E o encontro profissional definitivo com os livros aconteceu para Roger, em 1988, quando foi estagiar na agência de Zivaldo, a Zapping. Zivaldo comenta sobre o talento de Roger:

Roger é um autodidata. Aprendeu no ar. Tem a mesma mão do diabo que tinha aquele personagem daquele conto que virou filme, lembram? Mas é um anjo. Um anjo inquieto que sabe que suas mãos são um instrumento poderoso e competente, mas que é preciso preparar a alma para que as mãos correspondam.<sup>21</sup>

Nessa época, conheceu Graça Lima<sup>22</sup>, que hoje também é ilustradora. Eles foram contratados no mesmo ano, ela foi contratada para fazer a direção de arte e Roger para ser estagiário do licenciamento dos personagens criados por Ziraldo. Desse tempo, Graça Lima comentou:

Eu conheci o Roger Mello, lá. Ele era estagiário do licenciamento. O Roger chegava na parte da tarde geralmente cantando e o Ziraldo falava: "Pô, você é um menino feliz!". Era muito agradável a parte da tarde, porque a gente trocava muito. [...] Começamos a ter contato com o livro na Zapping. Depois, teve uma época em que Ziraldo quis ser agenciador de novos ilustradores, e tentou lançar o Roger. [...] A gente teve contato com o Marcos Pereira, da editora Salamandra, em 1992. Então fizemos cada um os livros de imagens: [Eu fiz] *Noite de cão* e [Roger] *A Flor do lado de lá*. Quando saímos do Ziraldo, já estávamos fazendo trabalhos fora, o Roger estava sendo muito requisitado. (MORAES, HANNING, PARAGUASSU, 2012, p.170-171)

Sua graduação na ESDI aconteceu no final de 1989. Como trabalho de conclusão de curso Roger apresentou alguns mecanismos de comunicação visual que ocorrem com as plantas do cerrado. Seu trabalho causou uma certa polêmica. Alguns professores da banca avaliadora, com uma visão tradicional do *design*, não entendiam e não viam o que estava sendo proposto por Roger, como adequado para um projeto de encerramento de um curso de *design*.

Na opinião da banca avaliadora a proposta seria mais apropriada ao curso de belas artes, como se as fronteiras entre arte, *design* e arquitetura fossem rígidas e impenetráveis.

---

<sup>21</sup> Entrevista de Ziraldo para a FLIP. Fonte: [WWW.flip.org.br/upimages/manual%20final%20bx.pdf](http://WWW.flip.org.br/upimages/manual%20final%20bx.pdf). Acesso maio de 2012.

<sup>22</sup> É graduada pela escola de Belas Artes em pintura e programação visual, pela EBA-UFRJ. Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi sócia de Roger com a ilustradora Mariana Massarani da Empresa Capadura em Cingapura.



**Figura 81 - Trabalho de graduação na ESDI – Comunicação visual dos animais e plantas no Cerrado.** Nesse trabalho Roger apresentou mecanismos visuais de sinalização desenvolvidos pelos insetos, anfíbios e plantas, como por exemplo, atração, advertência e proteção, por meio de texturas, cores e grafismos.

Anos mais tarde, as premissas do *design* puramente funcional e de influências estrangeiras caem por terra, e o que se vê nas décadas seguintes são produções híbridas, nas quais cada vez mais a identidade brasileira é valorizada, do

mesmo modo que a funcionalidade inicial do *design* não é mais uma exigência. Já sendo possível transitar entre as fronteiras de vários campos artísticos.

De sua passagem pela Zapping, Roger destacou, em primeiro lugar, a generosidade e a disponibilidade do mestre Ziraldo, e depois a inquietação que este demonstrava pela busca de originalidade em seu trabalho, procurando tornar seu traço de ilustrador, ou melhor, sua linguagem visual uma assinatura, de forma a fazê-la distinguir-se das demais.

Ainda na escola de *design* Roger já transitava com maestria por vários campos artísticos. Fazia cenários para as peças de teatro do grupo amador, que em 1987, ganhou o prêmio de teatro amador do SESC Rio. Na Peça *Quem se queimou*, atuou e fez os cenários. Ele também cantava em um coral só de atores – o Corator -, escrevia textos para teatro. No início da década de 1990 desenhou vinhetas para aberturas de novelas. Cada vez mais ele exercitava sua capacidade de ressignificação das experiências do passado e do presente em sua linguagem artística, expandindo seus campos de atuação.



**Figura 82 - Elenco da *Peça Quem se queimou?* Figura 83 - Cenário de Roger Mello.** Marina Lima, José Ricardo Coimbra, Roger Mello, Cátia lunes, Marcelo Morato, João Carlos Bandeira, Waleska Silveira, Valéria Baptista, Elisabeth Rosário, Fernanda Brito e Marcelo Gismonti. O cenário foi desenhado e executado por Roger Mello. Fotos: Autor desconhecido

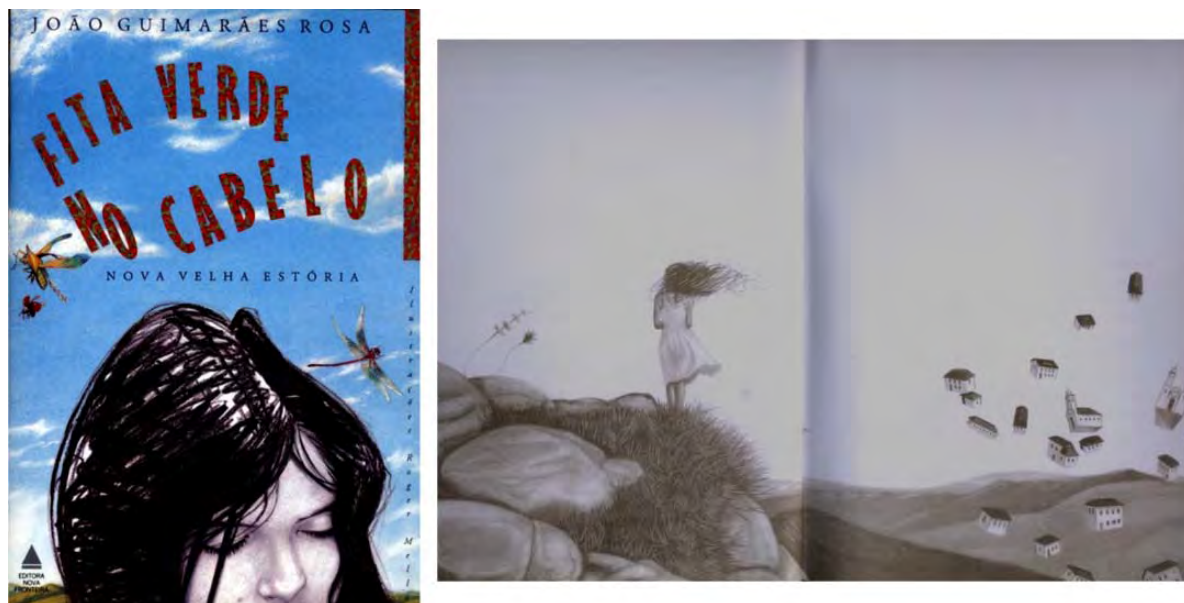
Aos poucos, seus desenhos realistas e superdetalhados vão perdendo a perspectiva e tornando-se mais gráficos. Texto e imagem passam a ter a mesma importância. Sua necessidade de buscar uma linguagem mais brasileira, que pudesse estar impressa nos livros, vem depois da participação de Roger, Graça Lima e outro grupo de ilustradores, da feira de Bolonha em 1994, na qual o Brasil era o país homenageado. Dessa experiência Graça Lima relatou:

A virada do nosso trabalho se deu quando fomos para a Feira do Livro Infantil de Bolonha, em 1994. [...] Ficamos muito surpresos com tudo o que vimos. O gabarito do trabalho europeu. Eles nascem dentro de museus, têm acesso ao melhor material desde cedo. Uma cultura completamente diferente da nossa [...] a diferença do nível dos desenhos expostos pelo Brasil [e] os europeus era muito grande. Algumas pessoas ficaram impactadas [...] Eu e o Roger [concluimos que isso] se devia ao respeito à própria cultura que eles têm. [...] Começamos a ver que o que não tinha no nosso desenho era uma reflexão da cultura que a gente vivia. [...] É nítido, daquele ano pra cá [...] uma reflexão sobre a estética do trabalho, tem uma mudança grande [...] na palheta de cores, nas formas com temas regionais. [...] Quando a gente voltou o Roger se dedicou a estudar a questão do folclore brasileiro, as raízes, eu direcionei o olhar para a arte brasileira, para [a semana de 22]. (MORAES, HANNING, PARAGUASSU, 2012, p.171-172)

À medida que Roger participava de feiras internacionais voltadas para o livro infantil, ele ia fortalecendo sua identidade no mercado editorial, e o nome Roger Mello já se consolidava como uma referência. Fruto de uma construção social nos moldes de que fala Bourdieu. (BOURDIEU, 1996, p.188).

Seus livros representaram o Brasil nas mais importantes feiras internacionais de livros, como as feiras de Bolonha; Catalunha; Roma; Frankfurt; Gotemburgo; Brooklyn (*Brooklyn Public Library*); Sarmede (*Le Immagini Della Fantasia*); Padova (*I Colori 145 el Sacro*). Em 2005, juntamente com outros autores brasileiros, participou no *Escale Brésil* do Salão de Montreuil (França), no qual foi homenageado. No mesmo ano os originais das ilustrações feitas para os versos populares de *Nau Catarineta* foram expostas e itineraram pelas bibliotecas de Paris.

A possibilidade de trocas e novas oportunidades de circulação de suas narrativas também trazem a necessidade da elaboração de uma linguagem precisa, que o faça ser percebido no mercado nacional, e, sobretudo internacional.



**Figura 84 - *Fita verde no cabelo*** – São Ilustrações feitas para uma nova edição da versão de Guimarães Rosa para a história de *Chapeuzinho Vermelho*. Ganhou o 1º prêmio Jabuti, em 1993. Essas ilustrações têm representação realista e são cheias de detalhes. Uma das versões de *Chapeuzinho Vermelho* foi editada pelos irmãos Grimm, com ilustrações de Lyser, em 1865.

Em cada viagem, participação em eventos, exposições, palestras, Roger fez muitos contatos. E à medida que ocorria o encontro com outras realidades socioculturais, elas imediatamente eram acumuladas. Fatos e o sentimento de falar daquilo que ele experimentou ou simplesmente viu, nas viagens que fez pelo mundo. Outros pesquisadores voltaram sua atenção para esse aspecto da produção de Roger, Tereza Harumi Kikuchi (ECA/USP)<sup>23</sup> e Claudia Mendes (EBA/UFRJ)<sup>24</sup>.

Outras análises também foram feitas sobre a produção do artista, das quais eu destacaria aquelas que apontam a afinidade entre obras de literatura infantil e obras de literatura oral, bem como o poder narrativo das imagens que, ao serem associadas proporcionariam múltiplas leituras, como frutos dessa combinação.

Ou ainda, os aspectos discutidos, no texto de Rhea Sílvia Willmer (Letras/UFRJ), *“A Nau Catarineta em duas versões infantis: A narrativa popular*

<sup>23</sup> “Entrevista”, in Teresa KIKUCHI, *Diário de bordo: uma viagem pelos desenhos de Roger Mello*, trabalho de conclusão de curso, São Paulo: USP, 2003.

<sup>24</sup> MENDES, Claudia. *“Nos livros infantis ilustrados de Roger Mello, uma viagem pela diversidade cultural brasileira”* [online] <http://www.ibby.org/index.php?id=1048>. Acesso em agosto de 2011.



*através das ilustrações*”, apresentado na ABRALIC<sup>25</sup> (2008), no qual a pesquisadora analisa a interação entre texto e imagem em *Nau Catarineta*. Como também o recorte proposto pelo artigo de Patricia Kiss Spineli, publicado na revista *Projética*, de *design* da Universidade de Londrina (UEL), em 2012, em cujo texto “O uso da fotografia no livro infantil”, a pesquisadora aborda a ocorrência de fotografias em narrativas infantojuvenis, tendo como exemplo o livro *Contradança* (2011), de Roger Mello.

Tanto os livros de Roger Mello como os brinquedos de Getúlio Damado recuperam as finalidades dos brinquedos conforme foram pensados tempos atrás, e analisados no capítulo 1, por autores como Benjamin (2009) e Ariès (2011). Os livros e brinquedos desses artistas se sintonizam com as vanguardas do século XX, porque operam com o caráter onírico e as práticas alegóricas das montagens surrealistas que foram investigadas, por Krauss (1891) e Bulchloh (2000).

Em *Contradança*, livro lançado em abril de 2011, Roger recorre à fotografia para conduzir a história de uma bailarina que conversa com o reflexo de um amigo imaginário. “O tema central dessa narrativa é a busca da identidade e a realidade fragmentada da personagem principal, medo e coragem dos infinitos reflexos que nossa imagem pode gerar”. A atmosfera enigmática do livro só é reforçada pela opção do uso da linguagem fotográfica, tal qual é descrito por Benjamin, em 1929, que associou à fotografia a capacidade de revelar as coisas minúsculas e significativas, embora ocultas e refugiadas “nos sonhos diurnos” (BENJAMIN, 2011, p.94)

---

<sup>25</sup> XI Congresso Internacional da associação brasileira de literatura comparada (ABRALIC) – *Tessituras, Interações, Convergências*. Realizado em de 13 a 17 de julho de 2008. na USP – São Paulo, Brasil.



**Figura 85 - Em *Contradança* (2011)** para a construção de cenas oníricas em meio a jogos de luz, sombras e reflexo, Roger recorre à fotografia para dar vida aos personagens dessa história.

Diferente de seus outros trabalhos extremamente coloridos, nesse prevaleceria o mesmo clima misterioso descrito nas obras surrealistas de Breton que, em alguns de seus livros, recorreria à fotografia, como ilustração.<sup>26</sup> Para Benjamin, a montagem surrealista é uma das experiências de vanguarda mais profundas na reconstrução imediata do passado (GERALDO, 2009, p.100).

Também em *Conradança*, vários recursos das fotografias surrealistas descritos por Rosalind Krauss em seu texto o *Fotográfico* podem ser identificados. Roger parece valer-se das determinações de Tzara, Aragon e Breton que em 1925, questionava por que livros ilustrados por desenhos não davam lugar aos livros ilustrados pelas fotografias. (KRAUSS, 1981, p.113). A razão para esse questionamento é simples, e pode ser melhor entendida pelas palavras de Tristan Tzara proferidas em 1922, e destacadas por Walter Benjamin no ensaio *Pequena História da Fotografia* de 1929:

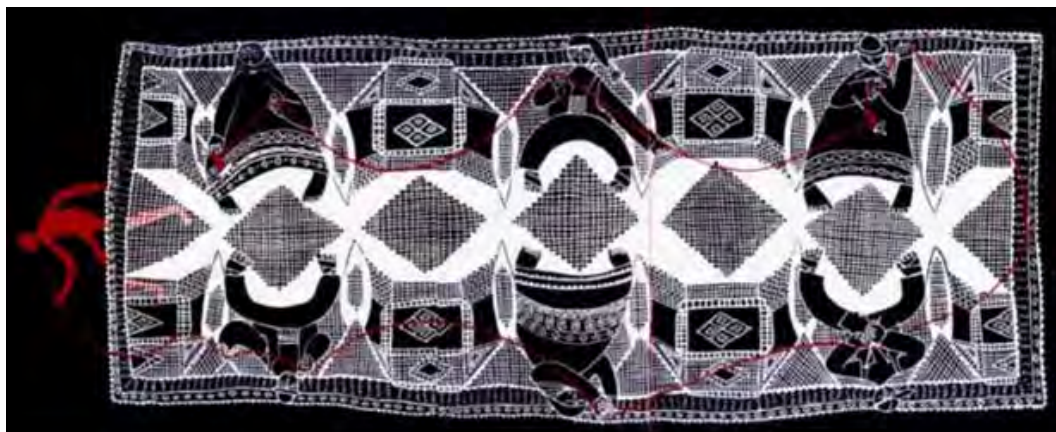
Quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo. Ele tinha descoberto o poder de um relampejar terno e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o prazer dos nossos olhos.” (TZARA, In BENJAMIN, 2011, p.105)

Outros recursos são utilizados, por Roger Mello, para compor o ambiente onírico, tal como as silhuetas do teatro de sombras; os enquadramentos dramáticos; o jogo de imagens dos reflexos; a presença de imagens desfocadas; e a total ausência da cor. As cenas são todas em tons de cinza, características da linguagem e dos recursos técnicos da fotografia do início do século 1920.

O mesmo clima alegórico dos sonhos está presente em *João por um fio* (2005), narrativa na qual o personagem desafia seus medos, angústias e profunda solidão. São utilizadas pelo autor muitas referências tanto às vanguardas do início do século XX, como à arte popular, quando tira partido das composições com colagens de palavras e uso de frases escritas à mão. Como em *Conradança*, em *João por um Fio*, só utiliza duas cores, preto e vermelho, para a impressão das cenas, o branco do papel será utilizado como uma terceira cor.

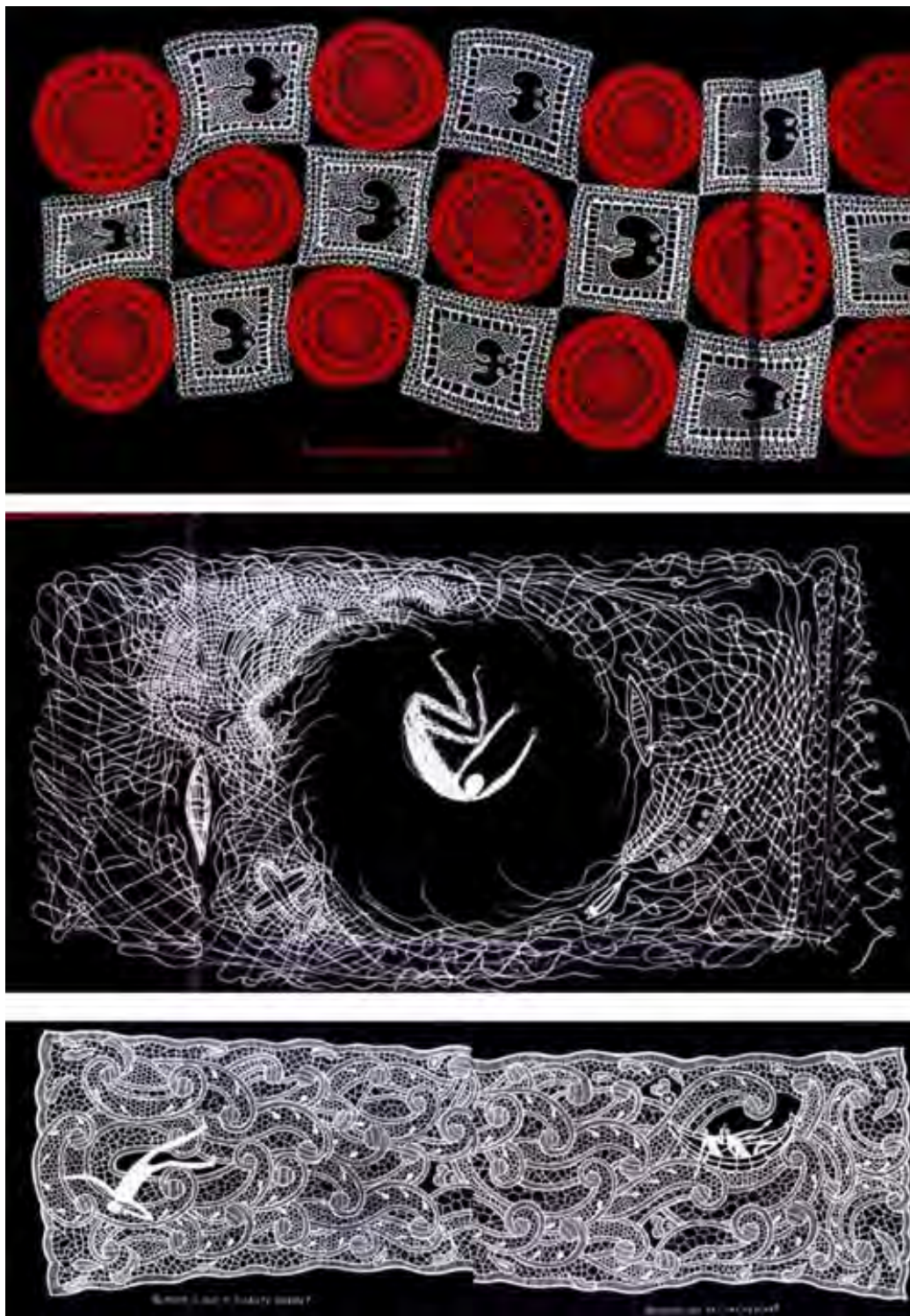
---

<sup>26</sup> Breton usa fotografias para ilustrar os livros *Nadja* (1928), *Os vasos comunicantes* (1932) e o *Amor Louco* (1937).



**Figura 86 - Ilustrações do Livro *João por um fio*, 2005.** Com recursos da montagem e de alegorias Roger dá prosseguimento ao seu sonho e devaneios infantis.

Nesse livro, João narra seus conflitos, traz consigo um fio, da mesma forma que no mito das Moiras (mulheres designadas por Zeus para conduzir o destino). O personagem tem o controle sobre o fio que tece seu destino. As tramas das redes e rendas se desfazem, e um grande buraco passa a engolir tudo. Agora só tem um único fio e um grande vazio. As palavras estão soltas e espalhadas, e com o fio que lhe resta, “[João] costurou palavras como retalhos numa colcha” (MELLO, 2005, p.s/n)

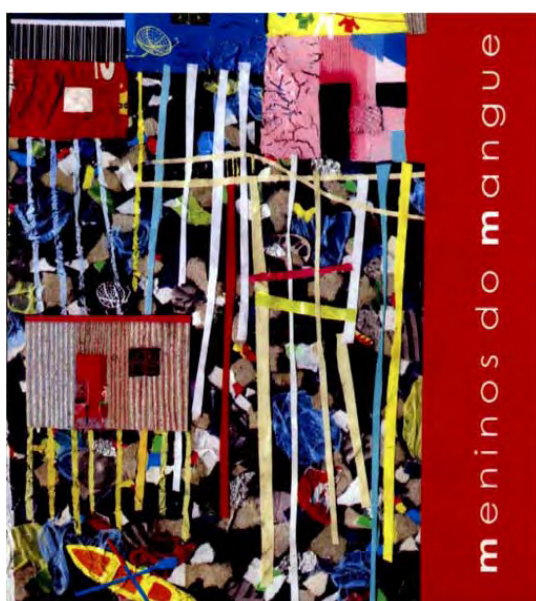


**Figura 87 - Tramas em *João por um fio*** diferente dos demais livros a referência às tradições populares está nas soluções gráficas dos diversos tipos de rendas e trabalhos com fios (renda renascença, renda de filé, tramas de crochê, renda Irlandesa, renda de bilro e trama das redes de pescar). A história de *João por um fio* é a visão de um menino que é filho de pescador, que foi tecendo seus sentimentos nas páginas do livro. Com o uso do preto e vermelho e o branco do papel, serão representadas tramas feitas com a silhueta de pessoas, peixe, arraias e , em alguns momentos, os vazios de seus sentimentos.

As ilustrações desse livro podem ser descritas como: “testemunhas de uma fantasia própria e extremamente atual, em que o passado não é mitificado” (...). A montagem imediata improvisava com fragmentos, não chegando a nenhuma forma rígida, não se identificando com formas estáveis nem imagens definitivas. “Configura o que Bloch chamou de montagem sonho” (GERALDO, 2009, p.100)

### 3.3 A carranca que faz navegar nos mares do mundo

A pesquisa e a ressignificação da cultura popular brasileira são uma característica presente em parte dos livros de Roger. Além das ilustrações, ele também fez os textos para seus próprios livros ou versões de suas histórias para o teatro. Seus livros *História de Boto vermelho* (1995), *Meninos do Mangue* (2001), *João por um fio* (2005) foram livros para os quais produziu textos e ilustrações, e que depois ganhavam versões para o teatro. Apenas o *Curupira* (2002) teve o texto apenas voltado para o teatro, e foi editado como livro, com ilustrações de Graça Lima.



**Figura 88 - Programa e Ingresso** de *Meninos de Mangue* adaptação do texto para teatro. Fotos: Maristela Pessoa, 2012

Sua obra, *Maria Teresa* (1996) foi o livro inaugural para a temática sobre cultura popular, nele, essa temática foi explorada de forma mais abrangente. Não só pela própria história, como também por sua representação gráfica. Esse livro de Roger poderia ser considerado uma escuta às palavras de Lina Bo Bardi que falava das potencialidades da cultura popular brasileira como fonte de referência e inspiração, há 70 anos.

Assim, essas obras de Roger, iniciadas por *Maria Teresa*, são exemplos que se adéquam ao que é citado por Lina Bo Bardi como: “uma realidade que não precisa de estímulos artificiais”, que está disponível, e ao nosso alcance. (BARDI, 1987)

A valorização do talento e saberes do nordestino do couro, e das latas vazias, do habitante das vilas, do negro e do índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. Esta urgência não pode esperar mais. É a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos. (BARDI, 1987, P. 12)

Mesmo sem a intenção de fazer uma série, ou coleção, outros livros surgiram mais adiante com novas propostas de ressignificação da cultura popular, nos quais apareceriam temas ligados à cultura popular brasileira. Essa ligação estaria presente na representação gráfica adotada. E assim, a pesquisa implementada para *Maria Teresa* foi explorada em outras histórias.

A ideia desse livro surgiu depois de uma visita de Roger ao Museu Casa do Pontal, em Vargem Grande, no Rio de Janeiro, cujo acervo é repleto de obras dos artistas mais significativos do Brasil.

Recorda-se que, depois do encontro com essa expressiva coleção de arte popular, resolveu fazer o livro sobre uma carranca, porque teve a oportunidade, naquele momento, de rever as obras de Mestre Guarany,<sup>27</sup> que já conhecia de outra exposição, em Brasília.

---

<sup>27</sup> Mestre Guarany (1800 – 1900) Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany nasceu em Santa Maria da Vitória – Bahia. Sexto filho do construtor de barcas Cornélio Biquiba dy Lafuente Guarany. Francisco recebeu do pai o apelido de Guarany, por ser bisneto de índia. Aprendeu a lidar com madeira atuando como ajudante de carpintaria e marcenaria com o pai. Tornou-se o mais respeitado mestre de carrancas pelos donos das barcas do Rio São Francisco. A primeira “figura de barca” ou de proa fez em 1901: “um busto de negro ou de caboclo”. Segundo Paulo Pardar, seu biógrafo, Guarany produziu cerca de 80 carrancas de 1910 a 1940. Com a substituição das barcas pela canoa sergipana, o mestre ficou dez anos sem esculpir figuras de proa. Na década de 1950, suas esculturas passam a



**Figura 89 - Carranca de Mestre Guarany e Figura 90 - Fotógrafo Pierre Vergé em expedição no Rio São Francisco, registrando as carrancas dos barcos. Foto Marcel Gautherot**

Roger falou a respeito dessa exposição da Casa do Pontal onde estavam expostas as carrancas feitas por esse escultor e por outros artistas. E como a beleza das expressões grotescas das carrancas é por si só algo instigante, uma peça de arte, ele declarou:

A pessoa bota a carranca na frente do barco porque ela quer que o barco fique bonito, é isso que ele fala, é isso que o carranqueiro fala. Não é que ele ache o que ele faz uma coisa assustadora, ele quer que o barco seja fantástico, e não é bonito no sentido de beleza. É bonito no sentido de expressivo, de artístico.

Roger enfatizou o caráter de desvalorização que as produções de arte popular recebem, pois em sua opinião, essas obras não são apreciadas pelo seu caráter artístico por si só. E para que as obras tenham seu valor reconhecido é necessário que lhes seja atribuída uma função.

Não é bonito num sentido de Belas Artes, mas não é para espantar os maus espíritos. Quem disse que a carranca é feita para afastar os maus espíritos no Brasil, no Rio São Francisco? Tá repetindo uma coisa de um conhecimento que ele tem de carranca, sei lá, pra trás, de carranca Viking e de outras carrancas atribuindo [um valor], e mais uma vez minimizando a arte dita popular.

---

interessar o circuito das artes, a partir daí, passou assinar suas obras. Suas esculturas têm grande força e personalidade e são de alta qualidade. O artista soube conciliar, com equilíbrio, o encontro da cultura sergipana com a cultura industrial urbana. Seu trabalho foi exibido em museus nacionais, como o Museu Castro Maya, A Casa do Pontal e o MAR (Museu de Arte do Rio) Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, Lélia Coelho Frota



Para Roger, as carrancas são peças de arte, porque são a expressão plástica de um artista, que tem sua função reduzida quando são associadas apenas à função de espantar os maus espíritos. Sua beleza transcende sua função mágico-religiosa, porque são elas que conferem identidade aos barcos. São elas que nomeiam e dão personalidade às embarcações.

Atribuindo uma função, e se não houver uma função prática ainda que mágico religiosa para a carranca ela não tem porquê. Porque o artista popular [...] estou sendo irônico. Artista popular não pode criar a arte só porque ele está fazendo a arte. Ele tem que estar ligado a uma função mágico religiosa. [...] Os carranqueiros falam: “eu não faço carranca para espantar nada. Eu faço carranca pra enfeitar o barco”. pra ele é enfeitar, sei lá. É enfeitiçar, é enfeitar, tornar artístico, tornar plástico. Nesse sentido enfeitar, adornar e decorar não é pejorativo. Pra ele é fazer com que esse barco, que é igual aos outros, seja diferente dos outros. Por isso que ele dá um nome pra carranca, por isso que ele não faz uma carranca igual a outra, porque ele quer ver de longe o barco de fulano de tal. [...] como o barco da carranca tal, fulana de tal. Por isso que *Maria Teresa* tem um nome, por isso que *Maria Teresa* tem medo de assombração.

O valor artístico das carrancas está nas próprias carrancas que, mesmo sendo feitas em série, são todas peças únicas, com personalidades e nomes próprios, das próprias obras e do artista que as executou, e compõem seu “universo mito poético”, como bem falou Lélia Coelho Frota:

A arte marginalizada, onde se inscrevem a dos “primitivos”, deve ser, pois reexaminada por nós. Eles não se inserem num mundo à parte, rústico ou pitoresco, ou trágico e socialmente reivindicador [...] Expressam, com valores próprios, e uma linguagem de tal importância à nossa, uma realidade interna comum a todos [...] A arte, para eles, faz parte da vida. É mais um respirar natural do que uma atitude de exceção. Praticam o que chamamos arte sem atribuir-lhe uma atitude sacralizada. (FROTA, 1978, p. 6)

Sobre a suposta dissociação entre a elaboração intelectual e o fazer artesanal, Lima afirma que tal visão subtrai do artista popular sua capacidade de criação, decisão e fruição estética de certa forma atribuindo-lhe uma “irracionalidade”, e reforçando sua posição social inferior e a ideia de que só as elites têm a “capacidade de abstração e sofisticação” presentes em suas manifestações artísticas. (LIMA, 2010, p.108)

A *Maria Teresa* é uma carranca que tem medo de assombração e que vai navegar pelas águas do Rio São Francisco desfrutando de suas paisagens, como também vai enfrentar situações horripilantes e assustadoras, das quais participam seres fantásticos que assombram os navegantes e moradores das margens do “Velho Chico”.



**Figura 91 - Maria Teresa e o Bicho do fundo** - Na cena em que Maria Teresa enfrenta o Bicho D'Água a dramaticidade é dada pela cor de fundo, o enquadramento que evidencia os personagens e elimina a perspectiva. O recurso do acúmulo dá textura ao bicho do fundo. A ação da cena é contida por molduras, que é invadida pela entrada na diagonal da página da figura do bicho do fundo.

Desse imaginário mítico fazem parte o Bicho D'Água,<sup>28</sup> o Minhocão, e dentre eles é o Bicho do fundo que *Maria Teresa* enfrenta na história de Roger. E para Roger o Bicho do Fundo tem a mesma aparência da carranca, e dessa forma ele justificou.

Eu não vi nenhuma referência de ilustração do bicho do fundo. Talvez eu não tenha procurado o suficiente. É porque o bicho do fundo é um ser tão assustador, que as pessoas não se atreveram a ilustrar o bicho do fundo. [...] eu desenhei o bicho do fundo parecido com a carranca, porque eu imaginei que o bicho do fundo pudesse ter a mesma natureza de espelho dessa coisa que as pessoas acham horripilante. [...] Eu não tô dizendo que carranca do Mestre Guarani não fosse, para algumas pessoas, horripilante, mas isso não é um dado, que para ele, isso não é importante. O importante é que ela seja maravilhosa. Maravilhoso no sentido de fabuloso é cheio de fábula. Mas, maravilhoso é que tem conexão com o inusitado.

Na história desse livro, os cenários e os personagens já não são mais representados de forma realista como em outros livros desse autor. Os detalhes, uma das características de suas ilustrações, aparecem nas cenas com

<sup>28</sup> O Caboclo D'água também chamado de Negro D'água e Bicho D'água é um ser mítico imaginário, que os ribeirinhos do São Francisco consideram como responsável por assombrar pescadores e navegantes mais atrevidos que tentam desbravar o Velho Chico. É provável que sua origem esteja associada a algum grande jacaré ou sucuri que devorariam ribeirinhos de localidades próximas ao rio. Também seria responsável por afundar embarcações que estivessem sem a devida proteção. Por essa razão, os barcos teriam as figuras das carrancas na proa, figuras masculinas assustadoras que recebiam dos donos dos barcos nomes femininos. Fonte: [WWW.jornalpontofinal.com.br/4379/cabolo-d%E2%80%9999agua-unicamente-uma-lenda-imaginaria](http://WWW.jornalpontofinal.com.br/4379/cabolo-d%E2%80%9999agua-unicamente-uma-lenda-imaginaria). Acesso maio 2013

predominância das cores fortes, e as figuras, como os personagens, são mais gráficos.

Utilizou-se de repetições ou acúmulos para criar texturas ou vinhetas para as cenas. As cenas, por sua vez, não têm perspectiva, ou seja, cenário, personagens aparecem chapados contra o fundo colorido. Pássaros, peixes, vegetação e os personagens ou brincantes das cenas são representados como recortes ou como silhuetas de papel, com formas bem livres.



**Figura 92 - O percurso pelo Rio São Francisco** pode ser visto em três planos, onde estão os personagens em seus domínios ou ambientes. Dentro do rio, os peixes e o Bicho D'água; na superfície, navega *Maria Teresa* e no fundo as margens formadas pelo barranco com os pássaros e a vegetação. A cor de fundo é sempre chapada, sem texturas. Parte da ilustração está contida por uma moldura.

Os enquadramentos vão reforçar uma ideia de percurso. Um mapa vai sendo construído, aonde vai se desenrolar o enredo. Já os vários planos e enquadramentos dão dinamismo à história e permitem que o leitor veja a cena de ângulos distintos. E apenas os pássaros, peixes, assombrações e as carrancas é

que têm expressões, as pessoas que aparecem nas cenas são inanimadas e inexpressivas.



**Figura 93 - Tomada aérea** - A cena permite ver *Maria Teresa* navegando nas paisagens do Rio São Francisco, e seu entorno: o casario, a igreja. Junto à igreja a festa e seus brincantes. A predominância do vermelho da terra, e as casas coloridas do sertão passam a delimitar o rio, como também servem de moldura e limite para a própria página ilustrada.

Esses elementos inauguraram na obra de Roger outra possibilidade de representação gráfica para seu trabalho, e muitos recursos experimentados em *Maria Teresa* aparecerão em outras obras, como por exemplo, as molduras que conterão as imagens das cenas; as texturas formadas pelos acúmulos e repetições de elementos gráficos; a representação cartográfica da paisagem; a tipografia mais gestual ou contida por uma área de cor irregular que lembram fitinhas bordadas, ou podem ser ainda referências às mensagens e pedidos de ex-votos.

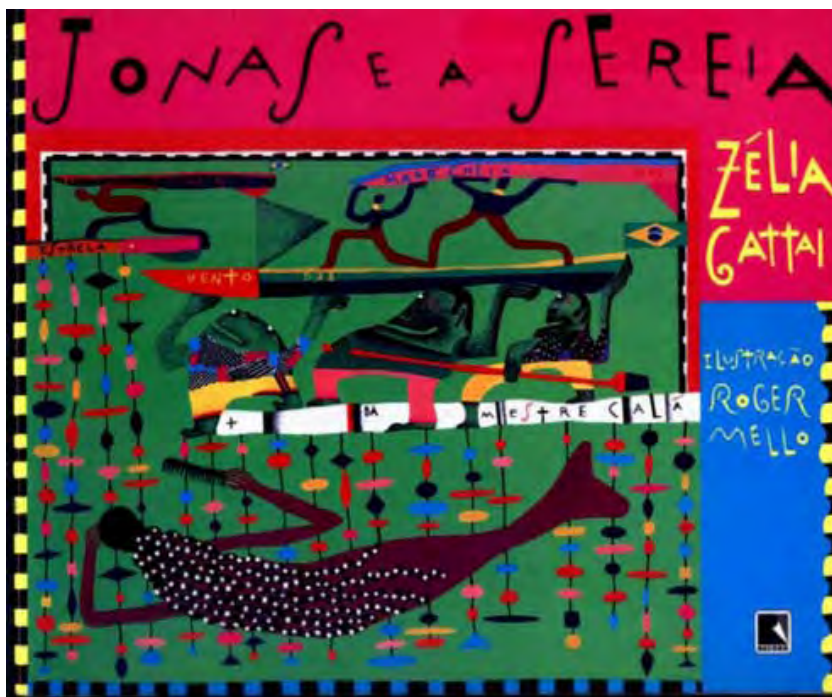


Figura 94 - Capa do livro *Jonas e a sereia* de Zélia Gattai.

Figura 95 - *Assemblage de Bispo do Rosário* com fichas plásticas. Roger utiliza o acúmulo e a repetição de figuras coloridas para dar ritmo e criar texturas nas cenas, da mesma forma como aparecem nos acúmulos de Bispo do Rosário. As cenas têm muitos elementos e cores intensas, como também a presença de palavras. O texto é gestual e irregular aparecendo inserido na ilustração como imagem, solto ou dentro de tarjas.

Por outro lado, haverá também a representação de novos temas da cultura popular brasileira nos livros como: *Bumba, meu boi Bumbá* (1996),<sup>29</sup> *As Cavalhadas de Pirinópolis* (1997); *Jonas e a sereia* (texto de Zélia Gattai, 2000); *Meninos do Mangue* (2001),<sup>30</sup> *Nau Catarineta* (2004)<sup>31</sup> e *João por um Fio* (2004).<sup>32</sup>

<sup>29</sup> *Bumba, meu boi Bumbá*, – Recebe seu 1º prêmio Jabuti em 1997 de ilustração, para livro em que fez texto e ilustração.

<sup>30</sup> *Meninos do Mangue* – Recebe dois prêmios Jabutis de melhor ilustração e melhor livro infantil (2002), Prêmio do Espaço Enfants – Suíça (melhor livro do ano em 2002).

<sup>31</sup> *Nau Catarineta* – Recebe o prêmio Jabuti de melhor ilustração (2005)

<sup>32</sup> *João por um fio* – Recebe o prêmio Jabuti de melhor ilustração (2007) e tem versão para o francês.



**Figura 96 - Cavalladas de Pirinópolis** - Novamente a presença do fundo de cor chapada e texturas visuais formadas pela repetição da representação gráfica do *Pepalantus* (flor típica do Cerrado), e as casinhas recortadas e coladas definindo os contornos da paisagem. Toda cena está contida por molduras e todos os elementos da cena estão justapostos, só a máscara usada na cavallhada é que tem expressão. A roupa do cavaleiro se funde com a manta do cavalo como se eles fossem um único personagem.

O que poderia ser identificado com uma possível brasilidade estaria impresso nas páginas de *Maria Teresa*. Essa obra de Roger Mello nos deixa ver forças que produzem “interagenciamentos” entre “forças territoriais” e “forças cósmicas” que é para Gil o ritornelo proposto por Deleuze e Guattari (1997), e, portanto, é o momento no qual estão aglutinadas as matérias transformadas por “forças heterogêneas” e a continuação que “dá consistência à coexistência”, àquilo que foi capturado e criado, gerando assim, a obra de arte. (GIL, 2008, p.134).



**Figura 97 - Bumba, meu boi Bumbá** – Nesse livro os elementos são dispostos sobre um fundo de cor única, o boi recebe as cores e padronagem da chita e o brincante é representado em preto e branco, nenhum dos dois tem volume, são como recortes colados sobre o fundo. A paisagem da cena é representada por poucos elementos, a casa, as cercas e na parte inferior uma repetição de formas que lembram plantas e formam uma moldura. Boi e cavalheiro formam uma única figura.

Ao se emocionar com a vitalidade do acervo organizado por suas memórias e trazer a pulsação repleta de sentimentos para seu trabalho, Roger materializa as palavras de Aloísio Magalhães (2003), para quem a sobrevivência de uma cultura pressupõe que haja, além do conhecimento histórico no qual se insere o reconhecimento e a valorização da diversidade dos seus elementos formadores, a qualidade das representações que dela emergem.



**Figura 98 - Nau Catarineta** é uma adaptação de um poema épico português do século XVI. Nesse livro é possível ver referências das linguagens artísticas dos brincantes da Chegança, de soluções gráficas inspiradas nas obras de Nho Caboclo<sup>33</sup> e Bispo do Rosário. Estão presentes as molduras delimitando as páginas, os acúmulos que formam padrões gráficos para a representação do mar e dos peixes; personagens chapados sobre o fundo de uma cor vibrante; a tipografia gestual sobre área colorida, ausência de perspectiva.

Aloísio Magalhães via como saída para a continuidade das manifestações culturais, a ocorrência de processos flexíveis e abertos, nos quais elas estivessem presentes. Sua visão das ressignificações dos legados culturais estava voltada para o futuro.

<sup>33</sup> Nhô Caboclo - Manoel Fontoura (1919-1976). É um escultor extraordinário, descendentes da etnia Fulniô, de Águas Bellas, Pernambuco. Fazia grande mistério sobre sua origem: "Não conheci ninguém nasci só". Desde menino fazia objetos com barro e vários materiais. Em sua produção usava principalmente folhas de Flandres, com as quais faziam peças que tinham movimento "peças manuais". Foi fiandeiro, funileiro, sapateiro, carpinteiro e ferreiro. Nhô Caboclo povoou a terra com seus personagens o "caboclo Urubu", o "nego Tuim", os "caciques Jabu", os "segundos-tenentes", cabos, capitães, sargentos etc. Ele dizia que cada personagem tinha história. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Lélia Coelho frota.





**Figura 99 - *Meninos do mangue*** foi inspirado nas ideias de Josué Montelo. Roger fez texto e ilustrações. Usa uma mistura de técnicas. O fundo do mangue é feito de saco plástico preto e sobre ele são realizadas colagem e pinturas. Nesse livro, algumas páginas lembram um jogo de tabuleiro, no qual os personagens são representados, em pleno jogo. Não há diferença de planos onde estão animais, pessoas, casas, barcos, palafitas, mangue e lixo, como também não há proporcionalidade entre eles. Todos aparecem como peças que se movimentam sobre o tabuleiro. O fundo nessa ilustração é feito pelo excesso de elementos.

Aloísio dizia que o novo nada mais era do que uma transformação do passado, e que seus efeitos seriam proporcionais ao impulso da pedra de um bodoque que, para ter uma boa impulsão, sua borracha teria de recuar de forma flexível e forte de maneira a recolher os legados do passado até se projetar para a frente (MAGALHÃES, 2003, p.9).

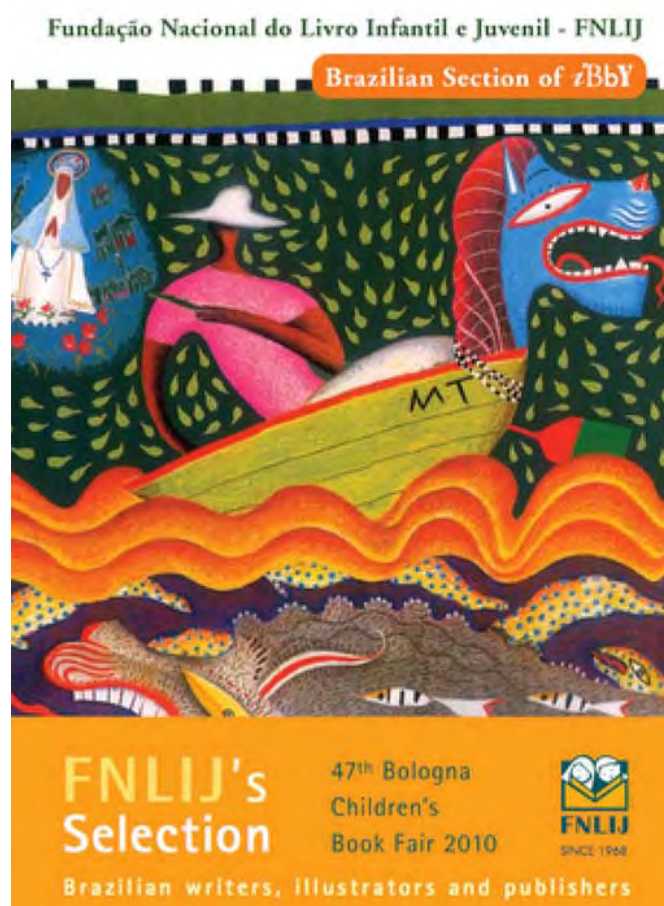
*Maria Teresa* faz Roger navegar em outras águas, a linguagem gráfica que é experimentada a partir desse livro e desdobrada em outros livros mais adiante, consolida de vez sua identidade e sua linguagem nos mercados editoriais, nacional e internacional.

Sua escolha foi simbólica e apropriada, pois assim diferentemente da carranca que tinha medo de enfrentar o desconhecido, Roger resolveu enfrentar o mercado apresentando outra proposta para sua linguagem visual, quebrando os

padrões estabelecidos para os livros infantojuvenis, como também reinserindo os temas da cultura popular brasileira de forma atualizada, de modo a dialogar com os títulos publicados internacionalmente.

A partir de 1994, Roger passou a ser super-requisitado no mercado de livros infantojuvenis. O período em que mais produz é de 1993 a 1997. Nesse intervalo de quatro anos Roger chegou a ilustrar cerca de cinquenta livros,<sup>34</sup> além de criar texto e imagens ou ilustrar textos de outros autores.

Hoje, com um nome consolidado no mercado, já escolhe os temas que vai publicar como também o prazo para realizar cada um de seus projetos. O livro entrou de vez para a vida de Roger, e sua linguagem de narrativa visual trouxe frescor para o mercado de livros infantojuvenis.



**Figura 100 - Cartaz da Feira de Bolonha.** Participação brasileira na Feira de Literatura Infantil na Cidade de Bolonha – 2010 Ilustração da Capa do Livro de Roger Mello *Maria Teresa* (1996)

<sup>34</sup> A lista com os títulos de seus livros publicados de 1990 à 2011 está no anexo I

### 3.4 A infância levada a sério

Roger afirma que não produz seus livros pensando nas crianças e jovens, como um público alvo. Vê o direcionamento de seu trabalho para o segmento infantojuvenil em função da liberdade de experimentação que os livros destinados a essa faixa etária lhe permite. Para ele, quem precisa definir o público alvo é o comentarista, o crítico, o editor e o professor, seus livros são para todas as idades.

Não acredita na existência de gêneros puros e também discorda quando a literatura infantil é classificada como um gênero menor, em função dos textos virem acompanhados por imagens. Cita em apoio à sua ideia vários clássicos da literatura universal, como por exemplo, *As Viagens de Gulliver* (1726), escrito por Jonathan Swift que se transformou num clássico infantil, e também os contos de Grimm, nos quais os textos são belissimamente ilustrados.



**Figura 101 - Ilustração - Livro de contos dos Irmãos Grimm** ilustrado por Lyser para a história de Branca de Neve. Peter Lyser foi um artista da chamada *Biedermeier*, responsável pelas imagens de vários livros dos Grimm, século XIX.

Para Roger, o que interessa é o indivíduo. Muitas pessoas comentam que seus livros não são para crianças, mas essa é uma contradição que acompanha todo o histórico dos autores e ilustradores de livros infantis e dos brinquedos e brincadeiras, analisados tanto por Walter Benjamin, como por Philippe Ariès.

Segundo Philippe Ariès, em tempos passados, crianças e adultos não só dividiam os mesmos espaços de convivência, como também participavam das mesmas atividades, nas quais compartilhavam os mesmos jogos, brinquedos e brincadeiras. Assim como os livros ilustrados, os brinquedos faziam parte do universo coletivo do seio familiar, no qual estava inserida a criança, e esta só assumi “um lugar central dentro da família”, a partir do século XVIII. (ARIÈS, 1981, p.105)

Não é com essas fábulas fósseis, esses fósseis de fábulas, que vive a imaginação da criança. É nas suas próprias fábulas. É no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém. Então a fábula é a própria vida [...] Os grandes homens e mulheres são muitos propensos a escrever contos para crianças. Fazem, assim, fábula pueris. Para entrar nos tempos fabulosos, é preciso ser sério como uma criança sonhadora (BACHELARD, 2006, p.113)

Roger afirma que tem interesse pelas coisas menores, porque em seu entendimento, quando conseguimos entender o mínimo, estamos de fato indo ao encontro da essência das coisas, “é quando você entra no poro.” Em seus livros procura apresentar situações e coisas que o emocionaram, mas que poderiam passar despercebidas para a maior parte das pessoas. Para Bachelard é nas pequenas coisas que moram as grandezas do mundo:

Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas. Mas a colina recresce, a enseada do rio alarga. O pequeno faz-se grande. O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de crianças deram-nos imensidades primitivas. (BACHELARD, 2006, p.96-97)

E quando a produção de livros é vista como gênero menor, ou porque tem os textos ilustrados, ou porque são considerados livros infantis, Roger enfatiza que a redução e desqualificações são estratégias para diminuir o poder que esses livros têm e o papel mobilizador de suas imagens.<sup>35</sup> Porque as imagens permitem inúmeras leituras e estão disponíveis para qualquer um.

O caráter aparentemente inofensivo dos livros ilustrados facilitou, na década de 1970, a publicação de muitos títulos que falavam do poder no Brasil, e que jamais passariam pela censura em função de seus conteúdos, se não tivessem sido produzidos como livros infantojuvenis.

---

<sup>35</sup> Por seu caráter “menor” e inofensivo muitos autores brasileiros, na década de 1970, (Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Joel Rufino, Ziraldo) publicaram títulos infantis que falavam do poder no Brasil, sem sofrer censura da ditadura militar.

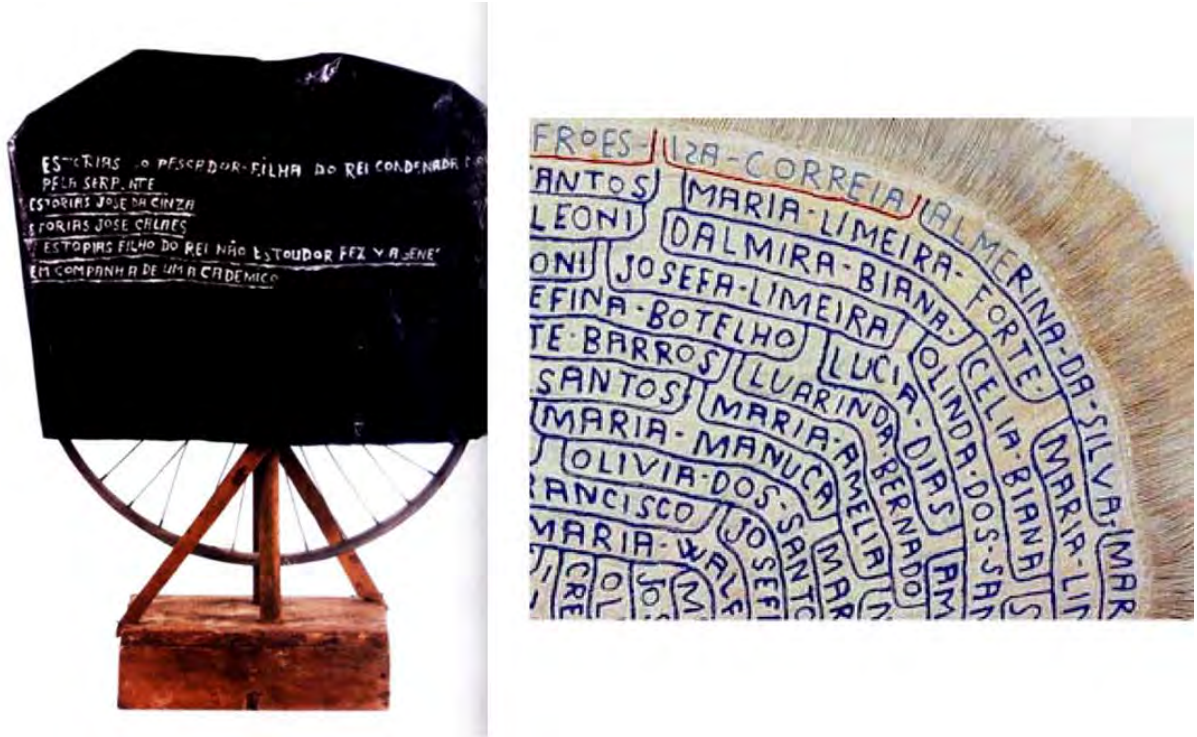
Bachelard afirmou que o contato com as primeiras imagens na nossa infância nos desperta para ver o belo do mundo. São nesses devaneios infantis, quando fomos hábeis em alçar os primeiros voos, de enxergar o belo, que reside nossa verve poética. E só o “devaneio voltado para a infância” é capaz de nos dar acesso à beleza inaugural proporcionado pelas imagens. (BACHELARD, 2006, p.97)

Portanto, nossa habilidade em ver o belo do mundo estaria nesse primeiro contato com as imagens na infância, os primeiros voos permitiriam mais adiante entendimentos trazidos pelos textos, dessa forma a leitura de imagens antecipariam a leitura dos textos. Para Roger, texto e imagem são coisas únicas, que podem ter um papel impactante, e que não há diferença entre eles, porque a habilidade de leitura do texto conseqüente ao da imagem, e ambos são representados sobre o mesmo anteparo.

Da mesma forma, em sua opinião, “não existe gênero maior e gênero menor”, como “não existem limites entre as artes”. A interdependência entre texto e imagem fica mais ou menos evidente quando:

Se fala em palavra e se fala em imagem se usa exemplos da palavra pra falar da imagem. E quando se fala em texto [...] Texto o que é? É tecido. Trama o que é? Trama é tecido, então tudo é tela, [então, texto] é a mesma coisa que a imagem. [O texto tem] o mesmo elemento constitutivo da imagem que é a tela, é a trama, a princípio, se ela não partir pro tridimensional, mesmo assim essa ideia que interpenetrada de texto de imagem a substancia dos dois é a mesma. Os dois trabalham num anteparo, se não tiver o anteparo eles não se manifestam a não ser que sejam como imagem.

Com relação a essa proximidade entre a representação gráfica de textos e as imagens, Dantas recorreu a Lacan para poder analisar a presença das palavras escritas na obra de Bispo do Rosário. Para Lacan, a escrita seria herdeira do desenho. E os signos pintados das culturas ágrafas seriam referências abstratas que serviriam “para memorizar relatos ou como indicação para encantamentos”, os traços estariam submetidos à voz, seriam “desenhos que fariam falar”. Por sua vez, na idade média a inscrição de letras foi um gênero artístico de igual relevância como a escultura e a pintura. (DANTAS, 2009, p.135)



**Figura 102 - Capa da roda de bicicleta e Figura 103 - Manto da apresentação (detalhe interno).**

A obra de Bispo do Rosário é repleta de textos bordados ou pintados que cumprem funções por vezes enunciativas, declaratórias ou classificatórias. Notam-se semelhanças visuais no uso dos textos em Getúlio Damado como em Roger Mello, que a partir da década de 1990 optou por usar a tipografia mais gestual, como um desenho.

O livro é por excelência um objeto do campo da imagem, no qual você nunca chega ao todo, porque seu formato de códice permite uma leitura multiacesso do seu conteúdo. Diferencia-se dos livros eletrônicos nos quais a leitura é feita de forma sequencial, uma leitura de rolo.

Destacou algumas ilustrações que remetem à tradição de contar histórias, por meio de tapetes e por isso, segundo Roger, desenvolveriam o enredo ou narrativa como um percurso:

Ela é percussiva, você anda na ilustração, como se andasse no mapa, numa cartela ou num diagrama. Então você vê a ilustração inteira e depois você vai pro próximo passo. Na palavra, os conjuntos de palavras, as linhas: o texto escrito, você chega ao todo pelo particular. É o oposto.

Roger apontou aí, talvez a única diferença entre o texto e a imagem, que, no seu entendimento, existiria entre a palavra e a imagem:

A leitura da imagem, pra mim, é uma leitura mais do todo para o particular. E a leitura do texto pra mim, pra mim, é ao contrário [ou seja, do particular para o todo]. [A imagem] ela não precisa ser linear, ela não é linear. Ela é caótica, ela [até] pode tentar uma linearidade. Pode tentar seguir um

esquema de leitura ocidental ou oriental, e isso não me interessa. Mas, eu acho que talvez essa seja uma diferença.

Ainda quanto ao preconceito com os livros ilustrados Roger afirmou que a presença das ilustrações, quando são consideradas uma desvalorização para as obras, evidência um total desconhecimento da própria história dos livros, para quem sustenta tal opinião. Benjamin fez uma exortação às obras ilustradas para crianças, feitas entre 1815 e 1848, na Alemanha.

Seguramente os pequenos se divertem mais com o animal que fala de forma humana e age racionalmente do que com o texto mais rico de ideias. Uma coisa salva o interesse mesmo das obras mais antiquadas e tendenciosas dessa época: a ilustração. Esta furtou-se ao controle das teorias filantrópicas, e artistas e crianças se entenderam, passando por cima dos pedagogos. (BENJAMIN, 2009, p.58)

Os livros ilustrados produzidos, no período chamado de *Biedermeier*<sup>36</sup> foram descritos por Benjamin como pequenas joias, objetos dignos de colecionadores, onde as imagens coloridas e textos conteriam “as substâncias mais nobres e refinadas” e representariam o que haveria de mais fiel à cultura pequeno-burguesa, e que não estariam presentes em outros “documentos reconhecidos da cultura”, nem tampouco teriam sido afetados em sua essência pelo desenvolvimento técnico do início do século XIX. (BENJAMIN, 2009, p.59-62)

### 3.5 Do Rio para o mundo – Hans Christian Andersen “O Nobel de Literatura infantojuvenil”

A participação e a circulação dos livros ilustrados de Roger Mello nas feiras e eventos internacionais abriram muitas portas. Alguns de seus livros foram editados em outras línguas. O artista falou da importância em representar o Brasil nessas feiras internacionais:

As primeiras coisas foram na feira de Bolonha, que é a feira mais importante do mundo. Depois [a feira de] Sarmede, que é uma feira em uma cidade menor na Itália, que eu participei de vários catálogos, aí foi um convite,

---

<sup>36</sup> Esse período foi chamado de *Biedermeier* (1815 a 1865), no qual a produção literária e de pintura espelhava os valores conservadores e pequeno-burgueses. As obras tinham um caráter apolítico e enalteciam a solidez da vida burguesa. Os livros eram recheados de pranchas coloridas

atrás do outro, porque o cara viu em Bolonha, [...], e claro a participação no próprio IBBY<sup>37</sup>.

A indicação pela FNLIJ,<sup>38</sup> que é a seção brasileira do IBBY, para a participação do prêmio ocorreu depois de Roger ter concorrido e ganhado vários prêmios promovidos pela FNLIJ, tornando-se *Hors concours*, desde a década de 1990. É o IBBY que organiza, a cada dois anos, o Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura Infantojuvenil, para o qual Roger foi indicado, e foi classificado em 2010 e 2012. Em 2014, concorrerá à premiação pelo conjunto de sua obra.



**Figura 104 - Medalha Hans Christian Andersen**, premiação para autores e ilustradores de literatura infantojuvenil,

A participação e sua colocação como finalista do Prêmio Hans Christian Andersen fizeram seu nome ficar conhecido mundialmente, e a partir daí passou a ser convidado para falar sobre seu trabalho, em diversos países, como também a integrar as delegações de literatura em ocasiões em que o Brasil é homenageado:

<sup>37</sup> **IBBY - International board on book for young people.** Foi fundada em Zurique, Suíça, em 1953. Hoje é composta por 70 seções nacionais representantes dos países. As ações e programas do IBBY são determinados por seu comitê executivo do qual fazem parte 10 representantes de diferentes países. Seu presidente é eleito a cada dois anos durante a assembléia geral com a participação de todas as seções de cada país, que acontece junto com Congresso do IBBY. É um trabalho voluntário. O escritório e secretaria do IBBY funcionam na Basileia, Suíça Fonte: <http://www.ibby.org> Acesso em 16-02-13

<sup>38</sup> **FNLIJ** – Fundação nacional do livro infantil e juvenil – É uma entidade de direito privado foi criada em maio de 1968 é a seção brasileira do IBBY. Tem por objetivo divulgar e promover a circulação de livros de qualidade para crianças e jovens e programas de incentivo à leitura, bem como o acesso democrático aos livros e às bibliotecas escolares e públicas. Fonte: <http://www.fnlij.org.br>. Acesso abril de 2013.



É claro que depois do Hans Christian isso se multiplicou muito por aí, por exemplo, a seção do IBBY no EUA me chamou para falar na Universidade, aí, paralelo a isso tem a Biblioteca Internacional de Munique,”

Fez sua primeira exposição individual e retrospectiva na biblioteca Internacional de Munique,<sup>39</sup> em 2011, onde foram reunidas todas as ilustrações originais de seus livros. Sobre esta experiência Roger comentou:

A biblioteca de Munique é na Alemanha, mas ela tem abrangência mundial. Ela é a biblioteca de referência no mundo, né.[...] Foi um convite que partiu da Christiane Hakim que é a presidente da Biblioteca Internacional da Juventude [e do] Johan Birbain que foi o curador, ele dirige o setor de línguas hispânicas e português, e também dirige o setor de línguas em geral. Foi uma ideia dele com a Christiane. Ele fez a curadoria [e] convidou a Fundação [FBLIJ] pra fazer a curadoria [junto com ele]. [...] O caráter foi o mais abrangente possível, mostrando objetos pessoais, coisas informativas em relação ao meu trabalho, as referências e o próprio trabalho. Era uma exposição com meus originais. Essa exposição ainda está na Biblioteca de Munique, e esse ano (2012-2013) vai itinerar pela Alemanha.

---

<sup>39</sup> É considerada a maior biblioteca de literatura Infantojuvenil. Foi criada em Munique, Alemanha, depois da 2ª Guerra mundial por Jella Lepman. Lepman pensou que uma forma de evitar as guerras e combater a intolerância seria se, desde pequenas as crianças conhecessem e admirassem as culturas de outros países. E qual a melhor maneira de conhecer essas outras culturas? Com a literatura infantil! Assim ela escreveu cartas a escritores e editores do mundo inteiro, pedindo doações de livros em várias línguas e fundou a Biblioteca Internacional da Juventude de Munique. Fonte: <http://as-borboletas-de-fevereiro.blogspot.com.br/2006/11/biblioteca-internacional-da-juventude.html>. Acesso em 16-02-13



**Figura 105 - Exposição na Biblioteca Internacional de Munique** - Além da exposição Roger participou de palestras, conferência, visitou escolas e também realizou oficinas de que participaram as crianças. Foto: [www.ibby.org](http://www.ibby.org). Oficinas realizadas por Roger Mello – Munique, Alemanha, 2011

Quando Roger falou sobre a aceitação de seus livros, principalmente, os que tinham claramente uma proposta de ressignificação da cultura popular brasileira para o público internacional, ele respondeu que pôs em prática aquilo que o emocionou, e que jamais fez seus livros tentando atender a pesquisas de mercado ou tentou reforçar estereótipos da cultura brasileira.

Percebe-se que as obras que foram premiadas com o prêmio Jabuti e outros prêmios internacionais, que passam a circular e representar o Brasil, são aquelas que trazem essa temática. Sua linguagem gráfica, de certa forma, incorpora visualmente cores vibrantes, os acúmulos e têm referências na cultura popular.

Certamente, são essas referências que abrem as portas para a circulação da obra e, de fato, elas estão presentes em sua produção, mas o autor também dialoga com vários outros referentes da história da arte. Tal fato também reforçaria sua linguagem de abrangência internacional. As ilustrações até então bidimensionais ganham a tridimensionalidade do livro-objeto em *Vida é um souvenir made em Hong Kong*. Esse livro foi feito para o *Songbook* das músicas de *Zeca Baleiro*, que de forma crítica falam das contradições do mundo contemporâneo.



**Figura 106 - Livro-objeto *Vida é um souvenir made in Hong Kong*** songbook das músicas de Zeca Baleiro. Os poemas de Zeca Baleiro foram impressos e estão distribuídos dentro de uma caixa de acrílico transparente. Há referências à produção de quinquilharias industriais e a arte como uma mercadoria.

Fotos: Maristela Pessoa, 2011

Com as soluções adotadas por Roger para essa obra, mais uma vez, o artista está aproximando-a das montagens e colagens surrealistas, propostas pelas vanguardas do século XX. Guarda grande semelhança com as obras de Duchamp, a *Caixa-Maleta* (1935-41), a *Caixa-verde* (1938), ou a proposta linguística e a transparência do *Grande Vidro* (1915-1923). A similaridade ocorre, a meu ver, pela presença da ironia contida nos jogos de palavras, o uso das palavras como expressão gráfica, da transparência do material do qual é feita, e também da caixa repleta de pequenos objetos e quinquilharias industriais.



**Figura 107 - Obras de Duchamp *Caixa- Maleta* (1935-41), *Caixa verde* (1938), *O Grande vidro* (1915-1923).** Acervo do Museu de Arte da Filadélfia.

No prefácio da edição de *Vida é um souvenir made em Hong Kong*, livro-objeto ilustrado por Roger em 2010, Maria das Graças Castro destaca além de ferramentas da vanguarda histórica, uma crítica ao fetiche da mercadoria e à sociedade de consumo:

O talento de Roger Mello transformou [esse] livro em algo lúdico, no qual as canções de Zeca Baleiro, entrelaçando lirismo, irreverência, bom humor, ironia e consciência social, tornam **imagem e texto indissociáveis**<sup>40</sup> (...) Uma sociedade que considera a vida, a poesia, os afetos, a arte como mercadorias, como produtos, sem cogitar que “Lugar de ser feliz não é supermercado” (...) E por aí vai o baleiro do Zeca que expõe, sem disfarces, nossa sociedade de consumo. (...) Envolta na verve baleiriana, espera que caiba em *Vida é um Souvenir made em Hong Kong* livros de canções todas as reflexões que só a arte permite. (CASTRO, 2010, p. 12).



**Figura 108 - Livro-objeto Livro-objeto *Vida é um souvenir made em Hong Kong* (2010) - A Obra é composta por uma caixa de acrílico transparente que tem como conteúdo as letras das canções de Zeca Baleiro impressa em vários suportes, um livrinho; uma fitinha de papel, que sai de outra caixa; ou está sobre uma sanfona; que tem na capa um bicho de borracha. Roger combina o uso de três cores, laranja, magenta e preto, novamente o branco do papel é usado como uma cor extra. Para combater os males do mundo contemporâneo Roger e Zeca Baleiro receita poemas e a irreverência. Fotos: Maristela Pessoa, 2011**

<sup>40</sup> Destaquei a expressão para localizá-la por sua identificação com as propostas da vanguarda histórica e pelo caráter de complementaridade entre as obras de Roger e Zeca Baleiro.

Assim, ao trazer as propostas de vanguarda, trabalhar com o ludismo infantil de uma caixa de brinquedos e utilizar a tridimensionalidade como elemento de suporte para as ilustrações, Roger ultrapassa fronteiras entre campos simbólicos, porque esse livro-objeto tem um caráter de fruição de uma obra de arte contemporânea, porque traz os poemas impressos de diferentes maneiras, brinca com o ritmo de leitura nos versos, quando utiliza estruturas e soluções gráficas da poesia concreta, além de misturar objetos corriqueiros (industriais) como integrantes da composição. A organização dos poemas dentro da caixa, e sua leitura, serão aleatórias e dependerão da vontade e da interferência do leitor.

Nesse momento em que trabalha a tridimensionalidade em sua narrativa visual, Roger Mello marca uma trajetória oposta à de Getúlio Damado que apresentará o ludismo infantil por meio da bidimensionalidade de colagens de refugos industriais e pinturas sobre suportes descartados.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CIDADE COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ARTÍSTICA E SOCIAL E AS MEMÓRIAS RURAIS**

Muito mais que respostas às perguntas contidas na proposta inicial deste projeto, já no início da pesquisa, houve uma enxurrada de novas perguntas. Outras mais foram surgindo à medida que eu avançava na investigação, a partir do cruzamento de bibliografia, realização de entrevistas e leitura de textos publicados sobre as obras de Getúlio Damado e Roger Mello, bem como de reflexão sobre os lugares e a circulação de suas produções.

Questões foram sendo suscitadas durante a pesquisa também em decorrência de episódios havidos ao longo desses meses de trabalho, como as participações desses artistas em exposições, eventos e premiação, ou fatos contraditórios surgidos, como a intimação da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro recebida por Getúlio, em abril de 2011<sup>1</sup>.

A realização das entrevistas com os dois artistas foi fundamental para compreender seus processos cognitivos e, ao mesmo tempo evidenciar as inúmeras diferenças entre seus universos. Por outro lado, foram também importantes porque possibilitaram que se evidenciassem pontos de convergência: a cultura popular, o ludismo infantil e o deslocamento de suas cidades de nascimento para a construção de novas redes afetivas e de relacionamentos no Rio de Janeiro, cidade que Getúlio e Roger escolheram para morar, e na qual deram início profissionalmente à produção artística.

A memória de que falam em suas obras advém da infância, e assim esses dois artistas construíram suas poéticas visuais narrando suas lembranças de meninos, nascidos e criados segundo sistemas socializantes e educativos diferenciados a partir das condições das classes sociais que estavam inseridos. Talvez essa seja a primeira grande diferença entre eles: a forma como tiveram acesso às informações e foram educados, como também as respectivas estruturas familiares em que nasceram.

---

<sup>1</sup> O episódio da intimação foi descrito no 2º capítulo

Getúlio é filho único de agricultores, criado apenas pelo pai; só frequentou a escola dos 10 aos 15 anos, no período entre 1965 e 1970. Já com 12 anos, conciliava a escola com a rotina de trabalho, pois ajudava os adultos nas tarefas de capinar, fazer tijolos e virar argamassa para construção. O tempo para brincadeiras só acontecia em alguns momentos do dia, na própria escola ou na marcenaria de seu tio, onde fazia seus brinquedos com as sobras de madeira.

Roger, por sua vez, teve uma infância assistida pela família estruturada de classe média alta de Brasília. Iniciou sua escolarização aos sete anos, em 1971, e foi estimulado por atividades extraescolares, por meio das quais experimentou diversas linguagens artísticas (teatro, música, cerâmica) e teve pleno contato com o universo dos livros.

A primeira evidência que a análise das trajetórias dos artistas traz é a diferença entre as classes sociais a que pertencem e as oportunidades de acesso à educação, livros e informações que ambos receberam na infância. Getúlio, menino pobre criado no meio rural de Minas Gerais, e Roger, um menino urbano nascido em uma cidade planejada como Brasília.

Getúlio veio para o Rio de Janeiro, em 1971 e mora nesta cidade, há 42 anos, onde passou a maior parte de sua vida. Em contrapartida, Roger foi uma criança urbana e que depois de adulto, aos 21 anos, veio para o Rio de Janeiro, onde vive há 27 anos.

É possível afirmar que ambos complementaram o processo de construção de suas “identidades sociais” (BOURDIEU, 1989) no território urbano do Rio de Janeiro, o que ocorreu com a chegada de ambos nesta cidade, a partir de 1971, para Getúlio, e em 1986, para Roger.

A cidade que recebeu Getúlio, na década de 1970, sofria muitas transformações, tanto sociais como políticas, que se estendiam a todo o país, transformações essas advindas da “Era do milagre econômico” e da ditadura militar. Getúlio chegou ao Rio de Janeiro como mais um anônimo que buscava nos grandes centros urbanos oportunidades de sobreviver, mas que, por meio de sua criatividade, ousou sair do anonimato. Roger, por sua vez, veio para o Rio para prosseguir a formação universitária e iniciar uma carreira profissional.

As “universidades” que Getúlio e Roger frequentaram apenas consolidaram os sentimentos e a aptidão de ambos para narrar as coisas do mundo dos adultos por meio do ludismo infantil.

Na cidade que recebeu Getúlio e Roger estava em andamento um processo de urbanização, ocorrido ao longo dos anos 1950 com o ápice em 2000. Segundo Marcel Bursztyn houve uma mudança na dinâmica populacional brasileira que sofreu uma inversão substancial no nível de urbanização que, a partir da década de 1950 era de 30%, para, em 2000, chegar a 80%. O que significa para o autor que houve uma crescente urbanização das cidades e que o Brasil, em 2000, tornou-se mais urbano que rural. (BURSZTYN, 2000, p.44)

Bursztyn destaca que esse processo foi mais acentuado a partir da década de 1970, durante os anos do “milagre econômico”, em decorrência do deslocamento populacional, quando os migrantes saíam do campo e buscavam os grandes centros metropolitanos, principalmente os grandes centros urbanos do sudeste, como uma alternativa para a busca de trabalho. (BURSZTYN, 2000, p.46)

A história de Getúlio, assim como a de tantas outras pessoas de sua geração e origem que anonimamente chegaram às cidades, revela que o artista veio para ganhar a vida e, assim, tornou-se “biscateiro”. A cidade era percebida como “um espaço de possibilidades lotéricas, ainda que ínfimas, de prosperidade individual”. Na análise de Bursztyn, exemplos como os de Getúlio integravam uma crescente categoria social presente nas cidades, na década de 1970, constituída por trabalhadores informais inseridos de forma marginal em nossa sociedade, que:

Desempenhavam um papel econômico dinâmico, no quadro de uma *economia subterrânea* que, em certa medida, detinha uma maior capacidade de resistência às crises, dada sua flexibilidade e baixo custo fixo. Mas os biscateiros, diferente da população de rua atual, possuíam vínculos mais sólidos com as cidades. Tinham endereço, embora residissem em “habitações subnormais”. Sua relação com a população oficial era institucionalizada: não representavam perigo, prestavam serviços, [...] para a população inserida no circuito formal da economia” (BURSZTYN, 2000, p.42-43)

Assim é que o processo cognitivo de Getúlio foi gestado em meio ao território urbano em transformação econômica e social, no qual era difícil a inserção do “biscateiro” na produção, consumo e cidadania. Adversidades que a versatilidade “getulina” de *bricoleur* conseguiu em parte reverter. A presença de trabalhadores de



rua nas cidades brasileiras, como Getúlio, na visão de Carlos Lessa, representaria, em especial a partir da década de 1970,

A “universidade” que ensinou a esse mesmo pobre a sobrevivência nas brechas da sociedade e a prospectar estas transformações, adaptando-se a elas. [...] Nas ruas, ganharam visibilidade novas e tradicionais estratégias de subsistência. Assim, a calçada viu a multiplicação do ambulante e do camelô, criando um “novo” sistema de comércio [...], que desorganiza a organização urbana clássica de comercialização. (LESSA, 2000, p.13-14)

Esse “novo” sistema de que falou Lessa talvez significasse a oferta de produtos e serviços em um ponto parado. Porque mesmo antes do Século XIX, já havia registros da circulação das mais diversas mercadorias e serviços sendo vendidos no centro do Rio de Janeiro, ocupação muitas vezes exercida por escravos – os “pretos de ganho”, ou por trabalhadores livres.

Configuraram-se como trabalhadores do espaço da cidade que, na análise de DaMatta (1997), com a venda de produtos, gêneros alimentícios e ofertas de serviços dividiam o espaço da rua com os estabelecimentos comerciais da época. DaMatta se referiu ao movimento das ruas do centro do Rio de Janeiro no século XIX, baseando-se nas observações de viajantes como Ferdinand Denis e Thomas Ewbank, em 1850 e 1880, respectivamente:

A grande sociedade ou elite do Rio [morava] em chácaras afastadas, [que deixavam as ruas da cidade] entregue a copeiras, vagabundos e gente de todo tipo. [...] Escravos de ambos os sexos apregoavam mercadorias em toda a rua. [Gêneros alimentícios hortifrutigranjeiros] e rurais. [...] Passavam continuamente por baixo das janelas (DAMATTA, 1997, In cf. EWBANK, p.53).

Na análise de DaMatta o espaço da rua historicamente foi visto como o local público reservado à prestação de serviço, ao “movimento” da cidade e ao “pleno anonimato”. Valores que prevaleceriam até o tempo pós-industrial da cidade dos nossos dias. (DAMATTA, 1997, p.53-54).



**Figura 109 - “Negros de Ganho” Aquarela de Debret e Figura 110 - “Negros de Ganho” Fotografia de Cristiano Jr.** Debret registrou o comércio que acontecia nas ruas do Rio de Janeiro no século XIX. Os Negros de ganho circulavam pelas ruas das cidades oferecendo os mais diversos produtos e serviços. Os trabalhadores que circulavam pela cidade foram registrados pelas lentes de Cristiano Jr, essas imagens eram vendidas como postais. Acervos Museu Castro Maya e Iphan- MinC.

Getúlio hoje desenvolve suas atividades na rua de uma cidade pós-moderna, de economia de consumo, caracterizada pela obsolescência e o descarte acelerados de bens, em que os objetos são prematuramente desvalorizados. Por sua vez, conseqüentemente, dentro desse contexto, todas as atividades relacionadas à sobrevivência de objetos desvalorizados passam a não ter mais sentido, como por exemplo, os serviços executados por sapateiro, cerzideira e funileiro. Mas outras atividades passam a ser exercidas a partir daquilo que é descartado.

Em simultâneo abrem-se outras brechas a partir da multiplicação do descartado [...] O pobre urbano é um mestre no remendo e na reciclagem. [...] Hoje, o lixo cada vez mais opulento da pós-modernidade oferece campo para a estratégia de sobrevivência ligada à coleta do reciclável do descarte urbano. [...] o lixo é fonte renovável de recursos naturais, na qual ele garimpa e cria mercadorias. (LESSA, 2000, p.15)

A rua foi para Getúlio, no Rio de Janeiro, o local onde ocorreram os “transbordamentos” propostos por Guattari (2009), por meio de “práticas micropolíticas”, acompanhadas pelas “práticas estéticas e da partilha do sensível” segundo termos cunhados por Rancière (2009). Com sua capacidade de “biscateiro” e sua prática de *bricoleur*, Getúlio adaptou-se ao cenário urbano, citado por Lessa, do qual estava à margem. Foi a partir de suas memórias de infância que iniciou sua

produção de brinquedos e personagens. Entretanto, o reconhecimento artístico e a inserção social e cultural no Rio de Janeiro só ocorreram depois de ele ter sido legitimado pelo campo da arte e da cultura popular.

Foi entre as décadas de 1990 e 2000, em meio a episódios diferentes, que Getúlio transformou dilemas e demandas em oportunidades. Nesse período, incorporou o discurso de sustentabilidade à sua produção, e passou a se autointitular “reciclista”<sup>2</sup>. À medida que foi sendo convidado para participar de eventos de cunho ambiental, passou a agregar o discurso ecológico à sua obra.

Seu senso de oportunidade e de escuta às novas demandas também pode ser demonstrado quando reverteu a intimação recebida em 2004 em chance de modernizar seu local de trabalho na rua; e a intimação de 2011, em visibilidade de sua produção, para participar de diversos eventos como exposição em universidades, centros culturais, simpósios, congressos, seminários, realização de oficinas e workshops e participação em catálogos.

Até 2000 ainda exerceu, simultaneamente, as atividades de funileiro e artista. Quando sua linguagem artística lhe conferiu uma identidade de reconhecimento social, ele optou pela produção de seus personagens e “brinquedinhos” e escolheu viver só da sua arte. Getúlio sobrevive do que produz e, com as vendas das obras ele sustenta seu núcleo familiar, do qual hoje participam cinco pessoas,<sup>3</sup> Patrícia a filha mais nova mora com a mãe, e a mais velha, Wanusa não mora com Getúlio. Mas, até pouco tempo, Wanusa, o marido e os dois filhos do casal também viviam da renda gerada pelo Ateliê Chamego Bonzolândia.

Mas, a legitimação como artista veio mesmo depois que Getúlio expôs suas obras na Sala do Artista Popular (SAP), em 2000. Essa exposição foi um divisor de águas tanto para seu autorreconhecimento como artista popular e também para seus pares no território artístico de Santa Teresa, no qual exercia suas atividades.

Essa transição em suas atividades de trabalho – de biscateiro, prestador de serviços, para produção de objetos artísticos – ainda está presente na forma como

---

<sup>2</sup> Esse termo foi cunhado por Getúlio para designar as atividades que desenvolve com reaproveitamento de materiais descartados.

<sup>3</sup> Sua atual companheira Vera, o filho Vitor, a nora Sônia e o neto Vinícius.

se refere ao comprador de sua obra, que ora chama de “freguês”, como se ainda prestasse serviços, ora chama de “clientes”, designando quem compra sua produção.<sup>4</sup>

Nos episódios pelos quais Getúlio passou, foi possível identificar os processos de constituição de identidade social assinalados por Bourdieu, e, por meio de sua prática artística, verificar o rompimento com as determinações e os condicionantes do capital mundial integrado (CMI) de Guattari (2009), nas quais estariam centralizadas as estratégias do capital internacionalizado de criar estruturas condicionantes que impediriam a mobilidade entre as classes sociais e a quebra do anonimato para a distinção sociocultural dos indivíduos.

No mesmo contexto condicionante do CMI, ao qual Getúlio estava submetido, Roger chegou ao Rio para cursar a universidade e tentar uma definição profissional.

Assim como Getúlio, foi entre a década de 1990 e 2000 que Roger consolidou seu nome como ilustrador e firmou sua identidade artística no mercado de livros infantojuvenis. Sua produção artística foi direcionada e inserida no mercado, em 1990, após ter estagiado na Zapinng, Agencia de Zivaldo, em 1988.

Seus livros inicialmente contavam histórias de bichos, referiam-se às histórias em quadrinhos, ou contavam histórias de meninos anônimos, de personagens e mitos da cultura popular, e também falavam de sentimentos, angústias e lembranças da infância.

O ludismo infantil, a observação do entorno e as lembranças da infância seriam pontos de conexão entre os livros de Roger Mello e os personagens de Getúlio Damado. Produções artísticas que dialogam com as questões contemporâneas e com outras produções artísticas sem muita preocupação com a linearidade.

Os dois artistas têm em comum uma grande capacidade de observação e sempre estiveram atentos às modificações que aconteciam ao redor, para dessas informações retirarem os elementos para suas narrativas, como também para inseri-las no mercado.

---

<sup>4</sup> Para o mercado de arte o comprador de arte é identificado como colecionador ou como cliente.

Getúlio, por exemplo, seria um observador atento, que foi se adaptando ao mercado. A partir de sua escuta e percepção imprimiu modificações em suas obras. Quando fez o primeiro bondinho, percebeu a circulação de turistas e fez um ícone que representaria Santa Teresa. Naquele momento, na rua, dispunha como matéria prima de restos de madeira de caixotes, objetos e materiais descartados, nos quais empregou sua habilidade para trabalhar com madeira, adquirida na infância.

Contrariamente aos *Readymades* de Duchamp, as produções de Getúlio deram significação aos materiais banais e inservíveis. Por meio de sua intervenção artística, transformou-os em obras, para serem expostas, apreciadas e compradas. Por sua vez, Marcel Duchamp realizou os *Readymades* com objetos desglamorizados com o objetivo que questionar a sacralização do mundo da arte e a separação entre a arte e a vida.

Nesse sentido, a obra de Getúlio recupera parte do que foi proposto pelos *Readymades*, porque ao ser feita na rua, com materiais banais, incorpora as prática artística nas atividades cotidianas. Uma prática sensível que aproxima a arte da práxis vital.

Ou seja, Getúlio Damado trouxe a arte para ser exercida e praticada, fora do espaço privado do museu e da galeria, para ser apreciada e fruída no espaço público, no espaço cotidiano e da impessoalidade que é o espaço da rua.

Talvez a contemporaneidade da prática de Getúlio esteja justamente aí, pois é dessa forma que sua obra ultrapassa simultaneamente as fronteiras existentes entre campos simbólicos, (design, cultura popular, artesanato, arte pública, Instalação) e, principalmente, porque torna sem efeito a dualidade popular *versus* erudito, em virtude de sua obra estar em sintonia com outras linguagens contemporâneas. Ela é, portanto, universal.

Analisando-se as produções de Getúlio e Roger como produções culturais ligadas ao mundo infantil ou como objetos que se destinam a um mercado, foi possível recorrer às observações de Walter Benjamin que destacou o uso cultural dos brinquedos, principalmente a partir do século XIX. Para esse autor, tais objetos funcionariam como Instrumentos de treinamento dos papéis a serem desempenhados pelos futuros adultos, ou para doutriná-los para uma sociedade

com outras propostas ideológicas, como foram concebidos os brinquedos bolcheviques ou os brinquedos futuristas.

Tanto Roger, como Getúlio quebram essa condição cultural de suas produções, apontadas por Benjamin, quando subvertem o uso e o público para o qual se destinam suas produções. O brinquedo de Getúlio não é mais apenas para brincar, e pelos materiais com os quais é feito, evidencia a precariedade, a obsolescência e o descarte. Seus brinquedos denunciam, por exemplo, a maneira predatória com que lidamos com os recursos naturais do planeta.

Roger, por sua vez, apesar de fazer livros aparentemente direcionados ao público infantojuvenil, por meio de suas narrativas também conta histórias de meninos que estariam ou passariam por situações contraditórias, como o trabalho infantil (*Carvoeirinhos*, 2009), os terrores da guerra do Iraque, (*Zubair e os labirintos*, 2007) e as angústias e a solidão diante do mundo (*João por um fio*, 2005). E também a própria condição degradante da vida de pessoas que vivem à margem da sociedade nos grandes centros urbanos, nas periferias (*Meninos do Manguê*, 2001).

As narrativas e as experimentações dos livros de Roger caminham para a liberdade no uso dos materiais e técnicas de representação. E nesse momento do recorte e análise da minha pesquisa é possível dizer que Getúlio e Roger seguiram caminhos opostos em termos pictóricos.

Getúlio, que começou com representações tridimensionais, caminha para as representações bidimensionais. Os bondes e personagens aparecem pintados sobre suporte reaproveitados, ou as composições dos personagens são feitas por partes recortadas de embalagens, fragmentos de objetos, tampinhas de garrafas, pregados ao suporte, que funcionam como base e ao mesmo tempo como espaço de contenção da obra ou da cena representada.

Os temas que são pintados ou aplicados sobre um determinado suporte expressam mensagens de agradecimento a seu público, denunciam a falta do bonde, atualizam as novas organizações das famílias, mas em algumas produções ainda falam de um mundo rural. Talvez um mundo onde resida a idealização de um tempo de felicidade ligado à infância.

Talvez esteja aí outro ponto de conexão entre esses dois artistas. Tanto Roger, como Getúlio optaram por representar cenas de um mundo rural e de um passado que de fato eles pouco vivenciaram, pois passaram mais tempo de suas vidas em centros urbanos. A partir de quais estímulos e referências surgiram essas imagens do folclore e do rural, que deixaram impregnações, a ponto de serem ressignificadas em suas produções artísticas?

Qual seria a origem dessas impregnações? Seriam impregnações ou ainda resquícios das influências das políticas de integração nacional, inscritas no processo de modernidade das décadas de 1920-1930 e pelas políticas do governo Vargas?

Como visto anteriormente, pode-se citar, *Tipos e aspectos do Brasil*, como um exemplo de publicação que teria sido responsável pela circulação e construção de um imaginário brasileiro ligado ao rural. Curiosamente, na edição de 1940, das 36 cenas representadas pela publicação, Salgueiro ressaltou que essas ilustrações retratavam o Brasil “visando à difusão de uma imagem do país, fixada nos seus tipos e aspectos predominantemente rurais”. Essas imagens também circulariam em livros didáticos; álbuns de figurinhas; selos; fascículos vendidos em bancas de jornal e diversos impressos, presentes na vida infantil ou escolar. (SALGUEIRO, 2005, p. 27)

Talvez, ainda na construção de um possível imaginário brasileiro, tenham contribuído as campanhas folclóricas lideradas por folcloristas como Édison Carneiro e Silvio Romero; as séries fotográficas de Marcel Gautherot, os registros da Campanha Nacional do Folclore Brasileiro; a Missão Folclórica de Mário de Andrade, expedição realizada, em 1938 para coleta de expressões culturais enviadas às regiões Norte e Nordeste, bem como a incorporação do Decreto-lei nº25, na Constituição de 1937 para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, no qual foi estabelecido que patrimônio nacional deveria ser preservado.

Tempos depois, para a criação de uma ideia de identidade, introduzem-se estratégias reducionistas promovidas durante o período de exaltação ao Brasil, operadas pelo governo militar, como forma de controle, durante duas décadas (1964-1984).

Um possível ideário do Brasil relacionado a um referente rural e tradicional ainda pode ser visto nas produções de Getúlio Damado e Roger Mello, cujas imagens teriam repercutido na produção desses artistas.

Pode-se dizer que funcionava como um processo semelhante à propagação de uma onda sonora cuja vibração avança para muito além de seu tempo, que passa a interagir com outras ondas sonoras de conceitos que seriam acrescidos ao longo do tempo.

Essa sensação de multiplicidade e simultaneidade de diversas sonoridades foi muito bem apropriada por Cildo Meirelles em sua obra *Babel*, (2006), demonstrando, segundo o próprio artista, a contemporaneidade na produção e circulação de mensagens pelos homens em diversos centros urbanos, produzidos, em lugares diferentes do planeta. A grande torre foi formada por vários rádios sintonizados, ao mesmo tempo, em frequência de diferentes comprimentos de onda dos vários países do mundo. *Babel* traduz o caos e a temporalidade das informações. Outra possibilidade de interpretação seria, por exemplo, a circulação e a simultaneidade, atual, de obras de vários campos de significação no mundo da arte.





**Figura 111 - *Babel*, 2006.** Torre formada por aparelhos de rádios sintonizados em estações de rádio de vários países, simultaneamente. Exemplificam a troca de informações radiofônicas em diversas línguas, bem como podem representar o momento de contato entre os diversos campos de significação, ou o confronto entre vários estágios tecnológicos representados pelos aparelhos de rádios fabricados em diversas épocas. Cildo Meirelles declarou que guarda da infância a lembrança da luz do rádio que ficava acesa no escuro do quarto. A ideia de *Babel* surgiu dessa sensação da memória da luz e do som das transmissões.

Diante do caos do mercado e de tantas sonoridades simultâneas descritas e percebidas, qual seria o papel e o lugar das apropriações e das linguagens artísticas situadas ou referidas ao campo simbólico designado como arte popular, presentes nas produções de Getúlio e Roger?

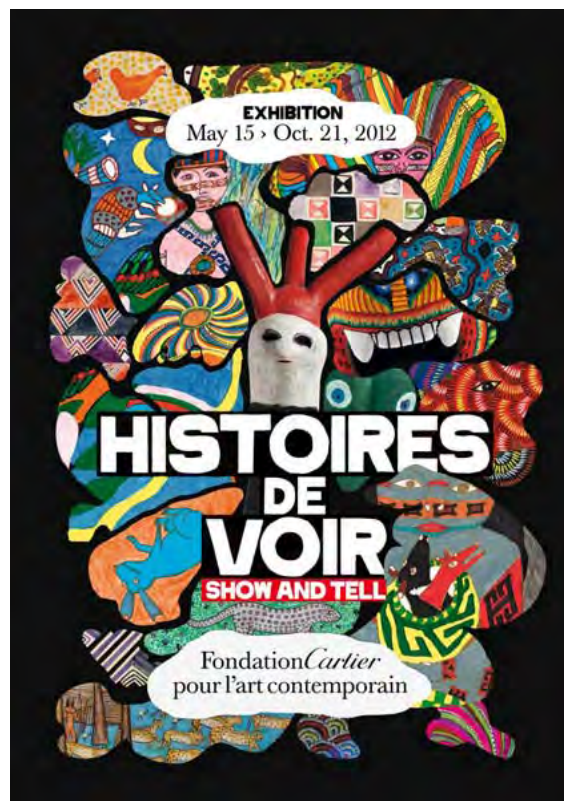
Por que as obras de Getúlio Damado e Roger Mello passam a circular em campos simbólicos e espaços de outras realidades culturais, e são expostas em espaços de legitimação fora do Brasil e aceitas em espaços consagrados à arte contemporânea? Haveria como no discurso, de *Babel*, de Cildo Meirelles uma pré-disposição para simultaneidades de sonoridades dessas produções com outras?

A relevância dessa pesquisa se reafirma à medida que as noções do esgarçamento das fronteiras e a coexistência de vários pensamentos estão na pauta

das manifestações e iniciativas da arte contemporânea, e também no próprio panorama da arte internacional.

Reflexões como as de Moacir dos Anjos (2010) e Ana Letícia Fialho (2010) embasam o entendimento do contexto de uma geografia da arte, na qual circulam, supostamente, de uma forma democrática produções artísticas de campos simbólicos distintos sem a prevalência dos enfoques determinados pela dicotomia centro e periferia.

Diante desse cenário em que ocorre a quebra das fronteiras simbólicas e se possibilita a visibilidade para as produções artísticas, quais seriam o lugar e o papel a ser desempenhado pelas produções culturais brasileiras no panorama internacional?



**Figura 112 - Cartaz de Exposição** - Em 2012, a Fundação Cartier sediou uma exposição mundial de arte popular. Das obras expostas 80% eram de artistas brasileiros. Alguns artistas integrantes dessa exposição também participaram da Exposição *Teimosia da imaginação* (2011-2012) juntamente com Getúlio Damado.

Se por um lado há um discurso de quebra de fronteiras, por outro percebe-se que alguns campos simbólicos, como o campo da arte popular continuam sendo apreciados, estudados e expostos, como estâncias apartadas em guetos. Isso pode ser percebido nas exposições *Teimosia da imaginação* (Instituto Tomie Ohtake, 2011) e *Histoires de voir* (Fundação Cartier, 2012).



Getúlio Damado

"BRASILIANISCHE BODENSCHÄTZE"



**Figura 113 - Exposição Suíça** Diferentemente da exposição individual na Fundação Brasiléia de Arte Contemporânea, **Figura 114 - Exposição São Paulo** Getúlio participou com mais outros 9 artistas populares da mostra *Teimosia da Imaginação* apresentada no Instituto Tomie Ohtake, em 2011, e no Paço Imperial, em 2012.

Na representação de um Brasil folclórico, e rural, presente nas obras de Getúlio Damado e Roger Mello pode-se caracterizar como ressonâncias dessas múltiplas construções e idealizações o que seria o Brasil supostamente tradicional, cuja fruição em contextos internacionais é capaz de responder às imposições hegemônicas das culturas europeias e norte-americana.

A década de 1990 representa o momento em que houve o “esgarçamento”, nos termos de Moacir dos Anjos (2010), dos mecanismos de “organização e de representação político-espacial” que sustentariam uma suposta universalidade de uma linguagem internacional da arte. O autor acrescenta também que o “esgarçamento” das fronteiras teria modificado o caráter universalizante da arte para

impor, por parte de seus enunciadores, os repertórios e os procedimentos artísticos hegemônicos, que circulariam por meio e espaços de legitimação (exposições, publicações de arte, pesquisas e reportagens) (ANJOS, 2010, p.113). Na visão de Anjos, mesmo sob essas tendências homogeneizantes, e contrapondo-se a elas, surgiriam diversas respostas e posicionamentos locais:

Formas possíveis de afirmação identitária através da invenção artística, seja ela performática ou discursiva, ativa ou sugerida. Nesse contexto, é a dimensão da relação crítica com o outro que emerge como crucial para o entendimento de diferenças simbólicas no mundo contemporâneo, e não mais a da separação estanque entre as comunidades que o habitam. (ANJOS, 2010, p. 113)

Foi justamente no contexto dos anos 1990 que estava em andamento o processo de consolidação das linguagens artísticas de Getúlio Damado e Roger Mello, bem como as etapas de legitimação e circulação de suas obras. É importante trazer aqui a ressalva que Basbaum fez comentando o que foi colocado por Bourdieu<sup>5</sup> (1982) já no início da década de 1980, e que se entendeu nas décadas

---

<sup>5</sup> Bourdieu, na década de 1970, define o conceito de campo artístico para poder analisar as tensões e destacar as batalhas de produções simbólicas do campo da cultura não mais pelo viés da estética, sobretudo pela abordagem sociológica. Tal enfoque permitiu explicitar as disputas entre os indivíduos, as instituições e os interesses presentes, como em qualquer outro campo, mas que de certa forma ficavam ocultas pelas abordagens e teorias da “arte pura” ou da “arte pela arte” colocando por terra o campo artístico como um território sagrado, no qual tanto seus participantes como seus aspirantes estariam isentos e distantes da lógica e dos interesses materiais que conduzem o mercado e a economia. (WACQUANT, 2005)

Segundo Bourdieu para analisar obras culturais é necessário a localização de três instâncias às quais estão imbricadas umas nas outras. O primeiro passo é elencar dentre as produções simbólicas qual se deseja analisar (literatura, poesia, música, artes visuais, etc), bem como a teia de instituições ou “campo de poder” que a legitima, onde circula e que está sob o controle político, social e econômico de uma classe dominante. Para o autor há uma batalha contínua entre enfoques opostos de hierarquias dessas produções, ação autônoma da “arte pela arte” *versus* a heteronímia da “arte burguesa” atrelada à economia e à política. (WACQUANT, 2005)

O segundo ponto seria entender sua estrutura intensa para explicitar as relações de hierarquias, distanciamentos, e aproximações, bem como os antagonismos entre os agentes e as instâncias de legitimação (artistas, escolas, academias, salões, galerias, críticos, curadores, etc). Para o autor todas essas mediações explicitam posições e subcampos voltados para públicos distintos, ou seja, uma “produção restrita” para especialistas, cujos critérios seriam exclusivamente estéticos. E outra “produção generalizada” com obras destinadas ao público não especializado e cujo êxito é o sucesso comercial. (WACQUANT, 2005),

O terceiro e último ponto falaria das trajetórias sociais dos indivíduos que entrariam em disputa no próprio campo, dando visibilidade as localizações estruturais dos artistas e de suas obras, das disputas advindas desses confrontos. Ao destacar a trajetória social do artista, Bourdieu, aponta a interligação entre o lugar do artista, a contextualização de sua produção socialmente, como também, as lutas estéticas travadas e participantes do próprio campo. Para o autor, uma ciência da arte deveria trazer à tona o movimento entre as estruturas presentes nessas disputas, a estrutura das relações objetivas dos produtores e da posição das obras dentro do campo. Desse modo, a formulação de campo proposta por Bourdieu rejeita a separação dos valores estéticos das instituições e as lutas e disputas pelo poder inerente a elas. (WACQUANT, 2005),

Para Bourdieu o campo artístico funciona por meio de uma lógica própria que pode absorver ou repelir forças externas de acordo com seus parâmetros e determinações. Em tal movimento não há espaço para “a originalidade [...] ou dom carismático do artista” (WACQUANT, 2005, p.119), o fazer artístico é fruto da mediação coletiva de instâncias e instituições sociais legitimadoras e pertencentes ao campo.

seguintes, para evidenciar o “caráter coletivo” atrelado à obra de arte (BASBAUM, 2010), principalmente quanto aos mecanismos e instâncias que participariam dos processos para legitimação, no qual o artista, apesar de estar inserido, não teria poder decisório. Pois tal resolução caberia a agentes ligados às diversas instâncias que se configuram como um “processo plural”.

Não é o artista quem decide sozinho, em isolamento, se “aquilo” se trata de obra de arte ou não – há uma rede institucional - a crítica, a história, o museu [...] Falar em obra de arte é mapear uma rede de relações, um circuito, um estado coletivo – portanto, político: algum pacto ou acordo deverá estar em vigor para que aquele agregado material, permeado por camadas de discurso, seja tomado como “obra de arte”. (BASBAUM, 2010, p.47)

É importante ressaltar que se a legitimação decorre de uma rede institucional, como mencionou Basbaum (2010), em um contexto de esgarçamento de fronteiras entre os campos simbólicos hegemônicos e a criação de diálogos com as produções de campos marginais ou minoritários. A legitimação das linguagens artísticas de Getúlio Damado e Roger Mello atreladas à visão de um Brasil que tende a ser naturalizado pela exuberância, excentricidade e precariedade atende a um discurso redutor. É mais fácil legitimá-los por características congeladas do que reconhecê-los a individualidade e a originalidade artística.

Outra questão relevante que espero ter aqui respondido diz respeito à conexão entre as produções de Getúlio e Roger com o campo simbólico da arte popular, em meio a todo o contexto conceitual de esgarçamento entre os diversos campos das artes. Ainda assim, parece prevalecer a visão de que apenas Getúlio deve ser considerado artista popular, em decorrência de sua posição e origem social. Roger, mesmo tendo sido legitimado e consagrado internacionalmente por suas narrativas visuais da cultura popular brasileira, não é designado como artista popular em virtude de sua escolaridade, das formas de acesso às informações e de sua posição social, advinda da origem familiar.

Tal fato se destaca no contexto da legitimação das linguagens artísticas em âmbito internacional e pode se caracterizar como um dos “paradoxos” a que Augé (2009) se refere ao falar das fronteiras que se configuraram em meio a um pseudotrânsito entre os vários campos simbólicos da contemporaneidade. Ou ainda ao fortalecimento das bases do CMI de Guattari (2009), pelo agenciamento subjetivo do confinamento das linguagens artísticas às classes sociais.

Para tanto, desprezam-se a subjetividade e as forças que estão em jogo nos processos cognitivos do mesmo modo que os agenciamentos causadores da quebra das fronteiras entre os campos simbólicos. A origem social dos artistas torna-se irrelevante.

Uma vez vencido o dilema da origem social dos artistas, o campo simbólico da arte popular se configura com uma grande complexidade, e justamente por isso demanda mais estudos e pesquisa das linguagens artísticas e análise de suas estruturas sintáticas.

Mesmos com todas as teorias e discussões sobre a quebra de fronteiras, presentes no campo de discussão atual, por que haveria tantas imprecisões para designar manifestações de arte popular (arte popular, arte naif, arte primitiva, arte ingênua, arte liminar, arte espontânea, arte marginal, arte bruta etc) ou produções que teriam referência direta com objetos artesanais e utilitários de arte popular (design vernacular, design espontâneo, design de periferia, design popular).

Tantas designações apontam para a necessidade de mais pesquisas e estudos nos quais, ao mesmo tempo em que haveria a verticalização (aprofundamento da análise das produções simbólicas dos artistas inseridos nesse campo) e a horizontalização, conexões e diálogos, muito mais ricos e instigantes poderiam se produzir.

Porque mais importante do que reforçar ou negar a origem social do artista, tentando lhe dar uma roupagem mais ou menos nobre, seria de fato importante trazê-lo para ser fruído, e sua obra circular com os méritos e ganhos que fosse merecedora no campo da arte.

Qual o ganho proporcionado ao artista que expõe, por exemplo, em um museu de Arte Contemporânea, recém-inaugurado no Rio de Janeiro, como o MAR, na mostra *Colecionador*, cujas obras de arte estão confinadas a um gueto designado como espontâneo? No caso descrito, a curadoria optou em não promover diálogos e conexões entre as obras dos vários campos simbólicos presentes nessa coleção, apresentando-as de forma linear e estanque. No lugar de falar de interconexões entre fronteiras, a opção foi na direção oposta da demarcação rígida entre elas. O que haveria de contemporâneo nisso?

Curiosamente, no mesmo MAR, outra exposição “*Vontade construtiva*”, traz a preocupação em revelar a riqueza do campo da arte quando esta põe em diálogo profícuo obras originárias de contextos diferentes, em perfeito equilíbrio e igualdade de condições.



**Figura 115 - Mostra *Colecionador*, 2013** - Museu de Arte do Rio MAR. A primeira impressão é de silêncio. Fazendo um paralelo dessa montagem com a proposta da obra *Babel*, de Cildo Meirelles é como se a torre de rádios fosse exposta sem som e no escuro, porque apesar de estarem todas em um mesmo espaço as obras são apresentadas apartadas. Certamente, outras combinações e diálogos entre as obras resultariam numa apreciação mais instigante e promotora de transbordamentos. E a espontaneidade ou o caráter surrealista poderiam ser apresentados fora da linearidade estanque que vê a arte como uma sucessão de acontecimentos. Foto de divulgação Museu de Arte do Rio MAR

Destaco que o principal ganho para os artistas do campo simbólico da arte popular seriam mais contendas e estudos sobre um campo tão complexo como esse, dos quais resultariam o reconhecimento e o fortalecimento dessas produções nas mediações do mercado de trocas simbólicas ou comerciais.

Evitar-se-ia assim que, por conveniência, essas produções fossem tratadas como anônimas, quando na verdade não são, e que tampouco fossem esquecidos ou negligenciados os ganhos simbólicos que lhes são inerentes quando há a circulação das obras, da mesma forma como ocorreria com qualquer obra pertencente a qualquer outro campo simbólico, para os quais devem ser garantidos créditos, referências, direito de imagem e direito intelectual sobre a criação.

As produções simbólicas do campo da arte popular têm nome e sobrenome. São linguagens artísticas, mas, em muitos casos, que seus autores desconhecem ou não são informados a respeito dos procedimentos e dos direitos não alienáveis referentes às suas produções.

Para exemplificar essa questão gostaria de voltar a episódios ocorridos com Getúlio. O primeiro foi a participação na Sala do Artista Popular, em 2000, que representou um marco para o ingresso da sua produção no campo simbólico da arte. O segundo foi a participação de obras de Getúlio na exposição dos Irmãos Campanas. Nessa exposição já se sabia que a autoria das obras que integravam a mostra era de Getúlio, mas para as quais a curadoria não deu os créditos. O terceiro ponto seria o uso das imagens dos personagens de Getúlio nos cenários de Gringo Cardia, em evento no Teatro Municipal (2010) e na entrega da *Carta das crianças*, na conferência das Nações Unidas – Rio +20, Forte de Copacabana (2012).

Não ficou claro nas entrevistas concedidas por Getúlio, para a pesquisa, se ele foi remunerado pelo uso das imagens de seus personagens nos dois cenários. Getúlio não tinha conhecimento sobre o direito intelectual de suas criações, pois na sua visão, uma vez vendida a obra, ele não poderia mais opinar e saber qual a destinação que lhe seria dada.

Finalizando, na análise das entrevistas realizadas com Getúlio e com Roger ficou evidente a singularidade e a diferença de seus processos cognitivos, e que a possibilidade de aproximação entre eles se estabelece pelo resgate das memórias da infância, pelas referências à cultura popular e pela produção de obras nas quais se manifesta o ludismo infantil que se destinam a todos os públicos.

São produções que se valem das lembranças da infância, mas cujos resultados não são mais necessariamente destinados somente às crianças. Tanto os livros ilustrados de Roger, como os “brinquedinhos” de Getúlio têm como fruidores crianças e adultos, e que, a partir de um determinado momento, circulariam por outros países, portanto, fora do Brasil.

Outro ponto interessante a ser destacado no processo da pesquisa foi perceber as possibilidades e a presença do ludismo infantil e dos brinquedos no campo das artes, a própria história e o desenvolvimento com o uso dos brinquedos e



dos livros ilustrados, bem como as várias destinações desses objetos, ao longo do tempo. Acrescente-se ainda, travar diálogos entre obras de outros artistas que tirariam das memórias da infância, não só os temas, mas, sobretudo, estímulos para a criação de linguagens artísticas.

Seria possível dizer que a produção de brinquedos e a escala reduzida na representação dos objetos se colocam a serviço de muitos objetivos e ideologias. O ludismo infantil serviu de base para o desenvolvimento de muitos processos cognitivos no campo das artes, dos quais puderam ser extraídos sentimentos e percepções do mundo.

Os brinquedos e os livros ilustrados acompanham a sociedade desde muito tempo, e, portanto estariam inseridos em universos simbólicos que permitem múltiplas leituras. Os brinquedos têm sua origem associada a objetos ritualísticos, de cunho lúdico e mágico, que seriam capazes de gratificar a inteligência e a sensibilidade de adultos e crianças, por meio de sua fruição estética. (LÉVY-STRAUSS, 2010)

Portanto, o ludismo infantil apresenta-se como um vasto campo de estudos para o entendimento dos nossos valores culturais e de nossa identidade, estimulados por nossa característica de homens *Ludens* (LIMA, 2010), de onde são gerados universos fantasiados, contidos em gestos, atitudes e ações, por trás dos quais estão a vida com todas as suas possibilidades.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Lúcio. *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Ed.Morumbi, 2006.

ANJOS, Moacir dos. Arte menor, gambiarra e sotaque. In: FIALHO, Ana Letícia et al. *Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

ARAÚJO, Carlos Henrique. Migrações e vida nas ruas. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: Nômades excluídos e viradores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTD, 2012.

AUGÈ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceio: EDUPAL: UNESP, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALEIRO, Zeca; MELLO, Roger. *Vida é um souvenir made em Hong Kong*. Goiânia: Ed. Universidade Federal de Goiás, 2010.

BAPTISTA, Anna Paola. *Peças de novidade: o universo de Mestre Vitalino*. Rio de Janeiro: Museu da Chácara do Céu, 2009.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o impasse do design nacional*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardí, 1985.

BARROS, Manoel. *Exercício de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BASBAUM, Ricardo. Contados, efeitos. In: FIALHO, Ana Letícia et al. *Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977. p.9-26.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas; 1).

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2011.

BORGES, Adélia. A cultura popular no Brasil contemporâneo. In: ANTICORPO-ANTIBODIES. Fernando e Humberto Campana 1989-2009: catálogo da exposição no CCBB. [S.l.]: Vitra design Museum, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão bibliográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183-191.

BULCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação y montaje em el arte contemporâneo. In: FORMALISMO y historicidad. Madrid: Akal, 2004.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2008.

BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: Nômades excluídos e viradores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

CAMPANA, Humberto; CAMPANA, Fernando. *Campanas*. São Paulo: Bookmaks, 2003.

CASTRO, Sônia Rabello de. *Edições do Patrimônio: coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

CHARTIER, Roger. "*Cultura popular*": Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n. 16, 1995.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997. v. 4.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008.

ESCOREL, Sarah. Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: Nômades excluídos e viradores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

ESTRADA, Maria Helena. A intuição como guia, as mãos como instrumentos. In: ANTICORPO-ANTIBODIES. Fernando e Humberto Campana 1989-2009: catálogo da exposição no CCBB. [S.l.]: Vitra design Museum, 2009.

FELICE, Massimo Di. *Paissagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.

FIALHO, Ana Leticia et al. *Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1978.

\_\_\_\_\_. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GATTAI, Zélia. *Jonas e a sereia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GERALDO, Sheila Cabo. *Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem*. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de D'Angelo, Martha (Org.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau/EdUFF, 2009.

GIL, José. *Ritorno e imanência*. In: LINS, Daniel; GIL, José (Org.). *Nietzsche/Deleuze: Jogo e música*. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008. p.125-141.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: MITOS, Emblemas, Sinais: morfologia histórica. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2009.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. [S.l.]: Mana, 1997.

KALIL, Glória. *Mulheres fictícias*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção moda brasileira: Ronaldo Fraga).

KRAUSS, Rosallind. *Fotografia e Surrealismo*. In: O FOTOGRÁFICO. Barcelona: Gili, 2002.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KIKUCHI, Teresa *Diário de bordo: uma viagem pelos desenhos de Roger Mello*. São Paulo: USP, 2003. Trabalho de conclusão de curso.

LANGENBACH, Miriam. TIRIBA, Léa *Getulio sempre foi um ambientalista exemplar*. *Jornal, O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 2002.

LARAIA, Roque. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

LESSA, Carlos. *Os ovos da serpente*. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: Nômades excluídos e viradores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 11. ed. Campinas/SP: Papirus, 2010.

LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percurso e escritas culturais*. São José dos Campos, SP: Centro de Estudos da Cultura Popular, Fundação Cassiano Ricardo, 2010. p.147-149.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. A terceira margem da rua. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

MAGALHÃES, Aloísio. A cultura e o caráter do desenvolvimento econômico. In: LEITE, João de Souza (Org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Arteviva, 2003.

MAGGIO, Sérgio. Entrevista Roger Mello. *Correio Brasiliense*, Brasília, DF, 26 out. 2009.

MANZINNI, Ézio. *Design para inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. (Cadernos de altos estudos; Coppe-UFRJ; v. 1).

MELLO, Roger. *Bumba, meu boi Bumbá*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2009.

\_\_\_\_\_. *Carvoeirinhos*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cavalcadas de Pirinópolis*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2009.

\_\_\_\_\_. *Contradança*. Rio de Janeiro: Cia das Letrinhas, 2011.

\_\_\_\_\_. *Jean fil à fil*. Paris: Éditions MeMo, 2009.

\_\_\_\_\_. *João por um fio*. Rio de Janeiro: Cia das Letrinhas, 2005.

\_\_\_\_\_. *Maria Teresa*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

\_\_\_\_\_. *Meninos do mangue*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Manati, 2007.

MENDES, Claudia. *Nos livros infantis ilustrados de Roger Mello, uma viagem pela diversidade cultural brasileira*. Disponível em: <<http://www.ibby.org/index.php?id=1048>>. Acesso em: ago. 2011.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NORMAN, Donald A. *Design emocional*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

OLIVEIRA, Duaci David de. Migrações, redes e projetos: os moradores de rua de Brasília. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades excluídos e viradores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXPO experimental org,; Editora 34, 2009.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista brasileira de geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 2, 2005.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARTZ-CLAUSS, Mathias. Anticorpo-Antibodies. Fernando e Humberto Campana 1989-2009. In: ANTICORPO-ANTIBODIES. Fernando e Humberto Campana 1989-2009: Catálogo da Exposição no CCBB. [S.l.]: Vitra design Museum, 2009.

SEGALA, Lygia. Dossiê: Literatura e formação da consciência nacional. *Antopolítica*, Niterói, n. 30, 2011.

SPINELLI, Patricia Kiss. *O uso da fotografia no livro infantil: Projética*. Londrina: UEL, 2012.

TORRES, Maria Helena (Org.). *Veja, ilustre passageiro: bondes de Getúlio Damado*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. (Sala do artista popular; 84). Catálogo da exposição.

TZARA, Tristan. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas; 1).  
WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia, problemas e práticas*, n. 48, 2005, p. 117-123.

WILLMER, Rhea Sílvia. Tessituras, Interações, Convergências. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo, SP. *Anais*. São Paulo: USP, 2008.

### Sites

<<http://amast.org.br/quem-somos>>. Acesso em: mar. 2013

<<http://as-borboletas-de-fevereiro.blogspot.com.br/2006/11/biblioteca-internacional-da-juventude.html>>. Acesso em: fev. 2013.

<<http://detudoumpoucoefins.blogspot.com.br>

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato\\_Institucional\\_Número\\_Cinco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato_Institucional_Número_Cinco)>. Acesso em: mar. 2013.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bozo>>. Acesso em: mar. 2013.

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o\\_Abrinq](http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Abrinq)>. Acesso em: jun. 2013.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Herg%C3%A9>>. Acesso em: fev. 2013.

<[http://tvescola.mec.gov.br/images/stories/download\\_aulas\\_pdf/fichas\\_ok/ensino\\_fundamental/paul\\_kl ee\\_diario\\_de\\_um\\_artista.pdf](http://tvescola.mec.gov.br/images/stories/download_aulas_pdf/fichas_ok/ensino_fundamental/paul_kl ee_diario_de_um_artista.pdf)>. Acesso em: maio 2011.

<<http://www.acasa.org.br>>. Acesso em: maio 2011.

<<http://www.atopos.usp.br/mcluhan>>. Acesso em: maio 2011.

<<http://www.brasilecola.com/geografia/eco-92.htm>>. Acesso em: mar. 2013.

<<http://www.rio.rj.gov.br/web/seop>>. Acesso em: mar. 2013.

<<http://www.brasillewiscarroll.blogspot.com.br>>. Acesso em: maio 2013.

<<http://www.campanas.com.br>>. Acesso em: maio 2011.  
<[http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_01\\_magico.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_01_magico.asp)>. Acesso em: maio 2011.  
<<http://www.cnfcp.gov.br>>. Acesso em: maio 2011.  
<[http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/04/interna\\_cidade\\_sdf,158897/index.shtml](http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/04/interna_cidade_sdf,158897/index.shtml)>. Acesso em: mar. 2013.  
<<http://www.designbrasil.org.br/entrevista/adelia-borges#>>. Acesso em: maio 2013.  
<<http://www.dezeen.com/2009/06/16/antibodies-by-the-campana-brothers>>. Acesso em: maio 2013.  
<<http://www.facebook-familiabonzolandia.com>>. Acesso em: maio 2011.  
<<http://www.flip.org.br/upimages/manual%20final%20bx.pdf>>. Acesso em: maio 2012.  
<http://www.fundaçãoartier.com>. Acesso em: abr. 2013.  
<<http://www.gmail.bogspot.capaduraemsingapura.com.br>>. Acesso em: maio 2011.  
<http://www.google.com/maps>. Acesso em: mar. 2013.  
<<http://www.ibby.org>>. Acesso em: fev. 2013.  
<<http://www.inepac.rj.gov.br>>. Acesso em: mar. 2013.  
<<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: maio 2011.  
<[http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento\\_roger\\_mello](http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento_roger_mello)>. Acesso em: 30 maio 2011.  
<<http://www.marciax.art.br>>. Acesso em: maio 2013.  
<<http://www.museudeartedorio.org.br/mostracolecionador>>. Acesso em: abr. 2013.  
<<http://www.ronaldofraga.com.br>>. Acesso em: maio 2011.  
<<http://www.tate.com>>. Acesso em: maio 2011.  
<<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Estudo-De-Caso-Biblioteca-Infantil-114/273215.html>>. Acesso em: abr. 2013.  
<<http://www.ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/desconhecido-nos-eua-tintim-recupera-espírito-indiana-jones-no-c/n1597529122063.html>>. Acesso em: abr. 2013.  
<http://www.wikipédia.com.br/wiki/Tricksters>>. Acesso em: abr. 2012.

## **Entrevistas**

Adélia Borges, Germana Mont'mor, Getúlio Damado e Roger Mello.

**ANEXO A - Ofício do CNFCP enviado à SEOP, abril de 2010**

Em 8 de abril de 2011 18:09,

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2011

Ofício nº 020/CNFCP/IPHAN

Do: CNFCP

Para: Secretaria Especial da Ordem Pública

Assunto: Notificação para desocupação de área pública – Getúlio Damado

**Senhor Secretário,**

Tomamos conhecimento de que no dia 1º de abril, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, por intermédio da Secretaria Especial da Ordem Pública, teria notificado o artista Getúlio Damado para desocupar o local onde está instalado o seu ateliê, na esquina das ruas Leopoldo Fróes e Francisco de Castro, em Santa Teresa. A referida notificação apontaria como irregular a ocupação, "com módulo não autorizado", e estabelece o prazo de 15 dias para o artista desocupar o local, sob pena de apreensão, "sem prejuízo de multas previstas e de comunicação à Polícia", no caso da ocorrência de crimes previstos no Código Penal.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular não poderia silenciar diante dessa medida, pois entende que Getúlio Damado e seu ateliê em Santa Tereza se integram à paisagem cultural da cidade, qualificando-a, na condição de monumento vivo de referência afetiva e simbólica. Consideramos que, da mesma maneira que cabe aos poderes públicos a defesa e a preservação dos monumentos construídos, os personagens vivos que constituem a identidade e o patrimônio de um bairro, de uma cidade e de uma nação merecem toda atenção e zelo que pudermos dispensar.

Nesse sentido, vimos externar nossa preocupação, destacando que Getúlio Damado é considerado hoje um dos maiores artistas contemporâneos em atividade no Rio de Janeiro, conforme já afirmaram os irmãos Fernando e Humberto Campana, designers brasileiros de projeção internacional, e dezenas de especialistas no assunto. Seu bonde-ateliê é um importante ponto turístico da cidade e está instalado no local há 25 anos.

Getúlio certamente pertence à linhagem do artista Gentileza, que jamais poderia ser confundido com aqueles que sujam as paredes e os muros desta cidade: suas palavras permanecem, reverberam, encantam quem chega ao Rio de Janeiro, e alimentam o sonho dos habitantes por uma vida mais fraterna, por um mundo melhor. Getúlio, com sua arte singular, é essência de valor cultural do bairro de Santa Teresa, tantas vezes sujeito à violência urbana que desqualifica áreas importantes e históricas da cidade maravilhosa, e, ao contrário, projeta uma visão positiva do lugar.

Em seu espaço exíguo, ao longo de 25 anos de trabalho, Getúlio desenvolveu uma obra de estética personalíssima, com o aproveitamento de materiais os mais diversos que lhe chegavam às



mãos, num exemplo de criatividade e alerta para os problemas ambientais que preocupam a sociedade contemporânea. Trata-se, portanto, de um artista cuja força está também na presença atuante, na relação direta com os moradores e visitantes do bairro.

De maneira análoga a um Mestre Vitalino, que se projetou para todo o Brasil em sua bancada na Feira de Caruaru, as peças criadas por Getúlio em seu modesto espaço nas calçadas de Santa Teresa passaram a integrar coleções públicas e privadas. Este Centro realizou, em seu Programa Sala do Artista Popular, a exposição *Veja, ilustre passageiro: bondes de Getúlio Damado*, de 05 a 30 de abril de 2000, e adquiriu obras do artista para a coleção permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro. E seus trabalhos já foram exibidos em circuitos internacionais de exposições, graças ao reconhecimento dos renomados irmãos Fernando e Humberto Campana.

No nosso entendimento, essa retirada representaria, sem dúvida alguma, um sério prejuízo para o artista, mas acima de tudo seria a perda de um personagem cativante do patrimônio vivo que faz de Santa Teresa e, claro, do Rio de Janeiro, bairro e cidade singulares. Diante do exposto, pedimos a essa Secretaria que reconsidere tal notificação, permitindo que o artista mantenha ali seu ateliê de modo regular.

Certos da atenção e convictos da sensibilidade da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para com a questão, colocamo-nos à disposição.

Atenciosamente,

**Claudia Marcia Ferreira**

Diretora

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/

Departamento de Patrimônio Imaterial/ Iphan

Saiba mais sobre o artista em:

<http://www.cnfcp.gov.br> (Link "Acervos digitais / Sala do Artista Popular / Catálogos SAP - digitar "Getúlio Damado" e continuar busca.)

<http://www.acasa.org.br> (Link "Acervo / coleções / Museu de Folclore Edison Carneiro / Sala do Artista Popular.)

<http://www.campanas.com.br>

Ilmº Sr.

**ALEX VIEIRA DA COSTA**

Secretário da Ordem Pública

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

**ANEXO B - Livros ilustrados por Roger Mello (1990 - 2011)****A Flor do Lado de Lá**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Global, 2000 (São Paulo, 1ª publicação pela Salamandra, 1990)*

**Bolinha de Jornal**

*Texto: Fátima Portilho, ilustrações: Roger Mello / Editora: Estação Liberdade, Fundação Nestlé de Cultura (São Paulo, 1991)*

**Eu Quero uma Coisa**

*Texto: Pedro Pessoa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1991)*

**Atíria na Amazônia**

*Texto: Lúcia Machado de Almeida, ilustrações: Roger Mello / Editora: Salamandra (Rio de Janeiro, 1992)*

**Fita Verde no Cabelo**

*Texto: Guimarães Rosa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1992)*

**Mistérios do Mar Oceano**

*Texto: Ana Maria Machado, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1992)*

**É Isso Ali**

*Poemas: José Paulo Paes, ilustrações: Roger Mello / Editora: Salamandra, 2ª edição (Rio de Janeiro, 1993)*

**É Só querer**

*Texto: Pedro Pessoa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1993)*

**O Gato Viriato**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1993)*

**O Golem e Outras Aventuras do Rabino Judá Levi, de Praga**

*Texto: Jayme Brener, ilustrações: Roger Mello / Editora: FTD (São Paulo, 1993)*

**A Lenda da Noite**

*Texto: Daniela Chindler, ilustrações: Roger Mello / Editora: Revan (Rio de Janeiro, 1993)*

**Não Gosto, Não Quero**

*Texto: Luciana Savaget, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1993)*

**Rômulo e Júlia: Os Caras-pintadas**

*Texto: Rogério Andrade Barbosa, ilustrações: Roger Mello / Editora: FTD (São Paulo, 1993)*

**Em Boca fechada Não entra Estrela**

*Texto: Leo Cunha, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1994)*

**Fulustreca**

*Texto: Luiz Raul Machado, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro)*

**O Macaco e a Boneca de Cera**

*Texto: Sonia Junqueira, ilustrações: Roger Mello / Editora: Atual (São Paulo, 1944)*

**Praça das Dores**

*Texto: José Louzeiro, ilustrações: Roger Mello / Editora: Salamandra (Rio de Janeiro, 1994 )*

**O Próximo Dinossauro**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: FTD (São Paulo, 1994 )*

**Ver-de-ver Meu Pai**

*Texto: Celso Sisto, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1944)*

**Coleção: Assim é se lhe parece**

*Texto: Angela Carneiro, Lia Neiva, Sylvia Orthof, ilustrações: Elisabeth Teixeira, Mariana Massarani e Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1994)*

**O Caapora**

*Texto: Herbeto Sales, ilustrações: Roger Mello / Editora: Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1995)*

**A Cristaleira**

*Texto: Graziela Bozano Hetzel, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro/Manati (Rio de Janeiro, 1995) - (1ª ed. – Ediouro), 2003 (nova edição – Manati)*

**O Dinossauro: Mais uma História Ecológica**

*Texto: Leo Cunha e Marcus Tafuri, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1995)*

**Flor-do-Mato**

*Texto: Herbeto Sales, ilustrações: Roger Mello / Editora: Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1995)*

**Gugu Mania**

*Texto: José Louzeiro, ilustrações: Roger Mello / Editora: Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1995)*

**Uma História de Boto-Vermelho**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Salamandra (Rio de Janeiro , 1995)*

**O Inventor de Palavras**

*Texto: Angela Carneiro, ilustrações: Roger Mello / Editora: Jose Olympio (Rio de Janeiro, 1995)*

**O Mistério das Sete Estrelas**

*Texto: Herbet Sales, ilustrações: Roger Mello / Editora: Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1995)*

**Pink: Viagem ao Submundo Mágico**

*Texto: José Louzeiro, ilustrações: Roger Mello / Editora: Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1995)*

**Sundjata: o Príncipe Leão**

*Rogério de Andrade Barbosa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1995)*

**Coleção: Eles São Sete**

*Texto: Angela Carneiro; Ivanir Calado; Leo Cunha; Lia Neiva; Luiz Antonio Aguiar; Sonia Rodrigues Mota; Sylvia Orthof, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1995)*

**Bumba Meu Boi Bumbá**

*Texto e ilustrações: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1996)*

**O Dia da Árvore: Redação**

*Texto: Patricia Bins, ilustrações: Roger Mello / Editora: Bertre Brasil (Rio de Janeiro, 1996)*

**Em Cima do Ringue**

*Texto: Henrique Félix, ilustrações: Roger Mello / Editora: Atual (São Paulo, 1996)*

**Gente Bem Diferente**

*Texto: Ana Maria Machado, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1996)*

**Maria Teresa**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1996)*

**S.O.S. Tartarugas Marinhas**

*Texto: Rogério Andrade Barbosa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Melhoramentos (São Paulo, 1996)*

**The Sweater of Mrs. Better**

*Texto: Telma Guimarães Castro Andrade, ilustrações: Roger Mello / Editora: Atual (São Paulo, 1996)*

**A Terra dos Meninos Pelados**

*Texto: Graciliano Ramos, ilustrações: Roger Mello / Editora: Verlag Nagel & Kimche AG (Zurique / Frauenfeld -Suíça, 1996)*

*Nota: Roger Mello foi recomendado pela FNLIJ para ilustrar a edição Suíça de A Terra dos Meninos Pelados. 30ª Edição brasileira que foi publicada pela Record Publishig Housein 2003*

**Viriato e o Leão**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1996)*

**Coleção: Que Bicho Será?**

*Texto: Angelo Machado, ilustrações: Roger Mello/Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1996)*

**Cavalcadas de Pirenópolis**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1997)*

**Griso, o Unicórnio**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Brinque-Book (São Paulo, 1997)*

**Pedro e Pietrina: Uma História Verdadeira**

*Texto: Patricia Bins, ilustrações: Roger Mello / Editora: Bertre Brasil (Rio de Janeiro, 1997)*

**O Penúltimo Dragão Branco**

*Texto: Márcio Trigo, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ática (São Paulo, 1997)*

**O Pequeno Cantador**

*Texto: Celso Sisto, ilustrações: Roger Mello / Editora: Dimensão (Belo Horizonte, 1997)*

**Seis Vezes Lucas**

*Texto: Lygia Bojunga, ilustrações: Regina Yolea, capa: Roger Mello/ Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1995)*

**Perigo na Grécia**

*Texto: Elisabeth Loibl, ilustrações: Roger Mello / Editora: Melhoramentos (São Paulo, 1997)*

**A Pipa**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Paulinas (São Paulo, 1997)*

**Coleção: Tião Parada: O Rei da Estrada**

*Texto: Rosa Amanda Strausz, ilustrações: Roger Mello / Editora: Moderna (São Paulo, 1998)*

**O Seco e o Amoroso**

*Texto: Stela Maris Rezende, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ediouro (Rio de Janeiro, 1998)*

**Tchau**

*Texto: Lygia Bojunga, capa: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1998)*

**Carta a El Rey Dom Manuel**

*Texto: Pero Vaz de Caminha (versão atualizada de Rubem Braga), ilustrações: Roger Mello / Editora: Record (Rio de Janeiro, 1999)*

**Na Marca do Pênalti**

*Texto: Leo Cunha, ilustrações: Roger Mello  
Editora: Atual (São Paulo, 1999)*

**O Pintor**

*Texto: Lygia Bojunga, capa: Roger Mello / Editora: Agir (Rio de Janeiro, 1999)*

**Todo o Cuidado é Pouco!**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 1999)*

**Jonas e a Sereia**

*Texto: Zélia Gattai, ilustrações: Roger Mello / Editora: Record (Rio de Janeiro, 2000)*

**Coleção Grees Poemas em Boca Miúda (16 volumes)** – Quando Ela Fala (Machado de Assis); Dois e Dois: Quatro (Ferreira Gullar) Orgs: Laura Seroni e Luiz Raul Machado / Editora: Arte e ensaio (Rio de Janeiro, 2001)

**Jardins**

*Texto: Roseana Murray, ilustrações: Roger Mello / Editora: Manati (Rio de Janeiro, 2001)*

**Meninos do Mangue**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2001)*

**Ana e a Margem do Rio**

*Texto: Godofredo de Oliveira Neto, ilustrações: Roger Mello / Editora: Record (Rio de Janeiro, 2002)*

**Curupira**

*Texto: Roger Mello, ilustrações: Graça Lima / Editora: Manati (Rio de Janeiro, 2002)*

**O Homem que Não queria saber mais Nada e Outras**

*Texto: Peter Bichsel, ilustrações: Roger Mello / Editora: Ática (São Paulo, 2002)*

**Vizinho Vizinha**

*Texto: Roger Mello, ilustrações: Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2002)*

**Memórias da Ilha**

*Texto: Luciana Seroni, ilustrações: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2003)*

**Pequeno Pode Tudo**

*Texto: Pedro Bandeira, ilustrações: Roger Mello / Editora: Moderna (São Paulo, 2003)*

**Nuno Descobre o Brasil**

*Texto: José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta / Editora: Objetiva (Rio de Janeiro, 2004)*

**Em Cima da Hora**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2004) 2 capas e outra ilustração para a edição de **Cricket Magazine** (Maio, 2004, USA)*

**Nau Catarineta**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Manati (Rio de Janeiro, 2004)*

**Naná Descobre o Brasil**

*Texto: José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta / Editora: Objetiva (Rio de Janeiro, 2005)*

**João Por Um Fio**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2005)*

**Desertos**

*Poemas: Roseana Murray, ilustrações: Roger Mello / Editora: Objetiva (Rio de Janeiro, 2006)*

**Zubair e os Labirintos**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2007)*

**Zoo**

*Texto: João Guimarães Rosa, ilustrações: Roger Mello / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 2008)*

**Carvoeirinhos**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (Rio de Janeiro, 2009)*

**Ossos do Ofício**

*Texto e ilustração: Roger Mello, Curadoria de Graça Lima / Editora: Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 2009)*

**Selvagem**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Global (São Paulo, 2010)*

**Contradança**

*Texto e ilustração: Roger Mello / Editora: Companhia das Letrinhas (São Paulo, 2011)*

