

# Tudo ao mesmo tempo agora: influências da cultura brasileira em ilustrações de Roger Mello

MARIA ISABEL FRANTZ RAMOS

## Resumo

O presente artigo<sup>1</sup> analisa imagens do ilustrador brasileiro Roger Mello, criadas para livros infantis e juvenis, com o objetivo de evidenciar intertextos vinculados às culturas popular, indígena e afro-brasileira. A metodologia de análise empregada consiste em cruzar informações provenientes de duas áreas. De um lado, categorias formuladas em estudos sobre o livro ilustrado contemporâneo. De outro, referências visuais presentes em publicações e acervos especializados no patrimônio material e imaterial do povo brasileiro, tais como artes visuais, celebrações, usos e costumes.

**Palavras-chave:**  
Ilustração infantil e juvenil, livro ilustrado, intertextualidade, cultura brasileira.

# All at the same time now: Brazilian cultural influences on illustrations created by Roger Mello

MARIA ISABEL FRANTZ RAMOS

## Abstract

This paper analyses a series of illustrations created by Roger Mello, a Brazilian illustrator of children's and youth books, aiming to denote the nexus between them and popular, indigenous and Afro-Brazilian cultures. The analysis was developed by combining information from two sources. The first source were categories formulated by studies in the field of contemporaneous picture book. The second were visual references present in publications and collections specialized in tangible and intangible Brazilian heritage, such as visual arts, festivities, practices, and folk customs.

**Keywords:**

Children's and youth illustration, picture book, intertextuality, brazilian culture.

## 1. Introdução

Roger Mello é um ilustrador inquieto em busca de novas formas de expressão. Sua grande curiosidade o conduziu às contemporâneas experimentações formais do objeto livro, proporcionando-nos múltiplos olhares sobre o conjunto da sua obra, bem como sobre cada um de seus livros em particular.

Capacitado em diferentes frentes, reúne em si as habilidades de ilustrador, escritor, diretor de arte e designer gráfico, além de dramaturgo. Esta característica lhe proporciona grande liberdade na condução de seus projetos, pois facilita o entrelaçamento de diferentes linguagens na construção de complexas narrativas intersemióticas. Afeito às metáforas visuais do labirinto, da rede e da renda, Roger valoriza a urdidura de camadas interpretativas que exigem do seu leitor um constante ir e vir entre o estranhamento e a resignificação.

Suas fontes de pesquisa igualmente espelham o caleidoscópio interno que lhe alimenta: culturas populares e tradicionais brasileiras, cultura de massa, artes plásticas, teatro, cinema, literatura. Some-se a isto o gosto por viajar e mesclar em seus trabalhos suas vivências e anotações de viagem.

Natural de Brasília, graduou-se em Desenho Industrial e Programação Visual pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Apesar de jovem, já ilustrou mais de cem títulos, dezenove deles com textos de sua autoria. Com vários trabalhos premiados, tornou-se *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ. Por sua obra como ilustrador, foi indicado para a edição de 2010 do prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infantil e juvenil, e era o único não-europeu entre os 5 finalistas.

Diante de semelhante currículo, não é de estranhar que tenha se tornado foco de estudos acadêmicos, em uma clara demonstração de sua relevância para a compreensão do livro infantil e juvenil contemporâneo brasileiro. Em 2008, Mariana Cortez, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, defendeu a tese de doutoramento *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*, no qual analisa e compara diferentes livros do ilustrador. Cláudia Mendes, da Escola de Belas Artes da UFRJ, defendeu em 2011 a dissertação de mestrado *Singular e plural: Roger Mello e o livro ilustrado*, em que são analisados o gosto do ilustrador pela cultura popular e tradicional, bem como a sua vocação para construir encontros inusitados



Figura 1: A carranca Maria Teresa encontra o Bicho-d'água no rio São Francisco e pede a proteção da padroeira (p. 12-13, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).

entre palavra e imagem no livro para crianças. No mesmo ano, Graça Ramos publicou pela editora Autêntica o livro *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, o qual contém análises de páginas duplas pertencentes a quatro livros de Roger.

A seguir analisaremos ilustrações oriundas de três obras, tendo como propósito destacar a influência de expressões culturais brasileiras em sua criação, um tema ainda não esgotado pelos estudos anteriores.

## 2. Maria Teresa e as carrancas do São Francisco

Começemos por *Maria Teresa*, publicado pela editora Agir em 1996, escrito em versos rimados e ilustrado por Roger Mello.

A história é narrada por Maria Teresa, uma carranca de embarcação que passa a vida a subir e descer o rio São Francisco, espreitando os acontecimentos dos habitantes das cidades ribeiras. A figura 1 (p. 12-13) nos mostra a cena em que a personagem tagarela se apercebe do terrível Bicho-d'água sob o barco e recorre ao auxílio de sua padroeira.

O texto nas páginas adjacentes nos informa do perigo que ele representa: “[...] gigante peludo, / que pra revirar embarcação não demora.” (p. 11) e “o tal gigante, vestido de correnteza, / que acaba com barco, acaba com gente!” (p. 14). Também conhecido por Boiúna, Mboiaçu, Cobra-Maria ou Cobra-Grande, lemos no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo (2001, p. 144), que se trata do

mais poderoso e complexo mito das águas amazônicas, exercendo ampla influência nas populações que vivem às mar-

gens do Amazonas e de seus afluentes. Faz parte do ciclo dos mitos d'água, de que a cobra é um dos símbolos mais antigos e universais. [...] Mágica, irresistível, polifórmica, aterradora, [...] habita a parte mais funda do rio, os poções, aparecendo vez por outra na superfície.

Com seus olhos alumiando feito duas tochas de fogo, o animal fabuloso apareceria sempre à noite pronto a exercer seus poderes: derrubar barrancos, afundar canoas, encalhar navios e fazer valentes agonizar de fraqueza. Cascudo registra, ainda, que a Cobra-Grande teria poderes cosmogônicos para alguns povos indígenas e explicaria a origem dos animais, aves, peixes, o dia e a noite.

Para os Wajãpi, povo indígena do Amapá e conhecido pela beleza de sua arte gráfica *Kusiwa*, o mito fundador da Cobra-Mãe é fonte de diversas representações do domínio aquático. Segundo a sua tradição oral, a origem das cores e dos padrões gráficos remontaria aos tempos primevos, quando do ventre de uma imensa sucuri foram extraídos os pigmentos coloridos. Diz-se que a Cobra-Grande, ou *moju*, é dona do mundo aquático e de todos os peixes, e que também controla as serras e formações rochosas.

Na figura 2, um desenho criado por Kasipirina do povo Wajãpi, observamos uma sucuri acompanhada por séquito de peixes, à semelhança do Bicho-d'Água ilustrado por Roger.

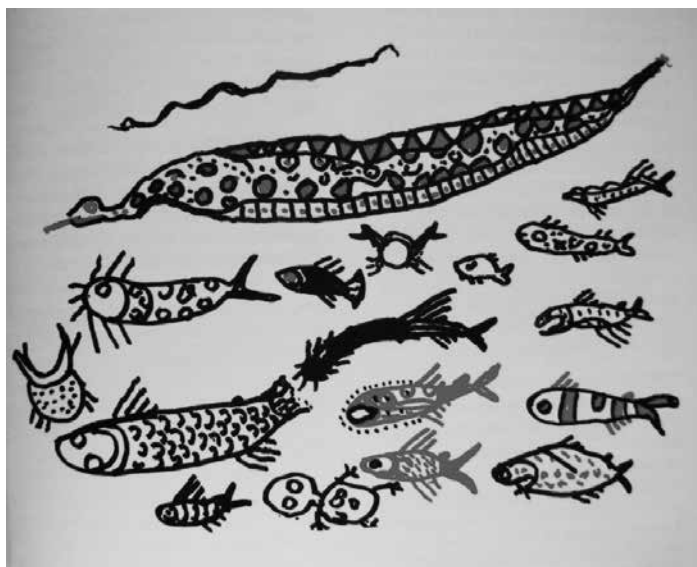


Figura 2: Representação de uma grande cobra acompanhada de peixes menores, por Kasipirina do povo Wajãpi, 2001. Tamanho da obra original não fornecido na fonte. (Fonte: GALLOIS, Dominique. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*, 2002, p. 65)

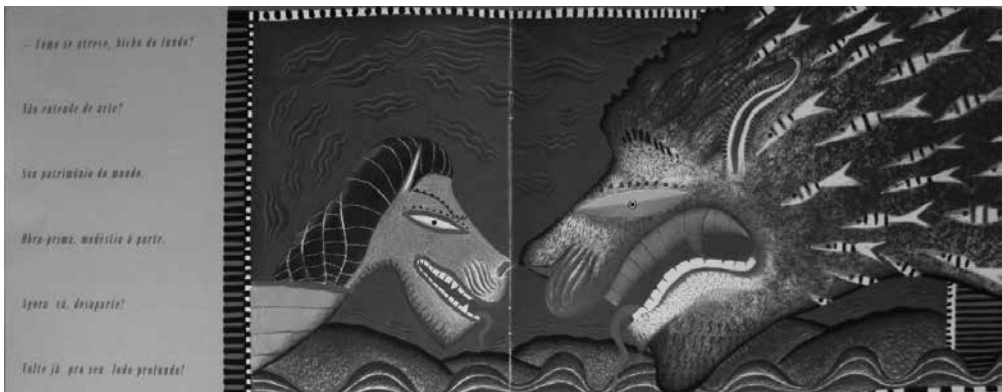
Mas e esse bicho, afinal, onde está? Na figura 1 podemos ver o pânico de Maria Teresa estampado em sua boca leonina, a agitação das ondas e das gotas de chuva, a inclinação do barco que empina assustado sua proa enquanto o barqueiro tenta reassumir o controle com o remo. Tal qual uma cena de suspense que antecede o aparecimento do vilão no filme, não nos é dada uma visão completa do monstro. Vemos apenas alguma coisa ladeada de peixes e enguias que se insinua por baixo da embarcação... A tensão é reforçada pelo texto que relata a tempestade: “Ai, que o céu tava um breu. / Ai, que choveu o tempo inteiro!” (p. 13). Ansiosos por conhecer o desfecho da narrativa, somos incitados a prosseguir na leitura.

“- Valei-me minha padroeira!” (p. 13), “- Valei-me minha Santa Rita!” (p. 14), invoca assustada a personagem. E de cada lado, envoltas em moldura diáfana e circular, código típico de uma representação de memória ou imaginação, vemos as imagens de Nossa Senhora dos Navegantes com seu manto azul, e de Santa Rita de Cássia, a advogada das causas impossíveis. Próximo a cada santa, estão desenhadas casas e igrejas, numa alusão aos vilarejos ribeiros, cujo povo devoto conserva viva religiosidade.

Outro recurso empregado por Roger para direcionar a atenção foi suprimir as feições humanas das ilustrações. Peixes e aves aparecem dotados de alguma expressão, mas são as carrancas, particularmente Maria Teresa, e o Bicho-d’água os principais vetores das emoções no livro.

A figura 3 (p. 16-17) nos remete ao esperado duelo entre os personagens centrais da história, momento em que a verdade será dita olho no olho, focinho com focinho. Aqui já encontramos uma carranca confiante, ciente de seu destino talhado para

**Figura 3:** A carranca enfrenta o tal gigante (p. 16-17, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).



defender embarcação e barqueiro de todos os males que o rio possa oferecer. Intuímos pela sua cara feroz que não está disposta a ceder à cobra peluda e seu redemoinho de águas e peixes.

O texto, de conteúdo metaficcional, confirma estar Maria Teresa bem informada de seu valor: “Como se atreve, bicho do fundo? / Não entende de arte? / sou patrimônio do mundo. / Obra-prima, modéstia à parte. / Agora vá, desaparte! / volte já pro seu lodo profundo!” (p.16). Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 288), semelhante dispositivo estilístico no código verbal foca deliberadamente seu caráter de construção literária, para em seguida levantar questões sobre as relações entre ficção e realidade. Um jogo de significados é assim estabelecido, ao introduzir-se pela boca da personagem narradora – uma carranca falante, dados de sua existência enquanto objeto de arte. É o sujeito literário quem se afirma quando busca forças em sua concreitude inanimada exterior ao livro para combater o mito do rio.

Igualmente conhecidas como cabeças-de-proa, o primeiro testemunho iconográfico dessas figuras data do século XIX, por volta de 1875/1880. Segundo Lélia Coelho Frota (2005, p. 120), ao tempo em que surgiram,

as carrancas certamente corresponderam à intenção de esconjurar figuras sobrenaturais ameaçadoras que habitariam as águas do rio. [...] Com a introdução da canoa sergipana a motor, que substituiu as primitivas barcas de remeiros, desapareceram as carrancas das proas das embarcações.

Entretanto, devido ao sucesso que alcançaram as peças entalhadas por Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987), as carrancas sobreviveram à mudança dos tempos mediante um processo de resignificação do seu uso. A partir dos anos 1950, as obras de Mestre Guarany passaram a ser expostas em museus e galerias de arte e a constar de exposições nacionais e internacionais.

Atualmente, existem exemplares também esculpidos por outros artistas em importantes acervos de arte popular do país, tais como Museu do Folclore Edison Carneiro, Museu Casa do Pontal, Pavilhão das Culturas, além de coleções particulares, conforme se observa na figura 4.

Na visão do pesquisador e crítico de arte brasileira Clarival do Prado Valladares, as carrancas do São Francisco expressam atributos de uma estética arcaica: atitude hierática, frontalidade, soberania e solidão da figura e expressividade de relação



Figura 4: Grupo de carrancas que integrou a Mostra do Redescobrimento. As três peças superiores são de Mestre Guarany, década de 50, enquanto que a de baixo é de autoria desconhecida, década de 60. Tamanho médio aproximado das obras: 40 x 40 x 100 cm (Fonte: Catálogo MOSTRA do Redescobrimento, 2000, p. 103).

humana ao sobrenatural. Para o estudioso (In MOSTRA do Redescobrimento, 2000, p. 103),

As raízes de nosso comportamento arcaico brasileiro são africanas e européias. Africanas de várias culturas tribais, de nações definitivas por atitude teocrática e, do outro lado, européia através da permanência do espírito medieval ibérico no colonizador, especialmente naquele que se interiorizou como sertanista e se isolou.

Devido à divulgação na imprensa, as figuras de estilo grotesco e original, de fisionomias simultaneamente leoninas e humanas, se popularizaram como tema entre artesãos voltados para o turismo cultural. Em diversos pontos do país, elas são hoje vendidas como souvenir, feitas em pequenos, médios e grandes formatos.

A página dupla mostrada na figura 3 reúne, portanto, dois tipos de significado. Reivindica a função original das carrancas, pois Maria Teresa esconjura a aparição medonha e salva barco e barqueiro de sina mortal, ao passo que a situa como objeto estético dotado de valor artístico e histórico. Assim, texto e imagem são complementares e ampliam nossa compreensão do poder da personagem central da história.

Quanto ao projeto gráfico, há uma separação clara entre as áreas ocupadas por cada código, configurando uma diagramação do tipo dissociativo. O fato de os textos estarem dispostos em páginas pares, ora ímpares, confere alternância à narrativa verbo-visual. O leitor passa sucessivamente da leitura à observação, sobretudo por que os blocos de texto são curtos. Em termos de articulação temporal, há imagens que antecipam o texto ou retomam um conteúdo por ele já expresso.

A figura 5 (p. 20-21) representa um momento posterior ao embate, quando Maria Teresa, já a salvo do perigo, observa tranquila uma procissão de barcos que segue o rio. Ao seu lado está novamente a figura de uma moça, cuja única aparição anterior foi à página dupla 6-7. A seu respeito sabemos apenas o que a ilustração nos informa: morena, esguia em seu vestido amarelo, uma flor rosa nos cabelos compridos e ondulados. Na mão direita, um ramo de palmas rosas, provavelmente uma oferenda para as águas do rio.

Sua função na história é estabelecer um contraponto com Maria Teresa e realçar o jogo metaficcional criado pelo autor. Não obstante questione a existência da carranca enquanto ser animado, a moça dirige-lhe a palavra em um cumprimento:





“A moça da margem faz bom dia, Maria Teresa. / E num é que eu aceno pra moça? / [...] / - Parece até que tá viva – a moça diz.” (p. 6-7) e “- Boa noite, Maria Teresa. / Olha aí, outra vez a tal da moça, / duvidando de mim com certeza - / que ninguém nos ouça. / Eu aceno em resposta, com classe. / - Parece até que tem vida, / (a moça in da diz) / faço idéia se falasse.” (p. 20-21)

Do ponto de vista da técnica, as ilustrações indicam o emprego de lápis de cor, lápis de cera e tinta acrílica, uma combinação também presente em outras obras de Roger. As imagens são em parte sangradas, em parte emolduradas por faixas listradas que nos evocam os mastros das bandeiras do Divino. A porção que se liberta rompendo o limite da margem do livro é justamente a que se conecta com o desconhecido, fonte da ação: as profundezas do rio na figura 1, o resto do corpo do Bicho-d’água na figura 3, a continuidade do rio na figura 5.

No trecho de rio ilustrado, observamos a passagem de uma procissão de barcos enfeitados com coloridas bandeirinhas. As embarcações, como é costume, estão batizadas com nomes femininos: Mariana, Catarina, Regina, Carolina, Maria Teresa... Aqui e ali, uma bandeira do Brasil tremulando ao vento indica se o barco sobe ou desce o rio.

Em relação aos aspectos narrativos, a página dupla em foco introduz uma relação de disjunção, em que textos e imagens seguem vias paralelas ou mesmo se contradizem. De acordo com Linden (2011, p. 121), “a contradição flagrante questiona o leitor, mas, ao contrário do distanciamento causador de ironia, deixa em aberto o campo das interpretações sem que o leitor seja orientado para um sentido definido.”

Figura 5: *Passado o susto, Maria Teresa assiste à procissão* (p. 20-21, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).

É que o contexto da ilustração - a história narrada até aqui, nos remete à procissão em louvor a Bom Jesus dos Navegantes, tradicional cortejo terrestre e fluvial que leva a imagem do Cristo Agonizante a várias comunidades ribeirinhas do São Francisco. As cidades de Penedo (AL) e Propriá (SE), por exemplo, recebem milhares de pessoas em janeiro para as celebrações religiosas e atividades profanas da festa em homenagem ao padroeiro dos pescadores da região.

Fôssemos avaliar tão somente a imagem dos barcos enfeitados, poderíamos igualmente supor tratar-se de uma representação das procissões de Nossa Senhora dos Navegantes ou do Círio de Nazaré. Conforme lemos em Câmara Cascudo (*op. cit.*, p.537), há eventos semelhantes realizados em diferentes estados brasileiros:

Festas de cunho religioso-popular, comuns nas colônias de pescadores, as procissões fluviais ou marítimas reúnem os mais variados tipos de embarcação, como jangadas, traineiras e outras, que se apresentam inteiramente decoradas com bandeirinhas coloridas.

A Embratur lista em seu calendário turístico oficial nada menos que doze procissões religiosas que acontecem ao longo do ano em todo o Brasil, sendo sete fluviais, quatro marítimas e uma marítimo-fluvial<sup>2</sup>. Entretanto, das procissões conhecidas que se realizam no curso do São Francisco, existem apenas as em louvor a Bom Jesus dos Navegantes e as que não são fazem parte das festividades do Divino Espírito Santo.

Por outro lado, o texto nos indica que a procissão integraria as celebrações do Divino: “[...] Quem quiser que se deleite. / Ainda ontem teve festa do Divino, / rio cheinho de enfeite. / Eu té esqueci da rima, menino!” (p. 20).

Ora, segundo o mesmo Câmara Cascudo (*op. cit.*, *ibidem*), as procissões fluviais conhecidas e integrantes do ciclo do Divino ocorrem no estado de São Paulo em cidades às margens do rio Tietê ou seus afluentes<sup>3</sup>. Nelas, uma parte da peregrinação para a coleta de prendas é feita em barcos pelos Irmãos do Divino, quando é encenado o *Encontro das Bandeiras*. As duas procissões mais conhecidas desse gênero ocorrem no rio Piracicaba, em Piracicaba (SP), e no rio Tietê, em Anhembi (SP).

Desse modo, verifica-se um conflito entre imagem narrativa e texto na figura 5. Sabemos que a história se passa no rio São Francisco e seria lógico, portanto, interpretar que nele ocorresse a procissão testemunhada por Maria Teresa. Entretanto, a mesma

personagem nos remete a evento fluvial diverso que não ocorre naquela localidade, segundo as fontes oficiais consultadas.

A esse respeito, Nikolajeva e Scott (*op. cit.*, p. 44) propõem o conceito de contraponto de caracterização. Explicam-nos que “palavras e imagens podem apresentar personagens de maneiras diferentes e contraditórias, criando assim ironia e/ou ambiguidade.” Caso seja essa a explicação, resta-nos indagar qual a contribuição de semelhante conflito na narrativa. Propor uma comparação entre as festividades? Caracterizar Maria Teresa como distraída? Ou um sacrifício da lógica em favor da rima no texto?

### 3. Arlindo e as Cavalhadas de Pirenópolis

A próxima ilustração analisada é do livro *Cavalhadas de Pirenópolis*, publicado em 1998 pela editora Agir, escrito em versos rimados e ilustrado por Roger. A história nos fala de Arlindo, seu empenho em enganar o falcão carcará, conseguir uma flor do cerrado e ofertá-la à amada Lucinda, tendo como pano de fundo as atividades das Cavalhadas na cidade goiana de Pirenópolis. Este livro integra uma série dedicada à cultura popular, formada por *Maria Teresa e Bumba meu boi Bumbá*.

A capa de um livro é constituída pela primeira e quarta capas, que podem ser independentes ou se relacionar formando um conjunto expressivo. A quarta capa, aqui voltada para a divulgação do livro, exhibe uma fotografia de Roger Mello, um texto de apresentação e o código de barras ISBN, razão pela qual optamos privilegiar a imagem da primeira capa.



Figura 6: Primeira capa do livro *Cavalhadas de Pirenópolis* de Roger Mello (formato do livro fechado: 27 x 20,5 cm).

Observamos na figura 6, em ilustração que não se repete no miolo, um cavaleiro vestido com indumentária azul, de capa bordada e penacho na cabeça, portando espécie de bastão com fitas na ponta. Do mesmo modo, seu cavalo está ricamente adornado com flores e adereços azuis. Ao fundo, vemos pepalantos enfileirados e um falcão carcará. Os cantos inferiores da ilustração exibem vermelhas caliandras<sup>4</sup> e os superiores, máscaras de touros e mais flores. As molduras assimétricas novamente nos lembram os mastros da festa do Divino Espírito Santo e franjas ou babados estilizados. O título, disposto logo acima em fonte manuscrita e de caráter autoral, não deixa dúvidas: trata-se de um dos participantes do festejo narrado, provavelmente o personagem principal da história.

Alvo dos primeiros olhares lançados sobre o livro, a capa constitui um campo privilegiado no qual o desejo do jovem leitor oscila entre aferir o conteúdo ou seguir adiante. Linden (*op.cit.*, p. 57) argumenta:

Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa.

Ora, o cavaleiro ilustrado na figura 6 não é o personagem principal da narrativa verbal. O texto, conforme mencionado, gira em torno do menino Arlindo, sua aventura em busca da flor vermelha fortemente guardada pelo gavião e seu encontro amoroso. Esse argumento nos guia pelas ruas de uma cidade histórica do interior de Goiás que está em festa, onde podemos encontrar seus habitantes, observar suas atividades e ainda conhecer uma paisagem de cerrado. As menções textuais às Cavalhadas são breves e servem de apoio às ações de Arlindo.

De acordo com o exposto por Linden, avaliamos que a capa em foco optou por destacar uma imagem de maior apelo visual e cultural, sem prejuízo da narrativa. O vínculo com a história estaria garantido, de todos os modos, pela presença enigmática da flor e do gavião. Além disso, embora não seja o personagem central do texto, as Cavalhadas fornecem o fio condutor da narrativa visual e definem seu clima. Fato este reforçado no título e no projeto gráfico que posiciona



pequenos mascarados montados à cavalo nas guardas e ao longo de todas as páginas duplas.

Observamos na figura 7 (p. 10-11) uma cidade histórica do interior do Brasil, com seu casario colonial, igreja matriz, quintais e uma ponte de madeira sobre o rio<sup>5</sup>. Nas ruas calçadas com pedras, circulam grupos de cavaleiros mascarados sobre montarias enfeitadas, mulheres de saias coloridas e cabelos negros. Junto ao rio, um menino passa correndo com máscara de onça no rosto e uma flor vermelha na mão. O texto disposto sobre fundo liso de cor terrosa - mesmo tom escolhido para caracterizar o solo do cerrado à página 4 - amplia nosso conhecimento sobre a cena:

Na cidade de Pirenópolis  
era Arlindo mascarado na rua.  
Mil caras assim como a sua.  
Passou pela igreja matriz.

Viu homens com cara de touro  
E caras desmascaradas.  
Que era domingo este dia,  
dizia a Banda do Couro,  
Domingo de ter Cavalhadas!

- Meu sinhô, viu Lucinda?  
- Não sei onde anda.  
- Sabe dizer, minha senhora?  
- Filha de Dona Florinda?  
- Filha de Dona Isadora.  
- Sei dizer não, e agora?

*Figura 7: Arlindo corre pelas ruas de Pirenópolis cheias de mascarados (p. 10-11, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).*

A técnica empregada na ilustração é mista: lápis de cor, lápis de cera e tinta acrílica. Seu estilo evoca o da pintura ingênua, ou naïf, segundo nos informa José Roberto Leite no Dicionário Crítico da Pintura no Brasil (1988, p. 258):

A pintura ingênua é aquela praticada por artistas sem formação acadêmica ou profissional, autodidatas originários das camadas mais humildes da população, os quais, após terem exercido durante boa parte da existência modestos ofícios via de regra baseados na habilidade manual, chegaram tardiamente ou por vias indiretas à expressão artística, por força de uma irreprimível necessidade ou vocação.

[Formalmente caracteriza-se pelo] desenho minucioso e enfático dos detalhes – todas as folhas de uma árvore, todos os rostos de uma multidão, todos os tijolos de um muro, e assim por diante; bidimensionalidade – porque, ignorando a possibilidade da representação da terceira dimensão no plano bidimensional da pintura, os ingênuos lançam mão de expedientes que curiosamente os aproximam dos cubistas, em esquematizações que os levam a representar os vários ângulos de um rosto ou de uma casa, por exemplo, em despojadas imagens justapostas; paleta enfim reduzida, com a utilização dos valores cromáticos puros, sem gradações de intensidade.

[...] É claro que existem, ao lado dos ingênuos autênticos, muitos falsos ingênuos [...] como existem também artistas de sólida formação profissional que deliberadamente se utilizaram em suas pinturas de uma atmosfera só aparentemente ingênua.

De acordo com o referido dicionário, a pintura naïf é produzida por autodidatas sem formação culta no campo das artes, mas pode vir a ser também uma linguagem para artistas com instrução formal. Considerando a formação do ilustrador e a julgar pelo estilo acadêmico desenvolvido em trabalhos anteriores, percebemos que se trata de um recurso empregado por Roger de forma a realçar o caráter popular das Cavalhadas e, quiçá, reverenciar a conhecida vocação artística de Pirenópolis.

Berço da cultura goiana, ali surgiram as primeiras obras sacras do estado, como igrejas, imagens e retábulos. Veiga Valle, santeiro de expressão e considerado o Aleijadinho de Goiás, é natural da cidade que também gerou empreendimentos

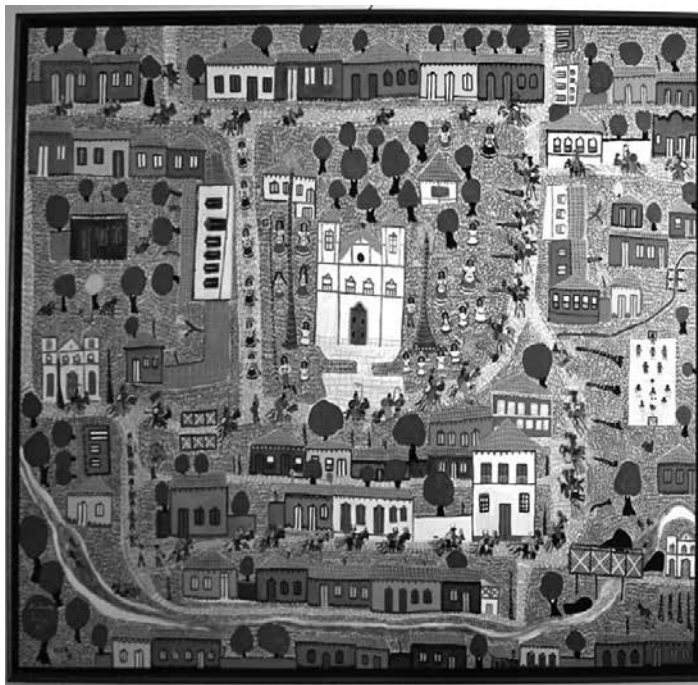


Figura 8: Pintura ingênua de Claudimar Pereira sobre a cidade de Pirenópolis, acrílica s/tela, 90 x 90cm. (Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/21943359@No8/2112834575/in/photostream/>>. Acesso em: 30 nov 2011.)

pioneiros na região como cinema, biblioteca e o jornal *Matutina Meiapontense*. Além disso, peças teatrais, como as operetas, eram encenadas desde fins do século XIX, incluindo-se neste mérito as antigas bandas de músicas, escritores, pintores e atores cênicos.

A figura 8 apresenta uma tela do pintor ingênuo pirenopolino Claudimar Pereira, cuja composição exhibe elementos equivalentes aos empregados por Roger na figura 7. Guardada por duas palmeiras imperiais e centralizada na imagem está a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário. Ao seu redor, um circuito de ruas estreitas ladeadas por casinhas coloridas e árvores representadas em uma perspectiva descompromissada. Pelas ruas circulam mascarados em suas montarias e, na pintura de Claudimar, vemos também pastorinhas que integram o ciclo de festividades do Divino. Na parte inferior, ambos indicam a existência de curso d'água que desliza sob uma ponte com madeiras trançadas em "x", sendo que aqui Roger faz uso de texto intracônico para designar o seu nome: Rio das Almas. Por fim, o uso de cores vibrantes sem grande variação tonal, bem como um excesso de detalhes simplificados completam a comparação e corroboram o estilo ingênuo adotado pelo ilustrador.



Figura 9: Arlindo mascarado, diante do campo das Cavalhadas, entrega a flor a Lucinda (p. 16-17, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).

A figura 9 (p. 16-17) nos remete ao clímax das duas narrativas que correm entrelaçadas no livro. Arlindo, mascarado e carregando sua valiosa flor, finalmente encontra Lucinda diante do campo onde as Cavalhadas acontecem. A julgar pela escala dos elementos na composição das ilustrações 7 e 9, a importância dos festejos na narrativa visual é uma vez mais corroborada frente à diminuta representação do personagem central do texto. Devido a esse engenhoso artifício de colaboração, Roger garante que cada código trabalhe uma parte da história, sendo necessário ao leitor conjugar as duas linguagens para alcançar uma compreensão plena.

Linden (*op. cit.*, p. 121) nos propõe o seguinte esclarecimento sobre esse tipo de relação entre texto e imagem:

Identificar uma relação de colaboração significa considerar de que modo se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código. Articulados, textos e imagens constroem um discurso único. Numa relação de colaboração, o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois. Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação. Esse distanciamento pode inclusive assumir uma nuance irônica.

O texto à página 16, além de narrar o esperado encontro, finalmente nos fornece algumas pistas acerca da encenação que dá nome ao livro:



*Arlindo em frente à quadra.  
Começaram as Cavalhadas:  
Doze pares empinados.  
- Penacho vermelho, sou mouro.  
- Penacho azul, sou cristão.  
E um rei de cada um dos lados.  
- Brocado vermelho, sou mouro.  
- Brocado azul, sou cristão.  
Bate cavalo com casco no chão.  
Depois se atira em estouro.  
- Estribo vermelho, sou mouro.  
- Estribo azul, sou cristão.  
Se perco estribeira, nem sei.  
- Sou mouro do arreio encarnado.  
- Sou cristão do arreio azul-rei.  
Arlindo avistou Lucinda:  
- Lucinda, esta flor seja sua. Tirei do pé.  
- Menino Onça, não sei quem você é.  
- Quem eu sou, nem adivinha.  
- Seja quem for,  
Esta flor seja minha!  
Seja seu o meu amor!*

Inspirada nos torneios medievais, as Cavalhadas guardam a riqueza própria de reis mouros e cristãos que combatem nas festas do Divino. Vamos encontrar no Catálogo do Museu do Folclore Edison Carneiro (2005, p. 150) uma explicação mais detalhada sobre o festejo:

As semanas anterior e posterior ao domingo de Pentecostes são dedicadas, em muitos locais do país, às comemorações do Divino Espírito Santo, que culminam em missa, procissões, homenagens ao Imperador do Divino, apresentações de música e dança tradicionais. [...] Em Pirenópolis, Goiás, assiste-se a uma das mais belas Cavalhadas do Brasil, com cavaleiros ricamente vestidos que representam cristãos e mouros em luta. O drama é calcado nas histórias do Imperador Carlos magno e os doze Pares de França, muito difundidas em livros e narrativas orais na Península Ibérica e no Brasil. Antes das representações, mascarados em seus cavalos percorrem ruidosamente as ruas de Pirenópolis a galope. Escondem-se sob máscaras de boi e roupas coloridas que cobrem totalmente o corpo.

Figura 10: Mascarados à Cavalo, de Lunildes. Barro, papel, tecido, madeira e penas, Pirenópolis, década de 70. Tamanho aproximado de cada peça: 7 x 15 x 18cm (Fonte: MASCELANI, Ângela. O mundo da arte popular brasileira, 2002, p. 96)



As Cavalhadas são tema amplamente aproveitado por artistas populares, podendo ser encontradas pinturas, esculturas, máscaras e indumentárias em coleções particulares e diferentes acervos do país<sup>6</sup>. A figura 10 mostra um conjunto de mascarados montados a cavalo, obra da artista pirenopolina Lunildes que integra a coleção do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro. Apresentando-se no início do torneio, nos entreatos e no final da encenação, a função desses grupos é divertir o público com brincadeiras, enquanto cavalos e cavaleiros descansam.

De acordo com o exposto, concluímos que as ilustrações analisadas são bastante fiéis tanto à cidade, quanto à descrição oficial do evento. Já o texto é vago: apenas menciona os mascarados e limita-se a informar sobre o sistema de cores que diferencia as indumentárias dos dois grupos combatentes. Por outro lado, do ponto de vista do personagem principal, as palavras são mais elucidativas da sua aventura que as pequenas figuras nas imagens propostas. Assim, as páginas duplas propostas neste livro configuram um espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto história, se tornam indissociáveis.

#### 4. Capitão e as aventuras da Nau Catarineta

O próximo livro a ser analisado é *Nau Catarineta*, publicado pela editora Manati em 2004, com ilustrações de Roger Mello sobre versos populares do poema trágico-marítimo do cancionero lusitano. A história narra aventuras, tempestades, motins, calmarias sem fim, fome a bordo e o desafio final entre o Gajeiro – transfigurado em demônio – e o Capitão da nau, em um embate que envolve Céu e Inferno.



Figura 11: Falsas guardas com ilustrações que abrem e encerram a narrativa (formato do livro aberto: 44 x 30 cm).

Iniciamos nossa análise com as falsas guardas do livro, portanto com as imagens que iniciam e encerram a narrativa. A primeira função das guardas é de ordem material, pois ligam o miolo à capa e recobrem a parte interna desta, reforçando a integridade do conjunto. Na relação com o livro, viabilizam duas aberturas importantes: a de um objeto plano que assume forma tridimensional e a abertura de um assunto.

Guto Lins (2002, p. 57) nos esclarece que as folhas de guarda convencionais correspondem à primeira e à última página de livros encadernados em forma de brochura com capa dura.

Além de auxiliarem no acabamento podem acrescentar informação visual ao livro. Em livros com capa mole e com acabamento canoa (com grampo) pode-se utilizar uma falsa guarda. A falsa guarda também corresponde à primeira e à última página e é geralmente impressa somente com imagens, aplicação de texturas ou motivos *patterns* repetitivos.

No Brasil, a falsa guarda é um recurso recorrente na literatura para infância e juventude, visto que os livros neste segmento editorial dificilmente são lançados com capa dura. Alguns ilustradores aproveitam os espaços das guardas como paratextos no intuito de conduzir o leitor a certa disposição de espírito ou apresentá-lo a elementos da narrativa.

Na maioria dos livros ilustrados, as guardas iniciais e finais são idênticas. Observamos na figura 11, entretanto, um caso em que a primeira falsa guarda e a última são diferentes e organizam discursos secundários à narrativa principal. Na primeira imagem, uma mulher está próxima a uma balaustrada situada à beira d'água, mão direita no ventre e o olhar voltado para frente em direção ao curso da história que será contada. O texto indica uma cena de despedida: “- Marinheiro, não embarques / que eu te quero sustentar. / Com a ponta de minha agulha, / com o fundo do meu dedal.”

Compreendemos que a mulher, quiçá grávida, está no cais e lança um último pedido para que o seu amor, um marinheiro da narrativa a seguir, não a deixe em terra em busca de aventuras no mar e além. Como a história depois nos informa que a nau é de Lisboa, deduzimos tratar-se de uma costureira portuguesa vestida com trajes típicos da região: lenço na cabeça e roupas escuras e longas, próprias a um clima mais frio. Podemos, ainda, pensar em uma referência cruzada com a personagem Penélope do poema épico grego *Odisséia*, que espera tecendo a volta de seu esposo viajante e aventureiro, Ulisses.

Já na segunda imagem, vemos um marinheiro recolhendo a âncora próxima à balaustrada do navio, acenando com um lenço na mão para alguém que ficou em terra, o olhar voltado para o início da história que foi narrada. Como a estampa do lenço é idêntica à da moça na primeira falsa guarda, somos levados a acreditar que agora se trata de uma segunda despedida. O marinheiro viajou, viveu as aventuras contadas no miolo do livro, retornou são e salvo para a sua amada e agora parte, novamente, em viagem. O texto na última página reforça essa interpretação: “Despedida / [...] / Triste vida do marujo, / de todas, a mais cansada. / Mal ele chega na praia, / a barca apita apressada. / Todos filhos da fortuna / que quiserem se embarcar, / a catraia está no porto, / a maré está a baixa-mar” (p.37).

A técnica empregada na ilustração é mista: lápis de cor, acrílica sobre papel e colagem. O mar apresenta inclusive enxertos de um mapa-múndi em que se distinguem oceanos, terras, meridianos e pedaços de nomes de países, numa clara referência às navegações que formam o contexto para a história principal.

Gostaríamos de ressaltar os padrões geométricos empregados tanto no lenço, como na saia e no mar, pois remetem às colchas de retalhos confeccionadas em diferentes estados brasileiros. Presentes em acervos de arte popular, as colchas empregam uma técnica que une tecidos em uma enorme variedade de desenhos. Outras ilustrações neste livro igualmente parecem inspiradas por tramas tecidas ou costuradas artesanalmente, como por exemplo o casario na página dupla 6-7 ou o mar nas páginas 10-11 e 22-23.

Conforme se observa na figura 12, o conhecimento sobre harmonia de cores é fundamental para se obter resultados satisfatórios nesta atividade. Embora existam modelos, há também muito espaço para a criação individual e alguns artistas desenvolvem estampas figurativas. A foto reúne detalhes de colchas que integraram duas importantes exposições no país sobre cultura popular brasileira: *Mostra do Redescobrimento*, em 2000, e *Puras Misturas*, em 2010.



Figura 12: Detalhes de colchas de retalhos integrantes de acervos de arte popular brasileira. Tamanhos originais não fornecidos nas fontes (Fontes: BORGES e BARRETO, op. cit., p.16. e MOSTRA do Redescobrimto, op. cit., p. 222).



Figura 13: A cidade corre para ver a Chegança dos Marujos que apresenta a Nau Catarineta (p. 6-7, formato do livro aberto:44 x 30 cm).

A página dupla 6-7 (fig. 13) exhibe a cena inicial da narrativa, quando a rua da cidade é tomada por um grupo de marinheiros portando pandeiros e violas, liderado pelo capitão que puxa um pequeno barco com rodas atrás de si. As pessoas acodem de todos os cantos para ver e ouvir a encenação do poema Nau Catarineta:

*Entremos nesta nobre casa  
com estas vozes descansadas.  
Louvores viemos dar  
ao senhor dono da casa.*

*Nossa barca e os marinheiros  
navegando pela rua.  
Os marujos vão em linha  
e o fandango continua.*

*Ando roto, esfarrapado,  
mas hoje sou almirante  
desta barca de brinquedo  
amarrada num barbante.  
Aqui hoje sou marujo  
com pandeiro e espadim.  
Minha nau é de brinquedo,  
ninguém tenha dó de mim.*

Conhecido genericamente como Chegança de Marujos, o folguedo representado na ilustração recebeu na Paraíba o nome de Barca ou Nau Catarineta e, em outras regiões, é encontrado com os nomes de Fandango, Chegança, Marujada ou Marujos. São todas encenações semelhantes com algumas diferenciações locais de enredo, personagens ou instrumentos musicais. Alguns estados as incluem no ciclo natalino, em outros pertencem às comemorações das festas de São João.

Câmara Cascudo (*op. cit.*, p. 225) nos explica que o Fandango ou Marujada é um auto-popular tradicional já na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras portuguesas, distinguindo-se a Nau Catarineta.

É representado no ciclo do Natal, com personagens vestindo fardas de oficiais da marinha e marinheiros, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda. A música é toda de influência européia, pelas soluções melódicas e quadratura da estrofe musical cantada. [...] A brasilidade do Fandango, autopopular, é indiscutível, não o confundindo com dança marinheira e menos ainda xácara. Auto, sequência de temas com um leve fio de articulação, como o nosso Fandango, não há em Portugal, embora uma boa porcentagem temática seja de origem portuguesa, das odisséias marítimas. É um mosaico de temas, organizado anonimamente no Brasil.



*Figura 14: Encenação do Fandango, um espetáculo popular que engloba romance, dança, música, anedotas, ditos, lendas e orações. Tamanho original não fornecido na fonte. (Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco, s/d. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 dez 2011).*

O espetáculo desenvolve-se em um tablado, armado em frente à igreja ou em qualquer outro local ao ar livre, previamente escolhido. Há um cortejo de abertura que canta e recita episódios da vida no mar. Por vezes o grupo vem puxando um pequeno barco e cantando a primeira jornada até o tablado; por vezes o palco assume a própria forma do barco, conforme observamos na figura 14.

O enredo basicamente conta que uma nau, devido à tempestade, vagou pelo oceano durante sete anos e um dia, deixando os seus ocupantes famintos. Escolheu-se um tripulante para matar a fome dos demais, mas antes que ele fosse morto, Nosso Senhor Jesus Cristo fez o milagre de salvá-los fazendo-os chegar à terra firme, enquanto o Diabo fez de tudo para impedi-lo.

Voltando à ilustração analisada, novamente Roger Mello escolhe um estilo naif de representação como forma de reforço ao caráter popular da história. O espaço da página dupla é quase todo ocupado por texturas e figuras humanas ou geométricas, dispostas segundo uma perspectiva livre. O capitão, personagem condutor do auto, está posicionado no canto inferior direito ao final de uma diagonal de ação que se inicia no canto superior esquerdo. Tanto as pessoas que adentram o espaço compositivo correndo a passos largos, quanto as fileiras de marujos convergem para a figura do capitão, cujos olhos arregalados cobram a atenção do leitor.

Visando equilibrar o excesso de informação, o texto branco da abertura repousa isolado sobre fundo liso e escuro, em uma área dessemantizada da imagem. Observamos, ainda, o recurso do texto intracônico apostado sobre diferentes casas do vilarejo, de forma a nomear as atividades comerciais que ali se realizam.

A última ilustração a ser analisada (fig. 15) exhibe a cena do confronto entre o Capitão da Nau Catarineta, que fora sorteado para saciar a fome dos companheiros, e o demônio. Travestido de Gajeiro, o capeta torce pelo desfecho fatal, pois assim poderá negociar para si a alma perdida do sacrificado, bem como as dos demais tripulantes, como lemos abaixo:



Figura 15: Cena em que o Capitão enfrenta o diabo travestido de Gajeiro (p. 28-29, (formato do livro aberto: 44 x 30 cm).

*- Capitão, quero a tua alma  
Quando do corpo apartar.  
Com as de vossos companheiros  
Para me acompanhar!  
Ouça bem, meu Capitão,  
Capitão-de-mar-e-guerra:  
Somente entregando a tua alma  
Chegarás com vida a terra!*

*O Gajeiro mostra os chifres.  
Seu rabo já encosta na proa.  
Vento e mar se revoltaram;  
Ê ele, o diabo em pessoa.*

*O Capitão, se esquivando:  
- eu te renego, demônio  
Que me estás a tentar!  
Esta alma não é minha,  
Ê de Nosso Senhor, ó tão linda!  
Que me aprouve criar!  
Entrego minha alma a Deus  
E meu corpo eu dou ao mar!*

A composição é bastante simétrica, dividida em segmentos verticais equilibrados sobre uma base horizontal comum. Os textos estão agrupados em dois grandes blocos, distribuídos um para cada lado da página dupla. A agitação fica a cargo do alto contraste entre preto e branco e as cores quentes laranja e rosa bastante saturadas. Também as faixas de texto dispostas irregularmente - diferenciando diálogo de narrativa indireta, contribuem para a carga de energia que a página desprende. Percorremos a diagonal descendente que une os dois personagens centrais da cena, voltando ritmadamente pelos detalhes da base até subirmos de novo pelo rabo do tinhoso. As tramas dispostas na página direita prendem nosso olhar, enquanto as curvaturas da moldura superior circunscrevem o espaço a ser explorado visualmente.

A figura 15 nos mostra um rico arranjo de referências à arte popular brasileira, das quais gostaríamos de comentar quatro delas em virtude das semelhanças plásticas que guardam com a imagem criada por Roger.

Primeiramente, as feições do diabo evocam uma mistura de máscaras que brincantes usam em festejos pelo país. Observamos os chifres curvos e coloridos de touros das





Figura 16: A esquerda máscara de morcego, de Nichol Xavier Aratuba, acervo do Museu do Objeto Brasileiro. Papel-machê, Rio de Janeiro, 2005 (Fonte: Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/objeto/OB-00445/acervo>>. Acesso em 22 jun 2013). A direita máscara de Cazumbá, acervo do Museu Afro Brasil (Fonte: <[http://www.museuafrobrasil.org.br/editor/assets/uma\\_visita\\_ao\\_museu.pdf](http://www.museuafrobrasil.org.br/editor/assets/uma_visita_ao_museu.pdf)>. Acesso em: 22 jun 2013). Tamanhos originais não fornecidos nas fontes.



Figura 17: Esculturas de Exu, autor desconhecido, acervo Museu Casa do Pontal. Ferro forjado, década de 60, aproximadamente 10 x 10 x 25 cm. (Fonte: MASCELANI, op. cit., p. III)

Cavalladas de Pirenópolis, acrescidos de detalhes como as asas de morcegos do carnaval e as bocas sorridentes de Cazumbás do Bumba-meu-boi (fig. 16).

Segundo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira (disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000730.htm>>, acesso em: 6 dez 2011), a máscara é um acessório de vestuário confeccionado em materiais diversos, que representa uma cara ou parte dela. Destinado a cobrir o rosto para disfarçar a pessoa que o usa, compõe inúmeros trajes no universo da cultura popular brasileira.

Pela diversidade de modelos e incorporação de novos materiais a sua confecção, as máscaras são um exemplo de fluidez nas fronteiras entre tradição e modernidade. Neste sentido, a ilustração de Roger corrobora a tendência do povo em misturar elementos oriundos de influências distintas em um processo de hibridismo estético.

Quanto aos diabinhos magricelas de rabo em seta que circundam o capeta na ilustração em foco, vamos encontrar sua referência nas esculturas de ferro forjado consagradas ao Orixá Exu, conforme se observa na figura 17.

De origem africana, a religião dos orixás está ligada à noção de família. A esse respeito, Pierre Verger (2002, p. 18) nos oferece a seguinte explicação:

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. [...] O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles.

As religiões africanas presentes nas Américas são uma decorrência do tráfico de escravos. De forma geral, o contato entre nações africanas diferentes propiciou a troca e a difusão de um grande número de divindades. Ao longo do tempo, a coexistência dos credos abriu campo para o estabelecimento de um sincretismo religioso, dotado de elementos africanos, cristãos e indígenas. No Brasil, as divindades de origem africana foram identificadas a santos católicos, cabendo ao Exu a associação com o diabo.

De acordo com Câmara Cascudo (*op. cit.*, p. 220), Exu é o representante das potências contrárias ao homem. Nada é feito sem ele; para se conseguir qualquer coisa, é preciso primeiro fazer o seu despacho porque, do contrário, ele atrapalha tudo. Tem o barro, o ferro e a madeira como fetiches, e as cores vermelho e preto como distintivas.

Ainda no terreno dos Exus, vamos encontrar a nossa próxima referência nas esculturas de Adriano Jordão de Souza, considerado um discípulo de Nhô Caboclo<sup>8</sup> por dar continuidade a sua temática e repertório formal. Confeccionadas em madeira e metal, as embarcações são pintadas de preto e vermelho, em uma clara vinculação com os elementos próprios ao Orixá. No convés lotado, linhas horizontais e verticais se cruzam formando um conjunto vazado e de esquematismo gráfico (fig.18).

Na ilustração criada por Roger, observamos que a tripulação das pequenas barcas é formada por Exus. O nome a elas atribuído em texto intraicônico reafirma sua vocação diabólica no contexto da narrativa: Nau Tenebrosa, Nau do Cão, Nau Horrrosa e Nau Infernal. Uma vez mais, o ilustrador mescla alusões a obras distintas do repertório popular para alcançar um resultado formal inusitado e potente. Após um momento de surpresa e estranhamento diante da imagem, seus

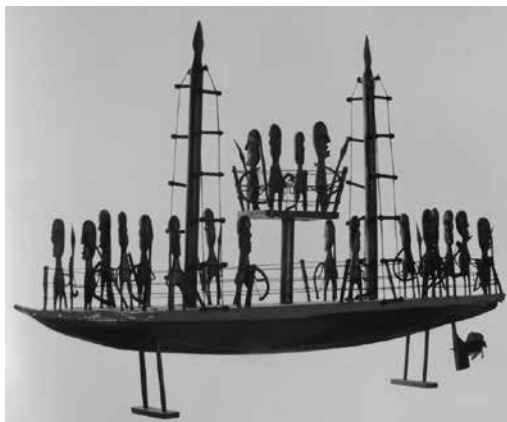


Figura 18: Barca de Exu, de Adriano Jordão de Souza, coleção particular. Madeira e metal, século XX. Tamanho original não fornecido na fonte (Fonte: Catálogo MOSTRA do Redescobrimto, op. cit., p. 59).

elementos constituintes são reinseridos na narrativa visual, quer deixando interrogações no ar, quer propondo novos significados a sua interpretação.

Por último, gostaríamos de sublinhar a relação existente entre os monstros marinhos que desfilam aterrorizantes por debaixo da Nau Catarineta (páginas duplas 14-15, 28-29 e 30-31) e a fauna agressiva e fantástica pintada pelo artista naif Chico da Silva (fig. 19).

De acordo com o crítico de arte Roberto Pontual (1969), o artista aproveitava a sua vivência na região amazônica para criar um mundo povoado de narrativas arquetípicas, oriundas da tradição oral e do inconsciente coletivo. Seus quadros exibem pássaros, dragões, peixes, aranhas e outros animais menos reconhecíveis se entredevorando, quase sempre em meio a um mar primevo.

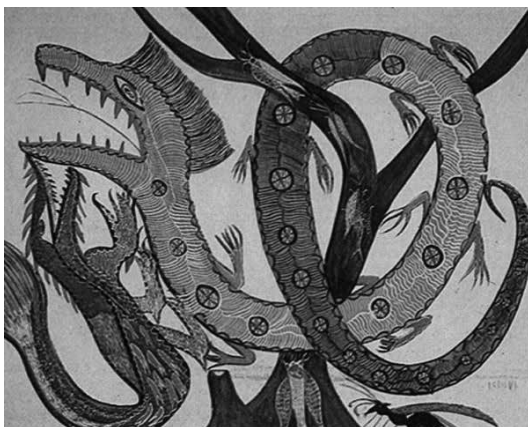


Figura 19: A Grande Serpente Atacada Pelo Dragão, Chico da Silva, guache s/cartão, s/d, tamanho original não fornecido na fonte. Acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. (Fonte: < <http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 6 dez 2011)

À semelhança da pintura de Chico da Silva, na página dupla analisada (fig. 15) observamos serpentes marinhas dotadas de pêlos, dentes, detalhes geométricos ao longo do corpo, nadadeiras e olhos alongados. Entretanto, a partir de elementos comuns, Roger nos propõe uma síntese gráfica, na qual é simplificado o excesso de detalhes típico do estilo primitivo. Cria, portanto, o seu próprio monstro mítico que assimila enquanto reinventa as influências culturais.

## Considerações finais

Ao longo do presente artigo, buscamos destacar influências culturais existentes em obras criadas por Roger Mello. Nosso intuito foi evidenciar como o ilustrador, ao desenvolver livros ilustrados de grande complexidade sónica, tece diálogos intertextuais entre palavras, imagens, design gráfico, manifestações populares e culturas tradicionais brasileiras.

As obras analisadas exemplificam experimentações formais no campo do livro infantil contemporâneo, ao tempo em que revelam o entrelaçamento de diferentes linguagens com o objetivo de construir narrativas intersemióticas.

Procuramos demonstrar como o processo criativo desse ilustrador desenvolve-se a partir de referências externas encontradas em repositórios da cultura nacional. As imagens e temas que servem de base à narrativa levam o leitor a ampliar seu repertório de referências visuais, enquanto as interferências e aglutinações inseridas por Roger favorecem um jogo de estranhamento e resignificação. O leitor é, deste modo, convidado a tecer suas próprias surpresas e interrogações em busca de um nexu narrativo.

Assumimos em nossa argumentação o pressuposto de que a ilustração, assim como demais formas de expressão artística, constitui uma linguagem e serve ao propósito da comunicação humana. Em especial, nos detivemos em casos da ilustração brasileira contemporânea, procurando evidenciar como essa fonte de imagens revela traços de nossa cultura, tanto para nós mesmos, quanto para os países que porventura entrem em contato com o livro ilustrado nacional.

Sabemos que o livro brasileiro é um produto inserido em um mercado globalizado e a ilustração reafirma o caráter disseminador de informações culturais da imagem. Efetivamente, o mercado de livros para infância e juventude é o que mais cresce na cena editorial brasileira e os negócios fechados em feiras internacionais são reflexos desse fenômeno<sup>9</sup>.

Como resultado desse processo, acreditamos que Roger Mello contribui para a pluralidade cultural e a conservação da memória nacional, pois interpreta nossas heranças culturais e as divulga, renovadas, para os públicos de livros infatis e juvenis no Brasil e no mundo.

#### NOTAS

1 O presente artigo foi extraído da dissertação de mestrado em ilustração artística pela Universidade de Évora (UÉ), Portugal, sob orientação do Prof. Especialista Pedro Proença, da UÉ/Instituto Superior de Educação e Ciências, e co-orientação do Prof. PhD Nelson Maravalhas da Universidade de Brasília. O mestrado, concluído em 2012, teve por tema “Influências das Culturas Popular e Tradicional na Ilustração Brasileira Contemporânea”. Disponível em: <<http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/48038>>

2 Embratur ou Instituto Brasileiro de Turismo é o nome de uma autarquia especial do Ministério do Turismo do Brasil. Sua função é executar a Política Nacional de Turismo do governo brasileiro no que diz respeito a promoção, marketing e apoio à comercialização dos destinos, serviços e produtos turísticos brasileiros no mercado internacional. Fonte: <<http://www.brasilcultura.com.br/antropologia/festas-incluidas-no-calendario-turistico-oficial-da-embratur-folclore/>>. Acesso em: 1 dez 2011.

3 A Coleção Rossini Tavares de Lima contém registros fotográficos de uma festa do Divino no rio Tietê realizada no ano de 1958. (in BORGES, A. e BARRETO, C. (org). Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 52-53 e 256-257)

4 *Paepalanthus speciosus* e *Calliandra dysantha* são flores típicas da vegetação do cerrado onde se encontra a cidade de Pirenópolis.

5 Para mais informações sobre Pirenópolis e seus festejos: <<http://www.pirenopolis.tur.br/inicial>>. Acesso em: 29 nov 2011.

6 Também escritores brasileiros descreveram a cavalhada, dentre eles Bernardo Guimarães, em *O Garimpeiro*; José de Alencar, em *As Minas de Prata*; Érico Veríssimo, em *O Tempo e o Vento*; Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino* (CASCUDO, op. cit., p. 125).

7 Na região Sul do Brasil (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) o fandango é um baile, uma festa, onde se executa um conjunto de danças rurais, com variada coreografia, que receberam influência hispânica. Em São Paulo é parecido com o cateretê, dança rural do Sul do Brasil. É dividido em dois grupos distintos: o rufado ou batido, exclusivo dos homens, marcados por sapateado forte e barulhento e o bailado ou valsado, em que os casais arrastam os pés no chão. No Paraná é uma festa típica dos caboclos e pescadores do litoral do Estado, onde se dançam várias marcas de fandango. Já foram registradas mais de cem marcas diferentes, entre as quais, o Anu, Xarazinho, Xará-grande, Queromana, Chamarrita, Andorinha, Caranguejo, Coqueiro e Pega-fogo. Fonte: GASPARG, Lúcia. Fandango. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 dez 2011.

8 Para mais informações sobre Nhô Caboclo, consultar: <<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Nh%F4%20Caboclo>>. Para mais informações sobre Adriano Jordão de Souza, consultar: <<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Adriano>>. Acesso em: 6 dez 2011.

9 Em 2009, a Câmara Brasileira do Livro (CBL) participou pela primeira vez da Feira de Bolonha. Levou para o evento seis editoras integrantes do Brazilian Publisher, projeto que reúne 54 editores interessados em comercializar livros no exterior. Durante a primeira participação, o volume de negócios fechados ficou em US\$ 130 mil. Em 2011, a CBL participou com 12 editoras e a estimativa de negócios até 2012 é de US\$ 315 mil. Em 2013, o país também foi destaque na Feira do Livro de Frankfurt, a maior da Europa. Fonte: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/05/03/interna\\_diversao\\_arte,250623/brasil-e-destaque-entre-as-atracoes-da-feira-de-bolonha-na-italia.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/05/03/interna_diversao_arte,250623/brasil-e-destaque-entre-as-atracoes-da-feira-de-bolonha-na-italia.shtml)>. Acesso em: 25 out 2011.

## Referências

- BORGES, Adélia e BARRETO, Cristiana (org.). *Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.
- CASCUDO, Luís da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CORTEZ, Mariana. *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. 2008. 407 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa) – USP; São Paulo.
- FROTA, Lélia C. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GALLOIS, Dominique T. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, USP, 2002.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MASCELANI, Angela. *O mundo da Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, Mauad Editora, 2002.
- MENDES, Cláudia Gonçalves Lopes. *Singular e Plural: Roger Mello e o livro ilustrado*. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte) – UFRJ; Rio de Janeiro.
- MOSTRA do Redescobrimento: arte popular. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, 2000.
- MUSEU Afro Brasil, O. São Paulo: Banco Safra, 2010.
- MUSEU do Folclore Edison Carneiro. *Sondagem na Alma do Povo Brasileiro*. São Paulo: Empresa das Artes, 2005.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.  
VERGER, Pierre F. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.

## Obras Analisadas

MELLO, Roger. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Mapati, 2004.  
\_\_\_\_\_. *Maria Teresa*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.  
\_\_\_\_\_. *Cavalhadas de Pirenópolis*. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

Recebido em: 07/10/13

Aceito em: 08/11/13

MARIA ISABEL FRANTZ RAMOS

*isafrantz@gmail.com*

Comunicadora Visual com graduação em Psicologia pela Universidade de Brasília (1988), mestrado em Psicologia pela Universidade de Brasília (1992) e mestrado em Ilustração Artística pela Universidade de Évora em parceria com o Instituto Superior de Educação e Ciências de Lisboa (2012). Servidora do Superior Tribunal de Justiça, em Brasília, integra a equipe de Educação a Distância da Coordenadoria de Desenvolvimento de Pessoas na qual desempenha atividades de programação visual e ilustração.

<http://isafrantz.daportfolio.com/>