

ANÁLISE DOS LIVROS ILUSTRADOS ZOO E *SELVAGEM*, DE ROGER MELLO

*José Salmo Dansa de Alencar*¹

Resumo: Este artigo discorre sobre a relação entre os aspectos visuais de dois livros do autor e ilustrador Roger Mello, abordando questões técnicas e estéticas das ilustrações, a partir de uma contextualização que descreve qualidades e processo de legitimação nos campos das Artes Visuais e da Literatura Infantojuvenil durante o século XX. Versa, outrossim, sobre qualidades específicas dos livros *Zoo* e *Selvagem*, considerando a relativa proximidade entre títulos, temas, técnicas e as respectivas datas de publicação. As anotações partem de descrições dos elementos visuais, e são seguidas por análises iconográficas de artefatos, ilustrações e narrativas, adotando, finalmente, um caráter comparativo, bem como na busca de semelhanças e referências na obra de Roger Mello com artistas que, de alguma forma, trabalham de forma análoga.

Palavras-chave: Roger Mello, Colagem, Livro ilustrado, Design de livros.

Abstract: This article discusses the relationship between visual aspects of two books by the writer and illustrator Roger Mello, approaching technical and aesthetic issues of illustrations that starts from a contextualization that describes qualities and processes of legitimation in the fields of Visual Arts and Children's and Youth Literature during the twentieth century. It also talks about specific aspects of the books *Zoo* and *Selvagem*, considering the relative proximity between titles, themes, techniques and publication dates. The annotations start from descriptions of the visual elements, followed by iconographic analyses involving artifacts, illustrations and narratives finally adopting a comparative character, as well as, searching for similarities and references in the Roger Mello's works and artists who, somehow, works in analogous way.

Keywords: Roger Mello, Collage, Picture book, Book design.

1 Introdução

Descrever o que se vê é um ato análogo ao de ilustrar um texto, se se considera que ambos são processos que combinam técnica e imaginação, buscando referências de semelhança e com o objetivo de representação de uma forma de linguagem por intermédio de outra. Nesse caso, a semelhança estabelecida favorece o

¹ Fundação de Apoio à Escola Técnica – FAETEC. E-mail: salmo.dansa@gmail.com.

reconhecimento do objeto representado assim como facilita a compreensão mútua entre as linguagens verbal e imagética. O presente artigo tem como objetivo central tratar dessa mútua representação entre texto e imagem, assumindo o ponto de vista da ilustração, atentando para técnica de produção da imagem, um dos aspectos determinantes para um entendimento abrangente e mais cabal dos livros ilustrados.

O objeto desta análise são os livros de Roger Mello *Zoo* (2008) e *Selvagem* (2010). O primeiro livro ganha forma a partir de uma coleção de anotações de Guimarães Rosa organizadas por Luiz Raul Machado e materializadas como um dinâmico livro de dobraduras. O segundo é um livro ágrafo (livro de imagem) inspirado na figura de um tigre e configurado com múltiplas possibilidades narrativas a partir de uma organização sequencial na forma de códice.

Esses dois livros são tomados primordialmente por suas imagens, tematizando especialmente as características técnicas das ilustrações, as decorrências destas sobre o artefato, a narrativa visual e suas relações exógenas. A técnica da colagem é a via de entrada para incursões pela poética dos livros ilustrados de Roger Mello, caracterizando-se como um dos elementos de um repertório que se foi se constituindo no decorrer de longa carreira. Claudia Mendes, em dissertação sobre a obra de Roger Mello, identifica os contextos desse percurso e a pertinência da colagem como parte de um repertório de técnicas que atuam em conjunto ou individualmente:

Suas principais ferramentas de trabalho são papéis, tintas, lápis e outros materiais, como a sucata usada nas colagens de *Meninos do mangue*. As principais técnicas que utiliza são [...]: • Pintura com ecoline (aquarela líquida) e tinta industrial • Desenho com lápis de cor e giz de cera • Colagem de materiais diversos, principalmente papel e plástico (MENDES, 2011, p. 113).

Roger Mello lembra que sua experiência com a colagem começou no livro *Todo cuidado é pouco* (1999) e que, em *Meninos do mangue* (2001), deu-se como aproximação às artes plásticas, pois desejava “que a influência das artes plásticas participasse desse livro” (MORAES; HANNING; PARAGUASSU, 2012, p. 212). Ainda, o artista questionava a existência de hierarquia entre técnicas e defendia a ideia de que “não existe material nobre, pelo contrário, todo material é expressivo” (2012, p. 213).

As ilustrações de Roger para os livros *Zoo* e *Selvagem* são tomadas por sua qualidade artística e relação visceral com a forma dos artefatos, [com] seus temas e desenvolvimento das narrativas visuais, em cada livro ao seu modo. Essas imagens desempenham um papel central nas duas obras, sendo também um ponto de semelhança entre elas. Essa afinidade estética nos conduz a uma metodologia de

análise própria do campo das Artes Visuais e que abrange três níveis: “descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica” (PANOFSKY, 1991, p. 55).

Assim, a primeira parte das análises se detém nos elementos visuais, como linhas, cores, texturas, formas etc. Esse processo de percepção e descrição tem por base nossas primeiras experiências estéticas diante das imagens. A segunda parte é a análise iconográfica, considerando temas, técnicas e a sequência narrativa à qual pertencem. Segundo Panofsky, a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras em contraposição às formas (1991, p. 47).

Sobre a iconologia, podemos sintetizar o conceito de Panofsky como “a descoberta e interpretação dos valores ‘simbólicos’ que tratam a obra de arte como documento da personalidade do artista, da civilização e da cultura onde este está inserido” (1991, p. 47). A interpretação iconológica se dá principalmente no item 4, Roger Mello: Zoo e Selvagem, quando os elementos formais e temáticos já se fizeram conhecer e partimos para as interpretações e comparações entre os livros e suas imagens.

Tendo em conta que a leitura e análise da imagem gráfica pode ter diferentes Caminhos, inícios e sucessivas escolhas, nossa metodologia se apropria dos conceitos acima apresentados tendo o livro como forma de arte e levando em conta a especificidade de cada tipo de livro. Nesse sentido, adéqua-se o percurso de uma leitura à forma de cada artefato, a começar por seus atributos exteriores presentes nas capas, prosseguindo com as ilustrações e narrativas visuais. Deste modo, buscamos contemplar os aspectos objetivos e subjetivos, de forma dialógica, em cada nível da análise.

Nossos objetivos tomam forma em dois blocos principais: o primeiro é uma contextualização que apresenta conceitos da Antiguidade Clássica pertinentes à análise da imagem, com terminologias das concepções de arte grega (STUCATTO, 2011, sem paginação). O primeiro desses termos ganha sentido em referência à arte baseada em semelhanças e, por isso, mostra-se pertinente à ilustração de livros, sendo retomado das referências à hermenêutica do século XVI, colhidas de *As palavras e as coisas* (1991), de Michel Foucault.

O segundo desses conceitos está relacionado às técnicas de produção da imagem e ao momento da chegada da colagem e sua assimilação em diferentes setores da produção artística. A influência da colagem é exemplificada por autores ligados a tipos de manifestações estéticas, como Artes Visuais (RODARI, 1988), Literatura (TEICHER, 2008) e Dança (SILVEIRA, 2015). Esse contexto culmina com referências a artistas do

Modernismo e Neo-concretismo brasileiros que se utilizaram da colagem e seus desdobramentos a partir da segunda metade do século XX (MORAIS, 2012).

No segundo bloco, analisamos os livros *Zoo* e *Selvagem* de Roger Mello, a partir de seus elementos e temas, estabelecendo relações entre os demais livros de sua lavra; da mesma forma, também efetuamos, conforme a conveniência, comparações com trabalhos de outros artistas. Para tanto, nossa metodologia segue os citados três níveis de análise de Erwin Panofsky (1991). Essas camadas de análise consideram, inicialmente, pesquisas precedentes sobre o artista e diferentes aspectos de sua obra (MENDES, 2010) e a especificidade das narrativas em livros de imagem (ESTEFANI & VILLAS-BOAS, 2015).

Duas entrevistas de Roger Mello também fundamentam este trabalho: os depoimentos do artista no livro *Traço e Prosa* (MORAES; HANNING; PARAGUASSU, 2012); e sua participação no Programa *ABZ do Ziraldo*, da Rede Brasil (2015).

2 A colagem e a ilustração de livros

Proveniente da Grécia antiga — e que se constitui como um dos pilares da representação estética —, a *Mimesis* tem como acepção mais comum, a imitação a partir de um modelo do mundo real. O professor André Stucatto (2011) a considera o primeiro conceito de arte criado pelos gregos, consolidando-se como a principal referência artística, estando de tal forma relacionada com a arte “que os dois campos se confundem assim como seus limites”.

Encontramos em Michel Foucault (1991, p. 23) uma indagação a respeito de origens, formas e dimensões de arte enquanto semelhança, partindo de quatro tipos de similitudes, vigentes no século XVI; então, a interpretação, “tanto no plano geral, quanto nas unidades mínimas”, se dava por quatro tipos principais de semelhança, que podem ser assim enumeradas: conveniência, emulação, analogia e simpatia.

Essa base estética da interpretação da arte baseada nas semelhanças tem, ainda hoje, grande influência sobre a ilustração de livros, e isto ocorre por conta da sua tradição figurativa e a relação de referência mútua entre textos e imagens. Além disso, essas noções, trazidas como parte de uma “arqueologia das ciências humanas”, conduziram a um momento histórico em que todos os elementos do repertório da arte em livros se consolidaram, tendo a Renascença italiana como contexto e a imprensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg como tecnologia para sua expansão. Assim é que Michel Foucault afirma que foi a aproximação, a comparação, a referência e a atração baseadas em semelhanças o que, em grande parte, “organizou o jogo dos símbolos,

permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las” (1991, p. 23).

Mas a linguagem artística também resulta da articulação da matéria, e é a partir desse aspecto que, ainda na Grécia antiga, surgia outro conceito que definia a arte como *Techné*, compreendendo-a como conhecimento técnico, a ser usada como fim para a ação realizadora da arte e como meio para a transmissão da arte como um saber. Stucato afirma que, ao longo do tempo, a técnica era passada de geração a geração, aperfeiçoada, evoluindo em paralelo ao conhecimento humano e às descobertas científicas e que era “pela habilidade, pela técnica, que toda a arte [podia] ser ensinada e aprendida, comprovando seu caráter educacional” (2011).

Assim, há em *Techné* duas acepções: uma é equivalente ao que entendemos por técnica, tecnologia. A outra tem caráter educacional; e, nesse sentido, das similitudes apontadas por Foucault, a que melhor se alinha à *Techné* é a conveniência, tomada aqui no sentido de aproximação entre as coisas e pessoas. Nas palavras de Foucault, conveniência tem o sentido daquilo que “vem a se emparelhar”; reconhecer afinidades entendendo que, “desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades” (1991, p. 23).

O aspecto *Techné* da arte está nas qualidades de cada técnica como veículo dos elementos visuais, temas e referências da interpretação de diversos tipos. A técnica permite transmitir dados, comparar gestos e inferir leituras em potencial que traduzem, com gradações de acessibilidade, a emoção originária do trabalho e o envolvimento que sustenta sua criação e sua leitura. As técnicas da gravura e da pintura a óleo, por exemplo, serviram por muito tempo a uma *Mimesis* cuidadosa e controlada das formas do mundo, estabelecendo, desde as tecnologias surgidas no Renascimento, um diálogo formal e temático. Este diálogo incidiu tanto na popularização da pintura através das múltiplas cópias da imagem impressa, quanto na influência de determinadas gravuras de livros sobre outras formas de arte devido à possibilidade de a imagem ser disseminada de forma mais abrangente.

A partir do século XIX, a aquarela tornou-se ideal para representar as mudanças da luz no trabalho ao ar livre, conforme o perceberam e exploraram os impressionistas, traduzindo a paisagem como síntese e baseando-se tanto na percepção do mundo, quanto propondo a imaginação de novos mundos. Desse modo, a aquarela tornou-se também a técnica preferencial para a ilustração nos livros infantis, pois considerava o caráter figurativo, a relativa liberdade imaginativa; e, ainda, as condições favoráveis do

ambiente propiciariam o surgimento da técnica de seleção de cores e reprodução de imagens por cromolitografia durante a chamada “Era de ouro” dos livros ilustrados.

A aquarela atravessou o século XX, sendo amplamente reconhecida como um tipo de “identidade visual” das ilustrações de livros dedicados às crianças e jovens. Ainda se mantém em pleno uso, a despeito da grande diversidade de técnicas tradicionais e digitais disponíveis para a ilustração de livros atualmente. Roger Mello apropriou-se dessa identidade visual utilizando o ecoline, em livros do início de sua carreira, como *Até o próximo dinossauro* (1994) (Figura 1). Tomando esta imagem como exemplo, Thales Estefani e André Villas-Boas observam que a forma tradicional de representar o movimento na narrativa visual é subvertida por Roger, “ilustrando todos os deslocamentos para a esquerda” (ESTEFANI & VILLAS-BOAS, 2015, p. 6).



Figura 1 - Ilustração de Roger Mello para o livro *Até o próximo dinossauro*.

Pode-se dizer, também, que a tradição da ilustração à base de aquarela passou a dividir espaço com outras técnicas e tipos de imagem, num processo de hibridação com imagens da mídia massiva, com manifestações da cultura popular e, ainda, com formas de representação da arte moderna e contemporânea, sempre conjuminadas com a técnica original e principal. No entanto, a técnica capaz de combinar elementos dessas matrizes tão distintas foi, com efeito, a colagem. Tanto por sua chegada tardia a este universo, quanto por seu contexto histórico, a técnica da colagem parece distinguir-se das outras, tornando-se especialmente representativa do espírito questionador da arte.

Florian Rodari (1988) lembra que foi este sentido que norteou seu aparecimento na Arte Moderna, em 1912, através das obras *Fruteira e Copo*, de Georges Braque e *Copo e garrafa de Suze*, de Pablo Picasso. A técnica difundiu-se de forma relativamente

rápida, passando da extrema estranheza à ampla aceitação em meados da década de 1920, assumindo características distintas e sentidos muito variados em diferentes escolas, movimentos artísticos e aplicações.

A superfície contínua e lisa das imagens convencionais passou a revelar emendas, espessuras, relevos, sombras, trazendo à vista o choque entre os diferentes elementos. Essa forma radical de ativar a superfície, com elementos até então desconhecidos, ampliava as potencialidades da imagem de duas maneiras: por um lado, criando um tipo de ruptura com a tradição da arte figurativa e, por outro, adicionando sensações táteis aos sentidos visuais. Deste modo, a colagem foi a técnica que abriu o campo de experimentações para combinar materiais, provocar texturas e desenhar estruturas formais distintas numa mesma composição, permitindo que essas novas técnicas passassem a ser praticadas e aceitas.

Pode-se dizer que a colagem (ou fotomontagem) dadaísta, mais radical e, de certo modo, até mais figurativa que a cubista, mesmo tendo surgido antes, só passou a ser aceita depois da legitimação da colagem cubista. Esses novos recursos ampliaram o ato criativo, romperam com o domínio dos velhos hábitos e com as noções delimitadas pelas velhas técnicas e revelaram ao artista novas formas de surpreender até a si mesmo. Florian Rodari (1988, p. 17) narra como, desde o início do século XX, a colagem diferenciou-se das técnicas convencionais espalhando-se “rapidamente para todas as artes visuais: pintura, escultura, arquitetura, bem como teatro, cinema, fotografia, publicidade e o design de livros”.

Juliana Carvalho Franco da Silveira (2015, p. 62), em seu livro *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*, afirma que o princípio norteador da construção dramática das peças do Tanztheater Wuppertal não veio do teatro falado ou da literatura, mas tomou forma a partir de um processo análogo à colagem, adotando as tradições populares do início do século XX, como o vaudeville, o music hall e o teatro de revista. Essa colagem ocorre pela justaposição de pequenas cenas que, assim, se ressignificam mutuamente, proliferando novos sentidos criados, ali, pela peça.

Assimilada pela era da informação, a colagem foi naturalizada como ferramenta de criação da publicidade, do design de livros e até da própria forma de produção textual. No entanto, antes de ser legitimada como técnica das Belas Artes, o procedimento de juntar diferentes imagens na mesma superfície já era praticado no século XIX, por exemplo, nos livros de colagens de Hans Christian Andersen. Esses livros de colagens anteciparam a influência das imagens das mídias massivas sobre o que viria a ser o livro ilustrado, o que veio a se concretizar na segunda metade do século XX com a

chegada da impressão offset, da televisão e da Internet. Jens Andersen, no livro de Hendel Teicher (2008, p. 28) sobre a obra visual dos escritores H. C. Andersen e William Burroughs, comenta que o conto *Tia dor-de-dentes*, de H. C. Andersen, consiste em “uma espécie de ‘colagem literária’, na qual várias camadas de texto e narrativa são colocadas umas dentro das outras”.

No Brasil, antes da sua inserção no design de livros, a colagem esteve presente nas obras de artistas modernistas como Carlos Scliar, que explorou os caminhos já abertos pelos cubistas, combinando a colagem com a pintura; e Athos Bulcão, que seguiu uma vertente mais próxima à colagem dadaísta e surrealista, combinando diferentes trechos de imagens fotográficas impressas. No entanto, foi através da investigação neoconcretista que a colagem extrapolou os limites do plano da imagem bidimensional para assumir a forma de dobraduras e relevos tridimensionais, como os casulos de Lygia Clark (Figura 2).



Figura 2 - Casulo No. 2 (1959), de Lygia Clark.

Fonte: Artsy - <https://www.artsy.net/artwork/lygia-clark-casulo-no-2-cocoon-no-2>

Nesse sentido, a contribuição teórica de Ferreira Gullar para o Neoconcretismo, assim como a obra desses artistas influenciaram diretamente na inserção do espectador nas proposições de livros de artista e livros ilustrados. Frederico Moraes explica essa influência da seguinte forma:

Vale dizer, na perspectiva neoconcreta o artista seria o autor de uma estrutura inicial, a qual, mesmo podendo ser considerada uma obra concluída quando imobilizada em qualquer de suas faces, somente alcançaria plenitude significativa com a participação ativa do espectador. Os *Bichos* projetados por Ligia Clark, referidos por Mário Pedrosa como "máquinas de produzir espaços", têm seu próprio tempo, mas estão permanentemente abertos à temporalidade da ação do espectador [...]. Quando alguém perguntou a Ligia quantos movimentos o *Bicho* podia efetuar, ela respondeu: "Não sei nada disso, você não sabe, mas ele sabe". E acrescentou: "No meu trabalho se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe (MORAIS, 2012, p. 59).

A colagem e suas decorrências, como a montagem, a assemblagem e a dobradura, fizeram o livro confrontar-se com a concretude, celebrar materiais, substâncias, texturas, combinando o entendimento intelectual da imagem com a sensação tátil do artefato tridimensional. Nos últimos trinta anos, ilustradores e designers brasileiros envolvidos com a produção do livro ilustrado perceberam essas qualidades e criaram estruturas composicionais ativas e uma insurreição espetacular de cores no plano da imagem. Nesse contexto, podemos considerar que a colagem incidu não somente sobre a ilustração de livros, mas fez o próprio artefato dobrar-se, abrir-se e espalhar-se no espaço real.

A técnica da colagem, assim como a forma e as narrativas dos livros analisados a seguir, nos mostra como, apesar de essencialmente figurativa, a ilustração de livros tem dado à *Techné* cada vez mais espaço, em comparação à *Mimesis*. Assim, por conjugar técnicas e tecnologias que incidem tanto na sua produção quanto na difusão, o livro continua a se transformar e a representar um mundo que, desde o Modernismo, se afasta da representação mimética pura e simples. Deste modo, a arte faz o texto virar imagem e a imagem virar texto, podendo tanto acentuar a importância do artefato, num livro de dobraduras, quanto desmaterializá-lo, na forma de um *e-book*.

As ilustrações estão deixando de ser representações do mundo para serem representações no mundo. A obra de Roger Mello tem trazido inovações ao abrir-se às hibridações da cultura brasileira, tornando-se referência fundamental da ilustração de livros dedicados à infância para o Brasil e para o mundo.

3 O zoológico verbo-visual de Guimarães Rosa e Roger Mello

Descrever o visível com palavras é um exercício de observação e fantasia que se conclui pela certeza da irredutibilidade de uma ao outro e de que "o visível não se aloja inteiramente no que se diz" (Foucault, 1991). Neste sentido, a recíproca aplicada à ilustração também é verdadeira. Essa irredutibilidade não nega semelhanças entre o

visível e as palavras, mas, ao contrário, estrutura-se como um tipo de *mimesis* na qual, mesmo sendo a ilustração e a descrição representações parciais, elas mantêm uma a outra, como um tipo de emulação. Esse tipo de representação mútua do conteúdo verbo-visual é a essência do livro ilustrado, tendo um caráter de concomitância necessariamente complementar que se realiza sobre suas incompletudes para a construção de narrativas e identidades.

O título de um livro é a sua principal identidade e sua primeira representação para o mundo, estabelecendo uma espécie de síntese do objeto, de modo a representá-lo como um todo, configurando, assim, uma representação metonímica dos elementos verbais e visuais do livro ilustrado. O título *Zoo* (Figura 3) tem essa característica de síntese, tanto por ser a forma reduzida da palavra “Jardim Zoológico”, quanto por ser elemento de composição que significa “animal”, segundo a etimologia, tendo, nesse caso, um sentido amplo e universal. Para os nossos fins, o título identifica e representa um objeto de formato horizontal, cujo conteúdo vem acoplado a um estojo de cor verde intensa, tendo um pequeno desenho de um rinoceronte recortado à direita que deixa ver um fundo de linhas pretas sobre uma base branca, apresentando-se como um padrão listrado aplicado à forma do rinoceronte.



Figura 3 - Capa do livro *Zoo*, de Roger Mello.

Assim como o estojo funciona como capa, o conteúdo ali acoplado funciona como miolo caracterizado tal qual um livro de dobraduras. À primeira vista, esse miolo apresenta-se como um objeto no mesmo formato do estojo, configurado em papel couché de cor branca com desenhos em linhas pretas que funcionam, combinadas à

forma do rinoceronte no recorte da capa e no miolo, como vinhetas na forma de gaiolas. Essas vinhetas trazem, logo abaixo, o título e os nomes dos autores em linhas pretas e com a mesma espessura.

A partir dessa entrada, encontramos quatro abas que se abrem nas quatro direções. As duas primeiras, horizontalmente: uma funcionando como folha de rosto e a outra trazendo a ficha catalográfica. As outras duas abas têm formato de meia-página e se abrem verticalmente, trazendo, no alto, um pequeno pórtico desenhado em linhas pretas (no mesmo padrão das vinhetas) e, em seguida, algumas frases relacionadas ao tema do livro.

Ao se abrir nas quatro direções, o livro deixa ver, gradativamente, trechos de um grande plano de cor laranja representando uma vista aérea do próprio Jardim Zoológico que tematiza o livro. Essa grande folha aberta tem, no centro, um duplo miolo que se abre em páginas sanfonadas, das quais o leitor escolhe sentidos para sua leitura. Cada leitor tem à sua escolha multicaminhos a partir desse espaço, das imagens dos bichos e dos textos, elementos que interagem de forma dinâmica e variada: ora como um grande galho de árvore cheio de passarinhos (Figura 4), ora como uma vista aérea em que se veem os animais posicionados sobre o plano.



Figura 4 - Passarinhos, do trecho interno de Zoo, de Roger Mello.

No centro do plano resultante da abertura do miolo, um rinoceronte é representado com uma colagem dos trechos de diferentes texturas e cores, acrescida de detalhes a lápis e tinta, oferecendo um contraste interessante entre a superfície rugosa do animal e trechos que lembram estampas de tecido. A propósito, os dois rinocerontes – o da capa e do miolo – estão caracterizados, cada um ao seu modo, de forma unitária e perfilada, o que permite analogias à famosa gravura de Albrecht Dürer “Rinoceronte de Dürer” (The British Museum) (Figura 5) e ao “Quindin”, do ilustrador Belmonte, nos livros de Monteiro Lobato, como desenhos tipicamente imaginativos.

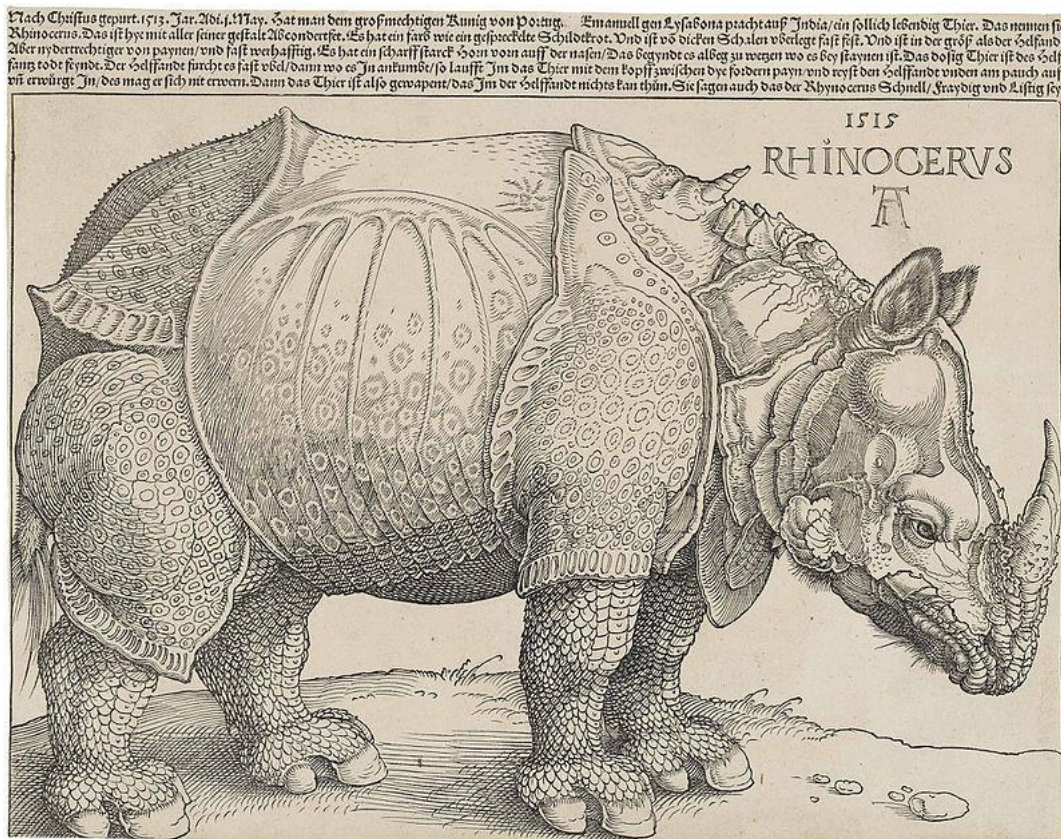


Figura 5 - “Rinoceronte de Dürer” (1515), de Albrecht Dürer.
Fonte: Wikipédia - https://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_de_D%C3%BCrer

As ilustrações de Zoo cativam o leitor pela espontaneidade, trazendo a combinação das três técnicas apontados por Claudia Mendes (2010): desenhos de lápis de cor, pintura e colagem de trechos de papel. Essas técnicas são usadas em cada espaço ocupado por um tipo de animal, variando de um só material (como um macaco feito só com linhas de lápis), até a combinação de dois ou mais materiais. Outra característica das ilustrações de Zoo é o senso de humor, atrelado à técnica. Por exemplo, o leão (Figura 6 (b)), feito com pedaços de papel rasgado, ganha vida e toques de jocosidade com o acréscimo de poucas linhas nos olhos e bigodes.

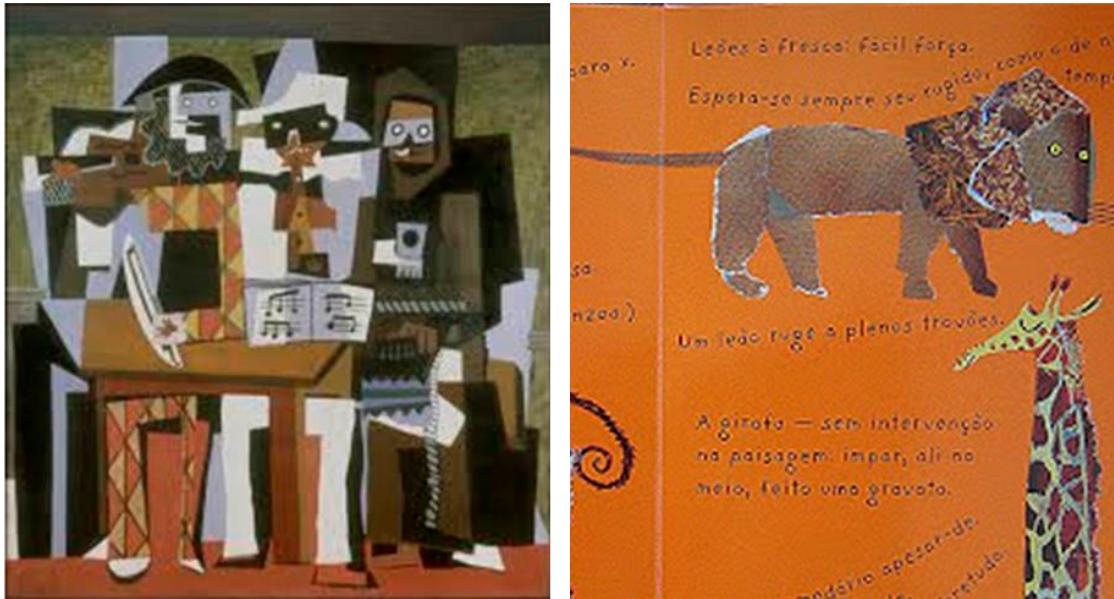


Figura 6 - (a) *Os três músicos* (1921), de Picasso, e (b) *Leão*, do trecho interno de *Zoo*.

Fonte: Philadelphia Museum of Art -

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/53963.html>

Essa diversidade de elementos, como linhas, cores e texturas das ilustrações, vai ao encontro da diversidade de animais existentes em um Jardim Zoológico, havendo áreas lineares, como as vinhetas ou o referido macaco, e áreas de cor e textura, baseadas na pintura e colagem, como o rinoceronte e o leão. Essa diversidade resulta, em grande parte, da influência de artistas antecedentes, assim como o traço de humor e a espontaneidade já são presentes em algumas de suas obras, como: *Os três músicos* (Figura 6a), de Pablo Picasso, no primeiro caso, e algumas esculturas em arame, como os personagens do *Circo de Calder* (Whitney Museum of American Art.), no segundo.

Não obstante, a simetria e equilíbrio com que espaços internos do livro são demarcados servem de base para o posicionamento espontâneo e incidental de personagens e textos. Nessa relação entre artefato e ilustração, o primeiro organiza o segundo, sem, com isso, “domesticar” seus humor e espontaneidade. Essa relação entre as diferenças e a representação da diversidade de espécies ganha sentido por tratar-se de uma coletânea de notas e reflexões de Guimarães Rosa sobre animais e zoológicos de diferentes lugares do mundo. O texto foi diagramado por Roger Mello como linhas que acompanham espaços junto aos animais, como se fizessem parte das imagens, integrando-se ao projeto, o qual foi apresentado em texto de quarta capa de Luiz Raul Machado, organizador do livro:

“Amar os animais é aprendizado de humanidade.” Guimarães Rosa tinha verdadeira mania de bichos. Quando viajava - e ele fez isso a vida toda -, visitava o zoológico de cada lugar. E ia anotando em seus

caderninhos tudo o que os animais “diziam” para ele. No livro *Ave Palavra*, publicado depois de sua morte, foram reunidos contos, notas de viagem, poemas em prosa e reflexões. Vários capítulos têm o título “Zoo” e, entre parênteses, a cidade onde ele escreveu estas anotações: Berlim, Londres, Rio, Hamburgo, Nápoles, Paris. Desses capítulos tirei e arrumei as frases que formam este livro-objeto que Roger Mello montou com sua arte. Pra que as crianças de todas as idades pudessem gostar ainda mais dos bichos e das palavras encantadas de mestre Rosa. (ROSA, 2008)

As diferenças entre os processos criativos do texto e da imagem ficam evidentes no trecho em que o texto é lembrado como um tipo de coleção de pequenas anotações feitas durante “a vida toda”, e no livro *Ave palavra*. O processo de ilustração de um texto já constituído se estabelece sempre como uma parceria e, nesse sentido, tem um caráter de busca de afinidades e complementaridades de formas, extensões e modalidades. A beleza desta luxuosa parceria é visível na montagem da engenhosa arquitetura do livro, que parece mesmo uma forma de reverência a essa escrita, referida por Roger Mello (2015) como “despretensiosamente maravilhosa”.

4 A poética visual e narrativa de *Selvagem*

Uma das principais características do livro de imagem é a sua narrativa formada pela sucessão das ilustrações, ficando a cargo de um autor “solo” a formulação desse conteúdo em uma mídia que tem sido trabalhada, predominantemente, pela dupla escritor e ilustrador. Esse tipo de livro atribui protagonismo às imagens, constituindo-se como objeto cuja poética é predominantemente visual e sequencial, porém mantendo relação com as palavras a partir do título e das possíveis leituras. A proposição poética e a organização narrativa se dão a partir de diferentes formas de analogia visual, que buscam atrair o olhar do leitor, [além de] estabelecer meios de comunicação e referências para a construção das narrativas.

Em *Selvagem* (Figura 7), a sequência das imagens é articulada a um artefato horizontal, com encadernação costurada, capa dura e fundo liso de cor laranja sobre o qual se encontram título, nome do autor e uma ilustração a traço, na cor preta, do tigre, personagem principal. O fundo de cor laranja e os elementos sobrepostos na cor preta, aliados ao título do livro, propiciam a percepção de que a qualificação do tigre como *Selvagem* estenda-se ao objeto como um todo, transformando as cores laranja e preto em signos da identificação da personagem durante toda a narrativa. Essa ênfase nas cores, como signos estabelecidos desde a capa, permite que a personagem seja representada com grande liberdade de formas ao longo da narrativa.

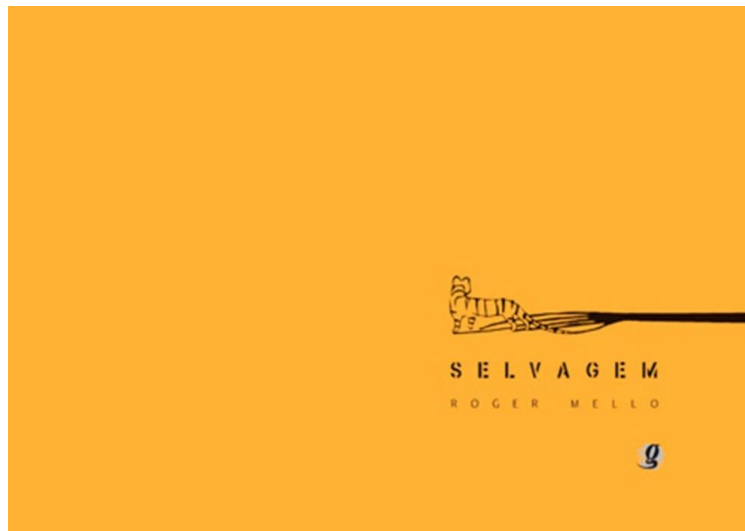


Figura 7 - Capa do livro *Selvagem*, de Roger Mello.

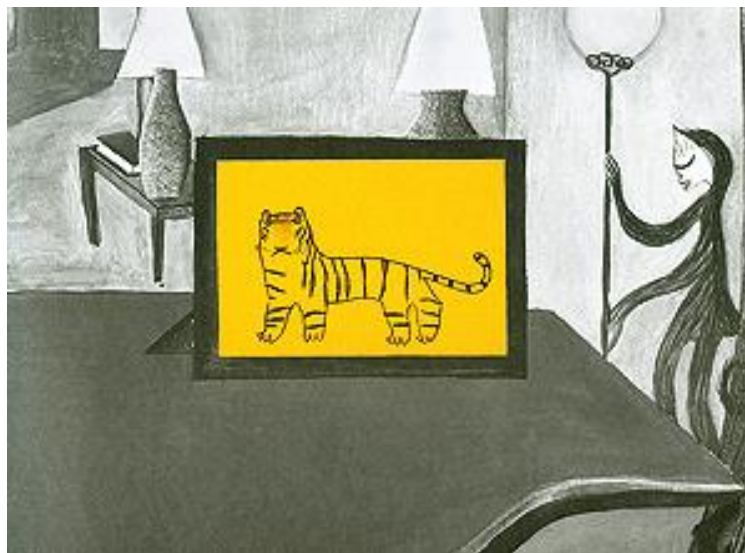


Figura 8 - Tigre no porta-retratos, do livro *Selvagem*, de Roger Mello.

O miolo tem 32 páginas em papel couché fosco, com ilustrações coloridas de página dupla, sangradas na página. As guardas da segunda e da terceira capas trazem ilustrações coloridas de animais, combinando as mesmas técnicas das imagens do livro *Zoo*. A narrativa é estabelecida a partir da sequência de ilustrações de fundo em tons de cinza. Nesse contexto, a personagem principal aparece, na primeira cena, emoldurada em um porta-retratos e representada em linhas pretas sobre o característico fundo chapado de cor laranja (Figura 8). Este elemento é destacado por Claudia Mendes como parte de um “código cromático” próprio do artista:

O código cromático do artista é bastante característico: preferência por cores primárias e secundárias, principalmente o laranja [...], frequentemente no grau máximo de saturação, em luminosidade

intensa. [...] Os tons são chapados, com poucas variações de sombreado, que mesmo assim funcionam antes como recurso expressivo do que como indicador de volume. (2010, p. 112).

A saturação das cores é característica dos dois livros, funcionando como um elemento-chave de identidades visuais. Essa característica parece vir a reboque das mudanças atribuídas por Claudia Mendes à publicação do livro *Maria Tereza* (1996). A luminosidade das cores é vista como elemento divisor de águas na obra de Roger Mello num momento em que o uso das cores intensas estabeleceu um tipo de reação ao academicismo até então presente na ilustração brasileira.

Outra mudança engendrada por Roger Mello se deu no uso da técnica da colagem para a produção das ilustrações de *Meninos do Mangue* (2001), livro em que, em determinados trechos, se utilizou também de colagens de plástico que servem para criar texturas para a pintura das cenas. Nesse sentido, pode-se dizer que os livros *Zoo* (2008), *Carvoeirinhos* (2009) e *Selvagem* (2011) combinam os avanços no uso da cor, iniciados em *Maria Tereza*, e os efeitos de colagem iniciados em *Meninos do Mangue*.

A narrativa do livro *Selvagem* deixa caminhos abertos para decisões do leitor, não define um percurso preferencial, convidando-o a variadas leituras no decorrer da história. Uma vez que a perspectiva do olhar muda, muda com ela a trajetória da leitura, que tem como base os elementos visuais: traço, textura, cor e as decorrentes mudanças nas formas das composições de página para página. O ambiente neutro, de cor cinza, permite que as cores laranja e preto tomem formas significativas e enfatizem o diálogo entre as personagens caçador e tigre. Um detalhe significativo encontra-se nas guardas do livro e funciona como possível ponto de partida para sua leitura: as imagens constantes nas guardas simulam páginas de um álbum de fotografias de animais, no qual encontra-se um espaço vazio com as mesmas proporções da imagem do tigre no porta-retratos (Figura 9).



Figura 9 - Guardas do livro *Selvagem*, de Roger Mello.

Essa ligação entre os dois espaços de representação, assim como a própria forma de ligação entre eles, é valorizada pela vivacidade de cores, formas e contrastes das representações dos animais presentes nessas guardas, dando destaque a esta parte do livro. A colagem; texturas, linhas e áreas de cor, nas cenas e na sucessão de páginas, abrem sentidos para a narrativa, requisitando atenção especial do leitor. Cada cena representada é um evento com certa autonomia, de modo que a sequência parece ser reformulada a cada página, transformando uma base linear estabelecida pela sequência como em uma série de analogias com sentidos não muito claros. Scott McCloud (2008, p. 15) chama esse tipo de transição entre imagens de *non-sequitur*, ou seja, “uma série de imagens e/ou palavras aparentemente não relacionadas e absurdas”.

5 Roger Mello: *Zoo e Selvagem*

Apesar de serem livros bem diferentes, a indeterminação e a subversão em relação à narrativa linear são pontos em comum entre *Zoo* e *Selvagem*, livros que elegem a diversidade como alternativa, convidando o leitor a se perder para descobrir possíveis percursos e tempos narrativos alternativos. As afinidades e os contrastes implícitos nos temas e nos títulos dos livros *Zoo* e *Selvagem* podem ser vistos como conotações de dois estados polarizados com sentidos de limite e liberdade. Essa polaridade entre os títulos reflete também a diferença entre as linguagens verbal e visual, que são, nas palavras de Roger Mello, “distintas e complementares [...] é uma cobra que morde o próprio rabo” (MORAES; HANNING; PARAGUASSU, 2012, p. 218).

A identidade presente nos títulos, a saber, *Selvagem*, uma representação de liberdade, e *Zoo*, uma representação de limite, é também significativa como parte de um diálogo pertinente ao seu percurso da criação, se tomamos esses livros em perspectiva relacionada a todos os outros já feitos por ele e àqueles ainda por fazer. Este tipo de diálogo vai ao encontro da concepção descrita por Cecilia Almeida Salles (2013, p. 68), referente aos processos criativos, estabelecendo que “a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significando possibilidade infinita e limite estando associado a enfrentamento de restrições”.

Em *Zoo* e *Selvagem*, a semelhança cromática, pelo uso da cor laranja, e pelas técnicas das ilustrações, são pontos de afinidade entre artefatos bastante distintos, indo ao encontro da semelhança estabelecida entre temas e títulos dos dois trabalhos. A cor é um elemento da identidade visual dos livros, distinguindo-se pelo papel desempenhado — no caso de *Zoo*, um papel estético, como um fundo em interação com a composição como um todo, enquanto em *Selvagem*, a cor desempenha um papel semiótico.

A cor laranja, como elemento da identidade visual, acende e ilumina os livros, cada um a seu modo. O laranja, por si só uma cor quente, vibrante, excitante e entendido como parte de um “código cromático” pode assumir o status de um signo dentro de uma linguagem visual. Em *Selvagem*, talvez por se tratar de um livro ágrafo, ou seja, sem conteúdo verbal, cada elemento tem seu valor e significado potencializado e, nesse sentido, a cor é o elemento que ganha maior protagonismo. Podemos aqui estabelecer uma analogia entre o uso da cor laranja na narrativa de *Selvagem* e em uma embalagem para reconhecimento do produto, como nominado por Lucia Santaella e Winfred Noth: “Uma vez que esse padrão [de cor] é sempre mantido, as variações [da forma] ganham em significado. Funcionam como variações de um mesmo tema em que o traço que varia funciona como um traço distintivo” (SANTAELLA & NOTH, 2010, P. 187).

As ilustrações são, de outro modo, pontos de afinidade entre os dois livros; e essa semelhança se dá, no primeiro, nas imagens dos animais constantes em espaços que representam um Jardim Zoológico, enquanto, no segundo, o ponto de conexão são os animais representados nas guardas do livro. As ilustrações se relacionam pela proximidade temporal entre suas publicações (2008 e 2010) e por sua semelhança de elementos visuais, técnica e materiais aplicados à produção das imagens (Figura 10).



Figura 10 - Dois animais de Roger Mello: a) Elefante do trecho central do livro *Zoo* e (b) Rinoceronte da guarda do livro *Selvagem*.

A escolha de materiais com certas propriedades físicas, os instrumentos aplicados ao trabalho e a articulação das formas são dados que influem na configuração das imagens e no modo como as vemos. Essas imagens são textos visuais legíveis, em complementaridade com os textos verbais, refletindo a afinidade entre os títulos e manifestando-se como parte de uma relação de representação mútua, ou seja, uma relação de semelhança chamada por Foucault (1991, p. 25) de *emulação*. Segundo esse

autor, “[por] esta relação de emulação, as coisas podem se imitar [...] por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa”.

Segundo esse ponto de vista, a posição das figuras dos animais em cada livro e o modo de participação em cada narrativa refletem, também, o sentido de cada título. As formas dos artefatos incidem no tempo das narrativas e, por cada estrutura e cada leitor ter a sua própria dinâmica de leitura, as temporalidades tornam-se imponderáveis. No entanto, concordamos que, nas narrativas visuais, a riqueza de detalhes pode prolongar o tempo de fruição, ou seja, “mais detalhes na imagem, tempo mais longo do discurso” (ESTEFANI & VILLAS-BOAS, 2015, p. 6).

Por fim, podemos dizer que o fato de o livro *Selvagem* ser um livro de imagem faz com que a interação entre imagens e palavras seja substituída por um tipo de interação entre imagens e título. Nesta substituição, o título é de tal forma potencializado que se aproxima da semelhança estabelecida por Foucault (1991, p. 24) quando se refere à alma e ao corpo: “são duas vezes convenientes [e] por essa vizinhança, a alma recebe os movimentos do corpo e se assimila a ele, enquanto o ‘corpo se altera e se corrompe pelas paixões da alma’”.

6 Considerações finais

Os livros *Zoo* e *Selvagem* resultam de proposições distintas para criar ambientes propícios à exploração criativa do leitor, de forma que as semelhanças, as técnicas de ilustração e as poéticas resultantes tornam-se parte de uma estética aberta às mais diferentes influências e interpretações. Do mesmo modo, as obras analisadas aqui são resultado do ambiente modernista, propício ao surgimento da colagem e das experiências como os livros de dobraduras. Os livros de Roger Mello são herdeiros da diversidade estética e dos espaços abertos pelas gerações anteriores, evoluindo em uma poética própria e original.

Consideramos aqui que o cerne dessa poética são suas ilustrações, suas inovações técnicas e sua capacidade de articulação dessas imagens como narrativas visuais. Nesse sentido, há uma grande afinidade entre poética (*poiésis*) e técnica (*techné*) em sua obra, o que reflete uma relação anterior presente desde a etimologia dessas palavras. Segundo Stucato, (2011) “a poiésis se aproxima de uma ‘essência de agir’, de uma ‘força criadora’ que utiliza um conhecimento técnico, uma técnica (*techné*), para realizar a vontade criadora”.

As ilustrações dos livros tratados aqui podem ser vistas como janelas para um mundo de intensidades cromáticas e personagens universais em sua regionalidade. Em

Roger Mello, assim como em Guimarães Rosa, o sertão é o mundo, e muitos mundos cabem nesse encontro de diversidades e maravilhas. As ilustrações de *Zoo* refletem o amor de Guimarães e Roger pelos animais, visível no encontro entre a diversidade de animais representados com a poesia das representações.

Nas ilustrações, os objetos da representação são semelhantes, mas a narrativa resultante abre-se em diversas possibilidades de interpretação. A cor laranja é um elemento de afinidade entre as identidades visuais dos livros, porém assume papéis diferentes em cada um deles, predominando um papel estético em *Zoo* e um papel semiótico em *Selvagem*. Neste caso, por se tratar de um livro de imagem, sua leitura se baseia na articulação de formas e temas, tendo a cor laranja papel crucial para sua leitura e para a compreensão das possibilidades narrativas.

Em *Selvagem*, podemos traçar uma analogia entre o título singular e o trabalho “solo” dos autores de livros de imagem. Neste livro, assim como em *Zoo*, a técnica mista com uso da colagem foi empregada com grande intensidade cromática resultando em narrativas com abertura para as mais diversas leituras e interpretações. Essas semelhanças combinam-se às diferenças, como no caso dos próprios títulos *Zoo* e *Selvagem*. Contudo, percebe-se que cada narrativa reflete metonimicamente as qualidades dos contextos que as constituem, assumindo, como colagens, as qualidades de ruptura e descontinuidade em relação à tradição e suas formas narrativas.

Referências

ESTEFANI, T.; VILLAS-BOAS, A.. O tempo nos livros-imagem de Roger Mello. In: **Z Cultural – Revista do programa avançado de cultura contemporânea**. UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 15/07/2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/327253777> Acessado em 23 de out. de 2020.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

McCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

MENDES, Claudia. **Singular e plural: Roger Mello e o livro ilustrado**. 224 f.: il. – Dissertação (mestrado) – UFRJ/EBA, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2011.

MELLO, Roger. **Até o último dinossauro**. São Paulo: FTD, 1994.

_____. **Maria Teresa**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

_____. **Meninos do Mangue**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2001.

_____. **Carvoeirinhos**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2009.

_____. **Selvagem**. São Paulo: Global, 2010.

_____. Entrevista no programa **ABZ do Zivaldo**, na TV Brasil, 16/07/2015.
Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/abzdozivaldo>. Acessado em 23 de jul. de 2019.

MORAES, O. de; HANNING, R.; PARAGUASSU, M. **Traço e Prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 200-221.

MORAIS, Frederico. Caixas e Livros. In: BRETT, Guy. **Aberto fechado**: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Catálogo.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RODARI, F. **Collage: Pasted, Cut, and Torn Papers**. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Zoo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** - processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Anablume, 1998.

SANTAELLA, L. & NOTH, W. **Estratégias semióticas da publicidade**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SCUCATO, André. O Conceito Grego de arte: a Mimesis, a Techné, e a Poiésis. In: Blogger / **Tópicos Especiais – Poética**, 17/08/2011. Disponível em: <http://topicosespeciaispoetica.blogspot.com/2011/08/o-conceito-grego-de-arte-mimesis-techne.html>. Acesso em 23 de out. de 2020.

SILVEIRA, J. C. F. da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TEICHER, Hendel. **Cut-Outs and Cut-Ups**: Hans Christian Andersen and William Seward Burroughs. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2008.