

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luciana Borges Conti Tavares

**As teias narrativas de Roger Mello e suas experimentações
estéticas em uma escrita para crianças no contemporâneo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof.^a Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Maio de 2020



Luciana Borges Conti Tavares

**As teias narrativas de Roger Mello e suas experimentações
estéticas em uma escrita para crianças no contemporâneo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Prof.^a Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof.^a Beatriz Damasceno

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof.^a Luiza Leite

UFRJ

Rio de Janeiro, 5 de maio de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Luciana Borges Conti Tavares

Jornalista, bacharel em Sociologia e Política e em Comunicação Social, ambas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Especialista em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pós-graduada em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Tavares, Luciana Borges Conti

As teias narrativas de Roger Mello e suas experimentações estéticas em uma escrita para crianças no contemporâneo / Luciana Borges Conti Tavares ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2020.

93 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.
Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Literatura infantil. 3. Livro-ilustrado. 4. Contemporâneo. 5. Infância. 6. Roger Mello. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Claudio, Pedro, Antônio e Hashi que habitam o
lugar para onde sempre quero voltar.

Agradecimentos

Abro meus agradecimentos lembrando a importância do financiamento estatal de pesquisas e de pesquisadores. Sem a ajuda financeira da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) eu não teria chegado até aqui.

Agradeço especialmente à professora Rosana Kohl Bines, minha orientadora, sempre atenta e generosa com seus alunos. Eu, particularmente, tive a sorte de encontrar uma professora que, mais do que me orientar em minha pesquisa, me mostrou novos caminhos para eu pensar sobre o meu.

Sou grata também a Eneida Leal Cunha, Frederico Coelho, Luiz Camillo Osório, Marília Rothier Cardoso e Patrícia Lavelle, docentes do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, que com suas aulas contribuíram para minha pesquisa.

Agradeço ainda a leitura generosa da minha dissertação pela banca examinadora, formada pelas professoras doutoras Luiza Leite, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Beatriz Damasceno, do Departamento de Letras da PUC-Rio, com a suplência de Aline Frederico, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Uma pesquisa também é feita de afetos e eu recebi o apoio de muita gente querida. É preciso agradecer. Começo pelos meus filhos Pedro e Antônio, que me fizeram olhar novamente para a infância. Saibam que terão sempre o meu amor.

Claudio, meu amor, sempre comigo nos melhores e nos piores momentos, sua parceira e seu amor foram essenciais para que eu concluísse essa pesquisa.

Heloisa e Vicente, meus pais, os primeiros a me abrirem portas e apresentarem caminhos, vocês têm todo o meu amor e gratidão.

Não posso deixar de agradecer também aos professores do Centro Educacional Anísio Teixeira (CEAT), escola dos meus filhos, que me apresentaram à obra de Roger Mello.

E, por fim, a Roger Mello por me ajudar a reunir dados sobre sua trajetória e sua obra.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Tavares, Luciana Borges Conti; Bines, Rosana Kohl (orientadora). **As teias narrativas de Roger Mello e suas experimentações estéticas em uma escrita para crianças no contemporâneo.** Rio de Janeiro, 2020. 93p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Investiga-se, nessa dissertação, a escrita textual e imagética do autor e ilustrador Roger Mello, em busca de identificar e discutir as experimentações estéticas que mantêm vivos, em sua literatura, a palavra com sentido ampliado, a imagem que sugere novos olhares e o borramento das fronteiras entre o real e o imaginário e os tempos passado e presente. Para isso, foram selecionados cinco de seus mais de 100 livros publicados: *Todo cuidado é pouco* (1999), *Meninos do Mangue* (2001), *Zubair e os labirintos* (2007), *Contradança* (2011) e *João por um fio* (2012). Eles respondem, por amostragem, à pergunta que motivou essa pesquisa: como a literatura de Roger Mello amplia a experiência dos leitores com a linguagem verbo-visual, sugerindo novos afetos para crianças e jovens? Pela análise dos livros-ilustrados de Roger Mello realizada por essa dissertação, percebe-se que as artimanhas estéticas do autor tensionam a linguagem na busca de novas formas de narrar. Formas que deem conta, no contemporâneo, das múltiplas infâncias tratadas na obra do autor. Uma busca que aproxima as narrativas de Roger Mello do território da infância, um lugar movente em que as coisas do mundo não têm lugares e sentidos fixos, tampouco, uma temporalidade linear.

Palavras-chave

Literatura infantil; livro-ilustrado; contemporâneo; infância; Roger Mello

Abstract

Tavares, Luciana Borges Conti; Bines, Rosana Kohl (Advisor). **Narrative webs and aesthetic experimentation in Roger Mello's contemporary children's writing**. Rio de Janeiro, 2020. 93 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation investigates the textual and imagistic writing of Brazilian author and illustrator Roger Mello. The work attempts to identify and discuss the forms of aesthetic experimentation which, in Mello's literature, capitalize on the slippery, ever-shifting meanings of words and images. It also examines how Mello's production blurs the boundaries between real and imaginary, past and present. To achieve such goals, the study turns to five of the author's more than 100 published works: "Todo cuidado é pouco" (*You Can't Be Too Careful*) (1999), "Meninos do Mangue" (*Mangrove Children*) (2001), "Zubair e os labirintos" (*Zubair and the Labyrinths*) (2007), "Contradança" (*Counter-dance*) (2011) and "João por um fio" (*João by a Thread*) (2012). The corpus provides answers to the overarching question guiding this study, namely, how does Roger Mello's literature magnify readers' experiences with verbal-visual language, suggesting new affects for children and young people? The analysis reveals that the author, in his search for contemporary forms of storytelling with which to narrate a range of different childhoods, artfully instills tension into language itself. The dissertation looks into the relationship between Roger Mello's narratives and the unsteady terrain of childhood, where things of the world are freed from rigid spatial, temporal and definitional meanings.

Keywords

Children's literature; illustrated book; contemporary; childhood; Roger Mello.

Índice

Lista de Figuras	10
Introdução: Roger Mello, um artista inquieto	12
1- A embriaguez e a produção de novos sentidos: um estudo de <i>Contradança</i>	20
2- A colcha de João como um espaço transicional: um estudo de <i>João por um fio</i>	34
3- A estética da vertigem como estratégia para a subversão da ordem: um estudo de <i>Todo cuidado é pouco!</i>	43
4- Uma escrita através dos tempos: um estudo de <i>Zubair e os labirintos</i>	56
5- A costura entre o passado e o presente: um estudo de <i>Meninos do Manguê</i>	67
5.1. Os meninos do manguê de Roger Mello	67
5.2. Os contos de <i>Meninos do manguê</i>	73
5.3. Os contos de “Meninos do Manguê”	76
6- Conclusão	84
7- Bibliografia	88

Lista de Figuras:

Figura 1. Menina-bailarina pede silêncio	23
Figura 2. Capa de <i>Contradança</i>	25
Figura 3. Jogo de espelhos	26
Figura 4. Menina no espelho	27
Figura 5. Diálogo entre a menina e o macaco	28
Figura 6. Espelho quebrado	30
Figura 7. Rinoceronte de papel	31
Figura 8. João costurando palavras	36
Figura 9. Enquanto costura, João inventa uma cantiga de ninar	37
Figura 10. O furo que traga João	40
Figura 11. João se agarra do fio	41
Figura 12. A narrativa como corrente	48
Figura 13. O jardineiro e a Rosa Branca	49
Figura 14. Caleidoscópio	50
Figura 15. A fuga da rosa dos ventos	53
Figura 16. Capa de Zubair	57
Figura 17. Capa aberta de Zubair	59
Figura 18. Segundo <i>labirinto</i>	63
Figura 19. Labirinto do templo da sacerdotisa	65
Figura 20. Imagem do Escher	65
Figura 21. Folha de guarda de Meninos do Mangue	67
Figura 22. Mangue criado por Roger Mello	73

Figura 23. O ócio da Preguiça	75
Figura 24. Meninos no mangue	76
Figura 25. Estátua de lama	79
Figura 26. A lavadeira	81
Figura 27. As mulheres e o tempo no mangue	82
Figura 28. Caranguejos	83

Introdução: Roger Mello, um artista inquieto

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
por crianças.
Manoel de Barros¹

As experimentações estéticas da escrita textual e imagética do autor e ilustrador brasileiro Roger Mello são objeto de minha pesquisa, que selecionou cinco de seus mais de 100 livros publicados, para pensar sobre as artimanhas que permitem em sua fabulação a palavra com sentido ampliado, a imagem que sugere novos olhares, o borramento das fronteiras entre o real e o imaginário e uma nova temporalidade que embaralha os tempos passado e presente. Artifícios estéticos que tensionam o regramento da linguagem e propõem novos afetos em suas narrativas para crianças e jovens leitores. Artifícios que permitem que sua literatura se aproxime da infância, entendida aqui como lugar do in-fante, daquele que não fala e, portanto, está aberto a novos sentidos. Artifícios que fazem dele, segundo a pesquisadora e ilustradora Maria Isabel Frantz Ramos, “um ilustrador inquieto em busca de novas formas de expressão” (2013, p. 221).

É justo a inquietude de Roger Mello a chave de leitura usada por essa dissertação no ingresso do universo do autor, um brasiliense radicado no Rio de Janeiro e formado pela Escola de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ). Ele é um artista multimídia, com incursões no cinema, no teatro e na literatura para adultos. Mas foi no campo do livro ilustrado² que se destacou no cenário nacional e internacional³. Em 2014, recebeu o Hans Christian Andersen por seu trabalho como ilustrador, trazendo, pela primeira vez na história do prêmio, a láurea para a América Latina.

¹ Barros, Manoel. “Uma didática da invenção”, in Manoel de Barros: poesia completa. São Paulo: Leya, 2010. p. 300.

² O conceito de livro ilustrado será usado nessa dissertação sempre na acepção dada pela pesquisadora francesa Shopie Van der Linden, em que ela o define como aquela obra em que a imagem é sempre preponderante em relação ao texto. Ele se difere do livro com ilustração por criar uma linguagem verbo-visual em que a imagem não está apenas para traduzir ou facilitar o entendimento do texto para o leitor e, sim, como mais um elemento narrativo.

³ A obra de Roger Mello para crianças e jovens leitores é composta por mais de cem títulos, sendo que em mais de trinta ele assina a ilustração e o texto. No Brasil, o autor ganhou nove prêmios Jabuti de ilustração e de livro infantil e vários selos da Fundação Nacional de Literatura Infância-juvenil. Em 2002, ganhou o prêmio suíço Fondation Espace Enfants de melhor livro infantil do ano, com *Meninos do Mangue*. Em 2014, o chinês Chen Bochui International Children’s Literature Award, como melhor autor estrangeiro na China e pelo livro mais bonito do ano, com *A Feather*, uma parceria com Cao WenXuan, em que assina as ilustrações.

Diante de objeto tão variado e extenso, decidi privilegiar obras em que o autor deixasse clara sua inquietação e a experimentação de novas possibilidades para sua escrita. Os cinco livros a serem tratados aqui são *Todo cuidado é pouco* (1999), *Meninos do Mangue* (2001), *Zubair e os labirintos* (2007), *Contradança* (2011) e *João por um fio* (2012). Eles apresentam não apenas experimentações estéticas diferentes, mas também experiências infantis distintas e, por isso, são capazes de criar um pequeno e representativo registro do percurso criativo do autor. Um percurso que parece interessar a ele não apenas como artista, mas também como pesquisador, como aponta a pesquisadora da Universidade Federal de Goiás, Vera Maria Tietzmann Silva.

Na obra de Roger Mello percebe-se a disciplina do pesquisador por detrás da mão do artista. O sólido lastro cultural de Roger faz emergir de seu traço e de suas histórias a presença do estudioso, que busca não só na imaginação, mas também nas leituras a matéria-prima de sua criação artística. (SILVA, 2012, p. 58)

A pesquisa a que se dedica Roger Mello, no entanto, não se destina a produzir informação, mas subjetividade. Ela é fonte de elementos para enriquecer o repertório do artista sobre o universo a ser narrado e não um método que engesse sua criação. “Como não pesquisar, ir atrás do que foi feito sobre aquilo” (MELLO, 2019)⁴, pergunta o autor. O passado, assim, muitas vezes oferece elementos ao artista, transformando-se em matéria-prima de uma produção contemporânea. Um passado que chega à obra de Roger Mello de várias maneiras e está presente não apenas nos livros em que ele reconta ou visita tradições e festejos brasileiros, como *Nau Catarineta*⁵ e *Carvalhadas de Pirenópolis*⁶, para citar apenas dois, mas em praticamente todas as suas narrativas.

Experimentar parece mesmo ser o verbo de Roger Mello⁷. Sua obra não segue um estilo ou um padrão, persegue experimentações estéticas distintas, tanto

⁴ Roger Mello concedeu entrevista para a autora dessa dissertação em 24 de novembro de 2019.

⁵ Roger Mello ilustrou *Nau Catarineta*, registrando sua leitura do mais célebre poema anônimo marítimo ligado à tradição oral lusófona. O livro foi editado pela Manati, em 2004, e circula hoje com o selo da Global Editora.

⁶ O livro publicado em 1997, pela Global Editora, conta a história de um menino apaixonado que colhe uma flor para entregar para a moça por quem está apaixonado.

⁷ Roger Mello é um dos expoentes da geração de 1990 de autores de literatura infantil e juvenil brasileiros que revalorizou o livro como objeto estético. A produção desses autores diferenciou-se da produção nacional, até então, muito centrada no texto, como é o caso de Monteiro Lobato e seus herdeiros da geração de 1970. A geração de 1990 vai dialogar com tendências e artistas europeus e

no texto, quanto na imagem. Ele se move na literatura para crianças com total liberdade, abordando temas difíceis, como a fome, a guerra, revisitando o folclore e transformando o livro em um objeto estético. Tudo com a certeza de que a literatura para crianças e jovens não tem que seguir um modelo, de que ela “não é um gênero, ela percorre todos os gêneros” (MELLO apud MORAES, 2012, p. 210)⁸. Um percurso que ele persegue com sua literatura. A bagagem do artista, assim, unida à sua ânsia de experimentar, faz com que ele manipule elementos de culturas e tempos diversos em busca de uma nova forma para sua narrativa.

Suas fontes de pesquisa igualmente espelham o caleidoscópio interno que lhe alimenta: culturas populares e tradicionais brasileiras, cultura de massa, artes plásticas, teatro, cinema e literatura. Some-se a isso o gosto por viajar e mesclar em seus trabalhos suas vivências e anotações de viagem (RAMOS, 2013, p. 221).

O DNA das obras de Roger Mello não nos permite percorrê-las em busca de um estilo definido, de uma identidade artística fixa. Ele é múltiplo, o que não o impede de apresentar em muitos pontos semelhanças e afinidades. Afinal trata-se da escrita de um mesmo autor. Mas o que chama a atenção do leitor diante de seus livros é a diversidade do traço e da prosa de cada um deles. É a possibilidade de olhar de outro ângulo para a infância, sempre presente nas páginas de seus livros. É possível que eles pareçam a um leitor menos atento de autoria diversa.

Vale colocar lado a lado as ilustrações de *A cristaleira*⁹, de Roger Mello para a história de Graziela Bozano Hetzel, e as de *Meninos do Mangue*, para perceber que elas se ligam apenas pela vontade de narrar e ilustrar. O traço realista e acadêmico que dá corpo ao conto sobre uma menina assustada com a separação do pai e da mãe é em muito distante das ilustrações analisadas nessa dissertação que experimentam várias técnicas em busca de efeitos também diferentes. O resultado

estadunidenses que, desde o modernismo, experimentam várias possibilidades para o livro para crianças.

⁸ A vontade de experimentar talvez explique a razão de um artista multimídia, como Roger Mello, ter escolhido o livro para crianças como suporte preferencial de sua escrita, já que as obras para esse segmento, por razões de mercado, são mais ousadas do ponto de vista gráfico do que as destinadas a adultos. A 4ª Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada pelo Instituto Pró-livro e publicada em 2016, mostrou que 27% dos leitores entre 5 e 10 anos escolhiam um livro pela capa. Esse percentual caía um pouco na faixa de 11 a 13 anos, quando 23% do total usava a capa como critério de escolha. Já entre os leitores de 14 a 17 anos, a capa define a escolha de 15% do total. Quanto mais velho o leitor, menos a capa influencia a escolha.

⁹ O livro da Graziela Bozano Hetzel ganhou o prêmio Jabuti, em 1996, de melhor livro infantil e juvenil e da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1995, de melhor livro e melhor ilustração.

de tanta diversidade é uma escrita imagética que explora restos, volumes, cores, vazios, traços, colagens, fotografias e referências distintas para criar o universo das obras aqui analisadas.

A narrativa de Roger Mello, por sua vez, experimenta vários gêneros textuais, como a prosa poética e os contos tradicionais em busca de uma forma que permita ao autor narrar. Narrar, como o próprio falou em entrevista a esse trabalho, é seu interesse maior. Narrar para esse artista híbrido, da palavra e do traço, significa explorar as possibilidades da linguagem verbo-visual, fazendo com que seu leitor esqueça que lê e vê e apenas experimente a narrativa, como se imagem e palavra formassem uma mesma unidade.

Mas narrar em sua obra não está mais na esfera da tradição, da transmissão da experiência, mas, sim, inscrita no contemporâneo e na necessidade de experimentar, de criar novas linguagens para dar conta de múltiplas infâncias. Roger Mello é um artista contemporâneo mais interessado em problematizar e experimentar o real, do que em julgamentos éticos e propostas de novos mundos para a infância. Uma intenção deixada clara na forma como ele trabalha em seus livros a realidade vivida por seus personagens. A condição social não é mascarada, está ali ajudando a dar corpo à experiência dos personagens, mas, ao mesmo tempo, não é o objeto do olhar do artista.

Eu posso apelar só para o sofrimento, mas seria uma caricatura de uma literatura séria. A criança brasileira tem a alegria e a ludicidade como um elemento para enfrentar isso, o que não significa que não bata muito dolorido, nela (MELLO, 2019).

As crianças-protagonistas de Roger, dessa forma, não se situam em uma infância reduzida à relação entre dois termos apenas – adulto e criança –, mas, sim, em trajetórias de vida que “estariam abertas ao efeito de um amplo leque de fatores humanos e não humanos na construção de múltiplas versões da infância e da idade adulta à medida que se modificam ao longo do tempo” (PROUT, 2010, p. 747). Uma perspectiva que se move, segundo o sociólogo inglês Alan Prout, entre tempo histórico, tempo individual e institucional, garantindo, dessa forma, a experiência da criança contemporânea que me interessa na literatura de Roger Mello. Uma experiência que, na obra do autor, não se restringe à história narrada, mas que está principalmente na experiência do leitor com a linguagem verbo-visual que estimula

a fabulação, tornando-o sujeito da história, como bem notou o filósofo alemão Walter Benjamin em suas anotações sobre o livro infantil.

Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico. Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. (...) Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante” (BENJAMIN, 2014, p. 69-70).

A infância na obra de Roger Mello é, assim, mais do que personagem de sua literatura, uma possibilidade de criação e de liberdade. A infância é uma experiência em uma zona de instabilidade onde prevalece a embriaguez e a vertigem que ampliam o universo das histórias de *Contradança*, *João por um fio* e *Todo cuidado é pouco*. É também o trânsito entre os tempos passado e presente, que cria uma nova temporalidade vivida pelos personagens de *Zubair e os labirintos* e *Meninos do Mangue*. Uma experiência estética que horizontaliza a relação do autor com o seu objeto, fazendo com que ele se relacione com a infância não mais como adulto, mas como um artista em busca das possibilidades que ela lhe dá. A infância como um lugar de possibilidades, de invenção, de experimentação, como ele deixa claro ao falar de *Flicts*¹⁰, de Ziraldo.

O Ziraldo atingiu todas as dimensões narrativas do abstrato quando fez o *Flicts*! Um livro infantil revolucionário e mostra que o artista pode conseguir ser tão experimental como a criança! O Ziraldo é um divisor de águas, aqui e no mundo todo. Quando o vermelho propõe: “É a bandeira do Japão ou é o Sol?”, sensação, narrativa, forma, ideia, tudo fica vermelho” (MELLO apud MORAES, 2012, p. 210)¹¹.

¹⁰ *Flicts* é a primeira obra de literatura infantil de Ziraldo, lançada em 1969 pelo selo Expressão e Cultura. Hoje, o livro circula com o selo da Editora Melhoramentos. O livro é considerado revolucionário por suas ilustrações serem compostas apenas por cores e formas. *Flicts* é uma rara e estranha cor que procura seu lugar no mundo. O livro é considerado a obra prima de Ziraldo e foi recebido com entusiasmo, como mostra a crônica “*Flicts: o coração da cor*”, de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 22 de agosto de 1969, no “Caderno B” do Jornal do Brasil. “Ziraldo abriu mão de suas artimanhas todas para revelar *Flicts* com absoluta economia de meios, ou, antes, sem meio algum. E dá-nos a festa da cor como realidade profunda, e não mera impressão da luz no olho. Sua revelação é fulgurante. Faz explodir a carga emocional e mental que as cores trazem consigo.” Disponível em <http://pequenidades.blogspot.com/2012/06/flicts-o-coracao-da-cor.html> (Acesso em 06/02/2010)

¹¹ É importante lembrar que Roger Mello começou sua carreira como estagiário do escritório Zapin, de Ziraldo, um dos maiores artistas gráficos brasileiros, e lá se encantou pelo livro e pelo próprio Ziraldo e sua obra.

A infância seria, assim, um terreno movediço em que as fronteiras que separam o real e o imaginário estão borradas, assim como se embaralham nele os marcos temporais convencionais de passado, presente e futuro. É nesse lugar indefinido, que transita entre natureza e cultura e onde fica mais evidente o caráter híbrido da criança, que se inscreve a escrita de Roger Mello. Uma escrita que busca se colar a uma criança atenta às coisas do mundo, mas que ainda não as têm catalogadas e classificadas, e, por isso, aberta a ver nelas sentidos que a linguagem excluiu. A infância poderia ser entendida, desta forma, como um entre-lugar, em que natureza e cultura conviveriam sem os empecilhos impostos por fronteiras.

Infância, onde, como diz Agamben, “cada coisa, cada ser tem, além de seu nome manifesto, um nome escondido, a qual não pode deixar de responder” (2007, p. 25). Nome que se revela apenas a quem é capaz de magia. Magia que não está somente preocupada em nomear ou renomear as coisas do mundo, mas em libertar a coisa nomeada da linguagem (Idem). A magia como gesto, como desvio em relação ao nome, se liga intimamente à linguagem, e, portanto, tem a dizer à literatura. O semiólogo Roland Barthes, em sua aula inaugural da cadeira de semiótica do Colégio de França, em 1977, diz que não pode haver liberdade senão fora da linguagem, mas que, infelizmente, a linguagem humana é sem exterior, é um lugar fechado e que, diante de tal fascismo, só restaria aos homens “trapacear com a língua, trapacear a língua”. “Essa trapaça salutar”, diz ele, “essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2007, p. 16). Esse lugar de revolução permanente identificado por Barthes é o mesmo criado pelo desvio, pela magia proposta por Agamben. Mas se Barthes busca na literatura a fala liberta do fascismo da língua, Benjamin e Agamben acreditam que infância revela a gagueira, a falha humana.

Ela (a infância) é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível (GAGNEBIN, 1997, p. 180-181).

Nesse vazio está a possibilidade de o homem criar, de recriar o que experimenta e, portanto, da magia. Um vazio que acolhe novos afetos e olhares que jogam luz sobre realidades ignoradas pelo discurso corrente e, assim, permitem o aflorar de novas potências. São esses afetos e novos olhares provocados pela literatura de Roger Mello que me interessam. Olhares que enxergam múltiplas infâncias e subjetividades na fabulação do autor. É perseguindo essas possibilidades que estruturo essa dissertação.

O primeiro estudo, de *Contradança*, busca a instabilidade possível no lugar movente em que se dá a experiência estética da narrativa. Ilustrado com fotografias e desenhos que exploram a embriaguez do olhar, o livro conta a história de uma menina-bailarina em diálogo com um macaco que pode ser ela mesma, na loja de espelhos de seu pai. A menina está a travar um diálogo com o macaco sobre sua própria identidade e a memória de sua mãe, em um cenário onde a imagem não encontra limites e, assim, esgarça a própria condição dos personagens, permitindo à protagonista um novo lugar no fim da história.

O segundo estudo, de *João por um fio*, se apoia no conceito de objeto transicional do pediatra e psicanalista inglês Donald W. Winnicott. A narrativa publicada em 2002 conta a história do menino João e sua relação com a colcha que o cobre na hora de dormir. O enredo da história se desenvolve no intervalo criado entre o menino e a colcha, um intervalo instável, onde é possível um mundo movente. Para entrar nesse universo, essa pesquisa recorreu ao conceito de Winnicott que transforma esse espaço em uma área intermediária de experiência, onde a criança brinca, cria e estabelece uma relação entre a realidade exterior e a interior. Um intervalo que pode ser percebido em todas as narrativas analisadas aqui, mesmo que ele não seja o objeto das análises.

A instabilidade que marca *Contradança* se repete em “Todo cuidado é pouco”, o terceiro estudo dessa dissertação. A escrita do autor aposta no jogo para transformar a narrativa em uma experiência de vertigem capaz de mudar a ordem das coisas. É no lugar onde a infância se mistura à magia, ao jogo, à brincadeira que a narrativa de *Todo cuidado é pouco* tensiona o regramento da linguagem e propõe novos afetos na história do jardineiro que cuida de uma rosa branca e é surpreendido pelo acaso. Uma surpresa que vai colocar em risco a ordem da história e a guarda da rosa branca.

A desordem se repete em *Zubair e os labirintos*, o quarto estudo apresentado nessa dissertação, que conta a história de um menino em meio ao bombardeio da Biblioteca de Bagdá, durante a Guerra do Iraque. Uma desordem vivida em duas esferas pelo menino-protagonista. A primeira é real, causada pela guerra e transforma em caos o território por onde ele transita. A segunda é subjetiva, simbólica e cria um novo território sem marcos de tempo ou de lugar. Zubair, assim, viaja através dos tempos e da história de seu povo, construindo em um vai e vem temporal entre o passado e o presente que constrói o labirinto que desafia a infância vivida em meio à guerra.

O tempo também é a costura da narrativa de *Meninos do Manguê*, o quinto estudo dessa dissertação, que parte da potência do “homem-caranguejo”, descrito pelo médico pernambucano Josué de Castro, para compor a vida no manguê em que a Sorte e a Preguiça estão a pescar siris. O resultado de uma aposta entre elas abre uma série de oito histórias em que o leitor se vê diante de meninos que passam a vida entre caranguejos e lama. Uma história, como diz o autor, contada na batida do manguê beat, em que a tradição e o contemporâneo formam a matéria manipulada por ele. Digo manipulada porque as ilustrações do livro são concretas e nascem de material encontrado no próprio manguê. São elas, em seu colorido e forma, que compõem o território em que a condição social dos meninos do manguê não é mascarada e está ali ajudando a dar corpo à experiência dos personagens.

Uma realidade que sustenta a história, mas, ao mesmo tempo, não é objeto do olhar do artista, que faz da vida comezinha de seus personagens a protagonista da narrativa. Assim, os cinco estudos que compõem essa dissertação respondem, por amostragem, à pergunta que motivou essa pesquisa. Como a literatura de Roger Mello amplia a experiência dos leitores com a linguagem verbo-visual, sugerindo novos afetos para crianças e jovens? A análise dos livros-ilustrados de Roger Mello realizada por essa dissertação, indica que as artimanhas estéticas do autor tensionam a linguagem em busca de novas formas de narrar. Formas que deem conta, no contemporâneo, das múltiplas infâncias tratadas em sua obra. Uma busca que aproxima as narrativas de Roger Mello do território da infância, um lugar movente em que as coisas do mundo não têm lugares e sentidos fixos, tampouco, uma temporalidade linear.

1. A embriaguez e a produção de novos sentidos: uma leitura de *Contradança*¹²

*A serpente semântica disse:
não adianta querer
significar-me
neste silvo.
Meu único modo de ser é a in
sinuosidade e a in
sinuação.
Não é possível pensar
a verdade
exceto como veneno.*
Sebastião Uchoa Leite¹³

Sombras, indefinições, insinuações. Assim, apostando em uma zona de embriaguez em que imagem e reflexo se misturam, Roger Mello cria *Contradança*¹⁴, o livro ilustrado que narra o encontro entre uma pequena bailarina e um macaco, na loja de espelhos do pai da menina. Nesse cenário de inúmeras possibilidades dadas pelos espelhos, os personagens da história encenam uma espécie de contradança com seus corpos e imagens, criando um jogo que amplia a própria palavra, ressaltando nela seu sentido menos usual que se refere a uma situação instável¹⁵. É essa instabilidade que permite à menina fixada na imagem da mãe bailarina já morta buscar um novo lugar para ela e seu corpo na narrativa. É esse lugar movediço, de possibilidades que me interessa, já que este estudo pretende explorar o espaço criado pelo artista entre o corpo e a imagem dos personagens, como que, nesse intervalo, se instalasse uma zona de instabilidade menos perigosa do que promissora.

Antes de iniciar esse percurso, porém, é necessário estabelecer um norte para que, ao fim dessa leitura, seja possível uma escrita sobre a obra. De início,

¹² A primeira versão desse estudo foi apresentada como monografia para a disciplina Dimensões Contemporâneas do Estético, ministrada no segundo semestre de 2018 pelo professor doutor Luiz Camillo Osório, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio. Uma segunda versão foi apresentada no X Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Letras da UERJ, em outubro de 2019, e uma terceira no 8º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil, realizado em novembro de 2019, em Florianópolis.

¹³ Leite, Sebastião Uchoa. “Outro esboço”, in *Poesia completa*: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 185

¹⁴ *Contradança* foi editado pela Companhia das Letrinhas, em 2011, em uma edição luxuosa de capa dura, em que a ilustração da capa tem detalhes metalizados. O papel para a impressão é o perfect, gramatura 180 g/m², o que garante a integridade da página do livro que conta com guarda, contracapa e página dupla para a ficha catalográfica e a dedicatória.

¹⁵ A palavra contradança, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, significa, além do sentido genérico das danças de quadrilha, uma situação instável, instabilidade.

situo *Contradança* no rol dos livros ilustrados, na acepção dada pela pesquisadora francesa Sophie Van der Linden, que destaca obras em que “a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto”, em que “a narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens” (2011, p. 24). Para ela, os livros ilustrados inverteram a relação vigente no livro com ilustração, de predominância do texto sobre a imagem, e se afirmaram, ao longo do século XX, como uma “forma específica de expressão” (Idem, p. 29), com a iniciativa de artistas e editores, como o livreiro e pedagogo francês Paul Fautcher, que, em 1931, criou uma coleção especialmente para crianças. “A diagramação dos Aluns du Père Castor manifesta real consideração pelo espaço visual do livro e nele se afirma o status da imagem: “Temos que nos esforçar para empregar a imagem com a plenitude de seu poder”, declara Paul Faucher” (Ibidem, p. 16).

É na senda aberta por Fautcher que Roger Mello transita com seu *Contradança*, em um ambiente narrativo em que o entendido por imagem é o conjunto de elementos visuais encontrados no livro - o próprio objeto livro, as ilustrações, a tipografia do texto e o projeto gráfico. Um conjunto que extrapola a ilustração. Imagem, dessa forma, é para os artistas do livro-ilustrado um elemento tão central quanto a palavra, como deixa claro Roger Mello em post, no Facebook¹⁶, em que defende a manutenção da categoria Ilustração no Prêmio Jabuti de 2018.

O livro é um objeto gráfico, pensado criteriosamente em suas dimensões, respiração entre elementos textuais, texturas, incidências de luz. As ilustrações não são coisa nova, dedicadas exclusivamente a crianças, e não, a quantidade de palavras ou de ilustrações não significa faixa etária, não repetimos isso, isso não é verdade. A ilustração é tão antiga quanto o livro mais antigo. E tem função narrativa plena, de outra ordem que a escrita, mas plena, específica, complexa, insubstituível (MELLO, 2019).

“Dizer livro ilustrado, é, na verdade, uma redundância. Ilustração e projeto gráfico nunca foram uma derivação do texto verbal” (MELLO, 2108)¹⁷, mas um

¹⁶ Publicado por Roger Mello, dia 15 de julho de 2018, no Facebook.

https://www.facebook.com/search/top/?q=O%20livro%20C3%A9%20um%20objeto%20gr%C3%A1fico%20pensado%20criteriosamente%20em%20suas%20dimens%C3%B5es%20re%20spira%C3%A7%C3%A3o%20entre%20elementos%20&epa=SEARCH_BOX Acesso em 23/02/20

¹⁷ Mello, Roger. Postagem no Facebook, de 14 de julho de 2019, em defesa da manutenção da categoria de Ilustração no Prêmio Jabuti. <https://www.facebook.com/search/top/?q=Dizer%20livro%20ilustrado%20C3%A9%2020na%20verdade%20uma%20redund%C3%A2ncia.%20Ilustra%C3%A7%C3%A3o%20e%20>

campo único, ou melhor, como o próprio Roger Mello definiu, “o campo da palavra e da imagem” (apud KIKUCHI, 2003, p. 38). O campo que escolheu para exercer sua escrita, seja ela visual ou textual, não importa, mas sempre uma escrita a serviço da narrativa. Em seus livros, imagem e texto se unem por uma fraternidade produzida não pelo desejo da primeira “ilustrar” ou representar o dito no texto, mas por uma necessidade mútua de narrar, de contar. Muitas vezes, é a própria imagem que inaugura a narrativa do artista, que, em vários trabalhos, vai além e transforma o livro em um objeto que também contribuiu para a narrativa (MELLO, 2014). Assim é em *Contradança*, livro em que “a página dupla se vê legitimamente invadida como espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto a narração, se tornam indissociáveis” (LINDEN, 2011, p. 15).

Imagem que, no caso do livro ilustrado, é uma fotogravura, ou seja, a reprodução de trabalhos originalmente feitos fora do livro, mesmo que pensando nele como plataforma da escrita do artista. A transposição dessa imagem para o livro exige, desde a sua concepção, recursos técnicos e equipe variada para construí-lo como um objeto que possa acolher texto e ilustração. Há artistas, como é o caso de Roger Mello, designer formado pela Escola de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ), que dominam não só as técnicas de seu fabrico, como assinam o projeto gráfico de suas obras, tendo, assim, maior controle sobre o produto final. Com as técnicas modernas de reprodução da imagem e do livro, é possível para o artista deixar rastros visíveis de sua criação em um produto da indústria cultural. *Contradança* é um desses livros que têm a pegada do artista. Ele, além de acompanhar a produção do livro, experimentou uma linguagem pouco usual nos títulos para crianças: a fotografia¹⁸. As imagens da obra são fotografias onde Roger Mello cria a cena em que se desenrola a história. Está nelas o locus da narrativa do encontro de uma menina-bailarina com um macaco, ficando ao texto a tarefa de legendá-las para evidenciar a potência da imagem. Digo

[projeto%20gr%C3%A1fico%20nunca%20foram%20uma%20deriva%C3%A7%C3%A3o%20do%20texto%20verbal&epa=SEARCH_BOX](#) Acesso em 23/02/20

¹⁸ Em uma pesquisa realizada em 2012 pelos autores do artigo “O uso da fotografia no livro infantil”, que tem como objeto o livro “*Contradança*”, na Livraria Cultura do Conjunto Nacional de São Paulo, com 600 livros para crianças de 15 meses a 11 anos, apenas 30 deles usavam a fotografia como recurso gráfico, ou seja, 5% da amostra selecionada pelos pesquisadores. A maioria deles se destinava a crianças mais velhas ou tinha informações científicas como conteúdo. “Somente 0,3% dentre os 600 livros pesquisados utilizam a imagem fotográfica como expressão para uma narrativa ficcional” (SPINELLI, 2012, p. 235), como é o caso de *Contradança*.

legendá-las não para destacar o protagonismo da imagem, em detrimento do texto, mas com o intuito de apontar que, nesse caso, o texto estaria a serviço de potencializar o caráter instável da imagem, de revelá-la, como define a pesquisadora francesa.

“Algumas palavras bastam para revelar a imagem, fazer com que ela apareça, como basta um banho adequado para tornar visível a imagem latente de um negativo fotográfico”. O aporte do texto ou da imagem pode assim revelar-se indispensável para a compreensão um do outro que, sem sua contraparte, permaneceria obscuro (LINDEN, 2011, p. 123).

Contradança inicia-se deixando claro que a narrativa se realiza na imagem. A menina-bailarina corre na página e anuncia o ambiente da narrativa. O protagonismo da personagem não se afirma na palavra, mas na negritude da página dupla, rasgada pela silhueta da menina-bailarina, que chama com seu gesto a palavra impressa no livro: “Psss! Não é quando a noite faz silêncio que os reflexos passeiam” (MELLO, 2011, p. 7-8). A palavra funciona, assim, como uma legenda a iluminar as áreas de sombra da página, garantindo a autonomia da imagem e explicitando que a narrativa de *Contradança* sustenta-se no conjunto formado por imagem, texto e espaço, dado pela materialidade do livro.

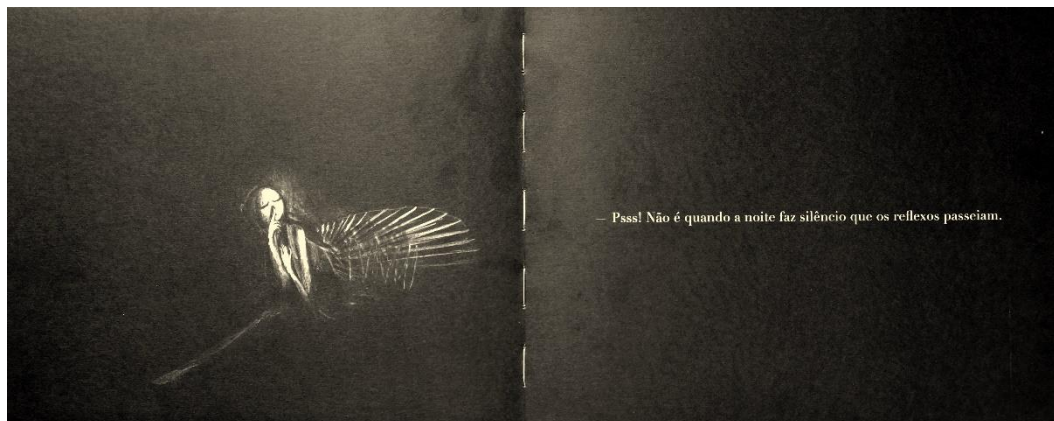


Figura 1: Na narrativa de *Contradança*, é possível perceber a imagem puxando a palavra

A imagem autônoma, livre da tarefa de representar o real ou de servir de suporte pedagógico e ou de elemento facilitador do entendimento do texto por um leitor ainda imaturo, é, segundo Van de Linden, inesperada e portadora de inúmeras ressonâncias simbólicas. Ressonâncias visíveis nos desenhos e nas fotogravuras de *Contradança*, montagens manipuladas por Roger Mello. Digo manipuladas por elas

terem materialidade, nascerem de objetos de natureza variada, como em uma colagem de criança, e transmutarem-se em ilustração através da fotografia. Matéria a serviço da narrativa, como a bailarina confeccionada e vestida pelo próprio artista que ganha vida no corpo da menina. O macaco, por sua vez, lembra estatuetas indígenas, constituindo-se no livro em um misto de materialidade e traço ou em uma alternância das duas possibilidades, revelando-se nas fotografias como um ser híbrido que traz em si a tradição de povos originários e a marca do artista contemporâneo. Traço e objetos, assim, unem-se, pelas mãos do artista, para criar os corpos e o cenário onde a menina e o macaco encontram-se. Mas é na cena fotográfica que a matéria se potencializa.

Para ilustrar este livro, fiz uma boneca em massa plástica da menina e costurei sua saia de organdi. Eu não sabia costurar, tive que aprender. Eu sempre mudo muito os estilos de ilustração quando faço um livro. Neste caso, precisei fazer a boneca em três dimensões, criar os espaços e o macaco para depois fotografar. A transposição do tridimensional para o bidimensional, para fotos em preto e branco, me fez compreender melhor as dimensões da menina (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 4).

As imagens de *Contradança*, dessa forma, são construções impuras, em que elementos variados criam uma unidade sempre posta em dúvida pelas distorções das fotos e pelos reflexos nos espelhos que anunciam, já na capa e na folha de guarda do livro, a multiplicidade de possibilidades das imagens da menina e do macaco. O jogo de espelhos que marca a contradança dos personagens, vale lembrar, é um artifício usado por muitos artistas para questionar a verdade ao apontar diversos pontos de vista do mesmo objeto ou situação. Vale citar, como exemplo de como eles servem ao jogo, a montagem de 1985 do clássico *Assim é se lhe parece*, do italiano Luigi Pirandello, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, que tinha ao fundo do cenário uma parede coberta de espelhos de tipos e tamanhos variados. Na montagem, o diretor Paulo Betti usou os espelhos do cenário de Paulo Mamede como referências para a marcação dos atores na cena. Da plateia, podia-se ver a cena de vários ângulos diferentes, dependendo de onde os olhos do público mirassem, expressando espacialmente a tese de Pirandello da existência de diferentes pontos de vista em substituição à crença da verdade.

A duplicidade da imagem do espelho – existem muitos no cenário – não é apenas uma ideia cenográfica, mas uma recorrência que o diretor não tentou disfarçar. A concepção cenográfica nos demais elementos revela, no despojamento dos poucos objetos em cena, uma sugestão ao básico

que nem sempre a montagem acompanha. A parede de espelhos no final, um efeito espetacular e fantasioso (é inevitável a lembrança de Lewis Carroll na saída da família Ponza e a citação teatral ao refletir a família aplaudindo) destoa da simplicidade do visual do restante da cenografia (LUIZ, 1985).

Roger Mello também faz uso deles para criar novas perspectivas para seu leitor, mas, dessa vez, em favor de um jogo em que a verdade não está mais em discussão. Em *Contradança*, a menina e o macaco contracenam com os espelhos, como se eles fossem, mais do que a marcação de seus lugares



Figura 2: A capa do livro convida o leitor a ver pelos espelhos

na cena, personagens da história. Não se trata mais de criar pontos de vista, mas de diluir qualquer vestígio de verdade nos reflexos dos espelhos. O diálogo dos personagens com os reflexos é o que cria uma zona de instabilidade em que o faz de conta se confunde com o que se conta. Desta forma, o que mais importa nesse jogo não é mostrar, como afirma a contracapa do livro, que as pessoas podem ser vistas de formas diferentes, mas revelar e subverter limites na exploração da linguagem pelo autor, para dar corpo à contradança entre a menina e o macaco que exploram um os limites um do outro.

Tudo é sugerido, desde a relação da menina com a figura da mãe, ainda presente, como a iminência da figura do pai, em silêncio, trabalhando, talvez na outra sala. Mas a menina vê o reflexos e conversa com um macaco, ou melhor, com reflexo de um macaco. A contradança, o diálogo, permite se estranhar através do outro, não para se entender de maneira definitiva, mas para se estranhar (MELLO apud FNILIJ, 2014, p. 4).

O exercício de alteridade descrito por Roger Mello se dá em uma loja de espelhos coberta pela penumbra, por sombras e silhuetas que ocultam e sugerem e luzes que confundem quem busca semelhanças com o real. É esse ambiente de embriaguez dos sentidos produzido por indefinições e insinuações contidas nas imagens que importa.



Figura 3: O jogo de espelhos cria um ambiente de embriaguez dos sentidos

É ele quem vai propor novos limites para os corpos da menina-bailarina, contido e racionalizado, domesticado pela modernidade ocidental, e do macaco, que habita o estado natural, com gestos incontidos do incivilizado. Limites que colocarão em tensão o lugar desses estereótipos, papéis tão claramente marcados no imaginário da literatura para crianças¹⁹, sem, no entanto, explicitar, no texto, essa intenção. O que importa, por fim, é o que se sugere na embriaguez e não o que se revela.

É a possibilidade de se experimentar uma nova ordem, como sugeria o filósofo Walter Benjamin, segundo leitura de George Didi-Huberman. “Ora, o que é o risco de se entregar à embriaguez, senão o ato de fazer experiência dos limites em que se mantêm nossa própria razão, nossas próprias sensações ou nossas relações com outrem?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 208). É esse jogo de esgarçar os limites no interior da imagem que está sendo jogado em *Contradança*. Um jogo proposto pela menina para o macaco, logo no início da narrativa:

¹⁹ Cito o poema de Cecília Meireles, “A bailarina” (Esta menina/ tão pequenina/ quer ser bailarina./ (...) Roda, roda, roda, com os bracinhos no ar/ e não fica tonta nem sai do lugar.), e a canção “Valsa da bailarina”, de Chico Buarque e Edu Lobo (Só a bailarina que não tem/ Sujo atrás da orelha/ Bigode de groselha/ Calcinha um pouco velha/ Ela não tem), como exemplos do ideal feminino de delicadeza e perfeição. Um ideal explorado na literatura para crianças, onde as bailarinas e as princesas são o estereótipo do feminino. Já o macaco é um personagem frequente das histórias da tradição oral brasileira, onde é muito comum enredos em que o macaco vence pela esperteza a onça, disposta a comê-lo, como no *A onça e a cabaça*, de Daniela Chindler, com ilustrações de Mariana Massarani, editado em 1998 pela Paulinas. Há ainda uma série de histórias, como a do “Macaco e a negrinha de cera”, recolhida por Câmara Cascudo, em que ele representa a vilania humana. A história tem uma versão muito conhecida, com o reconto “O macaco e a velha” de João de Barro, o Braguinha, para a Coleção Disquinhos, da Gravadora Continental, lançada na década de 1960 e relançada, em 2001, em compact disc pela gravadora Warner.

- Não é quando a noite faz silêncio que os reflexos passeiam.
- Não?
- Não. É agora. Enquanto meu pai fecha o olho (MELLO, 2011, p. 7-9).

No diálogo, chama a atenção o fato dela falar em vez de “enquanto meu pai está de olho fechado”, “enquanto fecha o olho”, sugerindo que os reflexos passeiam no momento de embriaguez dos sentidos que precede o sono e se constitui como um instante, mesmo que alargado pela própria embriaguez, e não como um estado de inconsciência. É esse instante instável que as fotografias de Roger Mello tentam captar, como se revelassem o espaço criado pelo artista entre o corpo dos personagens e a imagem deles nas fotografias. Um intervalo onde fica claro que a imagem dos personagens não representa seus corpos, mas o resultado da manipulação do artista sobre eles. Essa consciência cria uma zona de instabilidade promissora, como Didi-Huberman aponta, em sua leitura de Walter Benjamin.

Instrutiva seria a alucinação se ela chegasse a colocar, diante dessas imagens, as questões fundamentais que nosso hábito de ilustração fotográfica geralmente ofusca: o movimento, a duração, a pausa, a pose, o gesto, a montagem, a metamorfose. Não é sempre necessário o momento de obscurecimento dos hábitos para iluminar cada coisa com uma luz nova? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 213).

Novas perspectivas se abrem na experimentação das fotografias de Roger Mello que propõe diferentes ordens para o diálogo da menina com o macaco. Há fotos que apostam nas sombras, em vez de na luz. Há aquelas na qual o



Figura 4: O espelho cria outro plano para a ação da menina

obturador está em uma velocidade abaixo do que a recomendada por boas técnicas da fotografia e registra, dessa forma, as ondas do movimento da menina no cenário, que, desfocado, parece envolto em densa bruma. Há ainda as que o jogo de luz e dos espelhos abre vários planos para a cena e aquelas que nos impedem de descrever com certeza o que vemos. Fotos que convidam o expectador/leitor a experimentar a embriaguez que permitirá novos sentidos à imagem e à palavra.

O texto, desta forma, serve como legenda para a cena exposta pelo autor nas fotografias. Uma legenda, no entanto, que não entrega uma história previsível, fechada, como no fotojornalismo, em que ela tem como função descrever a foto ou ligá-la ao texto da reportagem²⁰, mas que explora as sugestões ou as áreas de sombra das cenas que servem de ilustração para o livro. Legendas que criam nova visibilidade para as fotos do livro, como se importasse mais o oculto do que o exposto nas ilustrações, como é o caso da página em que a menina e o macaco falam de si.

- Minha mãe era (bailarina). Ali, agora deu pra ver, um reflexo, e mais outro!
- Acho que vi. Não vi. Devia ser um reflexo meio apressado.
- Se você não fosse você, ia querer ser o quê?
- Deixa eu ver... um macaco. Tá rindo do quê?
- Você é um macaco.
- Posso te contar um segredo?
- Pode. (MELLO, 201, p. 17-18).

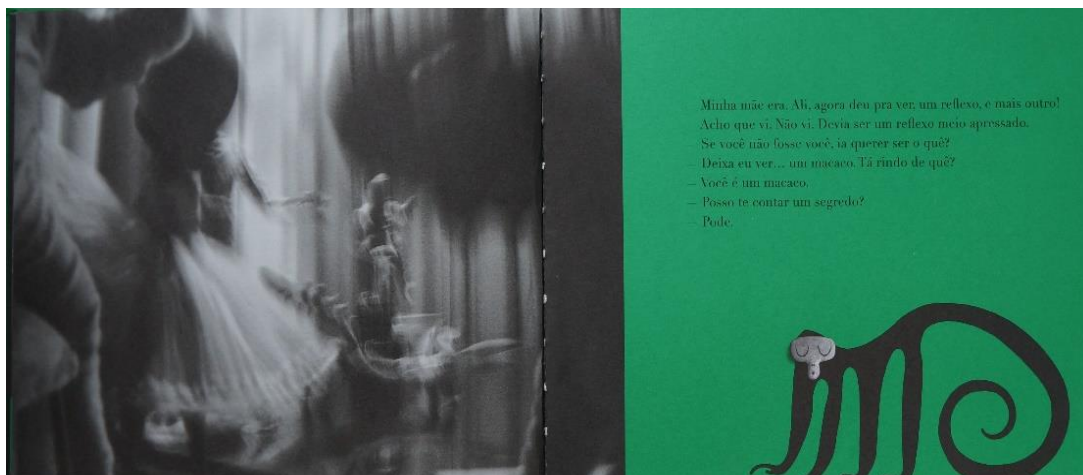


Figura 5: Os diálogos entre a menina-bailarina e o macaco dão novo sentido à imagem

As cenas de *Contradança*, como essa, são compostas por elementos que não guardam parentesco entre si, mas, na contradança que encenam, dão a eles novas possibilidades. Um estranhamento que se inaugura na apresentação dos protagonistas. A menina-bailarina e o macaco, arquétipos muito frequentes no

²⁰ No *Manual de Redação do Jornal O Estado de São Paulo*, é recomendado que as legendas “devem, sempre que possível, cumprir duas funções, simultaneamente: descrever a foto, com verbo de preferência no presente, e dar uma informação ou opinião sobre o acontecimento. (...) É indispensável que o detalhe referido na legenda conste do noticiário, para que ela não se torne uma informação solta e sumária no jornal nem deixe dúvidas no espírito do leitor.” (<https://www.estadao.com.br/manualredacao/esclareca/legendas>) Acesso em 17 de outubro de 2019.

imaginário infantil, habitam mundos distintos. A bailarina representa o ideal da mulher angelical, de grande pureza e extrema fragilidade (FERNÁNDEZ, 2011), enquanto o macaco, em sua versão antropomórfica, facilitada pelas semelhanças com o homem e pela habilidade de imitação do animal, age livre dos limites da moralidade em suas relações com os outros. Câmara Cascudo ressalta que ele é o “símbolo de habilidade cínica” (2012, p. 409), característica que faz dele um dos principais personagens de contos populares brasileiros.

A escolha dos personagens nessa perspectiva cria uma espécie de moeda de duas faces, que anuncia, de início, a tensão entre os corpos contido da bailarina e o incontido do macaco que atravessa toda a narrativa. É nessa tensão que se inaugura a imprevisibilidade, o desafio da ordem na narrativa. Quem vai colocar em risco a ordem expressa na capa por espelhos tão distintos e bem-dispostos? Não será, como o esperado, o macaco. Caberá à menina-bailarina a tarefa. Ela é o sujeito do caráter destrutivo que “só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte do que todo ódio” (BENJAMIN, 2012, p. 242). Assim, como a criança descrita por Baudelaire, que, invadida pelo desejo de encontrar a alma do objeto, “vira, revira seu brinquedo, esfrega-o, sacode-o, martela-o contra as paredes, joga-o por terra” (BAUDELAIRE, 1995, p. 495), a menina-bailarina também está em busca, ao procurar a imagem do macaco, da alma do espelho que representa a ordem na casa do vidraceiro. E, assim, reduz-lhe a caquinhos. É ela, como a criança baudeleriana, em sua “primeira tendência metafísica” (Idem, p. 495) que desafia a gravidade com saltos-mortais que colocam a todos em suspenso e o espelho em risco. A desmontagem dos brinquedos também chamou a atenção de Benjamin.

A iluminação sugerida por Benjamin não se apoia exclusivamente na experiência da droga, longe disso. Pode-se vê-la também atuando, por exemplo, nas mínimas embriaguezes que ele propôs nas suas emissões de rádio, entre 1929 e 1932, reunidas com o título *Aufklärung für Kinder* (Luzes para crianças). Contos ou reflexões, narrativas ou argumentos oferecidos às crianças como tantas “luzes” ou “iluminações” nascidas de uma capacidade infantil principal: a de pensar brincando, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros (HUBERMAN, 2017, p. 217).

A brincadeira é, segundo Sigmund Freud, a atividade mais intensa e prazerosa para a criança. Uma atividade que a permite transpor “as coisas do seu mundo para uma nova ordem” (FREUD, 2018, p. 54). É assim, brincando, que a menina afasta de si o estereótipo da bailarina, a imagem idealizada do feminino, assumindo uma largueza de movimentos que passa ao largo dos gestos domesticados do balé. Em *Contradança*, a gravidade atua, o corpo pesa e o espelho que reflete a menina fixada na memória da mãe morta se quebra, como se em um ato de libertação. Essa memória é apenas sugerida na narrativa, servindo como um pano de fundo para as indagações da personagem. Indagações que fazem com que ela abra novos caminhos na narrativa para serem trilhados não apenas por ela, mas também pelo macaco.

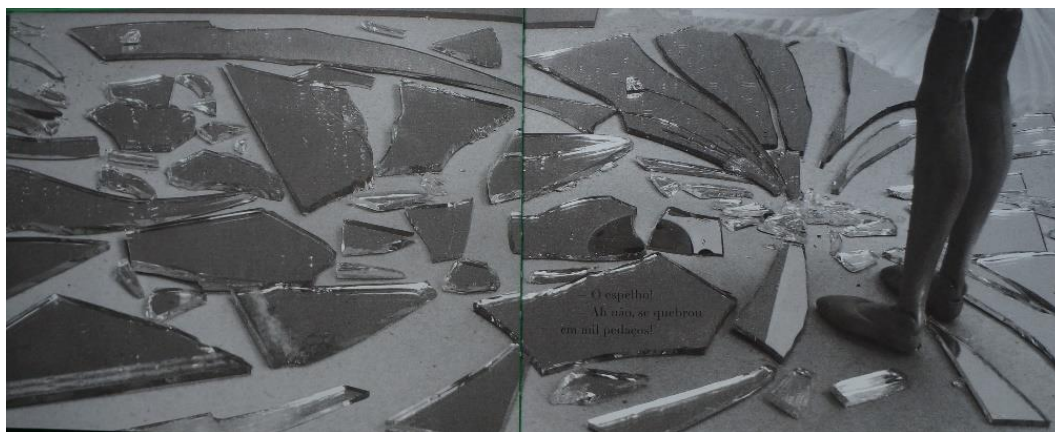


Figura 6: A menina-bailarina dá um salto mortal e quebra o espelho

É a menina quem convida o macaco a experimentar a embriaguez provocada pelas sombras que cobrem a vidraçaria, enquanto seu pai fecha os olhos. Nos cacos do espelho quebrado, o animal busca sua forma. Sua imagem é que estava liberta, fora do espelho, como se pertencesse a um Peter Pan contemporâneo que não mais estivesse em busca da representação de si, na sombra perdida, mas da fluidez da imagem que toma o lugar do real. Cabe ainda ao macaco, com sua magia supra-humana, nascida de uma semelhança com os humanos, remontar o espelho. Uma remontagem que não encontra garantias, mas que cria novas possibilidades.

O esforço de desmontar e montar o espelho empreendidos pela menina e o macaco, no interior da história, é também o de Roger Mello na construção da narrativa. A montagem feita por ele desafia a unicidade do tempo. Na cena criada pelo autor para a história, há espelhos antigos que servem de suportes para animais

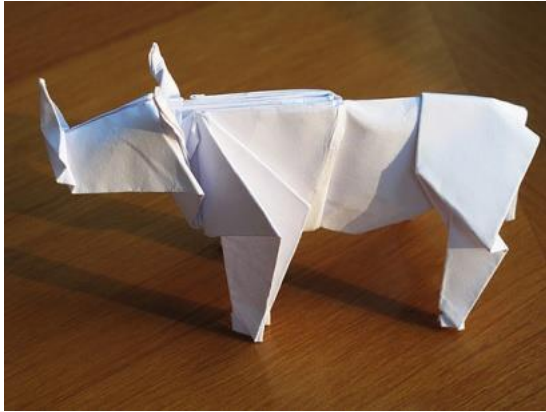


Figura 7: O rinoceronte de papel de Roger Mello

alados e arautos do rei, espelhos modernos com molduras simples e lisas, revestimentos de parede típicos de uma casa burguesa do século XIX, salas amplas e simples que lembram armazéns atemporais, baús que encerram tesouros desconhecidos, um rinoceronte de plástico que cita o personagem Quindim de Monteiro

Lobato, um de papel feito por Roger Mello a partir de uma receita de dobraduras achada na internet, um cavalo de cristal, vasos com plantas mortas e um esqueleto de dinossauro de massa de modelar.

Tudo junto e misturado, sem qualquer lógica ou ordem, como se tudo fosse fruto de uma embriaguez, de uma temporalidade atravessada por vários tempos paralelos. Tantos elementos em cena não deixam dúvidas de que o tempo da narrativa não é homogêneo, limpo, fechado. É o tempo da ficção que corre no intervalo aberto pelas duas figuras espelhadas que seguram espelhos de mão, na ilustração da folha de rosto do livro, como se repetissem o gesto de Perseu diante de Medusa. Mas ao contrário de refletir, como o espelho de Perseu, uma criatura ameaçadora, em *Contradança*, a imagem é promissora, por, na embriaguez provocada pelas sombras, gerar indefinições e insinuações capazes de anunciar novas possibilidades para a menina.

É nesse espaço ilusório que a imagem de Roger Mello ganha potência. É nele que o artista monta a cena em que se dá o diálogo entre a menina-bailarina e o macaco. É nele que a menina quebra novamente o espelho que o macaco remontou, para criar novas possibilidades e encontrar a imagem perdida de seu interlocutor. Em seus movimentos de balé cita a mãe morta, cuja memória está sugerida na narrativa e é desconstruída por seus saltos-mortais. O espelho se quebra mais uma vez e, agora, o pai, o dono da vidraçaria, vai ver o que se passa. O despertar do pai da menina coincide com o desaparecimento do macaco, obscurecido pela luz que

invade a loja. Mas despertar é preciso. Walter Benjamin vê no despertar a realização da promessa contida na embriaguez.

“Instrutiva” seria a embriaguez – com a condição, é claro, que seja pensada, escrita, poetizada: remontada, em resumo. As experiências de Walter Benjamin com as drogas adquirem toda a sua dimensão literária e filosófica se não nos esquecermos que elas repetem uma tentativa já feita por Charles Baudelaire em *Paraísos Artificiais*, texto em que a questão da embriaguez era – como a da imaginação poética, distinta da simples “fantasia” pessoal – referida a uma verdadeira posição “epistemo-crítica”, uma posição de conhecimento (HUBERMAN, 2017, p. 213)

A busca pelo conhecimento também é uma questão para Sigmund Freud, quando discorre sobre o mecanismo da fantasia, que, segundo ele, toma, na vida adulta, o lugar do brincar da criança. Um mecanismo que nasce de uma relação com o tempo que alinha “passado, presente, futuro”, “como um cordão percorrido pelo desejo” (FREUD, 2018, p. 58). A relação do momento presente com uma lembrança de uma vivência antiga cria “uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade ou lembrança” (Idem, p. 58). A fantasia que, segundo Freud, alimenta o poeta, mas se vivida sem limites é a porta de entrada para a neurose ou a psicose e razão de sofrimento (Ibidem, p. 59).

É, justamente, ao despertar das forças da embriaguez, que a menina-bailarina de *Contradança* inaugura uma nova relação com a memória da mãe, depois que o espelho se quebra. Forças que se revelam na obra de Roger Mello pela fotografia. A fotografia, segundo Benjamin, permite ao homem acessar o que os olhos não veem, “através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 100-101). “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente” (Idem, p. 100).

É isso que *Contradança* nos revela em seu jogo de sombras: o espaço onde o inconsciente da menina dança livremente em sua embriaguez, permitindo que ela tenha uma nova experiência e recrie a ordem em que vive. Uma recriação que, ao fim da narrativa, fica a cargo dos leitores de Roger Mello, seja ele um adulto em

busca da potência do universo infantil, seja ele um infante que vai se relacionar com o livro, como a criança baudeleriana se relaciona com o seu brinquedo: com “sua grande faculdade de abstração e sua alta potência imaginativa” ((BAUDELAIRE, 1995, p. 492). A mesma potência imaginativa que vai fazer da colcha de *João por um fio* um espaço transicional, onde o menino vai experimentar a subjetividade. A mesma subjetividade que marca a narrativa da menina-bailarina.

2. A colcha de João como um espaço transicional: um estudo de João por um fio

*Sonho o meu sonho.
A flor sem espinho
também sonha
na fronha.*

Na fronha de linho.
Cecília Meireles²¹

João por um fio talvez seja a mais radical experiência de Roger Mello em um livro ilustrado. João é um menino que brinca com o sono e sonha, mas poderia ser também uma criança que está a iniciar-se no mundo, experimentando na linguagem vazios e novas possibilidades para reconhecer e nomear as coisas que o cercam. Uma experimentação que está visível na dupla natureza da palavra, presente tanto no texto, com o significado, quanto na ilustração, com a mancha gráfica. As ilustrações do livro são compostas, muitas vezes, de um ajuntamento de imagens e de palavras. Um ajuntamento que nos faz lembrar poemas concretos, jogos de caça palavras e palavras cruzadas. Palavra e desenho se misturam no sonho de João, no seu despertar e nas páginas do livro, como se fossem um único corpo, eliminando as fronteiras entre texto e imagem. Fronteiras que são já borradas em *Contradança*, mas aqui, em *João por um fio*, não existem. Palavra é imagem e imagem é palavra, como no início da escrita.

Tem uma relação metafórica com essa passagem de imagem para palavra, de palavra para uma imagem. Eu não acredito que necessariamente uma tenha vindo antes da outra e não acredito que essa relação tenha acontecido da mesma maneira no mundo. (...) No caso do João, uma passagem da representação imagética para uma colcha que ele cria a partir de uma relação com a palavra. (...) Essa confusão entre palavra e imagem é uma coisa que realmente eu gosto muito. Eu sou feito disso. (MELLO, 2019)

A escrita de Roger Mello é mesmo feita de imagem e palavra, da aposta no livro ilustrado que se constitui do diálogo entre palavra e imagem, e no livro objeto que mobiliza texto, imagem e materialidade de seu suporte (GONZALES, 2019, no

²¹ Meireles, Cecília. “O sonho e a fronha” in *Obras Completas*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 825.

prelo).²² Mas em *João por um Fio* o autor afirma a seu leitor que texto e ilustrações são imagem. Uma afirmação que fica clara na letra do artista que compõe o texto e que, assim, se filia à tradição dos livros manuscritos de antes da ruptura entre os textos escritos à mão e impressão em letra romana. Uma ruptura provocada no Ocidente pelo processo de produção do livro, depois da prensa móvel de Gutenberg, do século XV, como explica o historiador Roger Chartier.

Vê-se então a disjunção entre o texto e a imagem: para imprimir, de um lado, os caracteres tipográficos e, de outro, as gravuras em cobre, são necessárias prensas diferentes, duas oficinas, duas profissões e duas competências. É o que explica que até o século XIX, a imagem esteja situada à margem do texto – o frontispício abrindo o livro, as pranchas fora do texto” (CHARTIER, 1999, p. 10).

Essa dificuldade técnica que provocou o divórcio entre texto e imagem foi sendo superada aos poucos, a partir do século XIX, com experimentações de artistas que, em sua maioria, escreviam para crianças. O primeiro deles, o pedagogo Rodolphe Töpffer, usou, em 1837, a litografia para produzir o livro “Monsieur Crépin”, o que lhe permitiu imprimir ao mesmo tempo imagem e texto manuscrito (LINDEN, 2011, p. 14). Depois dele, vários outros experimentaram formas de trazer de volta as ilustrações para os livros, em um diálogo entre artes e letras, agora, não apenas destinado ao público infantil e juvenil, mas “a fim de criar um gênero híbrido entre duas disciplinas muito diferentes que têm identidade própria e um mercado específico cada vez mais próspero” (TORRES, 2018).²³ Vale lembrar, que esse mercado está perturbado pelas novas tecnologias e, por isso, cada vez mais ávido por propostas arrojadas e originais (GONZALES, 2019, no prelo)²⁴. Propostas que tornam o livro mais atraente. A capa, por exemplo, segundo a pesquisa Retratos da Leitura, de 2016²⁵, é o fator que mais influencia a escolha do leitor de cinco a treze anos. É para esse mercado, orientado por estratégias de

²² O artigo “Livro-objeto. Universo de Leituras Plurisignificativas”, da pesquisadora galega Isabel Mociño Gonzales foi lido por ela na abertura do 8º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 5 de novembro de 2019. A cópia do comunicado me foi gentilmente cedida pela autora, professora no Departamento de Didáticas Especiais da Universidade de Vigo e pesquisadora do Instituto de Ciencias da Educación (ICE-USC) e do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

²³ Tradução livre de fragmento do catálogo da exposição “Andalucía, imagen y palabra: diálogos entre las artes y las letras andaluzas a caballo entre dos siglos (1917-2017)” realizada em 2018, na Huerta de San Vicente Casa-Museo Federico García Lorca, em Granada, na Espanha. O catálogo foi produzido pelo curador da exposição, o artista visual Pablo Sycet Torres.

²⁴ Ver nota número 22.

²⁵ Ver nota número 8.

marketing e facilitado por tecnologias de impressão digital que barateiam a aproximação entre texto e imagem, que Roger Mello produz.

Uma produção que se vale dos conhecimentos gráficos do artista, também um experiente designer. A formação em Desenho Industrial de Roger Mello é, no caso de *João por um fio*, um dado relevante, já que a obra experimenta elementos gráficos e suas possibilidades no interior da linguagem. O principal deles é a caligrafia do artista que substitui as fontes tipográficas oferecidas no mercado gráfico. A letra bastão usada no texto é manuscrita e segue a mesma caligrafia das palavras que ajudam a compor as ilustrações.

A tipografia pode transmitir uma série de significados para além daqueles convencionados pelo signo linguístico representado. A palavra portanto é também imagem. O uso que se faz da tipografia, isto é, o tamanho, a cor e a espessura da letra, bem como a composição na página, pode fazer da escrita um texto verbo-visual (LEITE, 2013, p. 70).

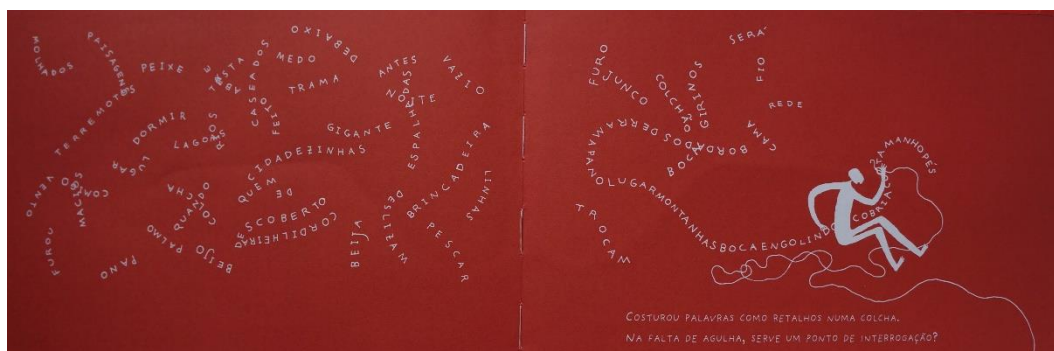


Figura 8: O menino João costura palavras, “como retalhos numa colcha”.

O texto, dessa forma, junta-se às ilustrações como mais um recurso imagético usado pelo autor para contar a história do menino que, depois do beijo de boa noite, supostamente dado por seu pai ou sua mãe, brinca com a noite e a colcha que o cobre. Brinca e sonha, transformando imagens e fazendo palavras brotarem.

A intimidade entre texto e imagem é tamanha que, nas edições francesa²⁶, coreana²⁷ e americana do livro²⁸, as ilustrações tiveram que passar por um processo de tradução feito a quatro mãos, que envolveu o tradutor e o autor.

²⁶ As ilustrações da edição francesa, pela Éditions MeMo, foram expostas de janeiro a abril de 2013 em La Maison des Contes et des Histoires, em Paris.

²⁷ Na Coreia, o livro ganhou uma animação que explora o caráter movente das ilustrações e traz a voz do autor no fundo sonoro. O vídeo está disponível no endereço eletrônico <https://vimeo.com/271497826>. Acesso em 23/01/2020.

²⁸ A edição norte americana está no prelo, ainda sem data para o lançamento.

Roger Mello, a pedido das editoras, desenhou todas as palavras nas línguas estrangeiras para as quais a história foi traduzida, de forma a manter o caráter híbrido de algumas imagens do livro. “Foi um trabalho ensandecido. (...) Em francês já foi bastante complicado e em coreano muito, muito mais, mas, enfim, realmente fica mais legal” (MELLO, 2019). Apenas na edição chinesa as ilustrações compostas por palavras não foram traduzidas.

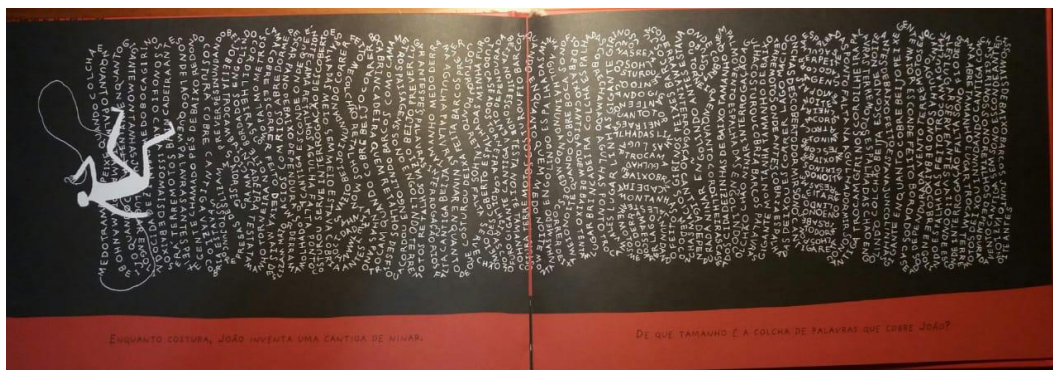


Figura 9: Enquanto costura, o menino João inventa uma cantiga de ninar

Palavra e imagem estão a serviço da narrativa, sem estabelecer uma com a outra a relação hierárquica característica dos livros com imagens, em que as imagens ilustram o texto. *João por um fio* é um livro ilustrado, em que imagem e palavra são autônomas e nascem da mesma vontade de narrar, onde, como define Roger Mello, “a imagem é puro enredo e resulta em enredo. Enredo é tela, rede, trama, imagem” (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 5). As tramas imaginárias de João nascem dessa vontade de criar enredos, de uma mesma pena. Se o texto foi manuscrito, como se fosse ilustração, as ilustrações, por sua vez, foram desenhadas como se fossem texto. Desenhadas “com caneta esferográfica e lápis sobre papel comum, e depois xerocadas em negativo sobre papel” (MENDES, 2011, p. 135). A impressão delas definiu a escolha das páginas vermelhas e pretas, que, segundo o autor, não foram escolhas conceituais, mas gráficas.

O vermelho e o preto são cores que representam e imprimem muito bem o texto, tanto no positivo, quanto no negativo; tanto com a letra preta, como com a letra branca. É uma solução gráfico-narrativa que funciona muito bem. Não é por causa do Flamengo, como me perguntam. O Ziraldo costuma dizer que o vermelho e preto fazem muito sucesso bem no Brasil porque o preto vem da tinta do jenipapo que os povos indígenas usam para pintar o corpo e o vermelho do urucum. Confesso, não pensei nisso, mas é sempre uma boa justificativa (MELLO, 2019).

Nesse campo onde a visualidade é preponderante, as palavras ganham materialidade na narrativa por serem elas a nomear o que acontece no espaço criado entre João e a colcha que o cobre. Um intervalo que foi chamado pelo médico e psicanalista inglês Donald W. Winnicott de espaço transicional, situado entre o eu e o mundo, onde se dá a “relação entre o que é objetivamente percebido e o que é subjetivamente concebido”. (WINNICOTT, 2019, p. 30) É nesse entre-lugar onde o bebê experimenta a “ilusão de que existe uma realidade externa que coincide com sua própria capacidade criativa”, (Idem, p. 31) que ele aliviará a “tensão causada pela relação entre as realidades interna e externa” (Ibidem, p. 33). Nele se forma um campo simbólico, em que a experiência vivida em seu interior está livre de julgamento. Uma experiência baseada na ilusão fundada na relação do eu com o exterior e, nunca, na fantasia, que estabelece uma dissociação destes dois entes. Uma relação criativa, capaz dar nova feição ao mundo ali experimentado.

Essa relação entre o eu e o mundo exterior vivida nessa área transicional é, segundo Winnicott, a base da experiência humana. Ela é facilitada por objetos transicionais que “não fazem parte do corpo do bebê, mas ainda não totalmente reconhecidos como pertencentes à realidade externa” (Ibidem, p. 15). É justo essa característica que estabelece o campo intermediário. Esses objetos são “um punhado de lã, a ponta de um lençol ou de um edredon, uma palavra, uma melodia ou um maneirismo” (Ibidem, p. 18) ou, ainda, os ursinhos de pelúcia imortalizados pelo inglês A.A. Milne, com o *Ursinho Pooh* (Ibidem, p. 73), o tigrinho de *Calvin e Haroldo*, do cartunista americano Bill Watterson, ou a meia em que a mão de criança do filósofo alemão Walter Benjamin penetrava no interior de um armário. O contato da mão do menino com a lã da meia evocava nele um mundo mágico, que o acolhia.

Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que a coberta e o encoberto, que o “capturado” e a bolsa eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. Considerando minha insaciabilidade em exorcizar essa maravilha, fico muito propenso a suspeitar que meu artifício era uma equivalência irmanada aos contos de fada, que, do mesmo modo, me convidavam para o mundo dos espíritos ou da magia para afinal me devolver pronta e infalivelmente à efetividade simples, que me acolhia com tanto consolo quanto um par de meias (BENJAMIN, 2012, p. 124).

Essa viagem pelo mundo dos espíritos e da magia experimentada pelo filósofo em sua infância é empreendida por João e sua colcha, que lhe permite

estabelecer um elo entre o mundo interior da criança deixada a sós com a noite e aquele em que vive. Winnicott destaca que a posse dos objetos transicionais é uma defesa contra a ansiedade, como, por exemplo, a vivida pela criança na hora de dormir. A ansiedade se dilui na magia da brincadeira. João brinca para dormir e, nesse campo intermediário, sonha e experimenta o mundo de forma mágica. Nele atravessa um território movente, composto por cordilheiras, vales, oceanos, lagos, rios que se movem em seu sonho. Um território que, na obra de Roger Mello, é ampliado tanto geográfica, quanto culturalmente. Um território que começa a ser alterado, alargado, já na dedicatória do livro para as crianças da Ilha de Uros, no Lago Titicaca, no Peru, onde o autor esteve durante o processo de criação do livro.

O livro estava praticamente pronto, mas [visitar o Lago Titicaca] fez com que eu entendesse que ali estava toda uma relação narrativa-visual, a visualidade narrativa da América. Foi então, que eu percebi que livro precisava ser feito. Por isso, o dedico às crianças de Uros, com quem eu não tive um contato pessoal. Eu não quis perturba-las ou perguntar coisas, até para não interferir no cotidiano delas. Era uma relação visual, como se elas fizessem parte da paisagem de uma maneira muito ativa (MELLO, 2019).

A paisagem de que fala Roger Mello traz notícias dos povos incas que povoaram o vale das Cordilheiras dos Andes, antes dele ser dividido pelo colonizador espanhol entre o Peru e a Bolívia. O Titicaca, ignorada as fronteiras, é o maior lago de água doce da América do Sul e abriga as nove ilhas de Uros, construídas pela mão do homem, com trançados de talos de totora. São ilhas flutuantes que formam o território originário dos incas, que dominaram a região entre os séculos XII e XVI. Seu povo trabalhava de dia a terra e à noite se abrigava nas ilhas, para se proteger de invasores. Hoje, elas têm grande apelo turístico pelo exotismo de sua paisagem e de sua gente. Uma presença que se faz sentir nas ilustrações do livro, principalmente na imagem das mulheres fiando (MELLO, 2005, p. 14-15), mas não é dominante da história de João.

A colcha que cobre João e faz o elo entre ele e a realidade dá conta de um mundo maior. Um mundo em que é possível um diálogo entre os povos andinos e os do litoral do Nordeste brasileiro. Uma colcha que vira rede de pescador e enreda brinquedos e peixes que vivem tanto na água doce do Titicaca, quanto no mar salgado do Atlântico. Uma colcha que, à medida que o sonho de João avança, se transforma em mar, em céu, em terra, em ar, em cordilheira, em lagos, em rios, em lagoas, até que um peixe enorme fura sua trama. Por esse furo, que mais se parece

um útero onde o menino flutua, tudo que há no sonho de João é tragado, até que ele acorda. Acorda e, segurando um fio que o liga à colcha, procura quem furou sua coberta, mas se depara com palavras espalhadas no chão. E brinca.



Figura 10: O furo que traga João engole tudo o que há na colcha que o cobre

É brincando que João enfrenta o escuro, a noite, a solidão e o despertar do sonho. “De que tamanho é o vazio onde antes estava a colcha que cobria João?” (Idem, p. 37). Não há resposta. As imagens do sonho dão lugar às palavras que serão costuradas por João, na tentativa de recompor a colcha, que, agora, ganha uma nova forma, em que a trama fica mais apertada. A colcha não é mais formada por imagens, mas por uma fieira de palavras desconexas. “João inventa uma cantiga de ninar” (Ibidem, p. 42) e segue naquele terreno movente em que as palavras brotam na boca de uma criança, sem ordem, como se a linguagem permitisse o caos, como se a língua rumorejasse na ponta da agulha usada por João, buscando um “sentido liberto de todas as agressões de que o signo, formado na “triste e selvagem história dos homens”, é a caixa de Pandora.” (BARTHES, 2012, p. 96). Um “não-sentido” que, como na utopia perseguida por Roland Barthes, pudesse dar conta da natureza do terreno movente da área transicional em que sobrevoa o olhar do in-fante, daquele que não fala. O mesmo olhar do menino Walter Benjamin que foi capaz de perceber no rumor da natureza do Parque Brauhausberg uma estranha língua em que borboletas e flores se entendiam.

O ar em que aquela borboleta voltejava está hoje totalmente impregnado de uma palavra que desde há decênios não me passa pelos ouvidos nem pelos lábios. Conservou o ar insondável com que os nomes da infância se apresentam aos adultos. O longo tempo de silêncio transfigurou-a. É,

assim que vibra, no ar cheio de borboletas, a palavra “Brauhausber” (BENJAMIN, 2017, p. 77).

João, como o menino Benjamin, brinca. Brincar é fazer, nesse espaço subjetivo em que a criança vive suas primeiras experiências. E, brincando, João começa a tapar o buraco por onde seu sonho escorreu e a refazer a colcha que o cobria. Está seguro por um fio à realidade que o estranha. Um fio indispensável ao que vive debaixo de sua colcha. O fio com que trama a colcha e seu sonho. Um fio que lhe permite ir e vir nesse espaço e tempo em que se dá o sonho e a brincadeira, livre da repressão, mas com segurança, sem o risco de perder-se na fantasia. Por meio do sonho e da brincadeira, o menino apreende de forma subjetiva sua própria experiência, o que seria impossível por meio da fantasia, que é, segundo Winnicott, dissociada da realidade objetiva.

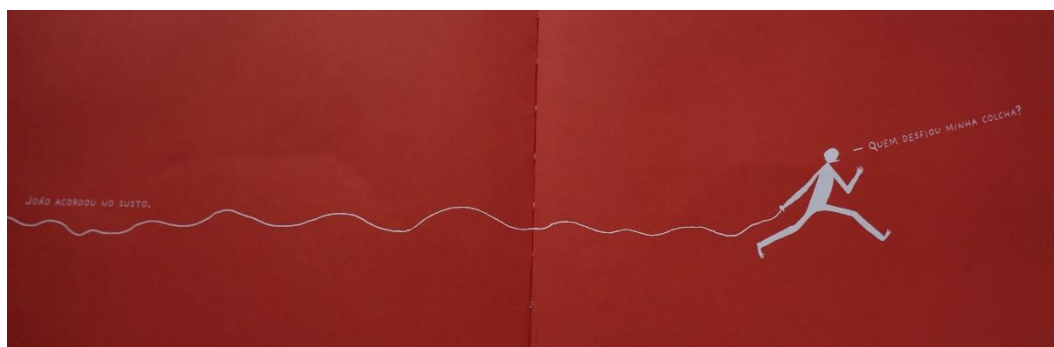


Figura 11: O menino João se agarra ao fio, como uma garantia de que não se perderá na fantasia

O fio é o elo entre a existência interior e exterior. Ele é quem tece a colcha que cobre João e sob a qual se forma o campo transicional onde o menino vive sua fantasia. Ele é o fio da trama da rede e do enredo da narrativa, assim como as mãos, no poema “Canção”, de Cecília Meireles, são a possibilidade do eu lírico transitar entre o sono e a vigília.

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
- depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre de meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,

a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito;
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas (MEIRELES, 1993, p. 116-117).

O fio que possibilita a travessia de João entre o sono e a vigília não deve ser rompido, mas, sim, explorado pelo leitor de Roger Mello. Um fio que espera pelos leitores na terceira capa, onde João segura um peixe preso em sua própria colcha que, aberta, mais se parece com a rede de um pescador. O peixe fisdado pelo fio está, dessa forma, preso e livre da rede, assim como João está por um fio preso e livre da repressão imposta pela realidade. O fio, seguindo as ordens da mão do artista, compõe a colcha que cobre João e convida os leitores a partilharem com o menino de seu sonho. Uma partilha que só é possível com o rompimento da fronteira que separa imagem da palavra nos livros convencionais.

Esse rompimento no âmbito do livro-ilustrado radicaliza a ideia de harmonia entre imagem e texto e propõe um objeto em que não se possa distinguir entre imagem e palavra. Assim, elas, como no universo onírico, podem mover-se em um espaço livre de repressão, em que está em questão apenas apreender subjetivamente a experiência de João. Apreender com o gesto do autor que, ao fundir palavra e imagem, entrega ao leitor um livro que é a extensão do gesto de escrever à mão, da letra desenho que, como destaca a pesquisadora do livro ilustrado Luiza Leite, em sua tese de doutoramento pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nasce de um gesto. Um gesto que pode ser percebido também em *Todo cuidado é pouco*, analisado no estudo a seguir, que é sentido não mais na palavra impressa ou na ilustração, mas no ritmo vertiginoso que elas tomam na narrativa e que pode ser sentido no corpo dos leitores.

3. A estética da vertigem como estratégia para a subversão da ordem: um estudo de “*Todo cuidado é pouco!*”²⁹

*João amava Teresa que amava
Raimundo
que amava Maria que amava
Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos,
Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre,
Maria ficou pra tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou
com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
Carlos Drummond de Andrade³⁰*

O que chama a atenção no livro *Todo cuidado é pouco!*³¹ é a potência do gesto que, pela força da escrita de Roger Mello, é sentido em sua materialidade pelos leitores. Um gesto que move a narrativa sobre o guardião de uma rosa branca surpreendido pelo acaso e embriaga o corpo dos leitores, como se eles estivessem sendo embalados pelo movimento de uma ciranda. Um gesto que inaugura o movimento expresso na linguagem da narrativa que, como no poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade³², é seguido por uma frenagem, uma desestruturação e uma reordenação da história e, assim, pode ser confundido, no escopo dessa análise, com o “tempo da alteração, da perturbação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 156). Um tempo apontado pelo filósofo Walter Benjamin

²⁹ A primeira versão desse estudo foi apresentada como monografia para a disciplina Línguas do começo, espaços de jogo, ministrada no primeiro semestre de 2018 pela professora doutora Rosana Kohl Bines, no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio. Uma segunda versão foi publicada, em 2019, no volume 18, número 29 da Revista Palimpsesto, do programa de pós-graduação em Letras dos alunos de pós-graduação em Letras. Acessível no link: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2019.40152> Acesso em 12/02/2010

³⁰ Drummond de Andrade, Carlos. “Quadrilha”, in “Poesia completa”. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 26.

³¹ *Todo cuidado é pouco* teve sua primeira edição em 1999, pela Companhia das Letrinhas, e foi reeditado, em 2013, pela mesma editora. Em 2017, foi publicado nos EUA pela Elsewhere Editions, com apoio do Ministério da Cultura do Brasil e tradução de Daniel Hahn, com o título *You Can't Be Too Careful*. A obra teve boa recepção tanto no Brasil, como nos EUA, onde entrou para a lista dos melhores livros ilustrados de 2017 da Kirkus Reviews. Recentemente ganhou uma edição na China.

³² Peter O'Sage, em seu blog “Dobras da Leitura”, faz uma relação do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, e a obra de Roger Mello com as lengalengas, textos transmitidos de geração em geração e constituídos por rimas e repetições que lhes conferem ritmo, facilitando a memorização. <http://dobrasdaleitura.blogspot.com/2015/01/ta-chovendo-na-roseira.html> Acesso em 27/01/2020. Essa dissertação, no entanto, destaca os versos de Drummond com o intuito de chamar a atenção para o fato de o ritmo, no caso do poema e da obra de Roger Mello, estar mais a serviço da embriaguez do que da memorização. Uma embriaguez interrompida na própria linguagem do poema.

como o instante do agora, onde é possível sua desmontagem e, a seguir, a montagem de uma nova ordem. Uma operação que se dá no interior do gesto, como se ele fosse um “caleidoscópio na mão de uma criança que, cada vez o que gira, destrói uma ordem para fazer nascer outra nova” (Idem).

É neste tempo, o agora, o intervalo entre a antiga e a nova ordem, que está o gesto investigado nesse capítulo. É nele que se percebe a escrita de Roger Mello, trançando a história de *Todo cuidado é pouco!* à semelhança de uma corda, em que uma dobra se sucede à outra, como na brincadeira de criança palavra-puxa-palavra. É seguindo na esteira desta corda, ou seja, em um caminho espiralado e pavimentado por ideias que se encaixam e se acumulam, que será possível identificar como a narrativa se estende em ondas, provocando a vertigem, e onde está o limite máximo de resistência, o ponto de ruptura desta corda. Essa é a chave escolhida, aqui, para ler a obra de Roger Mello, que recuperou uma ideia de criança para criar a história do jardineiro que guarda uma rosa branca.

Desenhei e escrevi um livro, o *Todo Cuidado é Pouco!*, um conto acumulativo contemporâneo, em que as relações entre os personagens investiga o caos. Pode parecer estranho, mas esta era uma coisa em que eu sempre pensava quando era criança. Se um dia eu saísse sem amarrar o cadarço do meu sapato, poderia tropeçar e perder alguns minutos e, daí por diante, tudo mudaria, minha vida inteira mudaria por um simples detalhe (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 3).

Perseguir o sonho da criança realizado pelo adulto permite a investigação sobre onde a tradição da brincadeira infantil de palavra-puxa-palavra se encontra com a escrita do artista contemporâneo. Permite também a indagação de como essa escrita, mesmo autoral, contemporânea, se alimenta do jogo ancestral com a linguagem, e se o gesto que produz a vertigem na narrativa de *Todo cuidado é pouco!* nasce dele. Jogo, como entendido por Johan Huizinga (2019), como sendo uma ação realizada dentro de limites espaciais e temporais, voluntária e regrada e “acompanhada de um sentimento de tensão e de alegria, e de uma consciência de ser algo diferente da “vida cotidiana” (2019, p. 35-36). Jogo que coloca em cena a linguagem e é experimentado pelas crianças com as brincadeiras faladas, como destaca Louis-Jean Calvet ao dizer que elas são uma forma lúdica de iniciação à língua e à sociedade (2011, p. 28). Vale ainda indagar para que serve esse gesto na obra de Roger Mello? À perturbação que precede uma nova ordem na narrativa? À subversão das regras do próprio jogo? O próprio autor nos dá uma pista.

Já ouvi autores dizerem que voltam a ser crianças no momento de escrever para crianças. Para mim, parece pretensão ou loucura querer pensar exatamente como eu pensava quando era criança para fazer um livro. Não se trata disso, mas essa ideia que eu tinha, de algo pequeno progressivamente mudando tudo, permaneceu. A dita Teoria do Caos surgiu a partir de um raciocínio poético de causa e consequência, muitas vezes direcionadas às crianças. Por que não devolver o caos às crianças? (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 4).

O desejo de Roger Mello de afetar-se pela criança que foi se realiza na linguagem, no jogo proposto em *Todo cuidado é pouco*. Um jogo que faz o mesmo movimento de aproximação de dois tempos e se assemelha à construção da “imagem dialética” no pensamento benjaminiano, em que ela “se inscreve no tempo, nos encontros fortuitos do “outro” e do “agora”, ou seja, nos tempos da memória e da história em que passado e presente podem se penetrar criticamente” (BARTOLO, 2018, p. 4). Para Benjamin, “a imagem em seu movimento dialético - nisso que ele nomeia uma ‘dialética da suspensão’ - se produz como cesura de um pensamento que implica o próprio pensar” (Idem, p. 3).

Um pensar que se realiza na linguagem e permite à operação de desmontagem e montagem do tempo se dar no interior do gesto, impresso na escrita. Essa nova experiência com a língua, de conexão com a imagem dialética, se opera no jogo, na atividade infantil, “que consiste em fazer - tanto com os seres quanto com as coisas – ‘bons truques’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 139). Jogo, que, segundo Roger Caillois, é uma atividade livre, por sua adesão voluntária, e incerta, por manter a dúvida sobre seu resultado até seu desenlace.

Um desempenho conhecido de antemão, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável é incompatível com a natureza do jogo. (...) O jogo consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta que é livre dentro dos limites das regras. Essa liberdade do jogador, essa margem concedida a sua ação é essencial ao jogo e, em parte, explica o prazer que desperta (CAILLOS, 2017, p. 39).

É nesse espaço de jogo que Benjamin verá uma possibilidade para a imagem dialética, capaz de ser montada e desmontada como um brinquedo nas mãos de uma criança. Nele, as imagens ganham um caráter movediço, em que suas materialidades se transformam no ritmo do movimento da desmontagem e da montagem provocado pelo jogo. Um ritmo vertiginoso. A vertigem é o jogo que Benjamin nos propõe ao analisar os brinquedos óticos, em especial o caleidoscópio,

que, em sua intermitência, nos permite ver “o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145), como se a imagem dialética fosse, ela mesma, a materialização do caráter inesperado do jogo. O efeito da experiência vertiginosa proposta por Benjamin, em que a ordem e a racionalidade são momentaneamente suspensas, fica ainda mais claro no estudo sobre o jogo de Johan Huizinga.

Reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for a sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física. Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. Só se torna possível, pensável e compreensível quando a presença do espírito destrói o determinismo absoluto do cosmos (HUIZINGA, 2019, p. 4).

O caráter destruidor do jogo que abre espaço para a invenção é o que interessa a Benjamin, que destaca a “consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode dar errado” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Tudo pode dar errado na história que importa a Benjamin, como na vida comezinha dos personagens de Roger Mello, que, ao falar sobre a composição da narrativa para a pesquisadora Tereza Harumi Kikuchi (2003, p. 45), em sua monografia de final de curso na faculdade de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, contou que costumava pensar como pequenas coisas podem afetar a vida das pessoas, alterando a previsibilidade de uma cadeia de acontecimentos. É nesse instante do agora que se “destrói o determinismo absoluto do cosmos”. As coisas e os personagens podem ser desmontados e, em seguida remontados, em busca de uma nova ordem, dessa vez instável, capaz de permitir o aparecimento de uma beleza movente.

O gesto como detonador da experiência da vertigem, capaz de destruir o absoluto do cosmos e montar e desmontar uma nova ordem, está antecipado já no título do livro de Roger Mello: *Todo cuidado é pouco!*. Um título irônico, já que narrativa convida o leitor a contradizer a advertência, entregando-se à história sem qualquer cuidado, sem cuidar de nada, nem mesmo da Rosa Branca, o símbolo da ordem que está a reger os personagens na narrativa. Nessa sublevação possível no espaço de liberdade aberto pelo jogo proposto por Roger Mello, se inscreve a força do gesto. Um gesto que coloca em jogo também a estrutura tradicional das

brincadeiras faladas, a que recorre para narrar sua história, destruindo ao fim da narrativa o círculo em que se encena o enredo da história.

A narração de Roger Mello segue o ritmo do movimento do desenrolar de um carretel de linha, provocado pela brincadeira de palavra-puxa-palavra. A narrativa como fio, como trama é um recurso explorado por Roger Mello não apenas em *Todo cuidado é pouco!*. Em *João por um fio*, ele constrói a narrativa a partir do fio que tece a colcha de João. Em *Zubair e os labirintos*, como veremos no próximo estudo, o percurso do menino pela história de seu povo deixa um rastro, como o fio de Ariadne nos caminhos do labirinto de Creta. Mais uma vez, então, percebe-se o gesto de tecelão do autor, que puxa com os dedos uma ponta da história para desenvolver sua narrativa.

Em *Todo cuidado é pouco!*, o que lhe vem nas mãos é Rosa Branca, presa em um cercado e cuidada por um fiel jardineiro. A missão do homem de zelar pela rosa é cumprida com todo cuidado e não está em dúvida. É garantida por uma gripe que o impede de sair do lugar, até mesmo em caso de chuva, para retirar a roupa do varal. Mas é quando todo cuidado parece ser pouco que surge uma brecha na narrativa para o autor explorar. Ele aproveita esse espaço para criar um jogo de palavras e de imagens que se sucedem umas às outras e, assim, aos poucos, desconstruir o fato original – o jardineiro fiel a sua rosa - que seria um óbice ao desenvolvimento da narrativa.

Da gripe do jardineiro, causada pelo hábito de andar descalço, o fio da história atravessa o gato que escondeu seus sapatos. O gato que seu irmão mais novo trouxe, um irmão casado com Dalva que herdou o gato do tio e daí por diante, como se vê, na página seguinte, na reprodução de uma das ilustrações do livro. A apresentação dos personagens aposta no fato insólito, seguido por outro, e se materializa tanto no texto como na ilustração, abrindo lugar para mais um personagem e formando, assim, uma corrente por onde a narrativa se desenvolve, como observa a pesquisadora Claudia Mendes, em sua dissertação de mestrado na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Um sutil detalhe visual conecta frente e verso das páginas, reforçando a linha de causalidade que liga os acontecimentos: os elementos cortados pela margem da frente continuam no verso, de modo que se dispuséssemos as ilustrações lado a lado elas formariam uma só imagem contínua (MENDES, 2011, p. 167).

Nessa sucessão de imagens e ideias regidas por uma relação de causa e efeito, o autor cria uma narrativa ritmada, que avança com o auxílio das ilustrações e da repetição das palavras-chaves da situação anterior, e vai se construindo à semelhança das parlendas - tradicionais brincadeiras faladas, estruturadas em versos rimados e ritmados. “Brincando com a construção e a desconstrução do texto, o que era simples linearidade ou sucessão volta-se sobre si e circularmente transforma a narrativa em uma experiência espacial” (O’SAGAE, 2015). Eu diria vertiginosa, corporal, como sugerem as estruturas narrativas orais, em que, segundo Maurice Houis, “os textos são marcados por uma pontuação rítmica que facilita ao contador memorizar e ao público compreender” (HOUIS apud CALVET, 2011, p. 50).



Figura 12: A fala e as ilustrações dos personagens transformam a narrativa em uma corrente

Uma estrutura rítmica que cria ainda condições para colocar o corpo em marcha, (CALVET, 2011, p. 54) acionando o leitor de *Todo cuidado é pouco!*, como se ele participasse de uma brincadeira de roda. As ilustrações, assim como as palavras, também se sucedem ao ritmo das brincadeiras de roda, com movimentos marcados pela circularidade tão comum às cirandas, em que corpos e vozes atuam em favor da vertigem, como se pode ver na descrição da dança pernambucana feita pelo pesquisador Evandro Rabello.

Quando se escutam os primeiros sons emitidos pelos instrumentos de uma Ciranda, juntamente com os primeiros cantos tirados, a tendência natural é começarem a aparecer os dançadores. Na maioria dos casos, a roda no princípio, nem chega a ser uma roda no sentido exato da palavra. Com a continuação, havendo interessados (que nunca faltam) fecha-se o círculo e até mesmo outras rodas podem aparecer, tudo girando em torno dos tocadores, que ficam plantados no centro (RABELLO, 1979, p. 43).

A circularidade e a centralidade também estão presentes na narrativa de *Todo Cuidado é pouco!*, que tem a Rosa Branca como centro. É em torno da existência e da imobilidade da flor que os corpos dos personagens são acionados, se aceleram e experimentam a vertigem, em um movimento operado por Roger Mello através da manipulação da linguagem, à semelhança dos brinquedos óticos evocados por Benjamin. Assim, é possível observar, ao seguir a trajetória dos personagens, que a narrativa se desenrola à semelhança dos movimentos de um telescópio, produzindo inicialmente a aproximação, o afastamento e novamente a aproximação do objeto mirado (sempre a Rosa).



Figura 13: A Rosa Branca é guardada pelo jardineiro

Em seguida, agora à semelhança de um caleidoscópio, os movimentos aceleram o ritmo e produzem uma espécie de transe capaz de suspender o sentido do texto. É a vertigem que imprime à narrativa circular um caráter subversivo. A circularidade da história de Roger Mello não se presta aqui, como na tradição, a reafirmar um tempo originário, circular, arquetípico, em que “a vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessivas mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal” (PAZ, 2013, p. 22). Não, ao contrário, afirma o tempo da mudança, de papéis instáveis, de surpresas e, ainda, de incertezas, como afirma o autor ao falar do processo de criação dos personagens da trama.

São inúmeros os personagens do livro *Todo Cuidado é pouco!* e a menor mudança no elo entre suas relações, muda as vidas de todos os personagens, em maior ou menor intensidade e às vezes muda até

mesmo a personalidade de alguns deles. Criar tantos personagens, a partir do texto escrito ou de seu desenho foi um desafio, mas, muitas vezes, não ter tempo para criar algum personagem, me permitia conhecê-lo melhor. Tentar entender o todo do personagem é perdê-lo. O personagem não permanece o mesmo, da mesma maneira que não somos um só “eu”. (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 4)

É à multiplicidade de eus e à possibilidade de suas novas configurações que a vertigem está a serviço. Se por um lado, se alimenta da circularidade da história, por outro, é ela quem rompe com o tempo circular. O leitor de *Todo cuidado é pouco!* é jogado no centro da vertigem para experimentar a frenagem que vai desacelerar o tempo e permitir uma nova configuração à história, que gira em torno da Rosa Branca. Desta forma, o movimento construído por Roger Mello se assemelha ao experimentado por Walter Benjamin na manipulação dos brinquedos óticos, que permitem ao filósofo acionar não apenas a vertigem, mas, com a frenagem do movimento vertiginoso, o despertar.



Figura 14: O movimento caleidoscópico

Assim, também, se dá em *Todo cuidado é pouco!*, que podemos ler como se observássemos o interior de um caleidoscópio, com os fragmentos em movimento, até se dar a frenagem do dispositivo e uma nova disposição desses cacos. O sumiço da rosa dos ventos, que daria norte ao jornaleiro em busca do endereço de uma entrega de jornal, é o instante em que a vertigem é freada e os elementos narrativos ficam em suspensão. O choque da frenagem inverte o sentido da ciranda, fazendo o movimento narrativo atravessar na contramão o fio do enredo e, assim, desconstruir a história.

Como a alavanca de um brinquedo de corda que se move no sentido horário, até que ele pare e gire ao contrário, o ganhador do prêmio Hans Christian Anderson de 2014 manipula uma cadeia de ações e consequências e, então, imagina o momento que flui para trás com resultados completamente diferentes (KIRKUS REVIEW, 2017).³³

Essa guinada na narrativa, apontada pela resenha sobre a tradução americana do livro, no entanto, se dá no interior da linguagem, antes mesmo de ser percebida na alteração do desfecho da história. É um remelexo ocorrido no espaço narrativo, que, em *Todo cuidado é pouco!*, confunde-se com o espaço do jogo. Um jogo que conta ainda com as perturbações produzidas pelos movimentos de zoom e de afastamento tão comuns aos telescópios e explícitos nas ilustrações. No início, o foco está no jardineiro e sua rosa, mas logo depois distancia-se, como em um movimento de telescópio, ampliando seu campo de visão e incluindo os outros personagens. Esse movimento se dá não apenas na narrativa textual, mas inicia-se na imagem do jardineiro curvado (reprodução na página 50), produzindo a ideia de uma lente circular focada na rosa e sugerindo a vertigem do homem, diante do abismo.

Mas, seguindo os movimentos do telescópio, a narrativa emerge do abismo e passa a enxergar o gato que escondeu seu sapato, o irmão que lhe deu o gato, a mulher do irmão que herdou o gato do tio, o tio que morreu esperando uma carta de amor, o carteiro que a perdeu quando se abaixou para pegar um anel de latão descartado pela costureira que rejeitou o noivo, cuja mãe caiu em um buraco aberto para enterrar o velho que não morreu, porque foi cuidado por um macaco que fugiu do circo, depois que o palhaço pisou em seu rabo. Um palhaço que se assustou com o barulho do mundo caindo da mesa do intendente, primo da dona de um broche mal acabado por um ourives que se sentia desvalorizado pelo dono da balança que pesava o ouro, comprada do homem mais rico do mundo, que perdeu tudo depois que raptou a filha de um emir que queria muito ser raptada para fugir do casamento com um rajá, que ficou malcheiroso depois de se banhar com as ervas receitadas

³³ Fragmento da resenha sobre “*You can’t be too careful!*”, tradução no mercado editorial americano de *Todo cuidado é pouco!*, publicada na Revista Kirkus. Tradução livre da autora dessa dissertação. Disponível em <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/roger-mello/you-cant-be-too-careful/>. Acesso no dia 1/7/2018.

por um médico sem diploma, que sonhava em tocar gaita de foles e foi impedido por um pai antiquado que não lia jornais, porque o jornaleiro não conseguia chegar à sua casa, porque a rosa dos ventos havia sumido e ele ficara desorientado.

A rosa dos ventos sumiu do mapa. “Quem escondeu a rosa dos ventos?” Alguém respondeu sussurrando: “Foi a Rosa Branca. Foi a Rosa Branca”. Mas espere um pouco... Rosa Branca está no cercado. Então Rosa Branca não escondeu a rosa dos ventos. E a rosa dos ventos continua no mapa (MELLO, 2013).

É, neste momento, a segunda parte da história, que a circularidade da narrativa de Roger Mello tem seu sentido invertido. Uma inversão que indica, segundo a hipótese desse capítulo, que *Todo cuidado é pouco!*, apesar de se construir como uma parlenda, não se presta, como elas, a reafirmar a tradição dos jogos falados, mas a abolir a ordem em seu interior. As parlendas como experimentadas na tradição, segundo Calvet, têm a função de iniciar a criança na língua e na sociedade em que vive, em mundos estabelecidos, experimentados por gerações e gerações e, portanto, seguem estruturas fixas. Câmara Cascudo, por sua vez, faz a ressalva de que os cantos de ciranda infantil são pouco renovados porque as crianças são conservadoras (2012, p. 208). Ele destaca que os modelos das danças e dos cantos tradicionais brasileiros são reafirmados mesmo nos improvisos, reservados para os intervalos dos refrãos conhecidos por todos, “com os regressos lógicos à linha da solfa” (CASCUDO, 2006, p. 49).

Mas a parlenda criada por Roger Mello encontra na hora da frenagem um ponto de escape que a permite romper com o compromisso, com a solfa ou com o refrão e criar um ambiente de instabilidade, onde seja possível ao autor subverter o papel de cada personagem e criar uma nova e desconhecida ordem para cada um deles. Uma reviravolta só possível com a desmontagem da corrente formada pelo encadeamento das histórias dos personagens, o que provoca uma enorme confusão, com corpos humanos e a Rosa Branca, ao centro, formando uma imagem caleidoscópica, como se vê em reprodução na página 51.

A essa grande roda formada pelos corpos dos personagens na perseguição à rosa dos ventos, que daria ao carteiro a direção do endereço do pai antiquado que esperava o jornal, segue-se a frenagem que coloca todos os elementos da história em suspensão. Vale destacar o papel da rosa dos ventos na narrativa. Ela representa a ordenação espacial que o homem europeu deu ao espaço geográfico do

planeta na época da expansão marítima. Na história de Roger Mello, é o elemento que, ausente, permite o caos na movimentação dos personagens.

É no caos que a história se realiza. É ele quem frena a vertigem. À vertigem importa não apenas desconstruir, mas principalmente construir, reconstruir. E, assim, Roger Mello o faz, quando altera o movimento da narrativa, produzindo a desmontagem que abre caminho para uma nova história. Mas, quando o leitor achava tudo resolvido, novamente é surpreendido por

um novo ponto de escape da circularidade da ciranda de “Todo cuidado é pouco!”, construído inicialmente pela mudança do jardineiro, que passa a andar sempre muito bem calçado e, por isso, nunca apanha uma gripe. Saudável, ele pode tirar a roupa do varal quando a chuva cai. É a oportunidade dada à Rosa Branca para fugir. Ela o faz e, ao contrário do que acontece quando a rosa dos ventos foge, a história não se acelera, frena. É seu fim. Fim abrupto.

Roger Mello, dessa vez, não se apresenta para desmontar e remontar a história. Essa tarefa, agora, cabe ao leitor. Com essa segunda frenagem, o autor repete, no interior da forma narrativa da qual se vale para contar a sua história, a suspensão dos sentidos que impôs aos personagens. Ele altera, assim, a tradição das cirandas ao criar ao final dela um ponto de escape que rompe com o caráter circular e com a fidelidade à ordem da narrativa. Não apenas altera a ordem da história, mas também a natureza da ciranda. Ao romper com sua circularidade, expõe seu espaço de jogo e possibilita, além da mudança do ethos dos personagens, a interferência do leitor nesse espaço de criação, a princípio reservado ao autor.

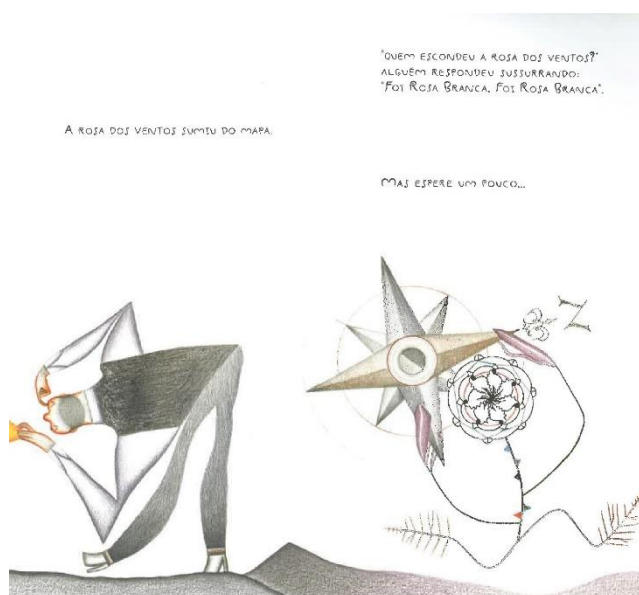


Figura 15: A fuga da rosa dos ventos altera a história

O jogo é essencialmente uma ocupação separada, cuidadosamente isolada do resto da existência, e geralmente realizada dentro de limites precisos de tempo e de lugar. Há um espaço do jogo: de acordo com

casos, a amarelinha, o tabuleiro de xadrez, o de damas, o estádio, a pista, o campo, o ringue, o palco, a arena, etc. Nada do que acontece no exterior da fronteira ideal tem importância. Sair do recinto por erro, por acidente ou por necessidade, lançar a bola para além do terreno ora desqualifica, ora acarreta uma penalidade. (...) De todo modo, o campo de jogo é um espaço reservado (CAILLOS, 2017, p. 38).

Na história de Roger Mello, tal espaço reservado se abre ao leitor. Desde o início, a narrativa nos convida ao jogo e a experimentar a vertigem vivida pelos personagens, criando novas possibilidades de compreensão da narrativa. Mas, no finzinho da história, com a fuga da Rosa Branca, o convite deixa de ser passível de recusa e toma jeito de intimação. Quem insistir em se manter como espectador e se negar a invadir esse espaço de jogo, ficará sem um final para a história. Quem aceitar o convite já terá um caminho pavimentado para seguir, já que o autor entrega ao leitor um espaço circular, em que é quase impossível não repetir a experiência da vertigem e de uma posterior frenagem. Assim, mesmo ausente, é do autor a mão que opera o caleidoscópio. Mas, dessa vez, caberá a outra mão, a mão do leitor, o esforço de remontar a história da Rosa Branca, como a sua imaginação quiser.

O ritmo que a história tinha até esse desfecho inesperado é o que induz o leitor a trilhar um caminho na captura da Rosa Branca. Um caminho que, à semelhança do traçado pelo autor, deverá ser trançado por mais uma seção de palavra-puxa-palavra, como o fez Salvio, um aluno de um colégio de Brasília, onde Roger Mello esteve falando sobre o livro. O menino montou uma sanfona de papel para representar a ida e a volta da brincadeira proposta no livro, como se ela não tivesse fim e surpreendeu o autor. “Se eu soubesse disso, teria feito uma coisa diferente” [risos] Eu achei genial. (...) Veja! Ele melhorou o conceito do livro, com certeza ele melhorou muito o conceito do livro!” (MELLO apud KIKUCHI, 2003, p. 45). A interferência do menino, no entanto, se deu no espaço de jogo proposto pelo autor. Nesse espaço, ele definiu que o caminho a ser seguido pelo leitor deveria ser o de volta. Uma escolha que duplicou o círculo em que os personagens se movimentam e criou uma espécie de símbolo do infinito para a história, dando fôlego à brincadeira de palavra-puxa-palavra.

Nas mãos do leitor, a brincadeira proposta pelo livro pode tomar caminhos imprevistos. O que vale é a experiência da vertigem, da frenagem que virá, de fundar uma nova ordem. De estar suspenso, como a criança imaginada por Ferreira Gullar, de olho na janela do trenzinho caipira embalado pelos acordes da

Bachiana nº 2, de Heitor Villa-Lobos, com a certeza de que ele há de parar e recomeçar.

“Lá vai o trem com o menino

Lá vai a vida a rodar

Lá vai ciranda e destino

Cidade e noite a girar

Lá vai o trem sem destino

Pro dia novo encontrar”

(GULLAR, 2016, p. 46)

A mesma aceleração, o mesmo transtorno que podemos sentir na fuga do menino protagonista de *Zubair e os labirintos*, pelas ruas de Bagdá que a guerra transformou em um labirinto.

4. “Zubair e os labirintos: uma escrita através dos tempos”³⁴

*O avô feio na neta linda
reencontrou o passado - não
do menino e do adolescente
de uma vida a contrapelo
que não terás: esta foto
é exceção, como desejo.*

*João Cabral de Melo
Neto*³⁵

Bagdá, abril de 2003. Um grande incêndio coloca em risco dois mil anos de história do islã, incluindo a memória da corte real e o arquivo do período em que o Iraque era parte do Império Otomano. O menino Zubair está entre os saqueadores que, em meio à destruição causada pelo fogo ateados por partidários de Saddam Hussein e pela água jorrada sem zelo pelos soldados americanos que bombardeiam a cidade, rouba títulos da coleção de 12 milhões de livros, manuscritos e tábuas de pedra esculpida da biblioteca, que servia também como arquivo nacional do Iraque.

Zubair leva o nome de um importante comandante otomano, aparentado e aliado de Maomé, último profeta do Deus de Abraão, mas não passa de uma criança de corpo franzino, correndo entre os destroços de sua cidade que misturam cacos de tempos distantes e distintos, como se tudo se tratasse de lixo. É nesse amontoado de escombros, que ameaça a história de seu povo, que o menino encontra um tapete dobrado e a ele se agarra, como se tivesse achado um ponto de escape.

Na fuga, Zubair dribla um soldado da coalizão comandada pelos EUA e se precipita no labirinto em que Bagdá se transforma na escrita de Roger Mello. Ele corre onde antes havia ruas, muros e prédios, com o tapete em uma mão e na outra, um caroço, um giz, uma moeda e um barbante azul, cacarecos preciosos para uma criança. Cacarecos que, ao contrário dos escombros, são promissores e podem criar novos mundos. Corre desorientado na cidade-labirinto, para enfim abrigar-se em um velho esconderijo. De lá, vê os mísseis que destroem Bagdá e desembrulha o

³⁴ A primeira versão desse estudo foi apresentada como monografia para a disciplina Estética, Ética e Política, ministrada no segundo semestre de 2018 pela professora doutora Patrícia Lavelle, no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio. Uma segunda versão foi apresentada no XVI Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em julho de 2019, em Brasília.

³⁵ Neto, João Cabral de Melo. Ilustrações para fotografias de Dandara. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2011.

tapete, uma, duas, três vezes, como o leitor de Roger Mello tem de fazer com a capa de *Zubair e os labirintos* para avançar na leitura.



Figura 16: O livro se abre como um tapete

O pacote feito com o tapete escondia o livro *Os treze labirintos*, onde o passado se apresenta ao menino de um presente ameaçado como uma saída para achar o futuro, uma saída do labirinto. Atravessado pelo passado, os escombros de Bagdá podem transformar-se em cacarecos nas mãos de uma criança. É essa possibilidade que interessa a esse trabalho, que, para encontrá-la, terá de transitar pelo espaço aberto pelo autor na narrativa, a partir do jogo de temporalidades distintas que situa Zubair em Bagdá e no islã, ao mesmo tempo em que o coloca em diálogo com outras culturas.

Esse espaço se constitui pelas artimanhas das escritas textual e imagética de Roger Mello e abre caminhos para novas formas de narração do tempo vivido pelo menino. A narração do conto em terceira pessoa é corajosa e não esconde de seu leitor o trágico de um tempo marcado pela violência da guerra, sendo capaz, ao mesmo tempo, de criar em suas entranhas, nas teias da narrativa, a esperança no porvir que esperamos encontrar nas histórias para as crianças. Mesmo que esse porvir, como o de Zubair, seja incerto e o autor não faça promessas vãs. Zubair vive em meio à guerra e não há como escapar dela³⁶. Em depoimento ao site “Paíol

³⁶ Em depoimento em vídeo produzido pela Editora Global, em 2014, Roger Mello disse que “não existe um mundo para a criança e um mundo para o adulto. O mundo vem para a criança com todos os problemas que ele vem para o adulto e vem sem filtro. A criança lida com a morte, com a catástrofe, com a separação. Portanto, não existe tema tabu, desenho que facilite as coisas para a criança. A arte não pode facilitar. Na verdade, ela, às vezes, até vem muito dóida”.

Literário”, o escritor mineiro Bartholomeu Campos de Queirós fala sobre como a literatura infantil e juvenil não pode se afastar das coisas da vida.

Quando escrevi O peixe e o pássaro, a Enriqueta Lisboa disse que a natureza é muito sábia. Que a natureza tem o tempo de florir, o tempo de dar o fruto, o tempo da colheita. Tem o tempo das cheias, das vazantes. A natureza tem as quatro estações, é muito sábia. E a natureza é tão sábia que não sentiu nenhuma necessidade de fazer um sol para adultos e outro para crianças. A natureza, com essa sabedoria dela, nunca fez um rio para adulto e outro para criança. E que não era inteligente fazer uma literatura para adulto e outra para criança. Ou é literatura ou não é literatura (QUEIROZ, 2011).

A dor de Zubair está no tempo presente gritando para o leitor no texto que corre no verso da folha da capa, que se dobra três vezes sobre o livro *Os treze labirintos*. Roger Mello faz uso da dobra, um recurso do livro-objeto, para montar com as ilustrações da capa e da contra-capas um painel do cenário de destruição por onde corre Zubair. Um painel que não se dá pronto ao leitor. É dele a responsabilidade de montá-lo. A pesquisadora galega do livro-objeto Isabel Mociño Gonzales destaca que “mexer, manipular, abrir, desvendar, puxar, são verbos de ação, e isso é o que nos pede a leitura multimodal que oferecem os livros-objeto” (GONZALES, 2019, p. 2, no prelo)³⁷, que se situam “na fronteira entre o livro ilustrado e o livro de artista” (Idem, p. 1).³⁸

A primeira, da capa, traz um cenário de destruição testemunhado por uma imponente estátua de estilo mesopotâmio. A segunda representa o caos da guerra, mas, desta vez, visto por um simples soldado. A estátua sagrada e o militar profano se irmanam em suas proporções gigantescas e na mancha verde que os fazem destoar ainda mais da cena, onde prevalecem cores quentes, como o laranja e o vermelho, em uma alusão ao calor provocado pelo incêndio que consome a biblioteca. A leitura desse painel vai acionar outros sentidos do leitor, como o tato e a visão, seguindo a ideia do livro-objeto de que “ler é explorar com todos os sentidos” (Ibidem, p. 1).³⁹

³⁷ Ver nota número 22.

³⁸ Idem. A autora dessa dissertação optou por traduzir *libro-álbum* por livro ilustrado, como o entende Sophie Van der Linden, “obras em que a imagem é especialmente preponderante em relação ao texto” (2011, p. 24), já que o no Brasil não se trabalha com esse conceito.

³⁹ A pesquisadora brasileira Diana Navas, citada por Isabel Mociño Gonzales, destaca que em *Zubair e os labirintos* há “ricas relações entre as instâncias verbal, icônica (imagética) e o projeto gráfico (design) no processo de significação do livro juvenil” (GONZALES, 2019, p. 7, no prelo). A tradução do galego foi realizada pela autora dessa dissertação.



Figura 17: A capa do livro forma um painel do cenário onde Zubair corre em labirinto

As ilustrações, vistas lado a lado, parecem a um olhar menos atento o verso e o reverso da mesma imagem, mas não o são. Elas fazem parte do mesmo drama em tempos diferentes, como se a força da imagem criada por Roger Mello embaralhasse o passado e o presente e, como queria o filósofo Walter Benjamin, preenchesse o tempo histórico pelo o Agora (*Jetztzeit*), arrancado do contínuo da história. A mistura de cores e texturas nessas ilustrações, que se compõem de colagem e pintura sobre uma superfície enrugada, traduz uma temporalidade impura que rompe com o tempo vazio e homogêneo de uma história linear e progressiva e se abre diante do menino, no momento em que ele encontra o tapete que esconde o livro *Os treze labirintos*. É nessa nova temporalidade, que Zubair vai transitar entre o presente e o passado em busca de um futuro, como, segundo Peter Szondi, o queria Benjamin em suas reminiscências de infância.

Os próprios capítulos da *Infância Berlinense* respondem à questão da diferença entre a busca de Proust e Benjamin pelo tempo perdido. Proust busca o passado para, na sua coincidência com o presente – uma coincidência acompanhada pelas respectivas experiências de cada momento – escapar do tempo, e isso significa, antes de tudo, escapar do futuro, de seus perigos e ameaças que, em último caso, são a própria morte. Benjamin, ao contrário, busca no passado o futuro mesmo. Os lugares para os quais sua rememoração busca encontrar o caminho carregam quase todos (como ele uma vez escreve na *Infância Berlinense*) os traços do porvir (SZONDI, 2009, p. 19-20).

Um passado que não serve como lição, mas que, se revisitado pelo presente, pode criar novos caminhos para o futuro. É em busca desses caminhos para o menino Zubair - ele mesmo uma referência ao passado de vitórias militares do Império Otomano no mundo árabe - que a escrita de Roger ganha potência. Ele

constrói, como em uma rede, uma série de coincidências entre a experiência do pequeno Zubair e a história de seu povo, a começar pela escolha do incêndio da biblioteca nacional como disparador da corrida de um menino árabe em busca de um futuro, em meio à guerra. Zubair corre e a narrativa se acelera.

Zubair salta entre as partes mais altas dos destroços, duvidando que um míssil direcionado erre duas vezes o mesmo alvo. Contorna o prédio, ainda em chamas da Biblioteca Nacional. Duas sirenes depois, o carro que vinha a toda encurralou o menino: ou a avenida, ou uma brecha numa porta muito alta. (MELLO, 2007, p. 1)

O acervo da instituição reunia objetos e documentos que falavam de 10 mil anos de história das civilizações mais antigas do mundo. “O desenvolvimento da escrita, do sistema de números, da roda e da agricultura estavam todos retratados em suas exposições. As coleções dos períodos sumério, babilônico e assírio eram particularmente valiosas”, segundo reportagem do site brasileiro da BBC de Londres (2003). Ao fim do incêndio, 25% dos livros e 60% dos documentos do acervo da biblioteca foram queimados ou alagados, rompendo importantes pontes para o passado. Pontes que Zubair, ao participar do saque, parece querer preservar, como aponta a pesquisadora brasileira Diana Navas. Para ela, *Zubair e os labirintos* converte a literatura em um “poderoso intermediário da memória cultural, posto que a ficção tem o poder de criar e adaptar as experiências do passado que guardam todas as gerações” (NAVAS apud GONZALES, p. 7, no prelo).⁴⁰

O passado ao qual Navas se refere sai embrulhado no tapete que o menino rouba da biblioteca. A escolha de um tapete, nesse contexto, não pode passar despercebida. Os tapetes na cultura árabe têm usos e significados diferentes nas três dimensões da vida: a espiritual, a material e a social. Na primeira, são usados como esteiras para oração, de forma a garantir que o muçumano se dirija a Alá em um ambiente limpo, como manda o Islã. Na segunda, servem como mantas para proteger o ser humano do frio. Na terceira, são assento a ser compartilhado. Há ainda o tapete mágico que voa e habita o imaginário das histórias maravilhosas de *As mil e uma noites*⁴¹, tendo se popularizado no Ocidente com a tradução do conto *Aladin e a lâmpada maravilhosa*.

⁴⁰ A tradução livre do galego foi realizada pela autora dessa dissertação. Ver mais em nota 22.

⁴¹ O livro *As mil e uma noites* é uma coletânea de contos árabes e asiáticos do século IX.

E, assim, como se sentasse sobre um tapete para ouvir histórias de um sábio, Zubair, ao abrir *Os treze labirintos*, é tragado pelo primeiro deles, circular, por onde inicia, já na folha de rosto do livro, o caminho de volta ao passado de seu povo. Roger Mello faz, desta forma, o mesmo movimento que Walter Benjamin propõe em *Infância Berlinense*. Mas, em *Zubair e os labirintos*, o ponto de partida não são as lembranças do passado, como avisos de um futuro por vir, mas as encruzilhadas do presente. Quando Benjamin escreve que “as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores” (BENJAMIN, 2017, p. 70), está se propondo a iluminar suas memórias de infância com sua experiência de adulto, na busca de novos significados para sua experiência no presente. Zubair, da mesma forma, procura no passado uma iluminação para o presente em ruínas, salvando, como diz Michel Löwy, leitor de Benjamin, a herança dos oprimidos, para nela, “se inspirar para interromper a catástrofe presente”. Zubair, da mesma forma, procura no passado uma iluminação para o presente que está em ruínas.

Guiei-me por essa intuição também nessa nova situação e apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia – as da infância. Mas o sentimento de nostalgia não podia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito, tal como a vacina não pode tomar conta de um corpo saudável. Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social (BENJAMIN, 2017, p. 69).

Em comum, o movimento dos dois tem a tensão dialética capaz de transformar o tempo. Uma tensão criada no momento em que temporalidades diferentes se friccionam e o calor do atrito abre uma brecha no tempo linear e progressivo, por onde é possível atravessar novos significados. Esse alumbramento que permite diluir as fronteiras temporais e preencher o tempo vazio e homogêneo com o tempo do Agora, no entanto, não passa de uma faísca. Foi uma dessas faíscas que iluminou o olhar do menino Benjamin diante da lontra, no “recanto profético” do jardim zoológico de Berlim, como ocorre com Zubair diante de *Os treze labirintos*, no interior do abrigo em que “costumava parar para pensar quando se sentia perdido” (MELLO, 2007, p. 4), que lhe reconstituiu o presente.

E meu futuro vinha a meu encontro rumorejando à semelhança da cantiga de ninar entoada ao lado do berço. Facilmente percebi que

aquela chuva fazia crescer. Em tais horas, atrás da janela embaçada, sentia-me como em casa da lontra. No entanto, só percebi isso, de fato, na vez seguinte em que me encontrei defronte da jaula. Então, mais uma vez, tive de esperar um longo tempo até que o corpo negro e brilhante subisse à tona e mergulhasse logo em seguida para tratar de alguns assuntos urgentes (BENJAMIN, 2012, p. 95).

Benjamin acompanhava o corpo negro da lontra para encontrar um novo lugar. Zubair é ajudado pela forma do livro, que mais uma vez ajuda o leitor e o personagem a encontrarem o lugar da narrativa. Agora é com *Os treze labirintos* abrindo, como na escrita árabe, pelo lado inverso da tradição ocidental. O zelo pela forma nos faz crer que *Zubair e os labirintos* foi pensado por Roger Mello, que também assina seu projeto gráfico, como um objeto para orientar o leitor na travessia pelos tempos. O livro funciona como uma espécie de tapete voador que ajuda Zubair a atravessar a história de seu povo, em *Os treze labirintos*. O passado se apresenta a Zubair quase como uma charada, na forma de treze labirintos, como o título do livro dentro do livro anuncia.

Voltando não sei se de uma guerra ou de uma caçada aos leões, o rei Assurbanipal sonhou com um labirinto. Mandou construí-lo entre as montanhas do norte, qualquer lugar entre as cidades de Nínive e Ninrud. Dentro dele, um zigurate e um palácio de inverno. Sua localização era segredo de Estado. (MELLO, 2007, p. 5)

Assurbanipal, o último grande rei da Assíria, governava um império que incluía a Babilônia e o Egito, é mais uma das coincidências que compõem a rede de temporalidades e referências diferentes, criada pelo autor na narrativa. Assurbanipal foi quem ordenou a construção da grande Biblioteca de Nínive, a mais antiga que se tem notícia. (SCHWARTZ, 2017, p. 76). Em seu acervo, havia mais 22 mil tábuas de argila, em escrita cuneiforme, com crônicas, cartas reais, decretos, atos religiosos, mitos, entre outros assuntos. Como a Biblioteca de Bagdá, foi destruída em uma guerra pelos persas e depois reconstruída com o que se pode recuperar de seu acervo, responsável pela maior parte das notícias que temos dos povos da Mesopotâmia. A inspiração de Roger Mello ao transformar o rei idealizador de bibliotecas em construtor de labirintos parece vir do escritor argentino Jorge Luis Borges, em um conto de *O Aleph*.

Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e ordenou a construção de um labirinto tão perfeito e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar nele, e os que entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a

confusão e a maravilha são atitudes próprias de Deus e não dos homens (BORGES, 1972, p. 107).

A confusão e a maravilha que os labirintos impõem a quem neles se aventuram, em alguma hora, como aconteceu no Labirinto de Creta, guardado pelo Minotauro, ou na Casa Asterion de Borges, são vencidas. E assim foi com o Labirinto de Assurbanipal. O quarto emissário que nele se aventurou, conseguiu entrar e sair dele ileso. Saiu com um livro na mão – *Os treze labirintos* – que lhe propunha o desafio de percorrer treze labirintos, como se fizesse uma caminhada tortuosa pela história de seu povo. O homem assim o fez, assistido por Zubair, que acompanhava com o olhar e com o dedo os percursos propostos.

A riqueza desse circuito é cada um dos labirintos trazer não só uma história diferente, mas, sobretudo, uma forma original de representação do desafio e uma mistura de tempos distintos para a narrativa. Atravessado o primeiro que introduz a narrativa, o segundo é enigmático, como se constituísse na própria moral de uma história árabe, aos olhos de um ocidental. Guardado por um leão alado, à semelhança de uma figura mesopotâmica, encerra em seu ventre um ovo de escorpião – animal que habita a terra há mais de 400 milhões de anos, e convida ao jogo. “Não hesite em desistir no meio do percurso, ou mesmo em deixar o pensamento se perder em outro labirinto, longe. Pode ser até que o labirinto de número



Figura 18: O segundo labirinto

2 não exista; nesse caso, percorrê-lo será a única saída”, orienta o livro, anunciando uma caminhada solitária, por onde o aventureiro se joga sem saber o que lhe espera, sempre tentado por um canto de sereia que quer imobilizá-lo e, assim, vencê-lo. Mas ele segue.

O terceiro labirinto fala da solidão do poder, de quem o ergue sem olhar em volta e acaba preso à sua própria armadilha. “Um matemático, um astrólogo, um filósofo, um poeta, um mensageiro e um adivinho discutem como é que se deve construir um labirinto indecifrável” (MELLO, 2007, p. 9), como no conto de Borges, por ordem do rei. Mas, Roger Mello, em uma crítica à onipotência do poder,

coloca todos encerrados no labirinto, como se fossem vítimas de sua própria armadilha. “Numa coisa eles concordaram: a melhor maneira é começar pelo centro, onde os seis estão agora” (Idem).

O aventureiro segue. Ele passa por um labirinto inscrito em uma placa de argila, por outro formado por tubos, até chegar ao templo da sacerdotisa Enigaldinana, que se constitui, em si, como um labirinto inspirado nos zigurates, os templos mesopotâmios que se erguiam como pirâmides terraplanadas. “Para qualquer pessoa, as pontes e câmeras e torres do templo podem parecer um labirinto. Para a pequena sacerdotisa, não passam de uma trama onde o pensamento caminha” (Ibidem, p. 16). Um labirinto que nos remete à gravura *Relatividade*, de M. C. Escher, de 1953, que pode ser pensada, com base na descrição do próprio artista, como uma representação da solidão humana, experimentada pela menina Enigaldinana.

Três planos de gravitação agem aqui verticalmente uns sobre os outros. Três superfícies terrestres, vivendo em cada uma delas seres humanos, intersectam-se em ângulo recto. Dois habitantes de mundos diferentes não podem andar, sentar-se ou ficar em pé no mesmo solo, pois a sua concepção de horizontal e vertical não se conjuga. Eles podem, contudo, usar a mesma escada. Na escada mais alta das aqui representadas, movem-se, lado a lado, duas pessoas na mesma direcção. Todavia, uma desce e a outra sobe. É claramente impossível um contacto entre ambas, pois vivem em mundos diferentes e não sabem, portanto, da existência uma da outra (ESCHER, 1994).

Vale lembrar as ligações de Escher com a imagética árabe. O engenheiro e artista holandês visitou Alhambra, em Granada, na Espanha, duas vezes, em 1922 e em 1936, e se impressionou com os mosaicos e os arabescos que cobrem paredes e tetos dos palácios da cidade amuralhada, construídos no século XIII, como morada da dinastia moura que dominou a região até o século XV. Escher passou dias nos palácios estudando o uso da simetria pelos mouros nos azulejos e mosaicos, com a técnica que combinava a forma e sua sombra, em um jogo de claro e escuro, para reproduzir uma imagem em plano infinito. A técnica marcou profundamente sua obra. O labirinto de Roger Mello, por onde caminha Enigaldinana, é uma construção impossível, à semelhança das idealizadas por Escher, e também nos remete, como a muralha que o envolve e as rampas que se cruzam, ao universo islâmico que encantou o holandês.

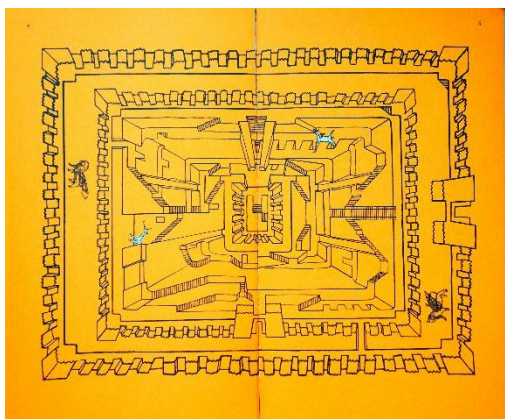


Figura 19: O templo de Enigaldinana

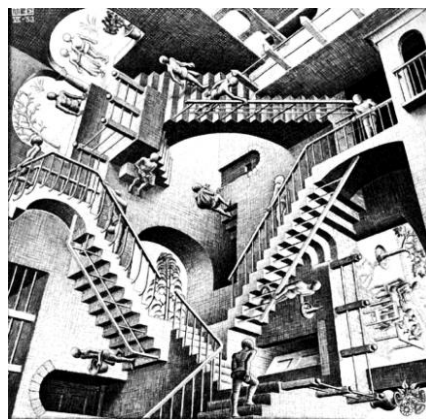


Figura 20: A gravura de Escher

Sucedem-se, ao palácio de Enigaldinana, um labirinto que parece um tapete persa e, depois, outros dois que se assemelham a ruelas de uma cidadela árabe e a um espiral por onde corre o texto da narrativa, obrigando o leitor a movimentar o livro, como se o labirinto corresse no corpo do aventureiro e não o contrário, permitindo, assim, a quem lê experimentar a desorientação vivida por Zubair. O décimo primeiro labirinto é uma composição com o número 11, que orienta o leitor: “descobrir seu segredo não é tão fácil como desmanchar um ninho. Não estranhe se, a dois palmos da saída, você hesitar: uma vontade redonda de ficar perdido para sempre” (MELLO, 2007, p. 23). Mas Zubair não pode sucumbir a esse canto de sereia. Ele está em meio a um bombardeiro, que ameaça o chão em que pisa e os limites de sua existência, e é impelido a seguir para o décimo segundo, que representa um calígrafo, cujo funcionamento desfaz os movimentos de uma caravana árabe.

Como o adulto Benjamin, o menino Zubair precisa achar uma saída do passado. Precisa voltar ao presente. O que importa a Benjamin, segundo Peter Szondi, nesse trânsito por temporalidades diferentes é “um novo conceito de história, capaz de romper com a crença no progresso como marcha do gênero humano no interior de um “tempo homogêneo e vazio” (SZONDI, 2009, p. 24). Um conceito de história que se “fundamenta na dialética entre futuro e passado, entre messianismo e rememoração” (Idem) e dá, segundo Benjamin, a possibilidade de uma nova experiência ao homem e de uma nova escrita da história, agora, a contrapelo, que traga a ótica dos vencidos.

Apenas o historiador perpassado por essa convicção tem o dom de atear no passado a centelha da esperança: também os mortos não estarão

seguros diante do inimigo se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Ibidem, p. 25).

Vencido, é isso. Zubair, na ótica benjaminiana, é um vencido. O menino bagdali faz parte das ruínas da cidade, por onde corre em uma tentativa de fuga, mas não acha saída. Nem mesmo *Os treze labirintos*, que lhe apresentou um percurso, lhe dá saída. Ela, que provavelmente estaria no último labirinto, o décimo terceiro, não se apresenta. A folha do livro se perdeu. Zubair percorre doze labirintos a espera do décimo terceiro, que não está lá. O leitor se pergunta o que Zubair fará. O menino pula do livro de volta para o esconderijo, onde está sentado no tapete a ler a história. Vê-se, novamente, cercado por escombros, sobressaltado por estouros. E agora, Zubair? O que fazer?

Quando vê, está refazendo o caminho de ida. A ponta do dedo vai reconhecendo pistas: uma parede sem reboco, um grafite, o desenho de um míssil Tomahawk... O mercado vazio parece ainda maior: restos de frutas, balanças sem peso, vitrines cheias de trincos. O barbante azul se desenrola do bolso como se Zubair fosse uma pipa” (MELLO, 2007, p. 27).

Ao se deparar com um soldado da coalização que ataca o Iraque, o menino corre novamente no grande labirinto em que Bagdá se transformou. Não mais como da primeira vez. Agora, sabe de um outro tempo, de uma outra possibilidade, de uma saída, que, mesmo perdida, está ali. “Onde foi que eu perdi um labirinto? Onde foi que deixei uma saída?”, pergunta o menino, agora transformado pela experiência temporal que viveu. Certo, como João Cabral de Melo Neto, de ter atravessado o buraco aberto pela ponta de uma agulha e habitado seu tempo, “enquanto ele ocorre, ao vivo” (NETO, 1994, p. 365). Um tempo que, como em *Meninos do mangue*, não se cumpre mais linearmente.

5. A costura entre o passado e o presente em “Meninos do Mangue”⁴²

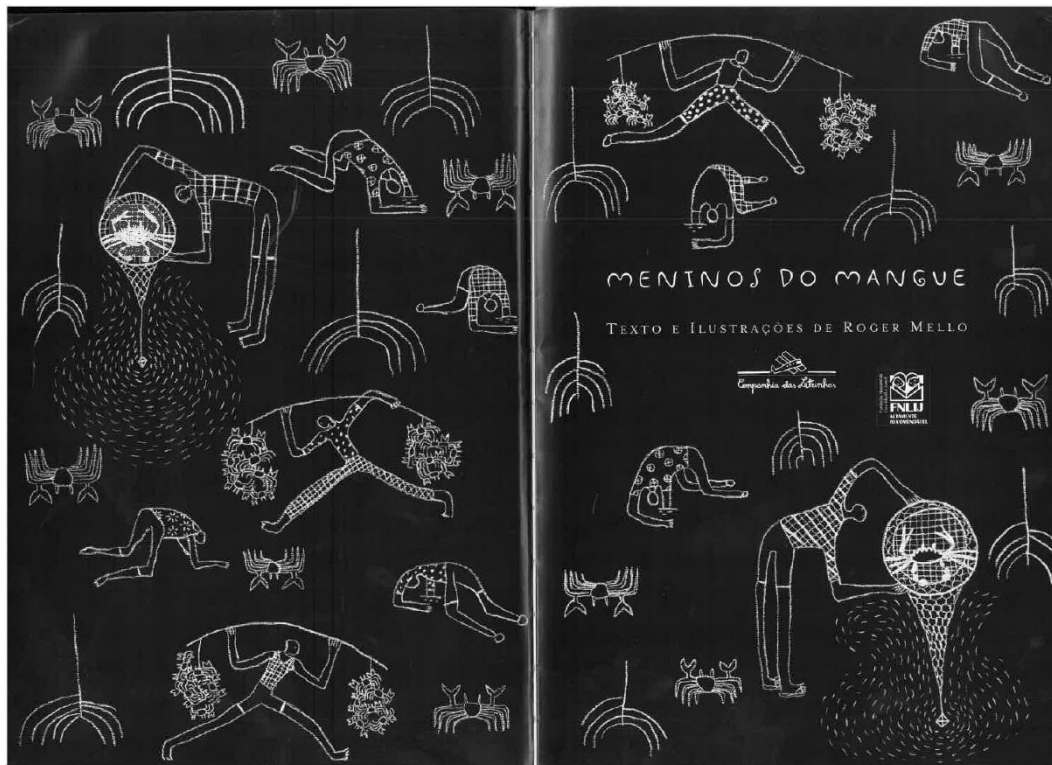


Figura 21: A folha de guarda apresenta os meninos do mangue personagens da narrativa

5.1. O mangue de Roger Mello:

“Vou dizer todas as coisas/ que desde já posso ver/ na vida desse menino/ acabado de nascer:/ aprenderá a engatinhar/ por aí, com aratus,/ aprenderá a caminhar/ na lama, com goiamuns,/ e a correr o ensinarão/ os anfíbios caranguejos,/ pelo que será anfíbio/ como a gente daqui mesmo” (NETO, 1994, p. 198). Na força destes versos do poeta João Cabral de Melo Neto sobre a profecia de uma cigana para a vida de um recém-nascido está a chave que Roger Mello usa para entrar no universo de *Meninos do Mangue*⁴³. Os versos são apresentados logo após a folha

⁴² A primeira versão desse estudo foi apresentada como monografia para a disciplina Walter Benjamin e a experiência da literatura, ministrada no primeiro semestre de 2017 pela professora doutora Rosana Kohl Bines, no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio.

⁴³ *Meninos do Mangue* foi publicado pela Editora Companhia das Letrinhas, em 2001. Em 2002, recebeu o Prêmio Jabuti nas categorias de Livro Infanto-juvenil e Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil; os prêmios Ofélia Fontes de O Melhor para Criança e de Melhor Ilustração (*Hors Concours*)

de rosto do livro, convidando o leitor a seguir o caminho trilhado pelos meninos, que formam uma corrente na ilustração de página dupla, colorida de um azul celeste capaz de anunciar bom tempo apesar de tanta carência e miséria. Versos que dialogam com as impressões do cientista Josué de Castro⁴⁴, médico pernambucano que imortalizou em sua obra o mimetismo entre o habitante dos mangues e a lama e entre esse homem-lama e o caranguejo. “Tudo aí [nos mangues], é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive o homem e a lama que vivem nele”, escreveu Castro, em 1933, tirando da invisibilidade uma gente ignorada pelo Brasil aristocrático, indiscutivelmente hegemônico no Recife do início do século XX.

Ao revelar a matéria-lama que habitava a periferia de uma sociedade estratificada e hierarquizada, Castro revestiu de humanidade quem era visto como bicho. A mesma gente que, no sertão do alagoano Graciliano Ramos, na mesma década de 1930, ganhou corpo no protagonista de *Vidas Secas* que repetia resignado: “você é um bicho, Fabiano”, “um bicho, Fabiano”. (RAMOS, 1992, p. 18) O corpo russo de Fabiano se confundia com o chão seco em que pisava, como o lamacento do homem-caranguejo, com o mangue. Os dois, o homem-lama e Fabiano, se constituem de uma matéria que, ao mesmo tempo, esconde e anuncia a vida onde ela é mais improvável e, portanto, exige mais resistência. É dessa matéria-vida que nasce a força dos versos de João Cabral de Melo Neto e se estrutura a história de Roger Mello, como conta o cineasta Adolfo Lachtermacher⁴⁵, no posfácio de *Meninos do Mangue*.

Não sei se fui eu que apresentei o Josué ao Roger. Talvez tenha sido, mas como o mangue é lugar cheio de mistérios, talvez um e outro já tivessem se esbarrado catando siri por aí.

Sei apenas que há uma ponte que liga o sociólogo do mangue ao escritor-ilustrador do cerrado. Ponte cheia de desvios, com caminhos que passam pela poesia de João Cabral de Melo Neto, cruzam com a cultura dos emigrantes do sertão, eternos fugitivos da seca, e convergem com os novos sons lançados pelo manguêbit e suas repercussões em todo o mundo das artes.

Uma ponte, enfim, feita de madeira, letras, imagens e desejo de contar e ouvir histórias.

da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; e o Prêmio Internacional do Livro Espace-Enfants 2002, pela fundação suíça Espace Enfants.

⁴⁴ Josué de Castro foi um destacado médico e ativista do combate à fome, presidente do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO), entre 1952 e 1956, e autor de vários livros e trabalhos, entre eles *Homens e caranguejos*.

⁴⁵ Roger Mello foi o diretor de arte do cine-documentário *O ciclo do caranguejo*, de 1999, dirigido pelo cineasta Adolfo Lachtermacher, sobre a obra de Josué de Castro. Trecho do filme está disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HZEgkoszJbQ> Acesso em 28/5/2020.

Foi numa ponte dessas que, um dia, a Sorte e a Preguiça saíram para pescar...” (LACHTERMACHER apud MELLO, 2001, p. 68).

E, conversa vai, conversa vem, a Sorte e a Preguiça acabam selando uma aposta de quem pescaria o animal com menor número de patas. Como não podia deixar de ser, a Preguiça perde a aposta e é obrigada pela Sorte a contar oito histórias sobre o mangue em que vivem. Esse conto inaugural, o único que não em a Preguiça como narradora, serve de moldura para outros oito contos, que vão experimentando vários gêneros de narrativas tradicionais e nos trazendo elementos contemporâneos pelo olhar do artista. Lachtermacher - que, quatro anos antes de filmar com Roger Mello, havia sido o produtor executivo do documentário *Josué de Castro, cidadão do mundo*⁴⁶, de Sylvio Tendler - destaca as particularidades do autor. “Acontece que a ciência que prevalece aqui é outra. Do olho e do ouvido para as mãos que criam textos desenhando. Eis então um outro livro, um outro olhar - outras histórias” (Idem).

Histórias que nascem em uma ponte, como as pinguelas do mangue, feitas de madeira frágil, ao rés da lama, trançando caminhos por onde passam meninos e temporalidades diferentes. Uma ponte que, ao mesmo tempo, une tradição e contemporaneidade, construindo, como o movimento Manguê Beat, “um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop”. (ZERO QUATRO, 2019) O movimento lançado, em 1991, em Recife, teve como imagem símbolo “uma antena parabólica enfiada na lama” (Idem).

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife (Ibidem).

É essa vibração que galvaniza a lama, o homem e o caranguejo e embala as histórias de *Meninos do Mangue*. Embala na “batida do Manguê Beat” (MELLO, 2019), que pregou pela voz do cantor e compositor pernambucano Chico Science que “modernizar o passado/ é uma evolução musical” (NAÇÃO ZUMBI, 1994). Se

⁴⁶ O documentário *Josué de Castro, cidadão do mundo*, de 1994, dirigido por Sylvio Tendler, está disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fQrwW1sjHyI> Acesso em 23/02/20.

na música a modernização se dá em um processo dialógico entre a tradição do maracatu e do coco, com ritmos pop, na literatura de Roger Mello a tradição oral e a vida vivida no mangue do Recife contemporâneo alimentam a escrita do artista. Uma escrita que transita sem cerimônia entre o passado e o presente, como se não houvesse fronteiras entre esses dois tempos e revela um artista atento às sobrevivências do passado no contemporâneo.

Uma ida ao Museu do Pontal⁴⁷ revela para mim novidades muito mais eloquentes, mais impressionantes do que qualquer novidade de agora. (...) Não é uma neofobia, mas não é também uma neofilia. Um pouco aqui e um pouco ali (MELLO, 2019).

A receita de Roger Mello faz a nostalgia ceder lugar ao desejo de narrar um mundo onde a razão e seu processo crítico, “que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez” e, assim, inaugurar um tempo em que a verdade resida na mudança e no novo (PAZ, 2013, p. 37), não foi capaz de soterrar o velho mundo. Surge, então, um novo mundo, constituído na ficção, que se materializa na linguagem e permite ao artista dar notícias da tradição, mesmo que ele manipule a linguagem sem obedecer aos limites dados por ela. Limites que são esgarçados na escrita de Roger Mello, como destaca a professora pesquisadora da Universidade Federal de Goiás, Vera Maria Tiezmann Silva, em artigo sobre a obra do artista com a tradição como fonte, quando diz que a marca da autoria deve estar presente no trabalho com a linguagem, não com a trama original. (SILVA, 2012, p. 58)

Vale destacar que *Meninos do Mangue* não é um conto, mas, sim, uma história original em que o autor recorre ao imaginário e às estruturas narrativas de contos tradicionais, sem o compromisso de preservar o que achou em suas fontes. Recorre para criar com sua escrita visual e textual um mundo onde sobreviva a pureza do mangue em contato com a vida possível por lá. Uma vida em que homem e caranguejo formam um único corpo, sem perder de vista a cidade contemporânea. Uma vida riscada em uma escrita que não tem a pretensão de unir os dois tempos, mas apenas fazer conviver-los, deixando, assim, expostas as cicatrizes dessa costura. Nasce, assim, na escrita do artista um território impuro onde há uma matéria

⁴⁷ Museu Casa do Pontal foi criado, em 1992, pelo artista plástico, designer e arquiteto francês Jacques van de Beuque. O museu, situado no Rio de Janeiro, tem um acervo de cerca de 8 mil peças e é uma referência nacional e internacional de arte popular brasileira.

impalpável capaz de ampliar a experiência de quem vive chafurdado na pobreza. A mesma matéria-vida que permitiu a João Cabral revelar uma “vida Severina”, fazendo dela um ato de resistência à miséria e à exclusão social no Brasil, e a Josué de Castro enxergar o mimetismo do homem com o caranguejo e com a lama.

É a manipulação dessa matéria-vida que permite ao artista encontrar um lugar de infância, de criação, em meio à lama e à pobreza do mangue. Um lugar simbólico, onde a lama não é lixo e, sim, possibilidade de invenção, de inversão das existências e das expectativas que não tem como objetivo anestesiá-lo o elemento dramático que há no mangue, muito pelo contrário, mas buscar nele o que une lama, homem e caranguejo no mesmo corpo. Uma operação que não apaga seus próprios rastros e deixa exposta a costura que cerze esses corpos, acentuando o grotesco que há na cena. Um acento que ora é impresso no texto, ora nas ilustrações e se delineia no incômodo do leitor, que, aos poucos, vai percebendo que o território onde se desenvolve a narrativa é criado pela tensão entre o tradicional e o contemporâneo, gerada no movimento dialético da narrativa, que ora recorre a elementos tradicionais para ressignificar a vida de quem vive em meio ao lixo e ao esgoto despejado pela cidade, ora aos próprios detritos para atualizar e macular o santuário marítimo em que se constitui o mangue. Assim, Roger Mello delimita, com os artifícios de sua escrita, um território nascido da interseção do mangue com a cidade, que cria novos sentidos para a vida e as coisas achadas por lá. O primeiro desses artifícios é usar o lixo para compor as ilustrações do texto, como o próprio autor contou, em entrevista à autora desse trabalho.

A maneira de ilustrar o livro seria usar a própria matéria que via no mangue. A matéria externa. O mangue deveria ser o lugar mais limpo do mundo, mas acaba sendo a via que leva o lixo e o esgoto não tratado para o mar. Vi muito deste lixo amontoado no mangue, nas raízes, tanto na parte mais urbana, como na parte mais selvagem, e decidi usar na arte o que causava incômodo (MELLO, 2019).

Para essa alquimia, que visava transformar lixo em discurso, Roger usou plástico preto comum nos lixões, sejam eles secos ou molhados, como é o mangue, para servir como base às ilustrações e sucata e tinta para criar as cenas de meninos correndo e brincando na lama⁴⁸. Uma intervenção nos materiais capaz de criar uma

⁴⁸ “Essas ilustrações juntam pintura e colagem sobre fundo de plástico preto amassado, resultando em artes-finais volumosas, que depois são fotografadas. A pintura, feita com tinta industrial, revela a textura do plástico amassado e forma uma camada espessa que ao secar racha, produzindo, junto

nova instância narrativa, onde é possível o entrecruzamento dos tempos existentes na cena da história. Mais ainda: uma intervenção instauradora de um novo território por onde correrão os meninos do mangue idealizados pelo artista. Esse novo território, construído sobre os mangues do Recife, deixará de ser apenas um terreno de transição entre o ambiente terrestre e marítimo, para tornar-se um ponto de interseção, onde a lama vai transmutar-se, nas ilustrações de Roger, em matéria inorgânica. Uma lama mexida pela mão do homem que deixa para trás a ideia do mangue como um lugar de pureza, como um santuário do qual dependem para sua sobrevivência dois terços das espécies marinhas.

“Puro” não remete mais às essências, mas sim a um material composto, apto às transformações e às metamorfoses, um pouco como esses moluscos que se protegem cobrindo-se de fragmentos de conchas, galhos de corais e pedregulhos como se fossem partes deles mesmos – ou melhor, como um quadro de Rauschenberg que mistura pigmentos, cacos de espelho, meias, recortes de jornal, ventilador, cola, metal, elementos “impuros”, na verdade (cf. Rebus, Charlene, Broadcast ou Pantomime). Essas obras são possíveis apenas se nos desfizemos de todos os pressupostos relativos à essência. A obra é feita, então, por conexão, emendas múltiplas entre elementos encontrados aqui ou ali, “inessenciais” (LAPOUJADE, 2017, p. 54-55).

É, assim, emendando elementos encontrados aqui e ali, na lama e no lixo, que surge na escrita de Roger Mello um novo mangue, extraído da manipulação do plástico negro, molhado e engruvinhado que serve de base para a pintura e a colagem de restos catados pelo artista para compor o território onde homens e caranguejos habitam. Um mangue que acolhe vidas representadas em cores fortes e primárias, encontradas na natureza e na terra e comuns na tradição da arte popular brasileira, que, segundo o próprio Roger Mello, em depoimento à Editora Global sobre sua visita ao Museu Casa do Pontal⁴⁹, convivem bem com elementos contemporâneos.

com a colagem de sucata, um efeito que remete ao lixo e à lama dos mangues urbanos: “a arte é dessa grossura assim, porque a base é toda com plástico, com lixo mesmo, com tinta [...] látex à base de PVA fosca. Uso essa tinta porque ela permite trabalhar com lápis e giz de cera por cima, é ótima!” (MELLO, 2003, p. 28)” (MENDES, 2011, p. 125).

⁴⁹ Depoimento de Roger Mello, em vídeo da Global Editora, disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=Pxa8ncjK6Ec>, acesso dia 5/07/2018.



Figura 22: O mangue é construído com a colagem de restos sobre plástico preto pintado

Os elementos dessas imagens foram recortados e remontados como em uma colagem. Separados, eles são anacrônicos, como o são o plástico preto, a tinta, os detritos encontrados no mangue, as cores da arte popular e as imagens de homens e mulheres da terra convivendo com estilizados caranguejos, inscritos nas imagens em uma única dimensão. Elementos que, ao serem remontados, trazem em si uma historicidade real, composta de sobrevivências e emergências, em uma colagem orientada por um olhar quase antropológico, em que as imagens estão associadas ao agir global de uma sociedade e ao saber próprio de uma época (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40), para criar um tempo e um espaço ficcional para sua narrativa, que, segundo o próprio artista (MELLO apud FNLIJ, 2014, p. 51), “se passa em um lugar incomum, que abriga um grupo de crianças frequentemente ignorado pela sociedade”.

5.2. Os meninos do mangue de Roger Mello:

Os personagens de Roger Mello são os motores dessa história, que conta aventuras e desventuras da Sorte e da Preguiça e de doze crianças, os meninos do mangue. Crianças pobres, de poucos recursos, muito ligadas ao meio ambiente em que vivem e que passam o dia a brincar e a trabalhar, na cata do caranguejo.

Questões que atravessam a narrativa, sem, no entanto, mobilizar o olhar do artista, que está mais preocupado em narrar a vida no mangue do que em apenas apontar suas mazelas, como ele próprio revela. “Não quis esconder as coisas horríveis que acontecem lá (...), mas não posso transformar uma personagem num trauma social, não é? A tendência delas é outra, elas brincam, se divertem, sofrem” (MELLO apud KIKUCHI, 2003, p. 30).

A vida dos meninos é, assim, como o mangue, híbrida, possível, e vai se revelando aos olhos do leitor por meio de experimentações com a forma tradicional de narrar. Roger Mello faz uso de subgêneros tradicionais em sua narrativa, como se a história fosse, como ele mesmo define, um “colar de contos”, uma vez que a narrativa é toda interligada, entrelaçada pelas idas e vindas desse grupo de doze crianças vivendo no manguezal urbano descrito no livro” (MELLO apud FNLII, 2014, p. 47). O primeiro deles, o de abertura, que abriga todos os outros, se estrutura como um conto inaugural, à semelhança da apresentação da coletânea de contos árabes *As mil e uma noites*, em que Sherazade busca, no fascínio de histórias fantásticas, um estratagema para manter-se viva e, noite após noite, livrar e a si e a uma moça de seu povo da fúria do Rei Shariar⁵⁰. Assim como Sherazade, a Preguiça adia o final da história. A cada conto, a narradora de Roger Mello surpreende a Sorte com a ausência de um final, mantendo a necessidade de narrar.

Vale destacar a escolha da Preguiça para ser a contadora das histórias do livro. Ela, por si só, encarna o tempo lento e prenhe de tédio necessário ao dom de contar e de ouvir. Ela conta para um ouvinte, a Sorte, que está a pescar, entregue ao tédio e a longos intervalos entre uma história e outra. Conta histórias de meninos em que é personagem, revelando sua íntima ligação com o mangue, a quem conhece como a palma de sua própria mão, se é que ela a tem. Em momento algum, fica claro para o leitor se há corporeidade em os protagonistas do conto inaugural.

⁵⁰ A coletânea de contos hindus *Panchatantra*, do século III a.C., é a primeira a apresentar um conto inaugural, mas é com *As mil e uma noites*, coletâneas de contos árabes e asiáticos do século IX, que eles se tornam símbolo da necessidade de narrar. O conto inaugural de *As mil e uma noites* serve como moldura para os outros, que são narrados por Sherazade para o Rei Shariar, que encantado com as histórias desiste de sua decisão de matar suas amantes, após a primeira noite de amor, se apaixona por ela.

Mas uma coisa é palpável na história, o ócio a que a Preguiça e a Sorte estão entregues. Narradora e ouvinte experimentam vazios na narrativa, esperas, o que, segundo o autor, é uma forma de permitir aos personagens viver o momento (MELLO apud KIKUSCHI. 2003, p. 32). Uma vivência que será encarnada na fala, transmitida, narrada. A Preguiça, dessa forma, conta histórias para a Sorte e, entregue ao ócio e senhora do território onde vive e narra, se aproxima do narrador tradicional descrito pelo filósofo Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador*, sobre o ocaso desse tipo na modernidade.

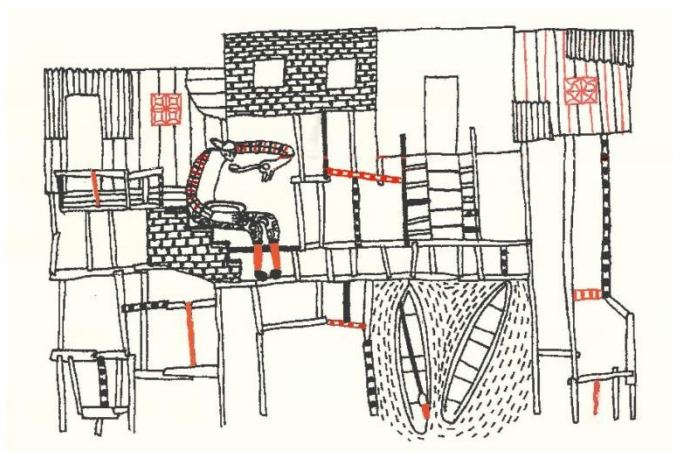


Figura 23: A Preguiça está entregue ao ócio

A Preguiça estaria, assim, inscrita na linhagem dos narradores campestres, ligados à terra e às tradições de seu povo, que usariam a narrativa para transmitir um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida (BENJAMIN, 2012, p. 216). Ela cumpre esse papel recorrendo a formas tradicionais de narrar e a elementos da tradição que sobrevivem na vida do mangue contemporâneo. Contos que falam da vida comezinha de seus habitantes, de seus desejos, de suas dificuldades, de seu universo simbólico, assim como os contos tradicionais europeus que nos chegaram pelas recolhas do francês Charles Perrault, no século XVII, e dos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX.

Apesar de ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa, e a aldeia; por outro a estrada aberta (DARNTON, 1986, p. 54).

De história em história, Roger Mello traduz a experiência de seus personagens em um mundo ampliado por elementos que dão nova materialidade aos corpos que habitam o mangue. Elementos que se encontram não no extraordinário, mas em como o ordinário é vivido naquele território habitado por homens, caranguejos, lama e miséria. Em uma mirada ampliada, em que o foco recai sobre pequenos detalhes, como é característica do olhar infantil que vê mais do que o que está à mostra, surgem outras realidades possíveis. As crianças, como os meninos do mangue, “sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais, reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente” (BENJAMIN, 2012, p. 17).

É nesse ampliado mundo das coisas, onde elas podem tomar novas formas e serem renomeadas, que se encontra a potência da matéria-vida com que Roger Mello trabalha em sua narrativa. Uma potência que galvaniza o passado nos oito contos que compõem a jornada da Preguiça atrás de isca para pescar siris. Oito experimentações com formas tradicionais de narrar que aceitam, como a lama no processo de criação das ilustrações já o fez, elementos do contemporâneo, dessa vida nova que habita o mangue, sem perder de vista a tradição.

5.3. Os contos de “Meninos do Mangue”:

“Os dezesseis caranguejos” é a primeira narrativa contada pela Preguiça a Sorte e se segue ao conto inaugural. Ela apresenta ao leitor os personagens que habitam o mangue de Roger Mello (os doze meninos do mangue, o avarento seu Potó e o afilhado dele) e descreve o território habitado. Os meninos fogem de seu Potó, que os acusa de ter roubado dezesseis caranguejos de seu tanque de engorda. Eles pulam diques, correm por sobre as pontes de tábuas e o lixo que se acumula para chegarem em casa e se esconderem sob a saia de suas mães, tias, avós.



Figura 24: Os meninos no mangue

Ao fim da confusão, o homem faz as mulheres e as crianças catarem os caranguejos

que surpreendentemente aparecem por entre as pernas de todos. Feliz por os ter recuperado, vai para casa. É quando, surpreso, vê que seus dezesseis caranguejos nunca haviam saído do tanque. Ao fim, ele conta trinta e dois caranguejos, entre os seus e os catados pelas mulheres e as crianças, e o avarento, ao contrário das histórias tradicionais, onde o mais fraco sempre leva a melhor, se dá bem no fim da narrativa. Se dá bem e frustra a Preguiça, negando-lhe as tripas que tanto queria como isca e permitindo, assim, que a história se desenrole. Em busca de tripas para sua pescaria, ela segue em suas aventuras.

A segunda história, “Você sabe o que é aratu?”, conta a relação de Josimar com um aratu, um pequeno crustáceo, que tem uma lua branca inscrita em seu casco, um detalhe que faz o menino acreditar que o aratu é especial e lhe dá sorte. A narrativa começa como um conto de acumulação em que a narradora diz que viu “um aratu preso na ponta de um barbante (aratu é um caranguejo vermelho que sobe em madeira)” (MELLO, 2001, p. 20) e segue acrescentando detalhes à frase de abertura, para falar da relação do menino com o aratu, mantido preso a um barbante e comandado por uma vareta.

Um aratu que nas mãos do menino se torna brinquedo, mais ainda, amuleto. Se torna, como D.W. Winnicott aponta, “elo entre, por um lado, a relação do indivíduo com a realidade interior, e, por outro lado, a relação do indivíduo com a realidade externa e compartilhada” (1966, p. 164). O aratu para o menino do mangue, como a colcha para o menino protagonista de *João por um fio*, analisado no primeiro estudo dessa dissertação, pode ser lido como um objeto transicional⁵¹ que forma um elo entre a existência interior e exterior do menino. Um campo transicional onde o menino brinca e vive sua fantasia.

Um elo que, em *Meninos do mangue*, se estabelece também entre o tempo da tradição e o tempo do contemporâneo. O aratu, o primeiro objeto da brincadeira de Josimar, acaba substituído por um robô achado no lixo. Um robô com luzes e membros com mobilidade que anunciavam um outro tempo possível para o menino. Forma-se entre o menino e o robô um intervalo transicional de outra natureza, de outro tempo. Outro tempo, mas a mesma condição de miséria e pobreza de antes, com o mangue transformado em lixão. Ao explorar a relação do menino com o

⁵¹ O objeto transicional é um conceito do pediatra e o psicanalista W. D. Winnocott desenvolvido no livro *O brincar e a realidade* e tratado no primeiro estudo dessa dissertação.

brinquedo, Roger Mello nos deixa ver o lugar que aquela criança tem no mundo. Como Walter Benjamin escreveu no ensaio *A história cultural do brinquedo*.

As crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem. Da mesma forma, os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada, mas são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo (BENJAMIN, 2009, p. 94).

Um diálogo que se mantém em todas as narrativas do livro. Até mesmo nas pausas que a Preguiça faz antes de emendar em outra história. Depois das brincadeiras de Josimar, nada melhor do que pensar em uma fritada de aratu. É disso que ela fala com a Sorte. Ela narra com cor e sabor uma receita de fritada de aratu, que nos faz lembrar as receitas que os personagens de Jorge Amado preparavam nos romances do escritor baiano. Eram tantas receitas que Paloma Amado, filha do escritor, organizou o livro *Comida baiana de Jorge Amado*, onde afirma que “aprende-se, lendo Jorge Amado, que comida não é feita somente para alimentar: dá prazer ao ser vista, saboreada, cheirada e, sobretudo, é possível sonhar com ela – pois não se sonha só imagem, sonha-se também cheiro, gosto e fartura” (AMADO, 2014, p. 27).

Pois é esse sonho em forma de fritada que preenche o vazio do estômago dos personagens de Roger Mello, que coloca novamente em dúvida a corporeidade deles, mas, mais que isso, denuncia a fome vivida no mangue. A cena em que os dois se deliciam com uma imaginária fritada traz para a narrativa a sensação de vazio no estômago, a mesma fome denunciada por Josué de Castro e experimentada pelo Severino, de João Cabral de Melo Neto, que, na fabulação de *Meninos do Mangue*, assume as cores e os sabores da culinária nordestina. A receita mata a fome da Sorte e da Preguiça, ao mesmo tempo que permite ao leitor uma pausa para reorganizar os sentidos.

Pequena pausa para assistir a Sorte se deliciar com uma fritada de aratu invisível. Empurrando a tenra fatia goela abaixo, e mais outra. Fatias enormes, o tamanho da fome. Os dedos fingindo evitar a quentura da casca recém-saída do forno. Aliás, a cara da Sorte é todo fingimento nesse instante. Depois de se fartar com a frigideira toda, deita-se de papo para o ar, desvairada. A Preguiça debocha:

- Isso tudo era fome? Posso lhe ensinar também uma receita de bavarose de coco.
- Estou satisfeita. Para a sobremesa, outra história por favor (MELLO, 2001, p. 24).

Mais uma vez Roger Mello ludibria o seu leitor, quando, na terceira narrativa, “A estátua de lama”, repete o artifício do conto de esperteza, na esteira de Pedro Malazartes, “figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão, invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos” (CASCUDO, 2012, p. 417), ao não permitir a vitória do mais inteligente, mesmo que mais fraco. Mas nesse conto, fica difícil traçar com exatidão quem é o esperto e quem é o enganado, já que a Preguiça se alterna entre os dois personagens no decorrer da história.

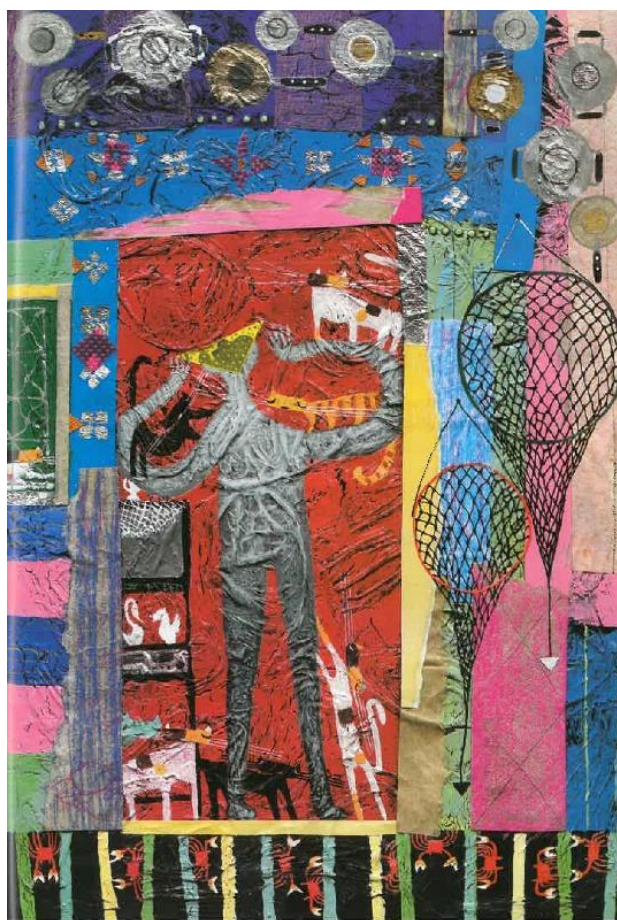


Figura 25: A estátua de lama e os contos de esperteza

Se, no fim do conto anterior, ela é a vítima de seu Potó, que depois de enganar os meninos lhe nega as tripas, ao longo da segunda narrativa passa a exercer a esperteza para vencer o avaro. Nessa história, é ele quem sai perdedor do embate com a Preguiça, desafiada a levar uma carta de amor para uma mulher reclusa e trazer uma resposta igualmente adocicada. É a hora de a Preguiça usar de esperteza para conseguir executar a prenda em troca das tripas que precisa para pescar siris com a Sorte. Prenda cumprida, qual é a surpresa do leitor ao ver o avaro, em um ataque de generosidade, dar as tripas para o cachorro e premiar a Preguiça com uma iguaria mais fina, um prato de canja. Sem alternativa, a Preguiça mata sua fome, mas continua sem iscas para pescar. De mãos vazias, é obrigada a seguir com a história.

No quarto conto, “História à toa, sem importância”, os meninos, privados do robô pela decisão de seu dono, que o tira da roda, brincam de “telefone sem fio”. O passatempo é um velho brinquedo falado, em que uma mensagem segue sendo

transmitida de cochicho em cochicho e, ao fim da corrente, chega totalmente deturpada. “Zecão encontrou o robô no lixo. Depois a gente pega dele. Passa adiante” acaba se transformando em “Dezembro não para de chover!” (MELLO, 2001, p. 32-33). Mais uma vez o desfecho da brincadeira não se realiza como na tradição. O primeiro menino, com medo de Zecão, o mais velho e mais forte, resolve calar-se sobre a frase inicial e inventa outra: “A irmã de Zecão ia casar hoje, e o noivo sumiu. Pronto, falei” (Idem, p. 34). A tentativa de enganar o fortão não dá certo. Zecão, irado com a citação da irmã, bate em todos os meninos.

A quinta, “Teimoso”, inaugura a seção “Maré Baixa”, se inicia não sem antes uma guisa de introdução que se dá na pausa entre as histórias. Uma pausa em que o sobrenatural é temido e desmoralizado pela Preguiça, que prefere “atribuir alguns feitos às artimanhas do Acaso”, (Ibidem, p. 35). É justo o Acaso, aqui com maiúscula e status de personagem, que faz com que a Sorte, disposta a trabalhar e trocar a água do balde dos siris, não precise fazê-lo. Ela pisou na água na hora em que a maré baixava, dando a deixa para a Preguiça voltar a contar suas aventuras.

Fazendo jus a seu nome, a narradora deita em um barco para tirar um cochilo e, quando acorda, a maré subiu e ela está à deriva no meio do mangue. É também o Acaso que a leva até um homem coberto de lama, em um embate com “o maior caranguejo do mundo”. Ele está com o braço enterrado no mangue e sendo coberto pela maré, que sobe. Situação sem sentido que aproxima o conto do nonsense, ao apostar na cena grotesca de um homem quase afogado a tentar vencer um caranguejo. Um homem que perde o trabalho de um dia todo, ao deixar escapar os trinta e dois caranguejos que catara, para entrar em luta corporal com o “maior caranguejo do mundo”. Para convencer o teimoso a soltar crustáceo e salvar-se da maré, a Preguiça promete lhe contar porque a maré sobe e desce, garantindo a continuidade da narrativa.

Tempo para perder era o único apetrecho que a gente não dispunha. contei tudo. contei por que a maré sobe e desce, em todos os pormenores. Com um pouco de pressa, mas em todos os pormenores. Uma palavra esbarrando na outra, mas em todos os pormenores. E ainda assim, sem enfeites desnecessário ao desenvolvimento da trama. Ao final da história, só se via a orelha do teimoso saindo da água. Ele soltou o caranguejo e foi arrastado por uma onda imensa (MELLO, 2001, p. 45).

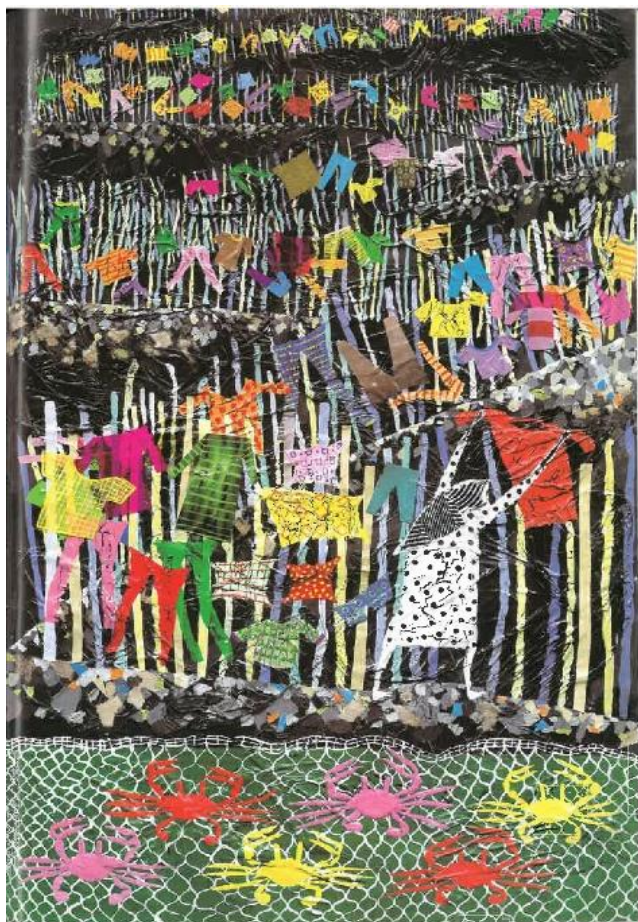


Figura 26: A maré sobe, quando a mulher lava roupas

Ao fim, os dois, Preguiça e Teimoso, são jogados pela correnteza em uma barreira de pneus. A realidade do mangue contemporâneo, com a poluição que o maltrata, faz abortar toda a fantasia que move um homem a enfrentar um enorme caranguejo. É o fim da história e o começo da sexta narrativa, “Por isso a maré sobe e desce”. A Preguiça segue sem as tripas, agora a narrar para a Sorte a história que contou para o teimoso. Uma narrativa etiológica, em que “o conto foi sugerido e inventado para

explicar e dar razão de ser de um aspecto, propriedade, caráter de qualquer ente natural” (CASCUDO, 2006, p. 339).

É por meio dessa narrativa que a Preguiça explica a origem dos siris e das marés, mas não sem deixar as águas do mangue serem invadidas pelo modo de vida de seus habitantes no contemporâneo. Roger Mello situa a origem dos siris e da maré alta e baixa, no momento da briga de um casal pela divisão das tarefas da casa. A mulher, ao não aceitar o papel tradicional destinado às esposas, obriga o marido a firmar um pacto, ele cozinha e ela lava a roupa. Da comida, “pastéis diferentes, enfeitados com oito pernas, que insistiam em se mexer” (MELLO, 2001, p. 48), nascem os siris, a quem ela vai tratar como filhos que não teve. Do mergulho da roupa na água, para ser lavada, a diferença cíclica do volume do mar. Tudo isso contado em um tempo mítico, fundador, que não se mede, como podemos ver nas palavras da narradora: “mas isso já faz muito tempo. Foi depois do casamento da Maré. E eu fui dama de honra, por sorte” (Idem, p. 49).

A sétima história, “Marias catadoras”, reproduz o ritmo lento do trabalho das mulheres no mangue, com seus cantos, usando na construção da narrativa elementos da ordem do estranho, como a duplicidade, que faz a Preguiça e Tia Aurelina se confundirem em um mesmo corpo. “Um vulto apareceu na minha frente. Gritei cinco vezes. O vulto gritou cinco vezes. Um pouquinho de luz deixou tudo bem claro, era tia Aurelina, a verdadeira. Perdida no mangue. Nós duas com os braços para cima, como um espelho maluco” (Ibidem, p. 55). Assim, tudo vai correndo, no ritmo do absurdo, até

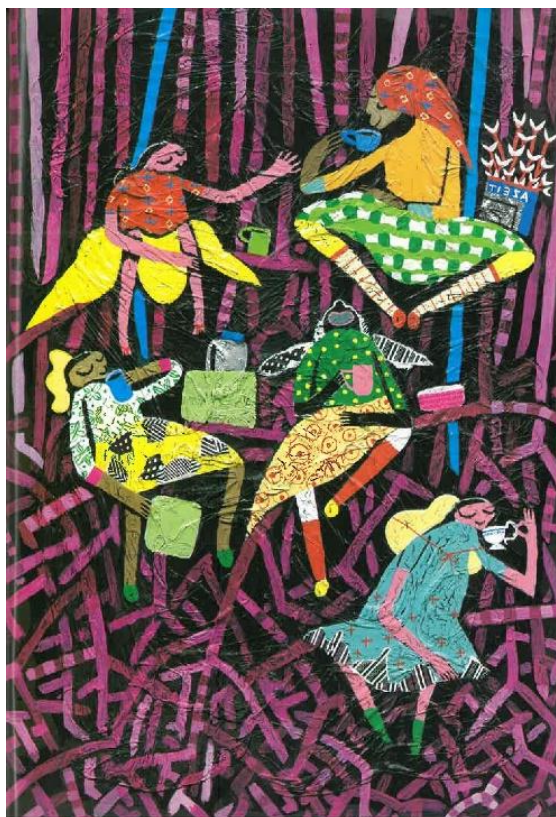


Figura 27: As mulheres e o tempo do mangue

que a narrativa desvenda o mistério do aratu mágico adorado por Josimar, no segundo conto, banalizando o bicho e a história. A inscrição em meia-lua que o diferenciava dos outros caranguejos não era nada mais do que uma pintura feita com esmalte de unha por uma das mulheres, que julgava que a marca lhe daria sorte na pescaria. É o mágico inscrito no pensamento da mulher, que desfaz a magia na narrativa de Roger Mello.

A Preguiça segue mais uma vez sem as tripas. Mas é na pausa entre as duas últimas histórias que ela consegue as iscas para pescar siris e começa a narrar novamente. “Eu andando com um punhado de tripas” é o oitavo conto, em que Roger Mello experimenta uma narrativa de acumulação, em que as situações se encadeiam e, depois, se desfazem também em cadeia. É nessa hora em que a Preguiça assume de vez o protagonismo da história e deixa de ser apenas uma observadora da vida no mangue.

Eu andando com um punhado de tripas, uma mosca no meu encaço, uma galinha no encaço, um gato no encaço, um cachorro no encaço, doze meninos no encaço, dona

Coisinha no encalço. O afilhado chatinho invocou, veio ver o que era (Idem, p. 59).

É hora de encerrar o conto inaugural. A Preguiça sai de cena como narradora, um narrador em terceira pessoa toma seu lugar e ela se vê entregue a Sorte. É com a Sorte, que agora sabemos ser sua irmã, que ela vai terminar o conto. Empoleiradas sobre uma ponte que cobre o mangue, as duas discutem e raivosas se engalfinham e, na briga, viram o balde em que os siris tão desejados aguardam a hora do almoço das irmãs. Lá se vão os siris e a fritada tão sonhada. O que sobra para elas são restos de comida que viram uma fritada sem siris, feita em uma frigideira disputada no lixo com os urubus.

Esta imagem poderia servir de alegoria para o Olimpo e seus deuses, que ocupados com suas intrigas, acabavam influenciando a vida dos homens. A Sorte e a Preguiça nada têm a ver com os moradores do mangue. “Foi só por descaso do Acaso que as duas vieram ao mangue e fizeram uma aposta” (MELLO, 2001, p. 61). Aposta terminada, prenda cumprida, depois “de oito histórias e uma fritada de siri, sem siris mesmo, a Preguiça e a Sorte deixaram o mangue empanturradas, debaixo da tarde de mosquitos. E nunca mais voltaram” (Idem).

O desfecho da história mais uma vez coloca em dúvida a corporeidade das duas personagens e a existência das situações narradas. Mais do que isso, investe a Preguiça de um poder narrativo e a aproxima da potência criadora da infância. A palavra proferida pela personagem, em *Meninos do mangue*, tem um poder fundante, divino, nomeador das coisas da vida e do mundo. É por meio dela que o mangue e suas criaturas vivem em um entrecruzamento de tempos, em que o mais importante é a fabulação, a ficção, a vontade de narrar.



Figura 28: Os caranguejos

8. Conclusão:

Essa dissertação é o resultado de mais de dois anos de imersão na obra de Roger Mello. Uma obra imensa, com mais de 100 títulos, que convida os leitores a uma série variada de interrogações. Foram muitas as perguntas que ela me suscitou, desde que me deparei, em 2007, com o primeiro livro do autor. *Que bicho será que a cobra comeu?*, uma história de Angelo Machado, com ilustrações de Roger Mello, me anunciava um ilustrador vigoroso, em busca de um traço peculiar para se comunicar com a infância. De lá até a decisão de eleger sua escrita como meu objeto de pesquisa, li e reli dezenas de narrativas do autor, que brinca com o seu lugar na literatura para crianças e jovens, ora escrevendo, ora ilustrando, ora ilustrando e escrevendo.

A princípio o que mais me interessou nela foi a sobrevivência da tradição em uma escrita do contemporâneo ou a apropriação que o autor fazia de gêneros narrativos e de referências estéticas em suas narrativas. Um uso que, eu acreditava, tinha como objetivo reviver no contemporâneo antigas formas de narrar. Mas, à medida em que a pesquisa avançava, percebi que o interesse do autor não era a tradição, como o é para muitos autores de literatura infantil que veem nos contos tradicionais um universo estético e narrativo afinado com a infância, mas fazer uso de elementos do passado para narrar a experiência de infâncias contemporâneas.

Quando falamos da tradição, a empurramos mais para trás. Quando enaltecemos a tradição, parece que o fazemos por ela ter poucas chances diante do admirável mundo novo. Isso a coloca ainda mais para trás. Resgatar, como diz o antropólogo Hermano Vianna, é um verbo para pessoas desaparecidas. Quando a pessoa diz que está trabalhando com o resgate da tradição é um desespero, parece que ela é um super-homem (MELLO, 2019).

A tradição é para Roger Mello um recurso de sua escrita, não o objeto de sua literatura. Ela aparece em sua escrita de forma fragmentada, como sobrevivências no contemporâneo e não como o reavivamento de um tempo passado, aparece para constituir uma narração possível no contemporâneo. Uma escrita que se constitui em diversos tempos, como se ela fosse uma montagem de elementos sobrepostos, para construir o tempo vivido por seus personagens. Um tempo feito de tradição, de inovação, de mudança, de velho e de novo. Podemos ver suas ilustrações como uma grande montagem, aos moldes do que propunha o

filósofo alemão Walter Benjamin. Segundo o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, Benjamin foi um dos pensadores, juntamente com os historiadores da arte alemães Aby Warburg e Carl Einstein, que apontaram para uma nova história da arte ao colocarem “a imagem no centro de sua prática histórica e de sua teoria da historicidade”, tirando daí uma nova “concepção do tempo animada pela noção operatória do anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 51).

Um anacronismo, que se admitido por quem está diante da imagem, deixa transparecer uma narrativa inscrita em um tempo híbrido, não organizado segundo uma ordem linear, crescente e cronológica. A descoberta desse tempo em narrativas como a de *Meninos do mangue*, *João por um fio* e *Zubair e os labirintos*, por exemplo, impôs novos desafios a minha pesquisa, que viu nessas experimentações estéticas a maior riqueza da escrita do autor. Experimentações que percebi não estarem apenas em uma nova organização do tempo narrativo ou do tempo inscrito na imagem, mas também no borramento das fronteiras entre o real e o imaginário que marca as narrativas de *Contradança* e de *Todo cuidado é pouco* e tanto importa à literatura destinada a crianças e jovens.

Para analisar a obra de Roger Mello sob esse novo aspecto, das experimentações estéticas que podiam, inclusive, fazer o passado sobreviver vigorosamente no presente, era preciso abandonar a ideia de que sua literatura era referenciada na tradição. Foi, então, que optei por lê-la em busca de suas experimentações estéticas, experimentações que, inclusive, galvanizam o passado nessas narrativas. Essa mudança de rumo se justificou pela crença de que elas, as experimentações estéticas, eram a maior característica da escrita do autor. Uma característica que inscreve a obra em seu tempo e permite ao autor falar da experiência das infâncias no contemporâneo.

Era preciso, então, fazer uma escolha, decidir sobre que livros minha pesquisa iria se debruçar. A escolha recaiu em obras com histórias originais escritas e ilustradas por Roger Mello que pudessem me dar pistas sobre sua escrita textual e imagética. Seguindo essas pistas, construí uma nova leitura que, acredito, tenha me permitido uma melhor compreensão da obra do autor. Um artista em plena atividade de sua escrita que, como pude constatar nessa pesquisa, é cômico dos processos de seu trabalho.

Roger Mello é um autor que constrói sua escrita no livro ilustrado a partir de indagações sobre as artes plásticas, a literatura e o livro. Indagações que fazem

dele um artista plural, inquieto e atento aos problemas de seu tempo e de seu país. Características, inclusive, que foram destacadas no comunicado do júri do Prêmio Hans Christian Andersen que, em 2014, destacou que sua obra “permite explorar a história e a cultura do Brasil, sem subestimar a capacidade de uma criança reconhecer e decodificar fenômenos e imagens culturais” (RODRIGUES, 2014). Uma obra que fala para crianças de vários lugares diferentes e com a ajuda de referências também variadas, como o próprio autor reconheceu em depoimento a essa pesquisa⁵². “Eu sou muito afetado por todas as coisas que eu vejo e ouço” (MELLO, 2019).

Uma de suas referências é, sem dúvida, a literatura. Em *Zubair e os labirintos*, percebe-se o leitor do escritor argentino Jorge Luis Borges construindo seus próprios labirintos. Em *Contradança*, há por trás da experimentação com os espelhos o leitor de Lewis Carroll de *Alice através do espelho*. Em *Meninos do mangue*, ele dialoga com questões da literatura brasileira modernista, como identidade cultural e problemas sociais. Em *Todo cuidado é pouco*, a narrativa parte do espanto com a teoria do caos, do meteorologista americano Edward Lorenz, de que um pequeno acontecimento pode trazer consequências enormes e desconhecidas no futuro. *João por um fio*, por sua vez, a mais imagética das narrativas, nasce do diálogo do olhar do autor com referências iconográficas da América Latina.

Narrativas que nascem do diálogo do autor com suas leituras. Roger Mello é um leitor ávido, que leva para sua obra muitas das suas experiências com a literatura. Uma leitura condutora do desejo de escrever, como define Roland Barthes.

Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produtor (consumido) é devolvido em produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se. (BARTHES, 2012, p. 40)

⁵² O depoimento de Roger Mello a minha pesquisa me aproximou do autor que escolhera como objeto e com quem tinha estado poucas vezes, mas não foi o suficiente para responder a todas as minhas questões. O tempo que estivemos juntos, apesar de precioso para o autor que tem uma intensa agenda de eventos nacionais e internacionais, não me permitiu abordar todas as questões que sua obra me suscitara. A entrevista, em início de novembro, me foi dada com a escrita desse trabalho inconclusa, quando algumas questões ainda não haviam se colocado para mim. Minha intenção era incluí-la, como anexo, nessa dissertação, mas avaliei que não estava pronta para ser publicada. Espero poder ter uma segunda conversa com o autor, para preencher as lacunas dessa entrevista e, finalmente, pensar em publicá-la.

E, em nós, leitores de Roger Mello? Que leitura é possível fazer de suas narrativas? Acredito que elas devam ser lidas com o corpo, um “corpo transtornado”, como escreve Barthes (Idem, p. 38). Uma leitura em que “todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas” (Ibidem). Um corpo afetado pela estética do autor que busca um lugar instável para sua narrativa, um lugar em que os leitores possam experimentar a embriaguez e a vertigem que acomete seus personagens.

Um lugar que me propôs novos caminhos para pensar sobre formas de escrita para crianças no contemporâneo. Escritas que deem conta da experiência contemporânea da infância ou das infâncias, experimentando novas estéticas para provocar novos afetos. Estéticas que se fundam, como na obra de Roger Mello, na experimentação de gêneros narrativos e de técnicas de ilustração ou em outros artifícios de linguagem alimentados, por exemplo, pela memória que aproxima do adulto a infância. Que infância emergiria dessa aproximação? O tempo vivido pelo infante ou a infância como possibilidade estética ou os dois?

A busca por essas respostas, acredito, estão no mesmo campo em que Roger Mello exerce sua escrita. Estão no campo da infância, um lugar movente em que os sentidos não estão previamente dados e onde, por isso, é possível o borramento das barreiras do real e do tempo linear. Um lugar de escritas potentes, capazes de provocar novos afetos, que pode ser acessado de várias formas. Um lugar que me interessa como pesquisadora e como leitora de literatura.

9. Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. “Ideia da infância”, in *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2016.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. “Magia e felicidade”, in *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Amarante, Dirce Waltrick do. *As antenas do caracol: ensaios sobre literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Barthes, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O rumor da língua*. 3ª edição, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

Barros, Manoel. *Manoel de Barros: poesia completa*. São Paulo: Leya.

Bartolo, Ana. **A noção de imagem dialética como procedimento crítico e poético**, in Circulação, Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, XV. 2018, Uberlândia, anais.

Baudelaire, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

BBC de Londres, Brasil. Incêndio destrói documentos históricos no Iraque. ex. Acesso em 8/12/2018

Benjamin, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro Nau Ed., 2015.

_____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª edição revista, São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo, 6ª edição, Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2).

_____. *Rua de mão única, Infância berlinense: 1900* (Versão de última mão). Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Borges, Jorge Luis. *O Aleph*. Porto Alegre: Editora Global. Brasília: Instituto Nacional do Livro – Mec. 1972.

Callender, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades, in **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 10, p 113-132, mai. 2013.

Caillois, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Petrópolis, Editora Vozes, 2017.

Calvet, Louis-Jean. *Tradição Oral & Tradição Escrita*. São Paulo. Parábola Editorial, 2011.

Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª edição. São Paulo, Editorial Global, 2012.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª edição. São Paulo, Editora Global, 2006.

Castro, Josué. O ciclo do caranguejo, 1933. Disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-27/558-o-ciclo-do-caranguejo>. Acesso em 3 de julho de 2017.

Chartier, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

Coelho, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

Darnton, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2017.

Drummond de Andrade, Carlos. *Poesia completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Escher, M. C. (1994). *Gravuras e Desenhos*. Hamburgo: Taschen (Trad. Maria Odete Conçalves - Koller). Citado em <http://webpages.fc.ul.pt/~ommartins/seminario/escher/relatividade.html>. Acesso em 15/12/2018

FNLIJ. Hans Christian Andersen Award 2014. Dossiê organizado por Elizabeth D'Angelo Serra e Nínia Parreiras. Rio de Janeiro, 2014.

_____. Roger Mello: o caminho para o Prêmio Hans Christian Andersen do IBBY. **Notícias**, Rio de Janeiro, número 6, junho de 2014.

Freud, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”, in *Arte literatura e artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Gagnebin, Jeanne Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? In: *História e cotidiano em Walter Benjamin*. Revista USP, set/out, 1992. Dossiê Walter Benjamin.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

Gonzales, Isabel Mociño. “Livro-objeto. Universo de Leituras Plurisignificativas”, 2019, no prelo.

Gullar, Ferreira. Poema Sujo. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

_____. “Trenzinho do caipira”, A Folha de São Paulo, 6 de dezembro de 2009, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200923.htm>, acesso em 28 de novembro de 2019.

Held, Jacqueline. *O imaginário no poder - as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Editora Summus, 1980

Hetzel, Graziela Bozano. *A cristaleira: ilustrado por Roger Mello*. Rio de Janeiro: Editora Manati, 2003.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014.

Lapoujade, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

Leite, Luiza Ferreira de Souza. *Modos de ler e ser: a poética dos livros ilustrados*. 2013. 216f. (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto e Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Leite, Sebastião Uchoa. *Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Linden, Shopie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.

Löwy, Michel. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

Luiz, Macksen. “O rosto e a máscara: uma única realidade”. Crítica publicada em 20 de maio de 1985, no Jornal do Brasil, e disponível na Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=97087&Pesq=assim%20%C3%A9%20se%20lhe%20parece Acesso em 2/12/2018

Maraña Fernández, María Covadonga. In: Danzaratte: **Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga**, 2011, pags. 12-16; Spain.

Meireles, Cecília. *Poesia completa: volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

Mello, Roger. *Contradança*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2011.

_____. Depoimento para a Global Editora. Vídeo disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=Pxa8ncjK6Ec>, acesso dia 5/07/2018.

_____. Depoimento para a Global Editora, publicado em 16 de agosto de 2017. Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=oyRx5bKIVQA>. Último acesso em 8/01/2019

_____. Depoimento para a Global Editora, publicado em 25 de março de 2014. Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=qVlr1YXxFkU&t=8s>. Último acesso em 8/01/2019

_____. Depoimento em vídeo produzido pela Editora Global, em 2014.

_____. Entrevista concedida a Luciana Conti. Rio de Janeiro, 2019.

_____. Entrevista. In Kikuchi, Teresa Harumi. *Diário de Bordo: uma viagem pelos desenhos de Roger Mello*. Trabalho de conclusão de curso. ECA/USP, São Paulo, 2003.

_____. *João por um fio*. Companhia das Letrinhas, São Paulo, 2005.

_____. *Os meninos do Mangue*. . Companhia das Letrinhas, São Paulo, 2001

_____. *Todo cuidado é pouco*. 2ª edição, São Paulo. Companhia das Letrinhas, 2013.

_____. *Zubair e os labirintos*. . Companhia das Letrinhas, São Paulo, 2007. v

Mendes, Claudia. “Roger Mello”, in Revista Emília, 2014. Disponível em: <https://revistaemilia.com.br/roger-mello/>

_____. “Roger Mello e o livro ilustrado: narrativas visuais de um artista inquieto”, in *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. 24, 2012. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/05/artigos-Caludia.pdf>

_____. Singular e plural: Roger Mello e o livro ilustrado. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Menezes, Marizilda dos Santos; Paschoarelli, Luiz Carlos; Símelli, Patrícia Kiss. O uso da fotografia no livro infantil. **Projética Revista Científica de Design**, Londrina, v.3, n.1, julho de 2012.

Neto, João Cabral de Melo. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

_____. Ilustrações para Fotografias de Dandara. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2011.

O'Sagae. Imagens & enigmas na literatura para crianças. 2008. 306f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. “Tá chovendo na roseira?”. Dobras da leitura. 27 de janeiro de 2015, disponível em <<http://dobrasdaleitura.blogspot.com/2015/01/ta-chovendo-na-roseira.html>>, acesso em 20 de novembro de 2019.

Paraguaçu, Maurício; Moraes, Odilon; Hanning, Rona. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Pascoli, Giovanni. O menino: pensamentos sobre a arte. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

Prout, Alan. “Reconsiderando a nova sociologia da infância”, in Cadernos de Pesquisa, v. 40, n. 141, p. 729-750, set/dez. 2010.

Queirós, Bartholomeu Campos. Entrevista ao Projeto Paiol Literário, in Jornal Rascunho, julho de 2011, disponível em <http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/> Acesso em 26/02/20.

Ramos, Flávia Brocchetto. Leitura de narrativa infantil contemporânea: todo cuidado é pouco. **Espetáculo. Revista de estudos literários**, Madrid, numero 37, 2007.

Ramos, Maria Isabel Frantz. “Tudo ao mesmo tempo agora: influências da cultura brasileira em ilustrações de Roger Mello. **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n.2, p 219-249, jul-dez 2013.

Revista Kirkus. “You can't be too careful!”. Revista Kirkus, 15 de janeiro de 17, disponível em <<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/roger-mello/you-cant-be-too-careful/>>, acesso em 1/09/18.

Rodrigues, Maria Fernanda. Roger Mello recebe prêmio Hans Christian Andersen no México. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 10/09/14. Caderno de Cultura.

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,roger-mello-recebe-premio-hans-christian-andersen-no-mexico,1558039> Acesso em 17/02/2020.

Schwartz, Jorge. *Borges Babilônico*. São Paulo: Companhia das Letras. 2017

Silva, Vera Maria Tiezmann. “A tradição recontada em formas e cores por Roger Mello”, in *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

Szondi, Peter. “Esperança no passado - Sobre Walter Benjamin”, in Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, abril de 2009. P. 19 e 20.

Torres, Pablo Sycet. *Andalucía, imagen y palabra: diálogos entre las artes y las letras andaluzas a caballo entre dos siglos [1917/ 2017]*. Granada: Huerta de San Vicente, 2017.

Van der Linden, Shopie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2011.

Winnicott, Donald W. *A criança e o seu mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

_____ O brincar e a realidade. São Paulo: Ubu Editora, 2019.