

MUSEU DA PESSOA



Museu da Pessoa

Uma história pode mudar seu jeito de ver o mundo.

Memórias da Literatura Infantil e Juvenil (MLIJ)

Um pintor de palavra

História de [Rui de Oliveira](#)

Autor: [Museu da Pessoa](#)

Publicado em 04/12/2008

Memória da Literatura Infãnto-juvenil

Depoimento de Rui de Oliveira

Entrevistado por Thiago Majolo

Rio de Janeiro, 10/11/2008

Realização: Museu da Pessoa

Entrevista número: MLIJ_HV031

Transcrito por Paula Leal

Revisado por Luíza Gallo Favareto

P/1 – Então Rui, a gente quer começar, sempre a gente começa perguntando o nome completo, o local e a data de nascimento.

R – Bom, o meu nome completo é Rui Gonçalves de Oliveira, mas eu assino nos meus trabalhos Rui de Oliveira. Eu nasci no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, na Rua São Januário, onde nasceram alguns grandes artistas cariocas, entre eles o Nássara e outros tantos, Silvio Caldas, acho que o Jamelão também, o Jamelão nasceu lá. E nasci na Rua São Januário, em 14 de Maio de 1942.

P/1 – Conta um pouquinho pra gente dos seus pais, o nome e o que eles faziam, a história deles um pouco.

R – A minha família veio do norte, do Pará, através daquele famoso Ita, Navio Ita. E o meu pai, a profissão original dele era sapateiro, e ele veio primeiramente sozinho pro Rio de Janeiro e pra São Paulo pra ver como é que era aqui, porque ele queria que os filhos dele estudassem. Naquela época ele tinha só um filho, que era o meu irmão mais velho, Denoy de Oliveira, que depois se tornou um cineasta. E então ele veio pro Rio de Janeiro, depois voltou pro Pará e trouxe a minha mãe. E a minha mãe veio com ele e ele inclusive veio no porão do navio porque não podia pagar a passagem. E a minha mãe veio grávida também do meu irmão, que nasceu aqui no Rio de Janeiro já, o Xavier de Oliveira, Francisco Xavier de Oliveira, que tem o nome do meu pai, então Francisco Xavier de Oliveira Filho. Uma família bastante modesta, de trabalhadores, e todos oriundos do Pará, todos, meus tios, minhas tias; só mesmo meus primos que são cariocas como eu, mas o restante todos são paraenses. Eram paraenses. Infelizmente já estão no céu.

P/1 – E os seus avós, você teve contato com eles?

R – Não, não tive. Meu avô era português, por parte de mãe, e a minha avó ela era neta de africanos. A minha bisavó era africana e a minha avó era uma negra também, casada com um português, isso por parte da minha mãe. Por parte do meu pai o que eu sei é que o meu avô era um cearense e a minha avó era paraibana. Enfim, dessa junção toda, dessa química toda, surgiu a minha vida e até um pouco a minha maneira de pensar também.

P/1 – Mas não tinha esse contato próximo com os avós?

R – Não, não, eu não conheci nenhum deles. Eles morreram muito cedo, não conheci nenhum deles. Conheço só histórias, fotos. Meu pai contava e minha mãe contava a história deles. Foi uma saga de uma família que veio pro Rio na década de trinta para ganhar a vida, pra trabalhar, pros filhos poderem estudar. E nesse sentido teve pleno êxito, porque eu estudei, meus irmãos estudaram, meus primos estudaram e se tornaram

peças importantes até, hoje em dia. Então acho que valeu todo o esforço de ter vindo pro Rio pra trabalhar e pra estudar, esse traslado da minha família.

Então esse é um dado interessante eu ter na minha formação porque eu sempre vivi no meio de paraenses. Eu, na verdade, nunca tive contato com cariocas. E, aliás, eu nem sei se eu tenho muito sotaque de carioca, porque eu sempre vivi com paraenses e sempre vivi numa família profundamente nostálgica, todos eles eram nostálgicos, todos eles viviam a cultura. O paraense ele é muito tribal, ele é muito fechado em si mesmo porque eles não tem nada a ver com o nordeste. A própria maneira como eles falam, como eles reagem, eles são amazônicos. Então cresci nessa família muito fechada. Muito unida também. Foi aí que eu nasci e me criei.

E considerando que apesar da profissão simples do meu pai, que depois ele até começou a estudar e se tornou contador, mas ele morreu pouco tempo depois - ele morreu também muito jovem - apesar dessa origem muito simples, eles gostavam muito de música, muito de arte. Por exemplo, pra mim, escutar Mozart hoje em dia é uma coisa normal porque eu escutava desde criança. Eu achava que Mozart era um menino. Quando eu era garoto eu achava que Mozart era um garoto porque eu conhecia. O meu pai sempre dizia "Os meus deuses são os grandes compositores."

Enfim, então não só a questão da música, a questão da arte também, da pintura. Eu tive também o privilégio de ter um irmão mais velho como o Denoy, que me iniciou muito na questão da arte, na leitura da arte, no interesse pela arte, porque ele achava que de todos os irmãos, o que tinha maior aptidão e o mais dedicado ao desenho era eu, porque nós três desenhávamos, o Denoy, o Chico Xavier e eu. Então o meu pai incentivava muito isso, ele trazia livros de anatomia, de perspectiva, de aquarela. Apesar do pouco dinheiro, ele sempre trazia aquarelas, trazia lápis de cor, então desde pequeno eu desenho. A minha mais remota memória é sempre com o lápis e o papel na mão.

Essa foi toda minha vida e essa vida começa no meu seio familiar. Isso é muito bom, importante dizer porque há sempre um preconceito de que a classe operária não gosta de música, de concerto, não gosta de uma arte refinada e mais elaborada. Isso é um puro preconceito, isso é uma maneira muito errada de ver a classe operária. Muito pelo contrário, a vizinhança onde eu morava escutava muita ópera. Na época, o Brasil tinha uma grande tradição de ópera e até hoje eu escuto ópera, adoro ópera. Isso foi muito importante, a música e a literatura foram os fundamentos da minha ilustração.

P/1 – Que bacana. Me conta um pouco, antes de entrar nestes fundamentos mais específicos, como que era sua casa, fisicamente mesmo, a rua onde você morava.

R – Eu morava na rua do bairro de São Cristóvão, mais precisamente em Benfica. No Rio de Janeiro o bairro de São Cristóvão, onde eu nasci era um bairro perto da corte, ali moravam os portugueses ricos, as famílias ricas, nas grandes chácaras. E em Benfica moravam os portugueses pobres, como era minha família, que era longe da corte, bem longe da corte. Então era um casebre, uma casa simples, era uma vila. Era quarto, sala e cozinha apenas, e houve uma época que moravam quatorze pessoas nessa sala, quarto e cozinha. Foi uma vida bastante dura no início de tudo. Uma remota lembrança que eu tenho da minha vida, que me faz sempre olhar pra frente é a noite. Quando eu acordava quando eu era criança sentia um cheiro de comida dentro de casa, tava escuro ainda, e era minha mãe fazendo a marmitta pro meu pai. Então, apesar de hoje em dia eu não ser mais um operário, eu não sou mais um, não vou dar aqui uma de demagogo e dizer que eu sou pobre, mas eu tenho a consciência perfeita da dificuldade humana, da dificuldade da classe trabalhadora, da dificuldade do imigrante. Porque eu vi isso quando criança e adolescente. Eu senti isso na pele, então eu dou muito valor à pessoa que se faz por si mesmo, porque se a pessoa está determinada a fazer, consegue.

P/1 – E esse convívio dessa vila, dessa rua, os vizinhos, como que era o convívio, as brincadeiras?

R – Eram todos mineiros e paulistas, porque os nordestinos vieram muito tempo depois. Quem vinha muito pro Rio de Janeiro eram os mineiros. Os mineiros sempre vieram muito pro Rio de Janeiro. A própria literatura mineira acontece no Rio de Janeiro. Os paulistas também. Os sulistas também, muito tempo depois, é que começam a chegar. Por exemplo, no meu bairro não havia famílias do nordeste, havia famílias originárias de Minas, principalmente. Eram pessoas trabalhadoras, pessoas que vieram ganhar a vida no Rio de Janeiro. Saíam cedo de casa. Eu acho que eu aprendi muito com isso: você ver a pessoa acordar cedo. Eu acordo cedo: seis horas da manhã eu já tô de pé. Eu só não bato ponto aqui no meu estúdio porque seria uma loucura bater ponto, mas eu acho que você tem que ter essa formação obreira, essa formação operária, você tem que ter essa disciplina de trabalhar e isso tudo eu vi durante a minha infância, na minha vizinhança, na minha própria família, nos diversos acontecimentos das festas. Porque as festas eram geralmente festas de cada um, da terra de cada um. Por exemplo, no meu caso era a festa de Nossa Senhora de Nazaré. Era uma festa muito comemorada entre os paraenses. Até hoje é o Círio de Nazaré e eles comemoram, a colônia paraense sempre comemora em alguma igreja que eu nunca fui, mas eles comemoram o Círio até hoje. E mesmo meu pai, que não era um homem religioso, ele ia porque aquilo ali representava a cultura deles. Então esse aspecto da cultura ficou muito presente em mim, mesmo sendo um ilustrador multifacetado como eu sou.

P/1 – Conta um pouco daquela parte lúdica da infância, das brincadeiras, brincavam do que?

R – O Rio de Janeiro era diferente. Eu não sou saudosista, eu tenho saudade, é diferente. No Rio de Janeiro não havia miséria, havia pobres, miséria não. Então a minha família era pobre, mas não era miserável. A família que morava do meu lado, que eram de uns mineiros, eles eram pobres, mas não eram miseráveis. A do outro lado era de uns turcos, também a mesma coisa. Enfim, o Rio de Janeiro não tinha esse aspecto deplorável dos excessos e das diferenças sociais que existem hoje em dia. Então era uma vida mais lúdica. Por exemplo, só pra você ter uma noção, eu saía com a minha família, eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe, e nós íamos de bonde até a Penha, de noite, de madrugada, na festa de uns espanhóis, que eram amigos do meu pai, por causa dos portugueses e tal. E nós voltávamos de noite, altas horas da noite. Eu me lembro que eu vinha sozinho no bonde, eu com minha família, o bonde absolutamente solitário. E a Penha para Benfica é uma distância muito grande. E não acontecia nada. As pessoas botavam o leite nas calçadas, botava o leite na porta de cada casa e ninguém tirava. Eu não vou dizer que a vida seria um paraíso, a vida nunca foi um paraíso, o paraíso tá perdido há muitos anos, há muitos séculos acho, que desde o Éden que o paraíso tá perdido, mas a questão é que não havia essa anomia social que existe no Rio de Janeiro.

Então nós tínhamos muitas brincadeiras, nós brincávamos muito, tínhamos muito espaço, jogávamos bola. Atrás de casa tinha um campo enorme,

que hoje em dia não existe mais, hoje em dia foi ocupado pela indústria e por prédios. Havia rua, nós jogávamos na rua. Passava muito pouco carro, só o bonde. Então havia um aspecto bastante romântico no Rio de Janeiro, e não era uma visão de criança não, porque até muitos jogos que nós praticávamos quando éramos criança, esses jogos desapareceram. O meu relato sobre o Rio é um Rio mais ameno, é um Rio mais arejado, é um Rio dos cariocas, unicamente dos cariocas.

P/1 – Você sabe dizer quais eram esses jogos que sumiram, alguns deles pelo menos?

R – Por exemplo, o jogo de toquinho. Toquinho era um jogo que já perguntei pra várias pessoas, algumas lembram. O jogo de toquinho era praticado em toda zona norte, inclusive com campeonatos. Eram tocos que a gente cortava de cabo de vassoura e pintava com os times e jogava com bola de pingue-pongue, com palheta de bambu. Isso era um jogo popularíssimo no Rio de Janeiro, havia campeonatos e mais campeonatos disso. Hoje em dia isso não existe mais, e pior do que isso, as pessoas não se lembram, os mais novos nem sabem que isso existiu. Um jogo altamente praticado por todas as crianças, que era chamado toquinho. Era um jogo emocionante, pelo menos pra mim, como criança era um jogo emocionante.

P/1 – Me conta uma coisa, essas brincadeiras, enfim, jogar bola, tinha muita relação com o mar já na sua infância, como é que era?

R – Onde eu morava, Benfica, éramos muito distante do mar. Nós íamos na Praia do Caju, que a Praia de Ramos era um pouco poluída naquela época, e também nas Praias da Ilha do Governador, que não eram poluídas. Quando eu falo assim, que eu vou na Praia do Caju, que hoje em dia é um pântano, as pessoas riem. Mas a Praia do Caju era frequentada por Dom João VI, era uma praia real, era uma praia onde a corte ia lá. Hoje em dia tá até recuperada, me parece, mas quando éramos criança eu me lembro que a gente ia com aquelas bóias imensas de pneu, de caminhão. A gente entrava no bonde com aquilo, eu e meus irmãos, íamos pra praia.

A praia era longe. Copacabana era muito distante, muito longe, era outro lugar, era lugar de gente muito rica. Ipanema então era totalmente inacessível à nossa imaginação, mas nós levávamos aquelas bóias enormes, minha mãe fazia aquela farofa, aquela galinha e levávamos comida. E também o outro dado é que meu pai era do Partido Comunista, era um comunista convicto. E você sabe que na época a família do comunista tinha que ser comunista, os filhos, então desde pequeno, não que tivesse a doutrinação ainda, mas os meus irmãos mais velhos, o Denoy e o Xavier, esses eram muito treinados em saber quando a polícia chegava, o que falar, o que dizer. Eles eram homens muito treinados. Tanto é que quando meu irmão, já no golpe de 64, foi preso e foi muito torturado, eles não obtiveram nada com ele porque ele era uma pessoa treinada desde criança a saber falar sem dizer nada, a fazer a confusão.

Então nós íamos naqueles comícios do partido. Na década de cinquenta, eu me lembro perfeitamente, uma vez que teve tiroteio ali no campo de São Cristóvão. Eu me lembro perfeitamente disso. Meu pai pegou a gente, correndo, colocou no bonde e saiu e foi correndo, porque a polícia tava atrás dele. E depois, mais tarde, na época do stalinismo, meu pai se retira do partido através de uma carta, porque o partido começou a fazer muitas exigências, que minha mãe não podia se pintar, que minha mãe não podia usar batom, e meu pai era contra isso. E também passaram a persegui-lo pela origem dele. Na verdade, ele era anarquista em Belém. Você sabe que o movimento dos anarquistas no norte do Brasil, em Belém principalmente, era muito forte. Os sapateiros, isso é em todo o mundo, mas principalmente os sapateiros por causa dos espanhóis e dos italianos que estavam lá. Eu confesso que eu tenho profunda simpatia pelo anarquismo. Então eu lia muito, já li muita coisa sobre o anarquismo. E meu pai, na verdade, era anarquista, ele era daquela geração que passou para o Partido Comunista porque achava que poderia ser mais rápido a tomada do poder. Isso é histórico. Com vários anarquistas aconteceu essa mesma coisa que aconteceu com ele. Na verdade, eles nunca foram comunistas, meu pai nunca foi comunista. Apenas ele achava que a revolução poderia acontecer mais rápido através do comunismo, através do partido, mas pouco tempo depois ele se desilude disso e pede o afastamento dele do partido.

Enfim, esse lado da política e da arte eu vi desde criança em casa. Eu sabia que meu pai era perseguido, eu sabia que meu pai, às vezes, não voltava pra casa. Às vezes vinham uns caras em casa procurando meu pai. Eu conhecia tudo aquilo, eu era criança, mas conhecia tudo aquilo. A criança percebe tudo, por isso é que quando você tem que ilustrar você tem que saber muito bem isso, a criança percebe tudo, a criança não é enganada. Eu sabia perfeitamente que aquele pessoal tava atrás do meu pai, eu sabia perfeitamente que meus irmãos eram treinados a responder pra polícia, principalmente o meu irmão mais velho; sabia perfeitamente disso, que meu pai ensinava pra ele: “Olha, quando perguntar isso você fala isso, quando perguntar isso você fala isso e isso.” Agora, no meu caso, como eu era o mais novo, era meio complicado, eu não entendia muito bem aquilo, mas eu sabia o que tava acontecendo, eu não entendia, mas sabia.

P/1 – Rui, fala só pra gente pontuar algumas informações, o nome dos seus irmãos em ordem de nascimento.

R – Em ordem de nascimento: o primeiro mais velho foi Denoy de Oliveira, Denoy Gonçalves de Oliveira, que tem uma vida riquíssima, depois vem o Han Rine, que faleceu - meu pai dava nome de anarquistas franceses; Denoy foi um grande anarquista francês, e Han Riner também foi um grande anarquista francês - e depois quando nasceu o terceiro filho e aí minha mãe pediu pra dar o nome dele. Então o meu irmão Xavier que tá vivo, o nome dele é Francisco Xavier de Oliveira Filho. A minha família tem vários Franciscos: tem Francisco Filho, Francisco Neto, tem vários Franciscos. E a minha mãe também curiosamente era franciscana. Eu acho também interessante essa pontuação da minha mãe ser profundamente católica e o meu pai não. Eu sempre atuei nessa dialética que até hoje existe na minha cabeça. Eu tenho aqui o São Francisco de Assis isso até hoje, eu não consegui resolver. Eu acho que o meu trabalho, essa inconstância que tem de estilo no meu trabalho, se explica também muito por essas duas visões da vida tão diferente, mas que se amavam. Era um casal felicíssimo. Eu me lembro, por exemplo, meu pai correndo sem camisa debaixo da chuva gritando assim no quintal “Deus, eu desafio a tua existência, eu desafio a tua existência.”, aí a minha mãe no quarto ajoelhada rezando por aquela coisa que o meu pai estava fazendo. Enfim, esses opostos se amam, se amavam, e só se separaram pela morte. Eu acho que isso é muito importante na minha carreira, de ter visto não só essa questão da arte, não só essa questão da harmonia, mas também a convivência dos opostos. No caso do meu pai, um homem altamente politizado e um homem altamente consciente de tudo que tava acontecendo, e a minha mãe profundamente religiosa na sua fé, que é importante também. Você ter fé em Deus é importante.

P/1 – Rui, quando você tava falando da arte, você falou do Mozart, falou do Beethoven, conta um pouco agora o que você via de artes plásticas, como chegava pra você isso?

R – Eu sempre desenhei. Eu tenho, inclusive, esses cadernos de desenho até hoje, os moleskines que eu faço até hoje. Eu já fazia isso naquela época, os meus cadernos de desenho. Sempre desenhei. Até porque desenhar é também uma maneira de você ficar com você mesmo, eu gostava muito de estar comigo mesmo. Apesar que eu e os meus irmãos somos muito diferentes uns dos outros, éramos muito diferentes. Mas nós também nos amávamos muito. Temos visões da vida muito diferentes. O desenho foi assim a ponte pra eu chegar às artes plásticas, porque eu não achava que eu era um artista. Eu me lembro que a primeira vez que uma moça falou: “Você é um artista.”, foi na escolinha de Arte do Brasil, eu achei aquilo “Que incrível, eu sou um artista.” Eu achava que artista era artista de cinema, artista de cinema americano. E eu não era um artista, eu apenas desenhava. Quando ela me falou que eu era um artista aquilo assumiu uma importância na minha vida muito grande, não só o que eu fazia, mas a minha própria pessoa. Isso é muito importante, você ter auto-confiança. E as pessoas gostavam dos meus desenhos.

Então foi isso que foi me aproximando da pintura. O meu irmão também me trazia livros, porque ele estudava arquitetura nessa época. Ele me trazia livros dos grandes artistas. Eu me lembro que do mundo artista que chegou na minha mãe, que eu fiquei impressionadíssimo foi Toulouse Lautrec, depois ele trouxe Modigliani. Eu me lembro que ele falou assim pra mim, que ele era muito mais velho que eu, e falou assim “Olha, Modigliani, você lê a vida dele, mas isso aí é naquela época, viu, porque os artistas eram muito loucos. Hoje em dia o artista é muito centrado.”, Ele tinha medo que eu, um garoto de quatorze anos ficasse influenciado por Modigliani e começasse a beber também. Na época não tinha drogas, mas que começasse a beber. Aquele zelo de irmão mais velho pelo irmão mais novo.

Mas eu lia Modigliani e eu sempre gostei de ler. A leitura foi uma referência muito grande pra mim. Até que depois esse circuito todo é interrompido de forma trágica, com a morte do meu pai. Morreu num acidente. Aí a minha vida muda completamente. Eu tinha quatorze anos de idade, os meus irmãos vão pra melancólica, que eu tive. Mas eu acho que a melancolia foi o que aprimorou o meu desenho. Eu passei a desenhar demais, passei a ler demais, nessa época, então eu até diria, que como Schopenhauer, que nessa época eu lia demais, “A dor é positiva.” Então eu lia Schopenhauer demais e lia todos aqueles filósofos. A minha leitura era muito eclética, eu lia de tudo. Mas eu me lembro que Schopenhauer eu lia, Nietzsche eu lia também, todos esses filósofos tão niilistas e tão perigosos pra um jovem ler. Eu tomei consciência de que, “Poxa, eu sofro tanto, mas eu posso ser um artista, eu vou reverter o meu sofrimento, a minha timidez”. Eu me achava muito tímido, muito feio, muito pobre, muito sem namorada nenhuma, nenhuma mulher se interessava, nenhuma garota se interessava por mim. Mas eu falei: “Mas eu vou reverter isso aí pra eu ser um grande artista.”

P/1 – E Rui, antes dessa época, dos seus quatorze anos, quais eram os livros que... Porque não tinha livros infantis quase nessa época, o que chegava pra você?

R – Eu lia Monteiro Lobato como todo mundo. Meu pai trazia Monteiro Lobato. Não só Monteiro Lobato, mas meu pai trazia outros livros. Ele trabalhava com livros, quando ele deixa de ser sapateiro ele vai trabalhar numa livraria como contador, então nessa livraria ele comprava livros e trazia pra gente ler. Então eu lia muitos livros que ele trazia. Ele tinha uma consciência muito clara de que a leitura era transformadora, era o elo transformador.

Então essa minha adolescência foi realmente muito solitária, triste. E, nessa época, eu me aproximei de alguns pintores tristes também, de alguns autores tristes. Nessa época, eu lia Álvares de Azevedo, eu lia os autores portugueses. Eu gostava muito de história romântica, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, esses eram os meus autores que eu gostava de ler. Eu gostava de ler história romântica. Já escreveram tanta coisa sobre o meu trabalho, mas eu nunca vi alguém falar sobre essa questão do romantismo no meu trabalho. Ele é muito presente, muito presente mesmo. Então os livros que eu tinha acesso eram livros que tinha alguma coisa a me dizer.

E eu passei a ter uma adoração por um pintor que se perdeu depois totalmente, que foi Bernard Buffet. Bernard Buffet era um pintor que era pobre, morava com a mãe dele, órfão de pai. Morava no subúrbio de Paris e queria ser um pintor. Pra mim, a glória dele, porque eu já o conhecia riquíssimo, eu falei: “Puxa, eu quero ser o Bernard Buffet, eu quero ser esse pintor.” Então a minha primeira indução foi com a pintura, e até hoje é. Eu me considero um ilustrador, mas na verdade um pintor da palavra. Eu adoro pintura. A pintura eu jamais vou abandonar. Eu posso até não praticar pintura no sentido das suas convenções, sobre tela, sobre óleo, etc, mas a pintura, a visão pictórica, ela é presente no meu trabalho. Eu dou um valor incrível a isso no meu trabalho.

Pois bem, aí veio aquele que foi pra mim os grandes mestres, que foi o Renascimento. Eu copiava muito dos mestres do Renascimento. Eu copiava muito de Rafael, Michelangelo. No meu desenho com certeza você vai ver isso, até hoje ele é muito michelangeano; eu tenho um fascínio por Michelangelo, eu tenho um fascínio. Eu tenho a foto dele do meu lado. Michelangelo pra mim é, assim, um Deus. Michelangelo até hoje é meu mestre, eu estudo ele. Eu estudo muito meus mestres, eu não consigo me libertar deles. Eles estão sempre comigo, eles estão sempre me acompanhando, estão sempre me olhando.

E hoje em dia tem outros tantos mestres que foram substituídos. Vou sempre mudando de referências. Então esse diálogo com esse invisível e inaudível, com esses mestres do passado, é o fundamento do meu trabalho, é o fundamento da minha formação, é a base pra eu poder renovar. Eu estudo pra renovar. Você vai ver pelo meu trabalho que eu mudo muito de estilos. Esses estilos surgem a partir dos moleskines, mas principalmente dos estudos que eu faço dos grandes mestres. Então essa visão, essa intimidade com a pintura, graças a Deus eu tive muito cedo. Eu conheci os expressionistas. Nessa época eu fui pro Museu de Arte Moderna pra estudar, então acontecia lá toda aquela nova figuração nos anos sessenta, eu fui estudar com o Ivan Serpa, fui estudar com o Orlando Lazarini, que foram dois grandes mestres pra mim. Então havia em todo mundo a chamada “nova figuração”, e eu então estava muito influenciado por Kokoschka, por Kirchner [Ernst Ludwig Kirchner], e eu me lembro que uma senhora falou: “Puxa, você conhece Kokoschka?”, eu falei “Conheço.” “Você conhece Kirchner?” “Conheço”, quer dizer, eram artistas que me ajudavam a encontrar a mim mesmo. Eu, na verdade, não os copiava porque você não copia um mestre, você estuda com um mestre. Você não pode copiar Kokoschka. Ele não se copia, porque ele é ele mesmo. Agora, o que você pode aprender com ele é o processo de trabalho dele e a visão do mundo que ele tem, que é a visão trágica que eu tinha dessa época da vida. Com a Crise dos Mísseis, que eu achei que o mundo ia acabar naquela ocasião; depois avança os anos sessenta, com a Guerra do Vietnã, enfim, todos esses dramas que eu vivia eu procurava sempre me referenciar no meu trabalho. E encontrando sempre algum artista que representasse algo pra mim.

P/1 – Rui, uma questão que acabou não ficando respondida, quais livros você lia de infância, fora Monteiro Lobato, tinha alguns autores?

R – Ah, eu lia Barão de Munchausen, adorava Barão de Munchausen. Eu lia livros, muitos livros sobre pirata. Até hoje eu gosto muito dos

piratas. Salgari eu lia muito. Viriato Correa. Aliás, o Viriato Correa precisa ser revisto. Merecia ser revisto porque ele tem livros extraordinários. Eu acho o Cazuzza...Cazuzza seria o Menino do Dedo Verde. Ele tem essa dimensão, ele tem a dimensão de um clássico, como Os Meninos da Rua Paulo. Então acho que o Cazuzza é profundamente emblemático não só de um país, de uma época, mas também da própria alma da criança. Outros autores que eu lia eram autores como José Lins do Rego, aí já um outro tipo de leitura. Eu li Jorge Amado. O primeiro livro que eu li de Jorge Amado foi justamente O País do Carnaval, o primeiro livro dele. Escreve parece que com 21 anos. Enfim, eu acho que essa formação do romance, da leitura do romance, ela é básica para ilustrar. Acho que quem não gosta de ler, não ilustra. Quem não gosta de ler não consegue ilustrar. Se você não tem o prazer da leitura, você não consegue desenhar bem, contar bem uma história. Acho que tudo surgiu da palavra. Eu tive uma formação muito longa porque, na verdade, eu tive que trabalhar muito cedo. Por questões econômicas eu fui boy. Eu fui durante muito tempo. Eu comecei a trabalhar com dezesseis anos. E depois fui bancário, fui quatro anos bancário, fui indústriário, fui desempregado várias vezes, e em todo esse período eu estudava arte. Eu estudava na Escola de Belas Artes. Saí do Museu de Arte Moderna, que era uma espécie de atelier livre. Aquilo era muito bom, mas eu queria ter um pouco mais, eu queria ter um pouco mais de disciplina. Eu acho que é importante ter esse chamado Dionísio e Apolo ao mesmo tempo, acho importante ter essa ordem e desordem. Então eu precisava um pouco de ordem e eu entrei pra escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que era meu sonho desde criança.

Eu me lembro que a primeira vez que eu fui na Escola de Belas Artes foi com meu irmão. Eu vi aquelas pinturas acadêmicas do século XIX, aqueles certamente eram pintores que tinham ido estudar na Europa, a pintura pompier, e eu pensei assim: "Poxa, quando eu crescer eu quero pintar assim, quero pintar essa figura humana com essa perfeição". Então eu tive sempre essa vontade de melhorar meu desenho, isso até hoje. E na Escola de Belas Artes eu tive um professor que uma vez chegou pra mim e falou assim: "Você tem que desenhar como Pedro Américo." A visão dele era uma visão totalmente acadêmica e ele falava: "Você tem que desenhar como Pedro Américo." Os outros colegas odiaram: "Que nada, vamos fazer moderno." Eu não, eu achava que ele tinha razão, eu tinha que desenhar como Pedro Américo. Naquele momento da minha vida eu tinha que desenhar como Pedro Américo, e até hoje eu tenho o maior apreço por Pedro Américo, eu tenho maior apreço por ele. Pedro Américo foi um gênio, muito além de pintor.

Então, o que foi mais importante na Escola de Belas Artes foi conhecer outros jovens, mais importante que tudo foi conhecer outros jovens, conviver o momento acadêmico, conviver com aquelas lutas políticas dos anos sessenta. Eu não era muito politizado, não. Eu era integrante de passeatas, fazia parte de passeatas, mas eu não era politizado. Até hoje eu não sou politizado. A política não, hoje muito menos.

Bom, então em 1968, eu já fazia isso há muitos anos, eu escrevia pro leste da Europa, eu queria estudar no leste da Europa, meu sonho era estudar lá, no mundo socialista; estudar na Polônia, na Tchecoslováquia, na Hungria, estudar artes gráficas lá. Porque através do cinema de animação foi que eu cheguei às artes gráficas. Isso foi uma coisa que eu não falei. A pintura foi gradualmente perdendo espaço no meu trabalho e foi avançando o cinema de animação. O cinema de animação eu já fazia desde os quatorze anos de idade, tanto é que quando eu fui homenageado há uns três anos atrás, no Anima Mundi, eles homenageiam um artista de cada vez, e reconstituíram um desenho animado que eu fiz com quatorze anos. Foi muito emocionante pra mim. Botaram som e tudo.

Então o cinema de animação é muito remoto na minha carreira, e foi através do cinema que eu chego à ilustração mais tarde, porque através do trabalho de um grande artista polonês e de um grande artista tcheco que eu admirava e admiro até hoje, um é o Trinka, Jimi Trinka, tudo que eu queria era ser ele. Ele era ilustrador e fazia bonecos animados e desenhos animados, e ilustrava livros e eu falava assim: "Poxa, eu quero ser o Jimi Trinka, esse que eu quero ser." Aí também Lenica, que ele era um designer, era um cartazista. Ele fazia desenho animado e ilustrava. "Esse cara eu quero ser, eu quero ser um Lenica." Pois bem, então comecei a escrever para o leste da Europa. Passei anos escrevendo em português, escrevia em português mesmo pra eles.

Então em 1967, 68, surgiu a chance de eu ir estudar na Hungria. Eu consegui uma bolsa e fui pra Hungria. Na verdade, eu só ia passar três meses lá. Eu ia passar um mês só estudando desenho animado e quando cheguei lá eu fiz de tudo pra ficar e acabei ficando seis anos. Eu entrei pra universidade através de um vestibular, entrei pra escola de desenho industrial de lá e fiz o meu curso de designer e de ilustração. E fiz também na Pannonia Film, um aprendizado de animação porque lá não era um curso, era um trabalho prático, mais perto de estágio. Então lá eu fiquei quatro anos na Pannonia como animador e fiquei seis anos ao todo lá no Instituto Superior Húngaro de Artes Industriais.

Pra mim foi o que de mais importante aconteceu profissionalmente. Ali mudou a minha cabeça, mudou a minha vida, mudou a minha maneira de ver design, de ver ilustração, de ver a arte. Abriu pra outros conhecimentos como, por exemplo, a pintura húngara do século XIX, é maravilhosa. Os pintores russos, principalmente, e os ilustradores russos, eu acho que talvez uma das maiores influências do meu trabalho seja a pintura russa do século XIX. Eu idolatro a pintura russa, e a música também, a música russa do século XIX é magnífica. A poesia, enfim, é um país super dotado.

E eu conheci uma russa que foi minha colega, éramos namorados e tudo, e ela foi quem foi introduzindo nesse universo russo da poesia, Lermontov, Pushkin. Eu me lembro que uma vez ela perguntou assim pra mim: "Você não conhece [Valentin] Serrov, um grande pintor russo?" "Não." "Pô, você não conhece nada. Você não conhece [Mikhail] Vrubel?" "Não conheço." "Você não conhece nada." Realmente são dois pintores fundamentais na minha carreira. Principalmente Vrubel. Vrubel é um extraterrestre.

Bom, então nesse período que foi um período de intensa solidão porque os húngaros são muito pouco comunicativos, é uma característica do próprio povo húngaro. É um país fechado, não vou dizer que seja soturno, mas há sempre uma nuvem de tempo instável no céu. Um país que tem sempre uma nuvem, mas um país muito lindo, uma cultura muito linda, eu aprendi muito com eles, sou muito agradecido à eles. Tive acesso também à cultura polonesa, ao cartaz polonês, eu adorava, o cinema polonês, eu adorava, a ilustração tcheca, que é pra mim, da Europa, a mais primorosa. O que de melhor se faz na Europa em termo de ilustração é na Tchecoslováquia, tanto na República Tcheca quanto na Eslováquia, porque eles se separaram. Quem quiser conhecer o que é a arte da ilustração tem que estudar os artistas eslovacos e os artistas tchecos.

Antigamente era só um país então toda essa vivência que eu tive muito jovem, eu não tinha nem trinta anos. Então isso marcou muito em mim. Quando eu cheguei aqui no Brasil, eu tinha 31 anos e fui trabalhar na Globo. Eu não tinha nenhuma vivência de televisão, mas eu conhecia tanto cinema, tanto cinema de animação, que a televisão eu aprendi em pouco tempo, todos os macetes da televisão. Eu comprava logo livros, logo lendo, estudando. E eu me lembro que na primeira semana que eu cheguei aqui no Brasil, em 75, eu fui trabalhar na TV Educativa do Rio de Janeiro fazendo abertura chamada Pluff fantasminha, e eu não sabia que esse programa era uma co-produção com a Globo. Eu não tinha nenhuma noção da Globo, porque quando saí do Brasil a grande televisão era Excelsior, a Globo era uma televisão pequena, e ao longo desses seis anos eu nunca voltei ao Brasil, nunca tive nenhum contato com o Brasil. Então esse programa passava na Globo, essa novela, e eu fiz a abertura, eu fiz os encerramentos. E aí lá na Globo o Boni e o Borja viram esse trabalho e perguntaram pro Doutor Gilson Amado, que foi uma pessoa muito

importante na minha vida, na minha carreira profissional, porque ele foi quem me levou pra TV Educativa, e ele então falou: “Olha, esse rapaz tá aqui no Brasil, mas ele tá querendo voltar.” Eu realmente tava querendo voltar pra Europa. Eu tinha um trabalho na Itália e tudo, eu tava querendo voltar pra Europa, aí o Borja falou assim: “Não, não, manda ele vir aqui pra gente conversar com ele.” Eu não sabia nem onde que era a Globo, não sabia onde é que era, me explicaram quem era o Boni, mas eu não sabia quem era o Boni, não sabia nada, não conhecia nada.

Aí cheguei lá e o Borjalo me recebeu muito bem, me levou pro Boni, aí mostrei meu portfólio. Eu tinha dois portfólios, imensos, porque eu trabalhava que nem um louco, eu fazia mais do que o professor pedia, aquela coisa um pouco assim de querer mostrar pra eles que eu tinha capacidade, porque o europeu sempre nos olha um pouco de cima pra baixo, sempre aquela coisa assim. Eu me lembro uma vez que um professor chegou pra mim e disse: “Escuta, por que você não faz trabalhos baseados na sua cultura popular?” Aí eu peguei e falei assim: “Mas professor, eu não sou um artista popular, eu não sou um artista naif.” Então, quer dizer, pra eles a sinceridade era ser naif. Aquilo me irritou bastante, como assim: “Ó, se coloca no seu lugar, não tente fazer arte europeia porque nós somos os europeus, vocês são latino-americanos, então vocês fazem ou os murais mexicanos político, politizado, realismo socialista, ou faz arte naif, arte inocente, arte ingênua, arte folclórica”. Aquilo me irritou profundamente porque desde garoto eu conhecia já a arte deles, eu conhecia a música da Hungria, eu conhecia já alguma coisa deles, então esse choque cultural havia frequentemente. E através desse choque cultural eu me fiz como um projeto de vida: ser melhor do que eles, trabalhar melhor, mais do que eles, e pra isso eu fiquei até doente, fiquei doente mesmo lá na Hungria. Uma vez quase que perdi a bolsa. E uma história interessante, uma vez era uma disciplina de pintura - que lá o designer estuda pintura, uma coisa interessante isso - então na cadeira de pintura os húngaros mostravam dois, três trabalhos, e eu mostrei cinquenta trabalhos. E eles são muito lacônicos, o húngaro é muito lacônico pra falar, aí o meu professor perguntou assim: “Você dorme?”, aí eu falei assim: “Só o suficiente.” Aquilo pra mim foi a glória, de ter superado os húngaros em matéria de trabalho e tudo.

Então isso trouxe uma outra vantagem, que é ter um portfólio muito grande. E quando eu cheguei no Brasil as portas se abriram. Eu passei a trabalhar na TV Globo, como contratado da Globo, fiz algumas aberturas, fiz o horóscopo, fiz a abertura da Helena, que foi muito bem aceita aquela, era uma outra leitura diferente da do Hans, eu vinha de uma escola diferente da que vinha o Hans. Não é que o trabalho dele seja melhor ou pior, apenas ele representa uma escola e eu representava outra. Depois fiz A Moreninha. Aí quando termina A Moreninha, começa a surgir o Sítio do Pica Pau Amarelo, e a Globo ampliou o meu contrato para que eu trabalhasse como diretor de artes da novela e me enviou pros Estados Unidos para estudar, para trabalhar na Kroft, que era a empresa que fazia os bonecos da Disneylândia. Porque inicialmente a idéia do Pica Pau era fazer tipo um Muppet Show, tipo desenvolver mais a Vila Sésamo. Então eu fui pros Estados Unidos, e chegando lá eu fui trabalhar nessa Kroft, que era uma fábrica maravilhosa, eles faziam de tudo. E fiquei louco, tudo aqueles bonecos do Muppet Show eram eles quem faziam. Então com essa tecnologia que eu aprendi lá eu trouxe pra cá e comecei a desenhar os bonecos da Globo, principalmente os que ficaram mais significativos. Arlindo, na minha opinião o maior figurinista de todos os tempos - foi uma honra trabalhar com ele, trabalhar perto dele porque eu era diretor de arte e ele era figurinista - Arlindo era um gênio, aprendi muito com ele. Então eu desenhei depois o Visconde de Sabugosa, e a Emília que eu fiz ficou até hoje aquele ícone, quer dizer. Foi um dos grandes desafios pra mim. Era justamente ao mesmo tempo manter a tradição de Belmonte, manter a tradição de J. U. Campos, manter a tradição de Le Blanc, de Voltolino, enfim, os grandes ilustradores da Emília e de Monteiro Lobato, mas considerando uma outra questão que não existia pra eles, que era o boneco em três dimensões, era um boneco vestido pelo autor. Então eu tive que realmente fazer essa transferência, mas ao mesmo tempo, acrescentar outros elementos dramáticos. Por exemplo, a cabeleira da Emília. A Emília tinha que ter uma cabeleira colorida, com cores quentes, pra poder agitar bem no vídeo e também gravar no cromaquí. E fora isso toda a roupa dela, a luva, enfim, o próprio Visconde de Sabugosa... Eu fui assim na TV Globo um dos primeiros profissionais que trabalhou com cromaquí, todos os testes de cromaquí fui eu quem fiz. Eu ia pro estúdio com uma tremenda paciência - tem coisa que a gente só faz com certa idade, hoje em dia eu não faria aquilo, não - mas eu ia pro estúdio e ficava gravando pra ver até onde vai o azul, até onde vai o violeta, até onde vai o turquesa. Então eu consegui criar uma espécie de padrões de cores para que eu pudesse usar nos figurinos, nos bonecos e nas aberturas. E o outro trabalho que eu fiz foi desenhar os adereços de cena e desenhar também as vinhetas, aí que foi o trabalho, talvez, mais visível até hoje, as vinhetas e as aberturas do Pica Pau Amarelo.

P/1 – Esse Pica Pau era o que a Tatiana Berlin que fazia o roteiro, esse não?

R – É posterior esse que a Tatiana Belinky fazia. Eu acho que era da Record de São Paulo, depois. Anos mais tarde a Globo incorporou o projeto do Sítio do Pica Pau Amarelo. E eu devo aqui aproveitar pra dizer o seguinte, eu tinha total liberdade pra trabalhar, total liberdade, não havia nenhuma imposição de marketing. Eu estaria sendo injusto se eu dissesse que eu era um cara monitorado, apesar de todos os interesses da Globo nos bonecos. Eu me lembro que quando eu fiz a Cuca, eu chamei um dos grandes, ele era um figurinista, era um costureiro, melhor dizendo, o Elói Machado, infelizmente falecido. Elói era um talento, um talento extraordinário, e eu desenhei o figurino e ele cortou. E esse personagem da Cuca era pra ficar apenas poucos dias no ar, foi um sucesso tão grande que se tornou um dos melhores personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo. “A Cuca vai pegar,” aquela coisa.

Foi uma experiência riquíssima na Globo, trabalhando no Sítio do Pica Pau Amarelo e isso divulgou muito a minha ilustração, apesar de na época eu não ter tempo muito pra ilustrar. Mas a Globo foi importante para a minha formação sintética, porque você como ilustrador, é analítico, e na televisão você tem que ser sintético. Eu acho que essa polaridade, essa dicotomia. Essa dialética faz a boa ilustração. Ao mesmo tempo você tem que ser retórico, e ser sintético. Isso eu aprendi em televisão, porque você fazendo vinhetas, fazendo aberturas você tem que pensar que a pessoa não tem tempo pra ver, tem que ser uma coisa rápida e bem legível, bem clara, bem palpável para o olhar. Isso eu aprendi em televisão.

E depois, por ambição particular, eu me transféri pra TV Educativa, porque lá eu seria o diretor de arte de toda a emissora. Não foi uma traição à TV Globo porque eu acho que eu dei o meu recado lá, apenas eu queria prosseguir a minha carreira e na Globo eu era restrito apenas ao Pica Pau Amarelo. E na TVE eu acho que eu fiz, em termo de experimentação gráfica em vídeo, talvez o meu mais importante trabalho em televisão, porque lá eu também tinha total liberdade. Eu fiz toda a reformulação gráfica do vídeo, a tipografia, fiz as vinhetas, fiz os intervalos, fazia as aberturas, os encerramentos, até o desenho das viaturas, a decoração das viaturas, a sinalização. Enfim, eu era mais jovem, hoje em dia eu me considero, era uma força muito grande pra trabalhar. Eu gosto de televisão, eu abandonei a televisão em 83 porque não aguentava mais, não tinha mais condição física de trabalhar na televisão. Diz os meus colegas que a Globo exauriu, me exauriu fisicamente. Quando eu cheguei na TVE... Mas assim mesmo eu sustentei cinco anos na TVE.

Mas em 83 é um ano importante na minha vida porque é o ano que nasce meu filho, meu único filho, Diego Lourenço, meu filho querido que hoje em dia é estudante de astrofísica - não tem nada a ver com arte, graças a Deus - e também eu entro pra universidade, eu faço prova e entro pra

universidade. Isso é uma história que tem consequências anteriores, tem motivos anteriores, porque eu fazia exposições e nunca ia nas minhas exposições. Só ia na estréia e sumia, e as pessoas iam lá e procuravam: “Como é que ele fez isso?” Então eu fiz uma exposição na Funarte em que o curador, Adécio Medeiros, um grande pintor cearense, meu amigo, ele então disse assim: “Rui, você tem que vir aqui um dia. Larga lá com essa televisão, vem pra cá, fala aqui entre a gente, faz uma palestra, um dia só por semana você vem aqui?”. Aí eu fui lá e você sabe que eu gostei tanto de falar sobre o meu trabalho, porque pela primeira vez eu ouvi o meu pensamento. É diferente você pensar solitário num estúdio, como eu trabalho. Hoje em dia eu posso fazer isso, mas naquela época eu era muito novo, então eu precisava me ouvir pra saber me podar e me conhecer melhor, conhecer melhor o que eu estou fazendo.

Pois bem, daí para lecionar foi imediato, houve um concurso no Fundão, na UFRJ, pra Escola de Belas Artes, pra uma vaga, eu fiz o concurso e passei e estou lá há 25 anos lecionando. Formei várias e várias gerações de ilustradores, designers, animadores, o maior orgulho pra mim. Eles me chamam de mestre, “Meu mestre”, uns estão nos Estados Unidos trabalhando, me chamam de mestre. Eu tenho muito orgulho disso. E agora continuo. A partir de 83 eu me dedico praticamente, inteiramente à literatura, à ilustração.

P/1 – Eu queria que você contasse qual é o momento que surge esse primeiro convite pelo trabalho, qual trabalho que é esse, com quem que é, enquanto juvenil?

R – O primeiro trabalho importante foi Momo, do Michael Ende. Foi o primeiro trabalho que eu recebi significativo pra ilustrar. Antes tinha feito dois trabalhos também, antes tinha feito três livros. Eu fiz dois livros com uma escritora que eu gosto muito, que é a Maria Lúcia Amaral e depois fiz dois, um livro com Fernando Lobo, pai do Edu, que eu também gostava muito dele, e aí depois fui então chamado para fazer o Momo e foi um trabalho muito exitoso pra mim, muito exitoso. Tirei o prêmio Noma com ele no Japão, e me abriu as portas dali, e não parei mais de trabalhar. Isso foi em 1981, eu ainda estava na televisão.

Eu sempre me interessei por literatura para jovens, tanto é que meu trabalho pra diploma na Hungria foi sobre literatura infantil, foi sobre ilustração. Na escola eu percebi o seguinte: que eu seria um péssimo publicitário, eu não daria certo trabalhar em publicidade. É muito objetivo, muito pragmático pra mim. O certo seria associar o meu desenho àquilo que eu mais gosto, que era ler. Então eu acho que nesse sentido eu fui um privilegiado de Deus, realmente, eu agradeço a Deus isso, de ter trabalhado em algo que associa duas coisas que eu amo, que é desenhar e ler. Aí tinha que dar certo, tinha que dar certo realmente. Tinha que dar certo no sentido de quantidade do trabalho. O fato de ter conciliado o litero-visual, isso foi a palavra chave na minha carreira, o litero-visual. Você lê a palavra e depois vê onde é que está, entre palavras onde é que está a imagem.

A ilustração que eu faço nunca é espelhar do texto, ela nunca é o espelho do texto, ela é o prisma, ele é um prisma. O meu trabalho é um trabalho prismático de um texto, é um trabalho que se bifurca, se trifurca. Nunca é realmente o que você está lendo, é sempre alguma coisa a mais, mas sem fugir da atmosfera literária e da intenção literária do escritor, até porque eu me considero um escritor também, só que um escritor de imagem; eu também escrevo, só que por imagem. Ele escreve por meio de letras e eu escrevo por meio de imagens, mas nós dois somos escritores. Pra mim a literatura é um gênero, pra mim a ilustração é um gênero, assim como existe o policial, a ficção, o suspense, como existe o conto de fadas, vamos considerar o conto de fadas como gênero de literatura, existe também a literatura visual. Isso não é novidade. Por exemplo, William Blake, que tem muita influência no meu trabalho, ele desenhava e escrevia ao mesmo tempo, ele era um poeta litero-visual. Eu tenho muita referência de William Blake, ele foi sempre um mestre. Outro também, nesse particular, que serviu como referência no meu trabalho de desenhar e escrever ao mesmo tempo, foi Edward Lear, é outro inglês também. Enfim, esses autores, essa relação palavra e imagem pra mim nunca é similar no sentido de o que está lá, está aqui; apenas o que está lá pode estar aqui ou não, geralmente é o não, porque se a pessoa já leu ela quer ler outro tipo de literatura. Que literatura é essa? É a literatura através das imagens. Então eu vejo esse exemplo do texto como uma partitura pra mim, é uma partitura na qual eu vou interpretar à minha maneira, sem burlar a origem literária e as intenções literárias do autor.

P/1 – Se você puder.

R – Eu acho que em toda a carreira de qualquer artista, quer seja um músico, quer seja um escritor, você nem sempre tem pontos altos. Eu acho até que os declives e os aclives existem com muita frequência, inclusive no meu próprio trabalho. O meu próprio trabalho não é linear, porque não pode ser linear. Eu acho que isso aí seria uma prerrogativa de um artista plástico. Eu não me considero um artista plástico nesse sentido, porque eu estou falando isso? Porque o artista plástico tem uma fase, ele tem um período e que ele desenvolve até exaustão naquele período, depois passa pra outro. Eu não posso ter isso, eu acabei de ilustrar um livro super clássico sobre D. Pedro II e agora estou ilustrando esse livro diferente, e a seguir desse eu vou fazer um livro que eu nem sei ainda como vou fazer. Essa indefinição não só acontece porque essa é a característica do meu trabalho, ou seja, tudo que eu faço advém da palavra, eu sempre procuro procurar uma imagem adequada àquela palavra, mas também pelo fato de que é impossível você ser coerente ilustrando pessoas tão diferentes. Se eu fosse ilustrar você, por exemplo, certamente você tem um texto totalmente diferente da Adriana Lisboa, certamente é completamente diferente da Ana Maria Machado e tantos outros escritores que eu já illustrei. Então eu não posso ilustrar você como eu illustrei a Ana Maria Machado, porque você não é a Ana Maria Machado, você tem outra literatura. Então é justamente essa procura dessa imagem adequada. Eu passei a chamar nesses últimos tempos de método de abordagem. Eu não chamo de estilo, eu chamo de método de abordagem.

Como é que surge isso? Isso surge porque no final do dia... Geralmente eu vou desenhar aquilo que não tem função. Eu canso de fazer as coisas objetivas, contando as histórias, paro e aí pego os meus cadernos de desenho e começo a desenhar coisas que não tem nada a ver, coisas que me vem na cabeça. Não é pra exorcizar o excesso de profissionalismo que eu tive o dia inteiro não, muito pelo contrário, é para nutrir essa minha profissão, esse profissionalismo, porque é justamente nesses desenhos sem função nenhuma, aparentemente sem função nenhuma, que eu chamo desenhar por desenhar, é que eu vou encontrar os futuros estilos que eu vou trabalhar. Como eles dizem pra mim: “Olha, eu estou aqui, você me fez hoje aqui, eu vou te aguardar porque certamente um dia nós vamos nos encontrar.” Umás coisas assim, pouco premonitória.

Pois bem, então nessa minha carreira de ilustrador nem sempre eu consegui fazer grandes trabalhos, até porque fazer experiências que não davam certo como mal comparando, nós teríamos até hoje a Sagrada Ceia se Leonardo não quisesse inventar tanto, mas ele não, ele quis inventar, ele quis fazer uma técnica nova e acabou. Então muitas vezes, mal comparando com a generalidade de Leonardo, muitas vezes você querendo inventar uma técnica, querendo inventar uma solução gráfica, você não faz um bom trabalho. Mas ao longo da minha carreira eu destacaria um livro, além do que eu citei, um livro que eu fiz com Walmir Ayala. Walmir Ayala foi um dos nossos grandes escritores, grande poeta, era

engraçado porque ele me considerava o ilustrador que ele mais gostava, e ele nunca me disse nada. Falava pros outros amigos dele, mas pra mim nunca me falou. Ele sempre conversava comigo, nunca tocava nesse assunto, mas eu sabia que ele gostava muito de mim. E uma vez eu trouxe uns desenhos que eu fiz na Hungria e mostrei pra ele, mas eu não contei a história. Chama-se Guíta nos jardim, é o nome que ele deu. Ele pegou esses desenhos e foi olhando, olhando, olhando e foi trocando a ordem dos desenhos, aí falou assim: “Rui, deixa aí que eu vou escrever.” E ele escreveu segundo ele próprio um dos melhores textos que ele fez, sobre as imagens, que é uma coisa raríssima de ser feito. Só pra ter um exemplo, eu só tive ao longo da minha carreira duas experiências assim, foi com o Walmir Ayala e recentemente com a Luciana Savaget. Esse livro do Walmir Ayala é tão perfeito a integração do texto com a imagem que foi o primeiro Jabuti que eu ganhei. Eu considero um dos grandes trabalhos que eu fiz e eu fiz esse trabalho como um estudante ainda, eu estava na Hungria ainda.

Outro trabalho que eu fiz também que eu gostaria de destacar é um livro chamado Uma ilha lá longe, com a Cora Rónai, foi minha parceira durante um bom tempo, esse livro eu fiz tudo em silhuetas. Eu lembro que há muitos anos eu tinha assistido na Europa no Teatro Javanês, eu fiquei muito impressionado com o Teatro Javanês e também fiquei muito impressionado com os livros alemães do século XIX que eram feitos com silhuetas, então a silhueta estava na minha cabeça. Quando eu li esse texto da Cora, maravilhoso, ela escreve maravilhosamente bem e é sempre necessário, você só faz um bom livro quando tem um bom texto, aí eu falei: “Puxa, eu vou fazer esse livro todo em silhuetas”. E fiz, levei um tempo enorme fazendo esse livro de silhuetas. Aí entra também um pouco do design, que você tem que encontrar a posição mais característica do personagem. Não deixa de ser uma marca, não deixa de ser um logotipo. Pois bem, esse livro é um livro muito exitoso, eu tirei um outro Jabuti com ele. Ele foi agora reeditado pela Record.

Outro trabalho importante que eu fiz é uma tetralogia, eu ilustrei para a Ana Maria Machado, chamado Tapete mágico. Aí é muito interessante porque você está diante de um problema conceitual muito interessante ser discutido, que é o seguinte: a autora era a mesma Ana Maria Machado, nossa grande autora, mas ela escreveu de maneira diferente os quatro livros, e são temas diferentes. Eram quatro livros completamente diferentes, então os quatro livros eu fiz com estilo diferente. Quando se passa na Jamaica, por exemplo, eu botei muito som do Bob Marley, eu não gosto, te confesso que não gosto muito do Bob Marley não, mas aí tudo bem, eu botei pra ouvir, pra pegar aquele ritmo dele. E de que também eles pintavam sobre lona. Aí eu procurei uma lona, então fiz todo o desenho do livro trabalhando sobre lona. E os outros livros foram assim também. São mais de 120 livros que eu fiz, então é difícil eu me lembrar de todos, mas um livro que eu gosto muito é A Bela e a fera. Eu ilustrei a Bela e a fera sem palavras, eu peguei a história original da Madame Leprince de Beaumont e fiz toda narrativa sem usar uma palavra. As crianças lêem a Bela e a Fera à sua maneira, ao seu modo. E eu peguei e fiz uma homenagem também aos meus mestres do século XIX, fiz o mais próximo possível dos mestres, da ilustração Vitoriana, uma homenagem explícita a eles.

Outro livro também, esse livro foi da FTD, outro livro importante que eu fiz chama-se Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens, que tem o texto resumo de cada história escrito pela Luciana Sandroni, que é uma grande escritora e tem o texto introdutório sobre o aspecto antropológico e social dos contos de fadas, que foi feito pela Lilian Schwartz, que é um craque nisso, uma historiadora que escreve maravilhosamente bem também. Então esse é um livro muito interessante porque eu fiz ele todo em preto, eu fiz as histórias originais, ali a Chapeuzinho Vermelho é devorada realmente, não tem nada de caçador, não tem nada disso. São três histórias violentas pras crianças, quer dizer, violentas não, as histórias não são violentas, era um conto de fadas originais assim.

Outro livro que eu acho também de forma experimental, muito interessante que eu ilustrei foi O Vento. Eu fiz um livro de imagem. O que significa o vento? Foi editado recentemente. Fiz agora um muito significativo na minha carreira, que é O Príncipe Triste, que vai ser lançado em 2009 pela editora DCL, da infância de D. Pedro II. Enfim, são livros que me vêm mais assim à cabeça de importância, mas agora existem outros. Por exemplo, O pássaro com frio, do Assis Brasil, eu acho um grande livro, um grande trabalho que eu fiz. Todos esses livros são associados também a pesquisas formais. O Cocorí, acho um grande livro no meu trabalho, todo feito em monotipia; a Língua de trapos, da Adriana Lisboa eu fiz todo em textura, usando cola, usando pigmentos. Eu acho que são livros significativos do meu trabalho.

P/1 – Tem uma relação muito próxima do autor, do ilustrador infanto-juvenil com o público, a própria criança ou o adolescente, como que é pra você esse contato?

R – Olha, eu vou ser absolutamente franco contigo, eu não tenho contato com criança e não gosto de falar com criança. Eu gosto de desenhar pra criança. A Fundação geralmente me chama pra desenhar pra criança, aí eu chego lá calado e saio mudo. Faço meus desenhos, mas assim, dizer que eu tenho essa empatia com as crianças, eu não tenho, não. Eu não sei falar com crianças, e não gosto também de falar, não me chame pra falar com crianças. Eu desenho pra crianças. Eu acho até que elas gostam dos meus livros porque estou há mais de trinta anos trabalhando sem parar, sinal que elas gostam, mas não me chame pra falar. Eu me lembro de uma história muito engraçada, uma vez umas professorinhas, muito simpáticas me chamaram pra ilustrar pras crianças, “Ah Rui, você vem aqui, não temos dinheiro nenhum, você vem aqui ilustrar, as crianças gostam tanto dos seus livros.” Eu estudei em escola pública e aí ela me envolveu emocionalmente, “Eles são muito pobrezinhas.” Aí eu peguei e fui, lá em Triagem, longe à beça. Aí cheguei lá, aquela loucura de crianças sem nenhuma atenção a nada, aí comecei desenhar príncipes, cavalheiros, cavalo, princesas, aí desenhei, desenhei, desenhei, aí quando chegou no final um garoto falou assim: “Você sabe desenhar o Pica-Pau?” Aí eu falei assim: “Não, não sei não”, aí ele falou assim: “Eu sei”, como se dizendo assim: “Cara, você é nada.”

Então tem essas coisas com crianças que eu procuro evitar. Uma vez, uma história muito engraçada, um garoto olhou pra mim e falou assim: “Você desenha sempre igual”, eu falei: “Eu desenho igual, justamente um dos desafios da minha vida é não desenhar igual.” “Você desenha sempre igual”, eu falei: “Mas por que você está falando?”, “Você desenha igual, todos os livros são iguais”, aí eu falei: “Pô, me mostra então?” Ele foi e pegou dois livros, que era o mesmo exemplar e falou assim: “Ó, esse desenho aqui é igual esse aqui”, aí eu falei assim: “Não rapaz, é que esse desenho eu fiz pra esse aqui, mas esse aqui é um carimbo, vai carimbando, eu não desenho cada livro.” Ele pensava que eu desenhava cada livro, então por isso que ele estava dizendo “Desenha tudo igual.” Ele achava que os dez mil exemplares eu desenhava cada um. Essas coisas engraçadas que acontece, mas eu evito. Eu adoro as crianças, desenho pra elas, tenho maior orgulho, é até um privilégio pra mim, mas, por favor, não me convide pra falar com crianças porque eu não sei falar com crianças, não sei mesmo.

P/1 - Você acabou de falar da relação com o leitor, você falou muito da relação com o autor e com o editor, como é que é?

R- Eu acho que o livro brasileiro é muito criativo e é muito inventivo. Quando você vê, por exemplo, os livros europeus, há uma certa “irresponsabilidade” do ilustrador brasileiro, é porque nós não temos a presença tirânica do editor, como tem nos Estados Unidos. Eu acho que

essa liberdade um pouco licenciosa que o ilustrador tem pra trabalhar, pelo menos no meu caso, ela é salutar, quando você tem a honestidade, quando você tem o discernimento. Ela é salutar, porque o editor quando começa a querer manipular imagem, geralmente eles são oriundos de literatura, e é muito difícil você encontrar um editor que tenha formação em artes plásticas, é muito difícil. Então eu acho que ele deve acreditar no perigo. Quando ele chama um ilustrador, ele confia nele, confia nele porque quando ele começa dar pitacos, a coisa não caminha legal. Eu sinceramente não gosto de mostrar meus layouts, meus desenhos pra ninguém, nem para o instrutor eu gosto. Eu estou dando uma opinião pessoal. Só quando eu sinto que eu tô fazendo uma coisa muito esquisita. Eu não gosto de mostrar, eu evito de toda maneira mostrar os meus desenhos para os escritores e para os editores. Isso é uma opinião pessoal. Também não é auto-suficiência não, é apenas você querer cair no abismo sozinho.

P/1 – Então, está chegando próximo do fim, eu quero fazer uma pergunta que ficou lá atrás, mas é bom refazer depois porque daí passa para _____ um pouco da vida, você tem algum sonho de infância, mais malucos que fosse, eu quero ser, sei lá, astronauta, não sei, eu tô... Você tinha algum sonho de infância grande?

R - Você sabe que a grande preocupação que eu vi na minha família foi a sobrevivência, esperar o meu pai chegar a noite. Sempre tinha a tarefa de ir fazer compras e os mais velhos caem fora, então sobrava sempre pra eu fazer compra. Então eu ia sempre ao armazém fazer compra pra minha mãe fazer o jantar e tudo. Então a minha vida girava em torno da sobrevivência, e eu queria trabalhar em qualquer coisa que desse dinheiro pra minha mãe. Eu tô sendo absolutamente franco pra você, e isso explica o fato de eu ter sido bancário por quatro anos, ter sido industriário cinco anos, ter sido boy, enfim, essas coisas todas. Agora, lá no fim da alma eu tive um sonho sim, de querer desenhar, viver disso, fazer um desenho e as pessoas gostarem. Até hoje eu gosto disso, eu gosto quando as pessoas gostam do meu trabalho. Eu não fico esnobando, não, eu gosto quando as pessoas gostam do meu trabalho, gostam de mim, eu me sinto bem. Eu acho que eu cumpri a minha missão, e eu fico feliz por ele ter gostado de mim. Muitas vezes se ele não gosta, mas acontece que ele me vê errar com tanta convicção que ele passa a gostar, ou então por comisseração. Agora, eu faço muita pesquisa, nada disso é feito de maneira de improviso. Se eu te mostrar a quantidade de desenhos que eu fiz pra um livro aqui, existem três livros. Então eu acho que isso aí é que me autoriza a não gostar de mostrar, porque eu levei ao limite do meu trabalho, ao limite do meu esforço, ao melhor que eu posso fazer. Então isso aí presa muito pra eu chegar a uma pessoa que não conheceu essa fase do meu trabalho e até chegar ali e começar a falar alguma coisa, porque eu acho que esse trajeto ele é tão valioso quanto o resultado.

P/1 – Uma outra pergunta, voltando lá atrás, que eu acho importante, você tinha algum apelido de infância?

R – Apelidos caseiros, porque todos os irmãos brigam. Eu sou assim, mais escurinho. Na minha família são todos brancos e eu puxei a minha avó africana, então meus irmãos me chamavam de Negra Consentida, é que tinha uma rumba na época. Nossa, eu ficava pé da vida, era briga na certa. Irmão é cruel com o outro. Aliás, a criança é muito cruel, a criança é má. A gente tem que perder a mania de querer botar a criança numa redoma, num aquário. A criança é muito perversa. Por exemplo, o meu filho adorava escutar o barba azul. Quando eu contava a história pra ele, aí eu dizia assim: “Os pés ficaram presos no chão cheio de sangue quardado”, ele adorava aquilo do barba azul, essa é a narrativa original do... Então aí a pessoa: “Isso não é politicamente correto, vamos tirar isso”. Que nada, isso aí para a criança tem um outro significado, então a gente tem, às vezes, que entender que a nossa censura é profundamente danosa. Eu procuro desenhar tudo que me vem, tudo que me vem eu procuro desenhar. Só quando é algum exagero que eu sinto que eu volto atrás, mas eu procuro desenhar porque eu sei que a criança vai entender, porque a criança não quer passar por burra. A pior coisa do mundo é você fazer um desenho e achar que aquele desenho que você está fazendo é um desenho fácil pra criança entender. Isso é horrível, isso é horrível pra criança. Ela não vai dar valor, porque ela faz. A criança ela quer o desafio, ela quer a esfinge. Ela quer decifrar o teu desenho, ela quer encontrar o significado pra ele à sua maneira, a maneira da sua vivência, porque com certeza muito antes de ela ver o teu desenho ela já viu esse desenho, ela já viu na sua casa, ela já viu na sua formação cultural, na sua formação social. Na verdade, você vê a expectativa do ver, e a criança também. Então não tenho nenhum pudor de desenhar coisas complexas pras crianças. Elas adoram, gostam. Mesmo que ela não entenda aquilo fica gravado na memória dela. Aquilo que mais interessa pra criança é aquilo que está no escuro, não é aquilo que está no claro. A sombra é mais importante que o objeto. Pra todos nós, mas para a criança principalmente. É na sombra que estimula a imaginação dela, e eu, justamente, procuro desenhar a sombra. Eu tô falando de forma metafórica.

P/1 – Última pergunta, o que você achou de contar um pouco da sua história pra gente?

R – Eu achei ótimo isso, gostei demais, principalmente o interesse de vocês em me procurarem. Me sinto muito honrado com isso, como artista, trabalhando há quase quarenta anos com isso, com imagem pra criança e durante toda a minha vida esse foi o meu público. O fato de eu ter dito que não tenho contato com a criança, isso não quer dizer nada, mas eu leio, estudo muito esse tema, então eu me sinto honrado. Vocês me honraram vindo aqui no Rio de Janeiro pra que eu desse esse depoimento. E espero com esse depoimento de vida estimular outros jovens, jovens assim que, às vezes, pela própria condição social, pela própria condição racial, pelo próprio ambiente inóspito que ele vive, ele acha que ele não vai fazer nada, que ele não tem chance. Muito pelo contrário, é justamente dessa turma que a gente tem que esperar. Eu não sou um bom exemplo pra muitas coisas, mas nesse sentido acho que eu sou um bom exemplo sim. Se um jovem pobre, de subúrbio, como eu fui, pode sim ter o seu trabalho reconhecido no Brasil e até fora do Brasil, basta ele trabalhar, basta ele acreditar nele, basta ele respeitar as pessoas e basta também ele aceitar os outros. Aceitar, ser tolerante.

P/1 – Obrigado pela entrevista.

R – Muito obrigado a você.