

Disciplina AUH 5857
História Social do Design no Brasil
Prof. Dr. Marcos da Costa Braga
Aluna: Marília Cauduro Ponte

Monografia:

**Design gráfico experimental de livros infantis
nas décadas 1970, 1980 e 1990**

Disciplina AUH 5857
História Social do Design no Brasil
Prof. Dr. Marcos da Costa Braga
Aluna: Marília Cauduro Ponte

Monografia:

Design gráfico experimental de livros infantis nas décadas 1970, 1980 e 1990

Introdução

O objetivo desta monografia é apresentar algumas questões sobre design gráfico presentes na produção de livros literários infantis nas décadas 1970, 1980 e 1990. Com isso pretendemos compreender como o design gráfico está se tornando cada vez mais presente, consistente e integrado com a proposta dos autores do livro (escritor e ilustrador).

Chamamos de 'design gráfico experimental' o projeto integrado com o conteúdo. Desta forma é possível diferenciá-lo dos livros que são realizados sem uma atenção definida em relação ao formato, papel, encadernação, tipografia e acabamentos que são fundamentais na concepção do objeto livro. Usamos a palavra experimental sobretudo porque nos projetos que são orientados por esta integração a busca por uma solução particular e a experimentação são fundamentais.

Entrevistamos quatro profissionais com formação distintas para elencar e compreender as questões envolvidas no projeto gráfico destes livros. São eles: Angela Lago (escritora, ilustradora e designer), Odilon Moraes (ilustrador e escritor), Telma Weisz (pedagoga) e Fernanda Flores (pedagoga). Cada um contribuiu com seu ponto de vista para obtermos aqui um panorama do livro infantil.

Breve história do livro literário para crianças

Segundo Odilon Moraes, as questões hoje presentes na produção e avaliação do livro infantil surgem na sua gênese.

Antes mesmo de falarmos sobre o livro infantil especificamente, Moraes nos reporta à criação do livro ainda manuscrito, o códice. Na Idade Média os códices já eram objetos feitos coletivamente. No scriptorium de um mosteiro haviam "monges para preparar, curtir e polir a pele, outros que cortavam em folhas e dobravam, os que a marcavam, os que desenhavam as ilustrações (chamadas na época de iluminuras ou miniaturas) e, por fim, os que costuravam e montavam os cadernos." Portanto mesmo os códices já integravam artesãos de áreas diferentes. Cada um deles participava da criação do livro com a sua habilidade e conhecimento.

No século XV, com o advento da impressão utilizando tipos móveis há uma divisão mais rígida destas etapas da elaboração do livro. As imagens

passam a ser impressas separadamente, em uma oficina de gravura. Quem ilustra já não participa mais da montagem da página, faz apenas a estampa da imagem. Quem escreve também não participa da composição dos tipos na página. Moraes chama a atenção para o reflexo dessa separação na atual falta de comunicação entre os profissionais que participam da criação de um livro.

Entre o século XVII e o XVIII, o escritor francês Charles Perrot colecionou contos populares medievais que eram transmitidos oralmente tais como "Chapeuzinho Vermelho" e "Barba Azul" e montou um livro que ele chamou de "Contos da Mamãe Gansa". Estes contos não foram escritos para criança. Perrot era um escritor da academia com um estilo literário totalmente diferente dos contos de fada que escreveu. Nos contos ele manteve a linguagem simples e os conceitos de moral existentes nas histórias populares. Neste sentido, mesmo que os contos não tenham sido escritos para crianças passam a ser reconhecidos como "adequados para crianças". E desde então, segundo Moraes, se tem discutido o que é "adequado para crianças".

Apesar do livro impresso surgir no século XV, Moraes lembra que somente no século XVIII, com a Revolução Industrial, o livro passa a contar com um público, uma capacidade de produção e a capacidade de distribuição. Moraes frisa que neste momento o livro passa a ser um produto e tem um leitor ao qual ele se destina. Portanto, a partir do século XVIII a "história do livro engloba também a história do leitor".

Nesta época, fazem grande sucesso os livros ilustrados. São livros de anatomia, jardinagem, de poesia, almanaques, revistas sobre eventos sociais, sobre as artes da guerra, entre outros. Nota-se portanto que as publicações passam a ter um leitor específico.

Segundo Moraes, "devemos ao final do século XVIII o nascimento do livro para criança, juntamente com a idéia de infância como um universo singular, separado do adulto. A partir do delineamento desse conceito, surge uma literatura dedicada aos pequenos leitores e suas experiências."

Neste período as cidades crescem e a população urbana aumenta descontroladamente. A educação é vista como uma tentativa de conter 'as massas', uma maneira de inculcar nas pessoas uma noção de civilidade, de moral, de ética para que a sociedade se "organize bem". Moraes repara que é uma visão de 'população analfabeta' totalmente diferente da atual. Se hoje manter o analfabetismo é uma forma de controlar a população, naquela época a educação era vista como maneira de formar um cidadão, um indivíduo, dentro de regras sociais fortes. Consequentemente, é no século XVIII que surge a idéia de que a criança é um ser em formação e que portanto deve ser educada de acordo com a moral e a ética.

No final do século XVIII e início do XIX os irmãos Grimm, na Alemanha, compilam e reescrevem vários dos contos que Perrot lançou como "Contos da Mamãe Gansa". Segundo Moraes, com a unificação da Alemanha, que até então eram territórios com culturas diferentes, surge a indisposição de

ler contos populares editados por um francês. O texto passa a ser escrito de acordo com a cultura protestante. Por exemplo, o final do "Chapeuzinho Vermelho" foi alterado. Perrot acabava a história quando o lobo comia a menina. Foram os irmãos Grimm que acrescentaram o caçador que abre a barriga do lobo e salva a vovó. Apesar de já existir nesse período livros feitos para crianças, o livro de contos de fada alemão, assim como o de Perrot, não foi concebido para crianças.

De acordo com Moraes, a partir do século XIX a produção de livros infantis se torna um gênero distinto e único de publicação. "Além da escrita, o livro começou a ser pensado como objeto, abrindo um vasto campo de exploração para atrair os olhos e o toque desse novo leitor. Ganhou capas resistentes (incorporadas mais tarde na linha adulta), ornamentos e figuras que divertiam, contavam uma história e estimulavam a leitura. Ao passo que as imagens adquirem papel fundamental na edição, surgem artistas como Walter Crane (o pai do livro para crianças) e Randolph Caldecott, considerados os primeiros ilustradores reconhecidos, assim como os escritores, autores das obras que produziam." [Moraes na orelha do livro "Era uma vez uma capa" de Alan Powers]

Para Moraes, "os séculos XVIII e XIX na Inglaterra estão para o livro ilustrado como os séculos XIV e XV do Renascimento italiano estão para a pintura." Segundo ele, a Inglaterra é o centro deste "renascimento do livro ilustrado" por três razões. Primeiro porque há público, o consumo de cultura é muito grande lá. Em segundo lugar, com a Revolução Industrial a Inglaterra tem capacidade de produção para essa demanda. Por último, há um escoamento desta produção utilizando a British Railways e a distribuição pelas colônias inglesas.

Consequentemente as aspirações do movimento inglês deste período Arts and Crafts marcou profundamente o conceito de livro infantil.

Segundo Rafael Cardoso Denis, "a partir da década de 1880, surgiram na Grã-Bretanha diversas organizações e oficinas dedicadas a projetar e produzir artefatos de vários tipos em escala artesanal ou semi-industrial (...), todas inspiradas diretamente no exemplo de Morris. (...) A filosofia do movimento Arts and Crafts girava em torno da recuperação dos valores produtivos tradicionais defendidos por Ruskin." Ainda segundo Denis, Ruskin defendia que "não era o mau gosto do público consumidor que gerava a má qualidade (...) mas antes a desqualificação sistemática e conseqüente exploração do trabalhador que produzia a mercadoria." [Denis, 2000:74] Neste sentido, Moraes afirmou que o movimento critica exatamente à produção industrial que para eles tira a alma dos objetos.

Muitos dos integrantes do movimento Arts and Crafts se organizaram em irmandades pré-rafaelitas inspiradas em valores anteriores ao Renascimento, anteriores à produção do livro com tipos móveis, quando o que interessava era a obra e não o artista. Segundo Moraes, "a idéia que você não encomenda mais a

obra, você encomenda o artista, nasce no Renascimento". As irmandades recuperaram o trabalho em oficinas com a relação de mestre e aprendiz. Moraes conclui que não é à toa que eles produziram livros de contos de fada com arabescos imitando os códices. Eles reinauguraram em plena era industrial o livro pensado como algo feito à mão, sem a frieza da máquina. Esse pensamento foi muito forte entre os ilustradores de livro infantil como Walter Crane, Randolph Caldecott, Kate Greenaway. E também entre a geração seguinte como Arthur Rackham e Edmund Dulac

Segundo Moraes, Walter Crane, considerado o pai do livro para crianças, propôs que o processo de aprendizagem é semelhante ao processo evolutivo da civilização. Que a arte egípcia é mais simples que a grega que é mais simples que a romana e assim por diante. Além disso Crane acreditava que, assim como na evolução da civilização, a criança lê primeiro as imagens e depois desenvolve a leitura do texto. Crane defendia que se um livro é para crianças, ele deve ter uma linguagem acessível para ela, com ilustração mais simples. Portanto, o conceito de adequação do livro infantil nasceu no mesmo período que a criança era vista como um ser em formação e precisava ser alfabetizada e educada segundo a moral e a ética.

Já Randolph Caldecott, apesar de amigo de Walter Crane, tinha uma posição diferente. Segundo Moraes, Caldecott criticava Crane por se preocupar tanto com os egípcios, gregos e latinos e ignorar o mundo a sua volta. Caldecott se dedicou a registrar a Inglaterra. A maior preocupação do Caldecott foi a relação imagem/texto. Segundo Moraes, "Caldecott falou que a ilustração entra onde o texto não entra. O texto entra onde a ilustração não entra." Ele ilustrou para criança mas a base de seu pensamento não é a criança. "É a relação texto com a imagem."

Em sua entrevista, Moraes disse que acha importante entender esse primeiro período do livro infantil pois essas discussões sobre o conceito de qualidade do livro, sobre a relação com o leitor, a "adequação" do livro à criança, a relação de texto/imagem e sobre a estética do livro infantil se vêm presentes ainda hoje.

Design Gráfico experimental de livros para crianças entre as décadas 1950 e 1990

O questionamento sobre as noções modernas de 'bom design' ocorreu na mesma época em que o mercado editorial especializado em livros infantis se sofisticou. Porém, entre as décadas de 1950 e 1980 o design foi bastante ofuscado pelo desenvolvimento da arte nos livros para criança, [Heller, 2004: 175].

Segundo Heller, "mesmo os livros produzidos por artistas progressistas como Maurice Sendak, Tomi Ungerer e Leo Lionni não se desligaram das convenções tipográficas. "A tipografia deve ser vista e não ouvida, porque a leitura é funcional e não deve sofrer interferências", disse Lionni, cujos mais de

quarenta livros foram impressos somente em Century Schoolbook. Ele insistiu que o elemento essencial de um livro ilustrado (*picture book*) é a imagem, e não o tipo. "O desenho é a história, a tipografia transmite a narrativa". Todavia, essa situação começou a mudar no final da década de 1980, quando o design de tipos tornou-se mais integrado ao livro infantil, na medida em que o autor/ilustrador passou a ter participação mais ativa no processo de design e o computador forçou uma ampla reavaliação dos princípios tipográficos em toda a mídia impressa. No final da década de 1970, a tipografia experimental, ofereceu opções mais divertidas para a comunicação impressa direcionada a adultos, como as facetas construtivista, futurista e dadaísta." [Heller, 2004: 175]

Num artigo da revista inglesa *Eye*, a designer Katherine Gillieson afirma que muitas mudanças ocorreram no mercado editorial britânico voltado para crianças nos últimos 30 anos. Segundo ela, o advento da editoração eletrônica, mudanças no campo da educação, novidades na indústria gráfica, fatores econômicos e a influência dos livros altamente visuais da editora francesa Gallimard, estimularam e possibilitaram avanços na área editorial para crianças. [Gillieson, 2005]

De acordo com Heller e Guarnaccia, o livro infantil nos últimos anos se tornou, por um lado, uma área que possibilita experiências com tipografia e ilustração, e por outro, um campo governado pela tradição. Esta tensão tornou os livros infantis estimulantes não só para crianças e adultos, como também para artistas e designers que não se dedicam exclusivamente para este público mas cujas idéias foram bem acolhidas neste campo. [Heller e Guarnaccia, 1994]

No Brasil, as gerações das décadas de 60 e 70 eram mais preocupadas com o texto, segundo Angela Lago. Foi na década de 80 que as ilustrações tiveram destaque e a produção de livros infantis se tornou cada vez mais sofisticada. No entanto por aqui ainda é perceptível o ofuscamento do design gráfico diante do desenvolvimento da arte descrito por Steven Heller a respeito dos livros infantis da década de 1950 até a década de 1980. Mesmo assim temos alguns profissionais que defendem projetos de livros onde o design participe da criação do livro de forma estrutural.

A descrição de Heller sobre o impacto do computador no design no final da década de 80 nos remete à experiência de Angela Lago aqui no Brasil. Quando o computador caseiro apareceu, nos meados dos anos 80, ela conseguiu um e começou a desenvolver seus trabalhos nele. Logo ela resolveu experimentar imprimir os originais de reprodução de seus livros na sua impressora laser. Desta forma ela tinha um controle maior do desenho do bloco de texto do que ela conseguia utilizando fotocomposição. Em "Sua Alteza, a Divinha", publicado em 1989, Lago compôs desenhos com as letras e substituiu algumas palavras do texto por ilustrações. Texto e imagem, neste livro são uma coisa só, absolutamente integrados. Nas ilustrações, Lago explorou os recursos da nova ferramenta e gerou uma linguagem própria das mídias eletrônicas com imagens serrilhadas e em alto contraste.

Mesmo antes de utilizar o computador Lago já se preocupava em "desenhar com a letra". O texto do seu livro "Chiquita Bacana", do início dos anos 1980, foi feito com Letraset.

Picture Book

Segundo Moraes, a tradução de *picture book* para o português não é livro de imagem. Livro de imagem no Brasil é livro sem palavra, isto é, quando o texto, a narrativa, acontece nas imagens. Moraes explica que *picture book* em inglês é outra coisa. É um livro onde a "relação de texto e imagem é tal que a construção da história se dá com os dois". É esse tipo de livro que ele faz. E nas palavras de Moraes, "a Angela Lago é a mestre dessa discussão."

Para Angela Lago "*picture book* é um livro que se apodera da imagem para contar a história independente de ter ou não ter texto". Ela considera o alemão Wilhelm Busch a matriz tanto dos quadrinhos tanto do *picture book*. Ela citou o livro "Juca e Chico" como exemplo de livro "que conta a história através dos desenhos e isso não faz chapar nenhum texto porque são duas linguagens diferentes." Ela critica alguns ilustradores que dizem que a ilustração deve ser diferente do texto para acrescentar alguma coisa ao texto. Ela diz "eu acho que são duas linguagens tão diferentes, que por mais que você tente se aproximar nunca você consegue ser fiel uma a outra. Elas vão por caminhos distintos. E o Bush mostra isso muito bem no trabalho dele."

Moraes ilustrou o livro "O Matador" com texto de Wander Pirolli dentro deste pensamento. A ilustração final dá um sentido que não é explícito no texto. Segundo ele, essa ilustração mostra o que está nas entrelinhas. "Eu falo a mesma coisa só que com imagem. Mas não é redundância. É chegar no mesmo raciocínio usando outros elementos."

Ainda sobre a integração imagem e texto, Moraes cita o trabalho, segundo ele genial, de Yuta Bower no livro "O Anjo da guarda do vovô". Nesse livro, a palavra 'anjo' só aparece no texto duas vezes: na capa e numa página que o avô fala: "Todas as manhãs eu caminhava na praça para a escola e tinha uma estátua de um anjo bem grande." Enquanto o vovô narra várias histórias a ilustração mostra como um anjo estava protegendo o vovô em todas elas. Segundo Moraes, "é como se o narrador não fosse onisciente. Ele não sabe tudo que está acontecendo." O leitor sabe mais do que o narrador através da ilustração.

Tanto Moraes quanto Lago apontam o controle do tempo, do ritmo da leitura, do momento de virar a página, como qualidade essencial do *picture book*. Moraes explica, "no passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma idéia de *ler*, isto é, uma idéia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto das páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que juntos, componham e conduzam a narrativa." Ele diz que esse trabalho é muitas vezes esquecido pelos próprios designers que trabalham cada página do livro sem pensar na narrativa.

Outro bom exemplo de *picture book*, é o livro "De Morte" de Angela Lago. O próprio Moraes citou este livro ao falar sobre a importância da virada da página. No livro "De Morte" a última tem uma dobra. O tempo para desdobrar uma folha é diferente de virar uma página. Moraes comenta que o que está dentro da dobra "não podia estar na mesma página. Mas também não podia estar na página seguinte. (...) São tempos diferentes."

Lago, por sua vez, diz que "tudo que a gente tem para aprender sobre o livro de imagens está no livro "Where the wild things are" de Maurice Sendak. (...) Ele corta a frase no momento exato que ela tem que ser cortada." Segundo Lago o momento de virar a página cria um suspense, é uma pausa, uma respiração, o silêncio. É o momento da virada da esquina. "Essa virada de página é a coisa mais importante do livro porque a estrutura do livro é o caderno."

Outro cuidado que Lago tem ao projetar seus livros é o de considerar que o livro será lido aberto, formando um ângulo. Quando ele está aberto ele não é plano. Ela usa a perspectiva gerada pelo livro aberto para criar noção de profundidade. O que está no centro é mais profundo. Segundo ela, o que está nas laterais fica mais poderoso, fica mais perto do olhar. No livro "O conhecimento sem palavras" ela usa esse recurso em várias páginas.

Um aspecto importante levantado por ambos, Lago e Moraes, é a possibilidade de explorar acabamentos para dar novas leituras ao texto e às imagens. Por exemplo, uma faca especial para criar uma janela ou um buraco nas páginas do livro.

No livro "A mãe da mãe da minha mãe" de Terezinha Alvarenga, Angela Lago criou com o uso de faca especial uma porta em cada página. Desta forma o leitor vai penetrando a casa, que neste caso é o próprio livro. E a cada vez que uma página é virada o cenário de um novo quarto aparece. Angela explica que "a criança vai penetrando nesse objeto que é o livro com a própria leitura dela. E a janela no papel, que é o corte das portas, transforma cada página numa parede. Então, esse livro é mais ou menos a estrutura que eu acho que tem um livro. As páginas são paredes que seguram a imagem e o texto junto. Cada vez que você vira, você vai para uma nova paisagem."

O design gráfico tem potencial para dar novos sentidos à narrativa. Moraes citou o livro "Reizinho das flores" da autora e ilustradora tcheca Kveta Pacovská que também utiliza faca especial. "Nas primeiras páginas tem, ao centro, um buraco por onde se entrevê a figura do reizinho, imóvel. Os cenários de cada página, ao redor do buraco, mudam, mas o rei permanece no mesmo lugar durante o passar das páginas. Isso traz para a narrativa a idéia de que, mesmo que as paisagens do entorno mudem, o rei não é afetado. Mas tudo mudará, algumas páginas adiante, quando o rei conhece a princesa e a monotonia acaba." [Oliveira, 2008: 54] A partir deste momento as páginas não têm mais o buraco no centro. Segundo Moraes, neste livro o design, o texto e a imagem estão completamente integrados.

Outro exemplo citado por Moraes como um livro em que o design participa da narrativa é o "Morcego bobo" de Tony Ross. Na história, o morcego é visto como um bobo pelos outros animais pois diz coisas absurdas como "preciso de um guarda chuvas para não molhar meus pés". A coruja tenta entender o que que está acontecendo e num certo momento ela pede para todos os animais ficarem de ponta cabeça como o morcego. A partir deste momento o texto também passa a ser escrito de ponta cabeça de forma que o leitor é obrigado a mudar a posição do livro. Todos os animais falam: 'Ah!' E provavelmente a criança também. Essa é uma decisão de design.

Além das experiências citadas acima, Moraes nos lembra que no design do livro todas as decisões sobre papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, cor, encadernação, quantidade de texto em cada página "são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro."

Entre as décadas 1940 e 1990, o designer Bruno Munari publicou muitos livros infantis, cheios de experimentações gráficas. Entre eles, alguns completamente sem texto, que chamou de "livros ilegíveis". Assim como Moraes, Munari também destaca a necessidade de se cuidar do design dos livros. Segundo Munari, "Normalmente, quando se pensa em livros o que vem à cabeça são textos, de vários gêneros: literário, filosófico, histórico, ensaístico, etc., impressos sobre as páginas. Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. Pouca importância se dá aos caracteres gráficos e muito menos aos espaços brancos, margens, numeração das páginas, e todo o resto." [Munari,1998: 210]

No livro Fotografiks de David Carson, Philip Meggs afirma que "designers entendem palavras e figuras, não como meramente dois sistemas de linguagem separados para serem educadamente colocados juntos na página, mas como mídias receptivas para interação dinâmica tanto em forma como em mensagem. O objetivo é uma mensagem visual/verbal holística." [Carson, 1999: 16]

Não queremos aqui defender que o design gráfico deva ser realizado somente por designers. O que notamos é que em alguns casos o design gráfico e a tipografia continuam sendo uma lacuna importante a ser preenchida, seja pelos próprios ilustradores/escritores, como Angela Lago e Odilon Moraes, que atuam também como designers ou por designers gráficos que trabalhem integrados com o texto (palavras e ilustrações) do livro. No artigo "O projeto gráfico do livro infantil e juvenil", Moraes afirma que é muito importante que o ilustrador "faça ou participe da elaboração do projeto gráfico do próprio livro. Feito por diferentes mãos ou por um mesmo profissional, a qualidade de um livro e a condução de sua leitura dependerão sempre da integração entre a palavra e a ilustração dada pelo design." [Oliveira, 2008: 54]

Segundo Moraes, autor é quem escreve, é quem desenha e quem monta o livro, como na Idade Média. O livro é feito por três pessoas, por três áreas diferentes, atualmente separadas. Ele acha que só é possível ter a dimensão do livro se houver uma integração destas áreas envolvidas na sua criação.

A designer inglesa Gillieson coloca que o resultado final raramente é controlado por uma única pessoa. Projetos desse tipo são geralmente realizados por uma equipe em que cada profissional participa formando uma 'rede de conhecimentos'. O autor, ilustrador, designer e também o editor tem papéis diferentes no processo de criação de um livro. [Gillieson, 2005: 34]

Algumas editoras procuram desenvolver um projeto gráfico padrão para dar unidade gráfica a uma determinada coleção ou à sua linha de livros infantis. De acordo com Heller e Guarnarccia, estas considerações de ordem tipográfica podem evitar um 'mau design' e garantir que o texto seja legível para uma criança que esteja aprendendo a ler. Infelizmente, dizem eles, "isso pode levar a uma tipografia desestimulante. Porém, quando pensado com cuidado e bem aplicado, um modelo consistente não é necessariamente um monstro." [Heller e Guarnaccia, 1994]. Segundo Moraes, "se, por um lado, isso (projetos para coleções de livros) limita, em parte, tanto o trabalho do design como o da ilustração, por outro lado assegura uma uniformidade às vezes pretendida pela editora. Cabe, então, a esse editor, a escolha de títulos adequados ao projeto gráfico." [Oliveira, 2008: 55]

Tipografia nos livros infantis nas décadas 1980 e 1990

Nas últimas décadas, o debate sobre legibilidade e leiturabilidade chegou nos livros infantis e alimentou a polêmica sobre a "adequação" dos livros às crianças entre designers, editores, pedagogos, ilustradores e escritores.

"Assim como as 'regras' tipográficas nos livros para adultos estavam sendo revistas, inovações no tratamento tipográfico para literatura infantil também começaram a aflorar – e normalmente com mais sucesso. Apesar do senso comum dizer que os iniciantes na leitura não devem ser confundidos por uma linguagem [complexa] nos primeiros anos do aprendizado, isso não significa que eles não devem ser desafiados. Uma nova tipografia, preocupada em liberar a linguagem do confinamento arcaico dos princípios tipográficos, é usada em livros para crianças para visualizar a fala, e demonstrar variações na cadência e em timbre." [Heller e Guarnaccia, 1994: 113]

Já Gillieson defende que os designers deveriam trabalhar dentro de certos limites. "Se não usarmos uma linguagem que os outros entendam e compartilham, a comunicação é desfeita. Esse é um dos paradoxos constantes do design; nós criamos algo que é ao mesmo tempo único e também parte da tradição e da história do campo editorial." [Gillieson, 2005: 34]

Em relação aos livros para as crianças que estão aprendendo a ler, Heller e Guarnaccia concordam que propostas muito audaciosas podem atrapalhar a comunicação.

"O design da maioria dos livros para crianças segue convenções específicas – algumas delas honradas pelo tempo, outras simplesmente desgastadas pelo tempo – geralmente determinadas pelos adultos do campo editorial ou de bibliotecas. Livros para criança devem ser limpos e sem confusão. Apesar de alguns livros se beneficiarem de tipografias brincalhonas e livres, a maioria, particularmente aqueles desenhados para crianças que estão aprendendo a ler, é melhor servida por tipografia 'fácil de seguir'. Porém, tipografia sob controle não necessariamente significa que o tipo tem que ser transparente." [Heller e Guarnaccia, 1994]

Heller e Guarnaccia se referem acima a adultos do campo editorial e de bibliotecas que geralmente determinam convenções a serem seguidas nos livros para criança. Sue Walker diz que é comum professores terem forte opiniões sobre as fontes tipográficas utilizadas em livros infantis. [Walker, 2005:3]

Segundo Moraes, aqui no Brasil a avaliação do livro pelos professores influencia muito a decisão dos editores. Moraes afirma que raramente é uma criança que decide o que vai ler. São os professores e os pais que vão julgar se o livro é "adequado" para ela. As editoras procuram respeitar essas referências pedagógicas porque isso facilita a venda dos livros. Para Moraes, as observações que ele ouviu neste sentido muitas vezes parecem caricatura pois não há uma preocupação em entender o sentido da proposta feita pelo autor. Moraes explica que a crítica de um pedagogo pode ser construtiva. Contudo, o que o assusta são as afirmações soltas que são repetidas cegamente no momento de geração do livro com o intuito de torná-lo adequado para crianças mas que acabam deformando o seu desenho e em alguns casos inviabilizam um projeto. São recomendações como: colocar o número em todas as páginas, mesmo que seja sobre os desenhos; certas letras não são boas para criança; não quebrar uma frase em duas páginas; a letra tem que ser grande; não pode ser triste; entre outras.

Para Moraes, é possível pensar literatura infantil de outra maneira: considerar que a criança está construindo as noções de realidade e da própria palavra. Por isso a criança tem uma liberdade com a palavra ou com o desenho que um adulto que já domina esta linguagem não tem. A poesia de uma criança tem uma riqueza enorme. Moraes lembra que Guimarães Rosa dizia que a criança e o filósofo vão na semente da palavra. A criança inventa palavras. Moraes acha que é um privilégio trabalhar com literatura infantil e poder mudar palavra, desenhar do jeito que você quiser e poder inventar um livro que se desdobra.

Quanto à tipografia, o critério principal de Moraes para escolha da fonte é a adequação da letra com a história como no caso do livro "Matador".

Segundo ele, o escritor, Pirolli, foi um jornalista que inaugurou o realismo na literatura infantil. O texto de Pirolli trata do universo infantil da criança real, não de um mundo encantado. Moraes diz que "Matador" é uma história da "cruza dessa realidade", da criança que tem uma turma que quer matar passarinho e narra essa realidade como um jornalista. Portanto, a solução foi usar letra de máquina.

Segundo Moraes hoje em dia cada país tem uma editora que não se preocupa tanto em seguir estas "regras". No Brasil é a Cosac Naify. A primeira editora com esta postura que ele conheceu foi a Rouergue, na França. No catálogo desta editora estava escrito que eles fazem livros ilustrados para todas as idades. Desta forma a editora não se comprometia a fazer livros "adequados" para crianças.

Moraes comentou que não costuma conceber um livro pensando na idade do seu leitor. Ele acredita que a criança que vai dizer se o livro é para ela.

Angela Lago tem uma posição um pouco diferente. Ela diz o seu interesse principal é contar uma história. "Contá-la bem. Contá-la de uma maneira que a criança usufrua", diz ela. Ajudar uma criança aprender a ler é um preocupação secundária em seu trabalho. Mesmo assim ela está atenta ao esforço que estas crianças estão fazendo para compreender o que está escrito. Ela conta: "eu não posso esquecer que eu tenho um leitor, que eu estou no mercado e que a casa editorial que eu escolhi se dirige para criança. (...) Então eu tenho que honrar esse lugar que eu aceitei. (...) Eu tenho que pensar que eu tenho um leitor. Eu tenho que escolher para esse leitor o vocabulário adequado para a idade dele. Eu tenho que escolher uma forma gráfica e uma forma tipográfica que ajude a criança nessa leitura. Eu tenho que escolher um tipo um pouco maior do que o usado para um adulto de forma a estimular essa criança que está começando a aprender a ler a chegar até o final do livro. Eu tenho que cortar esse texto deixando um gancho para a criança ter vontade de virar a página."

Lago conta que ao misturar texto e ilustração nas suas histórias, começou a desenvolver livros que funcionam como 'carta enigmática'. "A Novela da Panela" e "Chiquita Bacana" são exemplos desta proposta. Os livros 'carta enigmática' apresentam o que Lago chama de 'mapa de leitura'. Cada página dupla contém desenhos misturados ao texto que ajudam a criança a refazer a leitura e recompor a história. Desta forma os desenhos montam um "resumo do texto" para as crianças que ainda estão aprendendo a ler, que soletram letra por letra e fazem um grande esforço numa leitura descontínua. Ao substituir algumas palavras por desenhos, Lago acredita que o esforço de reconhecer a imagem e descobrir qual é a palavra que entra no lugar do desenho ajuda a criança a memorizar a história e tornar a leitura mais leve, mais lúdica. Ela explica: "Eu acho que o livro 'carta enigmática' larga de lado a distinção entre texto e imagem, usa a imagem como signo, como palavra, e às vezes desenha com o texto. O que ele vai fazer? Primeiro, tornar a leitura mais lúdica.

Depois, exigir um esforço na hora da leitura que vai ajudar depois a criança recordar o que ela leu. Terceiro, esse mapa facilita a compreensão do conteúdo da leitura."

Lago critica que hoje a literatura infantil nega que todo livro ensina alguma coisa. Ela diz, "nós queremos passar alguma coisa. Nós queremos ensiná-las a ser corajosas, que viver vale à pena, que os contos de fada têm razão, que a vida é penosa mas que depois de atravessar sete montanhas a gente vai encontrar uma ou outra pessoa com quem a gente tem um encontro verdadeiro e que por isso vale a pena. Queremos ajudá-las a ter uma esperança, uma fé." De certa maneira, este pensamento está presente em sua proposta de 'carta enigmática' ao tornar o esforço de leitura algo prazeroso e ao dar uma recompensa no final de cada página dupla.

Tipografia na Pedagogia Construtivista

Para entender como a tipografia de livros infantis é visto pela pedagogia, entrevistamos Telma Weisz e Fernanda Flores.

Weisz discorda completamente do pressuposto que as crianças têm dificuldades para ler a diversidade de fontes feitas para adultos. Fundamentada na pesquisa de Emilia Ferreiro, Weisz propõe que os projetos gráficos não devem subestimar a capacidade das crianças em ler fontes diferentes ou pequenas. As crianças têm muito mais memória e acuidade visual do que os adultos e, portanto, ela diz, não é a legibilidade que tornará um projeto mais motivador que um outro. O interlocutor e o conteúdo têm papel fundamental no interesse das crianças na leitura. É o interlocutor, na figura da mãe, professor ou outra pessoa que lê um livro para a criança, que acolhe e estimula a descoberta do sistema alfabético. Além disso, segundo ela, o sistema alfabético está exposto naturalmente na vida da criança na forma de placas, publicidades, embalagens, revistas, jornais e livros, entre outras. A diversidade tipográfica já faz parte do repertório visual da criança e a melhor postura pedagógica é explorar esses materiais em sala de aula. A escola deve ser uma continuidade do ambiente externo. Não há necessidade de se proporcionar um material mais "fácil" ou mais legível. Mesmo porque, ao apresentarmos o sistema alfabético em uma cartilha cuidadosamente produzida para a criança, estaríamos descontextualizando o sistema.

Flores é coordenadora pedagógica da Escola da Vila e segue também o Construtivismo. Porém, defende o uso de material pedagógico em sala de aula. Segundo Flores, a própria Emilia Ferreiro sugere o uso de caixa alta porque destaca aonde começa e aonde acaba cada letra. Desta maneira se favorece pensar sobre o valor sonoro das letras.

Na Escola da Vila o material pedagógico feito para as crianças a partir de 3 anos é composto em letras sem serifa, caixa alta. Mas nas seleções de poemas enviados para os pais lerem para os filhos em casa a tipografia original é mantida, mesmo que seja em espiral. Ela explica a tipografia não é alterada

porque serão os pais que vão ler os poemas e porque é importante a criança ver que existem muitas maneiras de grafar as letras.

Na Escola da Vila a criança convive intensamente com a literatura. Tem uma sala de leitura e diariamente elas ouvem histórias lidas pelo professor. Além disso, as crianças são estimuladas a levar jornal para a escola. Segundo Flores, não se proíbe, de maneira alguma, a entrada de outras tipografias na sala de aula, não teria sentido. Ela acha importante a criança conviver com um universo gráfico diverso.

No período em que a criança está mais focada na aquisição da compreensão do sistema de escrita, a maioria dos textos oferecidos pela Escola da Vila para as crianças numa situação que elas são convidadas a ler e escrever é em caixa alta. Isso ocorre até o segundo semestre do segundo ano fundamental, quando é apresentado à criança a caligrafia cursiva. Segundo Flores, a cursiva ajuda a fechar o conceito de 'palavra'. Neste mesmo momento é introduzido o uso de caixa alta e baixa no material pedagógico.

O uso de serifas continua sendo evitado. Flores explica que a criança ocuparia um tempo grande tentando reproduzir as sutilezas do desenho das letras serifadas. O corpo do texto do material pedagógico é escrito em média com corpo 12 ou 14. Os títulos são maiores para que as crianças percebam que a variação no corpo do texto indica uma hierarquia e isso é parte da informação do texto. Neste sentido também são utilizadas letras negritadas para indicar ênfase. O texto em itálico é utilizado em casos como nomes científicos de animais ou verbetes enciclopédicos onde o itálico é uma informação gráfica para que a criança mais sobre a linguagem escrita.

Legibilidade nos livros para crianças em processo de alfabetização

Pois bem, muitas pesquisas têm sido feitas neste campo para determinar quais são os limites seguros que garantem que a tipografia seja legível para crianças. Acreditamos que estes estudos podem ser úteis tanto quem se deseja fazer uma tipografia "fácil de seguir" como sugere Heller, quanto para quem optou por uma tipografia viva, onde os contrastes colaboram para tornar a grafia das palavras estimulantes e integradas à narrativa.

Uma grande referência para quem tem interesse em pesquisas sobre legibilidade para crianças é o projeto *Typographic Design for Children* desenvolvido pelo Department of Typography & Graphic Communication da Universidade de Reading, na Inglaterra. Entre os anos de 1999 e 2005, uma equipe coordenada por Sue Walker, chefe do Departamento de Tipografia, desenvolveu a pesquisa com o intuito de refletir sobre quanto o design tipográfico de livros de leitura afeta a qualidade da leitura e motivação das crianças. [Walker, 2005]

Ao final do projeto, em 2005, Sue Walker publicou um resumo dos resultados com o título: "The songs the letters sing: typography and children's reading". Segundo ela, apesar dos resultados não serem estatisticamente

significativos, os comentários das crianças sobre as variações tipográficas apresentadas sugere que a tipografia tem efeito considerável na motivação de escolher e se comprometer com um livro. Ela sugere que os comentários feitos por crianças sobre tipografia são tão válidos quanto as contribuições de professores e editores. [Walker, 2005:19]

Em 1974, Lynne Watts e John Nisbet publicaram o livro "Legibility in Children's Books", também na Inglaterra, em que sistematizaram, contextualizaram e compararam as pesquisas sobre este assunto realizadas até então.

Watts e Nisbet começam dizendo:

"Tipografia é importante para a criança que está aprendendo a ler, que poderá ser ajudada ou atrapalhada por uma fonte tipográfica, corpo, espaçamento e layout do texto. Claro que há outras considerações, possivelmente mais importantes, que contribuem para o aprendizado: o conteúdo e seus efeitos na motivação; o nível e a extensão do vocabulário; a experiência da criança; suas atitudes e habilidades; métodos pedagógicos; entre outros. Na literatura acadêmica, essas outras considerações receberam mais atenção, enquanto as várias pesquisas realizadas sobre tipografia são pouco conhecidas entre os professores, ou mesmo entre os editores de livros infantis." [Watts, 1974: 7]

Existem muitos métodos para medir a legibilidade, alguns mais objetivos, que privilegiam o alto grau de exatidão, e outros mais subjetivos, que utilizam um conceito mais amplo de legibilidade. Com isso, muitos experimentos em legibilidade geram resultados conflitantes. Watts e Nisbet explicam que nenhum deles é claramente melhor que o outro. E eles acrescentam que o resultado das medições "puras" tem pouca relevância para o entendimento do processo de leitura das crianças que estão aprendendo a ler. À primeira vista, pode parecer que as crianças estão preocupadas com o reconhecimento das letras e das formas das palavras. Mas muitos psicólogos já haviam demonstrado na época em que Watts e Nisbet escreveram o livro que, durante a alfabetização, a identificação e a compreensão não deveriam ser separadas como duas tarefas separadas e que a compreensão deve ser considerada mais prioritária do que a capacidade de reconhecer as letras ou a velocidade de leitura. [Watts e Nisbet, 1974: 13]

Para Watts e Nisbet, a capacidade de ler e o "desejo" de ler têm igual importância. [Watts e Nisbet, 1974: 15] Neste sentido, acreditamos que as observações de Watts e Nisbet se aproximam das propostas de Ferreiro, em que a escola motiva os alunos a descobrirem como funciona o sistema alfabético.

Depois de apresentarem uma avaliação dos aspectos medidos por pesquisadores e observar que há grandes diferenças entre os resultados obtidos com adultos e crianças, Watts e Nisbet concluem que:

"Não é possível, a partir das pesquisas por eles examinadas, realizar uma lista de regras para serem seguidas por editores na impressão de livros

infantis. Também não é possível dizer com convicção o que é *totalmente inaceitável* em livros impressos para criança (...). Para a maioria dos fatores discutidos neste relatório, existe uma *extensão de condições que podem ser consideradas aceitáveis*." [Watts e Nisbet, 1974: 87]

Watts e Nisbet expõem que os resultados das pesquisas são influenciados pelos hábitos de leitura, pela familiaridade com o material impresso e pela natureza idiossincrática das preferências e atitudes pessoais em relação ao material impresso. E que somente tendo em vista esta participação podemos colocar os resultados obtidos com pesquisas sobre legibilidade numa perspectiva correta e usá-los de forma prática em livros infantis. [Watts e Nisbet, 1974: 87]

Recentemente, Zuzana Licko, designer de fontes e coordenadora da fundição digital de fontes Emigre, também afirmou que a legibilidade varia conforme a familiaridade da fonte para o leitor:

"Legibilidade é neutralidade. As fontes mais populares são as mais fáceis de ler; a popularidade fez com que elas desaparecessem de nossa cognição consciente. Depois de um certo tempo, é impossível dizer se elas são fáceis de ler porque são muito usadas, ou se são muito usadas porque são fáceis de ler." [in Farias, 2003; in Richardson, 1990]

Considerando os depoimentos de Watts, Nisbet e Licko, poderíamos dizer que as pesquisas sobre legibilidade não são absolutas, valem para uma determinada condição, um cultura, uma época. Por outro lado, o conhecimento dessas pesquisas pode colaborar no processo de criação de livros, seja pela adoção da sugestão apresentada pela pesquisa, ou por sua negação.

Voltando às conclusões de Watts e Nisbet, notem como existe uma relação profunda com as questões colocadas por Weisz:

"As crianças de hoje vivem em um ambiente social em que uma grande quantidade de materiais acessíveis na forma de jornais, histórias em quadrinhos, revistas, livros e televisão, ajudam a criar atitudes na direção da leitura. Alguém pode perguntar, existe a necessidade de uma série de livros do tipo "para aprender a ler" que, na cabeça da criança, é separada dos livros que a criança gosta que leiam para ela e que ela considera como sendo "livros de verdade"? Não seria mais interessante combinar essas duas funções (educacional e motivacional) em um livro que crie uma atitude para o aprendizado da leitura, que seja relacionado com o ambiente de sua casa e com a sociedade, mais do que com a sala de aula?"

No Brasil, o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) propõe alguns critérios para avaliação da legibilidade de livros didáticos. Segundo Maria Ottilia Bocchini, algumas exigências do PNLD não são claras e outras não se referem a boas condições de legibilidade. Infelizmente, a má compreensão destas exigências se reflete na produção das editoras nacionais e estrangeiras interessadas em vender livros ao governo. Bocchini também diz

que é necessário acrescentar que "para leitores iniciantes e mesmo para leitores em desenvolvimento, é crucial evitar elementos desfavoráveis à leitura, tais como letras excessivamente parecidas entre si, linhas muito compridas, texto impresso sobre fundo escuro ou estampado, pequeno espaço entre as linhas." Em seu artigo ela apresenta várias contribuições para uma revisão do guia do PNLD. [Bocchini, 2006]

Bocchini acredita que o projeto gráfico dos livros didáticos pode favorecer uma leitura rápida e compreensiva. Desta forma, o design pode colaborar para alterar o fato que um número considerável de crianças e jovens que saem da escola sem alcançar níveis mínimos de proficiência de leitura. [Bocchini, 2006: 4]

Considerações Finais

Apartir das informações apresentadas nesta monografia é possível dizer que nas décadas de 1970, 1980 e 1990 é visível a influência de Crane e Caldecott na produção de livros ilustrados para crianças. O design gráfico e tipografia de alguns livros procuram ser "adequados" para crianças com texto "fácil de ler" como Crane propunha. E também são produzidos *picture books* onde a relação imagem/texto é o foco da obra, dando continuidade ao pensamento de Caldecott.

Vimos que tanto Lago quanto Moraes desenvolvem livros que refletem uma busca pelo projeto integral do objeto livro onde sua materialidade (formato, encadernação, papel, cor, tipografia, etc.) tem relação estreita com o texto e a ilustração.

Os autores de livros infantis entrevistados acreditam que a expressividade da história deve ser o objetivo principal de um livro infantil e não a facilidade de leitura ou "adequação" à criança.

As pedagogas que contribuíram nesta pesquisa valorizam livros onde o projeto tem relação com o significado do texto mesmo que não sejam "fáceis de ler".

As pesquisas sobre legibilidade com crianças que estudamos concluem que não foi possível chegar a um resultado estatístico que demarque claramente quais são os fatores tipográficos que favorecem a leitura e compreensão. Porém, estas iniciativas contribuem para uma aproximação com a opinião das crianças consultadas sobre tipografia.

Referências

Livros

- CARSON, David; MEGGS, Philip. **Fotografiks**. London: Laurence King, 1999.
- DENIS, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.
- FERREIRO, Emilia. **Reflexões sobre Alfabetização**. São Paulo: Cortez, 2001.
- HELLER, Steven. **Linguagens do design: compreendendo o design gráfico**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- HELLER, Steven; GUARNACCIA, Steven. **Designing for Children**. New York: Watson-Guptill, 1994.
- MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**. São Paulo: DCL, 2008.
- POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa: História ilustrada da literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- WALKER, Sue. **The Songs the Letter Sing: Typography and Children's Reading**. Reading: National Center for Language and Literacy, The University of Reading, 2005.
- WATTS, Lynne; NISBET, John. **Legibility in Children's Books: A Review of Research**. Hove: Nfer, 1974.

Periódicos

- FARIAS, Priscila. Legibilidade e Tipografia. **Tupigrafia**, São Paulo, n.3, p. 26-28, 2003.
- GILLIESON, Katherine. Genetics of the 'Open' Text: Children Information Books Communicate their Content with an Energetic Visual Language. **Eye Magazine**, London, n.57, p. 26-35, 2005.
- RUBINSTEIN, Rhonda. Zuzana Licko. **Eye Magazine**, London, n.43, p.58-64, 2002.
- WALKER, Sue. The Books that Nobody Sees: Typography in Children's Reading Books. **Baseline**, Kent, n.48, p. 25-32, 2005.
- WEISZ, Telma. A Revolução de Emilia Ferreiro. **Coleção Memória da Pedagogia**, São Paulo, n.5, p.6-13, 2005.

Artigo

- BOCCHINI, Maria Otilia. **Legibilidade visual e projeto gráfico na avaliação de livros didáticos pelo PNLD**. In: Simpósio Internacional Livro Didático: Educação e História, 2007, São Paulo. Anais do Simpósio Internacional Livro Didático: Educação e História. São Paulo SP, 2007.

Site

- WALKER, Sue. **Typographic Design for Children**. Disponível em <<http://www.kidstype.org/>> acesso em: 3 set. 2006

Entrevistas

FLORES, Fernanda. 15 de agosto de 2006.

MORAES, Odilon. 16 de dezembro de 2008.

LAGO, Angela. 14 de dezembro de 2008.

WEISZ, Telma. 2006.

Entrevista

Fernanda Flores, coordenadora pedagógica da Escola da Vila

15 de agosto de 2006

A Emilia Ferreiro fala que efetivamente as crianças se apropriam do desenho da letra mais rápido, elas focam a energia para aquilo que a gente quer: que elas conheçam a mecânica do sistema a lógica desse sistema de representação. Conceitualizem como ele funciona. Ela destaca que quando você tem uma produção em caixa alta (...), que é uma escrita que destaca aonde começa e aonde acaba cada letra. Portanto para a criança fica mais fácil, não é mais fácil, fica favorecido pensar sobre o valor sonoro das letras. Quando elas são escritas num tipo de letra que omite aonde termina e aonde começa outra letra fica mais complexo a criança atribuir, aprender, qual é o valor sonoro, né, que esse é o 'A', esse é o 'C', esse é o 'T', esse é o 'D'. Quando elas estão com uma tipologia, uma tipografia, aliás, com um tipo que omite mais essa condição da letra.

> Existem pesquisas com crianças que avaliam a legibilidade de algumas fontes.

Para as crianças nesse período é freqüente que elas rotacionem as letra. Mesmo com caixa alta. Elas pões o 'B' por exemplo ora para um lado ora para o outro. O 'P' o 'S'. O 'N' ora para um lado ora para o outro. E o 'E', por exemplo, quando eles começam a grafar, ela dificilmente inicialmente tem um risco só no meio. A gente brinca que é um "E-Pente". Eles estão se apropriando de um sistema que é arbitrário, totalmente arbitrário. Ele é aberto a estas experimentações. Só que isso acontece mais dos 5 aos 6 anos. Depois com a freqüência de uso... Aí estabiliza.

> O que diferencia a Escola da Vila das outras escolas?

Se diferencia de escolas que tenham uma compreensão mais tradicional do ensino e se aproxima de outras escolas que já colocam o aluno, que talvez ele seja o cerne da proposta da escola, da concepção construtivista de ensino e aprendizagem e da concepção que a escola tem que o aluno ele é, dentro de uma relação que você pense, né, na escola a gente tem o papel que é fazer as crianças aprender aquilo que uma cultura vem construindo. Então você tem, então, o sujeito como uma ponta de um triângulo que eu vou falar, o conteúdo do outro lado e o professor. O que você possa ver no lugar do professor como todas aquelas experiências que o sujeito vai ter com a cultura que vão fazer ele aprender. Na escola a figura que retrata isso mais é o professor. Em muitas escolas o protagonismo da relação está no conhecimento. Você precisa saber tais coisa, para isso você usa de recursos: uma memória automática, uma

repetição como forma de se aprender. (...) Na nossa escola e escolas que tenham essa compreensão mais voltadas para a importância do lugar do sujeito nessa relação, a gente acredita que o sujeito precisa ter um protagonista de compreensão e não de repetição para aprendizagem simplesmente. Então, o que a gente crê? Por exemplo, para as crianças se aproximarem das idéias que estão envolvidas na soma, na adição, elas precisam viver um conjunto de situações que tragam para ela pensarem as idéias que estão envolvidas na adição, juntar, repartir, distribuir, tirar, são todas as idéias aí do grupo aditivo. Para isso ela vai resolver problemas na escola. (...) Sem antes dizer para eles que tem um jeito que a escola formalmente considera mais rápido, mais eficiente de desenvolver esse conta. Não, eles exploram muitas maneiras de resolver. (...) E todas resolvem o problema, nenhuma é errada. O que há é que uma criança demora mais tempo. Outra tem uma margem de erro maior. Então eles começam a discutir depois de resolvidos porque uma pessoa resolveu de uma maneira, qual que é mais rápida, qual que tem mais margem de erro. Como eles fizeram para conferir se estava certo depois. E é mais prá frente depois de eles experienciarem muitas vezes maneiras de resolver de outros colegas e avançarem sua forma de pensar dentro deste campo de adição que lá na primeira série passando para a segunda série que eles são apresentados já à maneira escolar convencional de resolver. E quando eles encontram aquela conta armada ela faz sentido. (...)

A gente acredita no princípio que as crianças são muito inteligentes, sabem resolver problemas, que as situações que ela vive na escola tem que ter um desafio no sentido de que dá margem às crianças resolverem de maneira diferentes e poderem discutir quando eles vêem que as maneiras são possíveis, que existem critérios para dizer porque um e não outro e porque estruturalmente se opta por uma forma ou outra.

Isso também se dá na escrita. As crianças escrevem, quando elas entendem o sistema de representação de uma maneira muitas vezes pautada em como elas lêem os som da palavra. Então para escrever 'selvagem', é freqüente que as crianças escrevam "ceuvajem". Por que? Porque para eles estão fazendo uma análise pautada no som da palavra dita na língua portuguesa em São Paulo. Se eles forem escrever, por exemplo, 'leite' no sul é freqüente que as crianças coloquem "x" ou "ch". Eles passam por uma produção que está muito pautada em como se pronuncia a palavra. Só que a gente tem norma ortográfica. Que é justamente para a escrita sair igual, quem mora no sul do país, quem mora no norte, enfim, tenha condição de olhar para o texto e reconhecer a mesma escrita. Então se entra com a questão do trabalho em ortografia depois que todo mundo tá lendo e escrevendo alfabeticamente. (...)

> De que idade a que idade você pode dizer que uma pessoa está se alfabetizando? É possível dizer que a vida inteira ele está se alfabetizando?

A vida inteira ele está se alfabetizando quando você pensa que você está falando de um alfabetizando que quer se aprimorar como escritor e leitor. No sentido que quanto mais você lê, melhor você escreve. E você cria recursos de um escritor mais competente porque você não entrega sua monografia para seu professor a primeira vez que sai no papel. Você vai revisando, você vai estudar para ver as idéias centrais, você trata o texto, planeja ele, dá para alguém mais experiente ou outra colega sua que também conhece o assunto ler e te dar suas impressões. Esses recursos são recursos que a gente quer que as crianças aprendam também na escola, né? A nossa escola não ensinava isso prá gente.

Então se for olhar a alfabetização desse ponto de vista de que a experiência faz com que você siga avançando posso dizer que segue se alfabetizando. Mas não é isso que quando uma pessoa pergunta se fulano tá alfabetizado, não é bem que você tá querendo saber, né? É quando a escola considera que o sujeito está escrevendo e lendo melhor. A gente aqui vê que tem um período da escolaridade que é o período que sistematiza e dá vista à criança que ela é um sujeito alfabetizado, que entrou numa cultura que ela lê e escreve. E que ela identifica a escrita dos outros. Esse período ocorre em média dos 6 aos 8 anos. É ao longo desse período que as crianças dão conta de compreender como a escrita representa a fala, como esse sistema de representação se organiza. Além disso dão conta de perceber diferentes textos que circulam socialmente e suas funções. Tem uma apropriação e um gosto pela literatura produzida na sua cultura. E dão conta de se expressar por escrito. Por que uma criança de 5 anos ou no início de 6 pode estar escrevendo alfabeticamente no sentido de que faz uma escrita que você olha e você lê o que está escrito mas ela ainda não dá conta de se expressar por escrito porque é um custo escrever um texto mais extenso. Um texto que tenha uma coerência e coesão. E que tenha tudo isso que eu te falei, planejou, fez uma revisão. Então é um sujeito que começou esse processo mas ainda tem muito para caminhar no diz respeito a dar conta de se expressar por escrito e de interpretar um texto mais extenso lendo. (...) Ter uma leitura que não é só de decodificação, de ler aos pouquinhos.

> Em qual livro a Emilia Ferreiro comenta o uso de caixa alta na alfabetização?

Sim, o título do livro é "Chapeuzinho Vermelho aprende a escrever". Talvez você só encontre em biblioteca. Outro livro importante é "Passado e Presente dos Verbos Ler e Escrever", que é da Cortez.

> Você já se deparou com essa questão da tipografia no ensino, né? Você acha que até que idade deve-se usar caixa alta?

A gente aqui na escola começa a usar caixa alta nos textos que as crianças vão tratar aqui na escola. Os textos que elas vão ler, manusear, a partir

dos 3 anos. Por exemplo, os nomes das crianças que tem na sala no lugar que elas penduram a mochila da escola é em caixa alta. Quando a gente vai tratar um texto, por exemplo, uma parlenda que normalmente eles cantam para bater corda, que são lenga-lengas cantadas. Mas a gente vai reproduzir no papel para eles poderem levar para casa para retomar com o pai e a gente tende a por em caixa alta. Mas, por exemplo, se a gente vai fazer uma seleção de alguns poemas para mandar para os pais lerem para os filhos em casa, pode ir com a tipografia que está no livro original. A gente não faz uma mudança porque vão ser os pais que vão ler e também porque é importante a criança ver que tem muitas maneiras de grafar as letras mesmo que a que ela usa mais para ler e escrever é a caixa alta. Mas ela está num convívio, pelo menos aqui na nossa escola, intenso com a literatura. Tem uma sala de leitura, diariamente elas ouvem histórias lidas pelo professor, e a tipografia é a mais diversa. As próprias crianças trazem tirinha de jornal, notícia de jornal, vem com outra tipografia. Então a gente não proíbe, de maneira alguma a entrada de outras tipografias na sala de aula, não tem nem sentido. A gente acha importante conviver com universo gráfico diverso.

Agora o tratamento no período que a gente está focando mais, a aquisição da compreensão do sistema de escrita, a maioria dos textos que as crianças vão enfrentar numa situação que elas são convidadas a ler e escrever é em caixa alta.

Quando isso deixa de ocorrer? No segundo semestre, na verdade meados do primeiro semestre, da primeira série, que agora é o segundo ano do fundamental. Ela tem uma transição de uso para caligrafia de letra de mão, né? Caligrafia cursiva. Também com uma ressalva de que para muitas crianças essa uma letra rapidamente eles se apropriam porque passa a ser um conhecimento de como grafa e também de uma letra que ajuda a fechar o conceito de palavra. Aí porque junta as letras e eu tenho que deixar os espaços entre as palavras. Essa entrada de caligrafia cursiva para algumas crianças é difícil. Também não vou te dizer que a escola tenha um posicionamento radical de que de uma caligrafia caixa alta se passa 100% das crianças para uma caligrafia cursiva. É um período de transição. Tem crianças que rapidamente abandonam a outra letra. Tem crianças que seguem utilizando para maiúsculas e algumas que são mais difíceis o apoio da letra anterior e passam a usar uma escrita meio híbrida. E tem crianças que a gente vê que é um sofrimento tão grande usar caligrafia cursiva que a gente conversa com a família, entende algumas circunstâncias e a criança passa a usar uma letra de imprensa, uma letra que para ela é mais confortável. Porque essa coisa de escrever com uma letra que é mais de próprio punho, que tenha uma marca pessoal, é porque eles vão fazer ao longo da escolaridade, anotação de aula. Você sabe o quanto é importante ter uma grafia rápida. Que cada um vai aí tendo a sua maneira, desde que seja legível para a própria criança e quando ela for se comunicar com o outro. A maioria das coisas que ela tem que comunicar com o outro fora da escola é de fato no computador.

Dentro da escola também tem coisa que é digitado no computador e tem coisa que não, que a entrega é em próprio punho. Então tem que ter, sim, uma letra legível. Mas também não é obrigatoriamente algo que a gente coloque como condição única todo mundo escrever com essa letra cursiva. Enfim, a grande maioria dos alunos dá uma boa conta disso.

> Tem um padrão de letra cursiva?

Sim. Na primeira série, nesse período que eu te falei de apresentação da letra cursiva, eles tem um caderno, chama caderno de caligrafia em que tem um a pauta que ajuda as crianças a margem a letra maior e a letra menor e fazer uma transição de uso dessa letra (...) O que tem de interessante é que as crianças tem sim uma orientação inicial, nas primeiras vezes que elas vão fazer... para escrever o próprio nome, para escrever uma canção que eles escolham, uma orientação de como se grafa essa letra. Antes na caixa alta eles nunca tiveram essa orientação. Na caligrafia cursiva tem orientação de como grafa. Mas também não é algo que seja de repetição. Não é repetição da letra solta. Por exemplo, atividades que sejam de repetir a grafia do "a", do "b", do "c" numa pauta. Não tem. O que tem é uma primeira conversa de mostrar como é o sentido da escrita. As crianças tem uma régua individual com a letra em bastão e a letra em cursiva minúscula e maiúscula. Com o desenho do sentido da letra. A do sentido da letra acho que é só na sala. Não sei se na régua das crianças tem ou não porque eu não acompanho essas salas tão de perto. Eu acompanho mais as classes da faixa etária da Luíza (minha afilhada que em 2006 tinha 6 anos). E aí o que acontece é que eles passam a escrever lições, atividades... eles já estão habituados a escrever nessa pauta com orientação de escrever caligrafia cursiva. Então não existe uma coisa massiva de ficar querendo que eles saibam grafar a letra bem para daí escrever com essa letra. É um processo de transição.

> E da cursiva para a caixa alta e baixa é outra transição ou é simultâneo?

É simultâneo. Daí o que acontece, como eles já conhecem muito bem o sistema, eles vão podendo ver vários tipos de detalhes que antes era um pouco opaco porque eles estavam tão preocupados em como que representa... Mas é muito mais freqüente que as crianças a partir dos 7 anos se lancem a grafar, mesmo antes... Na classe da Luíza, por exemplo, elas levam um livro literário da biblioteca uma vez por semana para casa. Eles tem que anotar os títulos do livro que eles estão levando numa ficha de retirada pessoal. E eles copiam com a tipografia que tem na capa do livro. Então eles fazem muitos tipos de letra porque capa de livro você bem sabe cada uma tem... E eles querem fazer do jeito que está na capa do livro porque se aquele é o título do livro é daquele jeito, com aquela letra. (...) Eles copiam tal qual. Então nesse exercício, eles

acabam vivenciando um monte de desafios de escritas diferentes. O "errinho" que é mais redondinho, o "a" todo de bolota, e eles ficam lá tentando fazer.

> A gente já falou sobre caixa alta e baixa. E o uso de tipos com serifa e sem serifa?

O que é isso?

> Serifas são esses acabamentos que tem nessas letras aqui. Este "a" tem serifa e este não tem.

Tá. Então isso aqui por exemplo, eu tava falando. Se uma das crianças tira esse título para levar para casa e tem que copiar na ficha, ela vai copiar dessa forma (com serifa). A tentativa dela é fazer isso. Engordar a letra. As crianças fazem, é freqüente ao longo dessas séries 5 e 6, 6 e 7, as crianças enfeitarem muito as letras. Sobremaneira as meninas. Sobretudo. Elas fazem as letras com tracejado duplo, letras grossas, com esse detalhamento, enfim. Nós da escola quando a gente vai pedir para tratar o texto que eles vão trabalhar (composição do material de uso em sala de aula feito pela escola), a gente não pede com essas serifas. A gente pede ela limpa. Pensando nessa situação de que isso aqui para as crianças muitas delas ocupam um tempo importante dando esse acabamento na letra. E como ele não é necessário para você ter uma leitura e uma escrita a gente omite. Omite não, a gente opta por outra fonte mais limpa. Mas se uma criança segue esse aqui para copiar é bem possível que ela faça a letra mais gordinha, preta, com acabamento...

> Existem padrões para tamanho de letra, espaçamento entre letras, espaçamento entre palavras e espaçamento entre linhas. Por exemplo, para crianças de 6 tem que ser tal tamanho, para crianças de 7 já pode diminuir...

Não sei te dizer tão fechadinho assim. Quando vem uma situação com pouco espaçamento entre as palavras demais assim, uma coisa que fica difícil para as crianças lerem, a gente pede para aumentar o espaçamento entre as palavras. Mas também nunca é nada muito mais do que você tem aqui. É que às vezes para caber em alguma tabela, alguma coisa, acaba se reduzindo, então, isso que às vezes a gente pede não acontecer.

A altura da letra a gente usa em média 12, 14. Para algumas coisas que são títulos, por exemplo, as crianças elas fazem trabalhos nas classes de 6, 7 anos que são legendas. E que tem um título na imagem, então, o título tem que ser, elas mesmas perguntam sobre isso, que o título tem que ser maior, com uma letra mais visível, mais chamativa. E o texto tem uma letra mais homogenia, do mesmo tamanho... Enfim, é algo que a gente se preocupa porque trás informação, né? O que é uma caixa alta preta, negritada. O que é um texto mais

suave, o do corpo do texto maior. São informações gráficas importantíssimas para as crianças.

> E por falar em ênfase, já é apresentado neste período texto em itálico?

Itálico só naqueles textos em que o itálico foi escrito pelo autor. Então se a gente está tratando de um mapa de enciclopédia, porque tá lendo um animal... Como a Luiza, na classe dela ela está estudando animais polares, a gente trás descrições e trás verbetes, enfim, a tipografia que é adotada pela fonte é mantida, a gente não altera. Porque também é importante. É uma informação que aquele tipo de texto, quando vai dar o nome científico do animal sempre é em itálico. A gente não altera isso, mesmo quando tá transportando esse texto para uma outra... Redigindo para um papel que as crianças vão colar no caderno de estudo. Não tem alteração. É informação gráfica que contribui para o processo de alfabetização. Estão conhecendo mais sobre a linguagem escrita. Como os textos se apresentam na nossa cultura. Então se a gente omitir, pensando que isso vai facilitar, a gente está tirando a chance da criança entender a diferença dos textos. Entender e compreender porque determinadas organizações gráficas, enfim...

Quando eles são pequeninhos, por exemplo, a gente nunca altera um poema que venha com uma construção escrita em espiral, por exemplo. Um poema que venha uma estrofe que começa muito maior e vai afinando... Porque tem uma coisa também que essa organização gráfica está relacionada com a intenção do autor para aquele poema, enfim.

Uma receita que tem o nome do que está sendo feito, números com os ingredientes... Nunca a gente altera esses padrões porque a gente acha que as crianças aprendem a ler porque os textos são organizados destas distintas formas. A gente preserva.

> Você falou do caderno de caligrafia, da régua com as letras, e este material que o CPD prepara para as aulas. Eu gostaria de saber se é possível fotografar esse material em uso. A própria Luiza poderia ser a modelo. Assim as fotos teriam uma referência de tamanho. Eu combinei com a Mara, da biblioteca, de eu vir aqui um dia para fotografar alguns livros que ela me mostrou. Pensei em aproveitar e registrar esse material também.

A princípio eu acredito que sim, eu preciso que você me envie um pedido porque precisa passar pela diretora pedagógica.

> Como vocês chamam esse material?

Material pedagógico de sala. Tem uns cadernos pedagógicos que tem essas produções feitas pelo CPD. Esses a Luiza leva para casa para fazer lição de casa. E lá você vai ver que tem fontes diferentes. Tem fontes caixa alta e tem

essa aqui também. Porque eles lêem... Depois que eles dão conta de ler em caixa alta a próxima leitura que a gente quer que eles já é essa. Então o caderno dela já tem um conjunto de textos que tá misturado.

> E quem prepara é o pessoal do CPD. A formação do pessoal do CPD qual é?

A solicitação de preparo vai com a orientação do professor. O professor designa o tipo de letra, o espaçamento... Se volta de um jeito que a orientação... ou os professores não concordam daí a gente manda refazer. O pessoal do CPD, por exemplo, tem uma chefe lá do CPD, que é a Alessandra, ela manja muito destas questões... Eu não sei a formação dela... Ela manja muito e como ela está há muito tempo na escola já foi pegando aquele clima de como a escola interpreta. Sempre que ela quiser, ela tira dúvidas com o pessoal do pedagógico. Mas não é de responsabilidade do CPD tomar estas decisões. Sempre que vai para eles já vai com a orientação da tipologia, do tamanho... O tamanho, a fonte, espaçamento, a gente manda estas orientações. E a escola tem um banco de lições de todas as séries. Lá na outra unidade tem um acervo. Todas as lições que as professoras dão para uma determinada série ficam arquivadas em uma pasta daquela série. Aí, muitas vezes os professores dos anos seguintes olham para estas pastas e vêem o que está bom, o que é legal refazer, o que não tá bom, que a gente vai descartar e vai transformar.

> Livros didáticos vocês não usam, né? Vocês usam mais os materiais pedagógicos, né?

Materiais pedagógicos que a própria escola produz.

> Com relação à mídias eletrônicas, computador, videogame, internet, cd rom, livros eletrônicos, gostaria que você comentasse o vínculo das crianças com tudo isso e também o quanto os livros podem incorporar, ou já até incorporaram, essa interatividade com a criança.

Olha nessa faixa etária que a gente tá falando, de 6 a 8 anos, elas têm sim um contato, no nosso universo da escola, intenso com computador, internet, cd rom... Na escola eles usam muito para fazer pesquisa ou para trabalhar com produção textual. Todas as séries têm alguma situação pelo menos, ou tem mais que uma, em que as crianças usam o computador para tratar o texto. Produzir, revisar, editar, enfim... Além disso, eles usam na escola para acesso à sites ou a cd roms para estudo. Com finalidade de aprender e se informar, enfim.

Fora da escola, nessa faixa etária, o que eles usam mais é para jogar. Ou também para continuar a fazer pesquisas fora da escola, continuando, né? Na internet e pede para localizar um site que fale de um animal que está estudando,

ou um assunto que gosta muito, enfim... Uma boa parte dos pais desta comunidade se preocupam com a frequência, uso e tipo de videogame que os filhos estão jogando.

Então, é uma coisa que é muito frequente e acho que, sim, tem uma produção literária que se faz dessa coisa muito rápida e dessa linguagem do vídeo game, de coisas que você toma decisões para ir fazendo, que incorpora isso nos livros.

E por outro lado, você também tem um acervo sendo digitalizado. Que tem acesso para as crianças no computador. A questão de conversação on line é para crianças mais velhas. Normalmente começa por volta dos 10 anos essa vida de messenger, email, de ser um usuário com outras finalidades não só de lazer e estudo.

Eu não acho que de maneira alguma o computador ou o texto digitalizado venha a substituir o material impresso. Mas que vai ocupar um lugar diferente do que tem hoje em dia com certeza.

Agora, principalmente na literatura infantil, é difícil a gente imaginar a ausência do prazer das crianças verem ilustração mexendo na mão. Pessoalmente eu sou muito a esse prazer tátil e que na tela do computador é diferente, né? Não é nem melhor nem pior, é diferente. Por isso que eu acho que as coisas não vão excluir umas às outras. Porque elas não são da mesma natureza.

> Você falou do prazer tátil, gostaria que você falasse do prazer estético que a criança tem com o material pedagógico e com o livro.

Legal, isso é super importante. A gente na escola, o caderno pedagógico, a gente opta no momento por ele ser o mais limpo o possível de ícones da infância... Assim, sabe quando as pessoas colocam imagens que tenha a finalidade de "adocicar" a relação com o material pedagógico, então coloca um problema que coloca ursinhos e daí desenha ursinhos, enfim, coisas assim... Na escola, para a gente dar um salto de incluir uma questão gráfica de ilustração no material pedagógico a gente teria que chamar pessoas capazes para fazer isso. Então no momento, como a gente ainda não deu esse tratamento, a gente procura fazer ele o mais limpo. Então ele tem uma paginação que é a seqüência tal, atividade tal, tem só umas linhas e uma organização que é do texto escrito. Porque a o que a gente dá conta de fazer agora... é o mais esteticamente condizente com a escola. E tem outros materiais que daí tem um cuidado de outra natureza, por exemplo, a capa desses materiais pedagógicos são capas produzidas pelas crianças em aula de oficina de artes. As crianças tem em todas as séries cadernos de desenhos que tem um monte de estudos e acompanhamento de produção em artes. Mas no caderno mesmo, na paginação (miolo) a gente não tem ilustração. Exceto quando a gente tem poemas. Até no da Luiza você vai se surpreender com o que eu estou falando porque tem muito

mais. A gente está num processo de revisão dos cadernos pedagógicos. O de 2006 tem muito mais ícones. Tem lápis quando é lição de escrever, tem um livrinho aberto quando é lição de ler... É uma coisa limpa mas tem. E para 2007 a gente também está numa discussão interna de retirada dessas referências mudando para outro tipo porque ficava muito confuso. Cada série tinha uma maneira... Enfim, a gente não está satisfeito. Por isso.

Agora em todos os textos, que são textos de autoria e que o autor tem uma coisa de ilustração que acompanha o poema a gente mantém essa ilustração. Então, por exemplo, você vai colocar um texto, um poema de Vinícius de Moraes, ou de um livro ilustrado da Cecília Meireles, que teve uma união na produção do ilustrador e do poeta, aí, nessa reprodução isso se mantém.

Entrevista

Angela Lago, escritora, ilustradora, designer gráfica

14 de dezembro de 2008

> Obrigada por me enviar os vídeos. (A Angela me mandou 4 animações que ela mesma fez.)

Nós estamos comemorando 100 anos de Guimarães Rosa. E aí, foi para isso. Mas eu pensei em te mandar porque eu fiquei pensando no seu trabalho que é a tipografia no livro de criança e a possibilidade de ilustrar com a própria letra. Então eu acho que nesse trabalho fica claro... como a imagem é a letra, eu simulo a imagem com a letra ou não uso nenhuma imagem. A própria letra simula a ação, né. Eu imaginei que fica talvez mais claro o papel da tipografia do que numa ilustração estática.

E que eu acho, Marília, é que nós estamos caminhando para pensar a ilustração em movimento. Por exemplo, quando o rapaz, que é meu amigo, que trabalha na TV Minas me pede esse trabalho ele nunca me pede animações. Ele fala, Angela, dá para você fazer uma ilustração com um texto do Guimarães Rosa? E eu acho muito reveladora essa fala dele, ele chama já de ilustração e não de animação, sabe. E eu imagino que com a possibilidade do livro digital nós vamos trabalhar a ilustração assim ilustrando com a própria letra, ilustrando com animação o texto para facilitar a leitura.

> E você já trabalhou em algum projeto de livro digital?

Olha, tem uma historinha interativa no ABCD, não sei se você viu no meu site.

> Vi, sim.

Histórias para dormir mas cedo. Na verdade é uma lenga-lenga. Mas é quase uma historinha, né?

Agora, esta possibilidade de ilustrar feito estas animações me interessa muito. Eu fico pensando que talvez eu faça alguma coisa pro meu site nesse sentido, de usar a letra como ilustração e animar a letra mesmo, sabe. Eu imagino que isso vai provocar uma forma de leitura diferente. Você não acha?

> Acho também. É uma linha nova de atuação. Mas você continua também trabalhando com livro impresso.

Claro, claro. E acho que estamos fazendo os últimos livros manuscritos de alguma forma. Os últimos livros em papel. Eu estou retomando a linguagem dos livros manuscritos que eram "livros tesouros" porque eu acho que hoje é um

tesouro um livro que destrói uma árvore para poder existir. Como ele tem este sentido de precioso mesmo, o livro de papel, eu tô querendo assinalar isso. Não sei se você chegou a ler o meu último livro que chama "Um livro de Horas" que são traduções da Emily Dickison. E no livro que eu estou trabalhando agora também eu estou querendo trabalhar como se fosse esses manuscritos usando as letras iniciais decoradas. Estou querendo trazer isso de volta para assinalar mesmo esse momento aonde o livro se torna a cada momento um objeto mais precioso. Com possibilidade de ser um objeto... fechando um ciclo. Porque eu acho que o livro digital ele tem mais a ver com nossa época, do ponto de vista da ecologia, ele é um livro mais correto, né, politicamente do ponto de vista ecológico e acho que é um caminho que vai acontecer mesmo. Eu tenho visto alguma coisa sobre os novos e-books da Amazon, os novos e-books que estão surgindo aonde a leitura está muito fácil. (...) A leitura é como se fosse um livro de papel porque já não tem luz por de trás, o tamanho, a finura, já tudo simula o papel. Da mesma maneira que os primeiros livros impressos também simulavam os livros manuscritos. Então eu acho que este caminho, ele deve acontecer. Eu até quero que ele aconteça porque eu acho que é o caminho que mais correto.

> Além dessa preocupação ecológica, você vê o livro digital como uma necessidade já que a criança utiliza jogos eletrônicos, computador e tem mais interesse e facilidade...

É... O fato da interação e da possibilidade da animação. Então eu acho que isso pode enriquecer e pode facilitar a leitura. Eu acho que a criança já é um leitor digital. Não é? A criança que tem acesso ao computador já está quase que fazendo esta escolha espontaneamente. Eu acho que é preciso pensar sobre elas de qualquer forma. Mesmo que o livro continue existindo. Ele vai ser cada vez mais um objeto precioso, um objeto delicado, um objeto muito caro da mesma forma que o rolo foi ficando muito caro e apareceu o pergaminho, né? Nosso papel está ficando muito precioso e tá aparecendo o papel digital. Então eu tenho realmente esta preocupação. Por isso eu quis te mandar esses pequenos trabalhos porque de alguma forma assinalam para mim um caminho que eu quero percorrer ainda.

> Me chama atenção que você experimenta a linguagem digital mesmo nos seus trabalhos impressos. Você explora a linguagem digital.

E quando o computador apareceu, nos meados dos anos 80, o computador caseiro, eu consegui um e comecei a trabalhar nele. E na época, eu trabalhava com livros cada vez mais caros (?) Eu ficava do lado de máquina, eu queria uma impressão muito boa. Então, ao lado disso eu resolvi experimentar fazer trabalhos aonde eu fazia o filme eu mesma em casa. Fazia o filme a laser na impressora, uma cor só, naquele papel que é igual ao papel vegetal

(laserfilme) e isso era usada como filme. E alguns livros meus foram feitos assim. Nessa tentativa de usar o computador.

"Sua alteza, a divinha" que foi publicada em 89. (...) Eu fiz uma série de livros assim que o computador iniciou pensando nessa idéia de conseguir um livro mais econômico, pensando sobretudo nessa idéia de poder, porque antes a fotocomposição vinha, você fazia mais o menos um estudo, uma previsão, né, do bloco de texto, mandava fazer e utilizava. Eu já tava escrevendo meus livros com lettraset nesse momento porque eu queria que a letra se desenhasse com o livro. Como no caso da "Chiquita Bacana", não sei se você conhece. Talvez valha a pena você ver. "Chiquita Bacana" é do princípio dos anos 80 e tem já essa preocupação de desenhar com a letra. Foi feito com lettraset. Mas quando aparece o computador eu falei, pronto, eu não preciso mais de pregar letra por letra eu posso fazer minha própria fotocomposição em casa. Tá na hora de eu misturar texto e ilustração e parar com essa divisão entre o que é o texto e o que é ilustração. Pois afinal os dois são desenhos.

Então eu começo a misturar e a fazer os livros que funcionam como carta enigmática e que era um assunto que eu queria falar com você também. Sobre como esses livros carta enigmática de alguma forma desenharam uma mapa para que a criança possa depois refazer uma leitura que ela ainda está soletrando e que é muito difícil para uma criança guardar o que ela leu depois de ter... por que ela foi soletrando cada letra. Quando ela chega no final da página o sentido já se foi porque o esforço da leitura é tão descontínuo. Ela tá lá procurando descobrir que palavra é aquela, né, que o desenho ajuda de alguma forma ela recompor essa imagem que ela fez.

Eu vou pegar alguns livros que eu vou te mostrar já que nós temos a câmera (a entrevista foi feita via skype com câmera de vídeo). Vai ser bom.

Então por exemplo, a criança vai soletrando, quando ela termina de fazer a leitura da página dupla, eu considero a página dupla como desenho, ela vai ver o desenho da princesa com os três dedos os outros enforcados aqui. Então ela lembra três e morreram enforcados. Isso já recompõe de alguma forma a história para ela. Vou ver se eu acho um que isso está mais claro mais para frente.

Achei o "Chiquita Bacana", nossa conversa pode ser mais solta mesmo, né. Vamos ver o "Chiquita Bacana" que eu te falei que eu fiz com lettraset. A vontade de criar a minha própria composição de letras já era tão grande nessa época que eu ficava tentando fugir da fotocomposição, procurando isso que o computador dá com tanta facilidade.

> Você sempre teve a preocupação de fazer tanto o texto, como a ilustração e o projeto gráfico?

Sempre tive.

Achei um que eu gostaria de te mostrar. "A Novela da Panela". Esse faz um mapa mesmo. Por exemplo, essa página aqui, a criança termina de ler e os

desenhos mais ou menos fazem o resumo do texto, criam o mapa da leitura para ela mesmo. E outra coisa que eu acho do livro carta enigmática do ponto de vista pedagógico mesmo e de educação ou de ajudar a criança a aprender a ler é a hipótese que o esforço para ela reconhecer a imagem dentro do texto (algumas palavras do texto são substituídas por desenhos) e nominar o aspecto lúdico disso, dela ter que descobrir qual é a palavra que entra aqui, por exemplo, vai ajudá-la para depois também a memorizar e a tornar a leitura mais leve, mais lúdica. Sabe, então, eu acho que esse livro carta enigmática larga de lado a distinção entre texto e imagem e usa a imagem como um signo, como uma palavra também, e às vezes desenha com texto. Que ele vai fazer? Primeiro tornar a leitura mais lúdica. Depois exigir um esforço na hora da leitura que vai ajudar depois a criança recordar o que ela leu, e terceiro esse mapa que facilita para ela essa compreensão do conteúdo da leitura.

> Sobre essa preocupação pedagógica, gostaria de saber se você chegou a pesquisar como é o processo de alfabetização, letramento, e o quanto você incorporou isso na sua criação tanto como autora, ilustradora mas principalmente no tratamento tipográfico. Que cuidados você têm em relação à pedagogia.

O que eu quero é contar histórias. A parte pedagógica não é tão importante para mim mas ajudar uma criança aprender a ler e uma coisa fabulosa para mim porque eu tive uma dislexia de criança. Ainda tenho sintomas dessa dislexia que eu venci no dia a dia. Eu não tive dificuldades de leitura, não, mas eu tinha dificuldades com os sons, dificuldades de escrita, dificuldades de ortografia. Então eu tenho uma simpatia muito grande pelas crianças que têm dificuldade na área da leitura. Eu tenho uma empatia, um desejo, uma solidariedade porque eu porque eu vivi a mesma coisa. Então é claro que se eu puder contribuir para que a leitura seja um prazer e não uma coisa muito árdua eu vou querer fazer isso. Mas é secundário no meu trabalho. O meu interesse principal é contar uma história. Contá-la bem. E contá-la de uma maneira que a criança usufrua.

Hoje a literatura infantil nega esse aspecto que existe em qualquer livro. Porque todo livro, dizem, que é de auto-ajuda. Todo livro nos ensina alguma coisa. Todo livro nos faz crescer, nos impulsiona. Pelo menos para mim. Eu busco os livros que me fazem crescer. Então eu acho que a gente não pode negar isso também, não, sabe. Ficar nesse lugar que virou obrigação. Não quero ensinar nada para as crianças. Isso é mentira. Nós queremos passar alguma coisa. Nós queremos ensiná-las a ser corajosas, que viver vale à pena, que os contos de fada têm razão que a vida é penosa mas que depois de atravessar sete montanhas a gente encontra uma ou outra pessoa com quem a gente tem um encontro verdadeiro e que por isso vale a pena. Então há uma série de coisas que a gente quer, sim, enquanto adultos passar para uma criança.

Ajudá-las a ter uma esperança, uma fé. Eu acho que eu quero isso, sim. Eu não vou negar isso. Eu não vou falar que a literatura é uma construção no alto de uma torre de mim para mim e não sei mais nada. Eu acho que isso é uma visão que eu acho ultrapassada. Eu acho que todo livro contém uma ética. Que quando, por exemplo, os escritores dos anos 70, os escritores que hoje são os escritores mas conhecidos no Brasil, negaram o aspecto pedagógico do livro. Eles esqueceram que eles estavam fazendo eles mesmos trabalhos pedagógicos. Por exemplo, Ruth Rocha, que eu admiro muito, escreveu "Dois imbecis assentados em um barril de pólvora" ("Dois Idiotas Sentados Cada Qual no Seu Barril..."), eu não me lembro bem o título, que era um livro sobre a ética, sobre a política, quer dizer que passava a mensagem mesmo embora ela estivesse dizendo que ela não queria ter uma função pedagógica. Ana Maria Machado, que fala também isso, escreve "Uma história ao contrário" ("História meio ao contrário"), que é um livro, vamos dizer assim, da apologia feminista dos anos de então. Eu também fiz parte do movimento feminista, não tenho nada contra o movimento feminista. Mas é só para te mostrar. Também fiz parte da esquerda e lutei pela esquerda no Brasil como nos livros da Ruth Rocha, mas isso é só para mostrar que não há jeito da gente ficar livre da ética do momento da gente. Os grandes romancistas, se a gente pensar no Eça de Queiroz, matam as mulheres que traem. O Machado de Assis também faz uma crítica ética da sociedade do tempo dele. Anna Karenina morre debaixo de um trem porque uma mulher não podia se liberar como ela, né? Então eu acho que os livros sempre refletem a moral do seu tempo. E é bom ter consciência disso. E refletir a moral na qual a gente acredita. E é bobagem a gente se mentir falando que a literatura vive numa torre de marfim. E que não há nenhuma ética, não há nenhum interesse de ajudar o outro a ler alguma coisa. Eu acho que é assim, que nós somos seres humanos, tanto o escritor quanto o leitor, e que aí esse desejo de troca de eu querer passar e do querer receber alguma coisa. Eu vou aos livros procurando uma sabedoria. E quando eu escrevo eu quero passar o melhor de mim. Então eu acho que nós podemos falar que o aspecto ético e como aspecto pedagógico vai estar sempre presente numa literatura dirigida para criança, sim. Seria uma mentira o contrário.

Na verdade o meu interesse maior é contar uma história. E na verdade eu também quero contar essa história para mim mesmo. Tanto que eu escolho as histórias que falam para o meu momento pessoal. Mas eu não posso esquecer que eu tenho um leitor, que eu estou no mercado e que a casa editorial que eu escolhi se dirige para criança. Que a coleção que eu estou me colocando se dirige para uma criança. Então eu tenho que honrar esse lugar que eu aceitei. (...) Eu tenho que pensar que eu tenho um leitor, eu tenho que escolher para esse leitor o vocabulário adequado para a idade dele. Eu tenho que escolher uma forma gráfica e uma forma tipográfica que ajude a criança nessa leitura. Eu tenho que escolher um tipo um pouco maior do que o usado para um adulto de forma a estimular essa criança que está começando a aprender a ler a chegar até

o final do livro. Eu tenho que cortar esse texto deixando um gancho para a criança ter vontade de virar a página.

> Já ouvi de uma vendedora de uma livraria que existem poucos livros adequados para criança, com tudo caixa alta, letra bastão, sem serifa, corpo grande... Eu queria saber se você sente essa pressão para fazer os livros assim e se você acha que isso faz sentido.

A caixa alta para criança de 4,5,6 anos, quando elas hoje estão se alfabetizando... E elas aprendem primeiro a caixa alta. Elas começam a desenhar com palito, letra-palito. Eu acho que faz sentido mas você tem que usar isso bem. Eu prefiro a letra com serifa sempre porque eu acho que ajuda a leitura, torna o desenho da letra mais doce, menos duro. Eu não acho que a serifa impeça a criança de realizar que letra é aquela. Eu não acho que a serifa destrua o desenho da letra de maneira a torná-la ilegível. De maneira que eu acho que não faz muito sentido essa idéia de que a letra sem serifa seja a letra apropriada para criança, não. Se bem que pode ajudar nesse momento que nós estamos falando, início do aprender a escrever a letra-palito, que seria a letra caixa alta e talvez uma letra mesmo como as letras não serifadas... Pode ser... É uma hipótese. Não há pesquisa sobre isso, há?

> Eu conheço algumas mas são pouco divulgadas.

Eu acho que o ideal seria ver essas pesquisas e se elas foram bem feitas. Se elas usaram um universo de crianças de culturas diferentes, de idades diferentes. Eu teria muita curiosidade de ver essas pesquisas. Depois você me manda, por favor, alguma coisa que você tiver, ou a bibliografia porque eu vou ter muito interesse de ler.

Agora de qualquer forma tem um lado, o lado estético da tipografia. E que a gente não pode desconhecer porque nós estamos fazendo um desenho de um livro. Então o aspecto estético tem que ser contado embora essas pesquisas possam nos apontar caminhos. Eu teria interesse de ver o resultado porque me interessa saber. Tudo que eu puder saber me enriquece, né?

> Quais foram as principais referências para você, tanto nacionais como de fora.

Para começar meu curso foi voltado para desenho de impressão. Eu estudei na Escócia desenho de impressão. College, não era nem universidade. Agora a literatura inglesa eu gosto muito. Gosto muito do Lewis Carroll que faz já isso de desenhar com a letra no próprio "Alice" ele desenha o poema do rabo do rato em forma do rabo do rato. Eu acho que é impossível a gente falar das experiências sem se lembrar do Carroll.

Nós estamos falando sobre isso, é bom ele. Um outro escritor que me influencia muito e que eu adoro é o Edward Lear que no Brasil foi traduzido pelo Paulo Paes e foi ilustrado por um ilustrador que eu gosto muito mas o nome está me faltando agora. Mas eu achei uma pena que eles não tivessem conservado as ilustrações do Eduard Lear porque o Lear foi um grande desenhista. E ele desenhava coisa para o zoológico, desenho natural. E quando ele ia ilustrar para criança ele desaprendia tudo o que ele sabia e desenhava feito uma criança. É espetacular o trabalho dele. Acho que é um trabalho que me influencia e me modifica e que é uma direção que eu persigo. A direção que ele foi, de buscar este desenho espontâneo, desenho que se parece com o desenho da criança, esse desenho expressivo. O ato de brincar na hora que ele está se dirigindo para a criança. Então ele brinca. Tanto nos limeriques dos quais ele se apodera porque não faz parte da cultura inglesa esses limerics e ele se apodera de muita coisa que já existia como na forma de desenhar que ele é muito lúdico. Eu gosto também dos primeiros ilustradores, eu até cito no meu site, não sei se você chegou a ver. Eu tenho um oficina de ilustração. Eu falo desses autores todos que me influenciaram e que eu acho fantásticos.

Um outro que eu adoro é um alemão que chama Busch e que escreveu uns livros que foram traduzidos no Brasil por Olavo Bilac. Só que Olavo Bilac usou um pseudônimo. Chama Juca e Chico. São dois meninos que só fazem perversidade, é ótimo. Olha no meu site que vale a pena. (...) Tem algumas imagens onde eu mostro como ele conta a história através dos desenhos e como isso não faz chapar nenhum texto porque como são duas linguagens diferentes. Isso é outra coisa que eu critico, que há ilustradores que acham que a ilustração deve ser diferente do texto para acrescentar alguma coisa ao texto. Eu não acho de jeito nenhum isso. Eu acho que são duas linguagens tão diferentes que por mais que você tente se aproximar nunca você consegue ser fiel uma a outra. Elas vão por caminhos distintos. E o Bush mostra isso muito bem no trabalho dele. E ele que vai ser a fonte do desenho de quadrinho e também do *picture book*, do livro de imagens, que nós traduzimos erradamente como livro sem texto no Brasil e é um erro porque o livro de imagem é um livro que se apodera da imagem para contar a história independente de ter o não ter texto.

Então o Wilhelm Busch, ele é realmente essa matriz tanto do quadrinhos tanto do *picture book*, ou do livro de imagens. E ele mostra isso tranquilamente, que você pode contar com a imagem a mesma coisa que você tá contando com o texto e você vai criar dois momentos completamente diferentes e os dois são o máximo, se completam, se batem, fazem rir de uma maneira diferente. Eu acho que o William Bush seria talvez uma influência muito muito grande no meu trabalho.

Engraçado que as pessoas que mais me influenciaram talvez não são contemporâneos nossos mas eles são todos os indutores dos movimentos contemporâneos dentro da literatura infantil.

E tem um outro que tá vivo que é Maurice Sendak. Ele foi traduzido no Brasil eu acho que pela Letrinhas. Max e os Maxi Monstros. Ele sabe tudo, e me ensinou tudo com um livro que é um dos primeiros livros dele. Não é dos primeiros, não. Mas não é dos últimos de maneira nenhuma. Eu não sei se foi traduzido com o título inglês ou com o título francês. O título em inglês seria "Aonde as coisas selvagens estão". E o francês "Max e os Maxi Monstros". E tudo que a gente tem para aprender sobre o livro de imagens tá nesse livro do Maurice Sendak. Eu acho que vale a pena você pesquisar. E quanto à tipografia, você vai notar uma coisa o bloco de texto dele ele distribui com um perfeição enorme na página. Sabe, ele corta a frase no momento exato que ela tem que ser cortada. Nesse livro "Maxi e os Maxi Monstros" ele falava assim, vou te contar uma tradução que eu mesma estou fazendo na minha cabeça, 'o dia que o Maxi fez diabruras de um tipo' daí ele mostra uma ilustração. Corta a frase. Você vira a página e fala 'e de outro'. É fantástico. O cara ensina tudo sobre como dividir o texto em um livro nas duas primeiras páginas do "Maxi e os Maxi Monstros". Vale a pena você ver esse livro.

> Gostaria que você falasse mais sobre esses cuidados que você tem ao desenvolver o projeto gráfico dos seus livros.

O momento de virar a página, criar um suspense, criar essa respiração. Essa virada de página é a coisa mais importante do livro porque a estrutura do livro, ela é isso, é o caderno. Quer dizer do rolo nós fizemos um caderno aonde nós podemos virar a página. Então a história ela tem que se apoderar desse momento da virada de página. É o momento do suspense, do silêncio, da virada da esquina. Se a gente estivesse falando de arquitetura é o momento que termina uma paisagem para começar outra paisagem. Você vira uma rua e tem uma paisagem nova. Então isso tem que ser muito estudado. E a outra coisa que eu acho importante é que o fato de o livro ser desenhado para essa virada de página você tem que considerar o meio da página, considerar a composição da página usando essa meio de página e sabendo que o que está, como o livro vai ser lido em ângulo, você tem que coincidir o ângulo mais profundo da composição do seu desenho com o ângulo da dobra da página. E você tem que usar nas margens o que você quer que fique mais poderoso, mais perto do olhar. Eu vou te mostrar um livro para te explicar isso.

Você conhece esse livro "O conhecimento sem palavras"? Ele estuda isso. Essa dobra de página vai de alguma forma ajudar a simular o movimento da criança porque usei a dobra do cotovelo. Vou te mostrar uma coisa que vai ficar mais claro. Aqui. Na composição desse desenho o menino aí no meio fica muito mais espremido quando o livro está funcionando enquanto livro. Ou aqui. Essa imagem vai ficar possível de ser lida enquanto o livro estiver sendo manuseado. Porque o livro não é um quadro com 4 margens. Ele tem 8 margens e essa dobra me ajuda a fazer perspectivas e jogar essa mulher para dentro do

carro e esse menino para fora da janela. Entende? Aqui ó, por exemplo, fica claro que eu uso a mesma coisa. Eu uso a quina do prédio mais profunda. Não sei se tá dando para você ver. Depois você pode ver.

Então eu acho que é esse caderno... Por isso eu estou com o desejo cada vez maior de voltar ao livro iluminado. Porque foi nesse momento, nesse frescor da descoberta do caderno que foi deslumbrado tudo que se poderia fazer com esse novo objeto de leitura que era o livro. Isso me interessa muito. Esse objeto, o caderno. Explorar esse caderno.

Inclusive tipograficamente eu acho que há uma preocupação minha para fazer a composição de maneira que ela funcione sempre na abertura da página. E nunca pensar cada página como se fosse uma coisa isolada porque o olho vê as oito margens. Ele não vai ver uma página aqui e a outra ali. O caderno tem que funcionar como caderno.

> Nesse sentido você até explora páginas dobradas como no livro "De Morte".

Eu acho que a gente tem que pensar assim o livro tem esse estrutura e que a gente tem que pensar nesse movimento. Não sei se você conhece um livro meu muito antigo, "A Mãe da Mãe da Minha Mãe". Esse livro é um livro que eu illustrei para a Terezinha Alvarenga, o texto é dela. E eu exploro essa história. Eu abro uma janelinha, que é a porta. Então eu convido a criança a penetrar dentro de uma casa. Para mim o livro é essa casa. Procurar a avó dela. Essa janelinha está em todas. Então cada vez que nós viramos essa porta nós caímos num outro cenário, num outro quarto. E sempre a gente enxerga quando está aberto uma árvore no começo e uma árvore no fim. E a criança vai penetrando nesse objeto que é o livro com a própria leitura dela. E a janela transforma, que é o corte das portas, transforma cada página numa parede. Então esse livro é mais ou menos a estrutura que eu acho que tem um livro. Cada abertura são paredes que seguram a imagem e o texto junto. Cada vez que você vira você vai para uma outra paisagem.

> Gostaria que você citasse também trabalhos brasileiros de referência para você.

Eu acho que entre os mais jovens que eu, um grupo enorme. Entre os mais velhos. A geração bem antes da minha, houve mais texto que uma preocupação com o livro de imagem mesmo. Eu gosto muito da Eva Furnari, que é mais jovem do que eu mas cujo o trabalho começa na mesma época que eu começo. Adoro o trabalho da Eva Furnari. Eu citaria ela para não ficar citando uma porção de gente.

Entrevista
Odilon Moraes, ilustrador e escritor
16 de dezembro de 2008

Eu acho que você quer um pouco da minha experiência pessoal mas acho que antes eu queria falar um pouco, embora você já esteja um pouco cheia disso, mais assim de coisa histórica porque historicamente essa discussão do design prá criança, da letra, do livro, do designer, do pedagogo, não sei o que, se você entender historicamente dá para entender melhor esse...

É o seguinte, primeiro que já começa que antes do que se chamava livro, o códice, não chamava livro ainda, na idade média e tudo mais, os pergaminhos, o códice já é um objeto feito coletivamente. Tem uma pessoa que vai escrever, que é o escriba uma pessoa que vai desenhar e outra que vai encadernar, né, que vai pensar os espaços, que vai marcar os espaços onde vem o desenho, onde vem o texto. Então, o livro já nasce com este pensamento que integra áreas diferentes. É diferente de uma pintura. Por exemplo, você pode ter o aprendiz, você pode ter o cara que mistura a tinta, mas na verdade ele não tem, assim... o cara que vai esticar a tela não participa, quem estica tela não é artista. Artista é quem vai pintar a tela. Agora no livro não. Quem vai encadernar faz parte, né, de alguém que pensa o livro. Então, eu acho que isso já começa, né, numa coisa só historicamente.

Na hora que o livro vai começar a ser, depois do século XV, vai ser produzido impresso, e não mais feito manualmente e tudo, o que acontece? Acontece uma divisão destas coisas. A imagem não vai ser impressa lá. A imagem é uma gravura, não vai ser impressa no livro. Só mais tarde. Já começa: quem ilustra já não participa da montagem da página, só participa do desenho. Aí quem escreve não é quem vai imprimir. Então começa haver uma separação das coisas.

E daí tem uma terceira coisa também, que aí é um pouco depois, bom, falei século XV, mas falei século XV por causa do Gutenberg mas especificamente a história do livro, se você for pensar que o livro não é só objeto mas o livro é também quem lê, a história do livro engloba também a história do leitor. Aí não dá para falar muito do século XV, aí você já tem que pular para o Século XVIII, já. Então tem uma lacuna aí. Uma coisa é o livro, outra coisa é você ter o leitor também. Porque esse leitor é que vai dar essa outra ponta aí de discussão. Na hora que você fala livro para criança você já tá falando do leitor, não tá falando de quem produz. Então a hora que você bota mais um no elo porque o leitor na época do códice, não tinha esta interferência, mesmo porque o livro era outra coisa, o livro era a palavra de Deus. Então você tem uma coisa que você introduz também o livro e ele passa a ser um objeto produzido para um público.

Você tem a demanda do público, você tem a capacidade de produção e você tem a capacidade de escoamento (distribuição, não sei o que). Isso é

século XVIII. É a hora que você tem uma coisa que não é só livro. Você tem um universo em volta do livro. Então o que acontece, coincidentemente ou não, a hora que você tem o livro como produto, você tem também o leitor a que ele se destina.

No século XVIII você vai ter o livro ilustrado. Ainda não estou falando de criança. Você vai ter livro ilustrado de anatomia, de jardinagem, de alfabeto, de poesia, livro ilustrado tipo revista Caras, de eventos sociais. A coroação do rei, é um livro ilustrado, revista Caras. Então você vai ter uma produção que visa um leitor específico. Esse é para mulheres, esse é para quem gosta de artes da guerra, ilustrado.

Então, é nesse momento também que vai nascer a pedagogia, você vai ter que passar a entender a criança diferente do adulto. E que você vai entender a mulher diferente do homem. Você vai entender um livro para uma população X diferente da população Y.

Agora especificamente da criança, o que acontece. Você tem uma necessidade, e aí vem a coisa social, esse período é a revolução industrial, um período onde você vai ter as massas, você vai ter os filhos que tem que ser educados e você tem que tem também... Engraçado, hoje em dia você pensa que você controla as pessoas deixando elas iletradas. Naquela época era o contrário, eles pensavam que para conter as pessoas você tem que inculcar noções de civilidade, de moral, de ética para poder fazer com que a sociedade se organize bem. É uma outra visão do que gera uma população analfabeta. O contrário. É que a questão não é alfabetizar, a questão é que esta alfabetização incluía discussões de civilidade, de ética, quer dizer... E aí que nasce a idéia que a criança é um ser em formação, diferente do homem. Então, sendo um ser em formação você tem que inculcar coisas nele para ele se formar, você tem que alimentar ele. E daí você começa a pensar com o que é que eu vou alimentar essa criança, alimentar no sentido de com o que eu vou formar esse cidadão, esse indivíduo. Aí você começa...

Não é à toa que exatamente do século XVII para o XVIII que vai ter o Perrot, que ainda não é para criança, mas o Perrot já tem um encontro. Que daí é outra questão, que hoje em dia vai ser discutido também, que nasce no Perrot: o que é considerado história para criança. Os contos de fada do Perrot, que são considerados para criança, não foram feitos para criança. O Perrot era um escritor, da academia, com uma espécie uma estrutura de escrita completamente diferente dos contos de fada que ele escreveu. O que ele fez? Ele recolheu contos populares que ele ouvia, contos medievais, né? Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul, todas estas coisas e o que ele faz? Ele junta sob o nome de "Contos da Mamãe Gansa" e faz esse livro. Mas olha que engraçado, pela linguagem simples e conceitos de moral (se você faz isso, olha o que vai acontecer com você), então, isso não é para criança ainda, mas a hora que você tem um livro simples, com histórias populares e com conceitos

embutidos dentro dele, é para criança, é adequado para criança. Não é feito para criança mas é adequado para criança.

Então é diferente, tem uma coisa que é adequado para criança, outra coisa é feito para criança. Feito para criança ainda não existia. Mas já passou a existir o adequado para criança. O mais curioso é que ele (Perrot), para não comprometer o nome dele, ele assinou como se o filho dele tivesse escrito. Então já nasce uma coisa assim, ah, foi escrito por uma criança. Então toda essa confusão também já nasce aí. Ah, então foi escrito por uma criança, um jovem, né? E daí não é nada disso, foi escrito por ele, não são estórias de criança, mas engana as pessoas, achando que foi escrito por uma criança e que tinha linguagem fácil, e na verdade isso não era por ser para criança. Tinha outras questões, tinha linguagem fácil por outra questão, porque eram contos populares. Eles tinham coisas morais porque os contos populares são ultra moralistas, né? O Chapeuzinho vermelho o que é? Se você não tomar cuidado com os homens, eles vão te comer, você tem que tomar cuidado, não é para criança. E essa coisa da facilidade, bom.

Isso que estou falando é século XVII para século XVIII. Aí é no XVIII é que vai ter essa produção de livros, que vai ter essa divisão. Eu falei e depois eu voltei um século, né? No XVIII vai ter livro para não sei o que, para não sei o que, livro para mulher, livro para criança. Aí vai nascer livro para criança. Aí vai ser o século XVIII. E que daí, livro para criança, também, tem vários tipos.

Daí de novo, outra confluência também interessante. Do século XVIII para o século XIX vai ter os irmãos Grimm, que também ainda não é criança. Mas já tem uma preocupação, assim... A Alemanha [nesse período] é um monte de territórios, cada um com sua cultura, que vai ser unificado. Então nos irmãos Grimm, já entra uma outra coisa. Entra assim, nossas crianças estão lendo Perrot? Um francês? Não! Tem que ler um alemão. Então eles vão compilar os mesmos contos, vão escrever os mesmos contos. Chapeuzinho Vermelho tem do Perrot e tem do Grimm. Tem vários que tem de um e tem do outro. Só que daí já é um século depois. Aí você que você vai pensar? É protestante. Daí é no Grimm que Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, vai ter no final que vão abrir barriga. No Perrot, não! O lobo comia e acabava. E, de novo, super adequado para crianças. Você tá dizendo: ó, esse foi punido, mas tem uma chance de se reabilitar. É como se esse universo da criança, mesmo sem ser pensada, ela já tá sendo servida com produtos.

Daí você vai ter no século XIX realmente uma coisa que é produção para crianças. Daí eu estou falando de livros para crianças pensado para criança. E, olha que engraçado, quem que vai ser considerado o pai do livro infantil? Um cara que talvez você não tenha ouvido falar que chama Walter Crane. Você nunca ouviu falar dele mas se eu te disser quem era o principal amigo dele você vai saber. William Morris. O Walter Crane foi um dos presidentes, sei que não é presidente, não sei como se chamava, mas um dos

cargos desse Arts and Crafts. É um dos fundadores do Arts and Crafts, junto com o Morris. E aí o Walter Crane, que é considerado o pai do livro para crianças. A

Tô falando tudo isso, isso é só uma introdução para a gente poder falar das coisas. Que vai acontecer? Arts and Crafts, vamos pensar, Inglaterra, que tá sendo no momento, o coração da Europa, a Revolução acabou de, né? Então tá, aquela explosão, que você tem... Bom, o livro, lá, a história do livro, o renascimento... Você pode falar que a Inglaterra no século XVIII para o século XIX, na verdade é século XVIII, XIX e começo de XX, para a história do livro ilustrado é como você dizer, Florença, na Itália, nos séculos XIV, XV e XVI, para a pintura. Uma espécie de renascimento desse livro ilustrado, que começou no códice, depois teve umas coisas. O renascimento desse livro ilustrado se dá na Inglaterra. Você pega livro de "A Era de Ouro do Livro Ilustrado" é tudo Inglaterra.

Lógico que você vai ter produção na Alemanha, mas a Inglaterra é o centro por três coisas: você vai ter público, você vai ter gente querendo ler, você vai ter um consumo de cultura muito grande, uma procura por cultura; você vai ter capacidade de produzir, né, revolução industrial, então você tem uma capacidade de produzir em quantidade para poder servir a toda essa demanda; e terceiro, que até hoje as pessoas esquecem e que é elementar para você pensar na cadeia do livro: distribuição. Você vai ter a British Railway, você vai ter as colônias inglesas, você vai ter então escoamento desta produção. Então não é a toa que lá vira um centro da produção desse livro ilustrado.

Daí você casa isso com os pré rafaelitas, com Arts and Crafts, com essas coisas, né? Para alguns o Arts and Crafts é o nascimento do design, para outros vai ser na Bauhaus. São duas idéias diferentes, dependendo da perspectiva você pode considerar um ou pode considerar outro. Agora, para o livro ilustrado esse Arts and Crafts, vamos tentar pensar, o que era o pré rafaelismo, e esse movimento ultra romântico na Inglaterra. O que que é? É uma crítica exatamente à produção que prá eles tira a alma dos objetos. Então, tudo que é produzido industrialmente aqui acabou com a humanidade. Por um lado ultra moderno, por outro lado ultra conservador. São socialistas utópicos, esse pessoal, mas por outro lado, aonde eles vão achar que tava esta beleza que foi perdida? Antes do Renascimento. O Renascimento, principalmente o final do século XV, a invenção do livro, é quando separa as coisas. Na pintura também. Quer dizer, a idéia do artista, que você não encomenda mais a obra, você encomenda o artista, nasce no Renascimento. Então pré rafaelita, na verdade, é uma volta à arte... não a arte de uma pessoa, mas uma arte de um povo. Então eles vão fazer as irmandades pré rafaelitas. Eles vão fazer as coisas como na Idade Média. Eles vão fazer as oficinas, onde você tem o aprendiz, você tem chefe, você tem... quer dizer, tudo que na verdade tava, né? É engraçado que é meio paradoxal. Eles são ultra modernos mas são ultra

conservadores nesse sentido. E não é à toa que os livros que eles vão fazer ali, a produção de livros, você vai ver, todos esses livros que a gente fala livros antigos, quando você pensa um livrão de contos de fada, não sei que lá, se você for pensar, todos aqueles arabescos, não sei que lá, é imitando os códices, né?

Aí vem a crítica que na verdade eles estavam imitando os códices. Por isso alguns acham que é a Bauhaus porque é na Bauhaus que eles tentam criar uma linguagem específica da produção industrial. O Walter Crane, não. O Arts and Crafts não, ao contrário, eles querem fazer de alguma maneira suavizar essa frieza da Revolução Industrial incutindo nela elementos, falsiando até, que a crítica da arquitetura moderna vai bater, falseando elementos para fazer com que o livro ou objetos quaisquer, que vai dar até no Art Nouveau, que eles voltem a ter esta coisa perdida, né? Mas no livro, e é engraçado que no livro isso vai ser muito forte. Então a primeira geração de ilustrador que é Walter Crane, Caldecott, Kate Greenaway. Depois numa segunda geração, Arthur Rackham, Edmund Dulac e toda uma relação de ilustradores que vão vir a partir desse pensamento. Já começa aí uma espécie de visão entre arte e ilustração, né? Os ilustradores vão ficar sempre nessa condição mais do livro como um objeto diferente, nunca o livro poderia ser um objeto produzido pela máquina, ou pelo menos não poderia conter essa frieza. Ao contrário, ele tem que ser embalado, embalado no sentido de que ele tem que ser desenhado, escrito, todo pensado como algo que foi feito à mão.

Agora vou começar a entrar especificamente na questão da criança. E o Walter Crane, talvez a grande idéia do Walter Crane, vou tentar resumir, o Walter Crane ele vai, olha só, tem horas que você não sabe quanto a época influenciou a pessoa ou a pessoa influenciou a época. Mas na verdade, olha só, se você for pensar o Walter Crane, que que tá filosoficamente, essa idéia da criança como algo a ser educado, a ser incutido de coisas, se você for pensar, olha só, o Walter Crane vai fazer e é lógico que você vai refletir no Hegel e todas essas coisas que pensam o homem como uma evolução, e você vai ter na mesma hora um cara que vai desenhar um livro, o Walter Crane, o que é que ele vai pensar? E daí você tem que lembrar que nessa época é o nascimento da pedagogia. Como que eu vou fazer com que a criança possa ter acesso a isso? Então, olha só, a idéia do Walter Crane parece maluca mas na verdade é defendida por muitos até hoje, é que a criança nesse processo evolutivo aí de aprendizagem ela é semelhante ao processo evolutivo de aprendizagem da civilização. É bem Hegel. Aí você vai pensar, então a arte grega é um passo na frente da egípcia. Aí a arte Romana já é um passo à frente não sei que lá. Daí você vai falar com criança, você tem que falar com uma arte também próxima de um estágio inicial da evolução e não num estágio final. Uma criança não vai entender um quadro. Então a gente tem que mostrar uma coisa que ela tenha acesso. Assim como um cara do século XVIII consegue ter compreensões da pintura que o cara grego lá não tinha. Por isso que um vaso

grego, olha só, todo mundo tá de lado. Que é mais fácil você entender a figura de lado do que de frente. Então prá ele tem uma espécie de simplificação da linguagem.

Quer dizer, quando você vai falar para a criança, essa idéia de simplificar a linguagem para a criança já nasce com o cara que é o pai do livro para crianças. Quer dizer, nasce com ele, não. A pedagogia tá dizendo isso também.

Então olha só, Walter Crane por um lado ele tem uma coisa ousada na coisa do design. Se você for pensar então ilustração nesta época tinha uma outra coisa também da ilustração que até então não tinha possibilidade de você fazer uma apreensão fotográfica, não existia fotografia ainda, então ilustração era feita com gravura. Então a idéia de que o livro era feito por uma associação entre o ilustrador e o gravador. O gravador que ia produzir. Então de uma certa forma, você tem ainda nesta época ainda tem esta associação, uma parceria, por exemplo, o Walter Crane não vai fazer gravura. Então o Walter Crane é alguém que ao mesmo tempo é o pensador no sentido na hora que ele vai fazer os desenhos ele vai falar, não, esse é para crianças.

Vou pegar para você ver.

Ele achava que... aí é outra idéia que até hoje também ainda pensada que é que a criança vai primeiro ler primeiro ler imagens para depois ler palavras. Essa é mais uma idéia que até hoje é discutida. Então, ele acha que a criança já tá aprendendo sobre a cultura das artes visuais, do mobiliário, da vestimenta, da composição. então ele já está inculcando valores estéticos aqui na formação da criança. E é a partir desta aprendizagem da criança começar a ler aqui, a leitura do mundo aqui nesta imagem vai ser a continuação disso que ele vai chegar a leitura da palavra. A mesma idéia da evolução. Ele começa lendo imagem e termina lendo palavras.

Junto com Walter Crane vão ter outros que vão começar a discutir um pouco diferente. Então olha só que engraçado você vai ter um cara contemporâneo do Walter Crane que se chama Caldecott que até hoje é o nome do maior prêmio de literatura infantil dos Estados Unidos é Prêmio Caldecott, que na verdade o nome do prêmio de literatura infantil nos Estados Unidos é o nome de um ilustrador, não é o nome de um escritor. E por que? Porque o Walter Crane é o primeiro ilustrador a ganhar direito autoral. Que até hoje no Brasil ainda tem briga sobre isso. Você vai ter o Caldecott que é amigo do Crane mas do ponto de vista profissional ele é o opositor ao Crane. Ele vai falar que o Crane ao se preocupar... que daí entra a discussão da literatura infantil também... ao se preocupar tanto com gregos, com latinos, ele esquece o mundo em volta dele. Só para exemplificar o que eu estou falando, olha um Caldecott. O Caldecott está fazendo o contrário, ele tá desenhando a Inglaterra, ele tá desenhando a coisa do lado. A discussão do Caldecott vai ser imagem/texto. O Caldecott vai falar a ilustração entra onde o texto não entra. O texto entra onde a ilustração não entra. E daí é um outro

pensamento. Ainda tem a criança, tal, mas a base do pensamento dele não é a criança. É outra coisa. É a relação texto com a imagem.

Agora vou dar um pulão.

É só para você entender que esta discussão de que na hora que eu estou produzindo algo para o público específico e que então eu tenho que falar na linguagem acessível a ele, e portanto, se é para crianças tem que ser uma linguagem acessível para uma criança, vai nascer junto com a idéia de criança como um ser a ser formado tanto do ponto de vista de alfabetização mas também do ponto de vista, principalmente, do conceito de civilidade, moral e etc. E juntamente com isso a pedagogia.

Eu queria dar esta introdução porque ainda hoje você tem esses pontos de vista diferentes e que já estão lá. Então hoje em dia quando você vai literatura com um pedagogo ele vai pensar na posição do leitor. Então ele vai discutir coisas assim, vou até fazer uma caricatura para você pensar o quanto isso influencia, chega coisa, por exemplo, para um designer... imagina assim, você faz o livro e daí a editora coloca em cima de um desenho o número da página. Aí você fala assim:

– Escuta, por que você pôs o número em cima do desenho? Coloca na outra página que não tem número.

– Ah, mas o professor reclama que não tem número na página.

– Mas pera aí.

– Ah, mas o professor reclama...

Então, isso aí, é real. Isso aí é uma avaliação da leitura de um ponto de vista que não é da ilustração, não é do design, não é.... É do ponto de vista do acesso de quem vai pegar aquilo. De quem vai ler aquilo. Então é lógico não estou falando que a pedagogia só faz estas coisas. A pedagogia também tem outras questões. Eu fiz uma caricatura do quanto tem um enfoque a partir disso que é exatamente que você pode chegar numa editora e falar assim:

– Não, essa letra criança não vai entender. Essa letra não é para crianças.

Que muitas vezes parte de estudos, mas muitas vezes parte de coisas totalmente: ah, meu filho não gosta. Ou, assim, meus alunos não gostam. Então assim, estou fazendo caricatura mas é só para você entender como cada um às vezes puxando para o lado dele, o que que vai gerar. O susto que vai dar nos outros.

Para não criticar só a pedagogia, vou criticar o outro lado também. Por exemplo, do ponto de vista do design a Cosac é uma editora que essa relação do design dentro de um livro até prevalece sobre outras. Então a Cosac é campeã em reclamações tanto de professor tipo, isso aqui não dá para entender, quanto de gente da literatura também.

Agora vou falar caricaturalmente também do designer. Você vai ter também coisas, por exemplo, quando tem designer na minha turma de alunos a primeira coisa que eu vou conversar é assim, olha, o livro tem uma coisa e aí

reportando até aos códices, diferente de outras artes, que o livro é uma obra adormecida. É como uma partitura de uma música. Ela vai acontecer à medida que o leitor vai folhar o livro. Uma pintura você olha ela tá lá. Você pode ficar olhando e descascar significados, camadas, não sei o que. O livro não. O livro assim (fechado), não adianta você ficar olhando meia hora para ele que você não vai saber o que é o livro. Você vai ter que passar a página e aí o livro começa acontecer. Então o livro, ele é tempo. Ele não é só espaço. A pintura é espacial. Pode ter uma ilusão de tridimensionalidade. Mas ela é espacial. O livro, ele ao mesmo tempo é espaço mas ele é tempo também. Porque ele é uma leitura. O livro é uma história que tá lá dentro que ao abrir ela começa a acontecer. Então, muitas vezes o designer do livro ao pensar a página ele não pensa o livro, ele pensa a página. Então precisaria de uma espécie de design de tempo, não design gráfico, mas design cronológico, sei lá como chamar, né. Uma espécie de desenho de construção de tempo, que é muito diferente. Então muitas vezes o designer pensa espacialmente o livro e não pensa cronologicamente. Várias vezes eu falo de ritmo como um música, porque justamente você tá lendo um livro ilustrado ou mais ainda... Tem uma coisa que é livro ilustrado e tem uma coisa que não tem nome em português, eu falo livro ilustrado mas na verdade é um tipo de livro ilustrado que em inglês se chama *picture book*, que é diferente. A tradução de *picture book* não é livro de imagem. Livro de imagem no Brasil é livro sem palavra. Tem gente que fala sem texto mas é melhor falar sem palavra porque tem texto só que o texto acontece nas imagens. Mas tem uma coisa que é *picture book* que em inglês significa que são os livros onde a relação de texto e imagem é tal que a construção da história se dá com os dois. Então aí o ritmo nesses livros, aí é cinema, aí você tem que discutir cinema porque você vai ter uma frase... O "Pedro e Lua" é *picture book*. Hoje em dia só faço *picture book*. Então o ritmo da leitura, o passar da página, é um tempo. A Angela é a mestre dessa discussão. Tem um livro dela que ela faz um negócio que você depois na última página ainda tem uma dobra que você desdobra, o "De Morte". Então você vê que aquilo é um tempo:

– Não sei que lá, 'ah', mais não sei que lá.

Aquilo não podia estar na mesma página. Mas também não podia estar na outra. É um tempo maior até que a outra página. É um tempo onde você desdobra esta página. Então uma coisa é ir dessa página para essa página. (página dupla), outra coisa é ir dessa página para esta página (impar-par), outra coisa é dessa página (respiração) para esta página (desdobrada). São tempos diferentes. Então o ilustrador, estou falando o ilustrador mas muitas vezes já virou ilustrador e escritor junto porque *picture book* muitas vezes é uma pessoa que faz, mas na verdade ele percebe que a palavra e o desenho e o design, os três compõe a escrita, vamos dizer o texto. As três coisas estão compondo o texto, a palavra, a imagem e o design. O design está dando o ritmo da leitura, e ao dar o ritmo da leitura ele está interferindo no texto. Quem

sabe música, né, o maestro é diferente do outro maestro porque a interpretação dele está muita vezes no tempo. Não sei como se chama isso. E até tem coisa que você perde, tem partitura que você não sabe em que tempo que é então um acha que é de um jeito e outro acha que é de outro. E na verdade você cria obras diferentes. Eu estou falando tudo isso para dizer que as coisas se separam, e a hora que separa às vezes um ponto de vista é cego para os outros pontos de vista. Como eu falei, coisas como essa do número, por exemplo, o número especificamente não vai interferir no tempo de leitura as às vezes tem coisas que eles vão falar:

– Não! Por que você pôs aquele texto na outra página?

Porque você está falando com alguém de pedagogia que não vê que você virar que você virar de uma página para outra é um tempo diferente, que isso também vai interferir. Mas o designer também, por outro lado, ao ver isso não vê outro negócio. E aí vai o terceiro desse elo: a literatura. Também a literatura é cego muitas vezes para a imagem e cega para o leitor. Isso se reproduz até em contrato em que o autor é quem escreve. Eu acho que autor são os que fazem a obra. Eu acho que autor é quem escreve, é quem desenha e quem monta o livro. E daí você volta à idade média. O livro é feito por três pessoas, por três áreas diferentes. Foi tudo separado. Mas eu só acho que você só consegue ter a dimensão do livro se você volta a juntar isso.

> Uma pergunta: da maneira que você está descrevendo dá a sensação que você só consegue fazer essa integração entre quem escreve, quem desenha e quem monta quando é a mesma pessoa. É assim que você vê?

Não. Eu conheço ilustradores que escrevem também, que eu até fiquei abismado quando eu descobri isso, são amigos, falei nossa engraçado nunca pensei isso... Ilustradores que escrevem o texto, mandam para a editora, aprovado o texto ele pega e faz um boneco com as ilustrações. Eu falei, engraçado, você não pensa junto? Não eu penso depois a ilustração. Esse é o tipo de pessoa que faz as duas coisas mas não pensa integrado. E muitas vezes o contrário, muitas vezes tem livros que são feitos por pessoas diferentes mas integradas de uma maneira que parece que foi pensado tudo junto. Porque às vezes não é pensado junto. O do Pirolli não foi pensado junto. Você leu o "O Matador"?

> Li.

O "Matador" parece que é criado junto.

> A ilustração final dá um sentido que não está no texto.

Exatamente. Não está no texto em palavras, mas está nas entrelinhas. Eu falo a mesma coisa só que com imagem. Mas não redundância. Não é falar o que o texto está falando. É chegar ao mesmo raciocínio usando outros elementos. O raciocínio de que ficou marcado e nunca mais ele esqueceu. Como eu vou dizer com imagem, fiquei marcado e nunca mais esqueci?

Então, não necessariamente a mesma pessoa. É mais comum ser a mesma pessoa.

Tem um livro genial da Jutta Bauer que se chama "O Anjo da Guarda do Vovô". O anjo da guarda como texto só tem no título e em uma frase que fala que tinha uma estátua de um anjo na praça, só. O que que é? O avô fala:

– Todas as manhãs eu caminhava na praça para a escola e tinha uma estátua de um anjo bem grande.

O único momento do texto que fala de anjo é naquela página. Todo o resto é o avô contando tudo o que ele fez, ó:

– O caminho para a escola cheio de buracos, de becos desertos, de gansos perigosos, mas eu não tinha medo, sempre o mais corajoso.

Pronto, já deu, né? O tempo todo nas palavras você não cita o anjo, ele nem existe. É como se o narrador do texto não fosse onisciente. Ele não sabe que de tudo que está acontecendo. Ele só sabe o que ele está dizendo. O leitor sabe mais do que o "escritor do texto".

Esse tipo de literatura... Vou pegar outro livro. "Reizinho das Flores". Tem uma edição da Martins Fontes. Então, o que vai acontecer? Ele vai começar a contar de um reizinho que tinha muito tédio, nada acontecia na vida dele... Ele planta as flores, as flores nascem mas mesmo assim ele continua entediado. Tudo muda em volta dele e ele continua... Mas por que? Por que ele continua entediado? Porque estava faltando uma princesa.

Olha só, agora estou entrando no design. Uma coisa é texto, outra coisa é imagem e aqui eu estou entrando no design. Porque esta janelinha aqui não é porque um designer que falou assim... Bom, ela que fez tudo, né? Não é alguém que falou vamos fazer um buraquinho lá, ó que legal, o reizinho aparece na capa... Não. Esse buraquinho, mostra que tudo acontece e o rei não muda. Ele não é afetado por nada que acontece. A única hora que ele vai ser afetado é quando ele conhece a princesa. E aí ele começa a viajar.

Então, este caso... A narrativa é... Esse aqui ("O anjo da Guarda do Vovô") também. Mas nesse aqui ("Reizinho das Flores") é acentuadamente... o peso... Talvez tenha que dar um novo nome porque se *picture book* na definição inglesa onde texto e imagem tem uma relação tal que... Tem que ter um livro chamado *picture design book*. Onde tem as três coisas. Nesse aqui o design, o texto e a imagem estão completamente ligados. Nesse aqui ("Anjo da Guarda do Vovô") você pode até mudar um pouco o design. Nesse aqui ("Reizinho das Flores") você não pode tirar esta janelinha. Você tirou esta janelinha você alterou o texto. Aqui você pode

Bom, isso tudo que eu falei para chegar até aqui... Na verdade se você for pensar na integração das várias áreas, na verdade é quase pensar o livro de novo como um objeto único que contém uma história que vai ser lida mas que é feito por várias pessoas. Eu parti de uma coisa para chegar de novo nela só que no século XX, XXI. E passei bem 'an passan' pela discussão da criança. Falei tudo e na verdade na hora que chega na criança eu vou quase falar assim: Eu não sei. Porque na verdade é assim...

Eu penso que a história do livro ilustrado é uma coisa mais abrangente. Na hora que você fala história do livro ilustrado para crianças é um pedaço dentro dessa história do livro ilustrado. E eu acho que esse pedaço do livro ilustrado para crianças é o pedaço onde essa interferência do professor, de quem estuda a recepção, é onde ela vai cair mais pesado.

Então, agora vem uma coisa minha. Eu acho nessas pessoas que são os autores, estou incluindo em autores: ilustradores, escritores e designers até, nessas pessoas você vai ter pessoas mais contaminadas ou menos contaminadas pela recepção.

> Quando você fala recepção você se refere só à aceitação dos pedagogos, alguém vai definir se o livro é adequado para crianças ou também do mercado? Se vende ou não vende.

Recepção do professor. Eu acho que a recepção do mercado ela passa... Literatura infantil é a única que tem... A adulta também tem a crítica... Mas por exemplo a literatura adulta ela estabelece quem escreve e quem lê. A literatura infantil não é quem escreve e quem lê. É quem escreve, quem vai usar, um professor ou um pai que vai comprar para o filho. Não é o filho que compra o livro. É o pai que compra para o filho. Então tem essa triangulação. Não é a criança que você tem que cativar. Você tem que cativar o pai da criança. Ou o professor da criança que vai achar o livro adequado para criança. E isso cria um problema que a criança, o leitor especificamente, fica de fora na decisão. Você não vai ter o leitor que vai escolher se aquilo é adequado para ele.

A crítica muitas vezes que vai fazer o leitor ler, não é o livro. Mas agora no livro infantil esse tripé é muito forte. Não existe a relação direta. Não existe. Tem 0,0001%, a criança que vai falar quero esse. Mas o pai vai falar: esse não é para você, não. Esse é para gente mais velha. A criança não é nem o receptor da literatura. É o intermediário que vai avaliar essa literatura. Então você depende da formação, não da criança, desse intermediário. É esse intermediário que é o culpado ou o responsável por esse livro existir até mercadologicamente. Quem vai decidir se existe mercado para esse livro não é a criança é quem acha ele adequado.

O Pirolli é um autor que nos anos 70 foi considerado inadequado. Ele criou um celeuma. Ele entrou e as pessoas falaram: isso não é para crianças.

Não, isso é para crianças. Então tem uma divisão. Um racha. Um racha não nas crianças. Ninguém sabe o que as crianças vão achar. Um racha entre os pedagogos.

Eles não estão julgando se gostou ou não gostou. A palavra é adequado. Eles estão julgando o uso dele com a criança. Vira essa adequação.

Imagina você falar essa pintura é inadequada. Eu nunca vi em literatura adulta uma frase assim: a gente não gosta de publicar livros tristes. Não vou publicar isso aqui, não. Mas na literatura infantil eu já ouvi: nós não gostamos de livros tristes. Às vezes beira uma coisa que você pergunta: dá onde que vem isso?

Então, assim, fala: capa roxa? capa roxa é para menina. Num faz capa roxa porque esse livro é de menino. Eu falo: que? Resposta: Só menina pega capa com capa roxa.

Já vi entrevista da Ruth Rocha onde ela fala os autores agora de livros ilustrados, não sei que lá... Não tem coisa boa porque os autores hoje em dia não entendem de crianças. Eu li aquilo e falei: que? Não entendem de crianças? Aplicando à literatura adulta alguém já falou assim: esse cara não escreve bem porque ele não entende de gente. Não entende do cara que vai ler. Ele não sabe quem vai ler. Literatura adulta é uma carta que não tem destinatário. Só tem remetente. Você põe a carta do correio. Quem pegar vai falar: ah, foi prá mim. Na literatura adulta e o leitor que escolhe quem é o remetente da carta dele. Ao contrário, escolhe que ele é o destinatário. Tanto é que às vezes você fala: putz, escreveram para mim! Você que escolhe ser destinatário desse livro. Não é o autor que escolhe. Na literatura infantil, você tem o contrário. O contrário ainda mais deturpado, não é a criança. O livro tem que saber quem é o destinatário para ele poder ser feito. Se você não conhece o destinatário aí você não pode escrever para criança... se você não conhece criança. Inverte a coisa. Nunca ouvi isso na arte. Se você não conhece seu público você não pode fazer arte. Então só pedagogo pode escrever para criança? Porque daí você chega nisso! Quer ser escritor de livro infantil? Vai fazer pedagogia.

Eu não desprezo a posição... ouvir a posição do sobre o meu trabalho. Acho interessante ouvir. Assim como acho interessante falar com um designer porque eu não sou um designer. Eu não sou pedagogo, não sou designer e não sou escritor. Mas o que eu acho é que o contrário também, né? Eu sou ilustrador. Mas por ser ilustrador sou desprezado pelo escritor, desprezado pelo designer, desprezado pelo professor. Porque eles acham que eu não entendo do que eles estão fazendo. E não entendo mesmo. Mas eu entendo mais de ilustração do que eles. Tenho certeza. De ilustração eu entendo mais do que eles.

O fato de você entender de ilustração não te autoriza a fazer um livro para crianças. O que te autoriza a fazer livros para a criança é entender de criança. Eu prefiro dizer quando me perguntam de coisas de crianças... Eu

tenho duas maneiras de pensar isso que é chamado literatura infantil. Tem um jeito que é esse que eu estou criticando, que é entender da criança para poder falar. Se alguém ao me classificar como fazedor de livros para crianças me classifica com essa cabeça: você entende de crianças, você lida com crianças, você de alguma maneira está pensando na criança, quando falam isso eu falo: Não faço livro para crianças. Não faço porque eu não entendo de crianças. Eu faço livro ilustrado. Se alguma criança pega meu livro e gosta, aconteceu. Nunca pensei em criança.

Agora tem outra maneira de pensar literatura para crianças. E aí eu falei: ah, que bom, eu posso também não só meter o pau, eu também posso falar. É um outro viés. Aí tem que ler Guimarães Rosa. É você pensar que a criança por ser alguém que ainda não domina, e dominar não quer dizer ser melhor, ainda está construindo as noções de realidade, a noção do que são as coisas. A própria palavra. Uma criança, ela tem uma liberdade com a palavra ou com o desenho que um adulto que já conhece esse negócio não tem. É semelhante a um analfabeto. A poesia de um analfabeto ou de uma criança tem uma riqueza que muitas vezes uma fala comprometida com o conhecimento da língua não tem. Então uma criança (...) falou que uma pessoa era dessa baixurinha. E meu pai falou não é baixurinha, é alturinha. Mas ele falou: não, mas ele é baixo ele não é alto. E aí eu falei: é verdade ele é baixo. (...) Então, isso não existe: baixurinha. É um neologismo. Mas só existe porque a criança não estava pensando na palavra. Ela estava pensando no que ela queria dizer. Se existia a palavra para dizer isso ou não... ele que ia criar.

Tem um livro que chama, o nome é ruim até, o nome deve ter sido o editor que botou, chama "Dicionário de Humor Infantil". Primeiro que não é humor e segundo que não é dicionário. É uma coletânea de um psicólogo psicanalista que inclusive Guimarães cita no texto dele... chama Pedro Bloch, ele reuniu definições de coisas dadas por crianças. Então tem palhaço, daí tem várias definições que crianças deram para palhaço. Tem uma que é Avestruz, uma criança falou: avestruz é a girafa dos passarinhos. Isso é maravilhoso. Tem um jeito melhor de falar o que é avestruz? Vai falar é uma ave bípede não sei que lá... O quer dizer isso? Mas fala: é a girafa dos passarinhos todo mundo entende. Você entende que é um passarinho com pescoço comprido, grande, desengonçado, você entende tudo. Agora outras... Essa aí é de humor até, é engraçada, mas tem umas que não tem nada de humor. Por isso o nome do livro é ruim. Tem uma que é, eu acho maravilhosa, um dia quero colocar na epígrafe de um livro meu porque eu acho das coisas mais lindas que eu já vi. Reflexo. Reflexo é quando o rio se veste de árvore. Isso é poesia ou isso é uma frase dita por uma criança que não entende nada? Para mim é a mesma coisa. Para mim é onde junta. Eu acho que Guimarães quando defende os analfabetos, as crianças, dizendo que eles têm uma liberdade poética e com eles que a gente aprende coisas sobre a língua portuguesa. Ele fala que a

criança, o filósofo, eles vão na semente da palavra. Essa pessoa que falou baixurinha foi na semente da palavra. (...) Ele criou uma outra palavra.

Quando me falam que eu sou classificado como literatura infantil e eu vejo que a coisa mais bonita que tem na literatura infantil é essa liberdade que você vê, aí eu falo: ah, que ótimo. Faço literatura infantil, sim. Mas não é literatura para crianças. É uma literatura que lida com um universo, no mesmo universo onde a criança, onde o filósofo, onde o poeta, onde todos eles que vão na origem das coisas lidam. Nesse sentido eu acho ótimo uma coisa chamada literatura infantil. Nesse sentido não tenho nenhum preconceito. Pelo contrário, acho um privilégio trabalhar com isso. Saber que você vai poder mudar palavra, vai poder desenhar do jeito que você quiser, poder inventar um livro que se desdobra, não sei que lá.

O Ismália, eu soube. Uma professora levou para uma classe com crianças e elas ficaram enfeitadas com o negócio de abrir. Nem leram a história. Mas o objeto... Veio um monte de coisas, falaram um monte de coisas, inventaram um monte de histórias a partir desse livro que é completamente diferente dos livros que eles já tinham visto. Então essa liberdade que o universo infantil dá a um tipo de literatura ilustrada, isso é riquíssimo. Esse é o lado bom de uma coisa chamada literatura infantil. Então tem os dois lados.

Mas esse, né, como é que o pedagogo vai, né? Aí o pedagogo tem que ter essa abertura para entender o universo infantil dessa maneira. Não é o universo infantil como algo menor. O universo infantil como algo maior. Ou não maior, diferente.

Estou fugindo a questão da letra porque esta questão da letra para mim vai entrar num contexto... Eu entendo que... Eu acho que o design e a escrita de palavras lidem com isso mais do que um ilustrador. Que é assim. Tem palavras, construções que uma criança uma criança não entende. Tanto é que esse livro, né... falar o bípede não sei o que lá pá pá não vai dizer nada para a criança. A não ser que seja numa aula de biologia. Mas como poesia... Você falar a girafa dos passarinhos. Modos de se dizer coisas que são, não vou dizer inadequada, mas que são assim herméticas para uma criança. Mesma coisa letra. Se a criança aprende a ler na escola com letra de forma, se você faz uma letra de mão a criança não vai ter acesso àquilo. É hermético para a criança. Eu entendo que tanto o design ao lidar com escolhas de letras tem um limite. Assim como o escritor que escreve para criança também na escolha das frases ou das palavras tem um limite. Agora a ilustração não sei, alguém pode discordar de mim. Eu não vejo que a ilustração passe por esse, quer dizer, para o Walter Crane passava. Ele achava que os gregos não compreenderiam a arte do século XVIII. Então eu discordo, acho que a ilustração, ela não passa por esse hermetismo. Eu acho que uma criança olha uma árvore e um adulto olha a mesma árvore. E os dois árvore. Não é que a criança fica olhando e não consegue entender o que é aquilo. A criança pode ainda não saber o que é

aquilo. Mas na medida que ela já sabe o que é aquilo. Não tem diferença. Entre uma criança olhar uma árvore e um adulto. O olhar, não tô falando que na cabeça dela não vai gerar outras coisas. Então para mim falar ilustração para crianças é completamente, daí sim, esdrúxulo. Aí é você pensar que deveria ter uma pintura para crianças. Daí você teria uma série de pedagogos falando assim que Miró é pintura para crianças. Caravaggio é pintura para adultos. Para mim está errado. Eu gostava quando criança de Caravajo, não gostava de Miró. Quando criança eu abria com a lanterna e ficava lendo lá Arthur, Caravaggio, adorava esses caras. Então só quando eu fui adulto que eu passei a gostar do Miró. Para mim, eu não consigo entender que a imagem passe pela discussão de imagem para crianças, imagem para adultos.

Na hora que você pergunta para mim tipografia para crianças. Ih, não é minha praia. Eu não sei o que é pensar para crianças. Nunca tive que lidar com isso.

> É interessante você falar que você imagina uma tipografia que seja mais acessível para criança, que não seja hermética. No entanto isso é tão cultural... Essa é a questão que eu coloco. Quem está julgando se é hermético ou não.

Entendo o que você está falando. Eu quis dizer, num sentido assim, um "a" assim e um "a" assim para a criança são duas coisas completamente diferentes, não são a mesma coisa. Então se a criança entende que isso aqui se chama "a" e vê isso aqui ela vai falar, o que que é isso.

No "Pedro e Lua"... O "Pedro e Lua" é um boneco fotografado. É um livro que não foi passado a limpo. Eu mostrei o boneco, o Augusto gostou do boneco e falou esse boneco vai ser o livro. A gente vai fotografar o boneco. A única coisa que o boneco diferente desses não tinha sido feito com letras colada. Mesmo porque "Pedro e Lua" fui eu que escrevi. Eu não tinha o texto. Eu fui fazendo junto. Então ele era inteiro escrito à mão. Aí teve uma discussão lá dentro da Cosac. Que como apreciadores do design que são, alguns acharam que... Daí entra numa coisa, que a pedagogia às vezes é cega a esse ponto que o designer é muito atento a isso. A letra tem relação, o tipo da letra tem relação com o que está sendo dito. O corpo e o conteúdo tem que ter um casamento. Então quem defendia dentro da Cosac que tinha que ser letra de mão era quem falava mas é um rascunho fotografado e o livro tem essa idéia quase de um diário. Então tem tudo a ver a letra de mão. Mas daí vem, criança não lê essa letra de mão, ainda mais os garranchos que eu fazia. Criança não lê isso. Aí a gente perde completamente a possibilidade de chegar no professor. Vira um livro de design. Aí ficou, ah, não sei que lá e no final decidimos vamos fazer uma letra delicada que não altere muito. Mas eu fico até hoje pensando... Eu concordei com eles assim nessa escolha, mesmo porque eu acho minha letra muito feia. Mas eu entendi as pessoas que tavam e

penso ainda, falo nossa... E toda vez que eu vejo um livro escrito à mão eu fico pensando, olha, esse aqui foi escrito à mão.

> Um exemplo de livro com texto escrito à mão que reflete um pouco essa discussão que você está descrevendo é o "Princesas esquecidas ou desconhecidas", um livro francês traduzido recentemente.

Eu acho que eu tenho.

> Tem texto à mão, fonte com serifa, sem serifa, letras muito miudinhas e outras maiores. É um outro contexto mas brinca um pouco com essa coisa do que é enigma, curiosidade...

Agora a gente vai entrar na outra coisa que você falou. Eu lembro que você falou que os ingleses não sei o que (eu tinha mencionado as pesquisas sobre tipografia para crianças de alguns ingleses como Walker, Sassoon, Reynolds). Agora a gente vai entrar nisso. Realmente eu acho que os franceses das culturas que produzem livro ilustrado que eu conheço são os que menos se ocupam, a não ser alguma editora especificamente que produz para escolas, são os que menos, pelo que eu conheço, posso estar falando besteira, mas pelos livros que eu tenho, que eu recebo, morei lá uma tempo, tenho amigos que me mandam sempre livros, não sei o que, são os que menos deixam esta coisa da "para crianças" interferir. Os ingleses ao contrário. Essa coisa é muito forte.

> Na livraria Fnac francesa este livro estava entre os livros para crianças de 5 a 6 anos. Os livros para crianças de 7 anos já tem bem mais texto. Já na Espanha este livro estava na prateleira de crianças de 7 a 8 anos.

Eu nunca leio esse negócio para que idade que é. Nem quando me dizem também é para tal idade eu... Eu não posso falar disso. Mas o primeiro país que eu... Hoje em dia todo país tem a sua editora um pouco mais... que tenta trabalhar menos com estas regras. A França foi o primeiro lugar onde eu vi editora que falava: fazer livros ilustrados, para todas as idades. Primeiro lugar. Editora Rouergue. Inclusive, engraçado, quando a Cosac foi para Bolonha, a editora foi conversar comigo e falou me fala algumas editoras para eu entrar em contato. Eu falei tá, eu vou falar as 'cosacs' do mundo todo que eu conheço. Eu falei da Rouergue da França. Daí ela falou que quando ela foi falar com a editora da Rouergue, ela falou que era daqui do Brasil, da Cosac, a Rouergue falou: ah, a gente conhece suas coisas. E é exatamente essa editora que falou não fazemos livros para crianças. Embora façam livros para crianças. Aquele livro da Cosac, "Ermeline e sa machine"... (ele mostrou o livro) Então, esta editora que eu vi que falou não fazemos livros para criança

fazemos livros ilustrados para adultos e crianças. No catálogo está escrito. E isso foi antes de ter a Cosac. Quando a Cosac começou a fazer livro no Brasil, eu falei, nossa, será que a Cosac vai ser uma editora como a Rouergue? E acabou sendo. Hoje em dia na Espanha tem aquela Media Vaca, uma editora que também tem este perfil. Media Vaca, o logotipo é uma vaca cortada no meio. Eu acho que algumas editoras começaram a ter uma postura e eu acho que a França... Eu não sei a Alemanha prá mim é um mistério, eu nunca morei, não sei o que lá então eu tenho um pouco de dificuldade para falar como é a Alemanha, mas assim, comparo bem França e Inglaterra porque na época que eu morei na França eu fazia trabalhos para editoras inglesas e francesas. E é engraçado que exatamente assim todos os desenhos um pouco mais diferentes que eu fazia gostavam na França e não gostavam na Inglaterra. Quando eu fazia desenhos um pouco mais tradicionais, uma vaquinha, não sei que lá, pá, pá, gostavam na Inglaterra. Na França achavam muito conservador. Então assim, na Inglaterra eles estavam pensando em livros para crianças. Então você tem toda essa tradição. Quer dizer, não é a toa que Walter Crane é inglês. Então Walter Crane continua, assim, a Inglaterra tem essa coisa muito forte: pedagogia, aqueles estudos de pedagogia... Então eu acho que a Inglaterra nunca desviou o foco da criança. Desviou com algumas pessoas de outras áreas. Por exemplo, quadrinhos. Então, por exemplo, tem quadrinista que foi fazer livro de criança, livro ilustrado. Tem um livro que saiu aqui do Dave McKean, um que chama "O dia que eu troquei meu pai por dois peixes dourados". Saiu aqui.

> Do Neil Gaiman, né?

Tanto o Neil Gailman quanto o David Mackin dá aula de cinema. Então você vai ver isso aqui, se você compara com outros livros ingleses isso aqui é exceção da exceção da exceção da exceção... Isso aqui não diz sou da literatura inglesa livro para criança. Inclusive, é muito engraçada a história. Não sei até se ele é 'adequado' para criança porque o menino troca o pai por dois peixes dourados, vai trocando e troca o pai. Depois ele fica com saudades e fala: não, eu preciso recuperar meu pai. Daí vai tentando destruir até chegar. Mas isso aqui é de uma ousadia, dentro do que se chama literatura infantil. E tem todo um humor completamente adulto, não tem um humor infantil. Mas é um livro que pode... uma criança pode se apaixonar por esse livro. Talvez por outras questões. Talvez ela não consiga ler essa letra... talvez não consiga mesmo. Mas tem outras razões... Mas assim... na minha cabeça... Bom, eu acho que toda vez que você faz um estereótipo você deixa de fora... Mas assim, na minha cabeça a Inglaterra tem uma preocupação muito forte com essa coisa da adequação na literatura de livro ilustrado se é para criança. Então esse aqui na verdade é... esse é quase um álbum de quadrinhos, só que em vez de quadrinhos são desenhos maiores porque é exatamente igual os

álbuns de quadrinhos que os dois fazem parceria, Batmam, Sandman, não sei mais o que.

Acho que existe uma predominância nesse mundo saxão que... O mundo saxão tem um certo pragmatismo. Mesmo nessa coisa do Walter Crane, né. Livros para educar as crianças. Então tem esta coisa desse... Isso aqui serve para isso. Ponto. Isso aqui serve para aquilo. Ponto. Tem grandes coisas dentro dessa visão. Vou mostrar um outro inglês...

Tony Ross.

Você viu esse livro que genial que é? É para criança. Mas o bacana... Os ingleses conseguem fazer livros para crianças que conseguem atingir adultos. E a França faz livros para adultos que conseguem atingir... É engraçado.

Esse livro aqui é uma história sobre o ponto de vista, né? Eles acham que o morcego é doido porque o morcego fala tudo ao contrário. Fala preciso de um guarda-chuva para não molhar meus pés.

– Como assim não molhar o pé?

– E em baixo da montanha tem o pico.

– Não, o pico é em cima.

Começam a achar que ele é doido.

Aí chega a coruja e fala:

– Como é uma árvore?

– É fácil, a árvore tem tronco no topo e folha na parte de baixo.

Aí:

– Tá vendo, o morcego é bobo. (...)

Até que chega uma hora que a coruja fala:

– Então eu quero que vocês fiquem de ponta cabeça.

Aí eles ficam de ponta cabeça. E aí olha só. E todos dizem:

Ah!

(o texto do livro passa a ser escrito de ponta cabeça também de forma que o leitor é obrigado a mudar a posição do livro.)

Aí você fica de ponta cabeça também.

Ah, disse o cabrito o morcego tinha razão, olhando assim o pico da montanha fica para baixo. Então todos passam a concordar com o que o morcego falava.

Esse é um livro, assim como aquele da Pacovská que eu mostrei, é um livro onde o design... Imagina, isso aqui é uma decisão de design. Mas que sem ele não existe a história. Se estivesse escrito assim, você não entenderia o livro. Esse 'ah!' não são só os bichos que fazem. Você tá lendo e faz 'aaah! é verdade, olha só! E vai indo.

Ou seja, é um livro pensado para criança. (...) Talvez tenha tido na editora alguém que falou da adequação. De que é muito importante estar tratando do ponto de vista. Que é importante para a criança saber que dependendo do ponto de vista você tem uma realidade diferente. Dá para ser

usado para ensinar criança. Mas ele não se limita a isso. E também é um livro para adultos.

Eu acho que independente de você dizer que é para criança ou dizer que é para adulto, existe uma coisa que é livro ilustrado. Que trás uma experiência para você como leitor diferente de um livro não ilustrado. São coisas contadas com outras linguagens que não só a palavra. Independente se é para criança ou se é para adulto. O problema é quando uma coisa começa a inviabilizar experiências. Você chegar e falar essa letra... ou esse livro não pode ser sequer produzido porque ele é inadequado. É muito triste. Então você vai primeiro ver se ele é adequado para o leitor antes de analisar o livro. Eu acho que o livro tem que ser analisado e não tenho nada contra um professor achar que aquele livro é adequado ou não é adequado. Muito bem. O problema é que muitas vezes essa adequação ela vem no processo de elaboração do livro. E não de crítica. Quem vai falar para que idade é o livro vai ser o pai ou vai ser o professor ou vai ser alguém. Ou mesmo a criança vai dizer se é para idade dela. Não pode o fato do livro não ter um público inviabilizar o livro. Porque não tem um público definido. Isso eu acho problemático. Quando uma posição radical de um lado inviabiliza a produção cultural do outro. 'Esse livro eu não vou fazer porque é para crianças'. Mas e daí? É bom ou não é? Quero saber? Se é bom tem que ser feito. O meu problema com essa coisa de dizer para crianças é um pouco nesse ponto de vista de quando começa a impedir a produção. Eu não consigo ver com bons olhos você determinar o seu leitor antes de escrever. Eu acho que primeiro você desenha e depois o editor ou o próprio leitor vai determinar que é para ele.

Agora letra... A única coisa que eu faço com letra pensar na adequação da história com a letra. Da história não do leitor. Nunca pensei no leitor. Já ouvi: tá muito pequenininho. Mas daí eu falo... Bom, mas sei lá, letra pequenininha é ruim para velho ler, né? Prá criança, não. (...)

Tem duas coisas, a letra tem... como ela ajuda na leitura da história, como ela ajuda no ritmo, mas também como ela ajuda a criar a atmosfera do livro.

Agora vamos entrar no livro do Pirolli. O Pirolli é um jornalista, morreu já. Foi um jornalista, inclusive a família falou que ele nunca quis deixar de escrever... ele nunca virou escritor, escritor. Sempre continuou até o resto da vida como jornalista. E jornalista de coisa policial. E ele na literatura infantil, ele vai inaugurar uma coisa que chamada o realismo na literatura infantil. Os defensores do Pirolli louvaram a literatura dele... como quem abriu portas para um outro tipo de literatura. Que nessa época quem tava fazendo literatura infantil? Ruth Rocha, Ana Maria Machado... E tavam fazendo o que? Eles estavam pegando... eles continuavam fazendo princesa, não sei que lá. Era princesa mas num outro contexto. O reizinho mandão. Reizinho de todas as coisas. Então, a crítica dessa geração de escritores à literatura de conto de fadas é que eles estavam desvinculados da nossa realidade. Então

como é que eles vão vincular essa literatura para crianças à realidade. Eles vão criar questões, vai ter a ditadura, a questão do que é o poder, o que é a liberdade, esse negócio, e vão fazer essas questões serem vividas pela princesinha... Eles começam a falar de realidade só que ainda de uma maneira metafórica. Ainda usando o universo infantil. O Pirolli vai falar de realidade do universo... mas não o universo infantil, o universo infantil da criança real. Da criança do terreno do lado da casa dele. Da criança que tem uma turma e quer matar passarinho. E tem um que também quer matar mas nunca consegue. Isso é real. Isso é criança. Mas isso não é nem uma realidade metafórica, reizinho mandão, não sei que lá; nem uma realidade de contos de fada que veio de... Ele é criança, mas não é criança no sentido da pedagogia. É criança no sentido da realidade. E aí que vem a questão, é adequado para uma criança? Não sei. Mas eu tenho certeza que as crianças no interior que eu conheço, eu vivi isso, já passaram por essa coisa da turma querer matar passarinho e que eu vou fazer?

E aí eu acho que na hora de pensar na letra, eu fiz igual a ele. Eu não pensei nessa criança, né. Eu pensei, não, é uma história dessa crueza da realidade. Escrita por alguém que narra essa realidade como um jornalista narra o que está acontecendo na frente. Então tem que ser letra de máquina. Eu nem sei se letra de máquina é adequada para crianças. Eu falei o Pirolli tem que ser com letra de máquina.