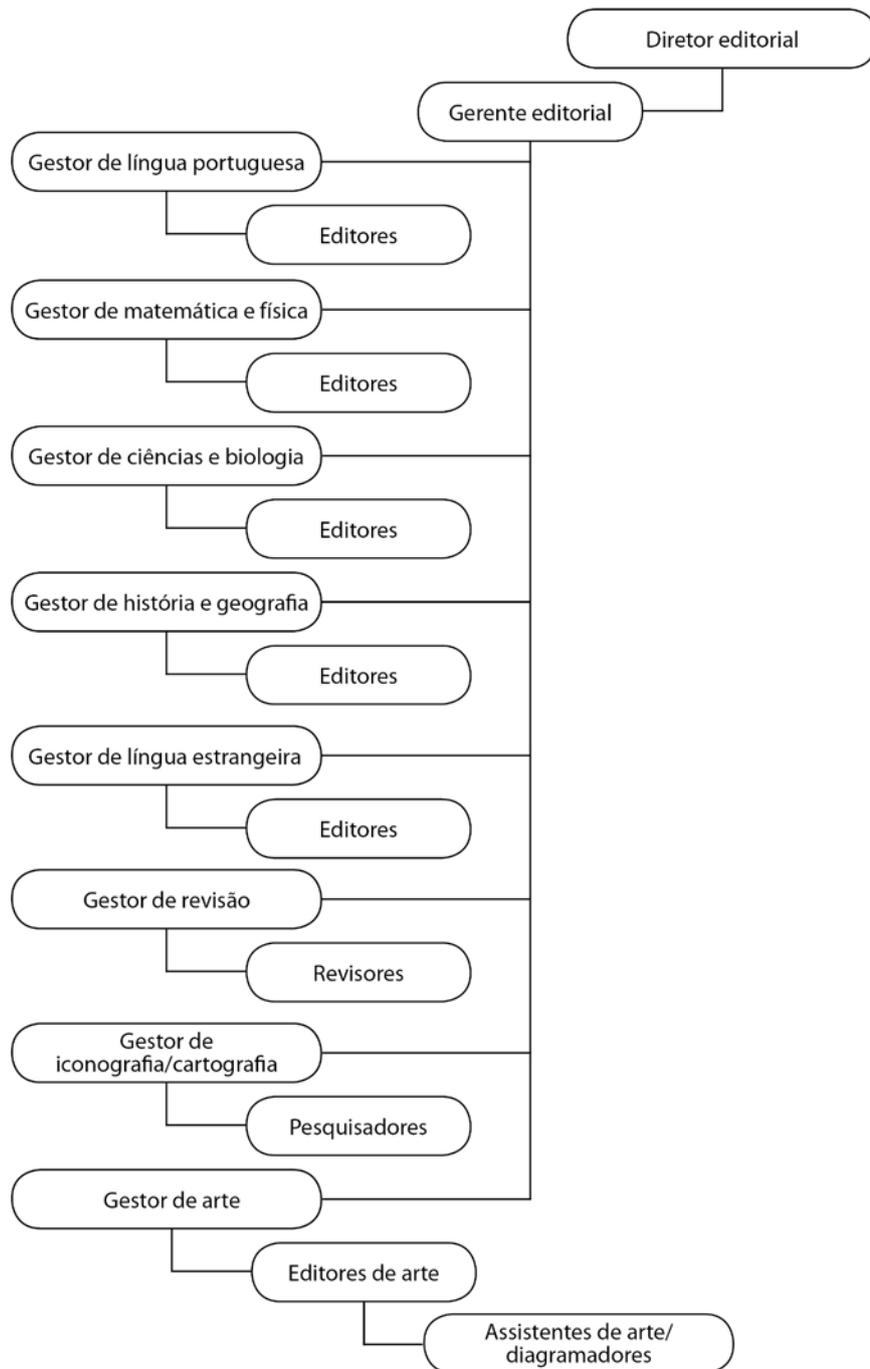


5 Estudo de caso: editoras Ática e Scipione

5.1 Organograma das empresas



5.2 Descrição do campo

A descrição que se segue advém do fato de que creio ser importante, para fins de compreensão do terreno estudado, expor mais detalhadamente a maneira de proceder dos agentes participantes da produção editorial em uma editora de livros didáticos, pois, em última instância, é dela que resulta o produto do qual estamos tratando. Ora, seguindo o meu delineamento de pesquisa, de que adiantaria estabelecer elucubrações a respeito dos papéis destes agentes – tanto reais como ideais –, bem como de suas responsabilidades perante os alunos da rede de ensino pública, que irão receber o produto deste trabalho, sem a devida compreensão desse *modus operandi* e, conseqüentemente, das possibilidades que se colocam ao nosso objeto de estudo – o designer de livros didáticos? Até mesmo nosso idealismo deve ter base concreta, senão permanece no plano das ideias, sem possibilidade de aplicação, de transformação.

Nas entrevistas, foi possível notar diversas semelhanças e algumas divergências nos discursos dos entrevistados. Uma vez que as entrevistas suscitaram um corpo muito grande de questões interessantes para o tema da dissertação, optei por criar algumas categorias e abordar os pontos levantados em blocos, para efeito didático, ainda que a divisão entre os sub-temas não exista formalmente.

5.2.1 Editora Ática

5.2.1.1 O editor

A entrevistada da Ática, Vera Emidio, está alocada na área de editorial didático de humanas (história e geografia) – que engloba desde o ensino fundamental I até o ensino médio –, ocupando o cargo de *editora*. Conforme pode ser visto no organograma da empresa, cada área tem um gestor (um editor que se responsabiliza também pelo gerenciamento do fluxo) e uma equipe de editores e de assistentes. Há também os departamentos de arte e de revisão, cujas equipes são numerosas, além do departamento de iconografia, responsável por pesquisa

iconográfica e mapas. Além dessa equipe interna, trabalha-se também com colaboradores externos (*free lancers*), que podem ser contratados para realizar tarefas diversas: o primeiro copidesque do original, pesquisas de conteúdo para o manual do professor (ela explica que cada vez mais se exige que ele contenha as metodologias, sugestões de atividades, sugestões bibliográficas, indicação de filmes) – que posteriormente são organizadas pelo autor –, o projeto gráfico, a diagramação etc.

O fluxo de produção editorial

Sobre o fluxo de produção editorial de um livro, ela descreve a seguinte cena: supondo que haja a ideia de lançar um livro novo, contata-se um possível autor e encomenda-se o texto. O autor escreve, envia o material, e às vezes é preciso contratar também um colaborador – alguém que elabore, por meio de pesquisa, alguns textos novos para inserir no conteúdo já existente. A partir da montagem desse original, o editor trabalha em cima desse texto e depois o envia a um leitor crítico, que pode ser um professor ou de universidade ou com muita prática em sala de aula. A responsabilidade desse leitor crítico é apontar os problemas do texto – por exemplo, assinalar se algo não está pertinente ou atualizado. Então o editor, juntamente ao autor, avalia esses apontamentos e, havendo um acordo entre as partes, o original é modificado e considerado pronto para o restante da produção.

No caso de uma reformulação de livro didático, algumas etapas não existem. Os editores veem o que deve mudar e repassam a informação para o autor ou solicitam uma atualização e pesquisa para um colaborador. Depois, o autor agrega essa atualização ao seu texto, porque deve ser respeitada a autoria, segundo Vera.

Segundo a entrevistada, quando ela recebe o original, ele está “cru” e, para transformá-lo em livro, “tem um grande trabalho, de uma equipe, mesmo, envolvendo também o autor”. Ela cita como exemplo um livro que está preparando para o PNLEM (Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio) seguinte, cujo original veio com algumas indicações da autora, do tipo “aqui vai entrar tal texto e, na página tal, tal texto”, o que significa que é necessário inclusive mandar digitar tais textos. Ela diz que o autor faz uma

primeira versão “crua”, mas, depois que se fala com ele a respeito, desperta nele a atenção para alguns detalhes que passariam despercebidos. Então às vezes ele mesmo toma a iniciativa de fazer o que é preciso, os acréscimos necessários. A produção é baseada em uma integração, explica.

Ainda seguindo a questão do fluxo de produção, enquanto o texto vai sendo trabalhado, paralelamente vai sendo feito um roteiro de fotos, mapas, ilustrações e gráficos, para ser encaminhado ao departamento de iconografia – especialmente no caso de uma obra de geografia, que se utiliza de muitos recursos visuais. Dessa forma, a pesquisa iconográfica já pode ter início. Vera esclarece que às vezes o próprio autor já manda indicações e sugestões de fotos, ilustrações, mapas e gráficos, as quais são seguidas pelos profissionais da Editora. Contudo há uma grande troca de ideias entre os editores e o autor; inclusive, o roteiro de imagens é enviado para o autor aprovar (ou não). É a partir deste roteiro que as legendas são preparadas pelo editor ou pelo autor. Vera enfatiza que, quando é ela que o faz, o autor deve dar sua aprovação. Quando o original está pronto, tendo passado pelas fases descritas, os estilos são marcados para que se distinga o que é título, intertítulo e corpo de texto, e este arquivo é encaminhado para a arte.

A elaboração do projeto gráfico

A editora descreve o fluxo relativo à elaboração do projeto gráfico da seguinte maneira: quando chega o original do autor, ele é analisado e é feito um resumo, um esboço do conteúdo daquela obra, a partir do qual é elaborado também um sumário. Então, são definidas as seções, para que se tenha a estrutura da obra, e é realizada uma estimativa do número de páginas. O resumo da obra inclui comentários sobre as fotos e ilustrações que constarão, já definindo que tamanhos devem ter, o espaço que devem ocupar. Afinal, o ideal para os designers é ter o máximo de detalhes possível para que possam criar a melhor solução possível para o projeto. No entanto, diz Vera, mesmo que os editores ainda estejam trabalhando no original, caso já haja um capítulo ou um esboço do livro, este é enviado para o departamento de arte (que o repassa aos designers) para que comecem a elaborar o projeto gráfico, a partir dessa concepção incipiente.

Apesar de a elaboração do projeto gráfico caber ao departamento de arte (incluindo o gestor e o editor de arte), participam da avaliação da proposta outros profissionais: o gestor, o editor que está trabalhando na coleção, o gestor e o editor de arte, além do autor, que também faz a apreciação posteriormente. Às vezes, o diretor de eventos também participa do processo, fazendo uma avaliação comparativa em relação às outras coleções da editora, para evitar que fique “tudo com a mesma cara”. Segundo a editora, há a preocupação de que cada coleção tenha uma “cara”, isto é, uma identidade.

A primeira versão do projeto gráfico é apresentada e discutida entre os profissionais supracitados. A partir de então são feitos os ajustes necessários até que o projeto seja aprovado. Então, é feito um protótipo de capítulo no qual constam todos os elementos que uma unidade contém. Quando o projeto é finalmente aprovado, esse modelo já segue para a fase de diagramação. Vera esclarece, ainda, que quando o original segue para a etapa de diagramação, já vai com todas as indicações de locais onde as fotos e ilustrações devem ser inseridas porque nesse ponto não há flexibilidade, dado que as imagens devem necessariamente ilustrar algo expresso no texto. Essa é uma das particularidades do livro didático.

Terminada a diagramação, o departamento de arte prepara a primeira prova e a encaminha para os editores responsáveis, os quais verificam os ajustes necessários e encaminham a prova para o setor de revisão, cujas dúvidas e correções são transmitidas para o editor, e assim esse fluxo segue até que tudo esteja correto e aprovado.

O tempo de produção

Apesar da grande quantidade de etapas existentes na produção de cada coleção, de acordo com Vera, o tempo está ficando cada vez mais escasso, devido aos prazos dos programas de governo, e cada vez mais o cumprimento desses prazos é aferido, havendo pessoas responsáveis por esse controle na Editora.

Ela relata que a produção anual da editora é enorme, sendo difícil até estabelecer uma quantidade exata, dado que são certamente mais de cem coleções; só a área de geografia, no ano anterior, possuía uns noventa, cem títulos. Ela

atribui essa grande quantidade principalmente aos programas do governo (PNLD, PNLEM), que acontecem todo ano, alternando entre fundamental I, fundamental II e ensino médio. E, apesar de o volume de produção ser cada vez maior, o tempo é cada vez menor, exigindo o envolvimento de pessoal interno e de muitos colaboradores e técnicos.

Geralmente há disponíveis em torno de seis meses para que uma coleção fique pronta, dado que possui três ou quatro volumes, o que significa, em média, um mês e meio para cada um. Há algum tempo (ela não precisa quando), às vezes havia dois anos para se preparar uma coleção, o que demonstra como esse tempo foi encurtado e o quão insuficiente ele é hoje. Desse modo, se anteriormente era possível prepará-la com calma, amadurecer as ideias enquanto as etapas iam sendo cumpridas, e atualizá-la até o último momento, agora não há mais essa facilidade. Especialmente nos livros de geografia, a tarefa torna-se ainda mais árdua por conta da constante modificação dos dados; principalmente os gráficos, que contêm muitos números e dados dinâmicos. A editora também cita como exemplo todos os mapas que tiveram de ser atualizados nos últimos tempos devido às modificações no território mundial. Ela diz que na editora procura-se ter o cuidado de checar os dados mais atualizados, almejando sempre ver a fonte primária dos dados, como aqueles fornecidos pelo Banco Mundial. Por exemplo, se sai o IDH (índice de desenvolvimento humano) no decorrer da produção, é preciso ter o cuidado de colocar o mais recente. No entanto ela comenta que, apesar de todo o cuidado com essas informações, surgem críticas, porque o volume é imenso, havendo sempre o risco de escapar algum detalhe.

A editora explica também que muitas coleções são reformulações de outras já existentes e, a partir das observações que são feitas, retira-se aquilo que não funciona e os pontos criticados são aprimorados. Ainda assim, ela observa que cada vez é mais curto o prazo, porque “é uma programação atrás da outra. Então não tem muito tempo para tudo isso. Aí simultaneamente, já vai fazendo o original, já vai mandando pra arte, enquanto está fazendo outro vai chegando prova, entendeu? É muita coisa. É simultâneo, né?”. Quanto a essa simultaneidade na produção das coleções, ela explica que muitas vezes é necessária, dado que não há como evitá-la quando o autor entrega todos os volumes de uma só vez e o prazo é curto, sendo preciso até mesmo, às vezes, dividir a obra. O editor, então, coordena redatores, colaboradores externos, todos produzindo ao mesmo tempo.

Às vezes acontece de um autor, por exemplo, ter quatro volumes e ir entregando aos poucos, um, dois... Nesse caso, há tempo para o editor ir fazendo um, aí depois chega o outro, e assim segue a produção; mas essa conduta não é regra.

Atribuições do editor

De acordo com Vera, algumas das atribuições do editor de livros didáticos são: verificar todo o original; checar a correção do texto; examinar a adequação do texto aos parâmetros didáticos (ela explica que o texto didático deve ser preciso e dividido em parágrafos não muito longos, intercalado por títulos e intertítulos – caso não haja, o editor deve criá-los); responsabilizar-se pela seleção de fotos e pela encomenda de ilustrações (e posteriormente checá-las, para ver se representam fielmente o que se quer retratar); conferir a pertinência de texto e imagem – por exemplo, ver se há algo “gratuito”, só para ocupar espaço –; aferir a validade e atualização das informações – em geografia, por exemplo, deve-se conferir os nomes de países em mapas e buscar os últimos dados disponíveis –; checar o número total de páginas – porque cada caderno é composto por 16 páginas e também para avaliar se está grande demais –; ler o texto e responder por tudo aquilo que está incluído. “A responsabilidade é grande”, diz. Já o gestor também exerce função de editor, embora esteja hierarquicamente acima do editor, mas, mesmo para ele, o que vai ser publicado já vem selecionado, pois é uma decisão superior.

A entrevistada revela que por vezes o editor acaba influenciando no trabalho de outros profissionais da cadeia produtiva, pois possui “um olhar crítico que vai desenvolvendo”. Ela expõe que às vezes recebe uma proposta de projeto gráfico ou uma diagramação e verifica que não está adequado, ou então, já em uma primeira prova, percebe que devem ser feitos alguns ajustes na diagramação e na disposição de determinados elementos. Vera conta:

Já teve caso de a gente, sem ser diagramador, sem ser designer, pegar uma página e falar “olha, isso tem que ser assim”, e fazer um espelho daquilo. Porque está idealizado na cabeça da gente o que a gente quer, o que o autor quis; a gente está muito por dentro e às vezes a pessoa não consegue concretizar.

Ela resume o seu método de trabalho (e o dos outros editores) da seguinte forma: busca-se enviar o original para a produção da maneira mais completa

possível. Para isso, avalia-se aproximadamente o número de páginas da obra e é estabelecido um cronograma. Vera enfatiza a necessidade de se estabelecer um cronograma a ser cumprido já nesta etapa, afinal, é daí que parte o original, do qual todos os outros profissionais da cadeia de produção dependem para iniciar seus trabalhos. A partir de então, conforme o editor e/ou autor, é elaborado um roteiro de fotos, gráficos e mapas, que é encaminhado ao departamento de iconografia; como essa etapa requer um tempo – devido à preparação dos mapas e às consultas a bancos de imagens –, paralelamente, ela vai trabalhando no texto, aí esse original passa pela revisão, depois o editorial confere o projeto gráfico e a diagramação (observando detalhes como, por exemplo, se a imagem está perto do conteúdo), ou seja, ao editorial cabe acompanhar tudo isso do início ao fim. Ela ressalta que a função do editor não é só fazer o original, porque é ele o responsável por acompanhar tudo até a finalização do livro.

Na visão da editora entrevistada, o trabalho por ela exercido é de caráter mais intelectual e criativo e, por ter de mexer com o texto, é “mais de meter a mão na massa”; e nisso ele difere do trabalho do gestor, que também é um editor, mas cuja função de edição do texto se soma às funções administrativas e de coordenação da equipe. A entrevistada acredita que o seu trabalho é mais individual do que coletivo, porque apesar de haver uma troca com os outros agentes, ela afirma que trabalha sozinha a maior parte do tempo.

Contribuições do editor

As contribuições do editor para a obra didática, na opinião de Vera, são muitas. A primeira acontece quando chega o original do autor, que o editor lê de maneira crítica, visando apontar os problemas para o autor. Ela exemplifica: “aqui você tem que falar mais disso”, “Isso aqui está defasado, já não é mais assim. Vamos ver esse conceito, parece que ele mudou”. Ela salienta a diferença, nesse caso, do livro didático para o livro de literatura, pois neste último respeita-se mais o texto do autor. Ela acrescenta que, mesmo não sendo formada em geografia (sua formação é em letras e jornalismo), para trabalhar nessa área ela se cerca de professores de geografia; além disso, o contato constante com a disciplina promove o aprendizado. Ela diz que sempre procura, nas obras que edita,

estabelecer uma parceria com o autor, buscando respeitar o desejo dele, mas oferecendo uma contribuição para que a obra fique melhor e mais atualizada.

Vera acredita que o editor de livro didático muitas vezes exerce um trabalho de co-autoria, porque o autor normalmente é professor de uma disciplina. Ele domina muito o conteúdo, mas, no momento em que tem de transformar esse conhecimento em forma de texto de livro, não tem facilidade nem experiência. Então a forma do texto, “a não ser quando o autor tem muita experiência e é muito bom”, é quase sempre dada pelo editor – respeitando o conteúdo que o autor domina, ou ainda aquilo que o colaborador ou leitor crítico agrega. A editora acredita que tem bastante margem de liberdade de intervenção numa obra didática, pois o editor tem muita autonomia e se cerca de profissionais que lhe dão apoio, como os leitores críticos. O único fator limitante, segundo ela, é o tempo.

A participação do autor

A editora assinala que o autor do texto não acompanha todas as etapas da produção editorial. Após tomar parte nas etapas já descritas anteriormente, o autor só volta a atuar à altura da segunda ou terceira prova do livro, para fazer uma última leitura e apontar possíveis ajustes finais. Indagada a respeito do “peso” que têm as recomendações do autor ao longo do processo, ela afirma que não existe um padrão, depende do profissional responsável pela edição. Ela, pessoalmente, concede-lhes bastante importância – exceto quando não há tempo para fazer muitas mudanças –, por ser perfeccionista. Quanto ao interesse do autor em participar do processo, Vera responde da mesma forma, afirmando não há padrão, dependendo do autor, conforme trecho abaixo:

Tem autor que participa até demais, que aí não sai daqui. Tem autor que é super colaborador, então ele faz um trabalho de parceria. Tem autor que participa mais ou menos e tem autor que não participa nada. Aí fica tudo com o editor e o colaborador. Tem de todo tipo. (...) Mas aí, se o autor não participa tanto, como a obra já existe, tem gente, tem profissional capacitado, aí o editor entra com tudo, faz bastante coisa e depois, de uma certa forma, vai pra ele, né? Sempre ele vai ter que ler. Participando ou não, uma hora ele vai ter que ler porque ele responde por aquilo.

O diálogo entre os agentes

Questionada a respeito da existência de um diálogo entre os agentes da cadeia de produção, especialmente na etapa de elaboração do projeto gráfico, Vera afirma que ultimamente até que tem havido discussão e colaboração maiores. Mas ela cita o caso de um livro de primeiro ano do ensino fundamental em que trabalhou, do qual ela fez grande parte do trabalho – segundo Vera, ela praticamente fez o livro, e os autores atuaram como se fossem editores – e, como estava muito envolvida no projeto, já tinha em mente algumas características que deveriam estar presentes no projeto gráfico. Todavia já havia um projeto de coleção mais ou menos pronto, que acabou sendo utilizado. Para a editora foi uma frustração, porque não foi feito nada do que ela havia previsto para aquela coleção, como a diferenciação de corpos tipográficos em certas questões introdutórias, por exemplo. Portanto, como o projeto gráfico foi aprovado dessa maneira, sem que houvesse espaço e oportunidade para ela sugerir adaptações, ela acredita que o livro ficou “muito aquém do que poderia ser”. Ela acrescenta que às vezes isso também pode acontecer devido a limitações de tempo. No tocante às interferências e sugestões de outros profissionais em seu trabalho, ela afirma recebê-las bem e considerá-las sempre. Ela exemplifica por meio da etapa de revisão, na qual os revisores assinalam uma série de dúvidas. A editora afirma que lê todas, uma por uma, sem desconsiderá-las, extraindo dessas observações aquilo que procede, por acreditar que essa troca torna o trabalho melhor.

Coleção *A geografia da gente*, de Ieda Silveira

A editora descreve que essa coleção tinha grande potencial, pela capacidade da autora e porque a proposta, em termos de conteúdo e de abordagem, era diferente, inovadora até. Entretanto, a ideia inicial deveria ter sido muito mais trabalhada; a idealização não conseguiu ser concretizada por falta de tempo, a forma do texto não pôde ser muito trabalhada. Até mesmo por isso, “ela ficou acima do nível a que se destina”, de acordo com Vera. Segundo ela, deveriam ter sido feitos alguns cortes, pois a coleção acabou sendo feita de uma maneira muito corrida e, além de ter ficado muito grande, saiu atrasada. Ela explica que quando

uma coleção sai atrasada os divulgadores não a promovem tanto, dando prioridade para outras; em decorrência disso a coleção não obteve sucesso e até hoje vende muito pouco.

Quanto ao projeto gráfico dessa coleção, Vera elucida que na primeira edição da obra a tentativa foi de acompanhar a proposta diferenciada, então, dentre outras características, o texto era organizado só em uma coluna (enquanto todos os livros da editora usavam a disposição em duas colunas). A autora teve que lutar muito pelo que queria no projeto, porque houve muita resistência, até porque geralmente se opta pelo que é mais tradicional, pelo modelo com o qual o professor já está acostumado, afinal, diz, há medo de mudar, arriscar, e não dar certo. “Infelizmente existe esse medo, então quando a pessoa quer uma coisa diferente ela tem que brigar muito pra conseguir esse diferente”. Então, o livro considerado pela avaliação do PNLD como de projeto gráfico “inovador” acabou sendo modificado posteriormente para um modelo mais comum, tradicional, em duas colunas, inclusive, e mais parecido com os outros livros da editora – a editora acredita que tenha sido também para diminuir o número de páginas. Quem acompanhou o processo de edição acha que a coleção deixou a desejar, segundo ela.

Questionei a editora a respeito da ausência de diferenciação no projeto gráfico entre os volumes de uma coleção de Ensino Fundamental II, ao que a editora respondeu fazendo, ao mesmo tempo, uma reflexão. Ela afirmou que o departamento de arte se preocupa mais em estabelecer uma diferença entre os volumes de Ensino Fundamental I porque consideram que há uma diferença maior nessa faixa etária. Contudo Vera reflete sobre a questão:

Essa é até uma boa pergunta para a gente ver, porque sempre foi assim, não houve essa preocupação. Mas é uma coisa até para ver, para se questionar, porque – você veja – no sexto e sétimo anos o pessoal ainda é meio criança, né? Depois começa a ficar mais mocinho. Mas não tem, não tem. É bem nítido assim: aqueles primeiros aninhos, depois o quarto e o quinto anos, depois tem o Fundamental II e depois tem o Ensino Médio. Mas assim, entre os volumes, nem saberia te dizer se há uma reflexão sobre isso ou não.

O PNLD

Perguntei a Vera o que achava do PNLD. A editora afirmou que a Editora Ática tem compromisso com a educação, e isso independe de haver o Programa. Ela trabalha na Editora há mais de trinta anos e assevera que a Ática sempre teve o comprometimento de fazer um trabalho sério. Porém ela acredita que, para as empresas editoriais que não agiam da mesma forma, o Programa está contribuindo, ajudando a corrigir falhas.

Ainda que Ática já fizesse um trabalho correto antes de o Programa existir, a entrevistada considera o trabalho relativo às adaptações às exigências do PNLD “um pouco massacrante” e que quando é divulgado o Edital “é uma neurose”, porque é preciso atentar para todos os detalhes. Ela diz que sempre é preciso ler o Edital do PNLD, seguindo item por item. Normalmente, explica, a produção já tem início antes que o Edital seja divulgado, até porque já se sabe a maneira de proceder, pela experiência dos anos anteriores e pelo compromisso com a correção das informações. No entanto, quando sai o Edital,

you have to read everything to see if anything was left out of being contemplated, or if everything is OK, then the people check all the items. But you can't wait, because you don't know, or you will come out of that horrible form. So you have to go ahead and do it.

Afinal, admite, o governo atualmente é o grande cliente, então as empresas editoriais fazem tudo de acordo com o exigido, porque também dependem disso. Os próprios autores já preparam o original com base nos moldes do PNLD. Vera conta: “Esse livro que eu estou fazendo, eu mandei para a autora o edital anterior, né? Para ver se estava mexendo com isso, se estava estabelecendo as relações e tal...”. De qualquer forma, a responsabilidade pela checagem final é do editor, que deve conhecer bem os critérios das disciplinas com as quais trabalha.

A editora faz uma crítica, chamando atenção para a necessidade de “uma grande mudança de base, que é na educação, que é você preparar melhor os professores. Dar condição, né? Dar educação como um todo. Não só exigir lá o livro”. Ela acredita que, antes de exigir a correção dos aspectos relacionados ao livro, “você tem que melhorar a educação, a educação tanto nas escolas, quanto formar melhor o professor, que aí ele mesmo vai poder avaliar melhor (...). Então tem que haver uma mudança total, não só exigência de livro.”.

Outra crítica apontada por Vera, mais especificamente em relação aos critérios do PNL D, é relativa à exclusão já na triagem por causa de um detalhe. Ela salienta que compreende a exclusão quando é por erro de conteúdo ou por algo importante que deixou de ser contemplado, mas, no caso de um detalhe que pode ser facilmente modificado,

eu acho que poderiam devolver e falar assim: “Olha, está faltando isso, nós só vamos receber com isso, porque isso é uma pré-seleção”. Mas você eliminar todo um trabalho de uma equipe por causa de um detalhe... E já aconteceu. Não nosso aqui, mas já aconteceu.

Quanto à comissão avaliadora, Vera não sabe exatamente por quais profissionais ela é composta, mas sua opinião é que os avaliadores fazem uma apreciação mais do ponto de vista dos conteúdos e que deveria haver profissionais especialistas da área de didática e de design.

No concernente às “especificações técnicas mínimas” para produção dos livros (quanto ao formato, acabamento e à matéria-prima), Vera acredita que “talvez seja uma questão de negócios, não de educação”, “porque eles querem que sejam determinados os cadernos, o preço (...). Talvez isso aí seja mais uma padronização de preço”.

O Guia de livros didáticos

A entrevistada expõe que quando sai o **Guia** ela tem que examiná-lo, ao menos para ver as obras da Editora, caso não haja tempo para contemplar as demais, o que seria o ideal: “A nossa obrigação é estar por dentro de todos os concorrentes, de tudo, mas às vezes a gente não dá conta”.

Sobre o conteúdo do **Guia**, Vera crê que as resenhas são coerentes com relação ao conteúdo das obras e que ele norteia o professor de certa forma, mas acha que o professor também deveria se informar melhor com relação à avaliação para poder fazer uma apreciação mais apurada das coleções.

No tocante às categorias de classificação quanto ao projeto gráfico (“inovador”, “adequado” e “regular”), questionei Vera qual sua opinião. Ela ponderou que é interessante estabelecer essas classificações para orientar os professores em suas escolhas, mas acha que eles deveriam ter acesso aos pontos avaliados para se chegar a essas classificações – “nesse aspecto é inovador, nesse

não é”, “inovador em quê?”. Indagada se geralmente concordava com essas classificações – se uma obra foi “inovadora” mesmo ou se foi “adequada” –, Vera tocou em um ponto muito interessante: ela nem acredita que atualmente haja tanta inovação:

Eu questiono, porque com esse negócio agora, eu estou achando tudo muito igual. Antigamente tinha, por exemplo: uma coleção didática era assim, a coleção do outro, cada uma tinha suas características. Eu acho que com esse negócio de MEC, ficou todo mundo preocupado com o MEC, e acabou se estabelecendo um padrão, e eu acho que perdeu um pouco... E a criatividade ela também exige um pouquinho mais de tempo. Com essa corrida, com essa disputa, começa uma, pega outra, pega outra, não está dando. Fica assim: “o que o tal está fazendo?” (...) Agora fica tudo dentro de padrões. (...) Eu estou achando que todos estão um pouco iguais, porque fica um olhando o que o outro está fazendo, e não quer fugir daquilo para não perder, e eu acho que isso não é bom. Acho que a gente tem que ter uma proposta, tem que ter uma criatividade, tem que chegar: “olha, eu acredito nisto. Que tal? Vamos fazer dessa forma?” Mas as pessoas têm medo, por causa das regras... Porque tudo envolve dinheiro, essas coisas, aprovação, tem muita coisa envolvida...

5.2.1.2 O editor de arte

Sobre o departamento de arte da editora Ática, a responsável por ele, Margarete Gomes, relata que existem quatorze pessoas trabalhando nesse setor e que há um grupo bastante heterogêneo, no sentido de que há um número considerável de profissionais que estão há mais de vinte anos na empresa e que não possuem a formação específica em design, pois vêm de uma época em que esta não era exigida – provavelmente por ser relativamente recente na época, uma vez que o surgimento da ESDI, a primeira instituição a oferecer curso de design de nível superior no Brasil, data de 1964. Apesar disso, a editora de arte afirma que esses profissionais foram se especializando e que têm um conhecimento fantástico, principalmente em relação ao cuidado com a produção, e que a soma desse grupo àquele composto por profissionais já com formação específica na área – que traz os conhecimentos acadêmicos, além de ousadia e de uma “outra visão de mundo” –, tem sido positiva, possibilitando uma “outra leitura em conjunto”.

A elaboração do projeto gráfico

Quanto à proposta de projeto gráfico, o editor de arte encomenda ao designer o projeto por meio de *briefing*, como já foi dito. O designer, então, faz uma primeira apresentação para a editoria de arte, a qual irá avaliar a proposta e a discutirá com o editor de texto, para organizar os possíveis ajustes. A editora de arte conta que o que se busca fazer é convidar sempre os envolvidos para que, nas negociações, haja um consenso. Então, para Margarete, o editor de arte precisa usar de sua argumentação, de suas ferramentas, para inculcar nos outros envolvidos aquilo que acredita ser ideal, afinal, apesar de ele ter autonomia, ele não é o único responsável pela aprovação do projeto, uma vez que há outros agentes envolvidos no processo e diversos interesses e visões em jogo.

Ela frisa também a importância de a empresa se posicionar claramente a respeito das expectativas em relação ao produto, para que se defina o nicho de mercado e, conseqüentemente, as características deste produto.

A respeito dos designers, que geralmente são terceirizados, a editora de arte conta que a Editora tem um grupo de colaboradores externos formado por

especialistas e os escolhe em função de alguns fatores – como o perfil e as soluções gráficas desejadas para determinada coleção e o resultado esperado (mais tradicional ou mais diferenciado, por exemplo). A profissional conta que há casos em que se quer um “boom” em termos de resultados, então se convida o “mestre dos mestres” para realizar o projeto gráfico da coleção, mas que, quando já se tem um catálogo bem definido em função de determinados mercados, acaba-se definindo também o grupo de colaboradores *free lancers*. Ela frisa, ainda, que há diferentes formas de participação: alguns designers participam mais ativamente da linha de produção e outros não, limitando-se à feitura do projeto gráfico.

De modo geral, o editor de arte conhece bem o grupo de colaboradores disponível e a grande estratégia dele é justamente saber reconhecer o profissional adequado para cada projeto, a partir da identificação do perfil do profissional em relação ao do projeto. Dessa forma, diz a editora de arte, a escolha acertada do profissional *free lancer* a ser contratado já é o primeiro passo para que o projeto dê certo. Então, este editor, tendo o “entendimento do projeto como um todo”, encomenda o projeto gráfico por meio de um *briefing* ou de um encontro dos editores responsáveis com o profissional (que por vezes inclui até o autor da obra).

De acordo com Margarete, os projetos gráficos realizados por esses profissionais geralmente são compatíveis com as orientações fornecidas, sendo muito raro não ter um retorno positivo; entretanto, também é muito infrequente que a primeira apresentação de um projeto gráfico esteja totalmente de acordo com o desejado e/ou idealizado. Isso ocorre até mesmo pelo fato de o departamento de arte não ser o único responsável por esse julgamento; assim como em outras etapas é recomendável que todos os departamentos se envolvam, na fase de projeto gráfico também se age da mesma forma: recebida a proposta inicial, as áreas trocam ideias, divergindo e convergindo em determinados pontos, até chegar a um consenso em relação ao que deve ser mantido ou alterado.

Quanto ao comportamento do designer, a entrevistada afiança que este recebe bem as críticas e os comentários a respeito das alterações necessárias (mas reforça que está se referindo especificamente ao designer de livros didáticos), postura que se mostra diferente de um momento anterior, no qual este profissional frequentemente se colocava em uma posição superior, em um pedestal, acredita ela que por considerar que “para se envolver na produção ele tinha que fazer parte

de outra realidade”. Contudo, a entrevistada crê que posteriormente o designer começou a entender o valor do cliente. Ela ainda acrescenta que a relação com os ilustradores se dá da mesma forma, principalmente pela atual facilidade de realizar pequenas modificações e ajustes pontuais, proporcionada pela tecnologia. Assim, torna-se possível que até mesmo a encomenda ao ilustrador seja mais livre, menos criteriosa. No entanto ela esclarece que tudo isso também depende da área em que se enquadra a coleção didática. No caso de um projeto na área de exatas, por exemplo, as instruções ao ilustrador devem ser mais precisas, já em língua portuguesa, a edição das imagens pode ser maior, sofrer mais intervenções.

Ao ouvir a editora de arte discorrer mais especificamente sobre algumas decisões relativas ao design, pudemos apreender certos pontos relevantes para a pesquisa em curso no que tange às diretrizes usadas para a elaboração do projeto gráfico de livros didáticos. Indagada sobre a existência e/ou a utilização de estudos e diretivas que orientem a realização do projeto gráfico ideal conforme parâmetros como legibilidade, a editora de arte replicou que

tem muito da prática e tem muito do novo. Tem muito da necessidade de se realizar alguma coisa pré-estabelecida em número de páginas, por exemplo. Tem do mercado, do cliente; por exemplo, quando você tem um público muito específico, que é o de EJA – educação de jovens e adultos –, enfim, o fato de ser um livro didático para um segundo segmento do ensino fundamental II não significa que você possa praticar o que você pratica num livro regular, então, quer dizer, é uma soma de tudo que te leva a reconhecer qual é o melhor atributo gráfico em tipologia, entrelinhamento, ocupação das informações nas suas áreas. Muitas coisas.

A propósito da diferenciação feita, que a entrevistada citou, dependendo das características de público-alvo e da faixa etária, ela acrescentou que

não só a arte, mas, enfim, todos do processo precisam hoje acompanhar, dentro do mercado, as necessidades do cliente, para poder ter entendimento desde o início. Quer dizer, nós não temos mais na estrutura aquele profissional especializado que fica ali fazendo só. (...) Você vai ter visão do comercial, quer dizer, do cliente, do mercado comercial, do marketing, tem também o financeiro presente, porque você precisa realizar o estimado, porque há um orçamento, então você precisa ter uma visão de tudo.

O tempo de produção

Quanto ao momento em que o editor de arte trava contato com o material, depois de iniciada a produção editorial, Margarete afirma que depende do projeto, não sendo possível, portanto, generalizar, mas, considerando um panorama ideal, supondo que a obra fosse realizada em um período de dois anos, poder-se-ia dizer que o departamento de arte entraria em cena mais ou menos no início do segundo ano. Contudo ela adverte que há casos críticos – e não são poucos – em que o departamento de arte só inicia sua participação muito perto do prazo final. Ela relata, ainda, que quando um original é encaminhado para o departamento, ele chega com indicações, tanto do editor como do autor, e que ele já deve estar resolvido na sua estrutura, contendo um roteiro e informações que permitam ao diagramador trabalhar, mesmo que sem as imagens, já reservando seus espaços e definindo a proporção delas.

De acordo com a pormenorização da entrevistada, de maneira geral, em função da quantidade da produção e do pouco tempo disponível, fica inviável e insustentável a realização de projetos gráficos e, principalmente, de diagramação internamente, dado que a demanda de produção muitas vezes é “de um exército”, exigindo a contratação de prestadores de serviço. Ela frisa, no entanto, que quando há muita gente terceirizada, a vigilância tem de ser maior, exigindo, por sua vez, a presença de mais coordenadores para gerenciar esse fluxo. Afirma também que, dependendo do tempo disponível, se porventura o projeto tem início em um momento em que não há muitos outros simultâneos, privilegia-se o trabalho com profissionais internos, até para que cada profissional da editora tenha a oportunidade de contribuir com suas ideias em algum projeto.

Ainda versando sobre a disponibilidade de tempo, mas estabelecendo uma comparação com o tempo ideal de produção, a entrevistada assevera que uma coleção não deveria se resolver em menos de dois anos, ou seja, a produção de um livro deveria consumir no mínimo em torno de seis meses, se considerada a sua produção “desde a parte do intelecto”, isto é,

desde a parte intelectual em autoria até a finalização do arquivo eletrônico, depois de ter passado por uma edição de texto, formatação da informação, muitas leituras internas pra que você tenha ali a página diagramada, lida e validada pelo autor (...)

A entrevistada chama atenção para o fato de que esse tempo mínimo de dois anos se refere à primeira edição de uma coleção, uma vez que é mais complicada; depois, as outras saem com mais facilidade, exigindo um pouco menos de tempo. De todo modo, ela diz que não há um modelo “engessado”, mas que geralmente, no modelo praticado, não há muito tempo disponível; então, buscam-se recursos para que o livro seja realizado em um período de dois meses. Porém ela adverte que esse tempo abreviado não é recomendável porque se torna um fator de risco para a obra, já que se os profissionais buscarem apenas cumprir o prazo, não cumprirão a vigilância da informação, “focando só a operação”.

Assim como Vera, a editora, falou sobre a simultaneidade de obras pelas quais fica responsável, Margarete também chamou atenção para essa característica da produção editorial; indicando que, em razão de uma demanda de mercado e de uma necessidade da empresa, e dependendo do programa em que a obra vai se encaixar, o profissional responsável pela edição de arte cuida de diversos projetos ao mesmo tempo – chegando a acumular às vezes cinco, seis. Afinal, ela explica,

você começa a cuidar de um projeto agora, logo em seguida o segundo chegará e eles acabam se encontrando em diferentes momentos; aí você acaba ficando com o segundo. O terceiro chega, mas o primeiro ainda não ficou pronto, então você acaba trabalhando com um terceiro (...).

Ela diz que isso também é devido ao fato de que, às vezes, até que se acertem algumas questões, a obra permanece no departamento por não ter sido liberada para finalização, então, nenhuma oportunidade de modificação e atualização do projeto é perdida. A entrevistada pondera, ainda, que isso é um desafio, uma vez que se acaba trabalhando com diversos referenciais simultaneamente, pois os problemas, as informações e a estrutura são diferentes, “então o profissional precisa ter flexibilidade (...) e buscar a solução também rapidamente para muitos projetos ao mesmo tempo. (...) As empresas hoje em dia colocam muitos projetos, elas precisam de produtos.”

Atribuições do editor de arte e do designer

Segundo a entrevistada, cabe ao editor de arte, de uma maneira geral, ter o entendimento do projeto editorial e sugerir as soluções gráficas para o projeto como um todo. Quanto à sua função na fase da diagramação, ele é o gerenciador,

o responsável por vigiar e coordená-la. Ela acrescenta que, caso esteja envolvido em diversos projetos – o que significa lidar com diferentes projetos gráficos –, o editor de arte precisa ter consciência de que em cada um deles ele terá que buscar soluções com seus parceiros editores de texto para os pontos críticos (e repassá-las para o colaborador ou para o gerente), porque eles aparecem regularmente, seja no projeto editorial, na proposta gráfica, no planejamento de produção.

Outra tarefa importante delegada ao editor de arte é cuidar da adequação das imagens ao texto, afinal, estas não devem ser gratuitas – não só por exigência expressa no edital do PNLD, como por uma questão didática –, precisam estar alinhadas com a proposta e, principalmente, com o texto. Então, este editor fica também responsável pela vigilância do uso das imagens, não se restringindo a ordenar uma pesquisa ou uma liberação de projeto. Margarete ressalta que, quando as imagens estão no domínio da edição de arte, elas já passaram pelo crivo do editor (de texto), mas a arte também pode sugerir uma troca ou uma adequação, porque fez uma leitura diferente naquele momento.

A entrevistada crê que seu método de trabalho se baseia na sua experiência adquirida e que ele não é imutável, devendo se adaptar em função de diversos fatores: a empresa onde se atua e sua política, sua estrutura, e o produto.

Margarete revela que considera seu trabalho coletivo, pois dificilmente trabalha sozinha, e que, ainda que exista uma tarefa só sua, porque aquilo lhe foi direcionado, há uma dinâmica na comunicação que possibilita a interação mútua entre os parceiros de trabalho, favorecida pela proximidade. Ela acredita que isso é positivo, pois o recebimento dessas informações permite que se construa um entendimento global do processo.

Contribuições do editor de arte e do designer

Quanto à contribuição do editor de arte para a obra didática, Margarete acha que é garantir efetivamente a organização da informação numa proposta gráfica consensual, aprovada por todos os agentes participantes da produção editorial.

Questionada sobre quem acha que é o profissional da cadeia de produção responsável pelas decisões iniciais do projeto gráfico de livro didático, ela afirmou ser o editor de arte, por acreditar que ele já antecipa um projeto por meio

de um “*briefing* verbal” e, posteriormente, o “traduz” de alguma forma para o editor de texto e para o designer.

A participação do autor

Sobre o processo de elaboração do projeto gráfico, Margarete diz crer que não importa o modelo usado para que a arte receba as informações – se via conversa entre os agentes, ou via *briefing* –, mas considera essencial que haja uma conversa, uma troca de informações não só com o editor, como também com o autor da coleção. Dessa forma, acredita, as intenções do autor serão identificadas por todos do processo (não só do departamento de arte) e empregadas no projeto. A conversa com o autor também se revela de grande importância até mesmo pra que ele possa dar seguimento ao seu trabalho, uma vez que muitas vezes há um limite de páginas por livro, que o autor deve respeitar. A editora de arte simula uma conversa com o autor: “olha, autor, se você escrever demais, olha só o que vai acontecer: nós não teremos espaço para esse número de páginas no portfólio da empresa e, pra ficar nesse número de páginas, nós vamos ter que utilizar um corpo infinitamente menor, e o publico não é pra isso...”. Ela conta que, antes, um capítulo da obra necessariamente já deveria estar pronto para seguir para a fase de projeto gráfico; agora, diante do tempo cada vez mais curto e da grande quantidade de obras em produção, mesmo não havendo um capítulo pronto, totalmente editado, é possível delinear um projeto gráfico baseado em uma estrutura presumível do capítulo, fundamentada nesse diálogo entre o autor e a Editora, a partir do qual são reunidas já algumas informações. Então, parte-se para o estudo dos tipos, do entrelinhamento, verificando a mancha gráfica; pode-se definir também os estilos de ilustração. Entretanto, ela alerta que, definindo-se um conceito, é plausível ir pensando por capítulos as questões de estilo e tipografia, mas que é imprescindível em algum momento parar para pensar no todo a fim de garantir padrão na obra e na coleção.

Em relação à participação do autor na fase de elaboração do projeto gráfico, Margarete diz que alguns autores participam, outros nem tanto, mas estes são informados do resultado de qualquer forma. Alguns até mesmo solicitam participar desde o início, solicitação esta que é bem recebida pelos editores,

segundo ela, que afirma que as sugestões dos autores são levadas em consideração, pois costumam ser valiosas, dado que os autores hoje são “super plugados”. A editora comenta que, muitas vezes, uma ponderação do autor acaba definindo certas características do projeto, pois que o autor tem muito tempo e trabalho investidos na própria obra, estando “imerso” nela há mais tempo que os demais agentes da cadeia.

O diálogo entre os agentes

De acordo com a editora de arte, hoje o trabalho não é mais estanque, baseando-se em um modelo em que há grande parceria entre os profissionais (o editor de texto, o pesquisador iconográfico, o editor de arte, o designer, o revisor etc.). Acrescenta que ainda há muito a ser feito, mas que esse novo modelo é muito melhor que o anterior, pois há bastante troca entre os diversos profissionais da cadeia de produção editorial, o que antes não ocorria, pois cada um se restringia a cuidar de sua parte. Os setores de edição de texto, de arte e de iconografia não permutavam ideias e conhecimentos. Ela nota que o grande diálogo existente hoje entre os profissionais permite um melhor entendimento do processo e às vezes uma compreensão de algo que outro profissional não teve; possibilitando agregação de valor.

Quando questionada a respeito do porquê dessa alteração de postura, ela não soube precisar exatamente, mas disse acreditar que ela se deveu primeiramente a uma mudança física, quando, há mais ou menos quinze anos, houve a necessidade de juntar algumas equipes em um mesmo espaço físico e, desde então, os grupos tiveram mais entrosamento e passaram a entender melhor as necessidades e limitações uns dos outros. Após um tempo, percebeu-se o estímulo ocasionado, ainda que não fosse proposital (ela não sabe dizer se essa modificação proveio da política da empresa). Hoje, todas as áreas da Editora ocupam um mesmo andar, estando separadas apenas por baias. A editora de arte afirma que houve um ganho real em termos de comunicação devido ao fato de as equipes, áreas e subáreas do editorial estarem trabalhando juntas no mesmo espaço físico, pois há inclusive ganho de tempo; os profissionais acabam entendendo melhor as demais áreas e passam a ter uma ideia global, contribuindo até no caso de haver “gargalos” em

outra área, mesmo naquelas das quais o profissional nem é experto (“você acaba ficando especialista macro”). Uma vez que as questões são mais bem resolvidas em função do entendimento que há dos imperativos da área subsequente na cadeia produtiva do livro, evitam-se erros e determinadas dificuldades que talvez surgissem mais adiante.

Criação | intervenção

Quanto à natureza do trabalho de design, ela pondera que ele é fundamentalmente de ordem criativa, mas não só criativa, “porque na busca dessa criação, se ele não estiver alinhado com o conceito do projeto como um todo, o resultado não será positivo (...), não é uma criatividade aleatória, absolutamente, uma criatividade totalmente alinhada com o conceito do projeto”. Da mesma forma, acredita que o trabalho do editor de arte é essencialmente criativo, não só devido à busca da “solução gráfica”, mas igualmente pela busca de estratégias. Afinal, segundo ela, a arte começou a contribuir recentemente “com mais propriedade desde o início até o final” do processo. Comparando com o grupo de revisão, por exemplo, este não contribui efetivamente em todo o processo como a editoria de arte, ao menos por enquanto (porque ela crê que deveria). Ela exemplifica essa participação da arte no decorrer de todo o processo com a sua própria história na editora. Na semana em que realizamos a entrevista, a editora de arte entrevistada estava sendo deslocada para outra função, a de gerente editorial. Isto é, o perfil do editor de arte hoje não deve mais se restringir ao de um profissional que fica limitado ao seu departamento, devendo ser muito mais o de um profissional que participa de todo o processo, conhecendo bem todas as etapas. Do contrário, dificilmente uma editora de arte se destacaria e seria transferida para ocupar uma função gerencial da editora, pois seriam perfis incompatíveis. Segundo Margarete, hoje “a arte está num outro lugar, lugar onde precisa fazer a leitura do todo”.

A despeito de todas as exigências do PNLD e das restrições causadas por estas, além das limitações de tempo, Margarete acha que há margem de liberdade de criação e intervenção numa obra didática, apesar de nem sempre haver esse espaço, dependendo do projeto. Tendo discernimento e, se o projeto permitir, e o

autor também concordar, há essa liberdade. Por exemplo, o designer, para resolver uma sinalização, pode negociar a retirada de um título em um box, caso o considere desnecessário. Questionada sobre quais são os fatores que considera como limitadores para que haja mais liberdade de criação, ela replica que acredita que tem a ver com “autoria de projeto”. Ela acha que, para poder mexer com texto e imagem, o designer talvez tivesse de ser um co-autor, para ser mais bem compreendido, porque o didático tem o seu modelo e a sua estrutura já bem definidos, dado que a sua organização decorre do conteúdo necessário a ser transmitido em quarenta minutos (duração aproximada de uma aula), e que essa conformação do livro é baseada em estudos, não é aleatória.

Quanto a essa questão autoral do designer, a entrevistada relata, ainda, que o editor de arte, o funcionário, é compreendido de outra maneira em relação ao terceirizado (o designer), que traz uma solução, uma criação, passível de direitos autorais, já que hoje há lei que reserva direitos de autoria para a produção gráfica do designer. Ainda que haja cláusulas contratuais nas quais a empresa especifique que pode fazer uso da criação do designer, ela diz que “a lei de direitos autorais está aí pra ser praticada. Necessariamente”. Então, ela ressalta o respeito da Editora aos direitos autorais desse profissional.

Coleção *A geografia da gente*, de Ieda Silveira

Como já exposto na descrição da entrevista com a editora Vera Emidio, notei, em minha análise das obras que compõem a coleção didática que deu origem a algumas das reflexões desta pesquisa (**A geografia da gente**, de Ieda Silveira, voltada ao Ensino Fundamental II), que não há nenhuma diferença em termos de projeto gráfico entre os volumes, que compreendem o período que vai do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental. Apesar do enquadramento em um mesmo nível de ensino (Fundamental II), o estudante ingressa no 6º ano com a idade em torno de onze anos e chega ao 9º ano com em torno de quatorze anos. Isto é, há uma diferença que pode ser significativa em vários níveis, não só em relação às funções mentais (cognitiva, emotiva e volitiva) como também ao desenvolvimento pessoal, aos interesses e à capacidade de leitura neste período compreendido pelo Ensino Fundamental II. Questionada a esse respeito, Margarete profere:

Muito bem colocado, exatamente isso! O que hoje se pratica? Você tem diferentes segmentos: educação infantil, fundamental I, fundamental II, então esses segmentos, eles pedem diferentes soluções, pela faixa etária, mercado, enfim, eles pedem ajustes necessários. Vamos falar no segmento agora: quando você vai pra um segmento... O fundamental I: cinco anos e matérias regulares somadas a algumas novidades agora. Você precisa, nesse equilíbrio de segmento, precisa focar a questão da coleção, o padrão de coleção.

Com isso, a editora de arte quer dizer que é priorizada a identidade da coleção, que, segundo ela, carrega um valor. Ela reforça o fato de que essa diferenciação entre livros de um mesmo nível de ensino não é praticada na produção de uma coleção, e acredita que, quebrando de alguma forma essa identidade por meio de alteração no projeto gráfico, criar-se-ia um problema na divulgação para o mercado que afetaria outras áreas da Editora (comercial, marketing). Ela ressalva, entretanto, que não é especialista dessas áreas e que essa é uma opinião sua a respeito do assunto, e não da Editora, de maneira geral.

Projeto gráfico | Projeto didático

Ainda versando sobre a coleção **A geografia da gente**, de Ieda Silveira, a editora de arte foi indagada se foi feita uma adequação do projeto gráfico à proposta didática da coleção, até mesmo porque a editora, Vera Emidio, contou que a proposta original dessa coleção pretendia ser diferente; a autora almejava fazer algo inovador. Eis parte da réplica da entrevistada:

Essa edição de **A geografia da gente** é uma edição que não é a última, então estamos até olhando um material que já tem uma versão mais atualizada, não tem esses fundos, mas o que tem nesse projeto de diferente – e agora eu entendi por que você perguntou considerando o comentário da Vera – é assim, que na sequência, aqui, por exemplo, as informações estão exatamente onde o original estava sinalizando, e existe uma estratégia por trás disso, uma metodologia de autor... As coisas aqui estão na ordem estabelecida. Aí eu vou dando esse sentido, porque em outros projetos, por exemplo, de repente você tem uma citação de um mapa, uma coluna em uma determinada página, e aí uma remissiva: “vide página tal”. É importante ter uma especificidade. Mas em relação ao projeto gráfico, eu acho que esse projeto tem isto, que a gente teve que buscar adequar as informações em lugares assim bem específicos. Acho que é isso que ele tem de diferente no projeto gráfico. Não em solução gráfica e atributos gráficos.

O PNLD

Com relação ao PNLD, solicitei à editora de arte da Ática sua opinião sobre o programa, de uma maneira geral. Margarete optou por responder primeiramente de uma perspectiva retroativa, de modo a proporcionar uma visão da instauração do PNLD sob a perspectiva da Editora. Ela relata que quando o governo apresentou esse modelo inédito de avaliação de livros e de negociação, “nem o governo sabia o que pedir e muito menos o cliente sabia o que fazer (...). Então, nós produzimos um livro de catálogo”. Já na segunda edição do Programa, surgiram algumas exigências. Nessa segunda edição as coisas não estavam bem definidas ainda, mas, como o Programa é trienal, houve tempo para algumas mudanças irem ocorrendo e para que a proposta ficasse mais bem compreendida pelas partes. Atualmente, já ocorreram diversas edições do Programa e, além do PNLD, há também o PNLEM (Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio) e o PNLD EJA (Programa Nacional do Livro Didático para Educação de Jovens e Adultos), a partir dos quais Margarete acredita que se conseguiu

agregar valor com essa proposta governamental, não no sentido de estar normatizando, mas contribuindo para uma compreensão (...). Eu acho que é uma contribuição para a formação de fato de quem usa o livro didático, porque se sabe que o livro didático em muitos lugares é a única fonte de informação”.

Para a entrevistada, o livro didático tem, como um de seus propósitos, a grande responsabilidade de divulgação, de levar informação para um grande número de pessoas e, nesse sentido, houve uma conscientização até muito rápida. Os profissionais, ao tentar responder às exigências impostas, começaram a se especializar e a se envolver mais, então, há um ganho real nesse sentido por parte da sociedade, o qual pode ser percebido na análise retroativa da evolução do Programa.

Ela alerta, contudo, que, em contrapartida, o Programa criou uma situação “um pouco mais complicada no mundo dos negócios”, salientando que “não dá para falar do programa governamental sem separar as coisas”. Nesse aspecto, ela diz que nem consegue se aprofundar por demais, por não lidar diretamente com isso, mas que é impossível não vivenciar o que a empresa acaba praticando, porque, para negociar com o governo, “é preciso negociar em quantidade para você poder ter um número final interessante”, que é o que a empresa busca fazer, mas às vezes surgem problemas relacionados a isso. O relato de Margarete alude à

questão de negociação do Programa, uma vez que, como o governo compra os livros diretamente da Editora, negocia um valor de capa diferente (bastante inferior) daquele praticado no mercado, afinal, além de não haver a intermediação das figuras do distribuidor e do livreiro, a compra é feita em uma quantidade vultosa. Então, diz Margarete, “os planos governamentais também começaram a aparecer agora nas últimas edições com exigências, enfim, outras... Além daquelas que no primeiro momento estavam, assim, construindo a transformação”. A sua opinião é de que, apesar de hoje estar embutida no Programa também essa questão de negociação, “ele não pode começar a se perder naquilo que ele tem de melhor, que é contribuir efetivamente para o grupo com informação”, não devendo adquirir um tom de contrato de negócios. Ela enfatiza o fato de esta ser a sua impressão pessoal, e não uma opinião da empresa.

Margarete afirmou, ao ser indagada a respeito da leitura do Edital do PNLD, que ela necessariamente sempre o lê e por várias vezes e que todos os envolvidos no processo têm de lê-lo. Margarete justifica dizendo que em cada leitura, por mais que seja a décima edição do Programa, surgem dúvidas, questionamentos, e é preciso chegar a um consenso; o grupo precisa estar alinhado em relação às dúvidas e respostas.

Perguntada se alguma das diretrizes do PNLD havia influenciado o seu trabalho de maneira significativa, a entrevistada expôs que acredita que tenha havido uma releitura em relação a manifestações sociais, mencionando a ocorrência de uma conscientização no sentido de se representar cada grupo social da maneira correta, de acordo inclusive com as diferenças regionais, o que ela considera uma boa contribuição. Para ela, faria falta não ler o edital, porque há em alguns momentos no edital, de uma maneira sistematizada, o que se espera encontrar de conteúdo em cada matéria, “então, se você não é o profissional daquela área, enfim, na maioria das vezes você tem que se aproximar de quem é e adquirir a informação”.

No tocante aos critérios que ela acha que deveriam ser excluídos ou acrescentados ao Edital, ela responde que são muitos, justificando que se cada um dos envolvidos fosse consultado, teria, se não as mesmas, outras considerações a fazer,

porque você acaba participando efetivamente do edital, da busca pela aplicação do edital, e aí você encontra algumas coisas com as quais você não vai concordar, mas o edital é o documento oficial, e você acaba, assim, montando um acervo de considerações.

Referindo-se a um ponto que considera crítico e mereceria exclusão do Edital, ela alude à etapa de triagem, na qual um protótipo do livro (montado manualmente) é submetido a uma análise primordial para passar, posteriormente, pelo processo de avaliação completo. Nesta triagem, caso uma única página do protótipo esteja invertida, por exemplo, esse livro é excluído, critério ao qual ela se opõe fortemente, uma vez que é apenas um erro no protótipo. Se essa coleção é excluída por conta disso, ela diz, perde-se a oportunidade de lançar para o mercado, para o aluno e para o professor, um projeto fantástico. Esse é um ponto bem marcante na opinião da editora de arte.

Quanto à leitura e à vigilância da aplicação das diretrizes do Edital, Margarete revela que a Editora geralmente adota o seguinte método: é feita uma leitura inicial do Edital anterior por todos, enquanto se aguarda a chegada do próximo. Quando ele é divulgado, toda a equipe editorial o lê e, nos dias seguintes, todos se reúnem para conversar, esclarecer as dúvidas e tomar uma decisão em relação ao modo de atuar na preparação das coleções para a avaliação do Programa. Com o tempo, diz, foi estabelecido um procedimento, um dispositivo, uma vez que é preciso haver um padrão a respeito do que fazer naquele momento; consistindo em uma espécie de *checklist*. Cada um dos setores domina bem o que é permitido ou não nos aspectos que lhe cabem; por exemplo, em relação aos atributos gráficos, o departamento de arte está bem informado das diretrizes que deve seguir. O departamento de revisão acaba sendo o que vigia mais essas questões, porque o livro passa por este setor por volta de duas ou três vezes, então a revisão faz uma espécie de triagem. Porém a ideia é que desde o início o profissional, se sabe que algo não deve ser utilizado, deve respeitar essa condição, porque mais adiante isso pode prejudicar a coleção didática na avaliação; portanto, todos têm que vigiar aquilo que lhes diz respeito. De todo modo, a equipe de profissionais de leitura deve identificar se algo passou despercebido, para que a coleção possa ser aprovada.

Perguntei a Margarete sua opinião, do ponto de vista do design, com relação ao edital apontar “especificações técnicas mínimas” quanto a formato, matéria-prima e acabamento. Ela considera que inicialmente essas especificações entravaram muito o projeto gráfico, porque só se podia “praticar uma única coisa. Engessaram, mas também lá atrás a questão do design, quando o programa apareceu, ela não estava ainda sendo negociada, entendida, como hoje”. A editora

de arte afirma que com o tempo esse engessamento começou a ser um pouco flexibilizado, o que garantiu alguma liberdade, mas revela que ainda há esse engessamento, mesmo que em menor grau. Ela acrescenta que o intuito do Edital ao especificar certas características é padronizar e evitar que o livro tenha um custo superior ao desejado – devido à possibilidade de gerar um número excessivo de páginas ou de se utilizar papéis especiais, por exemplo –, afinal, o próprio governo terá de comprá-lo posteriormente para distribuição aos alunos, caso o livro seja adotado. Margarete admite que, mesmo com esse engessamento relatado, no decorrer do tempo os livros começaram de fato a ficar muito grandes, por conta das necessidades de conteúdo, que também foram se alterando. Então, segundo ela, se tivesse havido mais liberdade desde o início, “é claro que a gente teria consumido mais páginas e talvez tivesse ficado mais belo (...) mas os livros, com o tempo, teriam ficado assim, de duzentas a quinhentas páginas”. Hoje, mesmo havendo um pouco mais de liberdade, a própria Editora deve ficar atenta, porque se o número de cadernos é muito grande e/ou o custo do livro fica maior, “lá na outra ponta de negociação, mesmo que você seja avaliado e aprovado, se você tiver um concorrente que também tenha sido avaliado e aprovado, mas com um número de cadernos infinitamente menor, ali você perde”. Ou seja, tanto a editora quanto o comprador – o governo – não têm interesse em que o custo do livro fique elevado por demais, diante da concorrência com as outras editoras.

No tocante ao formato estipulado pelo Edital para os livros didáticos, Margarete o julga adequado, pois caso fosse menor, principalmente no caso do ensino fundamental I, traria dificuldades para a resolução das atividades, e se fosse maior, talvez não se adequasse ao espaço disponível nas carteiras das salas de aula e nas mochilas, então ela não acha que seja um formato problemático.

No que concerne aos critérios de qualificação incluídos no edital relativos à “estrutura editorial e aos aspectos gráfico-editoriais”, Margarete acha que objetivam apenas estabelecer uma referência e orientar a elaboração do projeto gráfico, para que os profissionais não fujam por demais das diretrizes – até porque essas são mais subjetivas que as “especificações técnicas mínimas” e, portanto, de mais difícil julgamento (e conseqüente reprovação).

Para finalizar, Margarete afirma que, apesar disso tudo, é possível buscar alternativas para que a margem de liberdade da equipe de design não seja afetada, afinal, se desde o primeiro programa todos os projetos foram executados seguindo

os parâmetros do Edital, esse conhecimento já está incutido nos profissionais, que adquiriram facilidade para trabalhar dentro dessas especificações.

A respeito dos critérios específicos do Programa, relativos a cada disciplina, perguntei a Margarete se os profissionais do departamento de arte têm em mente também esses critérios (além dos comuns a todas as disciplinas) ao elaborar, por exemplo, uma coleção de geografia. Margarete responde afirmativamente, exemplificando com o caso da infografia: quando há cortes de solo, a equipe de edição de arte deve estar muito atenta, pois é preciso encomendar uma ilustração cuja reprodução preserve as cores, porque às vezes é um contraste de cor que traz uma informação importante para o entendimento do aluno. Então, há que se ter muita atenção, porque na impressão em *offset 75* gramas (papel especificado para impressão de miolo segundo as normas do Edital do PNLD), se esse contraste não aparecer, isso pode se transformar em um erro. De acordo com Margarete, os profissionais que já vivenciaram alguns programas têm essa experiência e estão atentos a esses aspectos, mas, nos processos de leitura e de liberação dos materiais isso tudo é revisto, dado que todos os envolvidos têm essa informação; ela diz que há “uma soma de vigilâncias”, por meio da participação de todos. Há, ainda, um especialista em geografia, que verifica e libera a versão final.

O Guia de livros didáticos

Sobre o **Guia de Livros Didáticos**, a editora de arte conta que o lê quando é publicado, porque a leitura das resenhas e avaliações contribui para que se saiba o que, da próxima vez, deve permanecer e o que deve ser modificado, constituindo uma referência para os produtores. Perguntada se algum comentário específico teve influência direta em seu trabalho, Margarete replicou que é recente uma análise mais cuidadosa em relação ao projeto gráfico. Anteriormente, ela diz, o texto que aludia ao projeto gráfico de uma coleção era genérico, isto é, era usado sempre o mesmo texto para dar uma espécie de *feedback* em relação ao design de um modo geral, ao projeto gráfico. Ela sublinha que “Era o mesmo texto! Hoje isso não está acontecendo, eles estão, enfim, devolvendo com um pouquinho mais de argumentação, mas eles ainda não são tão criteriosos”. Ela conta que eles apenas o são caso, por exemplo, haja uma imagem cuja informação transmita uma

ideia preconceituosa: “aí, inclusive, é critério de exclusão! Então uma coisa é a solução do todo, no que diz respeito ao design, e outra coisa é você entender essa informação/imagem em outro aspecto do edital” (aquele que concerne aos preceitos éticos, à proibição de veiculação de ideias preconceituosas).

No que concerne à comissão avaliadora do PNLD, Margarete revela:

a comissão avaliadora para mim é uma incógnita (...) Eu nem sei se isso pode ser por falta de informação da minha parte, mas eu não sei se há uma apresentação dessa comissão verdadeira por diversas razões, até mesmo porque quando você se inscreve, você inscreve um número X de protótipos com identificação e outro número X sem identificação, para que não exista nenhuma possibilidade de relacionamento com pessoas que te favoreçam por parte alguma. Agora, eu desconheço uma apresentação de perfis, de profissionais que façam parte. Eu desconheço, mas entendo que seria absolutamente necessário essa bancada ser composta por especialistas de diferentes áreas. Não sei se é assim...

Ainda a esse respeito, a editora de arte acha que essas informações deveriam fazer parte da documentação oficial, porque seria um fortalecimento para quem está produzindo o material didático, e ressalta mais uma vez a necessidade de haver, na comissão, especialistas gabaritados para julgar os aspectos constantes da avaliação.

Justamente quando ia solicitar a opinião de Margarete sobre os conceitos atribuídos ao projeto gráfico na avaliação do PNLD – questão que introduzi dizendo que no Guia as coleções são classificadas como de projeto gráfico “inovador”, “adequado” e “regular” – ela se adiantou à minha pergunta e redarguiu: “É, mas o que é inovadora? O que é regular?”, deixando claro que nem mesmo os produtores do livro didático entendem ou são esclarecidos relativamente a esses conceitos – o que vai ao encontro de minha hipótese inicial. Margarete expõe que, como não fica claro quais são os critérios e pontos considerados para esse julgamento, torna-se complicado compreendê-los. Ainda que a editora de arte não soubesse a que os avaliadores se referem ao empregar esses conceitos, demandei-lhe se compreendia por que a coleção **A geografia da gente** foi considerada de projeto gráfico “inovador” e outras coleções de geografia da Ática (**Construindo o Espaço** e **Geografia Crítica**), avaliadas na mesma edição do Programa, foram consideradas de projeto gráfico “adequado”. A entrevistada declarou que não compreendia, até por acreditar que a coleção **A geografia da gente** poderia ser considerada inovadora em termos de organização, mas graficamente, de acordo com sua visão, não. Na realidade ela considera a

coleção **Construindo o Espaço** como de caráter mais para “inovador”, a começar pela capa, cujas ilustrações são, na realidade, telas fotografadas da artista plástica Helga Miethke, e incluindo a tipografia, que ela considera mais atual.

5.2.2 Editora Scipione

5.2.2.1 O editor

A entrevistada da Scipione, Heloisa Pimentel, está alocada na área de editorial didático de humanas (história e geografia), que engloba desde o ensino fundamental I até o ensino médio, ocupando o cargo de *gestora*. Conforme pode ser visto no organograma da empresa, assim como na Editora Ática (já que ambas pertencem ao grupo Abril Educação), cada área tem um gestor (um editor que se responsabiliza também pelo gerenciamento do fluxo) e uma equipe de editores e de assistentes. Há também os departamentos de arte, de revisão e de iconografia, responsável por pesquisa iconográfica e mapas. Além dessa equipe interna, trabalha-se também com colaboradores externos (*free lancers*). Heloisa reportou que, no ano de 2009, tinha sob sua responsabilidade sete coleções, sendo seis de três volumes (para o ensino médio) e uma de quatro volumes (para o ensino fundamental II).

O fluxo de produção editorial

O fluxo de produção editorial da Scipione é descrito por Heloisa da seguinte forma: há três hipóteses iniciais – a encomenda de uma obra a um autor por conta de uma demanda; o recebimento de um original; ou a reformulação de um livro que já existe, consagrado. O editorial fica atento aos concorrentes e ao desempenho que as obras da Editora têm no mercado, por meio de informações recebidas dos departamentos de marketing e comercial. A partir de então, o cronograma é montado junto com a gerência, ano a ano, sempre apresentando projetos futuros.

Uma vez que se decida que uma obra vai ser publicada, é preciso fazer um projeto, especificar as características da obra, que público ela vai atingir, que faixa de preço ela vai ter e com quais ela vai concorrer. Esse projeto é levado para outras instâncias e, uma vez aprovado, o editorial começa a trabalhar.

Dependendo do estado do original ou do livro que vai ser reformulado, é solicitada uma leitura crítica ou revisão técnica (exemplo: em um livro de história, revisão técnica da parte de história antiga), porque às vezes alguns conceitos e informações já sofreram alterações e os autores não os incorporaram aos seus livros.

Então tem início o processo de edição propriamente dito, que é feito internamente ou terceirizado, no qual se deve verificar como a obra está organizada, qual é a estrutura de cada capítulo, como são as divisões internas, as imagens, se há boxes, quais são os tipos de atividades (e se são pertinentes e se podem ser realizadas com aquelas informações que o capítulo promove) – tudo isso é considerado na edição, diz Heloisa. A editora relata que até a edição ou uma pré-edição podem ser terceirizadas, bem como a pesquisa iconográfica, as ilustrações e a capa (o designer que faz a programação visual do miolo faz também a capa). Então, “é importante que haja uma integração na linguagem gráfica que se faz de ponta a ponta”, diz Heloisa.

Uma grande preocupação na edição é com a adequação da linguagem ao público, expõe Heloisa. É essencial também garantir na edição que haja sempre articulação entre texto e imagem e referência às figuras, pois estas não podem ser só decorativas, gratuitas – isto é, pode-se ter vinhetas, algo que marque a obra, mas, se é inserida uma foto, por exemplo, ela tem que ter uma função. Tudo tem que estar bem amarrado, integrado, diz. Nessa etapa, as imagens ainda não entram na diagramação do original, havendo apenas um texto corrido com as indicações de lugares aproximados das fotos ou mapas. O editor determina quais imagens devem ser utilizadas e prepara uma listagem, a partir da qual o departamento de iconografia vai fazer a pesquisa para encontrá-las. Os mapas e gráficos também são encomendados nesse momento.

Ainda na etapa de início de edição, paralelamente já é encomendada a programação visual para o departamento de arte, por meio de uma ficha preenchida pelo editorial na qual constam todas as características da coleção, como exemplifica Heloisa:

“Olha, é uma obra que tem essa estrutura, eu vou precisar de uma programação visual para abertura de unidade, e eu quero página dupla, quero que seja chamativa, nós vamos concorrer com tal livro, precisa ser nessa linha, ou melhor do que isso, temos que inovar aqui”. Ou às vezes: “Olha, esse livro tem o perfil de livro bem barato, a gente vai fazer uma coisa simples, mas eu quero uma tipografia econômica, legível, uma entrelinha boa”, ou “Este livro é muito grande, a gente

tem que economizar, tem que fazer ele mais enxutinho”. Então ali eu coloco todas as expectativas, tudo o que a gente está pensando, descrevo o melhor possível para o editor de arte, como é essa obra, o que a gente espera dela e qual é a estrutura e tudo que ele tem que prever. Então, por exemplo, “eu quero seções finais, vai ter uma bibliografia, vai ter um índice remissivo, vai ter o gabarito, vai ter...”. Tudo que tem que estar ali, escrito.

De posse dessas informações – e baseado nelas –, o editor de arte vai buscar um designer que faça o projeto gráfico.

Quando o original é considerado pronto, é mandado para o autor para que ele o valide. Tendo sido validado, o material segue para a revisão, para ser preparado, padronizado. Então, a editoria verifica o texto para incorporar ou não as correções que a revisão propõe, os arquivos são validados e seguem para o departamento de arte, que vai encomendar a diagramação para um colaborador externo.

A elaboração do projeto gráfico

Heloisa acrescenta que, quando encaminha o material para a arte, manda também um protótipo, um modelo de capítulo, mesmo que não esteja finalizado, para que o editor de arte tenha ideia das questões que se apresentam e o designer já possa trabalhar com a hierarquia de títulos e com o texto real. Isso permite avaliar, dentre outras coisas, se o capítulo ficou muito extenso dentro do projeto gráfico proposto, conforme a interessante exposição de Heloisa com relação a essa etapa:

A ideia é sempre fazer um capítulo inteiro para a gente ter uma noção de tamanho, qual o resultado visual que vai ter, porque não adianta só ficar bonito, você precisa pensar no impacto que aquilo vai ter no professor – quem escolhe o livro é o professor, então primeiro a gente tem que agradar o professor. Depois você tem que tentar também – pelo menos eu sempre penso nisso – ver se aquilo é funcional para o aluno, então para um aluno que eu sei que é de escola pública, que vai estudar à noite, que já não tem muita vontade, que está cansado, eu não vou pôr aquelas cores para baixo, eu tenho que fazer uma coisa um pouco mais suave, mais alegre, que desperte o interesse. Eu sei que isso é muito subjetivo, mas pelo menos cada vez que eu tento ou avaliar uma programação visual ou encomendar, eu penso em tudo isso. E também tenho que pensar do ponto de vista da editora: “isso aqui vai sair muito caro?”, “o livro vai ficar muito pesado para o aluno levar?”. Nós tivemos uma obra, por exemplo, que ficou linda, maravilhosa, os professores se encantaram. Mas depois de um tempo de uso eles perceberam que aquilo era inviável, porque os alunos estragavam o material ao pôr na mochila, não cabia na mochila, era uma pasta que tinham que levar na mão e acabou matando a edição, a obra. Matando não, porque agora a gente está tentando ressuscitá-la, mas ela caiu

bastante de vendas porque o formato estava inadequado. (...) Não era funcional. Era funcional para a disciplina – artes –, porque você tinha uma prancha desse tamanho para rabiscar e desenhar, em um bom papel. Era ótimo, para a disciplina era ideal, não era bom para o transporte. Então a gente tem que pensar em tudo.

Enfim, há diversos fatores a considerar quando da elaboração do projeto gráfico de uma coleção – funcionais, mercadológicos, didáticos etc. A editora revela que, nesse processo, são avaliadas as necessidades da obra, quais os elementos e seções devem ter destaque; então há uma adequação do projeto gráfico à proposta didática.

Heloisa conta que atualmente o próprio designer vai à Editora expor o projeto pensado e, no decorrer dessa etapa, o designer vai enviando provas que vão e voltam umas três ou quatro vezes até que o projeto “esteja amarrado”, de modo que quando o livro é liberado pelo editorial e chega no departamento de arte, o projeto já está pronto para seguir para a diagramação.

Tanto o projeto gráfico quanto a diagramação geralmente são terceirizados, sendo que internamente são feitos alguns ajustes, adaptações no projeto que porventura sejam necessários para evitar ter de devolver para o designer, até porque isso acontece mais adiante.

A diagramação prepara uma “boneca” do livro como primeira prova, que segue para a revisão, e a partir daí vão sendo feitos os ajustes e outras provas até que todos os ajustes tenham sido feitos.

Quando a boneca é fechada e as páginas definidas,

aí é que a arte encomenda os mapas e os gráficos, porque aí ela já tem os tamanhos certos e ela já faz uma encomenda definitiva. Paralelamente, as imagens estão pesquisadas, o departamento de iconografia faz a pesquisa, manda pra nós, e essa pesquisa é... nós verificamos cada imagem, às vezes com a ajuda dos autores, tem autores que gostam de ver as imagens, gostam de fazer as legendas, e têm competência para selecionar imagens. A gente sempre dá uma olhada. Às vezes não, às vezes nós temos que fazer toda a seleção. E aí isso também é um processo com várias idas e vindas, porque nem sempre eles encontram a imagem que você quer, às vezes uma serve, outra não serve, porque é muito antiga. Em geografia, por exemplo, a gente tem que pôr fotos atualizadas, porque o professor abre o livro, se ele vir uma foto de 2000 já não está bom. Nós estamos em 2009, imagina, o livro que nós estamos fazendo hoje vai entrar na mão do aluno de 2010 a 2012, então eu não posso arriscar pôr uma foto de 2002, por melhor que ela seja. (...) sempre tem que buscar coisas novas, sempre o mais recente possível.

Como já foi aludido, as decisões relativas aos recursos visuais que serão utilizados na obra bem como suas inserções cabem ao editor, que já repassa essas informações para o editor de arte, cujos motivos são explicitados por Heloisa:

Então, por exemplo, se eu quero fazer um livro só com fotos, ou se eu quero mesclar fotos, vinhetinhas de humor, ou alguma outra coisa, ou eu quero um desenho especial para as aberturas, ou encomendar, eu já tenho que falar isso pra ele antes. Porque ao fazer o projeto visual tudo isso já tem que ser contemplado. (...) A decisão se vai ser com menos fotos, ou mais fotos, ou se vai ter uma característica especial, geralmente é tomada também com a minha gerente, porque vamos fazer um livro pra concorrer com tal... Ele tem que chegar no mercado com essas características. É aí, quando a gente decide como vai ser essa obra, é que a gente toma essa decisão. “Então aqui vamos privilegiar, queremos fotos grandes, aqui não, não vai dar, vamos fazer uma coisa mais simples”. Então é uma decisão que vem sendo tomada desde o começo, em função do que a gente quer no mercado ou no governo: “Com quem que vamos concorrer?” Hoje em dia se você não trabalhar com livro didático olhando a concorrência é muito difícil. Até pra lançar uma coisa totalmente nova. Não é pra ficar na cola, fazendo tudo igual, mas você tem que estar sabendo, porque a concorrência mostra o quê? O que o professor está querendo, o que está encantando esse professor.

Então, há outro processo que também é paralelo: são feitas as legendas e determinados os créditos de todas as fotos e, esse material sendo aprovado pelo editorial, segue para o departamento de arte, onde o assistente de arte vai juntar todos os elementos e finalizar o arquivo.

Quando a proposta de programação visual da obra está pronta, os profissionais que participam da avaliação dessa proposta são os do editorial e os do departamento de arte, conforme Heloisa descreve:

eu faço o seguinte: geralmente o assistente de arte que vai acompanhar o meu livro, ele também opina, vem uma prova pra gente da primeira PV – como a gente chama a programação visual –, e aí eu faço assim... Eu passo para as meninas do editorial, todas elas. Se tiver estagiário vê, se tiver editor assistente vê, às vezes a gente pede opinião para o vizinho também (o pessoal do outro editorial): “o que você achou disso?” A primeira reação, né? Então cada um vai anotando nessa prova o que achou, ou faz um pequeno relatoriozinho, “olha, não gostei disso, isso aqui está esquisito, o corpo está pequeno, está apertado”, aí no final chega até mim. Às vezes eu ainda discuto um pouquinho mais com o editor assistente que está trabalhando comigo. Aí é feito um relatório que vai assim: capa, abertura, e o que a gente achou. “Isso está o.k., a tipologia está o.k., mas falta um destaque maior para a numeração de páginas, falta isso, a hierarquia dos subtítulos não está boa, não gostamos disso, não gostamos daquilo”. A gente faz tudo, até o fim, e passa isso para o assistente de arte, que também faz suas anotações, e aí isso vai para o editor de arte.

Na concepção de Heloisa, há margem de liberdade de criação na obra didática no concernente ao projeto gráfico, desde que não se perca de vista a necessidade de se fazer um produto funcional.

O tempo de produção

A entrevistada expõe que o cronograma da Editora relativo aos livros para o mercado (escolas particulares) começa sempre em setembro e tem que terminar em junho, então é nesse período que se dá a produção editorial. Já o cronograma relativo aos livros para o governo, segundo Heloisa,

é sempre uma incógnita. Por exemplo, o edital ainda não saiu. Eu terminei a produção em junho e já comecei a adiantar uma série de coisas porque eu sei que temos um PNLEM por aí. Mas o edital ainda não saiu e a gente não sabe quando ele vai sair. Ele pode sair amanhã, como pode sair dia trinta de dezembro. A partir do momento em que ele sai, a gente tem três meses pra finalizar. Na verdade são quatro, mas precisa deixar um mês só para a elaboração dos bonecos. São vários bonecos, são vários protótipos, e uma parte é caracterizada, outra descaracterizada, então é um trabalho que tem que ser conferido, porque se tiver alguma coisa fora do lugar, se aparecer o nome do autor ou da obra, a obra é desclassificada. É, então, a gente tem três meses pra finalizar tudo, e aí não tem choro, a inscrição é no dia tal, é no dia tal. Se você perder você perde três anos de venda. Não é só um ano... Então, é um período tenso.

Atribuições do editor

Na opinião de Heloisa o editor propriamente dito inicialmente tem que pegar o livro e conhecer os concorrentes. Depois, deve conhecer o livro, garantir que todo o conteúdo esteja correto do ponto de vista científico e fazer todo o possível pra que aquele material se transforme numa obra, em um livro didático que funcione em sala de aula, que tenha um atrativo para o professor, mas sempre respeitando as ideias do autor e vendo o autor como parceiro.

Ela aponta como atribuições do editor coordenar essa série de elementos, de etapas e de relacionamentos mencionados anteriormente para fazer com que aquele material fique adequado e tenha qualidade, ao mesmo tempo em que traga contribuições para o aluno e para o professor, não repetindo o que já existe. A entrevistada acha que o papel do editor é fazer essa coordenação e se relacionar bem com os departamentos de revisão, de arte e de iconografia, para que todas as etapas sejam bem sucedidas.

Seu método de trabalho, descreve, tem como ponto de partida um projeto inicial baseado em um grande diagnóstico. Para isso, ela tenta responder às seguintes perguntas: “Para quem é esse livro? Com quem ele vai concorrer? E como é que nós vamos trabalhar? Do que é que ele precisa? O autor tem

condições de fazer assessoria pedagógica (manual do professor)? As atividades estão boas?” Este último, diz, é um ponto crítico, sendo necessário às vezes contratar professores para realizar essas atividades. Após esse diagnóstico inicial, de acordo com Heloisa, deve-se ler a obra cuidadosamente, pois só assim é possível identificar os problemas de uma obra. É preciso editar um capítulo para realmente tomar ciência, diz.

Porque se você pega um livro agora – vamos supor que esse é um livro –, vou consultar o livro, “ah que legal, ele fala sobre isso, tem fotos, tem tabela, olha esse boxe aqui, é um texto de terceiro, legal. As atividades parecem boas e tal”. Então você tem uma ideia, que você fala “que legal, esse livrinho está bacana”. Só que quando você começa a fazer linha a linha, palavra a palavra, vai e volta, vê se as atividades batem, vê se a hierarquia dos títulos é boa, vê se esse capítulo combina com o seguinte, aí que você sente o drama.

Então ela procura, em todas as obras do editorial, sempre fazer o primeiro volume para efetuar essa identificação, até para orientar quem vai pegar depois.

Apesar de Heloisa ocupar o cargo de gestora, ela afirma que seu trabalho é mais intelectual do que administrativo, porque ela tem de coordenar todas essas etapas e também volta e meia exercer o trabalho de edição. Mesmo a parte administrativa é ligada à intelectual, ao livro propriamente dito.

Contribuições do editor

A entrevistada acredita que a maior contribuição do editor para a obra didática é, a partir da realização do conjunto de suas tarefas, fazer com que o livro tenha certo sucesso no mercado, o que nem sempre é possível, de acordo com ela. Heloisa se refere a alguns pontos que, no trabalho de edição, não se pode esquecer, e que fornecem um bom panorama a respeito das contribuições que o editor pode dar considerando as limitações que circunscrevem seu trabalho:

O primeiro é que você está numa editora, o livro aqui tem o objetivo não só de vender, mas tem que ser um produto de qualidade que não comprometa nenhuma das editoras, nenhum grupo. O produto tem que ser de qualidade, então não pode ter erros, e se ele for bom e servir bem ao professor, melhor ainda. Então você tem que contribuir com a educação, e você tem que vender também, senão não subsiste. Você tem que respeitar as ideias do autor e você tem que trabalhar com um mínimo de dignidade, então tudo isso você tem que considerar. Mas dentro desse quadro eu acho que a gente tem liberdade pra propor coisas e inovar. Às vezes não adianta. Às vezes você quer fazer uma coisa legal, genial – já aconteceu: “ah, seria tão bom se a gente fizesse...”. Mas o professor não vai querer, vai ficar caro, vai ficar caro

demais. Então não é uma coisa que depende só de você ter a ideia e alguém deixar. Tem que considerar tudo isso.

Apesar de Heloisa afirmar que o editor exerce uma grande interferência no texto do autor, ela crê que essa é a tendência do editor ao trabalhar em livro didático, mas não considera um trabalho de co-autoria, dado que essa é a função do editor. Ela expõe, a seguir, um ponto de vista interessante sobre a função do editor e toca em um detalhe importante: o nome do autor.

É fazer acontecer, entende? É fazer aquilo acontecer, é despertar a ideia no autor, é despertar o autor pra fazer. Às vezes a gente tem que escrever alguma coisa? Tem. Vai o nosso texto? Vai. Mas se você for começar a pensar assim, você não faz mais nada. Porque o autor ele tem um mérito. Ele tem o mérito de... Alguns têm um texto bom, mas em livro didático é raro você não precisar interferir, mas tem autores excelentes, você não precisa mudar nada, ótimos. Mas é diferente, por exemplo, de você editar um livro de literatura, em que aí você tem uma autoridade por trás. Não que o autor não seja autoridade, mas é que são tantos elementos que mudam (...) O autor às vezes está um pouco distante, ele nem sempre está na sala de aula, geralmente o autor de livro didático já esteve em sala de aula – alguns estão –, mas às vezes você tem que fazer essa ponte, você tem que estimulá-lo a ficar alerta e escrever. Eu acho que se a gente começar a pensar em co-autoria, fica complicado. Fica complicado enfrentar o que você tem que fazer. Então, eu separo bem as coisas, porque já teve livros que eu escrevi quase tudo, mas é uma coisa que foi no começo da minha experiência e que hoje eu não pretendo repetir. (...) Porque não é um problema meu, por isso que não é co-autoria, entendeu? É um problema da editora. “Ah, esse é um nome importante. Esse autor a gente tem que manter”. “Ele não está mais atualizado, ele não está mais dando conta, mas ele tem um nome, o professor vê o livro dele...”. E isso acontece. Então nós vamos fazer esse livro de qualquer jeito. Então como vamos fazer? Vamos contratar pessoas, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo. Entende? Não é um problema meu, de eu me pôr a escrever, porque eu sou melhor ou não sei o quê. Aí eu fico chateada porque o autor vai ganhar e eu não. Não, não é isso, é um problema da editora. Eu tenho que levar isso profissionalmente e ver qual a melhor solução.

O diálogo entre os agentes

Heloisa assevera que há uma boa troca de ideias entre os agentes da cadeia de produção e espaço para o diálogo. Semanalmente a equipe se reúne, o que a entrevistada considera positivo, porque “um cede de um lado, outro cede de outro”, além de haver a oportunidade de se debater certas coisas que são subjetivas e, portanto, podem cair numa questão de gosto pessoal. Ela exemplifica: “Não gosto disso, achei que não ficou legal”. “Mas por quê? Está funcionando”, mostrando que deste debate, desta argumentação, podem provir boas ideias e novas visões sobre uma mesma questão. Ela crê que ainda que cada

um faça o seu trabalho, a sua parte, é interessante trocar com seus pares até chegar a um consenso, a uma unidade, em vez de cada um se restringir àquilo que lhe diz respeito mais diretamente. Ela exemplifica:

Nas fotos, a parte de iconografia é um dos setores em que a gente às vezes interfere. Você percebe que o pesquisador não está conseguindo, e você tem mais informações, você está mais por dentro do assunto, então, às vezes você ajuda, você diz “olha, na *Corbis* tem uma foto assim, veja o código tal. Aí ele vai e cuida, aí às vezes ele vê aquela e cai a ficha, entende? Aquela não está disponível, mas ele encontra outra boa porque percebeu o que se quer, então esse tipo de coisa a gente faz.

A participação do autor

A editora entrevistada relata que o estado dos originais recebidos dos autores varia tanto em termos de conteúdo quanto de organização. Alguns vêm mais completos, mais organizados, outros não; alguns, inclusive, mandam os capítulos com poucas atividades, mesmo sabendo que não serão suficientes. Geralmente os autores já indicam no original algumas sugestões de imagens, mapas e gráficos. No entanto, segundo Heloisa, geralmente o autor não envia o original nos moldes das diretrizes do PNLD, apesar da insistência dos editores para que eles o façam. Porém ela assevera que há alguns autores que já pensam mais de acordo com essas diretrizes, o que se reflete em seus trabalhos – como as questões de não veicular preconceitos de qualquer tipo; de promover a construção do pensamento do aluno; de estimular o trabalho em grupo, a socialização e a cidadania. Quando os autores já pensam dessa forma, o original chega na Editora mais pronto, mas alguns ainda têm certa resistência, e há outros que, quando não têm, não sabem bem como fazer.

De acordo com Heloisa, no período de edição a troca de correspondência com o autor é imensa, porque o editorial vai fazendo sugestões e solicitando respostas para as dúvidas: “A gente pede informações, pede pra ele completar... ‘Olha, a gente não entendeu esse trecho’, ‘aqui seria interessante ter mais um box’, ‘aqui seria interessante incluir uma leitura, um texto de jornal sobre essa matéria’”. Ou seja, as dúvidas pontuais vão sendo resolvidas com o autor no decorrer da produção e ao final, quando a editora/gestora considera o original fechado, pronto, ele é enviado para o autor para que este veja o conjunto e o valide. Algumas vezes ainda surgem complementos. Sobre a relação com o autor, diz:

O editor acaba interferindo muito no original. Aqui a gente vê isso em todas as áreas, em todas as áreas isso acontece. Tem autores que deixam interferir mais, tem outros que deixam interferir menos, tem outros que entregam o livro pra você e dizem “o que você fizer está bom” – o que não é bom. Mas a gente não aceita esse papel. A gente sempre pede para o autor participar, validar, ele sempre tem que assinar aquilo, o original.

Já na fase de elaboração do projeto gráfico, Heloisa revela que a participação do autor é evitada, a não ser que seja uma pessoa que goste, que se importe muito, o que geralmente não acontece, porque os autores não são muito ligados nessa parte, segundo ela. Ela exemplifica algumas exceções:

Se a gente faz um trabalho num livro de artes, aí eu mando porque ali tudo se combina, um livro de artes tem que ser bonito, tem que ser pelo menos agradável, lógico, em primeiro lugar. Não fazemos um livro de artes feio, que já é perder. Então aí a gente manda. (...) Teve um autor de história que quis ver capa, quis ver a programação visual e a confecção. Ele chegou aqui e disse “olha, eu quero um livro desse tipo, se não for igual a esse, eu vou ficar bravo”. Então aí a gente faz ele acompanhar, para ver se tudo está o.k., para não levar um susto depois e falar: “não era nada disso que eu queria”. Mas em geral a gente não mostra. Se não há essa manifestação a gente não mostra.

Coleção *Geografia*, de Helio Carlos Garcia

Nesta coleção, Heloisa revela que seu grau de intervenção foi bem alto, porque ela havia sido excluída no PNLD anterior:

Ela tinha sido execrada, porque eles [os autores] tinham ainda aquele ranço de professor de cursinho e isso ficou notório na avaliação que eles perceberam e não queriam. As primeiras avaliações do PNLD foram da década – depois que saíram os PCNs –, do final da década de 1990, e foram muito rigorosas, algumas até injustas. Agora a coisa está um pouco mais equilibrada, embora aconteçam avaliações que a gente não sabe por que o livro foi excluído. Mas enfim... E a gente estava nesse momento de tentar reescrever, reinscrever essa obra e fazer ela ser aprovada. As apostas eram muito pequenas nessa obra em especial, acredita? Era um risco muito grande, então o trabalho de intervenção foi muito grande porque a gente sabia que precisava abordar certos assuntos que os autores não gostam de tratar, que eles acham que são desnecessários – só pra dar uma ideia, os conceitos de geografia de lugar, paisagem e espaço geográfico.

A abordagem desses conceitos citados por Heloisa é, inclusive, exigida expressamente no Edital do PNLD. Segundo a editora, os autores não apenas não tinham vontade de tratar desses conceitos como nunca o haviam feito, mas ela diz que eles deram “carta branca” para que a Editora fizesse. Entretanto, ela destaca, foi necessário fazer leituras críticas, revisão técnica, contratar alguém para

elaborar atividades. “Foram várias mãos ali trabalhando”, diz. “E o primeiro e o segundo capítulo foram escritos mesmo aqui dentro, com material dos autores, mas assim, nesse caso, a gente pôs muito a mão na massa”. Foram contratados inclusive profissionais da área de geografia para trabalhar colaborando internamente na Editora. “A base foi o material dos autores, mas a gente deu todo esse recheiozinho para que a obra tivesse uma chance no MEC, na avaliação. E ela passou”.

Quanto ao projeto gráfico dessa coleção, a editora ressalta que ele tem margens generosas, “com espaço para respirar”, que proporcionam uma leitura agradável e o tornam “gostoso para estudar”. A entrevistada revela que não gosta de “livro muito socado”, mas que às vezes é necessário fazer, por conta de economia de espaço. Ela acrescenta que no projeto dessa coleção sempre “tem um desenhinho, tem uma coisa suave, e as aberturas são criativas porque tem sempre um poema e uma foto misturada, elas são um pouquinho diferentes” e atribui a essas características o feito de essa coleção ter sido avaliada do PNLD 2008 como de projeto gráfico “inovador”:

É, eu acho que é isso que eles consideram projeto inovador. É essa coisa bonita, agradável. Eu acho que é por aí, porque ele não tem nada de inovador, ele é simplérrimo. É uma letra simples, uma legendinha, tem pouquinhos detalhes, as atividades vêm com aquele fundo amarelo... Quer coisa mais comum que essa, não é? Então, eu acho que é essa clareza, essa coisa agradável de pegar um livro e sentir que ele dá vontade de ler. Acho que é isso. Acho. Não sei.

Questionada com relação a sua compreensão do fato de outras coleções de geografia da Scipione avaliadas também no PNLD 2008 (**Construindo Consciências e Geografia para todos**) terem sido consideradas de projeto gráfico “adequado”, ela opina dizendo que, em termos de conteúdo, estes livros são muito melhores do que o **Geografia**, mas eles são livros “socados, feios”, sem margens grandes de respiro. Ela crê que a diferença reside neste aspecto.

A partir da observação dessa coleção, percebe-se que não existe nenhuma diferenciação entre os livros de sexto a nono ano (ensino fundamental II). No tocante a isso, Heloisa explica que geralmente se adota um padrão porque senão seria muito complicado fazer um diferencial para cada ano. A única diferença entre os volumes é dada pelas cores das capas, mas no miolo só às vezes é feita uma diferenciação no corpo tipográfico (do primeiro ano ao sétimo ano utiliza-se um corpo maior e, nos outros dois últimos, em que aumenta a quantidade de

matéria, diminui-se o corpo), mas de maneira bem sutil. Ainda assim, é uma medida para evitar que os livros fiquem muito extensos.

Heloisa relata, entretanto, que na própria coleção **Geografia**, na edição mais recente, inscrita no PNLD de 2011, foi feita uma leve diferenciação gráfica entre o 6º e o 7º, o 8º e o 9º anos. Ela explica:

Tinha uma abertura de unidade; no 6º e no 7º ano, ela era toda quadriculadinha, com elementos, desenhinhos em cada quadriculadinho, espalhados de forma aleatória com os temas que eram tratados. Então no 6º e 7º ano a gente fez com desenhinho. No 7º e 8º a gente optou – era a mesma grade, de quadriculados –, só que a gente usou fotos de adolescentes. A gente achou que o assunto era mais geografia humana, dos vários países, então a gente optou por colocar fotografias de adolescentes das respectivas regiões. Foi uma tentativa de mudar, de mostrar que o livro estava crescendo com o aluno, mas sem alterar totalmente a parte de... os elementos gráficos, o padrão. Eu nem sei como seria a reação do professor, porque... não sei. Para nós eu sei que internamente é muito complicado; todas as editoras fazem a coleção, então pressupostamente tem que ter um padrão.

Em termos de linguagem, ela diz que há uma tentativa de se fazer uma distinção entre os volumes, mas que é difícil, “um problema grave”, decorrente do fato de os autores colocarem uma quantidade de matéria muito grande em cada obra – ela supõe que eles não conseguem reduzi-la porque a maioria deles é professor de cursinho, então eles acreditam que é preciso apresentar a matéria toda no livro. Contudo a entrevistada afirma haver a tentativa de deixar o sexto ano bem mais fácil – principalmente o sexto ano, porque o aluno está acabando de sair da situação em que tem um único professor –, por meio do emprego de uma linguagem mais fácil, mais agradável.

O PNLD

No tocante ao Programa Nacional do Livro Didático, Heloisa acredita que ele incute a competição e o considera positivo. Apesar de ter havido vários problemas no Programa e ainda haver alguns – ela cita como exemplo o modo como o professor escolhia e como esse resultado chegava ao MEC, que já foi alterado porque permitia algumas fraudes –, ela crê que é correto o fato de o professor escolher, e não a escola. Além deste ponto, ela salienta o benefício aos estudantes da rede pública, que têm acesso a obras que provavelmente não conseguiriam comprar, considerando a realidade brasileira.

Uma crítica ao Programa reside na irregularidade das avaliações, pois algumas são justas – quando se percebe claramente que o avaliador detectou o problema da obra e não há o que discutir –, mas em outras não é possível entender por que a obra foi reprovada. Outro ponto do Programa criticado por Heloisa é a exclusão por um pequeno detalhe, conforme elucidado em seu discurso:

quando você faz um livro, é inevitável, são muitas pessoas, são muitas mãos; por mais que você olhe sempre passa alguma coisa. Ou um erro tipográfico, ou uma data, ou uma bobagemzinha. Eu já tive o azar de ter uma obra excluída porque num ano em que nós estávamos fazendo o livro para o mercado e o livro para o PNL – era o mesmo livro –, no manual do professor o autor citava o nome da obra na introdução: “Nessa coleção **Viver a história...**”. Aí não pode, então tivemos que tirar isso dali. Nós tiramos e fizemos uma apresentação sem. Na hora que alguém foi montar o boneco, pegou aquela página e a obra foi excluída, só por isso.

Além deste caso, Heloisa aponta outro do qual discorda: erro de data exclui obra. Será que isso deveria ser um item? – ela questiona. Se as datas não são consideradas mais tão importantes, ela crê que deveria ser possível corrigir isso. A editora diz que nesse tipo de ocorrência não só as editoras como a Abrelivros (Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares) têm solicitado ao MEC que dê uma segunda chance, porque “se a estrutura do livro está capenga, se tem erros absurdos, não vai mandar para a gente corrigir, mas se passou uma coisinha dessas, por favor, a gente troca na hora, em 24 horas isso está lá correto”. Há uma triagem para verificar esse tipo de erro, mas, em vez de servir para possibilitar a correção, ela exclui, enquanto deveria ser uma triagem para devolver, caso o material valesse a pena, para Heloisa.

É um erro idiota que prejudica todo mundo, porque você pensa, “ah, o autor ficou sem ganhar, a editora ficou sem ganhar”. Tudo bem, mas muita gente poderia estudar naquele livro, que gostaria, mas também não recebeu o livro. Então é um prejuízo bobo na minha opinião. Então essa é a principal crítica.

A editora também alerta para a necessidade de que os critérios sejam mais explícitos e mais bem estudados e questiona a total isenção das comissões, uma vez que seus componentes conhecem as obras que estão no mercado – apesar de acreditar que esse é um problema que não tem muita solução, porque nem saberia sugerir um modelo de avaliação alternativo, que o contornasse. Entretanto, ela gostaria de poder eventualmente rediscutir algumas avaliações, ou ao menos ter mais informações e acesso à avaliação detalhada – ela diz que antes, ao ter uma

obra reprovada, a Editora a recebia, porém atualmente só recebe um resumo –, o que considera importante até para poder fazer melhorias nas obras.

O último – mas talvez mais importante, porque é o que mais influi na produção dos livros – ponto negativo aduzido pela editora em relação ao Programa é a questão dos prazos. Segundo ela, é preciso saber com exatidão quando vai sair o edital e, ademais, quando sai o edital é necessário haver um prazo maior para produção, pois considera três meses muito pouco tempo.

Heloisa relata que todos os profissionais têm que ler o Edital do PNLD, portanto, todos conhecem os critérios abordados; até mesmo os leitores críticos, quando são contratados, recebem os critérios para apreciação.

Durante a etapa de adaptação às normas do PNLD, há um diálogo grande entre os diversos profissionais da Editora, porque sempre que sai o edital é realizada uma reunião com a gerente editorial, todos os editores, os departamentos de arte e de iconografia, para que cada um exponha os pontos novos do Programa, “então, por exemplo, a medida: o pessoal de arte tem que ficar atento a margens, a determinadas recomendações de papel, de acabamento, então tudo isso é visto por todo mundo, em determinado momento”. Posteriormente a essa visão geral, cada um cuida da parte que lhe cabe. Quanto ao fato de o edital apontar especificações técnicas quanto a formato, matéria prima e acabamento, Heloisa acha que a questão de as margens terem que ter menos de dois centímetros às vezes atrapalha um pouco a programação visual, porque tolhe a liberdade de fazer um projeto mais arrojado, com margens mais livres. “Elas atrapalham um pouquinho a gente na hora de fazer o projeto, porque às vezes meio milímetro compromete, aí fica todo mundo apavorado”. Até é possível arrumar meios de contornar a situação, mas tem de haver algo que complete a página, nesse caso. Contudo a editora acha que se o governo está comprando, tem mesmo que dar as especificações, até para gerar um padrão entre as coleções, do contrário ficaria difícil avaliar.

O Guia de livros didáticos

No **Guia de livros didáticos**, Heloisa avalia que a forma de apresentação das obras está muito parecida, não fornecendo, portanto, muitos elementos para o

professor embasar sua escolha – o principal objetivo do **Guia**. Então, ela diz não saber até que ponto o **Guia** é útil.

Quando o **Guia** é publicado, a editora o lê, até para verificar as críticas e apreciações mais detalhadas. Ela cita como exemplo o caso de uma coleção de história em que um item foi avaliado de maneira negativa e a equipe não compreendeu por quê. Então, recorreu-se a um avaliador para questionar os motivos. A partir do reconhecimento do problema, a equipe pôde corrigi-lo para o PNLD seguinte. Segundo Heloisa, “para nós tudo isso é informação útil”.

No tocante às classificações das obras quanto ao projeto gráfico dentro das categorias “inovador”, “adequado” e “regular”, questionei Heloisa o que ela achava. Ela replicou que acha isso subjetivo, conforme elucida abaixo:

Porque regular e inovador... Não sei... Se você pegar uma coleção, sei lá, da Moderna, Araribá, você vai ver que ela inova... na verdade, ela inova no quê? Não é que ela inove, ela usa um bom papel e uma boa impressão. Não sei se é essa versão que vai para o PNLD, provavelmente não, mas na do mercado você fala: “nossa, que coisa maravilhosa”. Mas quando você vai ver “no miudinho”, não tem, assim, grandes inovações. O que é que tem? Tem pouco texto, diminuíram muito a quantidade de texto, de informação, usaram fotos grandes, imprimiram num papel primoroso e numa gráfica boa. Então, dá aquela sensação de que “ah, mudou tudo!”. Mas não é tão diferente assim. Se você for analisar os detalhes, ao contrário, eles são até um pouco tradicionais, eles não usam tipos muito diferentes, eles vão pelo mais simples, mais reto, limpo, um design bem limpo, poucos detalhes, fios bem fininhos, uma coisa bem *clean*, mas, é claro, é um papel bárbaro. Agora, para o PNLD não é aquele papel, então eu não sei o que eles chamam de “projeto inovador”... **E eu não sei o que essas pessoas que avaliam sabem de projeto gráfico para poder dizer.**

A respeito deste último comentário (grifado), Heloisa acrescenta que os avaliadores sem formação na área poderiam, no máximo, avaliar a funcionalidade e a legibilidade. Entretanto, em termos de qualidade e de inovação, ela não sabe se os avaliadores têm condições de avaliar esses aspectos. Ela questiona, ainda, até que ponto é possível ser tão inovador no projeto gráfico, uma vez que a própria estrutura do capítulo, do livro, já prende bastante.

5.2.2.2 O editor de arte

Didier Moraes é editor de arte da Scipione e trabalha na Editora há 13 anos. Anteriormente já trabalhava no mercado editorial havia quinze anos, sendo uma parte deste tempo em editora e outra como prestador de serviços, projetando e diagramando livros didáticos.

A respeito da estrutura do departamento de arte da Scipione, Didier Moraes explica que há o coordenador (gestor); o editor de arte – cargo ocupado pelo próprio entrevistado –; um profissional de apoio técnico, que auxilia o coordenador e tem a função de dar suporte aos programas e processos; os assistentes de arte (quatro profissionais que fazem *templates* dos projetos e acompanham o desenvolvimento das obras, a diagramação – seja interna ou externa – e os trabalhos de ilustração); e os diagramadores (seis profissionais fixos que finalizam a diagramação do miolo e diagramam os manuais do professor; conforme a demanda de trabalho podem ser contratados diagramadores temporários para essa equipe).

A elaboração do projeto gráfico

Apesar de Heloisa já ter descrito brevemente como se dá a elaboração do projeto gráfico na Editora e, mais especificamente, na Editoria de Humanas (Geografia e História), a visão de Didier sobre o tema obviamente é mais pormenorizada, uma vez que se trata de seu campo de atuação.

O editor de arte aponta que inicialmente recebe um *briefing* padronizado, que consiste em um documento com as características da obra: itens que devem constar na capa e na lombada, a identidade visual que se deseja, o público-alvo e outros detalhes importantes. A partir daí, é feita uma reunião para dirimir dúvidas e se estabelecer um modelo (uma amostragem do conteúdo da obra), para que se possa definir o designer responsável pelo projeto. Na opinião do entrevistado, entretanto, isso não tem sido suficiente, considerando que “o ideal é o designer estar aqui comigo e com o editor para discutir as características e a contribuição do designer poder ser maior”. Considero este ponto abordado por Didier muito

interessante, o qual será mais bem discutido mais adiante, ao fim do capítulo, juntamente a outras reflexões suscitadas por meio das entrevistas.

Então, o entrevistado relata que procura escolher o designer que melhor atenderia ao projeto, mas algumas vezes usa designers “mais cotados”, já mais “em acordo”. Ele admite que acaba trabalhando mais com estes designers, por conta da experiência que possuem com esse produto específico; no entanto, esses mais cotados “estão no caminho de duas ou três editoras”, “porque o número de profissionais experientes em projetos de livro didático é muito pequeno, e são disputados pelas editoras”, então, às vezes ele tem de “arriscar” contratar um designer menos experiente para algum projeto. O uso da palavra “arriscar” pelo entrevistado se justifica por meio de sua declaração:

A experiência com determinado tipo de projeto elimina muitos dos problemas, não é? O que é mais adequado pra idade... certas coisas assim... Não que teoricamente ele não saiba, e tal, mas ali às vezes na prática... E o projeto didático é muito complexo, então às vezes ele não tem noção da complexidade, faz uma coisa muito complexa, mesmo recebendo o original, então tem alguns problemas com profissionais menos experientes... com o arquivo, né? Mas no final muita gente acabou entrando no mercado de livro didático chamado nessas condições, tanto por mim como por outras editoras.

Relativamente ao critério usado para escolher o designer em função da coleção didática, Didier esclarece:

A gente tem, por exemplo, designers que trabalham numa linha mais limpa, que não gostam muito de muitos recursos gráficos, e tudo, e às vezes o próprio projeto, o próprio editor diz que quer isso. Tem editor, um pouco por pressão do mercado, e da cultura daquele livro em particular, que quer um pouco mais de cores, então eu procuro chamar um designer que não tenha problema em trabalhar com isso, que trabalha mais com a cara um pouco de revista, as coisas um pouco mais cheias, assim. Isso... Eu nunca entro ali na preferência... Quer dizer, não é que não entre, mas se a demanda é aquela, eu peço esse tipo de projeto e avalio com esse critério. Geralmente o que acontece é que vem um pouco *over* demais e eu já peço pra limpar, aí ele apresenta uma coisa um pouco mais limpa, assim. Mas como o pedido é esse não tem problema. E aí às vezes o pedido é uma coisa mais limpa, assim, e vem um pouco excessiva... E nem eu percebo isso, às vezes, e não era bem aquilo, houve algum engano em algumas coisas, mas aí é ajustado e tal.

Quanto ao estágio em que está o material didático a ser transformado em livro quando é recebido pelo editor de arte, o próprio expõe que o material recebido não é o original finalizado, é um texto para o desenvolvimento do projeto gráfico; então, ele consiste em capítulos típicos, que, dependendo da matéria, são diferentes. Em história e geografia, por exemplo, recebe-se um sumário; supondo que se trate de uma coleção de três volumes, recebe-se o plano da obra inteira (os

três sumários), porque dessa forma pode-se ter ideia do conteúdo e da estrutura da obra toda. Além dos sumários, são recebidas também as seções gerais da obra e as seções finais – as páginas iniciais com informações da obra e as finais, com glossário, bibliografia etc. A partir daí, é possível fazer um projeto global, com base nesses capítulos típicos. Para que seja possível realizar um projeto gráfico sem o original definitivo, trabalha-se a princípio com capítulos falsos, para que o departamento de arte, em poucas páginas, dê conta de um projeto que contemple todas as situações. O original real só chega depois, para a fase de diagramação.

Didier esclarece que, ao receber a primeira versão de proposta do projeto gráfico do designer, já o transmite ao assistente de arte – que ele chama de “editor de arte de fato” – e ao editor para que eles também façam as suas observações. Segundo Didier, muitas vezes ele se coloca como um intermediário neutro no processo, repassando para o editor o projeto elaborado pelo designer sem “filtrá-lo”, com o objetivo de tornar a discussão “um pouco mais viva”, já que não há a participação do designer desde o início do processo.

Então, a primeira versão do projeto é aprovada ou reprovada pelo editor; em seguida, o editor de arte discute o que for necessário com o editor, e o resultado dessa troca é transmitido ao designer. Ele diz que, às vezes, pode haver um pedido de ajuste por parte do editor e, apesar de ele, como editor de arte, a princípio não ser a favor da mudança, leva adiante a solicitação do editor, pois acredita que o próprio designer pode apresentar uma solução, uma vez que é quem está realmente submerso no projeto, enquanto ele (o editor de arte) já recebe algo pronto, com o qual não se envolveu diretamente.

Geralmente, segundo Didier, os projetos gráficos são apropriados, ou seja, chegam à editora de maneira compatível com as orientações que foram transmitidas, apesar de sofrerem, frequentemente, alguns ajustes posteriores. Didier relata que cada vez mais esse acerto logo de início acontece, mas que o fato de haver poucos profissionais com experiência em projetos de livro didático às vezes é prejudicial, porque estes acabam sendo bastante convocados pelas editoras do segmento. Afinal, segundo ele, quando acontece de o projeto não estar muito adequado é porque não houve condições de chamar o profissional que havia sido escolhido a princípio, porque ele não estava disponível; logo, o trabalho é um pouco maior, por conta das adaptações que devem ser realizadas. Quanto a esses

ajustes porventura necessários solicitados ao designer, o editor de arte relata que usualmente o profissional de design recebe bem as sugestões de alterações.

Essa etapa de ajuste geralmente se repete por volta de duas ou três vezes, resultando em uma adequação do projeto aos diferentes pedidos do editor e do editor de arte. Ao chegar à última versão do projeto, o designer elabora um manual e um *template* dos arquivos – já em ponto de uso, seguindo os padrões da empresa –, a partir do qual é criada uma galeria de imagens e elementos gráficos que serão usados no projeto, além das páginas mestras com as situações típicas. A finalização desta etapa é de responsabilidade do editor assistente, que, a partir de então, contrata um estúdio de diagramação para a consecução do trabalho. Paralelamente, a pesquisa iconográfica está sendo feita, de modo que algumas vezes ocorre de ainda não haver todas as imagens na primeira fase de diagramação. Geralmente, a pesquisa iconográfica chega, ainda que não completa, em companhia do original de texto, com um guia das ilustrações e os arquivos das ilustrações.

Então, faz-se uma primeira prova diagramada (a ser complementada depois), que segue para a fase de revisão. O editor analisa a diagramação, solicitando as alterações porventura necessárias – por exemplo, pode acontecer de uma imagem precisar ter mais destaque do que outra, ou de estar super ou subdimensionada. As interferências do editor seguem para a empresa de diagramação para que realize os ajustes, dando origem a um segundo arquivo. Após a revisão, os ajustes finais são feitos dentro da própria editora; há uma equipe de diagramadores para isso e também para a realização de alguns livros mais simples e do manual do professor.

O tempo de produção

Aproveitando a alusão ao manual do professor, que segue um padrão interno comum a todas as coleções, vale a pena transcrever o que entrevistado falou sobre este material, uma vez que se refere também ao tempo de produção para as obras, que é cada vez menor, fazendo com que as etapas se sobreponham e por vezes fiquem truncadas.

com a importância que a visualidade tem, esse material está sendo mais adaptado a cada livro em particular, mas ele segue certos padrões de diagramação, de projeto gráfico, já básicos (...). É uma coisa que acontece com os prazos muito apertados, e o processo de diagramação é uma cadeia de montagem mesmo como numa fábrica de automóveis. Então, (...) o estúdio está diagramando o primeiro capítulo, o editor assistente de arte está recebendo o original do segundo capítulo, a pesquisa está sendo feita, o autor está escrevendo o terceiro capítulo... O editor está revisando o terceiro capítulo, vamos dizer, a revisão está preparando o original do capítulo três, o editor está editando o capítulo quatro, o autor está escrevendo o capítulo cinco. Tudo encadeado. (...) então assim, não existe um original pronto, fechado, que aí o livro vai ser feito e tal... Então, você me desculpa se estou falando fora de ordem...

Didier, no trecho abaixo, menciona os prazos pequenos para a produção das obras e suas consequências para a qualidade e a visualidade do livro didático.

Mas os planos de governo... todo ano tem planos de livro didático, PNLD, PNLEM... então todo ano tem programa de governo. E agora também tem o EJA, que é para o ensino de jovens e adultos, que ainda se sobrepõe, e tem o PNBE, que são os livros não didáticos, livros para biblioteca. Então todos esses planos se sobrepõem de uma produção de mercado. Então isso faz com que o sistema de trabalho esteja cada vez mais como uma cadeia de montagem, como numa fábrica. E isso é muito prejudicial pra visualidade do livro, porque você não tem a possibilidade de fazer um design página a página, e tem os prazos: os prazos de governo, os prazos de mercado... Então no meu ponto de vista isso prejudica muito a visualidade do livro. Acredito que os editores também falem que prejudica a qualidade do texto. Porque tudo fica no gargalo, sendo que o governo cada vez mais exige dos livros avaliados muitos critérios, muitos detalhes, então cada vez a gente tem feito melhor, tendo que conseguir fazer num tempo menor, as coisas mais bem feitas... Mas existe um limite pra isso. Você nunca consegue o bom, o barato e o rápido, alguma coisa sai... Se você privilegia o rápido, alguma coisa sai prejudicada, e todo mundo tem consciência disso, né, e isso é em todas as editoras, e do meu ponto de vista eu acho que a visualidade perde, acho não, tenho certeza. E o texto também perde. Não que se faça porcaria, nada disso, porque se faz porcaria não é aprovado, mas não atinge o potencial, então, talvez se falar em uma curva, assim, a partir do momento que entrou o edital, os planos de governo e tudo isso, o potencial de melhoria dos livros ficou um pouco comprometido, assim.

A interessante analogia do editor de arte da cadeia de produção editorial com uma cadeia de montagem de fábrica de automóveis não passa despercebida e nos permite estabelecer diversas considerações, que serão mais bem desenvolvidas no momento oportuno, ao fim do capítulo, uma vez que a proposta neste momento é nos limitarmos à exposição do *modus operandi*.

Atribuições do editor de arte e do designer

As principais atribuições do editor de arte são: o recebimento de pedidos de projetos gráficos de capa e miolo; o estabelecimento de *briefings* por meio de debate com os editores; a escolha dos designers para cada projeto; a avaliação dos projetos gráficos recebidos e sua apresentação aos editores; a avaliação dos pedidos de ajustes dos editores e a consequente conversa com os designers sobre estes. Ele também costuma finalizar as capas para pré-impressão e projeta graficamente alguns produtos relativos a todas as coleções, como o manual do professor ou algum projeto especial que porventura surja. Além destas, o editor de arte pode eventualmente desenvolver soluções gráficas para situações, seções ou materiais extras que não tenham sido previstos nos projetos, bem como novas aplicações dos projetos existentes. Nesses casos, como ele já conhece bem a linguagem após ter travado contato com o projeto, ele mesmo (ou, ainda, os assistentes de arte) executa(m) as complementações, sendo desnecessário enviá-las novamente ao designer – até porque geralmente o projeto gráfico tem um manual de aplicação, uma vez que nem todo projeto gráfico prevê todas as situações possíveis.

Ele conta que, quando passa o *briefing* para o designer, às vezes “filtra” as informações, no intuito de esclarecer mais as questões, e que algumas vezes também tem que impor algumas coisas, porque, afinal, houve uma linguagem aprovada anteriormente, e essa linguagem deve manter uma coerência, então, cabe ao editor de arte prezar por ela. Ainda tratando da mesma questão, o entrevistado conta que costumava passar as orientações para o designer da maneira mais livre possível, para que o designer pudesse surpreender, mas que sua atitude atualmente é outra, conforme confirmamos em sua fala abaixo.

Mas eu estou passando menos livre, porque uma vez que o designer não está presente com o editor pra sentir diretamente, assim (isso é uma coisa que eu estou tentando implementar agora), eu passei a fazer um *briefing* o mais preciso possível, mas ao mesmo tempo sem proibições; não é que tenha proibições, “não faça isso, não faça aquilo” e tal. Quando eu chamo o designer, eu já tenho uma certa expectativa da linguagem, então eu também não preciso ficar dizendo, mas a gente faz experiências, eu faço experiências. Chamo um designer que nunca fez trabalho para mim, nunca fez para a editora, um pouco pra ver o que acontece, né? Também tem isso. Pra ver se dá uma refrigerada...

Versando sobre o papel de intermediário exercido pelo editor de arte, Didier considera atribuições do editor de arte “chefe” – embora ele não se considere chefe hierarquicamente, porque há uma coordenação de arte acima dele, responsável pela visão global – desenvolver e encomendar os projetos gráficos, fazer os *briefings*, enfim, ser o mediador.

A esse respeito, Didier acrescenta que por vezes acontece de a obra “voltar no meio do caminho”, por conta de alterações que o autor faz no original, inserindo novidades. Então, é o editor de arte que tem de lidar com isso, porque é o mediador nessa relação entre designer e autor.

Além dele, há os assistentes de arte, profissionais da equipe que costumam tocar as obras de maneira mais específica. Então, há um especializado em obras de exatas, outro em línguas, outro em história e geografia etc.

Eu acabo vendo, me preocupando mais com uma questão de linguagem e tudo. Mas essas coisas da experiência com livro didático vêm mesmo e já solucionam um monte de coisas, mas o editor de arte assistente é quem vai trabalhar numa obra mesmo. Se ele trabalha cotidianamente num livro de exatas, por exemplo, então, ele sabe aqueles casos que eu não vou perceber – que aquela fonte não vai dar certo para aqueles sinais, para aqueles vetores, ou que não vai dar certo em três cores ou em quadricromia, e tal. É claro que várias coisas assim eu pego, mas eu não pego ali alguns detalhes... Já ele, bate o olho e vê isso. Ele vê isso e aquela experiência é indispensável.

Ele frisa que todos são muito flexíveis e têm experiência em todas as obras, incluindo os três níveis de ensino: educação infantil, ensino fundamental e ensino médio, mas quase sempre há uma especialização. Há, ainda, um editor de arte que, independentemente da área, cuida mais das obras dos primeiros anos do ensino fundamental (ou ensino fundamental I). Didier pormenoriza as atribuições deste editor de arte assistente, “mais especializado”:

Então o trabalho dele é avaliar o projeto nas etapas iniciais, falar o que falta e tal. Eu vejo mais o global e ele vê mais o específico. Cuida do fluxo do original com o estúdio que vai desenvolver o projeto, vê todas as etapas, desde o original, retorna, avalia, vê problemas, pede pra ajustar, recebe também as ilustrações da iconografia e passa para o estúdio. Então esse aí cuida da cara que o livro vai ter. **Então, no final, embora ele não seja o autor do projeto gráfico, ele tem a sua participação na visualidade do livro.**

A respeito do método de trabalho do editor de arte, Didier diz que há uma série de procedimentos operacionais que são seguidos regularmente. Deve-se ver o fluxo, os procedimentos necessários e, a partir do recebimento do original, do pedido, fazer uma interpretação, conversar e tirar dúvidas com o editor.

Segundo o entrevistado, seu trabalho tem uma etapa totalmente individual, de interpretação, pois que se atém mais à parte crítica dos projetos, mas ele precisa muito de colaboração, principalmente dos editores de arte assistentes. Ele considera o trabalho como coletivo, e crê que “todo mundo se complementa e cada vez aprende mais”.

Para que se tenha uma noção da extensão do trabalho do editor de arte – em função da vasta produção editorial de uma Editora de livros didáticos deste porte –, o entrevistado esclarece que, geralmente, ele fica responsável por uma coleção de todas as disciplinas de ensino fundamental I (do primeiro ao quinto ano), pelo menos uma obra de cada disciplina de ensino fundamental II (do sexto ao nono ano) e uma obra de cada disciplina de ensino médio – às vezes não chega a ser de todas, mas quase –; é um número bastante grande, diz. Ainda há uma pequena diferenciação das coleções no que concerne aos públicos-alvos, dado que há as coleções voltadas para os planos governamentais e aquelas direcionadas para o mercado (escolas particulares). Então, apesar de as coleções serem as mesmas, há que se fazer duas versões, por meio de uma adaptação do projeto gráfico (de alguns detalhes) da versão do mercado, em função das normas específicas exigidas em edital do governo, e considerando também as avaliações das edições anteriores dos Programas do Livro Didático. Didier ressalta, contudo, que a versão para o mercado já é feita o mais próximo possível da versão para o governo.

Contribuições do editor de arte e do designer

Ao abordar o mote da contribuição da edição de arte e, conseqüentemente, do designer para a obra didática, Didier expõe que, como o editorial passa o projeto para a edição de arte como se fosse uma prestação de serviço a partir de um original cujas características já estão estabelecidas, a contribuição dos profissionais de design “não é plena como poderia ser, porque o projeto não é concebido como um todo”. Apesar disso, ele acredita que em breve essa configuração deve mudar, dado que cada vez mais o departamento de arte está sendo chamado para fazer propostas ao editorial – ainda que não amiúde. Essa participação hoje acontece pontualmente, quando o editor de arte vê os itens estabelecidos pelo editor na proposição dos originais e, caso note pontos que

podem ser aprimorados e/ou modificados, transmite-os ao editor desde então. Didier ressalta, todavia, que o designer ainda está fora desse processo, até porque – acredita – essa participação assusta, devido ao fato de ela originar novas discussões, trazendo a necessidade de mais reuniões. Também é de sua opinião que cada vez mais haverá a percepção de que a ocorrência de mais uma ou duas reuniões não acarretará em prejuízo de tempo, ao contrário, só fará a empresa ganhar tempo mais adiante e, por fim, qualidade; mas, para que isso seja percebido, há que ter início essa prática, essa experiência. Ele acrescenta que já houve casos em que o designer foi à Editora apresentar o projeto e que o resultado desta prática foi muito bom, já que o designer pôde dar a contribuição que ele dá em outros tipos de publicação; por exemplo,

(...) quando uma instituição planeja “soltar” um livro especial, alguma coisa assim, o que é que se faz? Monta-se uma equipe na empresa ou na instituição e o designer já é chamado para participar, porque tudo é considerado imagem: a cara da empresa, tudo isso... E acredito que isso possa acontecer pontualmente, ali nas obras mesmo, como acontece em outras.

Indagado sobre a possibilidade de o trabalho do editor de arte e do designer ter um caráter autoral, Didier replica que “tem um caráter autoral na sua esfera”, nessa troca de ideias, de sugestões que melhoram o original. “É um trabalho autoral nesse sentido, mas é um trabalho de auxílio a um projeto maior, a uma proposta maior”.

Quanto à responsabilidade sobre as decisões iniciais relativas ao projeto gráfico de um livro didático, o editor de arte acredita que ela pode ser conferida ao editor, que é aquele que deve ponderar sobre todas as opiniões colocadas pelos demais agentes, mas não necessariamente deve segui-las, podendo optar por considerá-las ou não, dependendo de seu teor, ou mesmo condescender às sugestões em um determinado grau. Em alguns aspectos, segundo ele, o editor de arte também pode ter essa visão do todo, mas geralmente ela é mais característica do editor; por isso, na maioria dos casos é o editor que dá a palavra final, pois, conceitualmente, o livro é da editora, e é o editor que reúne mais informações de todo o processo – não o autor, nem o departamento comercial, nem o editor de arte.

Ainda quanto a esse aspecto, ele faz uma ressalva principalmente à figura do autor, porque lhe incomoda que a palavra final seja delegada ao autor, pois afirma que a configuração visual está fora da alçada dele:

É claro que ele pode chegar e dizer: “tal coisa não me agrada por tal razão, não funciona, não deve funcionar por tal razão”. E aí a gente vai ver, vai considerar, porque ele divulga o livro dele, ele vai às escolas, fala com professores, ele dá palestras, então ele tem opinião, mas ele não pode dar a palavra final. Ele vai falar sobre aquilo e a gente vai considerar.

A participação do autor

Questionado sobre o interesse dos autores em participar da fase de criação de projeto gráfico, diz acreditar que “se deixar todos participam”, mas salienta que “o livro é o livro da editora”, e não do autor, o qual apenas escreveu o original: “o departamento de arte não está para servir ao autor, ele está para servir à editora, ao projeto editorial da obra, do qual o autor fez o original, que é muita coisa, mas não é tudo”. Sua opinião é de que só o editor, devido a sua posição, seu tino comercial e de público e sua visão dos demais setores, possui uma perspectiva global, não dominada pelo autor. Ele acrescenta:

O autor domina o assunto dele, e ele pode ter a partir da sua experiência certa visão sobre alguns aspectos, e opinar sobre isso, mas ele não pode ter a palavra final sobre o aspecto do livro, porque o aspecto do livro envolve muita coisa que ele não domina, mesmo o mais experiente.

Segundo ele, alguns autores se entusiasmam e chegam à Editora falando: “Meu livro! Eu quero ver o meu livro!”. Mas, para o editor de arte, o livro já não é mais dele. Isso não significa, ele ressalta, que a equipe vá realizar um projeto em que o autor não se reconheça, apenas quer dizer que o projeto não vai atender ao gosto pessoal dele ou a todas as suas sugestões, afinal, diz, há que se atender ao público-alvo do livro, e não ao autor dele.

Apesar dessa afirmação, o editor de arte, em outro momento da entrevista, alude ao prestígio que alguns autores têm na Editora por conta do retorno comercial que eles dão, o que lhes garante quase que um “poder de veto” sobre os projetos.

O diálogo entre os agentes

O editor de arte acrescenta que, em editora de livro didático, deseja-se que o trabalho seja integrado, mas a estrutura não permite muito, principalmente devido

aos planos de governo com os programas voltados ao livro didático, além do próprio mercado, que definem cronogramas bastante “apertados” e, portanto, o estabelecimento de etapas separadas. O editor de arte acaba sendo o responsável por fazer o elo entre essas etapas, mas “em coisas um pouco estanques”. Ele acredita, então, que pode ser feita alguma mudança ao menos nessa etapa de concepção do produto, uma vez que o diálogo entre as diversas partes envolvidas, no decorrer de toda a produção editorial, é menor do que deveria ser – apesar de ser algo que está sendo construído –, pois é uma prática que ainda não está assimilada na estrutura e na cultura da Editora. Desse modo, ela acontece informalmente, mas ele percebe que, pessoalmente, os profissionais têm disposição para tal proposta.

Criação | intervenção

Quanto à natureza do trabalho do editor de arte e do designer, Didier não acredita que o trabalho que estes profissionais exercem seja de natureza essencialmente criativa, uma vez que há bastante ciência envolvida e um corpo de conhecimentos acumulado; deve-se ter o domínio do repertório, constituído por princípios de orientação e de linguagem e por um método de trabalho – mas elucida que este método não se contrapõe à criatividade. Por outro lado, ele aponta que, à parte isso, existe o talento, em sua concepção. Ele esclarece que, no seu entendimento, não há o predomínio de uma pesquisa formal, de soluções formais, equiparando o design gráfico, nesse caso, ao design de produto:

O design de produto é muita pesquisa, muito trabalho, um trabalho multidisciplinar, envolvendo, enfim, muita gente, muito conhecimento técnico e tudo... De materiais, de recursos, de psicologia, de produção (...). E tudo isso alimenta a criação, na verdade, né? E aí você vê o talento, o domínio das soluções de linguagem, que incorporam forma e conteúdo, não fica essa coisa separada.

Ao menos idealmente, ele crê que se deve sempre buscar uma reflexão a respeito da visualidade do livro, no intuito de, por meio dela, atrair o público-alvo. Para isso, busca-se, no âmbito do repertório desses profissionais, utilizar elementos que surpreendam,

porque se isso não acontece, a visualidade não serve para chamar a atenção, para interessar em todos os sentidos, interessar no sentido comercial, que é chamar atenção do professor, que é quem que decide a compra (...). Se ele recebe vários

livros, de várias editoras, né, talvez ele não vá olhar todos, ele vai olhar os que chamem mais atenção...

A fala do entrevistado demonstra o grau de preocupação com a recepção por parte do público-alvo primordial, que não é composto, como se poderia imaginar, pelo alunado, mas sim, em última instância, pelo professorado, dado que é o grupo responsável pela decisão final da coleção a ser adotada. Afinal, se esse grupo não é “atraído” pela coleção, ela nem chega a ser adotada e a circular entre os alunos da rede pública de ensino, restringindo-se a venda da mesma ao mercado das escolas privadas.

Didier, entretanto, esclarece que esse é apenas um dos principais aspectos a ser considerado no design de livros didáticos; o outro é ser totalmente funcional para o uso em sala de aula, levando em consideração, dessa forma, o uso para o professor. Isso significa “ter uma estrutura que ele compreenda, oferecer uma sistematização e uma sinalização, por exemplo, de onde estão as coisas que ele precisa, sem dificuldade”. Em relação ao aluno, ele acredita que o livro deve interessar, para o uso cotidiano, e ainda deve seguir certos preceitos: o aluno não deve “ter vergonha de carregar o livro por causa daquela capa e, mais do que isso, ele de alguma maneira deve reconhecer o seu mundo visual” naquele livro, para que não o sinta muito distante de sua vida – ainda que o editor de arte tenha consciência da separação entre estudo e lazer, e da característica de chamar à responsabilidade que o livro deve ter. Para exemplificar, o editor de arte remete aos livros produzidos na década de 1970, os quais eram denominados “Disneylândia pedagógica”, devido ao uso de uma profusão de imagens, quadrinhos e demais recursos visuais, porque nessa época a ênfase na comunicação de massa estava no auge, diz. Ele conta que hoje ainda se faz um pouco isso, mas de uma maneira mais comedida e de acordo com certos princípios pedagógicos. Desse modo, ele favorece a identificação daquele momento pelo aluno como sendo de estudo, até mesmo porque o livro deve estar apto ao uso tanto em sala de aula quanto em casa – devendo, para isso, apresentar “uma atmosfera um pouco mais repousante, assim, do que a revista”, para que o aluno não seja distraído pelos elementos gráficos. Para Didier, portanto, o editor de arte e o designer, tendo o conhecimento desses aspectos, devem ser criativos, mas simultaneamente respeitar certas concepções e parâmetros.

Também a esse respeito, Didier afirma acreditar que haja uma boa margem de liberdade de criação em uma obra didática, mas ressalta que “não no sentido, por exemplo, de um texto literário, de um texto ficcional, em que o ilustrador, por exemplo, é quase que um... quase não, acaba sendo um autor. Não nesse sentido”. A liberdade de criação, para ele, diz respeito à qualificação dos designers para, diante de um problema, fazer proposições utilizando o seu repertório, a partir do que se sabe sobre o que a sociedade consome em geral. Ele acrescenta que também se deve ter em mente que existe uma cultura escolar e, por sua vez, a interpretação dessa cultura escolar por parte da cultura editorial, que se configura de maneira diferente em cada editora, uma vez que cada editor tem a sua história e sua maneira de ver a cultura escolar:

A gente não sabe até que ponto essa cultura escolar não está completamente permeada pela cultura visual da sociedade, então tem uma filtragem, tem uma interpretação disso, né? Então aí é que entram as limitações: “Numa determinada área, numa determinada disciplina, acho que não querem tal coisa, acho que não vai ser bem recebida...”. E você pode estar completamente certo ou não querer arriscar. Então a gente às vezes não tem possibilidade de experimentar, que eu acho totalmente razoável. Às vezes não pode realmente arriscar.

O editor de arte relata que o seu primeiro grau de intervenção em uma obra é a escolha do designer, porque ela não é aleatória, baseando-se em experiências prévias: ele geralmente considera um designer que já deu certo em determinada obra, com determinado autor, com determinado editor, para que o trabalho flua bem. Ainda assim, ele considera que nisso reside uma grande liberdade, pois a escolha do designer provém principalmente de sua visão do original, da sua interpretação do problema. Seguindo essa filosofia, portanto, considera-se qual é o autor e qual o pedido do editor. Por exemplo, se este diz “queremos alguma coisa arrojada”, significa que está aberto para isso, e que o autor já está de acordo. Caso ele diga: “precisamos de algo um pouco mais convencional, pois é um mercado que a gente não vai ganhar se diferenciando, mas se aproximando”, então se escolhe alguém que já trabalhe dentro de um padrão de livros semelhantes, ao mesmo tempo em que se examinam os livros concorrentes. O editor de arte salienta que sua opinião é de que sempre se ganha mais ao se diferenciar em algum grau, mas, se o pedido é de aproximação, ele segue, pois se a manutenção de um padrão faz o livro sair melhor e agradar a todos, ele não vê motivos para ir de encontro a isso.

Outra possibilidade de intervenção, diz, surge à medida que ele tira dúvidas a respeito do original com o editor; por exemplo, se a situação não está muito clara em um box, ele já sugere a inserção de um título, uma chamada, ou algo do gênero. O próprio designer, às vezes, vê determinadas coisas e faz sugestões. Há espaço para esse diálogo, e muitas vezes o editor dá o seu aval. Ele explica que o original não editado chega um pouco “cru” e que muita coisa melhora na edição. Então, essa intervenção do editor de arte ou do designer contribui bastante, pois eles podem ter uma visão que o editor talvez não tenha naquele momento.

Coleção *Geografia*, de Helio Carlos Garcia

Ainda abordando a temática criação/criatividade, mas em relação à coleção didática **Geografia**, de Helio Carlos Garcia, Didier foi questionado sobre o grau de intervenção do departamento de arte e do designer na obra, no intento de que servisse como exemplo para a compreensão da possibilidade não só da liberdade de criação aludida, mas também de interferência desses profissionais no conteúdo das obras. Para Didier, o grau de liberdade para atuar nessa coleção foi “adequado”, e esclarece que, quanto a essa questão, costuma-se proceder mais ou menos do mesmo modo em todas as coleções, conforme aludido mais acima, quando ele se refere às possibilidades e graus de intervenção do editor de arte.

Sobre o projeto gráfico da coleção **Geografia**, a única da Scipione categorizada como de “projeto gráfico inovador” na avaliação relativa à disciplina de geografia do ensino fundamental II no PNLD 2008, Didier conta que ele foi feito por um dos melhores designers de livro didático, o Chico Homem de Mello:

(...) foi feito um projeto para uma grande coleção de todas as matérias. Então ele é um projeto menos específico, porque ele tem que dar conta de todas as matérias, então ele sofreu adaptações pra cada situação, era uma situação mais complexa. Eu acho que é um projeto adequado, talvez até mais do que adequado, mas o projeto não existe, existe o livro realizado. Então é isso que se precisa ver, como o livro foi realizado. É isso que eles avaliam. Não é só um projeto. Então na verdade eles estão falando da visualidade do livro acabado, né? Então é preciso ver isso.

Projeto gráfico | Projeto didático

Observando a coleção de ensino fundamental II **Geografia** nota-se que não há, entre os volumes de 6º a 9º ano, diferenças no projeto gráfico. Na entrevista, Didier foi questionado a esse respeito, com o propósito de desvelar se seria priorizada a homogeneidade da coleção em detrimento de uma diferenciação nos projetos por conta das diferentes faixas etárias – que correspondem a distinções de níveis cognitivos –, ou mesmo se não se considerou necessária essa diferenciação no que concerne a esse nível de ensino (fundamental II). Para o editor de arte, essa necessidade de diferenciação é mais premente no ensino fundamental I, pois na faixa etária abarcada por este nível o crescimento “é muito mais acelerado e as mudanças de mentalidade da criança também (...), ela parte de não ser alfabetizada... Com seis anos de idade, ela não está alfabetizada mesmo, lê história em quadrinhos... é uma diferença notável, muito maior”; logo, nos livros de ensino fundamental I são realizadas mais distinções entre os volumes. Entretanto, por conta da complexidade do processo, há uma necessidade de padronização da produção, portanto, mesmo no ensino fundamental I o projeto gráfico é praticamente o mesmo, consistindo a diferenciação basicamente em alterações nos corpos tipográficos e em algumas situações particulares, como, por exemplo, a linguagem de ilustração, que muda dos primeiros para os últimos anos. Quanto ao ensino fundamental II, ele atribui a falta de diferenciação à possibilidade de homogeneizar mais por conta da faixa etária, mas ele acrescenta que a equipe está começando a pensar na possibilidade de fazer mais alterações. Hoje, há uma padronização, isto é, mantém-se a identidade da coleção, porém, às vezes, são realizadas diferenças na linguagem, ou ainda uma intervenção maior em algumas capas. Há ainda outra dificuldade no tocante a essa questão, que é a existência de coleções de várias matérias, conseqüentemente, “não dá pra ter tanto aquela particularização do livro individual, em termos de conteúdo, você trabalha mais o conteúdo pela imagem”. Todavia, ele admite que talvez o ideal fosse haver essa particularização.

A elaboração do projeto gráfico, segundo o editor de arte, é sempre guiada pela proposta didática da coleção, ressaltando que quando ele se refere à contribuição do designer em uma discussão inicial ou ao fato de o próprio *briefing* ser mais livre para o designer não significa que o designer irá impor um conteúdo

pedagógico ou pessoal. Ele não acredita que a proposta didática se concretize plenamente se não houver um retorno, ou seja, uma interpretação dessa proposta sendo discutida corretamente.

Quanto à possibilidade de integração do design(er) na proposta didática do livro, Didier acha que pode vir a acontecer no futuro, porque hoje os profissionais já são muito capacitados, havendo inclusive um grupo de designers que reflete sobre o próprio trabalho e a experiência com o livro didático. Segundo ele, há, inclusive, designers que foram buscar formação em pedagogia, e cita o caso de Moema Cavalcanti, uma grande capista, que não faz só livro didático, mas que contribuiu muito para o campo justamente pelo conhecimento de pedagogia que tem, diz. Ele acredita que até mesmo alguns designers que são pais ou mães – tendo, portanto, contato mais frequente com o livro escolar e com a experiência dos próprios filhos na escola – também têm um olhar mais apurado, conseguindo ver com mais facilidade os dois lados, e não apenas o lado da comunicação visual fora do contexto escolar.

O PNLD

No tocante ao Programa Nacional do Livro Didático, Didier mostra ter ciência de que é o maior programa de compra e distribuição de livros do mundo, e sua opinião é de que é inquestionável a importância de o governo propiciar educação e alimentação aos estudantes. Deste modo, se o governo compra os livros, ele tem que escolhê-los, portanto tem de formar equipes para analisá-los; afinal, é um cliente que está comprando um produto, mas, sobretudo, não como um cliente qualquer, já que se trata de uma questão social. Então, o governo tem de dispor de equipes para avaliar os livros em todas as esferas: a visual e aquelas relativas aos aspectos de conteúdo. Quanto a essa questão, ele crê que já é realizada de forma satisfatória, tendo as editoras, inclusive, já dominado e aperfeiçoado o seu trabalho, especialmente no que concerne ao conteúdo. Ele reconhece que há queixas, por parte das editoras, sobre alguns dos critérios de avaliação – até porque alguns não são muito claros – e acredita que provavelmente tem de haver alguns aperfeiçoamentos, mas não se atém muito a esse ponto por acreditar que os editores podem falar melhor sobre isso, uma vez que ele

desconhece os pormenores. Relativamente à segunda etapa de avaliação, que corresponde à escolha do professor, ele pondera que este tem que ter total liberdade de escolha, no sentido de que não pode haver pressão de nenhuma espécie quando da eleição das obras, e que o governo tem que atender à escolha dos professores, uma vez que lhes foi confiada. Para o editor de arte, é uma questão educacional, social mesmo, embora se saiba das limitações de formação do professor, as quais inevitavelmente influem na escolha. Em vista disso, é necessário que o professor seja situado e informado, não só para escolher o melhor livro, mas principalmente para poder dar a melhor aula e formar melhor os jovens.

Diante da indagação a respeito da existência de critérios do Edital do PNLND que incomodassem o editor de arte, Didier respondeu afirmativamente, conjecturando que o seu principal eleito seja um critério incômodo a todos os envolvidos na produção de obras didáticas, pois diz respeito à “exclusão pura e simples por erros, por problemas facilmente resolvíveis”. Ele frisa que seu descontentamento não decorre da possível eliminação de um livro com o qual a Editora está concorrendo, mas do fato de essa exclusão precipitada tirar do páreo bons livros, o que significa privar o professor e o estudante de uma boa escolha por causa de um detalhe (ele cita como exemplo um rodapé no qual sai o nome da obra, que é proibido na fase de avaliação dos livros – as editoras devem enviar uma boneca do livro sem identificação). Todavia, Didier contesta essa prática, afinal, é feita uma triagem técnica antes de se iniciar a avaliação propriamente dita, da qual, segundo sua concepção, deveria derivar um alerta, uma comunicação à Editora, para que ela tivesse a oportunidade de substituir o material, o que não incorreria em prejuízo de tempo, pois uma semana, ou até mesmo dois dias já seriam suficientes para realizar uma pequena substituição. Ele lamenta que ocorra de certos livros, aos quais a equipe se dedicou sobremaneira, serem excluídos por uma minúcia. Ainda que todos estejam atentos e procurem se estruturar para isso não acontecer, pode suceder, e a eliminação constitui um desperdício, tanto financeiro como intelectual. Didier chama atenção para o fato de que já aconteceu na Editora de uma coleção ser eliminada por conta de um detalhe congênere e, no resultado final da avaliação, obras que a equipe editorial considerou inferiores qualitativamente foram aprovadas, o que demonstra um descompasso na avaliação. Segundo ele, outro ponto controverso é que todos da equipe avaliativa

devem seguir os mesmos critérios, mas há um grau de subjetividade que pode entrar em cena; às vezes não fica claro para os produtores como as obras estão sendo avaliadas.

Quanto à estipulação de “especificações técnicas mínimas” relativas ao formato, à matéria prima e ao acabamento pelo Edital do PNLD, Didier acha que é necessária, para que haja uma homogeneidade. Ele alega que isso interessa às próprias editoras, porque, do contrário, umas teriam “um lucro fantástico” e outras não. Ele menciona, ainda, a importância dos critérios de qualidade, referentes, por exemplo, à alvura do papel e à gramatura – parâmetros que garantem a qualidade fundamental.

O Guia de livros didáticos

Sobre o **Guia de Livros Didáticos**, publicação oficial do PNLD cujo texto resenha as obras avaliadas e aprovadas e aponta as características e os pontos fortes e fracos de cada uma delas, Didier conta que não tem o costume de lê-lo, mas que por vezes lê as resenhas das obras da Scipione.

Ainda a esse respeito, indaguei-o sobre as categorias que caracterizam o projeto gráfico das obras: “inovador”, “adequado” e “regular” – sobre as quais já falei anteriormente, uma vez que foram meu ponto de origem para a seleção das editoras estudadas. O editor de arte, a princípio, revelou que não havia se debruçado sobre essa questão e que preferia respondê-la depois, com mais propriedade. Entretanto, acabou ensaiando uma tentativa de compreender os conceitos, sobre os quais disse:

Se você comparar inovador com regular e com adequado, são coisas diferentes. Ele pode ser inovador, adequado e regular, sei lá. Não são coisas que se opõem, né? (...) E essa questão assim... O inovador é positivo? Mas em nenhum lugar eles estão dizendo que eles querem uma coisa inovadora, né?”

Informei o entrevistado de que as categorias intentavam constituir aspectos de qualificação expostos no **Guia de Livros Didáticos** para que o professor pudesse escolher as coleções a adotar com base nesses aspectos, ao que ele respondeu que achava que, desde que essa categorização não tenha um caráter de censura, ou que não seja realizada em função de gosto pessoal, a partir de critérios não muito objetivos para avaliar, não vê problemas. Então, perguntei se ele achava

que os critérios utilizados na categorização deveriam ser explicitados, e Didier replicou que “têm que ser especificados e tem que haver profissional adequado que possa avaliar esse aspecto”. Ele julga que para se avaliar os aspectos visuais

é preciso que se chame especialistas e não que fique no gosto pessoal dos avaliadores de conteúdo. Na equipe tem que entrar um profissional de visualidade (...) tem que entrar a opinião de no mínimo um especialista ali para participar. Porque se a gente tem isso aqui dentro, a gente tem que ter alguém lá fora com a mesma capacitação pra avaliar. Porque, afinal, pode ser um critério eliminatório.

5.3 Considerações sobre o estudo de caso

A partir do estudo de caso, foi possível depreender muito bem algumas das questões abordadas pela pesquisa e confirmar algumas conjecturas. O estudo do *modus operandi* da produção editorial de livros didáticos bem como dos pontos de vista de alguns dos agentes da produção editorial nos aspectos que interessavam ao viés do estudo configurou-se como campo fértil para esta pesquisa exploratória, da qual foi possível extrair dos profissionais entrevistados revelações de grande interesse e relevo para o rumo pretendido. A seguir, são traçados alguns aspectos inferidos nos discursos dos editores e editores de arte, notadamente aqueles que se fizeram mais presentes nos colóquios e/ou que podem ser considerados mais reveladores ou, ainda, frutíferos.

Em alguns momentos, são agregadas as visões de alguns autores que tangenciam os pontos abordados, como forma de contraponto ou apoio. Por meio da leitura de diversos autores que tratam dos temas abordados e da análise de suas visões sobre os papéis, atribuições e possíveis contribuições do design(er), principalmente no que concerne ao design gráfico e à visualidade de livros, podemos estabelecer comparações com a visão daqueles que efetivamente participam da produção editorial e vivenciam as questões relacionadas às escolhas de design na prática, inseridos que estão na cadeia produtiva do livro didático. Dessa forma, torna-se possível verificar, sem devaneios, quais as reais possibilidades de atuação do designer dentro desse campo e quais suas contribuições possíveis, considerando uma série de fatores que estão envolvidos em sua produção – que têm como principal pano de fundo seu caráter mercadológico – e que por vezes impedem este profissional de praticar tudo aquilo que considera ideal sob a perspectiva projetual e, ainda, educacional. Devo ressaltar que não se pretendeu, neste estudo, esgotar os aspectos abordados, sendo o escopo primordial o estabelecimento de um paralelo entre a prática dos designers – bem como dos agentes também envolvidos nesta – no mercado editorial e a visão dos autores do campo, baseado na revisão de literatura – a partir do qual podemos perceber amiúde um distanciamento.

5.3.1 A visão dos editores

Foi possível perceber nos discursos dos editores uma grande preocupação – até maior do que imaginada anteriormente à realização das entrevistas – com os aspectos ligados ao Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), por vezes de maneira latente e outras, de maneira manifesta. Afinal, como afirma Bittencourt, o livro didático é considerado uma obra complexa por sofrer interferências variadas, sendo algumas delas explícitas, como as exercidas pelos editores, técnicos e autores, “mas há as implícitas, como o poder educacional que define os programas escolares e [...] as atuais avaliações do MEC”.¹

Vera Emidio, editora da Ática, quando questionada a respeito da extensão da influência do PNLD na produção editorial foi categórica:

Olha, o Governo é o grande cliente, porque ele compra milhões. Há uma disputa das editoras e isso é lei, você não pode furar nada, aquilo tem que estar pronto, quando sai aquele edital do MEC é uma loucura, tem que ver item por item, se aquilo está cobrindo tudo, o que não pode... É uma neurose. Tem que ficar muito em cima disso. Então, fica muito em cima do que o MEC está querendo e acho que isso, do outro lado, às vezes tolhe um pouco, na minha opinião, uma criatividade daquilo poderia ser. Porque tem certas coisas que têm que ser daquele jeito, é determinado aquilo. Então, é uma faca de dois gumes, na minha opinião. Porque é lógico que se está querendo uma correção, está querendo uma coisa, mas engessa tanto, que depois você fica com medo, você tem que seguir, se você não segue aquilo, você vai perder milhões às vezes. **Mas também, é uma questão de educação, mas ao mesmo tempo é um negócio, né?**

Heloisa Pimentel, editora com cargo de gestora da Scipione, também alude em seu discurso ao caráter negocial e comercial do Programa, que não se pode desprezar, dado que envolve uma movimentação de milhões de reais nesse nicho do mercado editorial: “(...) a gente tem três meses pra finalizar tudo, e aí não tem choro, a inscrição é no dia tal, é no dia tal. **Se você perder você perde três anos de venda. Não é só um ano...** Então, é um período tenso”.

Seus discursos mostram claramente como o modo de agir dos editores já está permeado pela cultura do PNLD, uma vez que é ele que funciona como sustentáculo das editoras de didáticos. Afinal, estas editoras também têm outro mercado – o das escolas privadas –, mas este não se compara com o mercado

¹ BITTENCOURT, Circe M. F. *apud* KANASHIRO, Cintia Shukusawa. **Livro didático de geografia**: PNLD, materialidade e uso na sala de aula. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008, p.36.

milionário do governo. Fica claro nas falas dos editores um confronto velado entre as finalidades educativas, de um lado, e as lucrativas, de outro.

Isso não significa que os editores estejam deixando de lado a questão educacional de todo, pois se percebe em diversos momentos que o discurso dos editores alterna a preocupação com a questão didática e aquela relacionada ao programa de governo – como no trecho grifado acima, da fala de Vera. No entanto, é notável que muitas vezes, quando se tem de priorizar uma ou outra (geralmente por questões de prazo), o PNLD sobrepuja a questão didática. Essa afirmação pode parecer contraditória, afinal, o PNLD é um programa que, justamente, considera o livro didático

um importante material de apoio ao processo de ensino e aprendizagem, pois contribui, ao mesmo tempo, para o trabalho do professor e para o estudo do aluno. Embora a prática pedagógica do professor envolva diversas dimensões, como sua pesquisa constante para o aprimoramento de seu trabalho em sala de aula, um livro didático com textos adequados, ilustrações pertinentes e informações atualizadas auxilia no planejamento de ensino. Para que suas possibilidades sejam aproveitadas ao máximo, o livro didático deve estar adequado às necessidades da escola, do aluno e do professor.²

Isto é, os critérios contemplados pelo PNLD visam, em tese, tornar os livros distribuídos corretos do ponto de vista dos conteúdos e, simultaneamente, mais agradáveis e funcionais ao estudante de ensino fundamental. Entretanto, o modo de funcionamento do Programa acaba por tolher em certa medida a criatividade dos produtores, limitando, dessa forma, as possibilidades que se colocariam no tocante à exploração e utilização das formas de transmissão do conteúdo do livro, como exposto na fala de Vera no trecho mais acima e neste, abaixo:

Quando sai aquele edital do MEC você tem que ver item por item se aquilo está sendo contemplado, e se tem coisa que não está você tem que correr atrás e colocar (...) então aquilo é uma bíblia, né? Você fica meio refém, tem que fazer mesmo... Mas por um lado acho que os livros vão ficando iguais, né? Esse diferencial, que é aquela criatividade... Você pode fazer uma coisa muito decente, correta, mas dar a sua contribuição. Mas eu acho que do jeito que fica isso tem que ser seguido assim, entendeu? Tem isso, na minha visão. A gente tem que cumprir. Então às vezes eu acho que acaba se limitando e vai ficando tudo igual.

² PORTAL do MEC. **Escolha do livro didático**. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=index.php?option=com_content&view=article&id=13658. Acesso em: 13 de dezembro de 2009.

Vera, ainda se referindo a esse aspecto, tem outra colocação interessante a esse respeito com base na obra **A geografia da gente**, de Ieda Silveira – cuja autora realizou um trabalho primoroso, segundo ela –, ao relatar a vontade da autora de realizar um trabalho diferente:

(...) a autora bateu o pé porque ela queria uma coisa diferente, ela queria muitas coisas diferentes e houve uma certa resistência de quem na época fazia o projeto. Houve muita, digamos assim, briga entre aspás (...). Tem muito medo, às vezes, de pôr uma coisa, arriscar, e de aquilo não dar certo... Infelizmente existe esse medo, então quando a pessoa quer uma coisa diferente ela tem que brigar muito para se conseguir esse diferente. Pelos menos na época foi. Então agora, você vê... Ficou com uma cara mais parecida.

Esse trecho do discurso de Vera alude também a outra questão, relativa à preocupação por parte de alguns autores com a forma visual que seus textos adquirem, que resulta do desejo de que o projeto gráfico esteja alinhado à proposta ditada pelo conteúdo.

De acordo com Chartier, a partir do século XIX começa a haver uma contradição entre a vontade do autor quanto à forma impressa do texto e a do editor em função do que pensa do texto ou do que espera dele no mercado, apontando que se no passado os autores não se preocupavam muito com a forma do livro, deixando para o editor certa liberdade sobre o assunto, ele acredita que depois do livro romântico o autor passa a dar mais atenção ao objeto e à forma de seu texto. Desta contradição, diz, advém uma “série de razões para os conflitos, tensões, supiscácias e inclusive cumplicidades”.³

Podemos ver que um discurso pode ter várias nuances e níveis de compreensão possíveis ao percebermos que, nesta mesma fala de Vera, é suscitado outro mote: o de que, dentre os agentes envolvidos na produção de livros didáticos, aquele que, em última instância, responde pelas decisões mais relevantes relativas inclusive ao design é o empresário editorial. Um trecho do discurso de Heloisa também demonstra que estas decisões estão nas mãos do editor, mas principalmente do empresário (neste caso, o gerente editorial):

A decisão se vai ser com menos fotos, ou mais fotos, ou se vai ter uma característica especial, geralmente é tomada também com a minha gerente, porque vamos fazer um livro pra concorrer com tal... Ele tem que chegar no mercado com essas características. É aí, quando a gente decide como vai ser essa obra, é que a gente toma essa decisão. “Então aqui vamos privilegiar... queremos fotos grandes...

³ CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 51.

aqui não, não vai dar, vamos fazer uma coisa mais simples”. Então é uma decisão que vem sendo tomada desde o começo, em função do que a gente quer no mercado ou no governo: “Com quem que vamos concorrer?” Hoje em dia se você não trabalhar com livro didático olhando a concorrência é muito difícil. Até pra lançar uma coisa totalmente nova. Não é pra ficar na cola, fazendo tudo igual, mas você tem que estar sabendo, porque a concorrência mostra o quê? O que o professor está querendo, o que está encantando esse professor.

Adrian Forty, no último capítulo de sua obra (“Design, designers e a literatura sobre design”), corrobora essa visão, apontando que os designers não são responsáveis pela existência de muitos objetos dos quais são apontados como únicos criadores. Afinal, segundo o autor, embora estes profissionais preparem os designs, a responsabilidade por escolhê-los e produzi-los é atribuição do empresário:

O ato de selecionar o design a ser fabricado é uma decisão de design tão importante quanto as do designer, mas é aquela sobre a qual ele não tem poder e que deve ser tomada pelo empresário. Muitos designers admitem que, ao apresentarem suas propostas, o empresário escolhe um design diferente daquele que preferiam e que é justamente o escolhido pelo empresário que é desenvolvido e entra em produção. É o empresário, e não o designer, que decide qual design encarna satisfatoriamente as ideias necessárias para o sucesso do produto e que se ajusta melhor às condições materiais de produção.⁴

A última frase de Heloisa contida na transcrição mais acima – “a concorrência mostra o quê? O que o professor está querendo, o que está encantando esse professor” – bem como as outras que se seguem demonstram um fato curioso: o livro didático, em vez de estar sendo produzido levando em conta prioritariamente o que é mais adequado (inclusive em termos de suporte, projeto gráfico, imagens e ilustrações) ao estudante de ensino fundamental, tem sido concebido priorizando o professorado. Este está sendo considerado como público-alvo primordial deste instrumento, uma vez que é responsável pela adoção dos livros pelas escolas da rede pública, como se pode depreender das falas a seguir:

A ideia é sempre fazer um capítulo inteiro para a gente ter uma noção de tamanho, qual o resultado visual que vai ter, porque não adianta só ficar bonito, **você precisa pensar no impacto que aquilo vai ter no professor – quem escolhe o livro é o professor, então primeiro a gente tem que agradar o professor.** Depois você tem que tentar também – pelo menos eu sempre penso nisso – ver se aquilo é funcional para o aluno, então para um aluno que eu sei que é de escola pública, que vai estudar à noite, que já não tem muita vontade, que está cansado, eu não vou pôr aquelas cores “para baixo”, eu tenho que fazer uma coisa um pouco mais suave, mais alegre, que desperte o interesse. Eu sei que isso é muito subjetivo, mas pelo

⁴ FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 324.

menos cada vez que eu tento ou avaliar uma programação visual ou encomendar, eu penso em tudo isso. E também tenho que pensar do ponto de vista da editora: “isso aqui vai sair muito caro?”

Em geografia, por exemplo, a gente tem que pôr fotos atualizadas, **porque o professor abre o livro, se ele vir uma foto de 2000 já não está bom.**

Ora, que o professor possa escolher o livro com o qual vai trabalhar é um grande acerto do MEC; entretanto, as editoras não devem se tornar reféns disso, e sim atentar para o fato de que o professor é apenas um mediador da leitura desse livro, assim como o são os produtores do livro e suas escolhas em termos de projeto didático e gráfico.

Um ponto que também chama atenção depreende-se de uma fala de Heloisa, que sinaliza o livro didático como um discurso no qual a função autor aludida por Foucault⁵ – e mencionada aqui em capítulo anterior – atua fortemente, como uma maneira de conferir credibilidade ao texto e imbuí-lo de valor:

Então, eu separo bem as coisas, porque já teve livros que eu escrevi quase tudo, mas é uma coisa que foi no começo da minha experiência e que hoje eu não pretendo repetir. (...) Porque não é um problema meu, por isso que não é co-autoria, entendeu? É um problema da editora. **“Ah, esse é um nome importante. Esse autor a gente tem que manter”. “Ele não está mais atualizado, ele não está mais dando conta, mas ele tem um nome, o professor vê o livro dele...”** E isso acontece. Então nós vamos fazer esse livro de qualquer jeito. Então como vamos fazer? Vamos contratar pessoas, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo.

Isto é, ainda que a qualidade do material deixe a desejar, é preferível manter o nome do autor no catálogo da Editora, o qual provavelmente se consagrou devido a méritos anteriores, ainda que isso gere um trabalho extra para a equipe, que terá de cobrir os pontos falhos do material. O autor, nesse caso, funciona como uma verdadeira marca.

Diante das questões expostas, cabe assinalar a necessidade de um questionamento e uma reformulação de alguns aspectos do PNLD, como apontado explícita ou subliminarmente pelos editores, que têm de fazer malabarismos para contornar algumas limitações que o Programa impõe e, ao mesmo tempo, tentar atender aos seus próprios ideais com relação ao livro didático como bem cultural que é e que ainda exerce uma função muito grande na educação brasileira, tanto no uso em sala de aula como em casa pelo estudante – especialmente na rede pública, que conta com menos recursos extras de ensino e aprendizagem.

⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Certamente um dos principais tópicos a ser repensado, presente constantemente no discurso dos editores, é relativo a um dos aspectos do modo de funcionamento do PNLD: o tempo disponível entre a divulgação do Edital PNLD para produção das coleções conforme as normas e a inscrição de obras (em torno de quatro meses), na qual uma série de protótipos da coleção deve ser enviada, é considerado insuficiente e prejudicial às obras. Vera reconhece que essa pressa pode comprometer a qualidade do material:

O problema cada vez que aperta mais é o volume com prazo, né? (...) Às vezes, por mais que a gente queira fazer, **compromete a qualidade**, porque é humano, tem que fazer dentro do possível, porque **o prazo é muito importante**. Aí você não cumpre o prazo, aí os outros saem na frente. Então você tem que recondicionar. A melhor qualidade possível dentro daquele prazo (...).

É claro que o problema se agrava na medida em que a produção de coleções é cada vez maior (por isso ela alude ao “volume com prazo”), talvez no intuito de gerar mais chances de que alguma(s) das coleções das editoras sejam aprovadas na avaliação, escolhidas pelos professores e compradas pelo governo. Afinal, se as empresas editoriais não se enquadram no sistema, têm prejuízos graves, pois investem tempo e dinheiro na produção dessas coleções.

De uma maneira geral, é possível detectar, por meio dos discursos dos editores, algumas apreensões e desígnios bastante positivos por parte desses agentes no que concerne à produção de livros didáticos. No entanto, vemos, outrossim, muitos problemas, principalmente aqueles gerados pelo PNLD, que tenciona um aprimoramento no que se refere ao processo produtivo do livro, mas, paradoxalmente, de quando em vez cria distorções no tocante aos objetivos e preocupações dos produtores.

5.3.2 A visão dos editores de arte

Como já foi afirmado anteriormente, ao realizar as entrevistas, segui um roteiro, no entanto, sem a preocupação de seguir a ordem exata em que as perguntas se encontravam no questionário, para dar mais liberdade e privilegiar a espontaneidade das opiniões dos entrevistados. Porém, a primeira pergunta foi a mesma para todos eles, uma vez que tencionava obter primeiramente um panorama geral sobre a produção editorial em cada empresa, sob o ponto de vista do editor de texto e do editor de arte. Solicitei, deste modo, que discorressem sobre o fluxo da produção editorial de um título na editora. Para minha surpresa, a resposta dos editores de arte seria riquíssima e viria ao encontro de minhas inquietações e cogitações e teria o teor de alguns dos pontos sobre os quais eu ainda pretendia questioná-los, sem que eu sequer houvesse mencionado de antemão tais intuitos.

A profissional que ocupava o cargo de editora de arte da Ática à época da entrevista, Margarete Gomes, antes mesmo de descrever o panorama da produção editorial naquela empresa de uma forma geral, como eu havia solicitado, optou por se ater à participação do departamento de artes na Editora Ática, iniciando sua fala pela mudança que ela percebeu ter ocorrido no envolvimento daquele departamento na produção editorial. Segundo ela, hoje se busca uma participação integrada desde o início, para que “todos os envolvidos no projeto tenham um entendimento do conceito do projeto editorial, consigam fazer uma primeira leitura da estrutura do projeto”, possibilitando, dessa forma, uma discussão entre todas as áreas envolvidas no projeto editorial, e evitando que se perca a oportunidade de “agregar valor”, por meio da identificação de todos com o projeto e do oferecimento da melhor solução diante de todos os fatores envolvidos na produção (dentre os quais, segundo ela, referências, tendências e tecnologia). Diante disso, sempre que possível, o departamento de artes desta editora participa do projeto editorial desde o princípio, pois, além da concepção do autor do texto, estão envolvidos no processo profissionais de texto e iconografia, responsáveis pelo conteúdo de texto e imagem, que buscam organizar um “pacote” para produção, que vai se basear em uma proposta gráfica para trazer à tona as informações, com o desígnio de obedecer “com muito rigor principalmente a

questão da organização da informação, porque o livro didático precisa ser muito bem sinalizado e organizado considerando a hierarquia das informações”.

A entrevistada defende a ideia de que o livro didático é uma ferramenta cuja organização provê um direcionamento de uso no cotidiano escolar, agregando “um valor de uso ideal em sala de aula”. E, para Margarete, o papel da editoria de arte é fortalecer essa sinalização e essa organização, por meio de recursos gráficos (cores, entrelinhamento, variações tipográficas, famílias, corpo etc.); daí a importância e a responsabilidade desta etapa e destes profissionais ao realizar um projeto desta “ferramenta de ensino”.

O editor de arte da Scipione, Didier Moraes, relatou acreditar que “o ideal é o designer estar aqui comigo e com o editor para discutir as características e a contribuição do designer poder ser maior”. Segundo ele, devido à complexidade do livro didático (que tem uma grande massa de texto, gráficos, imagens, comentários ao texto, questões), deve haver uma participação maior do designer na configuração do livro, cuja contribuição deve se dar na conformação do próprio trabalho editorial. Entretanto, Didier ressalta que essa conduta ainda não está estabelecida na editora, mas em processo, até pelo fato de ainda não ser algo totalmente compreendido na cultura editorial. Seu posicionamento a respeito pode ser mais bem apreendido por meio do trecho abaixo:

A arte é encarada em praticamente todas as editoras como uma prestação de serviço posterior. O editorial configura como é a obra e a arte dá a cara, a maquiagem. Algumas vezes acaba sendo só maquiagem, porque não tem um caminho contrário. Acredita-se que tenha, mas esse caminho contrário já é estabelecido depois num esquema praticamente de mão única, porque no segundo momento, em que entraria a contribuição do designer, já é numa instância, num fluxo, num ciclo já estabelecido, e eu acho que tem que ser na... Eu acho não, eu tenho certeza disso, porque é assim que funciona com outras obras complexas, muitas editoras estrangeiras trabalham, o livro é pensado em dupla, num trabalho edição de arte com edição de texto, é pensado como edição, não edição de arte e edição de texto separadamente... E aí entra num trabalho transdisciplinar, envolvendo o mundo visual, a cultura visual. Texto é imagem, texto é visto como imagem, uma página impressa já comunica alguma coisa, conforme a entrelinha, conforme identidade de mancha, formato, relação entre mancha e tudo... já está comunicando alguma coisa.

No tocante a essa questão, Frascara assinala que, uma vez que o designer de publicações organiza não somente a tipografia, mas também palavras, a

consciência em relação à forma deve caminhar de mãos dadas com a consciência em relação ao conteúdo.⁶

Ainda a esse respeito, Didier crê que, restringindo a atuação do designer a um momento posterior, este profissional fica impedido de cooperar na própria configuração da obra, o que faz com que todos os livros fiquem iguais. Cabe ao designer, portanto, segundo ele, apenas projetar uma “máscara”, o que significa dizer que ele desempenha seu papel realizando projetos considerados bons e bem realizados dentro dessa estrutura, mas que nunca dá ao livro o potencial que ele poderia ter, caso o profissional pudesse participar de outra forma em todos os projetos, determinando alterações no próprio original.

Farbiarz e Farbiarz se referem ao tema acreditando em uma tendência crescente de se adaptar o projeto gráfico ao conteúdo textual e afirmando que “Evitando generalizações, já é possível perceber algum movimento por parte das editoras de ampliarem o espaço do designer na concepção gráfica dos livros, buscando uma maior identidade entre o projeto gráfico e o conteúdo (...)”. Contudo os autores reconhecem que prevalece ainda no mercado editorial a existência de livros “com design pasteurizado, em que soluções gráficas são utilizadas concomitantemente em livros de temáticas distintas ou para leitores distintos”.⁷

A esse respeito, podemos analisar os discursos e atitudes dos editores de arte. Margarete ressaltou a necessidade de sempre se pensar no que chama de “cliente público” (o governo) e de considerar a diferença entre os públicos-alvos, que divide o mercado do livro didático em dois: o da rede de ensino privada e o do governo – que abastece a rede pública de ensino –, frisando que há de se levar em conta que esses “clientes” estão em diferentes ambientes e que há limitadores, portanto, para conceber o produto livro didático. Assim, para ela, necessariamente é preciso entender esse mercado dividido, essas diferenças, para a concepção do projeto.

No entanto, como podemos concluir com base no discurso dos editores, simultaneamente percebemos que há interesse em que os livros tenham

⁶ FRASCARA, Jorge. **Communication design**: principles, methods and practice. New York: Allworth Press, 2004, p. 3

⁷ FARBIARZ, Jackeline Lima, FARBIARZ, Alexandre. “O entrelugar do design na interação entre o livro e o leitor”. In: FARBIARZ, Alexandre e COELHO, Luiz Antonio L (org.). **Design**: olhares sobre o livro. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2010, p. 149-150.

características bem semelhantes entre si, pois, como revelou um dos entrevistados, por razões comerciais não se pode fugir muito do padrão estabelecido, sendo comum a observação das obras “concorrentes”, não para delas se diferenciar, mas justamente para acompanhá-las (incluindo, nisso, um padrão gráfico), no intuito de disputar a mesma fatia do mercado. Vera, editora da Ática, também já havia mencionado o medo do novo, de arriscar, o que gera produtos bastante semelhantes entre si. Didier, da Scipione, também afirmou que cada vez menos diferenças são feitas entre a edição de mercado e a do governo por outro motivo:

porque já se faz pro mercado com as características que sirvam pro governo. Características físicas, que a gente faz pra poder utilizar, e características de conteúdo mesmo. Então assim, essas coleções saem conforme o plano editorial de cada ano, o plano governamental de cada ano.

Sua fala demonstra que as diferenças entre os públicos-alvo não estão sendo realmente tão consideradas no processo produtivo como deveriam ser, uma vez que se trata de classes de estudantes em um mesmo nível de ensino, mas em condições bem díspares de ensino e aprendizagem.

Estou de acordo com os entrevistados no concernente à necessidade de participação do departamento de arte desde o início do processo, pois, como afirmam Farbiarz e Farbiarz, usualmente “tanto educadores quanto editores, designers e, poderíamos incluir os diversos agentes no processo de produção e mediação do livro, se restringem a atuar dentro dos seus papéis específicos”⁸. Tal atitude leva à fragmentação de um processo que deveria ser considerado uno e, como apontou Didier, induz à cisão do mesmo entre edição de texto e edição de arte – em vez de, simplesmente, edição.

Creio que as questões relacionadas ao design – conforme defendido em capítulo anterior – participam da escritura do livro e ajudam a construir os sentidos desejados pelos diversos agentes que atuam em sua produção. A esse respeito, Gruszynski faz uma observação interessante:

Durante anos, pensou-se a atividade vinculada à neutralidade, sobretudo no que se refere ao manejo da tipografia. Entretanto, os diferentes leiautes contemporâneos reivindicam, na mensagem, a intervenção e a contribuição ativa do designer na produção do sentido. A práxis do design gráfico, portanto, revela um duplo caráter: o de mediação de um texto verbal, associado à noção de transparência; e o de co-

⁸ Ibid., p. 151.

autoria, uma vez que as opções estabelecidas pela atividade trazem um sentido próprio que influi no leitor.⁹

Apesar de meu posicionamento e de o discurso dos editores apontar para a necessidade de uma integração maior entre edição de arte e edição de texto, nenhum dos editores de arte situou o trabalho de design como portador de uma co-autoria, como se pôde ver pelas falas de Didier – que revelou acreditar que o trabalho do editor de arte e do designer tem um caráter autoral restrito à sua esfera, consistindo em “um trabalho de auxílio a um projeto maior, a uma proposta maior” e de Margarete, que, sobre o tema, ressaltou apenas a necessidade de se respeitar os direitos autorais do designer, mas apenas relativamente ao que considera sua criação, o projeto gráfico. Nenhum dos entrevistados se referiu à questão da co-autoria do design como produtor de sentidos.

Outro ponto que se destaca no discurso de Didier é a analogia feita da cadeia de produção editorial com uma cadeia de montagem de fábrica – já aludida anteriormente – e presente em dois momentos distintos de sua fala. Um deles é novamente transcrito a seguir:

Mas os planos de governo... todo ano tem planos de livro didático, PNLD, PNLEM... então todo ano tem programa de governo. E agora também tem o EJA, que é para o ensino de jovens e adultos, que ainda se sobrepõe, e tem o PNBE, que são os livros não didáticos, livros pra biblioteca. Então todos esses planos se sobrepõem de uma produção de mercado. Então isso faz com que o sistema de trabalho esteja **cada vez mais como uma cadeia de montagem, como numa fábrica**. E isso é muito prejudicial pra visualidade do livro, porque você não tem a possibilidade de fazer um design página a página, e tem os prazos: os prazos de governo, os prazos de mercado... Então no meu ponto de vista isso prejudica muito a visualidade do livro. Acredito que os editores também falem que prejudica a qualidade do texto. Porque tudo fica no gargalo, sendo que o governo cada vez mais exige dos livros avaliados muitos critérios, muitos detalhes, então cada vez a gente tem feito melhor, tendo que conseguir fazer num tempo menor as coisas mais bem feitas... Mas existe um limite pra isso. Você nunca se consegue o bom, o barato e o rápido, alguma coisa sai... Se você privilegia o rápido, alguma coisa sai prejudicada, e todo mundo tem consciência disso, né, e isso é em todas as editoras, e do meu ponto de vista eu acho que a visualidade perde, acho não, tenho certeza. E o texto também perde. Não que se faça porcaria, nada disso, porque se faz porcaria não é aprovado, mas não atinge o potencial.

Entre os editores de arte, também há um consenso no que se refere ao tempo de produção insuficiente para se produzir livros com a qualidade, o potencial que deveriam ter.

⁹ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. São Paulo: Rosari, 2008, p. 12.

Ainda tangenciando esse tópico, ao ser questionado se o aspecto da leitura de imagens é levado em consideração na produção dos livros, Didier replicou que a escolha das imagens é pensada sob essa perspectiva apenas na capa e às vezes em algumas situações-chave do livro, porque “o processo é muito industrial”:

(...) os livros não são feitos um a um, ou a página desenhada uma a uma, não é feita uma edição de arte de dupla, quer dizer, arte e texto juntos, isso não é pleno. Não é feita plenamente essa escolha de imagens, “qual a mais adequada?”, em que arte e editorial trabalhem juntos nisso. Não. A pesquisa iconográfica vai pro editor, o editor define a imagem em função principalmente de questões de conteúdo, menos de foco. Não assim naquela coisa do desenho da página, em que se escolhe uma imagem em função da outra... Isso é feito em alguns livros e é muito bem feito. Na produção cotidiana, assim, não.

Ora, por mais que algumas tarefas do processo de produção editorial já tenham se tornado comuns, cotidianas, e que haja pressa devido aos prazos, não se justifica que elas sejam automatizadas e que o trabalho de produção editorial funcione como em uma cadeia de montagem. Afinal, como o próprio entrevistado expôs, não só a visualidade do livro é prejudicada, como também a qualidade do texto. Por isso, volto a atentar para a necessidade de se repensar o modo de funcionamento do PNLD, programa do qual as editoras inevitavelmente têm se tornado reféns. Se o Programa tem prioritariamente características positivas, visando a contribuir para a produção de produtos editoriais de qualidade, não há que se discutir a validade do mesmo, mas o seu modo de funcionamento e, ainda, o imperativo de as editoras não deixarem que as pressões colocadas pelo Programa se sobreponham completamente aos seus ideais relativos tanto à proposta didática quanto à gráfica.

Ademais, no tocante aos conceitos atribuídos ao projeto gráfico na avaliação do PNLD – “inovador”, “adequado” e “regular” –, a própria editora de arte da Ática questionou: “Mas o que é inovadora? O que é regular?”. Logo, mostra-se imprescindível a inserção de profissionais especializados no processo avaliativo, que estejam aptos a fazer tais julgamentos, além da exposição dos critérios usados quando dessas apreciações. Essas são questões prementes; afinal, algumas categorizações, como essa relativa ao “projeto gráfico”, não são auto-explicativas, trazendo dificuldades de compreensão até mesmo para os profissionais da área – como se percebeu no discurso de Didier e de Margarete. Isto significa que tais categorias estão equivocadas, reduzindo sobremaneira o significado de um

aspecto que, se consta da publicação oficial do programa, é porque é considerado importante, digno de reflexão.

Podemos estender as falas dos agentes como um apontamento da necessidade de se avaliar um livro, uma coleção didática, de maneira mais ampla e, ao mesmo tempo, certa. O livro didático certamente precisa ser avaliado sob diversas perspectivas, mas estas não podem ser isoladas como se não houvesse uma interdependência entre elas. Essas perspectivas são como peças de um quebra-cabeças – que desmontado, não produz sentido. É a conjunção e a harmonia de uma série de aspectos que torna o livro didático um veículo adequado e estimulante ao estudante. E a preocupação com a visualidade – reconhecida como importante mediadora na leitura do livro didático – é um desses aspectos, sem a qual os outros ficam prejudicados; o quebra-cabeças fica incompleto.

Acredito que, diante das considerações obtidas por meio dos discursos dos editores e dos editores de arte, cabe refletir se o PNLD está influenciando mais positiva ou negativamente na produção editorial do livro didático, especialmente com relação aos aspectos visuais, pois, como afirmou Didier, “talvez se falar em uma curva, assim, **a partir do momento que entrou o edital, os planos de governo e tudo isso, o potencial de melhoria dos livros ficou um pouco comprometido, assim**”.

Já que os editores e editores de arte seguem as normas do PNLD na produção editorial de maneira tão fiel seria interessante inserir, no Edital do Programa, diretrizes que os incentivasse a utilizar os elementos, delineamentos, métodos e técnicas baseados em estudos do campo, de modo a favorecer o estudante, para que os agentes da cadeia de produção editorial não se percam em minúcias desnecessárias e em normas que não importam ao objetivo maior do material didático. Deve-se também flexibilizar certas normas que apenas prejudicam a produção editorial (como a mais citada pelos entrevistados, a relativa à exclusão já na triagem inicial por conta de detalhes), desviando a atenção dos profissionais daqueles elementos aos quais eles realmente deveriam ater-se durante o processo de produção editorial.

5.4

O design(er) comprometido com questões sociais

(...) hoje, qualquer avaliação crítica de trabalhos de design que se volte exclusivamente para questões formais ou que deixe de abordar as políticas de valores consumistas, ou se faz de ingênua ou é francamente feita de má-fé.¹⁰

Diante do percurso traçado na presente pesquisa e do imperativo de se atentar para o caráter social que o exercício do design adquire quando se trata de sua possível contribuição para a educação básica por meio da utilização de recursos no livro didático que propiciem o estímulo à leitura e à aprendizagem, creio ser importante fazer algumas considerações sobre o preparo dos designers para exercer essa função.

Conforme já foi exposto mais detalhadamente no capítulo 2 da presente dissertação, o livro didático não foge às suas características de produto da indústria cultural. Da mesma forma, segundo Whiteley, o design, cujo modelo mais comum de ensino é norteado pelo mercado, intentando ser apolítico e orientando o estudante de design a pautar-se em “técnicas que serão úteis no desenvolvimento de trabalhos para empresas e para a indústria”,¹¹ conduz os profissionais provindos desse modelo de formação a levar em consideração prioridades consumistas, como a de “atualizar modelos ou redesenhar a aparência de um produto do ponto de vista meramente estilístico” – uma vez que estimulam a economia –, relegando o desenvolvimento de um olhar crítico sobre o papel do design na sociedade. Ainda de acordo com o autor,

Este modelo prega a conformidade às normas vigentes e defende, sem críticas, a manutenção do *status quo*, o que relega o designer à única opção de despejar na sociedade mais entulho e mais objetos efêmeros. O designer se torna uma figura que gera problemas em vez de solucioná-los.

A ótica do autor a respeito desse problema se aplica perfeitamente à questão tratada ao longo deste estudo, permitindo enredar algumas críticas e questionamentos no que concerne ao design praticado na produção editorial do livro didático na atualidade. E, nitidamente, o modo como os profissionais de design atuam nos diversos setores da sociedade passa pela sua formação acadêmica, porque é daí que a conduta se origina, tendo sua consolidação na

¹⁰ WHITELEY, Nigel. “O designer valorizado”. *Revista Arcos*, v. I, n° único. Rio de Janeiro: ESDI, 1998, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

prática profissional. No tocante à formação acadêmica, partilho da compreensão de Whiteley, a de que esta construção não deveria se restringir à abordagem de um problema de design que se limite a somente exercitar a criatividade, o profissionalismo, a competência e o conhecimento acadêmico do aluno, sendo essencial, primordialmente, incitá-lo a refletir sobre o papel do designer na sociedade, diante de uma sociedade conduzida e escorada pelo consumismo, mesmo em se tratando de seus setores culturais e educacionais. Dessa forma, delibera Whiteley, seria imprescindível “estimulá-lo, pelo próprio processo, a fazer uma reflexão sobre a natureza do problema em termos dos seus princípios e valores implícitos e do significado destes para a área do design”.¹² O autor ainda recomenda que o ensino de design o aborde historicamente para que o aluno possa compreender as modificações dos papéis do design ao longo dos anos, conhecimento a partir do qual será possível inferir como o design, de atividade de ordem utilitária e comercial, transfigurou-se, constituindo-se também como de ordem cultural. O trecho abaixo, que sintetiza o pensamento do autor, constitui, creio, o eido do designer e pode ser aplicado, mais especificamente, ao designer de livros didáticos.

Precisamos, para o próximo século, de designers criativos, construtivos e de visão independente, que não sejam nem “lacaio do sistema capitalista”, nem ideólogos de algum partido ou doutrina e nem “geninhos tecnológicos”, mas antes profissionais capazes de desempenhar o seu trabalho com conhecimento, inovação, sensibilidade e consciência. Às escolas de design cabem a responsabilidade de fomentar essas qualidades no aluno e não uma atitude de atender resignadamente às vicissitudes de um sistema consumista obcecado com lucros rápidos e com o curtíssimo prazo. As escolas e faculdades devem satisfações a toda a sociedade e não apenas àquelas empresas que empregam designers diretamente. O designer precisa ser formado para ser verdadeiramente profissional, no sentido em que se fala da profissão médica, e para ter consciência das suas obrigações para com a sociedade como um todo e não apenas para com os lucros do seu cliente. O designer precisa ser hipocrático e não hipócrita.¹³

A este modelo de profissional, Whiteley denomina “designer valorizado”, cujas propriedades, acredita, o levariam a desenvolver não apenas uma consciência mais crítica como também mais senso de responsabilidade e a tornar-se um “designer-cidadão” atuante, e não apenas um “cidadão-designer”, conformista. Ele explica melhor o arquétipo do designer valorizado apontando que corresponderia àquele profissional com uma compreensão crítica dos valores

¹² Ibid., p. 70.

¹³ Ibid., p. 69-70.

que fundamentam o design, além de audácia e coragem para sustentar seus ideais sociais e culturais, em vez de favorecer o consumismo a curto prazo.¹⁴ Whiteley tem, ainda, outra colocação a esse respeito:

Agora que mais e mais designers estão se apercebendo que os valores do design direcionado para o marketing são prejudiciais para a saúde da sociedade contemporânea e futura é fundamental que as pessoas com uma visão totalmente profissional encarem a questão da ética e o papel do designer na sociedade. Do contrário – para distorcer uma de suas definições mais comuns – o design continuará a ser uma atividade criadora de problemas.¹⁵

Sobre essa concepção comum do design – aludida por Whiteley – como atividade solucionadora de problemas, que ainda circula em discussões e definições do campo, Frascara¹⁶ tem um ponto de vista interessante: o de que o designer não é um solucionador de problemas, mas uma pessoa que responde com uma ação (no lugar de uma solução) a um problema. Ademais, a atuação do designer nos diversos ambientes em que está inserido geralmente está ligada a interesses econômicos e políticos que deixam pouco espaço para sua ação diante dos problemas enfrentados.

Na visão de Frascara,¹⁷ os designers, conscientes que são do poder da comunicação visual, devem agir não apenas em função de ordens que geralmente recebem quando os paradigmas de suas atividades já foram definidos, mas sim diante de suas próprias concepções dos paradigmas de suas atividades, buscando identificar e definir as áreas onde o design pode exercer uma importante contribuição para a sociedade. Desse modo, acredita o autor, estes profissionais devem compreender a responsabilidade social como elemento ativo, e não apenas reativo, no exercício da profissão.

No que concerne ao objeto de estudo dessa dissertação, mais especificamente, Frascara nos lega uma importante contribuição, alertando para o fato de que o design também é um meio que pode ser utilizado para melhorar a vida, sendo uma das maneiras ajudar as pessoas culturalmente, notadamente em relação à alfabetização – campo de ação para o qual os designers pouco contribuíram, de acordo com o autor. Ele acredita que os designers gráficos têm uma grande responsabilidade no tocante ao acesso à informação, que constitui um

¹⁴ Ibid., p. 73-74.

¹⁵ WHITELEY, Nigel. **Design for society**. London: Reaktion Books, 1994, p. 133.

¹⁶ FRASCARA, Jorge. **Diseño gráfico para la gente: Comunicaciones de masa y cambio social**. Buenos Aires: Infinito, 2004, p. 55.

¹⁷ Ibid.

direito de nossa sociedade. Sua concepção de alfabetização ultrapassa aquela relativa à mera capacidade de ler e escrever, abarcando a habilidade de compreender as instituições administrativas e sociais e os direitos dos cidadãos. Para o autor, portanto, saber ler e escrever significa poder integrar-se melhor à sociedade, e ele acredita que os programas de alfabetização devem estimular o hábito da leitura a longo prazo e que os designers gráficos podem contribuir, por meio de seus trabalhos, para que as pessoas estabeleçam uma relação mais harmônica com a leitura (apesar de frisar que eles não podem fazer isso apenas por conta própria). Afinal, pensando até mesmo do ponto de vista econômico, o analfabetismo (ainda que seja apenas o funcional) pode custar muito caro.

Apesar de ser difícil quantificar esses possíveis prejuízos econômicos decorrentes do analfabetismo, Frascara crê que os designers gráficos deveriam utilizar o argumento econômico ao defender seus pontos de vista a esse respeito junto àqueles que estão no poder, uma vez que “o argumento econômico é sempre poderoso”¹⁸ e que se os designers realmente pretendem contribuir para uma melhoria da qualidade de vida da sociedade, devem ser convincentes. O autor sintetiza seu pensamento da seguinte forma:

O verdadeiro problema do design reside na identificação das necessidades e na definição de paradigmas. Se não operar nestes níveis, o papel do designer se restringirá àquela de executor da concepção de outra pessoa e, conseqüentemente, tornar-se-á dependente do poder do quadro no qual sua participação profissional se insere.

Desse modo, podemos complementar à visão de Whiteley aquela de Frascara, para não sermos induzidos ao desacerto da ingenuidade de acreditar que basta uma mudança de posicionamento do ensino de design e do próprio designer para que a situação mude de figura.

Portanto, no caso do sistema de produção editorial do livro didático, além da conscientização do designer sobre seu papel, é premente a conscientização dos outros agentes, especialmente dos gerentes editoriais, editores e editores de arte, os quais estão à frente do processo, para a importância desse papel social, visto que, do contrário, esse modelo continuará a ser relegado ao esquecimento ou permanecerá restrito ao círculo profissional dos designers, logo, sem aplicação

¹⁸ Ibid., p.62.

prática. Afinal, como bem sinalizou Forty,¹⁹ ignorar que os designs não são apenas expressões da criatividade do designer, encarnando ideias e restrições materiais sobre as quais os designers não têm controle, apenas reforça o “mito da onipotência do designer” e ajuda a degradar o design, dado que o separa do funcionamento da sociedade.

¹⁹ FORTY, Adrian. op. cit., p. 321-330.