

## 4 O MERCADO

A expressão literária, como a expressão científica, baseia-se em códigos convencionais, em pressupostos socialmente fundados, em esquemas classificatórios historicamente constituídos, como a oposição entre a arte e o dinheiro [...]. Mas ela não revela essas estruturas e as questões que levanta a seu respeito, como as que acabo de examinar, senão em histórias concretas, exemplificações singulares [...]. (BOURDIEU, 1992:367-368)

Nesta pesquisa, até o momento, o foco esteve nas linguagens, nos leitores e na multiplicidade advinda da leitura dessas linguagens em uma tecnologia específica, o livro. Mas além de muitas linguagens e leitores, há outra multiplicidade envolvida neste tipo de livro que está diretamente relacionada às demais: a multiplicidade de autores. Na produção editorial de um livro ilustrado, quando o autor não é um único artista, como no caso de *João Felizardo*, de Angela-Lago, por vezes uma equipe de até quatro criadores trabalham em diálogo ou, o que é frequente, de modo isolado.

Diante da histórica supremacia hierárquica da linguagem verbal, é comum a maior parte das apresentações de originais à editora trazer apenas a narrativa verbal, em especial quando esta foi criada por um autor que não trabalha com a linguagem visual. O editor aprova o texto e, muitas vezes, encaminha-o ao autor da imagem que, sem diálogo com o autor do texto, acaba submetido ao que as palavras dizem, sem poder questioná-las, sem poder contradizê-las.

Com um mercado em plena ascensão, movimentado pelos enormes programas de compras de livros do governo, um grande número de casas editoriais adentram na linha infantojuvenil, e cresce o espaço no mercado do editor de literatura infantil e literatura ilustrada. Como mediador entre os diferentes autores das diferentes linguagens, é preciso que o editor tenha consciência das potencialidades poéticas advindas desses diálogos, pois com o questionamento da hierarquia entre linguagens, é necessário refletir também sobre a hierarquia entre autor das palavras e autor das imagens e, portanto, sobre o próprio modelo de produção editorial do livro ilustrado, coordenado, em geral, pelo editor.

Além de considerar os aspectos relacionados ao diálogo entre autores, tal profissional, o editor, atualmente sofre grande influência ainda dos pressupostos de uma cultura editorial alimentada pelos grandes programas de compras de livro do governo, como no caso do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), em que, para participar, é preciso determinar a faixa etária à qual a obra se destina.

#### **4.1**

### **Cadeia produtiva, cadeia criativa**

No modo mais tradicional de edição de um livro ilustrado, o editor escolhe o ilustrador que acredita ser “adequado” ao texto, bem como o *designer*, que muitas vezes é visto em uma condição que não envolve autoria. Cada autor realiza seu trabalho de modo isolado, dialogando apenas com o editor. Primeiro, na edição de texto; segundo, na ilustração ou no projeto gráfico. Não é incomum ilustradores receberem o livro já diagramado com os espaços demarcados onde entrarão as imagens, ou seja, não há sequer autonomia do autor da imagem na escolha do espaço que a ilustração ocupa.

Nas estruturas de grandes editoras, em geral naquelas que também editam livros didáticos, é comum separar não apenas a etapa de criação de cada linguagem, mas o próprio departamento editorial do departamento de artes. Em tal estrutura, o segundo pesquisa e apresenta ao editor as sugestões de ilustradores para um determinado texto, tornando-se o elo com o ilustrador escolhido. Já nas editoras menores, ou naquelas que trabalham o livro de modo mais artesanal, o editor é a figura que coordena todas as etapas, tendo contato mais profundo com a obra por centralizar o diálogo entre todos os criadores.

Nesses casos de edição mais tradicionais, em que o texto chega ao ilustrador como criação já pronta, a linguagem verbal torna-se determinante, e, ao ilustrador, não é oferecida muita liberdade para propor mudanças e interferir de modo mais intenso no sentido da obra. Muitas vezes, ele sequer tem contato com o escritor. A relação de contradição entre linguagens verbal e visual, por exemplo, é rara nesses casos, uma vez que a hierarquia está estabelecida no modo de produção, tornando o diálogo entre autores, bem como o diálogo explícito entre linguagens, menos intenso.

O editor, que acaba se tornando o único elo entre esses três criadores, muitas vezes não tem formação na área da imagem. Com o amplo crescimento no Brasil do mercado de livro infantil, a demanda por tal profissional tem crescido, sendo comum atuarem profissionais formados em cursos de Letras, muito competentes na criação, leitura e desenvolvimentos de projetos na linguagem verbal, mas por vezes leigos na potencialidade dos artifícios poéticos que podem advir da linguagem visual em suas relações com a palavra e com o próprio objeto.

Tal modo de edição torna-se, portanto, muito fragmentado, dificultando o diálogo entre linguagens como dificulta o diálogo entre autores. Nesse modo, a criação de um livro ilustrado cuja interdependência entre linguagens seja intensa é mais frequente quando há um único autor: ele escreve, ilustra e desenvolve o projeto gráfico. É bastante comum tal caso quando o autor de todo o projeto é também ilustrador, a exemplo de Angela-Lago, Ziraldo, Eva Furnari, Roger Mello e Odilon Moraes, sendo mais raro quando o autor é principalmente escritor — talvez pela própria cultura educacional atual, em que somos alfabetizados cedo e, a partir de então, raramente incentivados a desenhar. Um desses casos menos frequentes é de Celso Sisto. Ele relata a experiência em seu *site*:

Ilustrar tem sido uma experiência mágica na minha vida de escritor! Tudo começou quando minha amiga Lúcia Jurema, na época responsável pela editoria infantil e juvenil da editora Nova Fronteira, comentou, displicentemente, que muitos ilustradores viravam escritores e que o contrário nunca acontecia. Foi o bastante! Para contrariar essa constatação, me lancei na árdua tarefa de ilustrar meu primeiro trabalho, que na verdade era o meu 13.º livro: Francisco Gabiroba Tabajara Tupã (editora EDC, Rio de Janeiro, 1999). A repercussão foi grande e acabei ganhando, naquele ano, o prêmio de ilustrador revelação, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e o livro ainda foi indicado para o Jabuti e ficou entre os 10 finalistas, na categoria ilustração de livro infantil ou juvenil. (SISTO, s.d.)



Figura 73: Ilustração do escritor Celso Sisto para o conto, de sua autoria, "Tudo outra vez", do livro *Diferentes heróis, diferentes caminhos* (QUEIROZ et al, 2008)

Em ambos os casos, seja o autor primordialmente ilustrador ou escritor, o editor costuma receber o projeto do livro bastante adiantado em suas etapas de edição, e a possibilidade de a interdependência entre linguagens ser mais intensa é maior por não haver hierarquias entre autores estabelecidas no modo de produção.

Um terceiro modo de produção ocorre quando escritor e ilustrador trabalham juntos desde a concepção do projeto, antes de este ser apresentado à editora, como no caso do livro *Fico à espera...*, já analisado, e do livro de imagem<sup>1</sup> *Telefone sem fio*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi. O livro não tem palavras, mas Ilan Brenman, escritor que não ilustrou mas concebeu a ideia inicial do projeto, também o assina. Foi ele quem convidou seu colega ilustrador Renato Moriconi, também autor de muitos livros ilustrados, para desenvolvê-lo:

<sup>1</sup> No Brasil, o livro que não apresenta palavras além daquelas localizadas em elementos peritextuais, como capa e página de créditos, é chamado de livro-imagem ou livro de imagem, termos disseminados pela categoria de nome correspondente do Prêmio Altamente Recomendável, promovido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Se no Brasil ele é considerado um subgênero à parte do livro ilustrado, em língua inglesa, é uma espécie de subcategoria do *picturebook*, chamada *wordless picturebook*.

Ele [Ilan] me falou sobre a proposta de fazermos um livro-imagem com essa brincadeira, mas não tinha ideia de como seria e quis desenvolvê-la comigo. Daí eu propus a narrativa como vemos, que o agradou bastante. Logo levamos para a editora, que comprou o projeto exatamente como apresentamos. (MORICONI, 2012)<sup>2</sup>

O livro de imagem não possui palavras, mas ambos, escritor e ilustrador, o assinam como autores, sem divisão clara na capa do que seria a autoria de um ou de outro, sendo o nome de Brenman o primeiro que aparece. Como, porém, o conceito de autoria está mais relacionado à linguagem verbal que à visual, mesmo o livro não tendo palavras foi preciso ambos os autores enfatizarem diversas vezes que Moriconi, ilustrador, também era autor da obra: “Tenho sempre que enfatizar que criei esse livro também” (MORICONI, 2012)<sup>3</sup>.

Tal reposicionamento do autor das imagens na hierarquia de produção do livro ilustrado reflete-se também em termos econômicos. Se há alguns anos era incomum haver uma divisão de *royalties* entre escritor e ilustrador, hoje tal prática passa a ser rotineira, e os 10% dos direitos autorais do preço de capa que costumam ser destinados a apenas um dos autores da obra passam a ser divididos cada vez com maior frequência entre 5 a 8% para o escritor e 5 a 2% para o ilustrador — sempre totalizando os 10% que antes se destinavam apenas ao escritor. Apesar de soar negativa para o autor do texto, tal mudança representa uma conscientização por parte de muitos escritores que aceitam essa negociação, demonstrando que aos olhos deles a criação visual também deve ser encarada como uma autoria da obra.

---

<sup>2</sup> Conforme mensagens trocadas com o ilustrador em fevereiro de 2012.

<sup>3</sup> Idem.

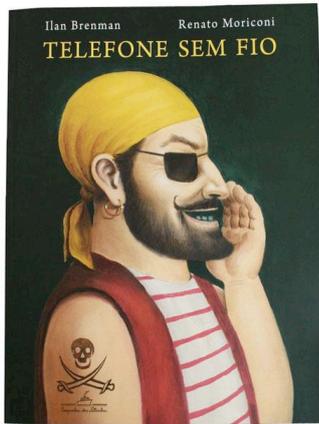


Figura 74: Livro de imagem concebido por um escritor e um ilustrador em diálogo (Fonte: *Telefone sem fio*, Brenman e Moriconi, 2010).

São raros os casos em que a narrativa surge a partir das imagens. Grande parte das vezes, isso ocorre quando as ilustrações são uma reunião de obras consagradas das artes plásticas, e não uma sequência pronta de imagens criadas especificamente para o livro. Um caso exemplar é o livro *Portinholas*, de Ana Maria Machado, que trabalha com pinturas de Cândido Portinari e também com desenhos da filha da autora. Neste, nunca houve diálogo entre os autores, uma vez que o livro foi concebido quando o pintor já havia falecido e com desenhos que Luísa Bastos, a filha da autora, fez quando ainda era criança:

Este livro levou anos amadurecendo. Nasceu de dois projetos distintos. Um era o sonho de fazer uma história ilustrada com pinturas de Portinari. Outro era a ideia de trabalhar com desenhos infantis e explorar as diferenças entre expressão pessoal e criação artística. [...]

Achei que festejar o centenário de Portinari me dava a chance de realizar o primeiro sonho. Mal comecei a selecionar o material, descobri que estava trabalhando também com a segunda ideia, guardada há tanto tempo, junto com os desenhos de minha filha Luísa quando era pequena. Os dois projetos se fundiram. (MACHADO, 2003:4)

Em um caso como esse, o diálogo entre autores não ocorre, mas a autora do texto teve liberdade ao não encontrar uma seleção e ordenação de imagens predeterminadas, o que oferece maior possibilidade de criação do que no primeiro caso aqui apresentado, quando o texto é apresentado pronto ao ilustrador, e o processo editorial envolve quatro profissionais cujo único elo para diálogo é o editor.

Já no caso de *Zoologia bizarra* (2010), livro do consagrado poeta Ferreira Gullar, o percurso traçado foi diferente. Apesar de as imagens serem do próprio escritor, a ideia da obra surgiu de sua editora, Ana Cecília Impellizzeri Martins, que vendo as colagens despreziosas do autor em quadros nas paredes da casa dele sugeriu que criasse frases para cada uma delas para compor um livro. A ideia, então, se materializou. A partir das ilustrações, Gullar escreveu o texto e o entregou à editora, que precisou ainda selecionar quais imagens e frases entrariam na obra e em qual sequência. Nesse caso, a editora teve portanto importante papel criativo na obra, mesmo sendo o escritor e o ilustrador a mesma pessoa.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Informações obtidas através do trabalho de consultoria que realizei na editora Casa da Palavra para esta obra.

Assim, diferentemente do caso de um editor de romance, em que a linguagem verbal torna-se preponderante na criação de sentido, é preciso consciência da parte do editor de livros ilustrados de que a linguagem verbal pode se transformar durante a criação da linguagem visual, e vice-versa. É preciso também maior consciência das particularidades do suporte. A própria quebra de páginas, como visto no caso de *João Felizardo*, pode se tornar um artifício para se trabalhar o ritmo de leitura. Tal efeito, por exemplo, seria difícil de ocorrer nos casos em que o editor divide igualmente a quantidade de texto ou parágrafos pelo número de páginas antes de encaminhar o texto à ilustração — algo não tão raro de ocorrer.

Tamanha particularidade do livro ilustrado demanda uma formação, portanto, diferenciada daquela exercida pelo editor de livros não ilustrados. Em especial nos casos em que o autor da linguagem verbal não dialoga diretamente com o autor das imagens e do projeto gráfico, o papel desse editor torna-se fundamental como elo de comunicação entre eles.

## 4.2 O mercado e o múltiplo destinatário

[...] seria preciso analisar as novas formas de dominação e de dependência, como as instauradas pelo mecenato, e contra as quais os “beneficiários” ainda não desenvolveram sistemas de defesa apropriados (BOURDIEU, 1992:375).

Outro aspecto que influencia na hierarquização das linguagens e das culturas da infância e da fase adulta advém do próprio mercado brasileiro. Tendo como principal foco o governo, o maior comprador de livros do País, os editais de compras movimentam toda a cadeia produtiva da literatura infantil e fizeram, nos últimos anos, com que muitas editoras passassem a incluir livros de literatura infantil e juvenil em seus catálogos. Em 2011, a quantidade de editoras inscritas no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) ultrapassou pela primeira vez o número de títulos a serem selecionados.

Diante desse cenário, muitos livros ilustrados são editados não apenas diante de pressupostos relacionados a seu destinatário principal, a criança, já tratados aqui, mas também para atender aos editais de compra de livro

do governo. Na prática mercadológica, mesmo que a obra rompa com as fronteiras que categorizam a infância e a fase adulta, como já visto no capítulo anterior, a ideia de subversão da hierarquia entre adulto e criança se fragiliza quando o livro precisa ser categorizado, tanto nas prateleiras das livrarias — exigência de pais e outros adultos que comprem livros de presente — quanto nas inscrições de programas de compras governamentais — que classifica a compra de acordo com o ciclo de ensino. No caso de programas governamentais de compra, não basta categorizar a obra como “para adultos” ou “para crianças”, é preciso definir especificamente para qual faixa etária, dentro dos ciclos de ensino brasileiros, ela seria adequada.

Assim, na prática de inscrição do livro em tais editais, a questão do múltiplo destinatário acaba sendo ignorada, e muitas vezes a fórmula “quantidade de palavras *versus* quantidade de imagens” é usada para determinar em qual ciclo de ensino do edital a obra será inscrita pelo editor.

Um caso exemplar da necessidade de tal categorização ocorreu na inscrição do livro *Zoologia bizarra*, de Ferreira Gullar, no edital do Programa Nacional Biblioteca na Escola 2012.<sup>5</sup> O autor é um poeta brasileiro consagrado e premiado no Brasil e no mundo, tanto por seus livros considerados adultos como por aqueles considerados infantis. Nesta obra, o jogo lúdico das palavras com a natureza plástica das imagens brinca a todo momento com o acaso instigando a imaginação, problematizando a construção de significado a partir da representação mimética da linguagem visual. No livro, recortes de papel jogados aleatoriamente se transformam, pelo olhar do autor, em determinados animais realizando determinadas ações.

Tudo o que eu vou guardando, que chega aqui pelos Correios, que é envelope, eu vou cortando aleatoriamente e, às vezes, [...] sobra aqueles papéis. Este aqui é um exemplo. Este aqui é papel solto. Aí, de repente, este pedaço de papel fica parecendo um bico, fica parecendo uma ave. É divertido. [...] O acaso diz o que vai aparecer ali. (GULLAR, 2012)

---

<sup>5</sup> Informações obtidas a partir do trabalho de consultoria que realizei para a editora em 2010-2011.

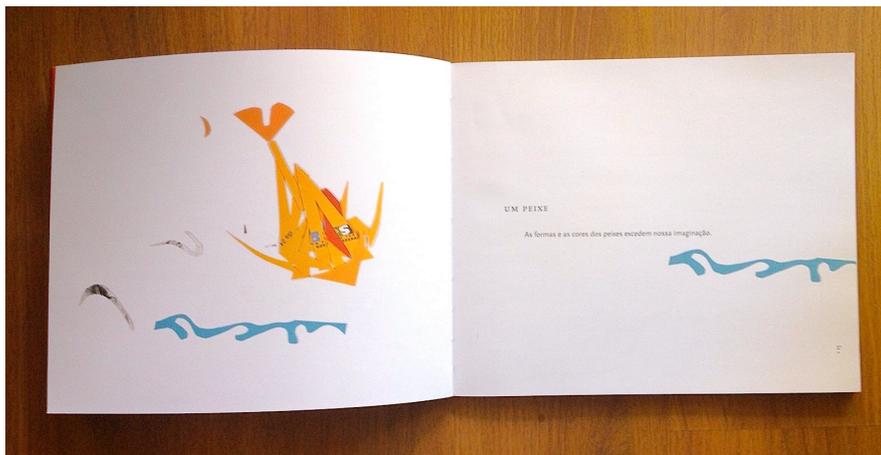
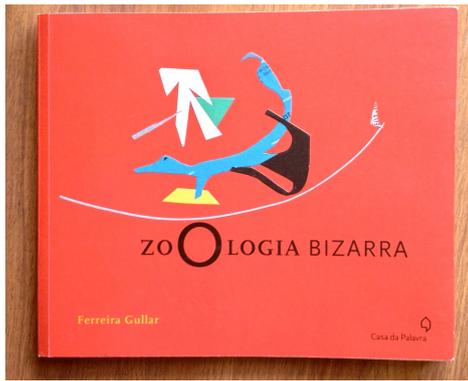


Figura 75: *Zoologia bizarra*, de Ferreira Gullar (2011).

Tal tema poderia ser explorado por adultos ou crianças, mas para ser inscrita no edital do PNBE 2012, a obra precisaria ser destinada a apenas uma faixa etária:

Serão selecionadas obras de literatura destinadas aos alunos da educação infantil — creche e pré-escola, dos anos iniciais do ensino fundamental e da educação de jovens e adultos —, ensino fundamental e médio registrados nas escolas públicas que integram os sistemas de educação federal, estadual, municipal e do Distrito Federal. (PNBE, 2012)

Assim, o livro poderia ser inscrito ou na categoria para adultos, da Educação de Jovens e Adultos (EJA), ou naquelas destinadas a crianças. A categoria do EJA, porém, recebe um investimento menor de compra, como demonstra o quadro a seguir, tornando-se mais interessante do ponto de vista econômico, para o editor, considerar a obra por fim um livro *infantil*:

Quadro 1. Dados PNBE 2010			
	Educação Infantil (EI)	Ensino Fundamental (EF)	Educação de Jovens e Adultos (EJA)
	completo	1º ao 5º ano	completo
Investimento	\$12.161.043,13	\$29.563.069,56	\$7.042.583,76
Livros distribuídos	3.390.050	5.798.801	1.471.850
Acervos distribuídos	135.602	234.295	58.874
Tipos de acervos	4	4	2
Livros por acervo	25	25	25
Tiragem aproximada/título	33.900,50	57.988,01	29.437,00

Fonte: Fundo Nacional do Desenvolvimento da Educação, 2012.

Ao ser considerada infantil, precisou ainda ser inscrita ou na Educação Infantil ou em um dos dois primeiros ciclos do Ensino Fundamental. Ao se comparar superficialmente esse livro com os selecionados da edição anterior, percebe-se que ele possui poucas palavras por página dupla e muitas imagens — estas, aliás, ocupavam muito mais espaço nas páginas que o texto. Foi, assim, traçado um paralelismo que relaciona ao espaço destinado à imagem e ao texto à faixa etária do leitor, de acordo com alguns paradigmas disseminados por Coelho (1981), já tratado no Capítulo 2. A casa editorial optou assim por inscrever a obra no primeiro ciclo do ensino fundamental. Ao ser selecionada, porém, foi transferida para o segundo ciclo do Ensino Fundamental pelo Fundo Nacional de Educação (FNDE), por julgarem-na mais adequada.

Obviamente, na prática de um programa que visa à distribuição maciça de livros para escolas de todo o País, comprar títulos aleatoriamente, sem categorizá-los de acordo com os ciclos de ensino que regem os Parâmetros Curriculares Nacionais, seria impensável. O objetivo desta reflexão não foi questionar essa característica do programa, mas problematizar na prática editorial a relação hierárquica entre linguagens (verbal e visual) e culturas (do adulto e da infância) tratada ao longo desta pesquisa, demonstrando como o modo que a infância e a imagem são compreendidas pode refletir diretamente na produção do livro ilustrado e na categorização da faixa etária à qual o livro será destinado.