

RICARDO AZEVEDO

“ Venho de uma casa na qual a literatura tinha grande valor. Meu pai era professor universitário e autor de livros didáticos de geografia. Desde moleque, sempre tive muito contato com livros. Gostava de desenhar, mas, talvez pelo ambiente voltado a livros e textos, nunca valorizei o desenho, achava algo sem importância. O colégio em que estudei reafirmou essa espécie de desprezo pelo desenho. Vivía desenhando no caderno inteiro, levava bronca na escola, mas eu mesmo não notava com clareza que desenhar era uma coisa importante para mim. Aos dezessete anos, li na revista *Humboldt*, de intercâmbio cultural Brasil-Alemanha, *Três contos para criança*, de um autor suíço chamado Peter Bischel, e fiquei fascinado! Pensei: ‘Puxa, gostaria de escrever como esse cara!’. Na escola, fazia as redações e tirava boas notas, e isso era algo de muito valor, porque de resto eu era mau aluno. A leitura dos textos do Bischel foi como uma janela que se abriu para mim. Senti que ele falava num patamar muito interessante: era para criança, mas ao mesmo tempo não era, tratava de temas complexos de uma forma poética e acessível, achei riquíssimo! Foi esse autor que me levou a pensar em literatura infantil. Percebi também que ela me permitiria escrever e desenhar. Nessa época, motivado pela leitura dos contos de Bischel, escrevi meu primeiro texto para valer, ao qual dei o nome de *Um autor de contos para crianças*. Muitos anos depois, foi publicado como *Um homem no sótão*, meu segundo livro. Lembro que parti de indagações como: ‘O que é ser um autor? O que é escrever uma história? O que é realidade e o que é fantasia?’ ”

De certa forma, seu primeiro texto é sobre a dificuldade de escrever...

Sim, e também sobre certas questões éticas envolvidas no ato de escrever. Por exemplo, o autor da minha história parte de julgamentos e de estereótipos para criar suas personagens que, então, saem furiosas da cabeça dele, discordam, fazem reclamações e exigem mudanças no texto. Preciso dizer que o desfecho da primeira versão dessa história era diferente, bem mais dramático, coisa de jovem. Era o seguinte: cansado de ter que lidar com personagens que saíam de sua cabeça, o protagonista acha que também deve estar na cabeça de seu autor, e sente vontade de sair para, a exemplo das personagens de seu texto, fazer as suas reclamações. Vê uma janela aberta, acha que é a saída da cabeça de seu autor, faz uma lista de reclamações, pula e morre. O meu *Um autor de contos para crianças* tinha, portanto, um final típico de um cara de dezessete anos, cheio de inquietações.

Bischel, segundo você, escrevia para crianças e adultos. Fale um pouco sobre isso.

Não acredito que exista uma literatura exclusivamente para crianças, salvo se pensarmos em livros didáticos e afins. Existe uma grande e diversificada literatura que se pretende popular e, dentro dela, muitos livros são também acessíveis e conseguem interessar às crianças. Estes podem ser considerados literatura infantil. Meu interesse por Peter Bischel surgiu justamente por causa disso. Seus textos não eram escritos exclusivamente para crianças, mas também para elas. E traziam questões capazes de interessar a todos nós. Para quem escreve ou ilustra, pensar nesses termos é muito mais rico e instigante do que imaginar que está se dirigindo exclusivamente a crianças. Em suma, creio que uma literatura popular pode ser mil vezes mais complexa e cheia de possibilidades do que a literatura apenas infantil. Aliás, cabe a pergunta: esse “infantil” diz respeito a que crianças? Pessoas de dez anos de idade, por exemplo, têm vivências, culturas, crenças, marcas familiares e características pessoais que podem ser muito diferentes. Dizer que crianças da mesma idade formam um grupo homogêneo de pessoas é simplesmente uma bobagem.



Fale um pouco sobre sua formação como ilustrador.

Quando terminei o colegial, eu pretendia fazer jornalismo. Me inscrevi no curso de comunicações da Faculdade Armando Álvares Penteado [Faap] porque tinha curso noturno e eu precisava trabalhar. Acabei fazendo cursinho na própria Faap, mas, na época, tanto o cursinho como a própria faculdade, recém-inaugurada, eram muito fracos. Então, eu e outros colegas, que hoje são grandes amigos, decidimos, de uma hora para a outra, fazer artes plásticas. Este curso funcionava no mesmo prédio e era muito mais bem estruturado. Tive o privilégio de ter aulas com Vilém Flusser, Herbert Duschenes, Donato Ferrari, Mario Ishikawa, Julio Plaza, Haron Cohen, Antônio Carelli, Raphael Buongiorno e Walter Zanini. Foi um curso excelente! Continuei escrevendo mas, durante esse período, mergulhei de cabeça nas artes visuais, no desenho, na história da arte, nas questões de estética. Vale notar, porém, que não se falava em ilustração na faculdade. Lá, ela também era considerada algo menor. Mas eu tinha clareza de que queria ilustrar os meus textos. Nunca me interessou ser pintor ou programador visual. Eu queria aprender a desenhar para fazer a ponte com os meus textos.

Ricardo Azevedo

O homem no sótão [1982]
São Paulo: Ática, 2001.

Esta é uma edição reilustrada de seu segundo livro, escrito em 1982, cuja história fala sobre um autor de livros para crianças que é visitado por suas próprias personagens, que pedem alterações no enredo. Ricardo Azevedo gosta de brincar com elementos de uma cena que reaparecerão em outros momentos. No livro impresso, o quadro em branco desta ilustração contém uma imagem – aplicada no computador – que, por sua vez, servirá de cenário para a ilustração de outra página da mesma obra.

Ricardo Azevedo

O homem no sótão [1982]
São Paulo: Ática, 2001.



Me formei em 1975 e acabei sendo professor na Faap de 1978 a 1988, onde dei aula de projeto de comunicação visual para os alunos do terceiro ano. Além disso, trabalhava com publicidade, sempre tentando escrever e desenhar.

Lembro que no primeiro estágio em publicidade que procurei, disse que desenhava e escrevia. Me deram um chute na bunda! Acharam que eu não sabia o que queria [risos]. Aí mudei de estratégia. Alguém me apresentou na agência Benson Publicidade. Como era estudante de artes, comecei a trabalhar no departamento de arte e, depois que eu estava mais amigo do pessoal, disse que também escrevia e consegui um estágio na redação. Pra mim, foi ótimo. Aprendi muito lá, principalmente com Manuel Bandarra, na época o diretor de criação da agência e uma figuraça.

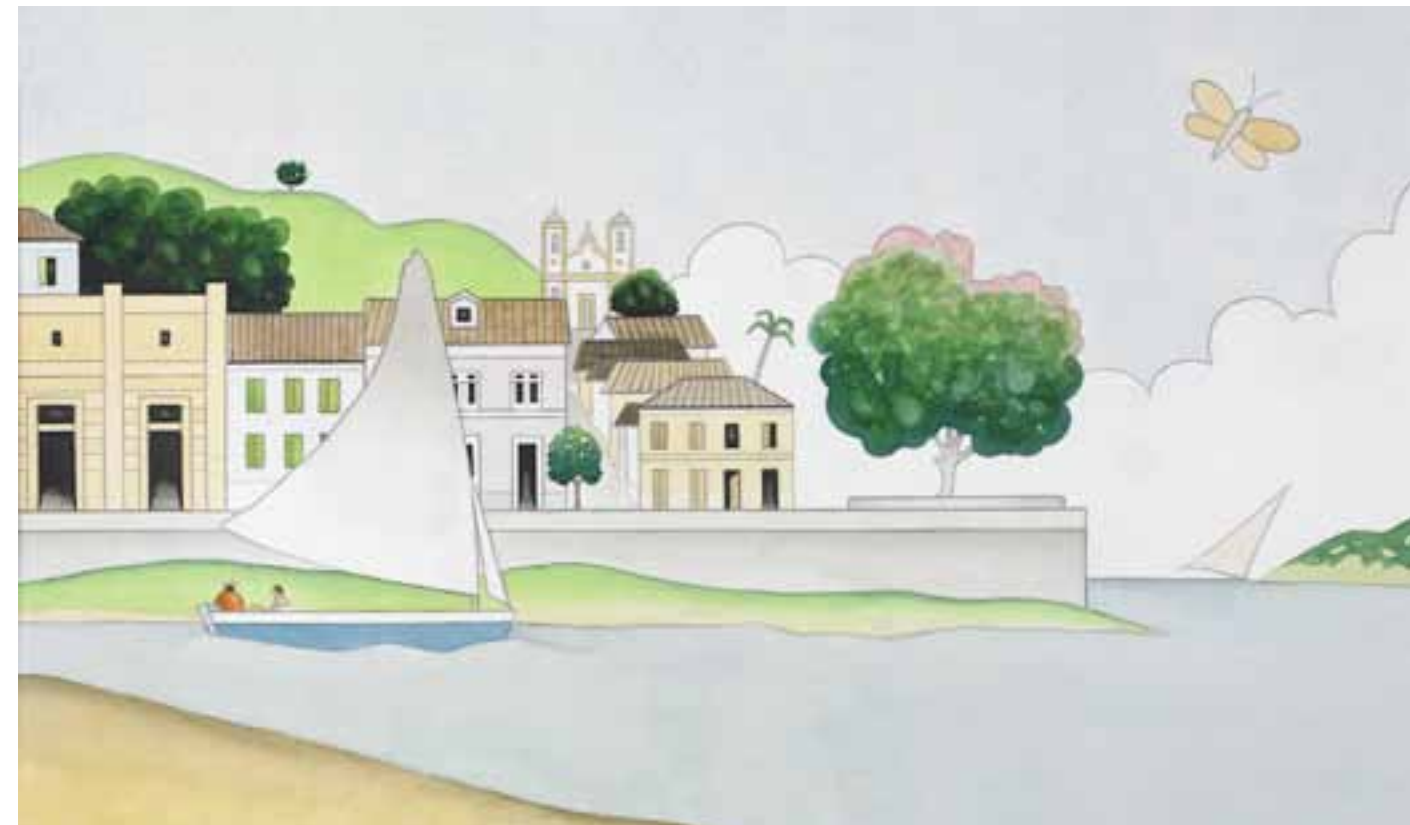
E depois?

Depois trabalhei no setor de comunicação visual da Hidroservice, na Editora Nacional e, de 1977 a 1983, na Pirelli. Lá, existia um estúdio interno de publicidade, que éramos praticamente eu e alguns estagiários. Fiquei sete anos. Fui redator, diretor de arte, ilustrador, fiz maquetes, programação visual de lojas, contratava desenhistas e fotógrafos, isso foi muito importante na minha formação. O diretor de propaganda era o publicitário Mário Cohen, com quem trabalhei vários anos, outro cara com quem aprendi muito. Como escritor e ilustrador, amadureci muito trabalhando com publicidade. Eram trabalhos que precisavam ser claros, diretos e, ao mesmo tempo, criativos.

Nunca me senti publicitário, sempre me considerei escritor e ilustrador.

E quanto aos livros?

Publiquei meu primeiro livro em 1980. Tinha amigos próximos que sabiam que eu escrevia. Estava na festa de uma amiga, em 1979, e a irmã dela me deu a dica de mandar os textos para a editora Melhoramentos, que estava procurando novos autores. Eu tinha um texto, *O peixe que podia cantar*, e pensei em mandar com os desenhos. Eu já tinha trinta anos de idade, trabalhava com publicidade, tinha boa experiência. Fiz três desenhos num formato possível de eventualmente ser publicado. O editor era o Paulo Condini. Ele gostou muito do trabalho. Isso foi em outubro; em janeiro ele me ligou dizendo que ia publicar o livro. Para apresentar esse primeiro trabalho, fiz três desenhos pensando num formato que havia sido lançado pela Ática, algo como 20,5 x 21,5 cm, e que a Melhoramentos, como várias outras editoras, também estava começando a usar. Acho que foi o Michele Iacocca quem introduziu esse formato, quando ele era diretor de arte na Ática. Era uma coisa nova no mercado e muito



boa para os ilustradores. Aliás, acompanhei de perto esse momento de mudanças no mercado editorial, porque meu pai foi autor na Editora Nacional. Houve todo um confronto, pois a Ática surgiu com uma nova maneira de fazer os livros didáticos, mais ilustrados, leves e próximos da linguagem de revistas, inclusive dos quadrinhos. Meu pai, por exemplo, se recusava a adotar essas novas concepções em seus livros, achava que era cair o nível e, de certa forma, ele tinha razão. Minha sensação é de que os livros didáticos acabaram ficando mais visuais, com menos texto e menos conteúdo.

Bom, publiquei em 1980, e o que aconteceu? O Paulo Condini perguntou se eu não queria ilustrar *Pedrinho esqueleto* [1980], da Stella Carr. O livro foi bem, surgiram novos convites e foi quando percebi que, com um pouco de coragem, com os direitos autorais dos livros, mais o pagamento pelas ilustrações dos meus livros e de livros de outros autores, eu talvez conseguisse viver exclusivamente disso. Na época, tinha três filhos pequenos. Em 1983, tomei coragem e larguei meu emprego na Pirelli. Emagreci onze quilos de preocupação.

Ricardo Azevedo

O homem no sótão [1982]
São Paulo: Atica, 2004.



Isso é muito difícil, não é? A coragem para sair de uma multinacional...

Vou contar uma coisa que nunca disse a ninguém. Em 1973, quando casei, ganhei um dinheiro e comprei uma moto importada do meu irmão Luiz. Eu trabalhava na Editora Nacional e fiz algo totalmente camicase, de que nunca me arrependi: vendi a moto, que custava um bom dinheiro na época, e vivi durante dez meses graças a isso. Gastei o dinheiro todo, éramos só eu e a Maria, a gente não tinha filhos, eu ainda estudava na faculdade. Torrei a moto inteirinha e desenhei oito horas por dia durante mais ou menos onze meses. Foi um período de grande aprendizado, pude parar para pensar, estudar as revistas de artes gráficas estrangeiras, conhecer a fundo o trabalho de caras como Milton Glaser, Paul Davis, James McMullan, John Alcorn e outros. Isso foi básico na minha formação. Outra coisa: percebi que tinha concentração e organização suficientes para trabalhar em casa sozinho.

Investimento total.

Total! Eu queria aprender a desenhar, nem que fosse na marra. Como resultado desses meses, fiz um portfólio lindo com capas de livros, capas de disco, não tinha nem um trabalho impresso, mas tinha muito trabalho. Eu tenho até hoje, guardei de lembrança esse portfólio. Aí fui à revista *Veja*, o chefe de arte era o Pedrinho de Almeida. Ele gostou dos desenhos e me pediu para fazer a capa do próximo número da revista usando um desenho como o do Delaunay. Pra mim foi o máximo: uma capa da revista *Veja*! O problema é que a linguagem do Delaunay não tinha nada a ver com a minha. Como era inexperiente, fiquei quieto, fui para casa e fiz a capa do jeito que achava. Resultado: a capa não foi aprovada, não era o que queriam. Até me pagaram pelo trabalho, mas a capa não saiu. Ficou claro para mim que me faltava todo um traquejo profissional, uma certa experiência humana que ultrapassava o desenho em si.

Há espaço para um trabalho autoral na ilustração de livros?

Isso é um assunto importante: o da autoria de imagens. Essa é a grande diferença entre os ilustradores que trabalham com livros e aqueles que trabalham com publicidade. Estes tendem a uma coisa impessoal, às linguagens consideradas da moda. São obrigados a isso pelo próprio mercado. Para os ilustradores de livros, ao contrário, a questão da personalidade, da cultura visual, do desenvolvimento de uma linguagem autoral é que conta.

Quando eu ainda dava aulas na Faap, li na revista *Idea* uma entrevista do Paul Davis, ilustrador que eu admirava, na qual ele contava que seu trabalho era enraizado na pintura popular americana do século XIX. Pensei comigo: um ilustrador brasileiro que se deixe influenciar por Paul Davis — e este era um pouco o meu caso naquele momento — estará

Ricardo Azevedo

Contos de enganar a morte
São Paulo: Ática, 2003.

Ricardo Azevedo dedica grande parte de sua obra ao resgate de narrativas originárias da tradição popular. As imagens desses livros, como a ao lado, apesar de serem feitas em nanquim, remetem à tradição das xilogravuras empregadas nas obras de cordel.



se influenciando por imagens tradicionais da cultura norte-americana. Nada a ver com a gente! Percebi que eu tinha que achar caminhos que tivessem a ver com minha cultura e com meu contexto. Foi aí que, pela primeira vez, olhei com atenção a nossa iconografia popular. No fundo, o que eu estava descobrindo não era nem a concepção de ilustração ainda, mas sim a de autoria. Passei a perceber que cada ilustrador que eu admirava partia de certas fontes, de um certo contexto e estes eram os elementos de sua linguagem pessoal.

Aliás, vale a pena falar do estúdio Push Pin, que revolucionou as artes gráficas por volta do final da década de 1950 e trouxe um desenho mais criativo à publicidade, ao design gráfico e também aos livros e capas de livros. Aprendi muito vendo os trabalhos dos fundadores Milton Glaser, Paul Davis, Seymour Chwast e outros.

Quanto a área da ilustração, hoje já começa a ser reconhecida como um espaço possível de autoria? Existe uma estrada feita, aqui no Brasil? Essa situação que você está contando de vinte, trinta anos atrás ainda se mantém...

No caso da ilustração de livros, o espaço para os artistas se ampliou. Hoje é comum um ilustrador ser considerado o coautor dos livros, rachando os direitos autorais meio a meio com o autor do texto. Também são comuns os livros apenas de imagens. Mas ainda há muito o que fazer, pois as artes visuais continuam a ser pouco conhecidas e, portanto, pouco valorizadas. Nas escolas, por exemplo, pelo menos em tese, estuda-se a obra de escritores e estilos literários, mas nada de artes plásticas. Imagine que um cara sai da escola hoje sem saber o que aconteceu com a imagem ao longo do século xx; os impressionistas, Cézanne, Picasso, Miró, Klee, os expressionistas, os surrealistas, as várias posturas abstracionistas, Francis Bacon, Lucian Freud, quais as questões visuais e expressivas em jogo... É patético, porque esses grandes artistas transformaram em imagens os conflitos, as contradições e as indagações que estão dentro de cada um de nós.

Como você vê essa questão dos direitos autorais para ilustradores?

Para mim, sempre foi muito claro: escritor é autor assim como ilustrador é autor. O complicador é que existem diferentes graus na relação entre texto e imagem. Há textos que prescindem de imagens. Mas há livros em que a sinergia entre texto e imagem é estrutural. Neste caso, é óbvio que o ilustrador tem que receber direitos autorais. Fui, como *freelancer*, editor da Studio Nobel de 1993 a 94. Não só pagamos os direitos autorais para todos os ilustradores, como convidei ilustradores para trazerem à editora seus projetos. Vários mandaram trabalhos – Mariana



Ricardo Azevedo
A casa do meu avô
São Paulo: Ática, 1998.

Massarani (*Victor e o jacaré*), Rogério Borges (*Lá é aqui*), Helena Alexandrino (*O caminho do caracol*) e Lúcia Hiratsuka (*Um rio de muitas cores*) – e fizeram lindos livros. Salvo engano, foram seus primeiros livros como autores. Mas quero deixar claro: mesmo quando o ilustrador é responsável apenas pelas imagens, em muitos casos ele deve dividir meio a meio a autoria do livro. Em outros casos, que se discuta uma porcentagem que seja razoável para ambas as partes porque, como disse, os graus de interação texto-imagem variam muito. Há também, claro, casos em que não faz sentido o ilustrador receber direitos autorais.

Você vê diferenças no caráter de autoria de uma obra de um designer, de um ilustrador, de um pintor?

Vejo, sim. Todos mexem com imagens mas, em princípio, de formas diferentes, embora não excludentes. O designer gráfico pensa em produtos produzidos industrialmente, formatos, tipos de letras, na diagramação de um livro, no jeito que uma coleção vai ter em termos visuais, na produção gráfica, em logotipos, nos custos de produção, no mercado etc. A pintura e a ilustração têm como foco preponderante a expressão subjetiva, embora com muitas diferenças e alguns pontos em comum. A primeira grande diferença é que a pintura é um trabalho voltado para

si mesmo. Não tem uma referência e, se tem, ela é secundária. Além disso, cada tela é única, criada para ser vista ao vivo e não reproduzida em outro suporte. Isso dá à pintura uma liberdade imensa para experimentar e criar novas linguagens. Na ilustração, a referência ao texto e o suporte são fundamentais. No caso do livro, as imagens são criadas tendo em vista seu funcionamento interno e seu diálogo com o texto. Enfim, uma coisa é um quadro na parede, outra coisa é um desenho dentro de um livro. Eu, por exemplo, nunca fiz imagens para serem expostas, o meu trabalho sempre foi feito para ser impresso.

Mas as avaliações são sempre difíceis. Por exemplo, pode acontecer de um livro apresentar um excelente desenho, mas que seja uma má ilustração. Ou um desenho muito bem elaborado, mas redundante, que não acrescenta nada ao texto. Outras vezes, um desenho aparentemente simples é ótima ilustração. É o caso das imagens de Ziraldo para o livro *Menino Maluquinho*.

Chama a atenção também certos livros ilustrados por pintores. Em geral, podem até ser bons desenhos, mas costumam ser más ilustrações, seja por serem óbvias, seja por não estabelecerem diálogo com o texto. Em suma, apesar de certos pontos de convergência, na minha visão, ilustração é ilustração e pintura é pintura.

Em um dos seus artigos, você fala sobre certas premissas que o ilustrador tem que ter. Quais são os seus pontos de partida e onde você quer chegar?

Na minha visão, a ilustração tem que dialogar com o texto no sentido de ampliar seu universo significativo. Em outras palavras, a reunião do texto e das imagens tem que trazer ao leitor algo maior do que o texto e as imagens em si mesmos. Outro ponto: as imagens de alguma maneira têm que exercer o pensamento crítico o tempo todo. Ilustração não é decoração, é discurso crítico, é interpretação. No meu trabalho, tudo isso pode até não acontecer, mas será por incompetência minha.

Fale sobre o Livro dos pontos de vista [2006].

Esse livro foi primeiramente publicado pela Ediouro e cada volume traz o ponto de vista de protagonistas que moram na mesma casa: um sapo, uma tartaruga, um cachorro, um gato, um menino e uma menina. Eles falam e dão depoimentos completamente diferentes sobre as mesmas situações e os mesmos assuntos. Mais tarde juntei os seis livros num único volume só e ainda acrescentei os depoimentos do pai e da mãe. Virou o *Livro dos pontos de vista*, agora publicado pela Ática. Acho que ficou mais rico.

Em termos de ilustração, creio que um livro interessante é o *Fazedor de tatuagem* publicado pela Moderna. Trata-se de uma espécie de “retrato do artista quando jovem”. Foi um desafio fazer, porque o livro traz imagens

de um ponto de vista neutro e mais ou menos realista, que mostram o que está ocorrendo objetivamente no texto. Também traz imagens desenhadas pela personagem, que é um menino que adora desenhar. As ilustrações relativas ao menino eu fiz com a mão esquerda, para simular o desenho infantil. Foi uma experiência muito legal. Outro ponto: o livro é uma especulação minha a respeito das relações entre texto e imagem, e ainda sobre tipos de textos e tipos de imagens.

Você ilustra texto de outras pessoas. Como é isso?

Sim, já fiz isso muitas vezes. Num certo sentido, para mim é parecido ilustrar um texto meu e o de outra pessoa. O que muda é minha identificação com o texto. Quando ele é meu, a identificação é óbvia e profunda. Quando não é meu, às vezes é difícil a identificação. Mas mesmo em textos meus, às vezes acho que outra pessoa faria melhor as imagens. É o caso do *Livro das palavras*, ilustrado pela Mariana Massarani. Ela fez um trabalho melhor do que eu faria.

E a vida acadêmica, se deu paralelamente?

Com o tempo fui ficando cheio de dúvidas a respeito do trabalho e ao passo que comecei a ser muito solicitado a dar palestras para professores. Me senti um pouco despreparado diante dessa responsabilidade. Eu achava muita coisa, mas tinha poucas certezas. Então eu decidi voltar a estudar. Fui fazer mestrado com mais de quarenta anos e depois fiz o doutorado. Continuo cheio de dúvidas, claro, mas me sinto mais seguro sobre várias questões. Para mim, foi fantástico voltar a estudar. Uma das melhores decisões que tomei na vida. E, quer saber, não parei. Estudo até hoje.

E o samba?

Por que fiz um doutorado sobre letras de samba? Como disse, creio que quem escreve para crianças mexe com o discurso popular. Vejo a chamada literatura infantil muito mais como uma literatura popular do que propriamente infantil. Os contos de encantamento são a prova disso. Achei que o samba era um acervo desse discurso e resolvi estudar suas letras e tentar encontrar características recorrentes. Mexi com cerca de 7 mil letras de samba. Na tese, mostro um conjunto de procedimentos com a linguagem e de temas que sempre ressurgem no samba. Para quem escreve, é interessantíssimo ter consciência desses recursos.

Em um artigo, você conta que, quando vai dar palestras, todo mundo te pergunta sobre o texto e só no intervalo surgem perguntas sobre o desenho...

As pessoas têm vergonha de perguntar! É como se os assuntos do texto propiciassem uma certa dose de objetividade e racionalidade e as imagens

não, envolvessem apenas gosto pessoal e subjetividade. O livro é usado na escola, as imagens obviamente são um discurso, e as pessoas não sabem lidar com elas! É uma das razões pela qual voltei a estudar. Acho interessantíssimo mostrar aos professores as inúmeras possibilidades de associação entre tipos de textos e tipos de imagem. Por exemplo: textos realistas podem ser comparados a imagens realistas; textos marcados por idiosincrasias e subjetividades podem ser comparados a imagens expressionistas e assim por diante. Também é interessante notar que, diante de um texto realista, o ilustrador pode partir para uma linguagem simbólica ou expressionista. Enfim, são muitas as possibilidades em jogo.

Como ilustrador, um dos recursos que sempre me interessou muito é o da metáfora visual. Utilizo sempre que posso, por exemplo, na capa do *Livros dos sentidos* [2000] uma bola que é ao mesmo tempo uma maçã – ou na capa do livro *Aula de carnaval* uma casa de cabeça para baixo entre muitos outros exemplos que estão nos meus livros.

A respeito da ilustração, o que mais você pode dizer que marca o seu trabalho?

Um aspecto interessante é a questão do movimento. Há ilustradores que buscam criar este efeito. Nada contra, mas eu fujo dele. Na minha visão, o movimento é diretivo demais e, portanto, restringe as possibilidades de leitura do desenho. De certa maneira, é um recurso de sedução destinado a prender os olhos do leitor. Para mim, a falta de movimento é quase sempre mais interessante. O mesmo acontece com os olhos. Tento sempre deixá-los neutros e distantes, nada de olhos grandes e sedutores dirigidos ao leitor. Eu quero que o leitor pare diante do desenho e fique perplexo, tentando encontrar uma chave de leitura. São posturas.

Em livros como *Contos de enganar a morte* [2003], *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* [2002] e outros, temos a presença do folclore. Qual a sua afinidade com o assunto?

Meu pai era geógrafo e amava o Brasil. Desde pequeno, tive uma visão muito positiva do país graças a ele. A gente tinha um sítio perto de São Paulo, mas, na minha infância, décadas de 1950 e 60, era um matagal. Essa vivência no sítio foi muito marcante pra mim. Eu ia todo fim de semana, passava as férias lá, tinha contato com uma pobreza absurda, com o mato, com os bichos, com as coisas da natureza etc. Quando estava no sítio, eu brincava com os moleques que viviam por ali, ia à casa deles, jogava bola de gude, fígava peixe, andava pelo mato com estilingue atrás de passarinho. Era uma vida meio dupla: tinha os amigos da cidade, do colégio, urbanos, classe média; e no sítio eu entrava em outro mundo, o mundo da cultura popular.

Como desenhista, comecei a pesquisar a iconografia popular para as aulas da Faap. Sugerir aos alunos que fizessem o projeto gráfico de um livro com contos populares. Como ilustrá-lo? Que linguagem de desenho utilizar? Que tipo de letra seria mais adequado? Meu interesse pela xilogravura se ampliou nessa época.

Em 1981, a Maristela Petrilli, da Editora Moderna, me convidou para ilustrar o livro *Vavá entre o medo e a coragem*, de Jair Vitória. A história passava-se no nordeste. Achei que era uma ótima oportunidade para experimentar uma linguagem que vinha desenvolvendo com nanquim, imitando os recursos da xilogravura popular. Mais tarde caiu nas minhas mãos *A guerra do Reino Divino*, sensacional HQ de Jô Oliveira. Foi uma referência importante para mim. Mas o que me deixou apaixonado mesmo foi a descoberta das xilogravuras do extraordinário Gilvan Samico. Considero o Samico um dos maiores artistas visuais brasileiros de todos os tempos. Aprendi muito com o trabalho dele assim como aprendi com o J. Borges e muitos outros artistas populares. Meu desafio sempre foi o seguinte: compreender os recursos da xilogravura e transportá-los para o nanquim, de forma a jamais fazer qualquer coisa no desenho que não seja possível de resolver vincando a madeira.

Então você trabalha diferente quando ilustra livros de folclore?

Sim. Percebi que é muito diferente ilustrar um texto criado inteiramente por mim e um conto popular, mesmo que a versão seja escrita por mim. Quando vou ilustrar um texto meu, estou livre para inventar a linguagem que quiser. O conto popular traz uma tradição dentro dele, tem uma aura, tem marcas de uma certa mentalidade. Diante dele, sempre recorro a uma linguagem marcada pela iconografia popular, porque ela carrega essa tradição e essa visão de mundo.

Voltando a *Um homem no sótão*, como foi ilustrá-lo e publicá-lo depois de adulto? Você se posiciona diferente para escrever e para ilustrar?

Um homem no sótão foi um aprendizado muito grande, porque eu escrevi quando tinha dezessete anos e só publiquei aos 32. Já era adulto, casado, pai de família, com todo um percurso de vida. Quando escrevi, era um menino. Isso me fez perceber que o texto, de certa forma, não tinha mais nada a ver comigo. Quer dizer, tinha e não tinha. Afinal o Ricardo que escreveu era diferente do Ricardo que ia ilustrar. Isso me ajudou a perceber que, na verdade, com os textos escritos por outras pessoas, ocorria algo semelhante. Há um distanciamento e ele permite uma baita independência. Por exemplo, quando escrevo um texto, tenho ideias para ilustrar, porque estou envolvido com o texto, anoto algumas delas, faço um rascunho, boto em cima da prancheta. Depois que o texto está pronto,



meses mexendo todo dia, quando eu me coloco na posição de ilustrá-lo, a maioria das ideias anotadas eram óbvias e demasiadamente calcadas no texto. Utilizá-las seria dizer o que o texto já diz. Em outras palavras, só quando estou livre do texto, surgem as ideias visuais para, de fato, poder ilustrar. Funciona como se eu fosse duas pessoas: uma é escritora e outra ilustradora. Tento dizer que ilustrar é uma coisa, escrever é outra.

Nunca te ocorreu de fazer a ilustração e querer mudar o texto?

Várias vezes. De repente, relendo o texto ao ilustrar, surge uma ideia



Ricardo Azevedo

O livro dos sentidos
São Paulo: Ática, 2000.

Neste livro, como em vários outros do autor, há a preocupação em mostrar os diferentes pontos de vista que compõem a noção de realidade. Para tratar dos "seis" sentidos – audição, visão, paladar, olfato, tato e intuição –, Ricardo Azevedo recorre a metáforas visuais, criando exemplos de ambiguidade que as imagens proporcionam.

melhor para uma situação do texto. Outro problema é escolher qual parte do texto deve ser ilustrada. Hoje, para mim, ilustrar é, antes de mais nada, definir os lugares do texto que estão disponíveis para eu entrar. Há pontos do texto que são puramente literários e devem permanecer assim. Em outros, entrar com a imagem seria uma traição, seria invadir uma seara que é apenas do leitor, seria interferir em sua liberdade para interpretar o texto. Anos atrás, cometi erros atroz e illustrei o que não devia.

Você acha que o fato de ter estudado literatura tem influência no trabalho de ilustração?

O estudo da literatura me ajudou muito no sentido de me ajudar a compreender melhor a importância da ficção e a perceber os diversos recursos e possibilidades da linguagem. Me ajudou também perceber as analogias entre o discurso escrito e discurso visual. Mesmo certos procedimentos que eu já utilizava, de repente ficaram mais claros. Quando disse que procuro fazer desenhos com metáfora, talvez isso venha do estudo da retórica. Graças a ele, entendi melhor o funcionamento e o espírito das figuras de linguagem e percebi que também recorria a elas quando desenhava. Em suma, com o estudo da literatura, entendi melhor o meu trabalho de escritor e de ilustrador.

Como ilustrador, tenho no fundo dois interesses: criar imagens relacionadas à metáfora e com elas enriquecer a leitura do texto; e desenvolver a pesquisa de desenhos feitos a partir da iconografia popular, que eu acho riquíssima. Se eu pudesse, faria só isso.

Outro ponto interessante é a questão do espaço. Enquanto na prosa ele é, em tese, um recurso descritivo e na poesia é o próprio poema, na ilustração, de certa maneira, é sempre um contexto que o ilustrador cria para situar e interpretar o texto. Mesmo considerando um texto que busque o realismo, o espaço é algo abstrato que precisa ser imaginado pelo leitor. Na ilustração ele é absolutamente concreto. Então, o ilustrador tem que tomar cuidado para não trazer elementos que traiam o espírito do texto. Ao mesmo tempo, precisa fugir das obviedades e sempre tentar ampliar o significado proposto pelo texto. Não é fácil.

Como surge um livro na cabeça de ilustrador e escritor ou vice-versa?

Cada caso é um caso. No meu primeiro livro publicado, *O peixe que podia cantar*, o texto saiu de um desenho. Decidi fazer um desenho para estudar como se articulavam as folhas de uma árvore. Fiquei desenhando uns dois dias, uma baita árvore, folha por folha. Chegou uma hora que eu não aguentava mais, aí fiz um peixe em cima da árvore e preenchi o espaço que faltava para acabar logo aquele desenho [risos]. Ficou uma imagem louca, meio surrealista, com aquele peixe vermelho saindo do meio das folhas. Resolvi inventar uma história para ela. Foi o único texto, de todos os meus livros, que surgiu de um desenho. Demorei três anos para fazer a história, bolei o início, mas depois não sabia continuar, e ficou na gaveta. Até a hora que eu pus a mão na massa e o texto saiu.

Sua formação é cheia de caminhos paralelos que vão se encontrar no livro. Isso foi uma escolha?

Acho que, na vida, as coisas acontecem meio por acaso, as portas se abrem de repente e a gente entra ou não. Eu estava trabalhando como publicitário, meio perdidão, lutando pela vida, dando aulas na Faap, e fazia meus textos e desenhos à noite, sem saber no que ia dar. Surgiu uma oportunidade, lancei meu primeiro livro, e percebi que era o que eu queria fazer. Fui atrás e me arrisquei, porque tive que largar meu emprego com três filhos pequenos, não foi fácil, mas deu certo! Quando a gente olha a vida para trás, ela quase sempre parece ser uma narrativa coerente e lógica. Mas, se você pensar bem no processo, em como tudo foi se encadeando, muita coisa foi inesperada, houve trabalho, houve sorte, houve risco, houve coincidências, são mil fatores em jogo. Eu sempre trabalhei muito e, ao mesmo tempo, sem dúvida, tenho tido sorte.



O *peixe que podia cantar*, primeira obra escrita e ilustrada pelo autor, foi reeditada em 2006 com novos desenhos. Este livro surgiu quando Ricardo desenhava uma árvore e inusitadamente resolveu colocar um peixe entre as folhas.

Uma velhinha... toca em um ponto caro de sua obra: a variedade de pontos de vista. O que também é acentuado em *Nossa rua tem um problema*, sendo que de um lado do livro há o ponto de vista de uma personagem e do outro, de ponta-cabeça, o ponto de vista da outra personagem.

Já *Armazém do folclore* pertence ao grupo de obras de Ricardo dedicado ao resgate dos costumes e histórias da cultura popular brasileira.

Ricardo Azevedo
O peixe que podia cantar
São Paulo: Melhoramentos, 1980.

Ricardo Azevedo
Uma velhinha de óculos, chinelo e vestido azul de bolinhas brancas
São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

Ricardo Azevedo
Nossa rua tem um problema
São Paulo: Ática, 1993.

Ricardo Azevedo
Armazém do folclore
São Paulo: Ática, 1993.