

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PRODUÇÃO EDITORIAL**

**MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA:
EXPERIMENTAÇÃO EM LIVROS DE
ARTE PARA CRIANÇAS**

PROJETO EXPERIMENTAL DE GRADUAÇÃO

Alana Zavareze Anillo

**Santa Maria, RS, Brasil
2017**

**MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA:
EXPERIMENTAÇÃO EM LIVROS DE
ARTE PARA CRIANÇAS**

Alana Zavareze Anillo

Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social – Produção Editorial, do Departamento de Ciências da Comunicação – Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de: **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial.**

Orientadora: Profa. Dra. Marília de Araujo Barcellos

**Santa Maria, RS, Brasil
2017**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Comunicação
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Projeto Experimental

**MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA: EXPERIMENTAÇÃO EM
LIVROS DE ARTE PARA CRIANÇAS**

elaborado por
Alana Zavareze Anillo

como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marília de Araujo Barcellos (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Profa. Dra. Débora Aita Gasparetto (UFSM)

Me. Danielle Neugebauer Wille (UFSM)

Santa Maria, _____ de dezembro de 2017

*À Ana Elena Rossarola
Zavareze, que sempre torceu
por nós e hoje é a estrelinha
que guia nossos caminhos.*

AGRADECIMENTOS

Gratidão a todos que se preocuparam e estiveram ao meu lado durante minha jornada até aqui. Em especial à minha mãe, que sempre me incentivou e acreditou em tudo o que faço. Ao meu pai, pela paciência nossa de cada dia. À minha irmã Luiza, por me aguentar e estar sempre ao meu lado dando as opiniões mais sinceras que conheço. Ao grupo do confronto, pelos confrontos da graduação, pela parceria nos cafés do Giga e pelo apoio (e cevas) durante esse difícil período de TCC. Aos amigos do projeto Circo no CEFD que, além de me fazerem sair da rotina, me mostraram como o circo pode ser transformador. E, é claro, àquele que a cada dia me prova que o amor é o que nos faz sorrir quando estamos cansados. Filipe, obrigada por me acolher no teu abraço e ter deixado eu fazer dele o meu lar.

RESUMO

Projeto Experimental
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial
Universidade Federal de Santa Maria

MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA: EXPERIMENTAÇÃO EM LIVROS DE ARTE PARA CRIANÇAS

AUTORA: ALANA ZAVAREZE ANILLO
ORIENTADORA: MARÍLIA DE ARAUJO BARCELLOS

Neste trabalho apresentamos o desenvolvimento de uma série de livros de Arte Moderna voltados ao público infanto-juvenil, que pretende introduzir as crianças e pré-adolescentes no mundo das artes de forma lúdica e participativa, transmitindo o conteúdo não apenas de forma escrita, mas também visual, por meio de sua diagramação e projeto gráfico relacionados à estética de cada movimento artístico. Como base para o desenvolvimento do projeto foram realizadas pesquisas de fundamentação teórica, abordando desde o desenvolvimento infantil e a importância da arte para a formação da criança até questões relativas ao conceito editorial e projeto gráfico da publicação. Para tanto apoiamos-nos nas bibliografias de Regina Zilberman (1981), Nelly Coelho (1991), Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittain (1970), Timothy Samara (2011), Emanuel Araújo (2008), entre outros autores.

Palavras-Chave: Arte; Arte Moderna; Editoração; Livro de arte para crianças; Série de livros.

RESUMEN

Projeto Experimental
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial
Universidade Federal de Santa Maria

MI VIAJE POR EL ARTE MODERNO: EXPERIMENTACIÓN EN LIBROS DE ARTE PARA NIÑOS

AUTORA: ALANA ZAVAREZE ANILLO
ORIENTADORA: MARÍLIA DE ARAUJO BARCELLOS

En este trabajo presentamos el desarrollo de una serie de libros de Arte Moderno dirigidos al público infanto-juvenil, que pretende introducir a los niños y preadolescentes en el mundo de las artes de forma lúdica y participativa, transmitiendo el contenido no sólo de forma escrita, sino también visual, por medio de su diagramación y diseño gráfico relacionados a la estética de cada movimiento artístico. Como base para el desarrollo del proyecto se realizaron investigaciones de fundamentación teórica, abordando desde el desarrollo infantil y la importancia del arte para la formación del niño hasta cuestiones relativas al concepto editorial y diseño gráfico de la publicación. Para ello nos apoyamos en las bibliografías de Regina Zilberman (1981), Nelly Coelho (1991), Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittain (1970), Timothy Samara (2011), Emanuel Araújo (2008), entre otros autores.

Palabras-clave: Arte; Arte moderno; Edición; Libro de arte para niños; Serie de libros.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sete etapas do processo de design	12
Figura 2 – Metodologia utilizada no trabalho	13
Figura 3 – <i>Juvenile Libraries</i>	16
Figura 4 – Livro <i>Monsieur Crépin</i> , Rudolphe Töpffer (1837)	16
Figura 5 – Exemplar da série <i>Home Treasury</i> , Sir Henry Cole (1843)	17
Figura 6 – <i>Toy Book: The Three Bears</i> , Walter Crane (1873)	17
Figura 7 – <i>The Hole Book</i> , Peter Newell (1908) – capa e páginas internas	18
Figura 8 – <i>Histoire de Babar, Le petit éléphant</i> , Jean de Brunhoff, (1931)	18
Figura 9 – <i>Baba Yaga</i> , Nathalie Parain (1932) – coleção <i>Albums du Père Castor</i>	19
Figura 10 – <i>The Adventures of Paddy Pork</i> , John Goodall (1968)	20
Figura 11 – A minha primeira coleção: Arte Moderna e Contemporânea (2014) – capas	23
Figura 12 – Livro Alexander Calder (2014), coleção <i>Meet the Artist!</i> – capa e páginas internas ..	23
Figura 13 – O trem da história (2003) – capa	24
Figura 14 – Questões norteadoras para a conceituação gráfica	31
Figura 15 – Painel geral de referências	32
Figura 16 – Pré-seleção de tipografias	34
Figura 17 – Comparação entre os caracteres “a”, “g” e “o” nas tipografias pré-selecionadas ..	35
Figura 18 – Relação entre as tipografias <i>KG June Bug</i> (corpo) e <i>Appo Paint</i> (títulos)	35
Figura 19 – Resultado final da composição tipográfica	37
Figura 20 – Paleta de cores do pintor impressionista Claude Monet	39
Figura 21 – Paleta de cores do pintor pós-impressionista Vincent Van Gogh	39
Figura 22 – Paleta de cores do pintor cubista Pablo Picasso	39
Figura 23 – Paleta de cores do pintor suprematista Kazimir Malevich	39
Figura 24 – Paleta de cores do pintor neoplasticista Piet Mondrian	39
Figura 25 – Exemplos de esboços: neoplasticismo, suprematismo e pós-impressionismo	41
Figura 26 – Boneco para os livros com 8 páginas	41
Figura 27 – Boneco para os livros com 12 páginas	41
Figura 28 – Referências visuais para a confecção do miolo da publicação	42
Figura 29 – Amostra de alguns planos de fundo pintados para cada livro	42
Figura 30 – Provas em preto e branco	43
Figura 31 – Capas do livro e fichário com suas respectivas referências visuais	44
Figura 32 – Referência visual e adesivos da série	44
Figura 33 – Cartão postal Vincent Van Gogh, frente e verso	45
Figura 34 – Revestimento da embalagem	45
Figura 35 – Esboços do fichário, embalagem dos materiais e embalagem principal	47

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A – Vídeo do processo de produção	51
Apêndice B – Produto final	52

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. LIVROS, ARTE E INFÂNCIA	15
2.1 Evolução do livro infantil	15
2.2 Importância do livro e da arte na infância	20
2.3 Livros de arte para crianças	22
3. MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA: DO CONCEITO AO CONTEÚDO ..	25
3.1 O projeto editorial	25
3.2 Criação e preparação de originais	28
4. DO ORIGINAL AO LIVRO IMPRESSO	31
4.1 Referências visuais	32
4.2 Definições formais	33
4.2.1 Tamanho e formato	33
4.2.2 Tipografia	34
4.2.3 A construção das páginas	37
4.2.4 Paleta de cores	38
4.2.5 Diagramação	40
4.2.6 Capas, passaporte, adesivos, postais e embalagem	43
4.3 Impressão e montagem	45
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
APÊNDICE A	51
APÊNDICE B	52

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta o relatório do processo de criação da série de livros *Minha viagem pela Arte Moderna*, que trata sobre os principais pintores e movimentos do período, como Claude Monet, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Piet Mondrian e Kazimir Malevich, representantes dos movimentos Impressionismo, Pós-Impressionismo, Cubismo, Neoplasticismo e Suprematismo, respectivamente. O objetivo central deste projeto experimental é produzir uma série de livros sobre Arte Moderna voltados para o público infanto-juvenil (de 9 a 12 anos), explorando, principalmente, sua questão visual, associando a diagramação com os movimentos artísticos.

Para que este objetivo se concretize, resultando em um produto condizente com a proposta, foi necessário elencar os seguintes objetivos específicos: 1) explorar o histórico do livro infantil; 2) entender a importância do livro e da arte para a formação da criança; 3) compreender as características dos movimentos artísticos selecionados para o desenvolvimento do projeto; 4) desenvolver o projeto gráfico-editorial alinhado à proposta.

A série surge da importância de se incluir a arte na vida das crianças desde cedo, pois, conforme Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittain (1977), ela estimula a interação da criança com o seu meio através dos sentidos, incentivando-a a explorar e investigar o seu ambiente, tendo grande impacto no seu processo de desenvolvimento e aprendizagem. Visto isso, buscamos desenvolver um produto que, além de cumprir seu papel formador, envolva o leitor em processos criativos, introduzindo as crianças e pré-adolescentes no mundo das artes de forma mais lúdica e participativa, transmitindo o conteúdo não apenas de forma escrita, mas também visual, por meio de sua diagramação e projeto gráfico relacionados à estética de cada movimento artístico.

Para nortear o desenvolvimento do trabalho, utilizou-se como metodologia o *design thinking*, uma forma de organizar o processo de pensamento criativo que permite sistematizar ideias e informações com propósito de gerar um produto coerente com seus objetivos, além de contribuir para que as equipes de design possam adquirir conhecimentos que contribuam para seus trabalhos futuros. De acordo com Gavin Ambrose e Paul Harris, o *design thinking* “está presente em cada etapa da jornada, que começa com o *briefing* do cliente e termina com o trabalho pronto” (AMBROSE; HARRIS, 2011, p. 6).

Desta maneira, Ambrose & Harris elencam as sete etapas principais do processo de design: definir, pesquisar, gerar ideias, testar protótipos, selecionar, implementar e aprender (Figura 1). Cada uma delas exige o *design thinking*, “um modo de pensar voltado para o projeto e seu usuário” (AMBROSE; HARRIS, 2011, p. 11).



Figura 1 – Sete etapas do processo de design | Fonte: Ambrose & Harris (2011)

A primeira etapa é a de **briefing**, ou **definição**, que consiste em determinar o problema a ser solucionado pelo projeto, o produto e a quem ele se destina. A partir daí segue-se para o processo de **pesquisa**, no qual coletam-se informações que possam alimentar o processo criativo, como histórico da temática, materiais semelhantes e imagens ou esquemas a respeito do assunto. A partir desses materiais desenvolve-se um mapa geral a respeito do assunto, que auxiliará no próximo passo, o processo de geração de ideias.

Na etapa 3 – **gerar ideias** – são utilizados os materiais reunidos na etapa de pesquisa para iniciar o desenvolvimento do produto propriamente dito, através de rascunhos e esboços. Essa etapa pode ser desenvolvida através de diversas técnicas como *brainstorm*¹, quadro de ideias², esboço ou rafe³, etc. Dessa forma é possível gerar uma grande variedade de potenciais soluções para o projeto. O que acontece é que muitas das ideias geradas nessa etapa do *design thinking* podem requerer testes prévios, para avaliar sua viabilidade técnica e detectar se a solução encontrada é a mais adequada ao projeto. Essa avaliação é feita na etapa 4: **testagem de protótipos**.

Concluídas estas etapas, passa-se para a **seleção**, que consiste em decidir qual a solução mais apropriada para resolver o problema do *briefing*. E, a partir disso, realiza-se a **implementação**, etapa em que o designer repassa a arte e as especificações de formato do projeto para os responsáveis por produzir o produto final. Por último ocorre a etapa de **aprendizado**, na qual o designer avalia se a solução implementada atingiu os objetivos – através do feedback do público ou cliente – com o intuito de adquirir conhecimentos que possam ser utilizados em produções futuras.

A partir das definições de Ambrose & Harris, foi desenvolvida a metodologia para este trabalho (Figura 2), que inclui todas as sete etapas do processo, porém com algumas

¹ Abordagem de criação em grupo que busca desenvolver ideias e criar soluções inovadoras para uma determinada proposta (AMBROSE; HARRIS, 2011).

² Painel, geralmente feito através de colagem, que visa reunir os aspectos visuais do projeto e, às vezes, também informações (projetos semelhantes) sobre a concorrência no mercado. Funciona como uma paisagem do projeto, que facilita na hora do desenvolvimento do layout/projeto gráfico do produto (AMBROSE; HARRIS, 2011).

³ Permite que o designer rascunhe uma ideia visual básica e o posicionamento dos diferentes elementos de design do projeto (AMBROSE; HARRIS, 2011).

adaptações, de maneira que se encaixasse melhor nas necessidades do presente projeto, não seguindo rigorosamente a mesma sequência proposta pelos autores.

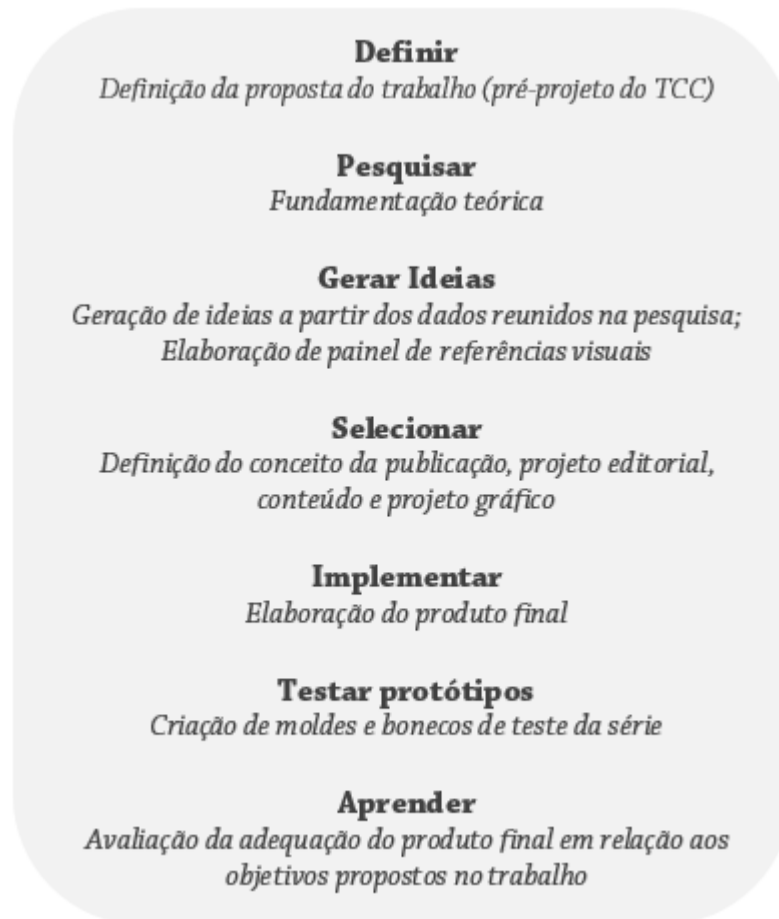


Figura 2 – Metodologia utilizada no trabalho | Fonte: Autora

Estas etapas apresentadas na figura 2 vão sendo desenvolvidas ao longo dos três capítulos deste trabalho. No capítulo 2, traçamos um panorama geral a respeito da evolução do livro infantil, concentrando-nos, principalmente, nos aspectos da evolução de projeto gráfico, uma vez que o produto deste trabalho evidencia a importância do aspecto visual destas obras. Para isso, nos baseamos nas bibliografias de Alan Powers (2008), Regina Zilberman (1981) e Sophie Van der Linden (2011). Além disso, discutimos a respeito da relevância do livro para a formação do indivíduo, bem como o estágio de desenvolvimento no qual este se encontra. Para tanto, utilizamos os autores Jean Piaget (2006), Nelly Coelho (1991), Richard Bamberger (1977), Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittain (1970). Por fim, apresentamos algumas publicações semelhantes à proposta deste trabalho, de maneira a compreender o cenário de livros de arte para criança no Brasil e no mundo.

O capítulo 3 apresenta o conceito, projeto e estrutura editorial da série *Minha viagem pela Arte Moderna*, elaborados com base nos autores Timothy Samara (2011), Fatima Ali

(2009) e Leandro Müller (2011). Além disso, neste capítulo também é abordada a criação e preparação do conteúdo da série, desenvolvido a partir de verbetes da Enciclopédia Itaú Cultural e dos livros *História da arte do século XX: ideias e movimentos*, de Lucio Agra e *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, de Giulio Carlo Argan.

Por fim, no capítulo 4, são determinados os aspectos visuais do produto – através da elaboração do projeto gráfico da série –, bem como a montagem e finalização deste. Para tanto foram utilizados, principalmente, os autores Timothy Samara (2011), Andrew Haslam (2010), Emanuel Araújo (2008), Gavin Ambrose e Paul Harris (2009).

2. LIVROS, ARTE E INFÂNCIA

Para que se pudesse ter subsídio para o desenvolvimento do produto proposto neste trabalho, foi necessário compreender o panorama histórico do livro infantil, principalmente no que tange ao aspecto visual, desde suas origens até os dias atuais. Além disso, consideramos importante estudar a relevância do livro na formação do indivíduo, bem como o estágio de desenvolvimento no qual se encontra. Por fim, listamos algumas publicações que compõem o cenário de livros de arte para crianças no Brasil e no mundo, de maneira que pudéssemos perceber características em comum com a presente proposta.

2.1 Evolução do livro infantil

De acordo com Regina Zilberman (1981), os primeiros livros para crianças datam do século XVII e surgem juntamente com a concepção de infância como faixa etária distinta – com interesses e necessidades próprias e que precisava de uma formação específica. Tal mudança surge concomitante a uma nova noção de família, que foge das amplas relações de parentesco, passando a ser formada por um núcleo menor, preocupado em zelar por sua privacidade.

Com essa nova concepção de família e o novo papel que a criança passa a deter na sociedade, há o aparecimento de novos objetos industrializados e culturais voltados a esse público, como os brinquedos e livros. A partir daí, contos folclóricos como os colecionados pelos Irmãos Grimm – que antes eram contados por e para adultos – passam a ter um tratamento diferenciado e são publicados visando o público infantil, trazendo temáticas diversas com o objetivo de transmitir valores morais e sociais aos pequenos leitores.

A proliferação deste tipo de literatura no século XVII, conforme aponta Alan Powers (2008), se dá graças ao aperfeiçoamento da impressão tipográfica, que permitiu a expansão da produção de livros, bem como a multiplicação de gêneros literários. Além disso, o aperfeiçoamento da tipografia também proporcionou uma diversificação no tratamento dado ao projeto gráfico dos livros para criança que, no princípio, se assemelhavam bastante aos livros de adultos.

Conforme Powers (2008), o século XVIII foi marcado pelo lançamento do livro *A Little Pretty Pocket-Book*, produzido pelo britânico John Newbery, e descrito por ele como “encadernado e banhado a ouro com capricho”. Newbery era proprietário do principal centro de impressão e edição de livros para criança da Inglaterra na época.

De acordo com Sophie Van der Linden (2011), as primeiras publicações destinadas aos pequenos leitores comportavam poucas imagens. Até a metade do século XIX, o que

dominava o mercado era o livro com ilustração⁴, composto por um texto principal e algumas ilustrações em páginas isoladas. Os primeiros livros para criança que continham imagens foram impressos através da xilogravura que, até o final do século XVIII, era a única técnica que permitia compor, com maior flexibilidade, imagem e texto em uma mesma página.

Entretanto, é principalmente a partir do século XIX, conforme aponta Powers (2008), que a preocupação com a aparência do livro infantil aumenta, pois esse é o momento em que os editores passam a competir na invenção de modos novos e agradáveis de apresentar os livros. Um dos melhores exemplos da época são as *Juvenile Libraries* (Figura 3) – caixas de madeira com uma tampa deslizante, imitando uma estante com duas prateleiras de livros em miniatura. Outra inovação no design dos livros da época foi a preocupação com o tratamento decorativo da capa, que abriu caminho para a encadernação com tecido, que começou a ser feita entre 1820 e 1830, proporcionando a produção de livros mais coloridos do que aqueles encadernados em couro. Posteriormente, em 1860, também surge a moda de se colar gravuras ou fotografias impressas na capa, ainda com a intenção de tornar o livro mais atrativo ao público consumidor.



Figura 3 – *Juvenile Libraries* / Fonte: Powers (2008)

De acordo com Linden (2011), o desenvolvimento dos processos de impressão possibilita que obras reunindo texto e imagem na mesma página se multipliquem. Recorrendo à técnica litográfica⁵, Rudolphe Töpffer, em 1837, consegue imprimir desenhos acompanhados, logo abaixo, de um texto manuscrito (Figura 4).

⁴ Livros com predomínio do texto, nos quais a ilustração não tem grande importância na produção de sentido. Diferente do livro ilustrado, no qual a ilustração faz total diferença e o texto é intimamente relacionado à mesma (LINDEN, 2011, p. 24).

⁵ Processo de reprodução que consiste em imprimir sobre papel, por meio de prensa, um escrito ou um desenho executado com tinta graxenta sobre uma superfície calcária ou placa metálica, de zinco ou alumínio.

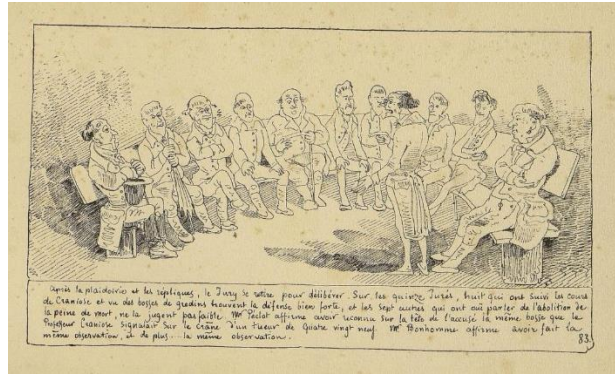


Figura 4 – Livro *Monsieur Crépin*, Rudolphe Töpffer (1837) | Fonte: Linden (2011)

A partir daí, autores como Sir Henry Cole e o editor Hetzel, passam a produzir obras especialmente destinadas ao público infantil, preocupando-se, principalmente com a questão imagética dessas obras. A série *Home Treasury* (Sir Henry Cole, 1843) trazia versões ilustradas de histórias clássicas da literatura infantil visando elevar o padrão visual (Figura 5).



Figura 5 – Exemplar da série *Home Treasury*, Sir Henry Cole (1843) | Fonte: Powers (2008)

O aumento da preocupação com a relação entre forma e conteúdo pode ser observada em livros como os *Toy Books* (Figura 6) de Walter Crane e Kate Greenaway – que atestam um particular interesse pelo suporte do livro e seus recursos visuais – e *The Hole Book* (1908) (Figura 7), de Peter Newell – que possui relação direta entre o conteúdo e a forma física.

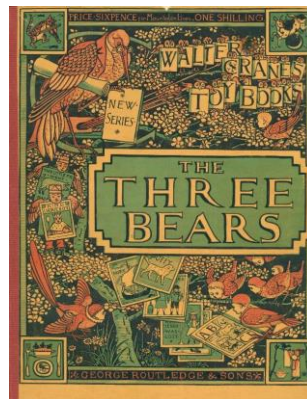


Figura 6 – *Toy Book: The Three Bears*, Walter Crane (1873) | Fonte: Powers (2008)

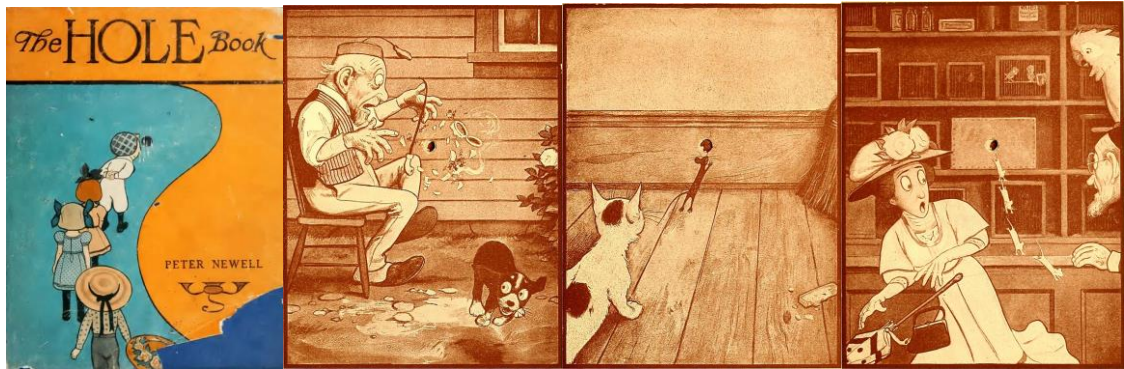


Figura 7 – *The Hole Book*, Peter Newell (1908) – capa e páginas internas | Fonte: Powers (2008)

Conforme assinala Powers (2008), cada vez mais os editores tomavam consciência de que a aparência externa do livro teria impacto direto nas vendas. É nesse momento que a sobrecapa surge como o principal atrativo na apresentação do livro para venda pois, além de ser facilmente estampada, era uma opção mais barata em relação às capas de tecido ou couro da época. Além disso, graças à influência do modernismo europeu, o design gráfico se torna mais ousado a partir da década de 1930, enfatizando antes a comunicação visual do que a verbal. A partir de então, a preocupação com a diagramação cresce e surgem livros como *Histoire de Babar, Le petit éléphant* (Jean de Brunhoff, 1931) e a coleção *Albums du Père Castor* (Paul Faucher, 1931) (Figuras 8 e 9). Na primeira, a diagramação é coerente com o texto e concebida com grande flexibilidade, levando em conta a sequência e encadeamento das páginas. Já na segunda, o editor propõe uma leitura ativa através de uma diagramação que manifesta grande consideração pelo aspecto visual do livro, trazendo desenhos em um estilo energético e vivo, ressaltando, assim, a importância da imagem e do aspecto visual da obra.



Figura 8 – *Histoire de Babar, Le petit éléphant*, Jean de Brunhoff (1931)
Fonte: The Morgan Library & Museum (<http://www.themorgan.org>)



Figura 9 – *Baba Yaga*, Nathalie Parain (1932) – coleção *Albums du Père Castor* | Fonte: Linden (2011)

Toda essa preocupação com o aspecto visual das obras infantis no século XX tem forte influência do movimento Arts and Crafts,

que havia gerado, nos dois lados do Atlântico, o sentimento de que o livro era um objeto coeso. Isso implicava que o projeto deveria apresentar unidade em todos os seus elementos, desde o tamanho da página e layout, até a escolha de papel, tipografia, ilustração e encadernação. A coesão exigia que, na medida do possível, cada parte do livro exibisse honestamente os métodos com que fora concebido. (POWERS, 2008, p. 42)

Todos esses fatores auxiliaram na evolução dos livros para criança, fazendo com que tivessem projetos gráficos cada vez mais ousados. Conforme destaca Linden (2011), entre os anos 1970 e 1980, editoras como a *L'École des Loisirs* (fundada na França, em 1965), lançaram criações inusitadas como livros-fotográficos, livros com imagens abstratas, até livros sem nenhuma palavra escrita. Nessa mesma época, pequenas editoras exploram novos caminhos para o livro infantil, utilizando estilos pictóricos ousados e fomentando o uso da fotografia em suas obras, além de buscar uma poética comum ao texto e à imagem. A ludicidade também passa a ser mais trabalhada nesse período, bem como a valorização da criatividade. Dessa forma, são desenvolvidas publicações como a de John Goodall (Figura 10), que explora a questão gráfica em um novo formato de livro ilustrado, no qual a história se desenvolve sem o uso de palavras, voltada para as crianças mais novas que ainda não possuem o domínio da leitura.

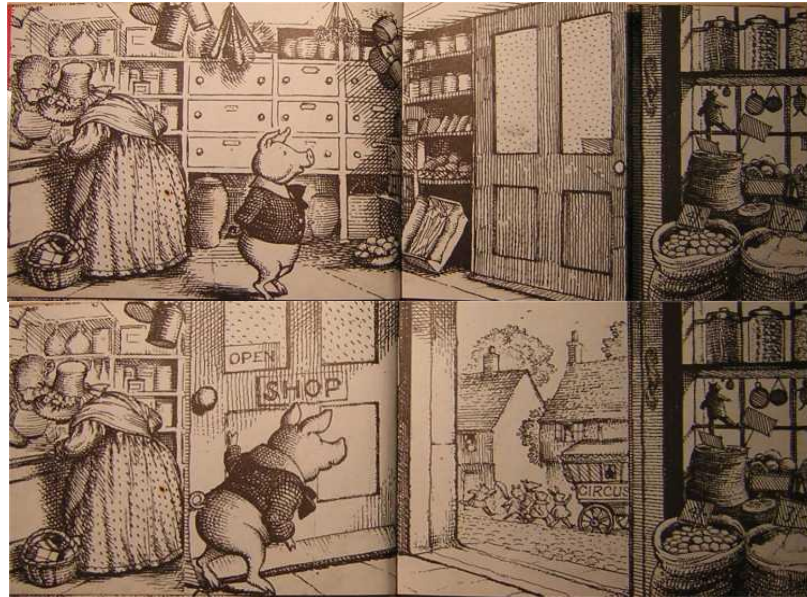


Figura 10 – *The Adventures of Paddy Pork*, John Goodall (1968) | Fonte: Powers (2008)

A partir de então, surgem iniciativas editoriais inovadoras que ampliam os horizontes do livro infantil contemporâneo. Nos anos 1990, as facilidades na reprodução proporcionadas pelos computadores permitiram com que os designers explorassem muito mais o potencial do livro. Além disso, segundo Sophie Van der Linden (2011), nesse período a literatura infantil também se torna assunto de importância crescente no âmbito cultural, ganhando maior espaço nas livrarias e resenhas da imprensa. Tudo isso culmina numa produção cada vez maior de livros inovadores e estimulantes para leitores de todas as idades. Hoje, o livro já não tem limite de tamanho, estilo ou material, deixando o caminho livre para projetos criativos e inusitados.

2.2 Importância do livro e da arte na infância

Sendo o objetivo deste trabalho a criação de uma série de livros de Arte Moderna voltada ao público infantil de faixa etária entre os 9 e 12 anos, é importante descrever a relevância do livro na formação do indivíduo, bem como explicar o estágio de desenvolvimento em que se encontra tal público, qual habilidades possui e qual a importância de se trabalhar a arte nessa etapa da vida da criança.

Conforme Richard Bamberger,

os bons livros para os jovens leitores correspondem às necessidades internas de modelos e ideais, de amor, segurança e autoafirmação. Os livros ajudam-nos a dominar os problemas éticos, morais e sócio-políticos da vida, proporcionando-lhes casos exemplares, auxiliando o leitor a formular perguntas e a responder a elas (e a pergunta é uma forma básica e confrontação intelectual por si mesma). Os livros para jovens leitores nos assistem na tarefa de atingir nossa meta educacional de desenvolver a personalidade e secundar os jovens a estabelecer um conceito global de mundo (BAMBERGER, 1977, p. 13-14).

Como já exposto, os primeiros livros voltados ao público infantil são provenientes, em sua maioria, de contos folclóricos com o objetivo de transmitir valores morais e sociais aos pequenos leitores. Entretanto, os livros infantis não servem apenas para dar lições, eles também proporcionam prazer e contribuem para o enriquecimento intelectual das crianças, provocando a expansão dos horizontes cognitivos, uma vez que têm função formadora, dando conta do conhecimento do mundo e do ser.

A literatura infantil proporciona às crianças, meios para que estas desenvolvam habilidades que facilitam os processos de aprendizagem. Algumas habilidades podem ser percebidas no aumento do vocabulário, na interpretação de textos, na reflexão, criticidade e criatividade. Tais habilidades agem como “facilitadores do processo de ensino-aprendizagem não só da língua, mas também das outras disciplinas” (MARTINS, et al. 2004 *apud* LOURENÇO, 2011, p. 49).

Mesmo que nem todo livro infantil seja de cunho didático/pedagógico, ele geralmente possui um viés educativo, uma vez que as crianças absorvem muito daquilo que veem e tudo o que é novo soma-se como aprendizado. É nesse sentido que Bamberger (1977) aponta como importante o uso da literatura de não-ficção como suplemento do trabalho de ensino, pois tais livros aumentam o interesse por determinado assunto, encorajando o aprendizado independente.

Contudo, para que a função formadora da literatura entre em prática, é necessária adequação dos textos às diversas etapas do desenvolvimento infantil/juvenil. Nelly Coelho (1991) aponta que a psicologia experimental chama atenção para os diferentes estágios do desenvolvimento infantil e destaca a importância destes para a evolução e formação da personalidade do futuro adulto. Nesse sentido, torna-se decisivo para a literatura infantil conseguir comunicar-se adequadamente com seu público-alvo. Visto isso, é necessário compreender em que patamar se encontra o estágio de desenvolvimento criativo da criança no período determinado, de maneira a adequar o conteúdo do produto à idade do público-alvo.

No que diz respeito à literatura voltada para crianças no estágio dos 9 aos 12 anos (público-alvo deste trabalho), Bamberger (1977) destaca que nessa idade a criança passa a orientar-se no mundo concreto e as perguntas “como?” e “por quê?” são cada vez mais frequentemente acrescentadas à pergunta “quê?”. É a idade da leitura “factual”, caracterizada por Beinlich (*apud* BAMBERGER, 1977) como a construção de uma fachada prática e realista diante de um pano de fundo aventureco.

Já em relação à arte, conforme Lowenfeld e Brittain (1970), é nessa fase que a criança tem maior conscientização do espaço à sua volta e demonstra maior interesse em detalhes,

compreendendo diferenças mais sutis de cor, distinguindo, por exemplo, o azul do céu e do mar e o verde da grama e das árvores. Antes desse período, segundo os autores, a criança deve ficar livre para fazer suas próprias criações, sem imposições de estilo e forma. Ensinar, por exemplo, “os fundamentos do traço”, durante esse período seria uma imposição adulta, artificial e poderia destruir a criatividade espontânea da criança” (LOWENFELD; BRITAIN, 1970, p. 204).

Conforme a teoria do desenvolvimento cognitivo de Jean Piaget (2006), na fase dos 7 aos 12 anos surgem os processos de pensamento lógico e a capacidade de serializar, ordenar e agrupar coisas em classes, com base em características comuns, o que facilita a aprendizagem das características de movimentos artísticos específicos, por exemplo. Além disso, conforme aponta Marcia Terra, ao atingir 12 anos, “o indivíduo adquire a sua forma final de equilíbrio, ou seja, ele consegue alcançar o padrão intelectual que persistirá durante a idade adulta” (TERRA, 2006). Seu desenvolvimento posterior será uma ampliação de conhecimentos, mas não acontecerá a aquisição de novos modos de funcionamento mental.

A partir disso, percebemos a importância de se inserir a arte na vida das crianças antes dos 12 anos, uma vez que é através da arte que a criança expressa sentimentos, aflora sua subjetividade e expande sua criatividade, além de que, nesse estágio, a criança tem maior facilidade em absorver o conteúdo, podendo desenvolver maior interesse pela arte na fase posterior a essa, ampliando seus conhecimentos a partir de uma experiência vivida nesse período.

2.3 Livros de arte para crianças

Para que pudéssemos obter um panorama geral das publicações semelhantes à presente proposta, acreditamos ser relevante desenvolver uma breve pesquisa a respeito do que já existe no mercado sobre do assunto. Pesquisando em livrarias e sites de compra na internet⁶, encontramos diversos livros de arte voltados para o público infantil, como: *Arte para Crianças – Entre no Incrível Universo das Mais Belas Pinturas e Esculturas do Mundo* (Dorling Kindersley); *Fazendo Arte – 42 projetos artísticos inspirados em obras-primas* (Maja Pitamic); *Coleção Mestres da Arte* (vários autores); *Coleção Crianças Famosas* (vários autores); *Coleção Mundo da Arte* (vários autores), entre outros.

Em breve análise, pudemos perceber que a maior parte desses títulos tratam sobre a história da arte de maneira bastante abrangente, não a localizando em tempos e espaços tão

⁶ Pesquisa realizada em novembro de 2016 em livrarias da cidade de Cachoeira do Sul – RS e através de busca por palavras-chave em sites de compra na web. Na pesquisa em livrarias físicas, atentou-se, principalmente, para o aspecto físico e visual das obras (projeto gráfico, diagramação, formato, papel e encadernação). Já na pesquisa via internet, analisou-se a capa, sinopse e fotos internas (quando estas eram fornecidas pelo site).

específicos. Além disso, observou-se que poucos são os títulos que dizem respeito à Arte Moderna ou arte do século XX – foco da série proposta por este trabalho. A maior parte das obras se detém muito mais aos séculos XV e XVI, destinando poucas páginas à história mais atual da arte.

No contexto brasileiro, destaca-se a obra *A minha primeira coleção: Arte Moderna e Contemporânea* (Figura 11), de autoria de Cristina Gameiro e Emília Ferreira que, além de trazer 10 volumes que propõem a descoberta dos principais movimentos da Arte Moderna e Contemporânea pelas crianças, também possui seu projeto gráfico baseado nos movimentos que representa, aproximando o conteúdo da composição visual.



Figura 11 – *A minha primeira coleção: Arte Moderna e Contemporânea* (2014) – capas
Fonte: Museu Berardo (<http://pt.museuberardo.pt>)

No âmbito internacional, encontramos a coleção *Meet the Artist!* (Figura 12), da autora espanhola Patricia Geis, que traz a vida e a obra alguns artistas como Pablo Picasso, Vincent Van Gogh, Henri Matisse e Alexander Calder. A coleção também possui projeto gráfico bem elaborado, além de conter pop-ups, janelas e itens removíveis, que tornam o livro ainda mais atrativo para o público a que se destina.

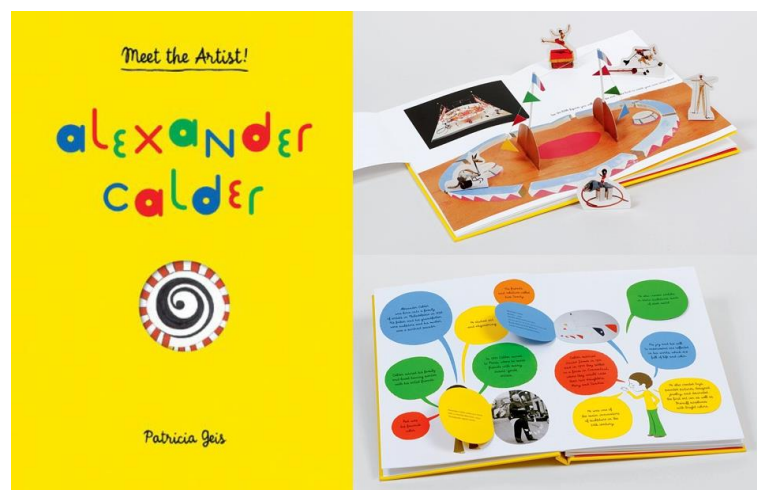


Figura 12 – Livro *Alexander Calder* (2014), da coleção *Meet the Artist!* – capa e páginas internas
Fonte: Amazon (<https://www.amazon.com>)

Já no que diz respeito à temática de viagem pelo mundo da arte, temos no Brasil o livro *O trem da história* (Figura 13), de autoria de Katia Canton, que propõe ao leitor uma viagem pelos trabalhos de grandes artistas do mundo disponíveis em acervos de museus brasileiros.



Figura 13 – O trem da história (2003) – capa | Fonte: Grupo Companhia das Letras (<https://www.companhiadasletras.com.br/>)

A partir das obras citadas podemos perceber que existem trabalhos com características bastante semelhantes às propostas por este trabalho, como projetos que utilizam a temática de viagem para “passar” pelo universo da arte (*O trem da história*), ou que trabalhem com a vida e a obra de pintores específicos (*Meet the Artist!*) e até mesmo obras que costurem seu projeto gráfico e diagramação com as características visuais dos movimentos que representam (*A minha primeira coleção*).

Tendo como base a referência dos livros acima, pretendemos desenvolver um projeto que una todas essas três características em um único lugar: a série *Minha viagem pela Arte Moderna*. Para que isso se torne possível, é necessário definir questões como conceito, projeto editorial e conteúdo da publicação, temas que serão tratados no próximo capítulo.

3. MINHA VIAGEM PELA ARTE MODERNA: DO CONCEITO AO CONTEÚDO

Para que se elabore uma publicação consistente, primeiramente se torna necessário definir seu conceito. O conceito serve para dar unidade à publicação, é um norte para que todos saibam o que ela é, e o que ela não é. De acordo com Timothy Samara (2011), o conceito deve ter forma para que o público possa vê-lo, a qual pode incluir histórias, fotografias, ilustrações, etc. É como a missão dentro de uma revista, ele determina o objetivo da publicação, seu público leitor, o tipo e a forma do conteúdo.

A fim de que tal conceito se concretize, é preciso desenvolver o que Fátima Ali (2009) define como “fórmula editorial”, que é a receita, a maneira como a publicação estrutura seu conteúdo na implementação do conceito. Na fórmula ou projeto editorial define-se uma matriz, um modelo para a montagem do produto.

3.1 O projeto editorial

Com base nos conceitos referenciados, elaboramos o projeto editorial da série *Minha viagem pela Arte Moderna*, na qual o leitor poderá passear pelos países natal dos principais pintores desse período, conhecendo um pouco sobre a vida e a obra destes artistas através de livros que lembram diários de viagem.

O primeiro volume (piloto) trata da vida e a obra dos pintores europeus Claude Monet, Vincent Van Gogh, Piet Mondrian, Pablo Picasso e Kazimir Malevich, juntamente com a descrição dos principais movimentos aos quais fizeram parte, que são, respectivamente, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Neoplasticismo, Cubismo e Suprematismo. Cada uma das histórias é encadernada separadamente pois, além proporcionar maior conforto no manuseio da publicação, também auxilia com que o leitor aprecie cada movimento individualmente, sem misturar as informações.

O volume 1 é acondicionado em um box em formato de mala, que comporta o fichário no qual são encaixados os livros da publicação (tanto do piloto, quanto os que seriam lançados posteriormente). Além disso, o box contém alguns outros itens adicionais para a viagem dos pequenos exploradores da arte:

- uma carta de apresentação sobre a publicação;
- um passaporte e cartela de adesivos para marcar os locais visitados;
- cartões postais que servem como lembrancinhas das viagens realizadas;
- galerias de arte com quadros dos artistas;
- materiais de pintura para realização das atividades (tintas, pincéis e papéis coloridos).

O objetivo do produto é introduzir as crianças e pré-adolescentes no mundo das artes de forma lúdica e participativa, transmitindo o conteúdo não apenas de forma escrita, mas também visual, por meio de sua diagramação e projeto gráfico cativante e diferenciado, relacionados à estética de cada movimento artístico.

Isso surge da importância de se oferecer oportunidades às crianças de explorarem tanto seu potencial criativo quanto suas habilidades de leitura e escrita de maneira prazerosa. Como aponta Adelaide Tassi (2005), uma forma de explorar esses potenciais é por meio da literatura infantil, que desperta o interesse e a atenção das crianças, desenvolvendo a imaginação, a criatividade e a expressão de ideias, oportunizando situações que auxiliam no desenvolvimento e aprendizagem.

Além disso, seguindo o pensamento de Barbara Necky (2007) – de que o livro de literatura infantil, mesmo não tendo o objetivo de cumprir o currículo escolar, está, de alguma forma, ligado ao ensino – propomos pequenas atividades de fixação, visando que a criança tenha um maior envolvimento com o conteúdo e compreenda melhor as características estético-formais de cada período artístico, introduzindo-a na arte e estimulando sua criatividade.

No que tange ao público-alvo, Timothy Samara aponta que essa decisão “determina muitos aspectos da apresentação visual da publicação” (SAMARA, 2011, p. 18) e auxilia desde as decisões básicas como o tamanho, formato e estilo de conteúdo, até decisões mais abstratas como fotografias e ilustrações mais interessantes.

O público-alvo que busca-se atingir são crianças de 9 a 12 anos. Entretanto, salientamos que, conforme aponta Bárbara Necky (2007) a limitação de faixa etária é relativa, pois

depende das condições e experiências de vida, bem como do tipo de informações a que as crianças estão expostas. [...] É sempre muito difícil ser categórico na questão da indicação de faixas etárias, pois o ser humano não é totalmente previsível. Ainda assim, os livros infantis são pensados, planejados e produzidos de acordo com a previsão de habilidades adquiridas pelo leitor destinatário, conforme a sua idade. (NECYK, 2007, p. 122)

Tal faixa etária foi escolhida pois, em relação à arte, é nessa fase que a criança tem maior conscientização do espaço à sua volta e demonstra maior interesse em detalhes, compreendendo diferenças mais sutis de cor, distinguindo, por exemplo, o azul do céu e do mar e o verde da grama e das árvores, conforme apontam Lowenfeld e Brittain (1970). Isso não quer dizer que crianças mais novas não possam ler e compreender os livros, apenas que crianças mais velhas têm maior percepção dos detalhes e diferenças sutis que cada movimento artístico apresenta.

Vale ressaltar que o título *Minha viagem pela Arte Moderna* tem relação com os diários de viagem. O termo “minha” é utilizado com intuito de aproximar o leitor da obra,

pois a viagem que fará é sua e de mais ninguém, o que ele compreenderá da arte é diferente do que os outros leitores compreenderão e os desenhos que fará nas atividades propostas deixarão seu livro ainda mais particular.

O conceito-chave escolhido para dar norte à série foi “viagem”, pois ele abria um bom leque de possibilidades tanto para o projeto editorial quanto para o gráfico, possibilitando, por exemplo, a inclusão de itens diversos que complementam o livro, como o passaporte, os cartões postais e os materiais de pintura.

Ademais, no que tange ao projeto editorial, destaca-se que, como ele se trata de uma fórmula, um guia para as próximas edições, algumas “regras” devem ser determinadas, de maneira que o leitor encontre sempre a mesma disposição de informações em qualquer livro que tiver em mãos. Para isso, utilizamos o conceito de fórmula editorial da autora Fátima Ali (2009) que, apesar de tratar de revistas, serve muito bem para a proposta da série, uma vez que, assim como as revistas, precisa ter uma identidade semelhante a cada edição.

A autora aponta como definições da fórmula os seguintes itens: 1) Número total de páginas; 2) Número, conteúdo e tamanho de seções fixas, colunas e matérias; 3) Espelho – distribuição das páginas editoriais e dos anúncios ao longo da edição. Para a série, fizemos algumas adaptações, uma vez que os livros não contêm seções ou anúncios ao longo de suas páginas, de forma que a fórmula editorial para as edições futuras deve respeitar os seguintes itens:

- Apresentar o conteúdo da seguinte maneira: 1) histórico do pintor; 2) histórico do movimento; 3) característica principal do movimento; 4) “observe a figura”; 5) atividade;
- Não extrapolar o limite de 900 caracteres em cada tópico;
- Possuir no mínimo 8 e no máximo 12 páginas em cada livro.

Além disso, a fórmula determina a estrutura geral dos livros, no que diz respeito à presença de elementos pré e pós-textuais e em qual ordem se apresentam. De acordo com Leandro Müller (2011), cada tipo de livro possui uma estrutura particular, apresentando mais ou menos elementos conforme seu conteúdo e público-alvo.

Segundo o autor, os livros são divididos em elementos extratextuais, pré-textuais, textuais e pós-textuais. Os extratextuais englobam a capa, a quarta capa, a sobrecapa ou jaqueta, lombada e orelha. Os pré-textuais dizem respeito à folha de guarda, falsa folha de rosto, folha de rosto, ficha técnica, ficha catalográfica, sumário, epígrafe, dedicatória, prefácio, ISBN, agradecimentos, introdução e listas gerais. A parte textual é o corpo principal do texto e a parte pós-textual compreende o posfácio, colofão, anexo ou apêndice, índice, notas, glossário, bibliografia e errata.

Se tratando de um livro infantil, alguns desses elementos já são descartados, já que muitos deles não são do interesse das crianças, por não se relacionarem diretamente com a história que está sendo contada. Visto isso, determinamos os elementos presentes na publicação e em qual ordem estariam dispostos.

Os primeiros elementos são as capas e quartas capas⁷, tanto do fichário, quanto dos livros. A capa do fichário deve conter o nome da organizadora, o título da série, e a editora; o código de barras e ISBN devem ser apresentados na quarta capa; já a capa dos livros deve conter o nome do pintor a que se refere e seu respectivo país de origem; a quarta capa deve apresentar o título da série. O fichário também possui lombada, na qual estará presente o título da série.

Na parte pré-textual serão apresentados a ficha técnica, ficha catalográfica e lista de créditos. A primeira contém informações sobre a equipe técnica que produziu o livro, a segunda trata das informações para catalogação do livro em bibliotecas e acervos e a terceira apresenta os autores das imagens, obras e tipografias utilizadas na publicação. Estes elementos serão dispostos em uma folha separada anexa ao fichário, já que se tratam de informações muito mais relevantes para os adultos do que para as crianças.

3.2 Criação e preparação de originais

Com a estrutura dos livros e o projeto editorial definidos, foi necessário decidir qual conteúdo a ser utilizado. Em virtude de a série ter uma proposta editorial bem específica, optamos por nós mesmos criarmos os originais, de maneira que estes fossem condizentes com os objetivos. Para tanto, nos baseamos em verbetes da Enciclopédia Itaú Cultural, E-biografia e nos livros *História da arte do século XX: ideias e movimentos*, de Lucio Agra e *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, de Giulio Carlo Argan. Para as atividades inspiramo-nos no blog *Artsy Craftsy Mom*⁸ e no livro *Eu que fiz*, das autoras Ellen e Julia Lupton.

Quanto à linguagem utilizada, levamos em conta apontamentos da autora Regina Zilberman (1981), que salienta que os livros para crianças devem atender a algumas adaptações, como a simplificação do conteúdo conforme a idade do público-alvo e suas vivências, atentando para a supressão de trechos com descrições muito longas, à adaptação do vocabulário de acordo com a faixa etária e o uso de linguagem mais próxima à oralidade.

⁷ Protege a parte de trás da obra e geralmente contém informações adicionais sobre o seu conteúdo. Eventualmente apresenta sinopse, opiniões de terceiros sobre a obra ou mesmo passagens do texto (MÜLLER, 2011, p. 18).

⁸ Disponível em: <artsycraftsymom.com>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Tais adaptações foram consideradas na construção dos textos, que não necessitaram de muitas modificações, já que o público a que se destina a publicação não enquadra crianças em fase de alfabetização – para as quais necessitamos de maiores mudanças no texto. Mesmo assim, tomou-se cuidado em não colocar datas em excesso, traduzir o nome das obras, simplificar expressões mais complexas e evitar trechos muito longos com descrições sobre estilos e características.

Além do texto escrito, nesta etapa também foram selecionadas as imagens que comporiam a publicação. As obras dos artistas foram escolhidas dentre as opções oferecidas pelo *Wikiart.org* – site colaborativo que hospeda obras de arte de todo o mundo – de maneira a utilizar apenas uma referência, sem necessidade de creditar muitos sites e acervos na ficha de créditos. Cabe ressaltar que apenas algumas obras utilizadas na publicação encontram-se em domínio público, as que não se encontram em domínio público são oferecidas pelo *Wikiart* para uso justo e podem ser utilizadas para fins informativos e educacionais, sem fins comerciais. Além disso, como se trata de apenas um exemplar para uma produção acadêmica sem fins lucrativos, os direitos patrimoniais das obras não precisam ser adquiridos, conforme encontra-se no Artigo 46, inciso VIII, da Lei do Direito Autoral (9.610), que trata das questões que não constituem ofensa aos direitos autorais:

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores (BRASIL, 1998).

Visto isso, o conteúdo teve de passar pelo processo de revisão de originais, momento em que o texto é submetido ao trabalho de normalização literária. Nesta etapa do processo o texto foi revisado e modificado de maneira a apresentar maior uniformidade, para isso foram corrigidos problemas de pontuação e palavras repetidas; padronizados os usos de maiúsculas e minúsculas; revisados dos nomes e datas das obras, sempre utilizando seus títulos em português para facilitar a leitura; além de todos os textos terem sido adequados ao limite de 900 caracteres sugeridos no projeto editorial. Posteriormente a isso, os originais passaram pela revisão técnica da professora de artes Rubia Brum⁹, que fez uma leitura crítica do conteúdo, comentando sobre a exatidão do texto apresentado.

Finalizada esta etapa, concluímos a base conceitual da série *Minha viagem pela Arte Moderna*, determinando sua forma e conteúdo. No próximo capítulo trataremos das questões

⁹ Professora municipal aposentada. Possui formação em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria – RS.

referentes ao projeto gráfico, diagramação e montagem do produto, embasados nos conceitos de autores da área do design gráfico, como Timothy Samara (2011) e Andrew Haslam (2010).

4. DO ORIGINAL AO LIVRO IMPRESSO

Com a estrutura do livro preparada e o projeto editorial pronto, passamos à etapa de definição do projeto gráfico – que vai desde o processo de definição do conceito gráfico da publicação até a escolha do papel e tipo de impressão. Emanuel Araújo (2008, p. 277) destaca que, além das definições técnicas, o projeto gráfico envolve, cada vez mais, “a criação e aplicação de conceitos visuais associados à identidade de cada livro” transformando a união entre texto e imagem em uma fonte adicional de informação e expressão.

Partindo disso e levando-se em conta a importância do conceito visual de uma publicação, nos baseamos em alguns apontamentos do autor Timothy Samara (2011) para que fosse possível viabilizar um conceito gráfico para a série proposta neste trabalho. Em seu livro *Guia de Design Editorial* o autor sugere algumas questões norteadoras para se realizar a conceituação gráfica (Figura 14).

1. Qual é o assunto?
2. Em quantas partes as informações serão divididas? Quais são as partes?
3. Que cores são associadas ao assunto (de modo literal e emocional)?
4. Quem vai ler sobre o assunto? Quem não vai ler?
5. Que outras publicações já existem sobre o assunto?
6. Liste, para cada uma delas, duas palavras que descrevam suas qualidades visuais.
7. Pense em 5 palavras que descrevam o assunto da forma como você quer interpretá-lo. Como essas palavras se diferem das que descrevem as publicações já existentes sobre o assunto?

Figura 14 – Questões norteadoras para a conceituação gráfica | Fonte: Samara (2011)

Todas estas perguntas serviram de base para a criação do conceito da série *Minha viagem pela Arte Moderna*, porém algumas delas tiveram mais impacto, como as questões 5, 6 e 7, relativas às outras publicações sobre o assunto, visto que busca-se criar um produto diferenciado do que se encontra hoje no mercado, como já discutido no capítulo 2.3. Tais perguntas, juntamente com as definições pré-estabelecidas no projeto editorial, nos levaram a utilizar o conceito de viagem como norte para o conceito gráfico, principalmente no que tange à estética dos diários de viagem. Além disso, decidiu-se relacionar esteticamente a diagramação da publicação com as características visuais dos movimentos artísticos trabalhados nos livros. Tal relação entre a estética da arte e a diagramação pretende fazer com que o leitor compreenda melhor as diferenças e semelhanças entre os movimentos artísticos, uma vez que, conforme aponta Emanuel Araújo,

a informação visual comunica de modo não verbal, por meio de sinais e convenções que podem motivar, dirigir ou mesmo distrair o olhar do leitor, e todos os elementos visuais influenciam uns aos outros. Por isso, o projeto visual de um livro é uma ferramenta importante para a comunicação, e não apenas um elemento decorativo. (ARAÚJO, 2008, p. 373)

A autora Barbara Necky (2007) salienta que, para cada tipo de obra criamos expectativas diferentes, geralmente baseados no design que estes materiais apresentam, pois o design do livro é a primeira impressão que temos da publicação, portanto, uma mesma obra projetada de formas diferentes pode aumentar ou diminuir nosso interesse. Nesse sentido, consideramos que os materiais anexos ao livro – passaporte, cartões postais e materiais de pintura – também contribuem nesse processo, convidando o leitor a interagir com a obra e realizar atividades paralelas que contribuam para a compreensão da história.

4.1 Referências visuais

Apoiados no conceito gráfico da publicação, iniciou-se a etapa de busca e seleção de referências. Nesta fase, foram elencadas diversas referências visuais relacionadas a todos os itens da publicação, desde o box até a disposição dos elementos das páginas. Num primeiro momento, foi desenvolvido um grande painel de imagens que norteariam as definições gráficas da obra, conforme apresentado na figura 15.



Figura 15 – Painel geral de referências | Fonte: Autora

A partir deste painel foram selecionadas as principais referências que serviriam de base para a confecção dos itens da publicação, como veremos ao longo deste capítulo.

4.2 Definições formais

A partir das referências encontradas e das definições de conceito gráfico e projeto editorial, passamos às definições de forma da publicação, que dizem respeito ao projeto gráfico. Nas próximas seções definiremos aspectos referentes ao formato e layout da publicação.

4.2.1 Tamanho e formato

Timothy Samara aponta que “o formato desempenha um papel muito importante na maneira como a publicação é experimentada e seu tamanho e contornos são o pano de fundo para o conteúdo e as sensações que ele causa no leitor” (SAMARA, 2011, p. 62). Pensando nisso, começamos as definições de tamanho e formato pelo conceito gráfico principal: o diário de viagem. Para dar a sensação de que o leitor está realmente segurando um diário, optamos pelo formato retangular, em orientação retrato, dado que a grande maioria das referências de diário de viagem encontradas apresentam essa configuração.

A seguir definiu-se o tamanho da publicação, optando-se pelas dimensões 140mm x 185mm (fechado), tamanho pouco menor que a folha A5 (148mm x 210mm), medida comum para diários em geral. Esse tamanho também facilita o manuseio dos livros para o público a que se destina, além de proporcionar um bom aproveitamento de papel na folha A4 – que será utilizada para a impressão do piloto.

Além disso, preocupamo-nos em determinar uma tabela de medidas padrão para guiar o tamanho dos elementos que seriam dispostos nas páginas, desde o tamanho do papel até o tamanho dos tipos. A tabela é uma variação da série áurea de Fibonacci – na qual cada número é a soma dos dois números precedentes. A série escolhida foi: 4, 5, 9, 14, 23, 37, 60, etc, a partir dela dividiu-se cada um dos números pela metade a fim de se criar uma maior variação entre eles, conforme sugere Haslam (2010). Sendo assim, a tabela de medidas estabelecida possui os valores: 2, 2,5, **4**, 4,5, **5**, 7, **9**, 11,5, **14**, 18,5, **23**, 30, **37**, **60** (os números em negrito fazem parte da série original).

Como já explicitado no projeto editorial, cada história será encadernada separadamente, na forma de pequenos livros, de maneira a facilitar o manuseio dos exemplares, uma vez que o projeto visa que o fichário acomode não só os livros do piloto e sim todos os próximos que seriam lançados, tornando, assim, a publicação bastante pesada para se manusear por inteiro.

4.2.2 Tipografia

A seleção tipográfica da série *Minha viagem pela Arte Moderna* considerou diversos aspectos importantes apontados, principalmente, pelos autores Timothy Samara (2011), Andrew Haslam (2010) e Emanuel Araújo (2008). Samara destaca que “a escolha da fonte estabelece uma voz para o conteúdo” (2011, p. 30) e que o designer precisa começar o processo de seleção tipográfica através da eleição de fontes que documentem o assunto a ser tratado na publicação pois, “para que o assunto tenha força em sua forma visual, suas características intrínsecas devem ser a origem”. Andrew Haslam ainda afirma que as decisões referentes à tipografia “devem ser tomadas levando-se em conta as características do público leitor, material, proposta e formato do livro” (HASLAM, 2010, p. 88).

Considerando-se isso, foram pré-selecionadas algumas tipografias manuscritas e que tivessem aspectos de pinceladas, pois ambas documentam de forma adequada o conteúdo a ser apresentado, uma vez que remetem, respectivamente, à escrita manual dos diários e às pinceladas das obras de arte trabalhadas nos livros. Portanto, na pré-seleção foram elencadas oito tipografias: *Reliable*, *Appo Paint*, *DK Momotaro* e *Paint the Town* para os títulos e *Give You What You Like*, *Just Tell Me What*, *Coffee and Tea* e *KG June Bug* para o corpo do texto, conforme a figura 16.

RELIABLE	<i>Give You What You Like</i>
APPO PAINT	<i>Just Tell Me What</i>
DK MOMOTARO	<i>Coffee and Tea</i>
PAINT THE TOWN	<i>Kg June Bug</i>

Figura 16 – Pré-seleção de tipografias | Fonte: Autora

Para auxiliar na definição da tipografia, foram levados em conta alguns critérios, como a presença de acentos e cedilhas nas fontes e a diferenciação entre os caracteres “a”, “g” e “o”, em razão de se tratarem de fontes com caracteres mais infantilizados, que tendem a ter suas letras bastante semelhantes entre si, confundindo o leitor e dificultando a fluidez da leitura, conforme aponta a pesquisadora Sue Walker (2005). A figura 17 apresenta a comparação entre esses caracteres nas fontes pré-selecionadas para o corpo do texto.



Figura 17 – Comparação entre os caracteres “a”, “g” e “o” nas tipografias pré-selecionadas | Fonte: Autora

Nas três primeiras tipografias podemos perceber que os caracteres “a” e “g” são bem semelhantes, já na *KG June Bug* há uma maior diferenciação no desenho destas letras. Visto isso, selecionamos esta última para utilizar nos textos da publicação, já que a diferenciação de caracteres é maior. Além de conter acentos, a tipografia *KG June Bug* se encaixa nas orientações de Emanuel Araújo (2008, p. 380) sobre escolha de fontes, como: ter estilo limpo e não decorativo, ter traços não muito grossos ou inclinados demais e não ser demasiadamente condensada.

Para os títulos foi escolhida a fonte *Appo Paint* pois era a que mais se assemelhava a pinceladas, continha acentos e era mais regular que as demais fontes pré-selecionadas. Vale ressaltar que para as fontes pré-selecionadas para os títulos não foi necessário realizar testes com os caracteres “a”, “g” e “o” já que os títulos serão apresentados em caixa alta na publicação. Na figura 18 pode-se conferir a relação entre a tipografia do corpo do texto com a tipografia dos títulos.

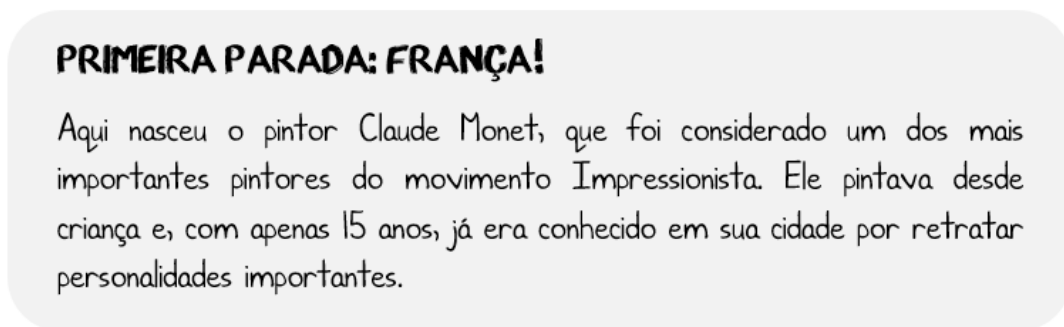


Figura 18 – Relação entre as tipografias *KG June Bug* (corpo) e *Appo Paint* (títulos) | Fonte: Autora

Salienta-se que as tipografias seguem muito mais o conceito de diário do que a relação com os movimentos artísticos, isso porque pretende-se utilizar a mesma seleção tipográfica para todos os livros da série, de maneira manter uma unidade entre estes.

Visto isso, atentamo-nos para as questões de legibilidade, que engloba diversos aspectos da composição tipográfica, como o comprimento de linha, a quantidade de caracteres por linha, o tamanho do tipo e os espaçamentos entre caracteres.

A respeito do comprimento de linha, Andrew Haslam (2010, p. 79) afirma que “linhas muito longas geralmente exigem mais entrelinhamento e são cansativas de se ler independentemente de seu alinhamento, porque os olhos precisam percorrer um longo caminho para voltar e começar a ler uma nova linha” e linhas muito curtas também são cansativas, apesar de estarmos mais acostumados a lê-las em jornais e smartphones, por exemplo. Além disso, para a leitura contínua, são recomendados uma média entre 45 e 75 caracteres por linha, variando de acordo com o tamanho da página.

Em relação ao tamanho do tipo, o pesquisador Cyril Burt (apud FENSTERSEIFER, 2012, p. 63) defende que os livros destinados às crianças dos primeiros anos escolares (6-7 anos) devem utilizar tipografias em corpo 16pt; já para crianças entre 8 e 9 anos sugere-se o corpo 14pt e corpo 12pt para maiores de 10 anos.

Sendo assim, concluímos que devido ao nosso público-alvo estar na faixa de 9 e 12 anos, a tipografia deve ter corpo entre 12pt e 14pt. Por isso determinamos que a tipografia do texto da publicação teria corpo 18pt (equivalente ao tamanho 12pt em outras fontes), pois a fonte *KG June Bug* é bem menor em relação a outras tipografias. Já para os títulos foram definidos 2 tamanhos: 23pt e 30pt, procurando seguir a escala de medidas pré-estabelecida.

Também foram ajustados os espaçamentos entre caracteres, entre linhas e entre parágrafos, de maneira a chegar próximo ao que Timothy Samara (2011) chama de “parágrafo ideal”, que seria o texto disposto da melhor maneira possível, proporcionando maior conforto e fluidez na leitura de um texto longo. Posto isso, o espaçamento entre caracteres foi aumentado em 30 pontos no corpo do texto e nos títulos, para que houvesse maior distinção entre os caracteres; o entrelinhamento foi definido em 21,6 pontos, para que existisse um respiro entre uma linha e outra, sem quebrar o ritmo de leitura; e o espaçamento entre parágrafos teve um valor de 21,2 pontos, de forma a se diferenciar bem um parágrafo do outro, uma vez que optou-se por não utilizar recuo de parágrafos no início de cada um.

Por fim, baseados na sequência padrão de medidas da publicação, definimos 3 comprimentos de linha a serem utilizados nos textos, um com 7cm, outro com 9cm e, ainda, um com 11,5cm. Tais comprimentos de linha concentram em média de 42 a 69 caracteres, em conformidade com o ideal proposto por Haslam (de 45 a 75). Além disso, preocupamo-nos em não utilizar hifenização nos parágrafos, pois acreditamos que isso dificultaria a leitura já que estamos trabalhando com um público que ainda não está tão acostumado em ler textos longos e contínuos. Na figura 19 pode-se conferir o resultado final das escolhas tipográficas aplicadas no comprimento de linha 11,5 cm.

PRIMEIRA PARADA: FRANÇA!

Aqui nasceu o pintor Claude Monet, que foi considerado um dos mais importantes pintores do movimento Impressionista. Ele pintava desde criança e, com apenas 15 anos, já era conhecido em sua cidade por retratar personalidades importantes.

Figura 19 – Resultado final da composição tipográfica | Fonte: Autora

4.2.3 A construção das páginas

A construção das páginas de uma publicação leva em conta diversos aspectos, como a definição de um grid e da mancha gráfica. De acordo com Andrew Haslam (2010), o grid define as divisões internas das páginas de uma publicação, estabelecendo a posição a ser ocupada pelos elementos nelas dispostas. Segundo o designer, os sistemas básicos de grid indicam as larguras das margens, as dimensões da mancha gráfica, a tipologia das colunas e larguras das linhas, podendo determinar também o formato e dimensões das imagens, além da posição dos títulos, números de página, notas de rodapé e etc (HASLAM, 2010, p. 42).

A primeira decisão a ser tomada quanto a construção das páginas é se ela se dará de forma simétrica – com manchas uniformes e ritmo inalterado – ou assimétrica – com tensões diferentes a cada página. Para os livros da série aqui proposta, optamos por utilizar a composição assimétrica, definida por Emanuel Araújo como construção livre ou dinâmica, caracterizada pelo “arranjo dos elementos na página sobre um eixo descentralizado, daí resultando tensões entre a área do grafismo (caracteres, ilustrações, etc) e do contragrafismo (brancos: margens, entrelinhamento, etc)” (ARAÚJO, 2008, p. 392).

A assimetria foi escolhida pois se opõe à premissa apontada por Haslam (2010) de que a presença do grid permite que o leitor concentre-se muito mais no conteúdo do que na sua forma. Dado que a publicação visa unir o conteúdo à forma, transmitindo as características dos movimentos artísticos tanto pelo texto quanto por sua diagramação, acreditamos que a composição assimétrica se encaixa melhor, proporcionando maior dinamicidade e liberdade na criação de cada livro. A autora Sophie Van der Linden (2011) salienta que ao unirmos a imagem ao texto fazemos com que a forma se misture com o conteúdo, sendo apreendida em conjunto, por isso muitos livros infantis “trabalham uma

equivalência entre o sentido do texto e sua apresentação formal, um pouco como que juntando o gesto à palavra” (LINDEN, 2011, p. 94). Na seção 2.3.5 (diagramação) poderemos compreender melhor essa relação de forma e conteúdo.

Ademais, no que tange às outras definições de composição de página, foi estabelecido que se trabalharia com apenas uma coluna, esta podendo variar entre 7cm, 9cm e 11,5, conforme apresentado na seção de tipografia. Determinou-se também que 1) as imagens deveriam seguir a tabela de medidas pelo menos na largura, de forma a manter um padrão e não distorcê-las; 2) não seria utilizado numeração de página, já que os livros possuem no máximo 12 páginas; 3) todos os livros teriam margens padrão no valor de 10mm; 4) os textos apresentados teriam alinhamento justificado, uma vez que os comprimentos de linha não são muito extensos, o que dificultaria a leitura caso fossem alinhados à direita ou à esquerda; e 5) as obras apresentadas no livro seriam coladas na publicação, tal qual os diários de viagem.

4.2.4 Paleta de cores

Se tratando de livros de arte para crianças, a cor se faz um elemento de grande importância, pois ela proporciona o prazer do jogo visual, despertando a curiosidade, conforme lembram os autores Witter e Ramos (2008), além disso, Nelly Coelho (1991) aponta que os livros infantis devem possuir cores vivas e contrastantes, trazendo sensações de alegria e bom humor.

Visto isso, foram elaboradas paletas de cores (Figuras 20 a 24) para cada um dos livros da série, baseadas nas cores representativas de cada movimento artístico abordado. Destacamos que foi dada preferência aos tons mais vivos em detrimento daqueles menos vibrantes, de forma a cativar a atenção do público leitor. As figuras a seguir apresentam as paletas de cores produzidas juntamente com as obras de referência.



Figura 20 – Paleta de cores do pintor impressionista Claude Monet | Fonte: Autora

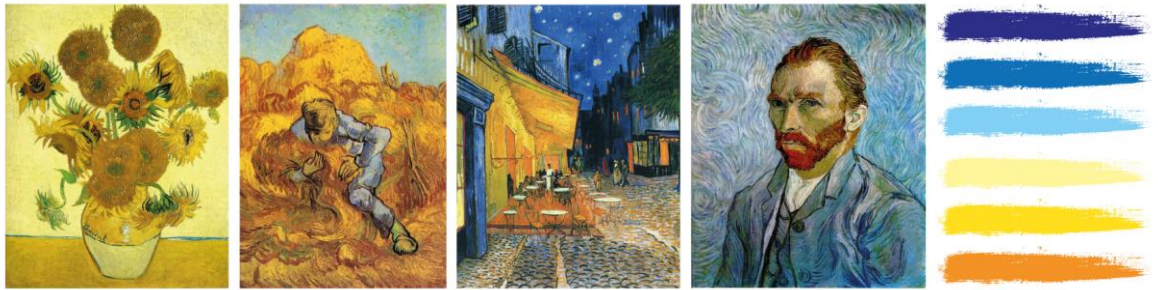


Figura 21 – Paleta de cores do pintor pós-impressionista Vincent Van Gogh | Fonte: Autora

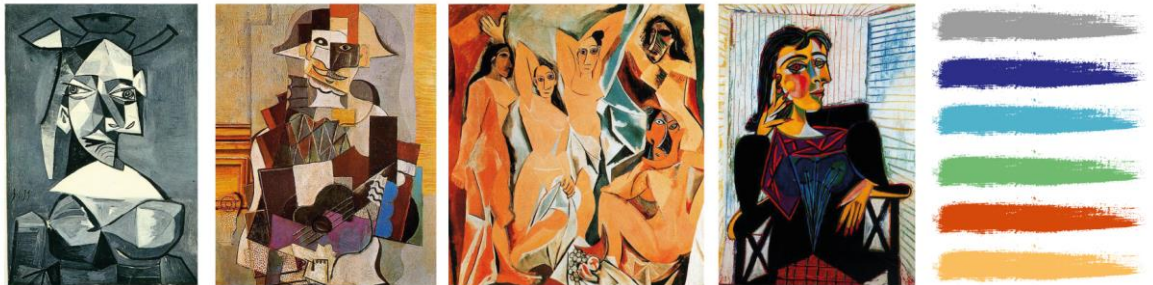


Figura 22 – Paleta de cores do pintor cubista Pablo Picasso | Fonte: Autora



Figura 23 – Paleta de cores do pintor suprematista Kazimir Malevich | Fonte: Autora

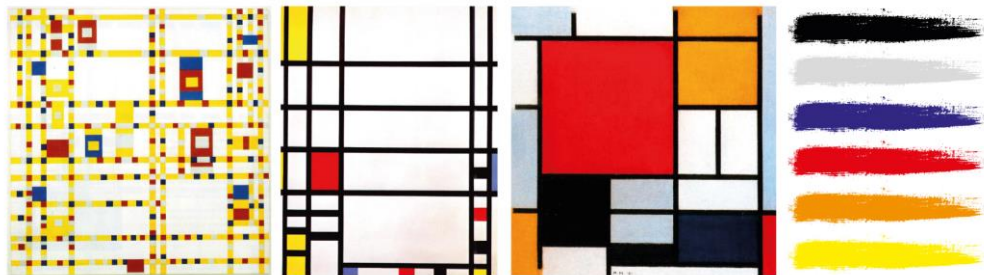


Figura 24 – Paleta de cores do pintor neoplasticista Piet Mondrian | Fonte: Autora

4.2.5 Diagramação

Para iniciar esta etapa, foi necessário compreender as características formais dos movimentos artísticos a serem trabalhados nos livros do piloto, de maneira a atingir o objetivo de unir a forma ao conteúdo, transmitindo as peculiaridades dos movimentos através de seus elementos visuais. A análise individual de cada movimento foi baseada na observação das obras de cada artista a ser trabalhado e nos livros supracitados de Giulio Argan e Lucio Agra. Através desta análise foram determinados conceitos-chave que descrevem a forma como interpretamos cada um dos movimentos, que servirão de base para o desenvolvimento dos elementos visuais de cada um dos livros.

O movimento impressionista foi caracterizado pela falta de contorno nas figuras e pinceladas “rabiscadas”; o movimento pós-impressionista por pinceladas “em redemoinho”; o movimento cubista pela planificação e geometrização dos objetos, sobreposição de elementos e pelos múltiplos pontos de vista; o movimento suprematista pela supremacia da forma; e o movimento neoplástico pela linearidade e falta de curvas.

Com base nas definições acima, foram feitos os esboços dos livros, que apresentam a disposição dos elementos visuais nas páginas juntamente com os textos originais. Tais esboços foram elaborados devido à composição assimétrica das páginas, uma vez que precisaria-se combinar vários elementos diferentes entre si. De acordo com Emanuel Araujo,

quando se trata de obra graficamente complexa, em que haja necessidade de combinar, na página, grande número de elementos, como entretítulos, chamadas marginais, fotos, desenhos, etc., torna-se útil a prévia elaboração de um rafe, uma espécie de rascunho, esboço ou página-modelo. [...] Nesses esquemas de organização da página determinam-se, de fato, não só a proporção da mancha gráfica como a própria normalização visual do conjunto de páginas que compõem o livro, imprimindo a este um tratamento coerente mesmo quando se trata de construção assimétrica. [...] Tal esboço pode ser feito à mão livre ou, no caso da boneca, por montagem de elementos gráficos recortados de outros livros, contanto que cada elemento possua a proporção ideal dentro da página-modelo. (ARAÚJO, 2008, p. 396)

A partir destes esboços foi possível determinar o local dos títulos, as manchas de texto, o lugar das imagens e o tipo de elementos visuais que acompanhariam os textos, além de prever-se o número total de páginas, avaliando se o conteúdo se encaixaria no número de páginas estabelecido no projeto editorial, de forma a enquadrar os textos numa quantidade de páginas múltipla de 4 (8 ou 12). A figura 25 mostra alguns exemplos desses rascunhos, que foram feitos utilizando o programa Adobe InDesign CC 2014.



Figura 25 – Exemplos de esboços: neoplasticismo, suprematismo e pós-impressionismo | Fonte: Autora

Ressaltamos que, apesar da composição assimétrica das páginas, os livros mantêm alguns elementos padrão entre si, como a apresentação das imagens preferencialmente nas páginas ímpares, e a ordem de apresentação do conteúdo, utilizando-se, geralmente, a mesma quantidade de páginas. Na figura 26 temos o boneco dos livros com 8 páginas e a figura 27, dos com 12 páginas.

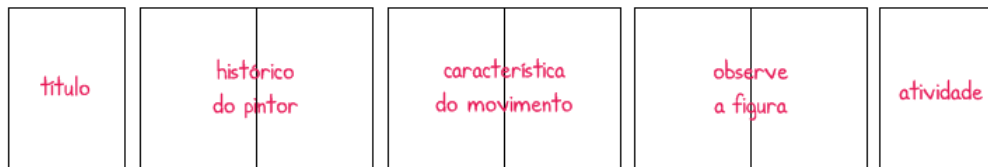


Figura 26 – Boneco para os livros com 8 páginas | Fonte: Autora

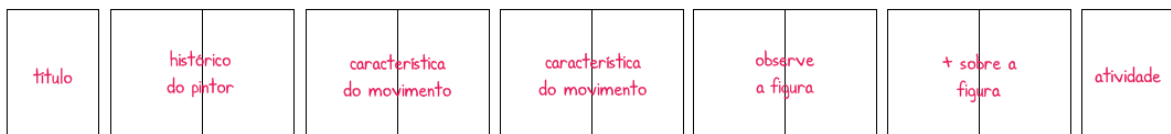


Figura 27 – Boneco para os livros com 12 páginas | Fonte: Autora

Os bonecos são a base para a construção dos livros, porém podem existir exceções, como a compressão ou expansão de determinado tópico de conteúdo, que pode ser um pouco mais extenso em determinado livro do que em outro. Sendo assim, alguns livros da série apresentam o conteúdo de forma um pouco diferente da disposição das páginas apresentadas nas figuras 26 e 27, porém sempre mantendo a mesma ordem de apresentação dos conteúdos.

Visto isso, determinamos que os elementos visuais das páginas seriam pintados à mão, uma vez que esse recurso proporciona maior proximidade com as obras, conferindo maior naturalidade em relação à textura da pincelada, demonstrando a imperfeição, dificilmente proporcionada pelos recursos digitais. Além disso, o desenho à mão se relaciona diretamente

com o conceito de diário de viagem, que geralmente carrega consigo figuras desenhadas a mão ao longo de suas páginas.

As páginas foram desenhadas a lápis e pintadas com tinta guache. Ao desenhar, procurou-se chegar o mais próximo possível dos rascunhos de base, sempre atentando para as dimensões elencadas para cada mancha de texto, de forma que as caixas de texto pré diagramadas encaixassem nos fundos pintados à mão sem sofrerem grandes alterações. Além disso, buscamos produzir tonalidades de tinta que se aproximassem ao máximo das paletas de cores estabelecidas. A figura 28 demonstra algumas das referências visuais utilizadas como inspiração para as pinturas e a figura 29 traz uma amostra dos planos de fundo pintados para cada movimento artístico/livro.



Figura 28 – Referências visuais para a confecção do miolo da publicação | Fonte: Pinterest

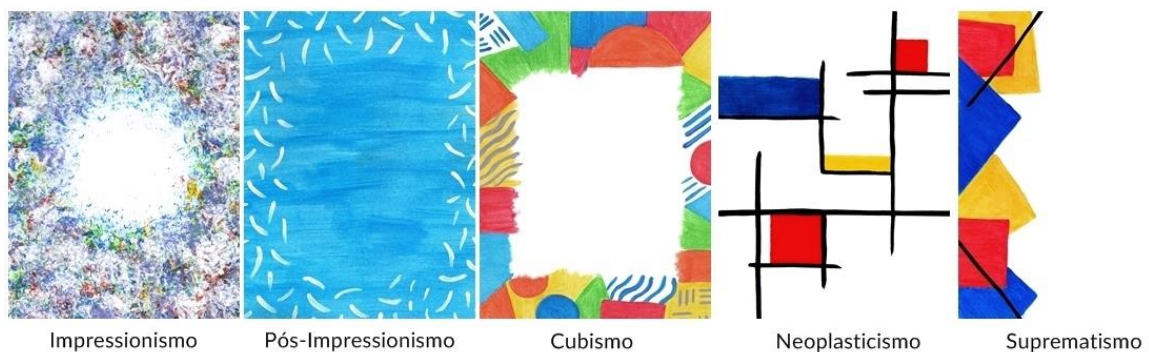


Figura 29 – Amostra de alguns planos de fundo pintados para cada livro | Fonte: Autora

Como pode-se observar, cada um dos movimentos foi representado de maneira bem característica, seguindo as definições acima elencadas. Para o Impressionismo, foi utilizada uma bola de papel banhada em tinta para produzir o efeito de pincelada “rabiscada”, proporcionando um efeito parecido com o que é encontrado nos quadros impressionistas. No livro sobre Pós-Impressionismo foram feitas pinceladas em redemoinho, inspiradas no quadro *Noite Estrelada*, de Vincent Van Gogh. Já para o Cubismo foram desenhadas formas geométricas planificadas e sobrepostas, como sugerido nos conceitos-chave para a elaboração do visual dos livros. No Neoplasticismo explorou-se a composição com linhas pretas e retângulos nas cores primárias, características das pinturas de Piet Mondrian. Por fim, no

Suprematismo, utilizou-se apenas quadrados e círculos na composição, tal qual Kazimir Malevich fazia em suas obras.

As imagens produzidas foram digitalizadas e suas cores foram tratadas no programa Adobe Photoshop CC 2014, através do equilíbrio de cores e balanço de branco, de maneira que se aproximassem das paletas de cores sugeridas e possuíssem uniformidade entre si. Após isso, as imagens foram posicionadas nos arquivos pré diagramados do Adobe InDesign, no qual foram encaixados os textos, revisados ocasionais erros ortográficos e de digitação, bem como as linhas viúvas – “resto de palavra ou frase em espaço excessivamente curto no final dos parágrafos” (ARAÚJO, 2008, p. 381). Por fim, foram impressas provas em versão preto e branco dos textos diagramados (Figura 30) para que se pudesse visualizar a diagramação no todo, proporcionando a análise do tamanho do tipo, da disposição dos elementos e possíveis erros passados despercebidos na revisão digital.



Figura 30 – Provas em preto e branco | Fonte: Autora

4.2.6 Capas, passaporte, adesivos, postais e embalagem

Finalizada a diagramação, passou-se para a produção dos demais itens que compõem a série, bem como as capas do fichário e de cada um dos livros. Para isso utilizou-se o programa Adobe Illustrator CC 2014.

Os primeiros itens desenvolvidos foram as capas. Para o fichário nos baseamos nas capas dos diários de viagem, que geralmente possuem mapas e colagens decorativas, de modo que a capa do fichário apresenta um mapa mundi no plano de fundo e imagens vetoriais de itens de viagem ao centro, aplicadas em cima de um grande borrão de tinta. Além disso, procuramos incluir imagens de obras de arte apresentadas na série, de forma a unir o conceito de viagem ao de arte. As capas dos livros apresentam disposição bastante semelhante, diferenciando-se por não conterem o mapa mundi e sim um fundo kraft – também

Os cartões postais seguem o padrão de postais encontrados no mercado, com uma imagem na frente e espaço para o endereço e dedicatória no verso. Foram confeccionados um cartão para cada pintor apresentado nos livros. Na parte da frente encontramos uma das principais obras do pintor e no verso, além do espaço para dedicatória e dados do destinatário, também encontram-se os dados da obra apresentada, conforme pode ser conferido na figura 33. As cores de cada postal seguem as paletas de cores pré-estabelecidas na seção 4.2.4.



Figura 33 – Cartão postal Vincent Van Gogh, frente e verso | Fonte: Autora

O último item confeccionado foi o revestimento da embalagem (Figura 34), que foi elaborado de forma a se parecer com uma mala, porém mantendo a mesma identidade visual da capa do fichário com algumas informações a mais, como sinopse da série e o código de barras.

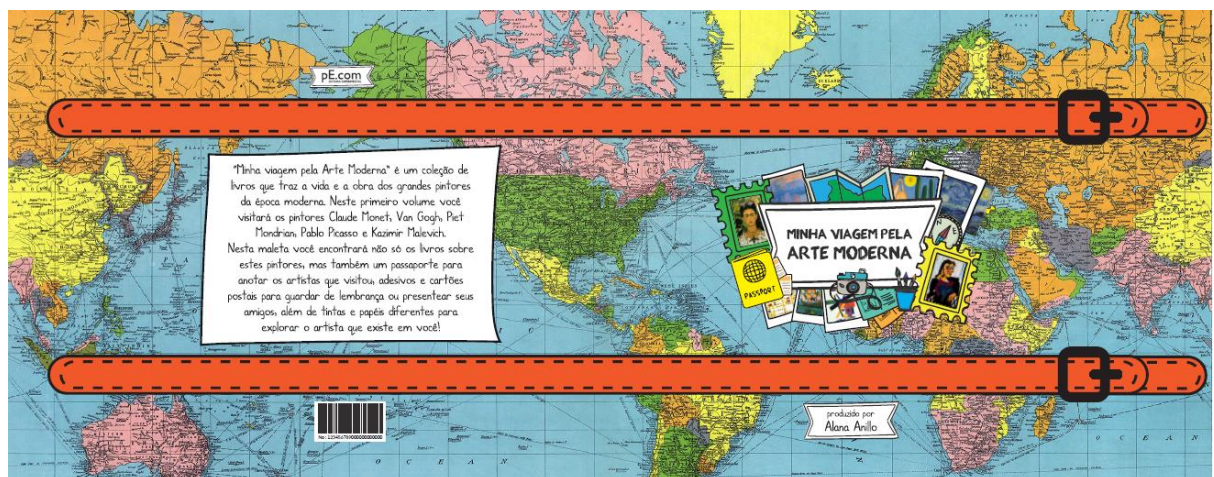


Figura 34 – Revestimento da embalagem | Fonte: Autora

4.3 Impressão e montagem

Uma das últimas etapas da produção de uma publicação é a impressão, que, de acordo com Ambrose & Harris (2009), não é apenas o processo de fixar a tinta em um suporte. A impressão também é responsável por ampliar ou reduzir a qualidade visual do

material, logo, escolher o tipo correto de papel e impressão para uma publicação é parte muito importante do processo.

Para a composição da série aqui proposta escolhemos utilizar três diferentes tipos de papel e dois tipos de impressão, pensando na adequação destes à proposta do trabalho. Os papéis selecionados foram o papel Pólen Bold 90g/m² para os miolos, carta e ficha de créditos; papel Couchê 170g/m² para as galerias e cartões postais; papel Couchê 120g/m² para as imagens dos livros e revestimentos do fichário e embalagem; e papel Canson C. A. Grain 140g/m² para as capas dos livros.

Para o miolo dos livros foi escolhida a impressão em jato de tinta, pois, apesar de não garantir muita fidelidade e variedade de cores, possui acabamento fosco, o que foi determinante para a escolha, já que as ilustrações de fundo dos livros foram realizadas com tinta guache, que tem acabamento fosco, logo, a textura seria mais próxima do real utilizando-se esse tipo de impressão. A escolha do papel Pólen Bold para as partes da publicação que contêm texto se deu – além do conforto que ele proporciona na leitura – por sua cor e textura semelhante aos papéis utilizados nos diários de viagem que serviram de referência para a confecção da série.

O papel utilizado para as capas dos livros possui uma leve textura áspera que, juntamente com a impressão jato de tinta, pretende se assemelhar à textura do papel Kraft presente na arte das capas, uma vez que não seria possível imprimir a capa dos livros no próprio papel Kraft devido à falta de fidelidade de cores que as impressões comuns proporcionam neste papel. Vale ressaltar que, para que a simulação de Kraft chegasse o mais próximo do real, foram realizados alguns testes de cor/impressão para se determinar qual a representação mais fiel.

Já para as imagens que compõem a publicação foi optado pela impressão à laser em papel Couchê, que garante maior fidelidade de cores e detalhes. A escolha de duas gramaturas diferentes deste papel se deu pelo fato de que as imagens que comporiam o miolo não poderiam ser pesadas demais, uma vez que seriam coladas sobre papel 90g/m², portanto, optou-se pelo papel 120g/m². Já as imagens das galerias, que seriam manuseadas individualmente, precisariam de um papel com durabilidade maior, logo, optamos pela gramatura 170 g/m².

Ressaltamos que para uma tiragem maior, seria utilizado o papel não revestido para os miolos e impressão offset, um processo de impressão rápido em 4 cores – ciano, magenta, amarelo e preto – de altas tiragens que gera resultados bastante regulares conforme Ambrose & Harris (2009). Para os outros materiais seria utilizado papel revestido e impressão offset.

Apenas as obras de arte seriam impressas em offset em 6 cores (ciano, magenta, amarelo, preto, verde e laranja), de maneira a proporcionar maior fidelidade.

Além da impressão, foi necessário realizar a montagem do produto, que foi baseada nos bonecos de teste – já mencionados na seção de diagramação (4.2.5) – e em moldes (Figura 35) desenvolvidos para o fichário, embalagem dos materiais e embalagem principal.



Figura 35 – Esboços do fichário, embalagem dos materiais e embalagem principal | Fonte: Autora

A montagem foi feita manualmente, já que o custo de encadernação e acabamento para apenas um exemplar seria muito alto. O processo de produção e o produto na íntegra podem ser conferidos nos apêndices A e B.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste projeto experimental foram abordados diversos aspectos teóricos que serviram de base para a elaboração da série aqui proposta, desde questões que envolvem o desenvolvimento infantil e a importância da arte para as crianças, até tópicos referentes ao projeto editorial e gráfico da publicação. A pesquisa bibliográfica permitiu que se compreendesse desde o leitor até o tipo de produto mais adequado para este, proporcionando uma base sólida para a elaboração do produto proposto, permitindo que se chegasse a um resultado coerente com os propósitos definidos no início da pesquisa.

Como trabalho final de graduação, este projeto proporcionou diversos aprendizados e experimentações, uma vez que necessitamos buscar fontes bastante diversas para sua elaboração. Utilizamos bibliografias de arte, design, editoração, literatura, pedagogia e psicologia, o que permitiu que adentrássemos em mundos ainda não muito explorados durante o período de graduação, num processo que contribuiu não só para a produção deste trabalho, mas também para a formação profissional em Produção Editorial.

Compreendemos que um dos papéis do produtor editorial é o de gerenciar o processo de produção de um material, avaliando e tomando decisões para que este chegue da maneira mais adequada até seu público de destino. No decorrer da produção deste trabalho pudemos compreender todas essas etapas, de maneira ainda mais próxima do que se tivéssemos apenas gerenciado o processo de produção, já que pudemos vivenciar todo este processo, elaborando desde o conteúdo até o produto impresso.

Nossa intenção inicial era a de produzir uma série de livros de arte que possuísse projeto gráfico relacionado aos movimentos artísticos do período da Arte Moderna, mas para isso precisamos compreender e desenvolver questões que vão além da organização editorial e do projeto gráfico. Foi necessário estudar o desenvolvimento infantil, criar os originais (preocupando-nos com cada palavra e expressão escrita), pintar todos planos de fundo que compõem as páginas dos livros, diagramar, imprimir e montar o produto manualmente. Por todos esses aspectos, consideramos que o objetivo central do trabalho foi alcançado, proporcionando uma série de livros de Arte Moderna voltados ao público infanto-juvenil com diagramação e projeto gráfico alinhados à proposta de cada movimento artístico que representam.

Todo o processo de produção deste trabalho foi voltado para que atingíssemos tal objetivo, porém, no meio do caminho perpassamos por erros e acertos. Todavia, somente desta maneira descobrimos que o universo infantil é ao mesmo tempo complexo e incrível, que criar conteúdo não é uma tarefa simples e que tratar imagens em excesso causa alguns transtornos na impressão. Descobrimos coisas novas e nos deparamos com o mesmo erro algumas vezes, nos desafiamos, experimentamos e, principalmente, aprendemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRA, Lucio. **História da arte do século XX**: ideias e movimentos. 2ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.
- ALI, Fatima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 2009.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design thinking**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Impressão e acabamento**. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. 2 ed. revisada e atualizada. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital; São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BAMBERGER, Richard. **Como incentivar o hábito de leitura**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRASIL. Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Portal da Legislação**, Brasília, DF, 19 fev. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 2 nov. 2017.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- E-BIOGRAFIA. Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/>>. Acesso em: 04 jun. 2017.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 04 jun. 2017.
- FENSTERSEIFER, Thais Arnold. **Design editorial**: os livros infantis e a construção de um público-leitor. 210 p. Monografia (Design Visual) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61843>>. Acesso em: 08 nov. 2017.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LOURENÇO, Daniel Alvares. **Tipografia para livro de literatura infantil**: desenvolvimento de um guia com recomendações tipográficas para designers. 286 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26092>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

LOWENFELD, Viktor; BRITTAIN, W. Lambert. **Desenvolvimento da Capacidade Criadora**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

LUPTON, Ellen; LUPTON, Julia. **Eu que fiz**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MÜLLER, Leandro. **Como editar seu próprio livro**. Rio de Janeiro: Editora Prestígio, 2011.

MUSEU COLEÇÃO BERARDO. **Livros de Arte para Crianças**. Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/noticias/livros-de-arte-para-criancas>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

NECYK, Barbara Jane. **Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo**. 167p. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.10052>>. Acesso em: 08 nov. 2017

PIAGET, Jean. **Seis estudos de psicologia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PUBLISHER WEEKLY. **Meet the Artist! Series Introduces Princeton Architectural Press to Children' Market**. Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/61506-meet-the-artist-series-introduces-princeton-architectural-press-to-children-s-market.html>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

RAMOS, Oswaldo Alcanfor; WITTER, Geraldina Porto. **Influência das cores na motivação para leitura das obras de literatura infantil**. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pee/v12n1/v12n1a04.pdf>> Acesso em: 08 nov. 2017.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial: manual prático para o design de publicações**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

TASSI, Adelaide da Rosa. **A importância da literatura infantil para o desenvolvimento e aprendizagem da criança**. 2002. Disponível em: <<http://elisapri.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/litaraturainfantil.pdf>> Acesso em: 08 nov. 2017

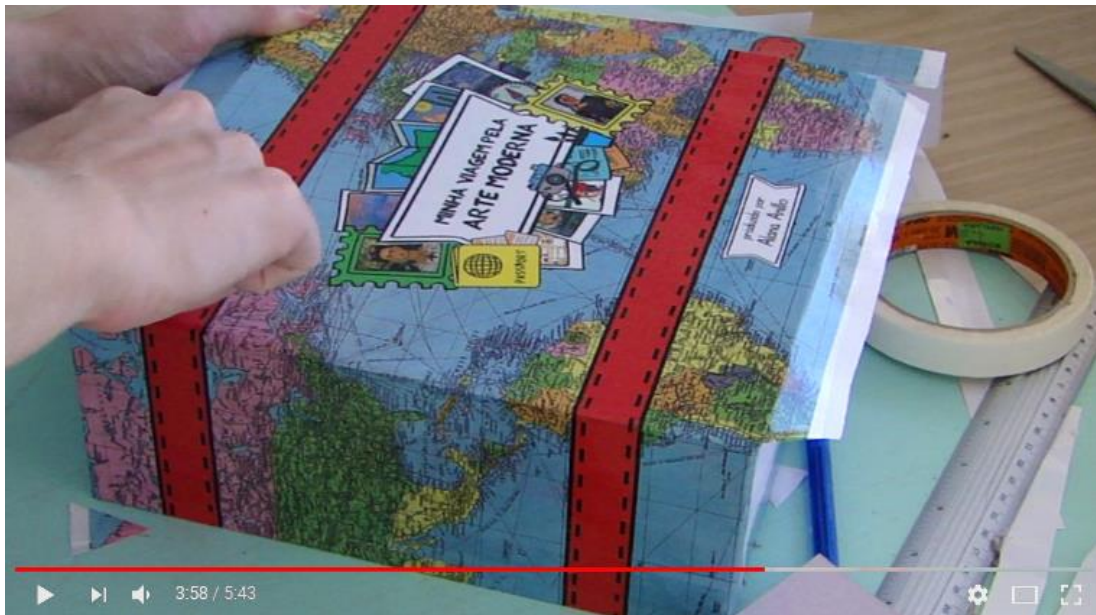
TERRA, Marcia Regina. **O Desenvolvimento Humano na Teoria de Piaget**. Publicações UNICAMP, São Paulo, 2006 (resenha). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/d00005.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

WALKER, Sue. **Typography in Children's Books**. Books for Keeps Magazine, n. 154, set. 2005. Disponível em: <<http://booksforkeeps.co.uk/issue/154/childrens-books/articles/other-articles/typography-in-childrens-books>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

WIKIART. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global Editora, 1981.

APÊNDICE A – Vídeo do processo de produção



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJHIBLjM-Uk>

APÊNDICE B – Produto final



Embalagem



Embalagem aberta



Estojo de materiais de pintura



Capa passaporte



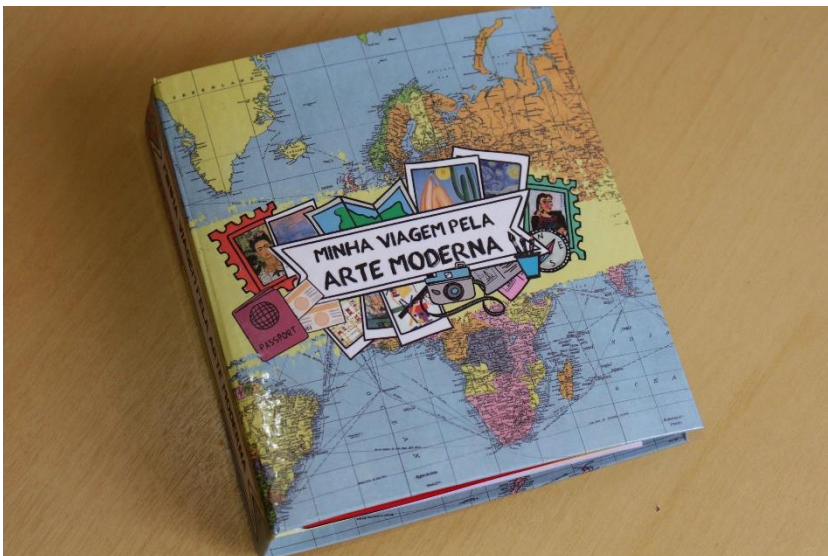
Páginas internas
passaporte



Páginas internas
passaporte



Adesivos



Capa fichário



Fichário aberto

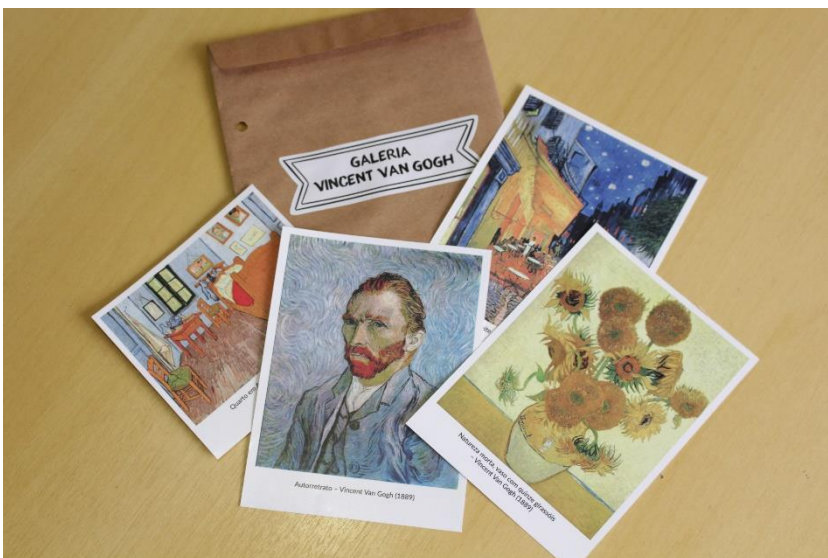
Cartões postais

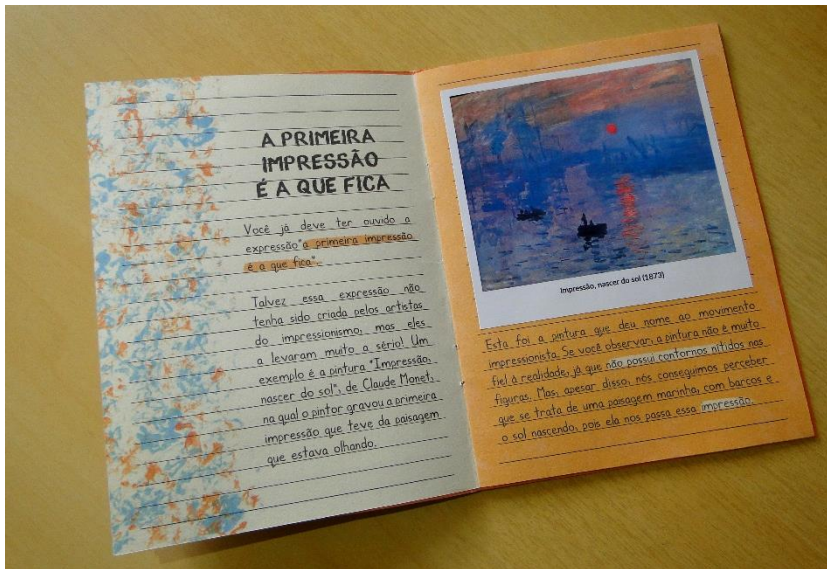


Capas livros



Exemplo de galeria





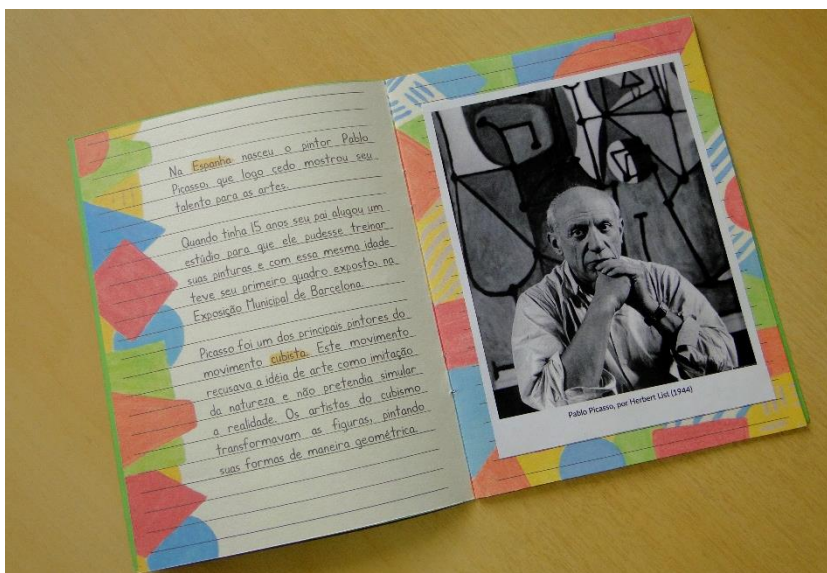
Exemplo do miolo do livro
Claude Monet

Livro completo:
<https://goo.gl/EPGHWU>



Exemplo do miolo do livro
Vincent Van Gogh

Livro completo:
<https://goo.gl/xZmXSH>



Exemplo do miolo do livro
Pablo Picasso

Livro completo:
<https://goo.gl/RGR53N>



Exemplo do miolo do livro
Piet Mondrian

Livro completo:
<https://goo.gl/QaMgy>



Exemplo do miolo do livro
Kazimir Malevich

Livro completo:
<https://goo.gl/HtyGQ>