

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO**

**ANA LUIZA FERNANDES MARQUES
(940763)**

**PROJETO GRÁFICO DE LIVRO INFANTIL:
INTRODUÇÃO AO DADAÍSMO**

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO

**CURITIBA
2014**

ANA LUIZA FERNANDES MARQUES

**PROJETO GRÁFICO DE LIVRO INFANTIL:
INTRODUÇÃO AO DADAÍSMO**

Trabalho de Conclusão de Curso do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Ana Claudia Camila Veiga da França

CURITIBA

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 597

“PROJETO GRÁFICO DE LIVRO INFANTIL: INTRODUÇÃO AO DADAÍSMO”

por

Ana Luiza Fernandes Marques

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 22 de julho de 2014 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM DESIGN GRÁFICO, do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O(s) aluno(s) foi (foram) arguido(s) pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

Prof(a). MSc. **Kando Fukushima**
DADIN - UTFPR

Prof(a). MSc. **Renato Bordenousky Filho**
DADIN - UTFPR

Prof(a). MSc. **Ana Cláudia Camila Veiga de França**
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

Prof(a). MSc. **Josiane Lazaroto Riva**
Professor Responsável pela Disciplina de TD
DADIN – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

RESUMO

MARQUES, Ana Luiza Fernandes. **Projeto gráfico de livro infantil: Introdução ao Dadaísmo**. 72 f. Trabalho de Diplomação do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

Este trabalho consiste no desenvolvimento de um livro infantil voltado para crianças de 8 a 10 anos sobre o dadaísmo, incluindo introdução sobre o movimento, origem e principais artistas. O livro tem como finalidade estimular a criatividade por meio de atividades lúdicas e práticas, nas quais a criança é instigada a refletir sobre o movimento e suas consequências para o campo das artes. Para isso, foi desenvolvida uma pesquisa acerca do dadaísmo, seus principais representantes e influências, além de um estudo sobre conteúdo e formato de livros infantis e sobre história da arte para crianças. Além da pesquisa teórica, este documento também descreve o processo de elaboração do livro proposto, escolhas estéticas e de conteúdo, até sua finalização.

Palavras-chave: Design editorial. Livro infantil. Dadaísmo. História da arte.

ABSTRACT

MARQUES, Ana Luiza Fernandes. **Graphic Design of a Children's Book: Introduction to Dadaism.** 72 p. Technology Degree in Graphic Design Graduation work from the Academic Department of Industrial Design (DADIN) of Federal University of Technology – Paraná. Curitiba, 2014.

This work consists in the development of a children's book on Dadaism aimed to children of 8 to 10 years, including a introduction to the movement, the origin and major artists. The book aims to stimulate creativity through games and practical activities in which the child is prompted to reflect on the movement and its implications for the field of arts. For this, we developed a survey about Dadaism, its main representatives and influences, as well as a study on children's books and books on art history in children format. Apart from the theoretical research, this paper also describes the process of drafting the proposed book, their aesthetic choices and content through his completion.

Keywords: Editorial design. Children's book. Dadaism. Art history.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MÉTODO PROJETUAL	11
FIGURA 2 – METODOLOGIA DO PROJETO	12
FIGURA 3 – FACHADA DO CABARÉ VOLTAIRE	16
FIGURA 4 – L.H.O.O.Q., MARCEL DUCHAMP, 1919	19
FIGURA 5 – CHAFARIZ, 1917	23
FIGURA 6 – RETÂNGULOS DISPOSTOS SEGUNDO A LEI DO ACASO, 1916/17	26
FIGURA 7 – O CRÍTICO DE ARTE, 1919/20	27
FIGURA 8 – INCISÃO COM A FACA DE COZINHA DADA ATRAVÉS DA BARRIGA DE CERVEJA DA ÚLTIMA ÉPOCA CULTURAL WEIMAR ALEMÃ, 1920	28
FIGURA 9 – RODA DE BICICLETA, 1913	29
FIGURA 10 – <i>WITCH ZELDA'S BIRTHDAY CAKE</i>	34
FIGURA 11 – <i>CHICKS ON SPEED: IT'S A PROJECT</i>	35
FIGURA 12 – MANCHA GRÁFICA DEFINIDA A PARTIR DO RETÂNGULO RAIZ DE 2	36
FIGURA 13 – EXEMPLO DE GRADE MODERNISTA. PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>MY WAY TO TYPOGRAPHY</i> , DE WOLFGANG WEINGART	37
FIGURA 14 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>ON NE COPIE PAS</i> , DE OLIVIER DOUZOU E FRÉDÉRIQUE BERTRAND	37
FIGURA 15 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>RAW CREATION: OUTSIDER ART AND BEYOND</i> , DE PHIL BAINES	39
FIGURA 16 – PÁGINA DO LIVRO <i>SNOW INSIDE THE HOUSE</i> , DE HARPER COLLINS E JOANNA COTLER.....	40
FIGURA 17 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>MAX UND MORITZ</i> , DE WILHELM BUSCH.....	42
FIGURA 18 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>THE HOUSE THAT JACK BUILT</i> , DE RANDOLPH CALDECOTT	43
FIGURA 19 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO <i>MACAO ET COSMAGE</i> , DE EDY- LEGRAND	44
FIGURA 20 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO A HISTÓRIA DE BABAR, O PEQUENO ELEFANTE, DE JEAN BRUNHOFF	45
FIGURA 21 – PÁGINA DUPLA DO LIVRO ONDE VIVEM OS MONSTROS, DE MAURICE SENDAK	46
FIGURA 22 – LIVRO <i>ALPHABET</i> DE KVĚTA PACOVSKÁ	47
FIGURA 23 – PÁGINA DUPLA DO <i>DIE SCHEUCHE</i>	48
FIGURA 24 – CAPA DO LIVRO O MENINO QUE MORDEU PICASSO	49
FIGURA 25 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO O MENINO QUE MORDEU PICASSO	50
FIGURA 26 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO O MENINO QUE MORDEU PICASSO	50
FIGURA 27 – CAPA DO LIVRO NÃO PEGUE ESTE LIVRO! FUJA! CORRA!	51
FIGURA 28 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO NÃO PEGUE ESTE LIVRO! FUJA! CORRA!	52
FIGURA 29 – CAPA DO LIVRO O TREM DA HISTÓRIA	53
FIGURA 30 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO O TREM DA HISTÓRIA	53
FIGURA 31 – CAPA DO LIVRO SALVADOR DALÍ.....	54
FIGURA 32 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO SALVADOR DALÍ	55
FIGURA 33 – CAPA DO LIVRO ANITA MALFATTI	56

FIGURA 34 – PÁGINAS INTERNAS DO LIVRO ANITA MALFATTI	56
FIGURA 35 – CRIANÇAS FOLHEANDO OS LIVROS	58
FIGURA 36 – GRÁFICO COM AS RESPOSTAS DOS PARTICIPANTES	58
FIGURA 37 – GRÁFICO COM AS RESPOSTAS DOS PARTICIPANTES	59
FIGURA 38 – PÁGINA DUPLA FINAL DO PROJETO GRÁFICO	62
FIGURA 39 – FORMATOS MAIS COMUNS DE LIVROS	63
FIGURA 40 – MUSEO SANS 300	63
FIGURA 41 – AMATIC	64
FIGURA 42 – PALETA DE CORES	64
FIGURA 43 – CAPA E CONTRACAPA DO PROJETO GRÁFICO	65
FIGURA 44 – PÁGINA DUPLA DO PROJETO GRÁFICO	66
FIGURA 45 – PÁGINA DUPLA DO PROJETO GRÁFICO: ATIVIDADE “RECEITA PARA UM POEMA DADAÍSTA”	67
FIGURA 46 – PÁGINA DUPLA DO PROJETO GRÁFICO: ATIVIDADE “RETÂNGULOS DISPOSTOS SEGUNDO A LEI DO ACASO”	68
FIGURA 47 – PÁGINA DUPLA DO PROJETO GRÁFICO: ATIVIDADE “COLAGEM”	69
FIGURA 48 – PÁGINA DUPLA DO PROJETO GRÁFICO: ATIVIDADE “L.H.O.O.Q.”	70
FIGURA 49 – CAPA DO PROTÓTIPO.....	71
FIGURA 50 – PÁGINA DUPLA DO PROTÓTIPO.....	71
FIGURA 51 – PÁGINA DUPLA DO PROTÓTIPO: ATIVIDADE “RETÂNGULOS DISPOSTOS SEGUNDO A LEI DO ACASO”	72
FIGURA 44 – PÁGINA DUPLA DO PROTÓTIPO: ATIVIDADE “L.H.O.O.Q.”	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 Justificativa	8
1.2 Objetivos	10
1.3 Metodologia	10
2 DADAÍSMO	14
2.1 Início do movimento: Zurique e o Cabaré Voltaire	15
2.2 Berlim	20
2.3 Nova York.....	21
2.4 Paris	23
2.5 Obras.....	25
2.5.1 Retângulos Dispostos Segundo as Leis do Acaso - Hans Arp	26
2.5.2 O Crítico de Arte - Raoul Hausmann.....	27
2.5.3 Incisão com a Faca de Cozinha Dada Através da Barriga de Cerveja da Última Época Cultural Weimar Alemã - Hannah Höch	28
2.5.4 Roda de Bicicleta - Marcel Duchamp	29
2.6 Relevância para o público infantil.....	30
3 LIVROS INFANTIS	31
3.1 A origem do livro	31
3.2 Estrutura do livro	33
3.2.1 Formato	33
3.2.2 Grade	35
3.2.3 Tipografia	38
3.2.4 Layout.....	38
3.2.5 Capa.....	40
3.2.6 Materiais, acabamento e impressão.....	41
3.3 O livro infantil.....	41
3.4 Exemplos e análise de livros infantis sobre arte.....	48
3.4.1 O menino que mordeu Picasso, Antony Penrose.....	48
3.4.2 Não pegue este livro! Fuja! Corra!, Cláudio Martins	51
3.4.3 O trem da história, Kátia Canton	52
3.4.4 Salvador Dalí, Mike Venezia	54
3.4.5 Anita Malfatti, Carla Caruso e Angelo Bonito	55
3.5 Pesquisa com público-alvo.....	57
4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO	61
4.1 Conteúdo.....	61
4.2 Aspectos da composição editorial	62
4.3 Proposta final	70
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
5.1 Dificuldades encontradas na pesquisa	73
6.2 Recomendações para futuros trabalhos.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
GLOSSÁRIO	81
APÊNDICES.....	82

1 INTRODUÇÃO

O movimento dadaísta foi umas das principais vanguardas artísticas do começo do século XX. Utilizando variados meios de expressão, os diversos artistas que fizeram parte desta corrente propunham uma crítica radical ao modelo cultural da época, contrariando o estilo clássico e confrontando conceitos sobre a obra artística e como esta se apresenta (ELGER, 2010). Argan (1993) aponta que, diferente de outras correntes, o Dadaísmo nasce de uma vontade de conhecer, interpretar e participar da realidade, sendo uma contestação absoluta de valores, começando pela arte.

Considerando a importância do tema no campo artístico e na educação infantil, este projeto tem como finalidade desenvolver um livro como ferramenta para o ensino de artes para crianças, apresentando uma introdução ao movimento dadaísta.

Desta forma, esta proposta objetiva oferecer um primeiro contato com a temática, explorando a sensibilidade do leitor, despertando e estimulando a criatividade e o olhar crítico em crianças de faixa etária entre oito e dez anos, em consonância com a proposta do movimento. Para isso, foi preciso um projeto gráfico atrativo, capaz de aguçar a curiosidade e potencial criativo do leitor. Além de cores, fontes e imagens apropriadas, o livro também conta com páginas interativas. Com o uso de recortes, folhas destacáveis e texturas diferentes, a criança poderá ser estimulada a produzir expressões artísticas próprias, com base nas atividades temáticas propostas.

O desenvolvimento deste projeto conta com uma pesquisa teórica, fundamentada em bibliografia sobre temas vinculados ao Dadaísmo e ao *Design* Editorial, além de uma pesquisa com amostragem de público-alvo e análises de livros infantis com temática artística.

1.1 Justificativa

O mercado editorial infantil brasileiro ainda é muito recente, tendo em vista o crescimento acelerado apenas a partir da década de 70, por meio de inúmeras publicações nacionais e traduções (CECCANTINI, 2010). O nicho de livros infantis com temática sobre arte é ainda mais específico, encontrando espaço reduzido em

prateleiras de livrarias e bibliotecas. Em uma busca rápida na loja virtual da editora Cosac Naify, dentre os diversos títulos infantis, separados entre 26 coleções, obras de literatura brasileira, livros interativos, entre outros, apenas 28 títulos são categorizados como “arte – infanto-juvenil”.

A dificuldade ao acesso de materiais que tenham como tema artistas e movimentos históricos direcionados especificamente para crianças, é a motivação central do projeto, que pretende contribuir para a alfabetização visual e um contato direto com um dos principais movimentos artísticos de vanguarda.

Como aponta Barbosa (2009), a arte facilita o desenvolvimento psicomotor sem afetar o processo criador. Como exemplo, a autora cita a pesquisa desenvolvida em creches de crianças carentes em São Paulo, em 1998. Em testes realizados utilizando métodos psicomotores, grupos de crianças que trabalhavam com arte desenvolviam melhor sua motricidade do que grupos submetidos aos exercícios psicomotores usuais. As artes plásticas também desenvolvem a discriminação visual, fundamental no processo de alfabetização (BARBOSA, 2009).

A escolha da faixa fundamenta-se na afirmação de Piaget (1975, apud GOULART, 2008) de que, aproximadamente, entre sete e doze anos emergem diversas operações lógicas e a criança atinge o estágio de manipulação e contato direto com o real.

Operações lógicas são ações interiorizadas e reversíveis, a partir das quais conhecer o real é pensar sobre ele (caráter interiorizado) e agrupar este conhecimento em sistemas coerentes e passíveis de construção e anulação (caráter de reversibilidade). Esta nova forma de abordar o mundo permite à criança pensar a realidade, organizando-a graças a artifícios mentais, embora ainda precise usar como referência objetos concretos. (Piaget, 1975, apud GOULART, 2008)

A relevância em abordar o Dadaísmo consiste na importância histórica do movimento e sua influência em correntes artísticas posteriores como, por exemplo, o Surrealismo. Conhecido como antiartístico e antihistoricista, o Dadaísmo questionava e se posicionava contrário a correntes artísticas anteriores, expondo novas formas de expressão, por vezes caóticas e inimagináveis, como consequência de um período de guerra e questionamentos (ELGER, 2010).

Por meio de atividades propostas a cada página, alternando com dados históricos apresentados, o livro propõe-se a uma experiência tátil e intelectual, visando

o aprendizado de novas formas de expressão e estimulando a capacidade criativa do leitor.

1.2 Objetivos

O objetivo geral deste trabalho é desenvolver o projeto gráfico de um livro infantil sobre o movimento dadaísta, estimulando a criatividade e despertando o olhar crítico de crianças.

Os objetivos específicos compreendem:

- Pesquisar e estudar sobre o Dadaísmo e sua influência no campo das artes;
- Elaborar o conteúdo teórico do livro;
- Analisar livros infantis sobre arte já existentes no mercado;
- Desenvolver o projeto gráfico do livro.

1.3 Metodologia

Para um projeto de design é necessário primeiramente escolher um método adequado. Não se deve projetar sem antes realizar uma pesquisa para se documentar acerca do que já foi feito semelhante ao que se quer elaborar, saber quais materiais utilizar e precisar sua função (MUNARI, 1981).

Para tanto, o projeto desenvolvido neste trabalho baseia-se no método projetual (Figura 1) apresentado por Munari (1981).

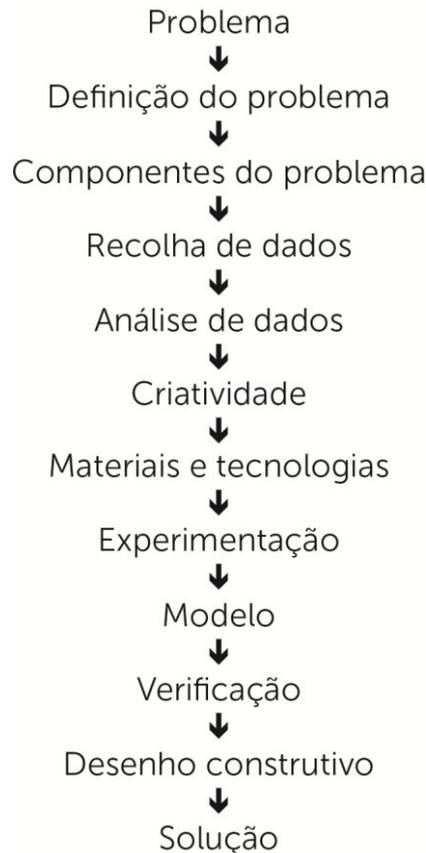


Figura 1 – Método Projetual
Fonte: Bruno Munari, 1981 (adaptado).

Munari (1981) afirma que o problema não se resolve por si só, porém já contém todos os elementos para sua solução. Para isso, ele organiza o método por meio de dez etapas. Partindo-se do problema, é preciso inicialmente defini-lo e decompô-lo, para que se possa estabelecer os limites em que o projetista irá trabalhar e obter informações acerca de cada elemento em particular, fornecendo uma maior segurança do projeto. Logo após é feita a coleta e análise de dados, em que são levantadas informações sobre produtos semelhantes existentes. De acordo com o autor, a análise de todos os dados recolhidos pode fornecer orientações sobre acertos e erros de projetos similares, auxiliando na condução da pesquisa para uma melhor solução.

Na etapa seguinte, Munari (1981) substitui a ideia intuitiva pela criatividade. Segundo ele, enquanto a ideia chega a propor soluções irreais por questões técnicas, a criatividade mantém-se no limite do problema, considerando a análise de dados e subproblemas. Em seguida é feita uma nova coleta de dados, agora referente a materiais e tecnologias disponíveis, a fim de se considerar soluções palpáveis. Por

meio da experimentação dos materiais e técnicas e estudos iniciais, é possível assim a construção e verificação de um modelo. Com base na apresentação do modelo a um certo número de prováveis usuários, são feitas as modificações necessárias ao projeto, e em seguida, o desenho construtivo com todas as indicações necessárias para a realização do protótipo.

Por questões de cronograma, para o desenvolvimento do projeto do livro infantil apresentado neste trabalho, optou-se por utilizar uma adaptação da metodologia (Figura 2) apresentada por Munari (1981), mas ainda capaz de suprir as demandas do projeto. A metodologia escolhida aborda cinco etapas distintas, partindo da problemática “como desenvolver um livro sobre dadaísmo para crianças”, seguindo na decomposição em subproblemas, para posterior pesquisa e coleta de dados.

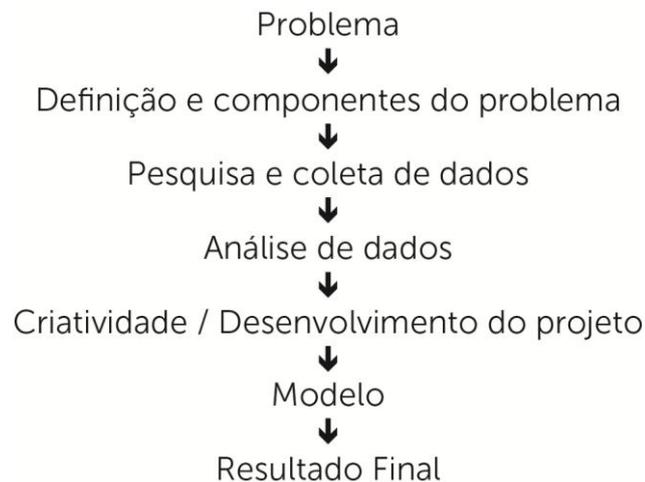


Figura 2 – Metodologia do Projeto
Fonte: Autoria própria.

Para a construção de um protótipo satisfatório, foram adotados demais procedimentos metodológicos, como a pesquisa bibliográfica. Para esta etapa, foram utilizadas referências teóricas de autores na área de história da arte, como Elger (2010) e Argan (1999), contribuindo para uma maior entendimento acerca do movimento artístico escolhido para o projeto. Na área de design editorial e publicações infantis, autores como Haslam (2007), Linden (2011) e Powers (2008) favoreceram a concepção e a construção da solução final proposta. Ainda na pesquisa exploratória, também foram analisadas obras infantis com temática artística, como os livros “O menino que mordeu Picasso”, de Antony Penrose; e “O trem da história”, de Katia

Canton, a fim de gerar alternativas baseando-se em modelos já concebidos, estimulando a compreensão do problema.

Além da pesquisa teórica, foi realizada uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter interpretativa, na intenção de produzir informações ilustrativas e aprofundadas. Para isso, utilizou-se o método de entrevista semiestruturada com o público-alvo estimado, incentivando a discussão e geração de ideias sobre o tema proposto. Com os dados apurados, iniciou-se a análise e o desenvolvimento da construção do modelo em escala natural, semelhante ao resultado final estimado.

2 DADAÍSMO

No segundo número, que surgiu em Dezembro de 1919, a revista berlinense “Der Dada” colocava aos seus leitores a questão “O que é Dada?” e ao mesmo tempo sugeria uma série de respostas possíveis e impossíveis, desde “uma arte” a “um seguro contra incêndio”. E o questionário acabava com outra pergunta: “Ou será que não é nada, por outras palavras, tudo?”. Foi precisamente esta avaliação, que se recusava totalmente a amarrar-se a si própria, que mais se aproximou dos objetivos e espírito do Dada. (ELGER, 2010, p 6)

De acordo com Elger (2010), diferente de outras tendências artísticas e literárias anteriores – o Futurismo na Itália, o Cubismo em Paris e o Expressionismo na Alemanha, o Dadaísmo era sobretudo um movimento antiartístico: desconstruindo os valores que sustentavam a relação entre arte, público e crítica, encontrava novos significados para antigas formas de expressão e processos criativos pioneiros.

Apesar do grande número de manifestos escritos em diversas partes do mundo, não havia um grupo organizado liderando o movimento, e por vezes, artistas participavam brevemente ou apenas simpatizavam com os ideais propostos, tanto nas áreas de literatura, artes plásticas, música, política ou filosofia.

Tendo início em Zurique, na Suíça, o movimento encontrou base na diversidade de personalidades que refugiaram-se na cidade. O período conturbado da Primeira Guerra Mundial e a neutralidade da região foi o pano de fundo que provocou reação política, social e estética de jovens artistas e intelectuais, que formularam a sua oposição através de ações, reações e trabalhos artísticos visuais anárquicos, irracionais, contraditórios e literalmente sem sentido (ELGER, 2010, p 6).

Muitos são os mitos em torno da origem do nome do movimento dadaísta, porém a versão mais provável é a descrita por Richard Huelsenbeck em seu livro de memórias:

A palavra Dada foi descoberta por acaso por Hugo Ball e eu num dicionário de francês-alemão quando procurávamos um nome para Madame le Roy, a cantora do nosso *cabaret*. Dada significa cavalo de pau em francês. Ficamos impressionados pela sua brevidade e sugestibilidade, e rapidamente o termo *dada* tornou-se o rótulo de todas as atividades artísticas que eram realizadas no Cabaret Voltaire. (ELGER, 2010, p 13)

A negação dos valores estéticos, a liberdade criativa e o antirracionálsimo estabeleceram um marco dentro da história da arte, e o efeito produzido pelos dadaístas tornou-se ponto de referência para gerações posteriores.

2.1 Início do movimento: Zurique e o Cabaré Voltaire

No ano de 1916, Hugo Ball inaugura o Cabaré Voltaire, um refúgio literário e artístico para os imigrantes que chegavam a Suíça para escapar dos conflitos da Grande Guerra. Ball havia chegado a Zurique no ano anterior, junto de sua companheira, Emmy Hennings, saindo de Munique, onde estudou Filosofia Alemã. Era também filósofo, romancista, cabaretista, poeta, jornalista e místico (RICHTER, 1993).

Richter (1993) afirma que é impossível compreender o Dadá¹ sem entender a tensão na qual desenvolveu-se o movimento e as pegadas deixadas pelo fundador do Cabaré Voltaire. Segundo o autor, “Ball, por razões da consciência, ou atormentado pela consciência, tornou-se o catalisador que aglutinou e interligou ao redor de si todos os elementos que, no final, resultaram no dadaísmo” (RICHTER, 1993, p. 9).

Ao lado de Hugo Ball, estavam também inicialmente Tristan Tzara, Hans Hichter, Marcel Janco, Hans Harp e Richard Huelsenbeck. Como aponta Elger (2011), todos eles tinham as mesmas razões para a oposição ao atual momento histórico e fuga à Suíça. Nenhum acreditava na coragem para seguir na frente de uma linha de batalha a fim de manter os interesses de uma nação que, para eles, não passava de um grupo de mercadores de couro ou psicopatas. Ball escreveu em novembro de 1916, em seu diário, “o que foi libertado foi a total maquinaria e o próprio Diabo. Os ideais são meras folhas de figueira” (ELGER, 2010, p 9).

A reação perante a brutalidade da guerra teve como base a quebra da razão e descoberta de uma ordem irracional. Acusando a população das nações em conflito como nacionalistas e condescendentes, os dadaístas de Zurique opuseram-se de forma irônica, irracional e pautados em provocações literárias.

A abertura do Cabaré Voltaire torna-se uma tentativa de Ball de encontrar sentido dentro da ausência de sentido da época (ELGER, 2010). Para Argan (1999, p. 353), “é *nonsense* no *nonsense*, mas positivo porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico e é insensato, é um *nonsense* negativo e letal. [...] A arte já não é senão um sinal de existência [...], quando tudo em redor é morte”.

¹ Podem ser utilizados os termos Dadá e Dadaísmo como referência ao movimento, porém, de acordo com Gonçalves (2009), os artistas fundadores recusavam o termo Dadaísmo, já que o sufixo “ismo” denota um movimento organizado, diferente do que os artistas pretendiam.

Localizado na Rua Spiegelgasse, nº1 (Figura 3), o cabaré teve em sua abertura recitais de peças escritas pelo próprio Hugo Ball e textos de Frank Wedekind, Alfred Jarry e Voltaire, além de apresentações de dança da Escola Laban e músicas de Debussy e Ravel. O local era decorado com trabalhos de Max Oppenheimer e Hans Arp, máscaras de Marcel Janco e contava com espaço para 50 pessoas. Hugo Ball possibilitou a abertura do espaço por meio de um acordo com o proprietário, Ephrain, que administrava um boteco no lugar. Ball prometeu uma melhora nas vendas de cerveja e salsichas com a inauguração do cabaré (ELGER, 2011).



Figura 3 – Fachada do Cabaré Voltaire
Fonte: <http://olgaistefan.wordpress.com/>

Embora a empreitada fosse nova, os primeiros eventos ainda mantinham os padrões estéticos da época e linguagem familiar. Segundo Richter (1993), inicialmente as primeiras apresentações eram de cunho literário, com demonstrações e publicações de histórias, poesias e canções.

Elger (2010) afirma que foi a partir do encorajamento e expectativas da audiência que os artistas desenvolveram novas técnicas e romperam regras, uma maneira de responder à guerra. Criaram-se novas formas de expressão, como por exemplo, poemas sonoros fonéticos, em que as palavras eram divididas em sílabas fonéticas individuais, reagrupadas em uma nova ordem e, assim, originando um nova função; e poemas simultâneos, em que os intérpretes liam todos ao mesmo tempo os textos apresentados.

A nossa tentativa para entreter o público com coisas artísticas impele-nos, de maneira instrutiva assim como estimulante, para o ininterruptamente vivo, novo e ingênuo. É uma corrida com as expectativas do público, que exige todos os nossos poderes de invenção e argumento. (ELGER, 2010, p 10).

Outra técnica literária utilizada era o “poema aleatório”, em que o princípio do aleatório era fundamental na produção do texto, colocando em segundo plano as decisões e influências do autor. Tristan Tzara elaborou as regras do método.

Para realizar um poema dadaísta, pegue um jornal. Pegue numa tesoura. Escolha um artigo com o comprimento do poema desejado. Recorte cada palavra que compõe o artigo e coloque-a num saco. Chocalhe ligeiramente o saco. Depois, retire um fragmento de cada vez, sem ordem definida. Escreva tudo conscientemente. O poema será similar a si. (ELGER, 2010, p 13).

Apesar do resultado de Tzara gerar dúvidas quanto a validade do processo, já que seu poema ainda contém traços de linguagem ordenada, o método torna-se importante no fato de que pela primeira vez um procedimento é descrito, deixando sua marca no processo artístico das décadas seguintes (ELGER, 2010).

Sendo o início do movimento focado especialmente na cena literária e performática, apenas em 1917, com a inauguração da *Galerie Dada*, os artistas dedicaram uma maior atenção as artes plásticas, que tem ligação com as raízes do Dadaísmo. “A *Galerie Dada* expunha, de acordo com seus caprichos, quadros cubistas, expressionistas e futuristas; realizava o seu pequeno comércio de arte em chás literários [...], enquanto a palavra Dada conquistava o mundo” (HUELSENBECK, 1920, apud CHIPP; SELZ; TAYLOR, 1999, p. 384). Como aponta Elger (2010), a inauguração do local foi marcada por exposições de pintores expressionistas, acompanhamento literário e músicas de artistas como Wassily Kandinsky e Arnold Shöenberg.

Se as artes visuais foram incorporadas ao espírito dadaísta, foi por meio de exigências pré-estabelecidas, como a renúncia aos modelos básicos da história da arte e uma radical oposição a estética. Isso gera o abandono de trabalhos tradicionais de óleo sobre tela e a preferência por métodos de colagem e fotomontagem, além da apropriação de objetos cotidianos, com seus significados e formas estéticas alterados (ELGER, 2010).

Para Argan (1999), a renúncia às técnicas artísticas tradicionais conduziu ao uso de materiais e técnicas de produção industrial, mas usando-os de maneira não habitual. As intervenções atingem ainda valores indiscutíveis e canônicos, como quando Marcel Duchamp coloca bigodes na Gioconda (Figura 4), de Leonardo da Vinci, “ele não pretende desfigurar uma obra-prima, e sim contestar a veneração que lhe tributa passivamente a opinião comum” (ARGAN, 1999, p. 456)



Figura 4 – L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919
Fonte: <http://wikipaintings.org>

O Dada foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica. Estava estreita e conscientemente ligado à “literatura”. Era uma espécie de niilismo com o qual me simpatizo muito. Era uma maneira de sair de um estado de espírito – evitar ser influenciado pelo ambiente imediato ou pelo passado – de afastar-se dos lugares-comuns – de libertar-se. (HUELSENBECK, 1920, apud CHIPP; SELZ; TAYLOR 1999, p. 399)

A partir de 1917, o movimento começa a se dissipar em Zurique. Hugo Ball, Hans Harp e Richard Huelsenbeck deixam a cidade, tornando Tristan Tzara o único remanescente do movimento no local. Segundo Elger (2010), nos anos seguintes, Tzara participa de *soirées*² e publicações, como a revista *Der Zeltweg*, e em 1920,

² Reunião social que acontece durante a noite.

coloca um fim ao movimento em Zurique, quando parte para Paris, ao mesmo tempo em que o Dadaísmo encontra seu clímax em regiões como Berlim, Paris e Nova York.

2.2 Berlim

Incitados pela problemática situação política e consequências da guerra, os artistas da Alemanha mobilizaram um “conselho trabalhador da arte”, fundando assim seu próprio movimento, que tinha como membros Otto Mueller e Walter Gropius. De acordo com Richter (1993), apesar dos dadaístas de Zurique terem chocado a burguesia, não haviam provocado uma desordem genuína ou alcançado uma revolução.

Enquanto em Zurique se vivia como numa estação de águas, cortejando as mulheres e ansiando pela noite que traria as barcas do prazer, as lanternas mágicas e a música da Verdi, em Berlim nunca se sabia quando seria a próxima refeição. O medo estava em todas as medulas, todos tinham a sensação de que o grande negócio lançado por Hinderbug & Cia. ia acabar muito mal. (HUELSENBECK, 1920, apud CHIPP; SELZ; TAYLOR 1999, p. 385)

Como aponta Elger (2010), em 12 de abril de 1918, Huelsenbeck proclamou seu primeiro manifesto Dada, “Dadaísmo na vida e na arte”, na *Sezession* de Berlim, em sarau organizado por ele e Hausmann. Assim como em Zurique, o movimento tinha como características o ilógico e a contradição, e conseqüentemente, o estranhamento e indignação do público perante as novas ideias apresentadas. Hausmann foi preso três dias após o evento e as cópias impressas do manifesto foram confiscadas pela polícia. Ainda assim, Hausmann declara que a noite foi um sucesso, e um ano mais tarde, os dadaístas de Berlim reúnem-se sob o título de “O Conselho Central Dadaísta da Revolução Mundial”. Se antes o movimento era como um clube em que qualquer pessoa podia associar-se sem obrigações, agora torna-se uma instituição íntima, seleta e de atitudes explicitamente políticas (ELGER, 2010).

As pessoas de Zurique expressavam seu repúdio em relação a acontecimentos políticos através da rejeição radical de qualquer atitude deles próprios e retirando-se para uma posição niilista. Pelo contrário, os dadaístas de Berlim formularam oposição à guerra, à República, de Weimar, à burocracia prussiana, e à burguesia conservadora em numerosas proclamações, manifestos e eventos públicos polêmicos. Os seus órgãos de

comunicação mais importantes eras as numerosas pequenas revistas dadaístas que desapareciam reconhecidamente após a edição de alguns números. (ELGER, 2010, p 17)

Segundo Huelsenbeck (1920, apud CHIPP, 1999), entre os inúmeros anseios, o Conselho Central desejava a construção de um centro de arte estatal, eliminando conceitos de propriedade da arte nova; além de lutar contra o expressionismo e a educação pós-clássica e, até mesmo, a criação de um conselho consultivo dadaísta para reformular a vida em cidades com mais de 50 mil habitantes.

Apesar dos manifestos e ações, foi em uma feira de exposições que o dadaísmo alemão atingiu seu ápice e, ao mesmo tempo, seu fim. Para Elger (2010), a “Primeira Feira Internacional Dada”, datada de 30 de junho a 25 de agosto de 1920, é considerada a única tentativa de documentação da amplitude do movimento através de uma exposição. As obras apresentadas incluíam inúmeros cartazes com os slogans dadaístas, a maioria produzidas por meio de fotomontagens - técnica bastante utilizada pelos artistas, além de esculturas e instalações. Porém, apesar do grande número de obras provocadoras, tanto público quanto críticos mostram-se pouco interessados pelo material.

Segundo Richter (1993), os artistas em Berlim continuavam a escrever seus manifestos, a organizar eventos e discutir apaixonadamente sobre problemas políticos e filosóficos, porém, ao fim de 1922, cada um deles foi perdendo sua consciência de comunidade e retornando às suas atividades individuais. “A tempestade tinha sido erradicada do ímpeto: os pintores voltaram a pintar [...]. A estrela de primeira grandeza, o Principal-Dadá, apagou-se tão rapidamente quanto nasceu” (RICHTER, 1993).

2.3 Nova York

Diferente de Zurique ou Berlim, em Nova York os grandes mentores do movimento foram os artistas visuais. Alfred Stieglitz, Francis Picabia, Man Ray e Marcel Duchamp são os que contribuíram de forma mais significativa ao movimento, e delinearum um novo processo para grande parte da arte do século XX (ELGER, 2010).

De acordo com Richter (1993), os catalisadores para o início do movimento em Nova York não foram um cabaré, tampouco um céptico filosófico como Ball, e sim uma galeria de fotografias e as ideias de Alfred Stieglitz. Para Stieglitz, a fotografia não precisava ser uma simples reprodução da vida real, pelo contrário, poderia ser um meio de contribuição para criação de um mundo novo. A ele se juntaram jovens fotógrafos e artistas plásticos, tomados das ideias que chegavam de Paris (RICHTER, 1993).

Segundo Elger (2010), utilizando revistas de baixo custo, a fim de servir como meio de comunicação com os outros grandes centros do movimento, os artistas de Nova York também motivaram polêmicas e mantinham suas obras sob o título de anti-arte. Porém, ao contrário do movimento em Berlim, a cidade encontrava-se afastada dos conflitos da guerra e, por isso, os intelectuais não compartilhavam dos gestos anarco-políticos.

Em 1917, uma obra exposta por Duchamp, pela primeira vez, chama a atenção sobre o contexto e definição de uma obra de arte. Com o título de “Chafariz” (Figura 5), Duchamp apresenta um urinol na exposição *New York Society of Independent Artists*.

Duchamp expõe um mictório, assinando com um nome qualquer, Mutt. [...] Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz a uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estático, situa-se numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estático. (ARGAN, 1999, p 358).



Figura 5 – Chafariz, 1917
Fonte: <http://egonturci.wordpress.com>

Para Duchamp, um objeto passa a ser considerado obra artística por meio de três passos: utilizando um suporte para apoiá-lo, colocando uma assinatura e expondo-o em uma galeria de arte. O “Chafariz” contestou o mito do artista como criador e iniciou o questionamento sobre a contextualização para validação de uma peça artística, redefinindo conceitos sobre o que é e como é percebida uma obra de arte (ELGER, 2010).

2.4 Paris

O movimento em Paris começou a tomar forma com chegada de vários intelectuais à capital francesa. Conforme aponta Elger (2010), apenas depois do

Armistício, em 11 de novembro de 1918, é que regressaram artistas como Hans Arp, André Breton, Marcel Duchamp e, em janeiro de 1920, Tristan Tzara.

Assim como em Zurique, o movimento em Paris foi essencialmente literário, mas ao contrário do Cabaré Voltaire, que mantinha uma programação baseada em recitações, performances e danças; na França o movimento ganhou força com as publicações periódicas, tendo como ponto de encontro a livraria e galeria Au Sans Pareil, que abrigou a primeira exposição de Max Ernest em Paris, em maio de 1921 (ELGER, 2010).

De acordo com Richter (1993), apesar da pintura surgir ao lado da literatura, nenhum artista plástico conseguiu criar uma tendência caracteristicamente dadaísta, que viesse a acrescentar algo novo e autônomo. Os artistas mantinham-se num plano sutil, sem se comprometer em demonstrações máximas de polêmicas, como os literatos. Assim, suas obras caminhavam no terreno da arte tradicional, se mantendo independentes das oscilações pelos quais o movimento passou, sobrevivendo ao fim do Dadá.

Com o término da Guerra e junção tardia dos intelectuais, o Dadaísmo foi perdendo sua influência e razão de existir, já que não havia mais um interesse comum em se aplicar suas ações.

Segundo aponta Elger (2010), em paralelo, Breton começa a interessar-se nas teorias de Freud sobre a interpretação dos sonhos e ligações ao subconsciente, e em 1924, publica o “Primeiro Manifesto Surrealista”, em que ele “exigia um ‘think-diktat’ livre de qualquer controle pela razão, para além de todas as considerações de ética e estética” (ELGER, 2010, p 27). As manifestações agressivas e satíricas dadaístas são substituídas por um processo baseado no acaso e no subconsciente. Juntaram-se a ele Hans Arp, Man Ray, Francis Picabia, Max Ernest, entre outros intelectuais, além de Tristan Tzara, que tornou-se figura ativa do movimento.

No final de uma dissolução desenfreada, surgiu uma nova disciplina em meio a uma nova ordem, e uma filosofia voltada para “metas positivas”: o surrealismo. [...] Quando Breton constata que, ainda enquanto dadaísta, ele já era surrealista, tal observação está sem dúvida correta, no que respeita a ele pessoalmente. [...] O surrealismo engoliu Dadá e fez a digestão. Esses métodos canibalescos não são raros na história. E como o surrealismo tinha um bom estômago as propriedades daquele que foi devorado passaram para o corpo fortalecido do sobrevivente. (RICHTER, 1993, p 273-4)

Diversas tentativas de reviver o Dadaísmo foram feitas no decorrer das décadas seguintes, como os Poetas Concretos de 1960, inspirados nos poemas sonoros do movimento, porém, em 1961 Huelsenbeck declara: “como se atrevem estas pessoas – artistas, ou o que quer que lhes chamem, como se atrevem a chamar-se dadaístas?” (ELGER, 2010, p. 27).

2.5 Obras

O começo do Dada não foi o começo de uma arte, mas de uma aversão. Aversão à magnificência dos filósofos que durante três mil anos nos vêm explicando tudo (para quê?), aversão às pretensões desses artistas-representantes-de-Deus-na-terra, aversão à paixão e à maldade patológica real onde ela não merecia qualquer preocupação. (HUELSENBECK, 1920, apud CHIPP; SELZ; TAYLOR, 1999, p. 392)

O movimento dadaísta era considerado antiartístico, e como tal, os artistas expressavam por meio de suas obras a oposição aos modelos de arte vigente, acentuando o estado de tensão e o caos vivenciado na época (ELGER, 2010). Como aponta Argan (1999), com intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o intuito de gerar uma crise ao sistema, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda os objetos aos quais ela atribuía algum valor.

A seguir, serão apresentadas algumas obras que, de acordo com Elger (2010), são consideradas significativas e representativas do Dadaísmo, tanto por sua importância dentro do movimento, refletindo a desconstrução artística proposta e o caos presente no período em que foram concebidas, quanto por seu valor histórico no campo das artes, gerando discussões sobre o uso de tecnologias industriais e o papel do artista como criador.

2.5.1 Retângulos Dispostos Segundo as Leis do Acaso - Hans Arp



Figura 6 – Retângulos Dispostos Segundo a Lei do Acaso, 1916/17
Fonte: <http://arthistory.about.com/>

Hans Arp utilizava o princípio do acaso em diversas obras, porém, este era só a base inicial de sua composição. De acordo com Elger (2010), “Retângulos Dispostos Segundo a Lei do Acaso” faz parte da coleção “Disposição Segundo as Leis do Acaso”. A coleção, de 1917, traz obras utilizando a mesma premissa: Arp recorta quadrados, evitando ângulos retos, e deixa-os cair em cima de uma base de papel, para a partir de então, procurar ajustá-los em uma composição definitiva.

Para Argan (1999), não é possível definir se os painéis recortados e sobrepostos de Arp são esculturas, pinturas, relevos, ou colagens, de modo que são formas não-geométricas, que poderiam ser casuais, mas das quais se confere importância como se fossem objetos sérios. Segundo o autor, “à racionalidade do projeto, os dadaístas contrapõem a casualidade, mas não colocam a lógica e o acaso como duas categorias distintas e opostas [...], a lógica não é senão uma interpretação, entre tantas possíveis, da “lei do acaso” (ARGAN, 1999, p.359).

2.5.2 O Crítico de Arte - Raoul Hausmann

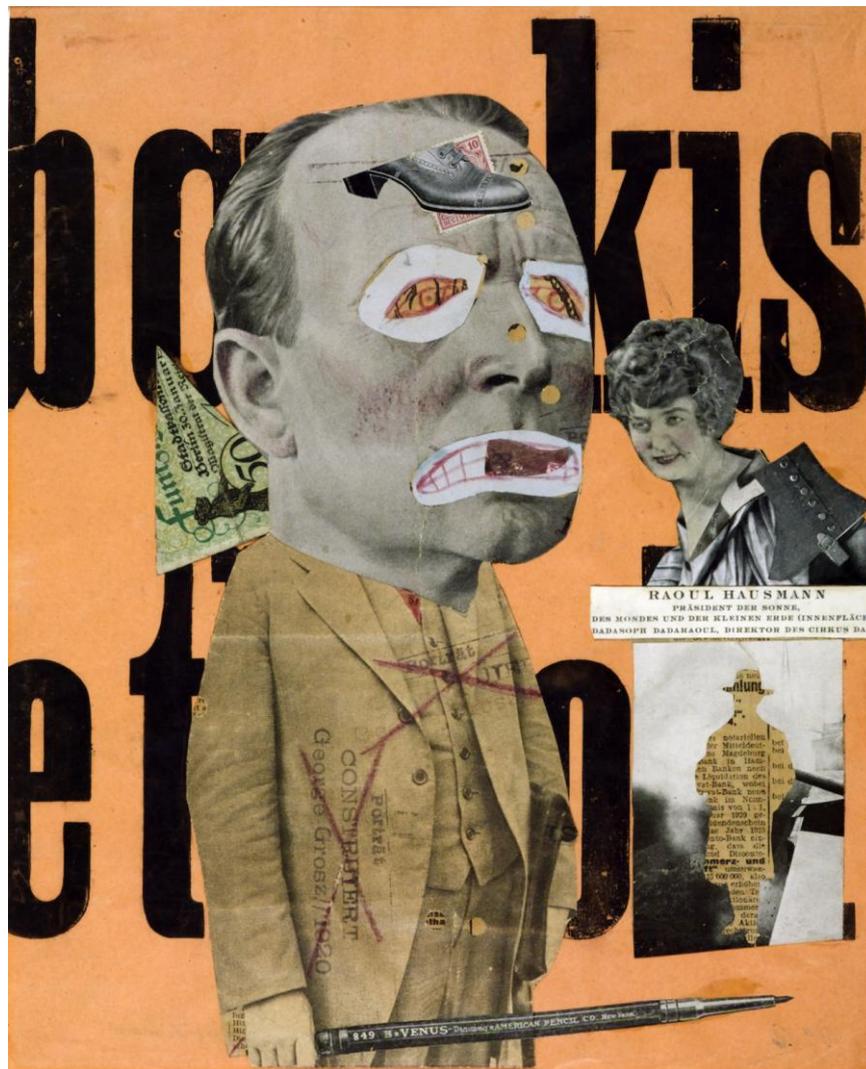


Figura 7 - O Crítico de Arte, 1919/20
 Fonte: <http://tate.org.uk/>

Em seu manifesto de 1918, Hausmann criticava o Expressionismo Alemão e propunha novas técnicas nas artes plásticas através dos uso de materiais alternativos. Assim, segundo ele, seria possível criar uma expressão radical da realidade com elementos genuínos (ELGER, 2010).

Na obra “O Crítico de Arte”, Hausmann utiliza técnica de colagem e intervenção, sugerindo diversos significados para cada fragmento da composição, como o grande lápis em posição de espada, os olhos originais cobertos com papel e o recorte de uma nota de dinheiro (ELGER, 2010).

2.5.4 Roda de Bicicleta - Marcel Duchamp



Figura 9 – Roda de Bicicleta, 1913
Fonte: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/>

A negação das técnicas como operações destinadas a uma solução alcança seu ápice no *ready-made* de Duchamp, em que um objeto qualquer é apresentado como uma obra de arte. Não há um procedimento operativo, mas sim uma alteração de juízo arbitrária. A roda de bicicleta presa ao banco explora o valor estético não mais como um procedimento técnico, mas sim por um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade (ARGAN, 1999).

2.6 Relevância para o público infantil

Como pontuado anteriormente, o movimento dadaísta foi um dos grandes marcos dentro da história da arte no século XX, por meio de sua radical oposição aos conceitos clássicos e racionais estabelecidos na época (ELGER, 2010). É possível, assim, traçar um paralelo entre a falta de lógica, o impulso e o acaso proferidos pelos artistas com a estrutura imaginária que constitui a perspectiva de uma criança.

A livre expressão de pensamentos é o cenário para uma criação pura, sem os didatismos de escolas artísticas anteriores, no qual a criatividade infantil pode ser explorada mais profundamente. O leque de criações que flertam com o surreal e o imaginário é imenso, como afirma André Breton em 1924, em seu Manifesto Surrealista – movimento intimamente ligado e influenciado pelo Dadaísmo

Das recordações da infância e de algumas outras provem uma sensação de desmonopolizado, e, por conseguinte de desviado, que eu considero a mais fecunda de todas as sensações. É talvez a infância que mais se aproxima da verdadeira vida; a infância, para além da qual o homem não dispõe além do seu salvo conduto, mais do que algumas estradas a seu favor, a infância, onde, todavia tudo corria para a posse eficaz e sem eventualidades de si mesmo. (BRETON, 1976, apud OLIVEIRA, [s.d.])

Na próximo capítulo serão abordadas questões referentes a concepção do livro impresso, bem como a evolução do uso da imagem como forma de representação de conceitos e ideias. Serão apresentados também os meios para se pensar o Dadaísmo aplicado em um livro infantil, utilizando métodos de análise de estrutura de obras similares e pesquisa de caráter qualitativa, dando continuidade ao desenvolvimento do projeto.

3 LIVROS INFANTIS

3.1 A origem do livro

Para o desenvolvimento de um livro infantil, primeiro é preciso contextualizar o livro como projeto editorial, compreendendo sua origem, importância e detalhes de diagramação.

De acordo com Haslam (2006, p. 6), “o livro é a forma mais antiga de documentação; ele registra o conhecimento, as ideias e as crenças dos povos e sua história está intimamente ligada à história da humanidade”. Sua origem dá-se com a escrita aliada a um suporte, sendo os mais antigos as pedras e a cerâmica. Mas apenas com o egípcios é que a escrita ganhou a formatação em colunas e o uso de ilustrações somadas ao texto, sendo usado como suporte o papiro, com as folhas coladas umas às outras, formando cilindros que podiam chegar a 20 m de comprimento. Ao poucos, o papiro foi dando lugar aos pergaminhos de couro animal, que eram encadernados com a ajuda de blocos de madeira com cera, tornando-se mais resistentes e possíveis de se dobrar e empilhar (HASLAM, 2006).

Os escribas gregos e romanos seguiram o princípio do papiro egípcio para o códex, ao escreverem as páginas em colunas. A palavra página, usada para denominar o lado de uma folha, advém do latim pagina, que significa "algo atado", refletindo suas origens na encadernação e não no acabamento em forma de rolos, próprio do papiro. O papel, palavra derivada de papyrus em latim ou pápyros do grego, foi desenvolvido na China por volta de 200 a.C., embora a história oficial chinesa afirme que o papel foi desenvolvido pelo eunuco Tsai Louen, diretor das oficinas imperiais, em 104 d.C. Os primeiros papéis chineses foram confeccionados com a casca da amoreira ou com o bambu cuja polpa esmagada era transformada em fibras, espalhada sobre um tecido e deixada assim para secar. Por volta de 751 d.C., a produção de papel havia se espalhado pelo mundo islâmico e, por volta do ano 1 000, ele já era produzido em Bagdá. Os mouros levaram seu conhecimento sobre a confecção de papel para a Espanha, e o primeiro moinho de papel da Europa foi fundado em Capellades, na Catalunha, em 1238. (HASLAM, 2007, p. 7)

O primeiro livro impresso na Europa é datado de 1455, produzido por meio de tipos móveis por Johannes Gutenberg. No entanto, Bacelar (1999) aponta que muito antes de Gutenberg, inovações chinesas nas tintas, impressões xilográficas e impressão com caracteres móveis de argila já haviam contribuído para divulgação de materiais impressos. Adaptando características de tecnologias têxtil, papelaria e prensagem de uvas, Gutenberg inovou no uso de processos de moldagem e fundição

de tipos móveis metálicos. Desse modo, a tecnologia de imprensa iniciada por Gutenberg provocou impacto devido a possibilidade de uma produção de caracteres individuais e reutilizáveis, em vez de fundir uma página inteira com uma peça sólida (FONSECA, 2008, apud FENSTERSEIFER, 2012)

Segundo Bacelar (1999), houve um salto significativo na velocidade de produção de impressos com o surgimento do Monotipo e o Linotype, em 1884 e 1887 respectivamente, métodos mecânicos de fundição e composição de tipos.

Os processos de composição passaram por inúmeras transformações com o desenvolvimento da composição fotomecânica, que marca o fim da época da composição a quente, ou seja com ligas de metal fundidas, despejadas em moldes para produzir letras, números e sinais, e o início da composição a frio, primeiro pelo recurso à máquina de escrever, que tornou comum e acessível o look da impressão normalizada e, de seguida, à tecnologia fotográfica, depois à electrónica, ao tubo de raios catódicos e à tecnologia laser. A máquina de fotocópias permitiu finalmente o acesso do documento impresso a todos. Os processadores de texto transformaram as tarefas de edição e trouxeram novas características e flexibilidade aos processos de escrita. (BACELAR, 1999).

Apesar dos avanços tecnológicos, de acordo com Labarre (1981, apud FENSTERSEIFER, 2012) apenas em 1935 nasce o livro produzido e vendido em larga escala, os “Penguin Books”, que tinham um valor acessível e contribuíram para a popularização do livro impresso. Na França, O “Livro de Bolso”, coleção que deu nome ao gênero, também impulsionou a popularização do livro, por meio do aumento das tiragens.

As novas formas de mídia criadas ao longo dos anos, como o telefone, o rádio, a televisão e, por fim, a internet, interferiram significativamente na produção impressa. Entretanto, segundo Haslam (2007), observa-se um aumento das vendas de títulos e vendas de revistas especializadas. De acordo com o autor “o mercado da informação parece estar em eterna expansão, e a nova tecnologia de leitura na internet está ampliando - no lugar de substituir- o consumo de seu primo mais velho, o livro” (HASLAM, 2007, p.12).

3.2 Estrutura do livro

A produção editorial exige um conhecimento prévio de partes importantes para a construção e diagramação de impressos. Conforme aponta Haslam (2007, p. 16), cabe ao designer a responsabilidade pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de planejar o posicionamento de todos os elementos na página. As decisões referentes ao formato, tipografia, layout e acabamento precisam estar de acordo com a finalidade da publicação, para que o livro cumpra sua função com o público-alvo estabelecido.

3.2.1 Formato

Haslam (2007) afirma que o formato de uma página é determinado pela relação entre a sua altura e largura e são encontrados geralmente em três tipos: retrato, cuja altura é maior que a largura; paisagem, cuja largura é maior que a altura; e quadrado. Ainda que um livro possa ter qualquer formato e tamanho, por questões práticas, estéticas e de produção, é necessária que a escolha do formato seja adequado ao manuseio e facilidade de leitura, além de questões econômicas. O autor explica que, por exemplo, “um guia de bolso precisa caber dentro de um bolso, enquanto um Atlas deve ser consultado sobre uma superfície ampla, uma vez que seu conteúdo detalhado exige páginas de grandes dimensões” (HASLAM 2007, p. 30).

De acordo com Romani (2011) o formato é a primeira impressão que o leitor terá do objeto, podendo motivar a manipulação do mesmo. Associado ao tamanho, o formato tem capacidade de expressar sensibilidade, como por exemplo, livros menores, que podem ser percebidos como sutis e delicados.

Existem variadas abordagens em relação ao formato de página. Segundo Haslam (2007), uma das mais conhecidas é a seção áurea, em que o retângulo da página pode ser dividido de tal modo, que a relação entre o lado menor e o lado maior seja igual àquela entre o maior e o todo. A esta constante determinou-se um valor aproximado de 1:1,61803. Existem também a escala cromática de Bringham, em que a proporção da página é comparada com escala cromática da música ocidental; e o Sistema Modular de Le Corbusier, uma versão derivada da seção áurea, em que as

divisões são feitas em relação as proporções do corpo humano. Há ainda os formatos que são determinado a partir de seu conteúdo, como o livro infantil *Witch Zelda's Birthday Cake*³, de Eva Tatcheva (Figura 10), cujo formato é uma abóbora, e *Chicks on Speed: It's a Project*⁴, livro publicado pela banda de mesmo nome (Figura 11), que reflete o conteúdo por meio de cortes e vincos irregulares (HASLAM, 2007).



Figura 10 - *Witch Zelda's Birthday Cake*
 Fonte: <http://butterscotchandbeesting.blogspot.com>

³ Tradução da autora: Bolo de aniversário da bruxa Zelda.

⁴ Tradução da autora: Chicks on Speed: É um projeto.

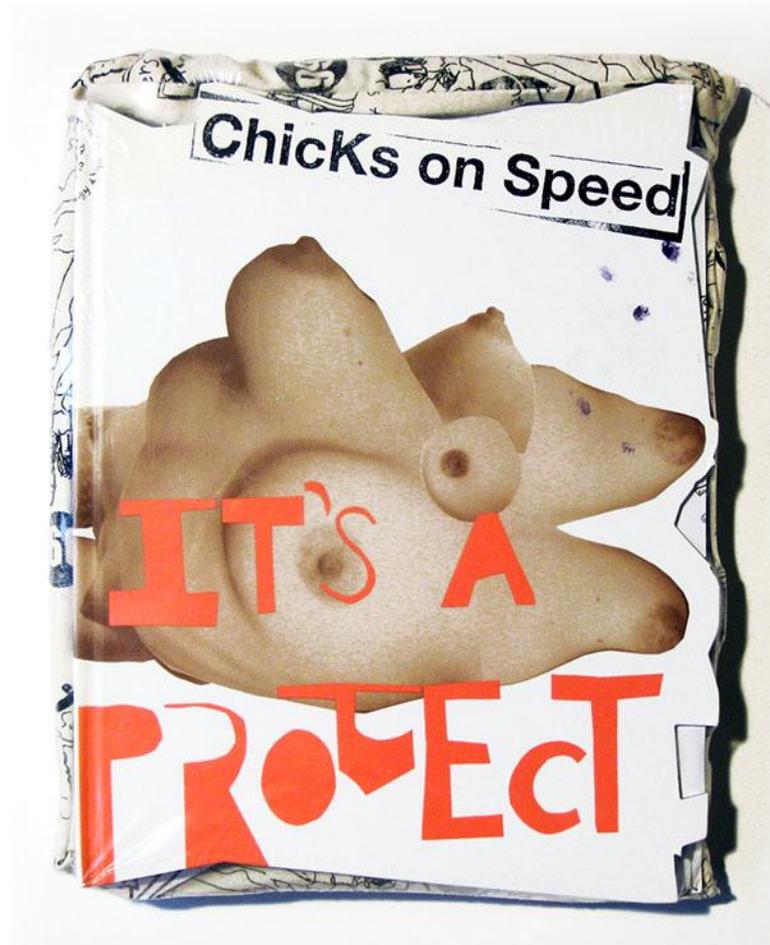


Figura 11 - *Chicks on Speed: It's a Project*
 Fonte: <http://november-books.com>

3.2.2 Grade

A posição dos elementos dentro de uma página é determinada pela grade que, de acordo com Samara (2007), favorece uma coerência e relação visual entre os objetos, permitindo ao leitor uma atenção ao conteúdo e não a forma. Construir um grid eficaz para um determinado projeto significa destrinchar cuidadosamente seu conteúdo específico, em termos das qualidades visuais e semânticas do espaço tipográfico. Porém, muitos designers questionam sua utilidade, afirmando ser um empecilho entre a experiência da leitura e o propósito do autor, além de limitar o layout a conjuntos previsíveis de recursos visuais (SAMARA, 2007).

A exploração e a rejeição da grade formam dois pólos entre os quais se erguem uma série de abordagens. Algumas delas inclinam-se no sentido do

racionalismo formal e comedido; outras na direção do expressivo e do evocativo. O desenvolvimento das grades de livros ao longo do tempo é uma história de acréscimos, em lugar de substituições. Atualmente certos designers estão fazendo uso de convenções medievais, enquanto outros favorecem abordagens derivadas do modernismo da década de 1920. (HASLAM, 2007, p.42)

A grade pode ser definida por meio de uma malha formada de linhas horizontais e verticais. Conforme afirma Haslam (2007), entre os modelos de malhas está o “diagrama de Vilard de Honnecourt”, em que a altura e a largura da página são divididas por 9, criando 81 unidades proporcionais. Há também, segundo Fontoura (2007), grades construídas usando escala proporcional e retângulos de raiz quadrada (Figura 12).

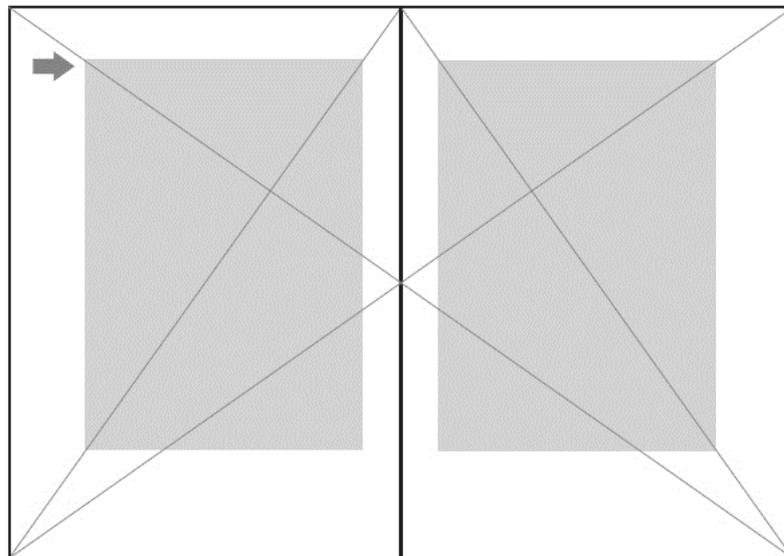


Figura 12 – Mancha gráfica definida a partir do retângulo raiz de 2
Fonte: Fontoura, 2007.

No início do século XX, questionou-se a relevância de antigos métodos de grades e layouts, e a influência modernista ganhou forma em dois momentos-chave: o primeiro nas décadas de 1920 e 1930, com a Bauhaus e o construtivismo, e o segundo logo após a Segunda Guerra Mundial (HASLAM, 2007). Como aponta Samara (2007), “os alunos e professores da Bauhaus receberam a influência do pintor suíço Theo Van Doesburg, cujo movimento De Stijl seguia um rigoroso dogma geométrico” (Figura 13).

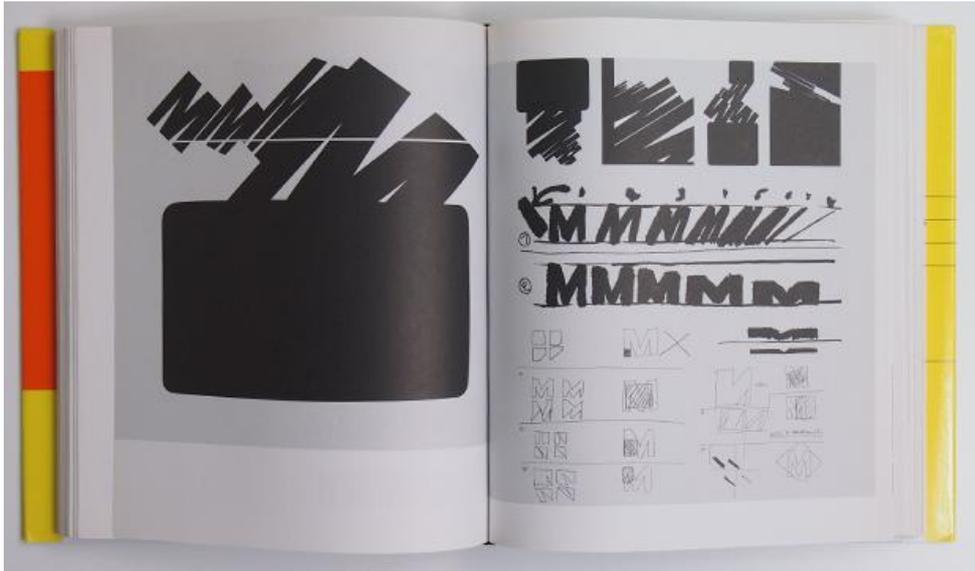


Figura 13 – Exemplo de grade modernista. Página dupla do livro *My Way to Typography*, de Wolfgang Weingart
 Fonte: <http://page-spread.com>

Com o avanço das tecnologias digitais foi possível desenvolver novas formas de disposição de elementos sem o uso de uma grade geométrica. Para Haslam (2007) os livros infantis, por exemplo, podem utilizar grandes áreas ilustradas, em que o designer aplica a tipografia conforme a necessidade da composição, tratando igualmente texto e imagem como parte do todo (Figura 14). A evolução das técnicas de produção e impressão de livros auxiliou no uso de texto e imagens simultaneamente, criando possibilidades de uso de elementos tanto formalmente estruturados quanto fluídos.



Figura 14 – Página dupla do livro *On ne copie pas*, de Olivier Douzou e Frédérique Bertrand
 Fonte: <http://page-spread.com>

3.2.3 Tipografia

De acordo com Bringhurst (2005, apud FENSTERSEIFER, 2012, p. 27) “a tipografia é um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou a ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e compartilhados, ou conscientemente disfarçados”.

Para Haslam (2007, p. 71), “é importante que o leitor se sinta seguro em qualquer que seja o sistema de disposição [de tipografia] usado, uma vez que esse arranjo é o que permite que ele avance suavemente na leitura do texto”. Para isso, é preciso uma análise cuidadosa sobre como o texto será articulado ao longo dos parágrafos e de que forma serão usados os espaços verticais e horizontais. Detalhes como profundidade de colunas, espaçamento de parágrafos ou justificação de texto, devem ser adequados para garantir boa legibilidade e fluidez de leitura, além dos tamanhos dos tipos, que podem variar de acordo com a finalidade, proposta ou formato do impresso. No que se refere a família tipográfica, a escolha por um conjunto de tipos de variados pesos, como *bold*, *semi-bold* ou *light*, possibilita uma gama maior de opções na composição da página (HASLAM, 2007).

3.2.4 Layout

O processo de estruturação da página, com as definições de posicionamentos de todos os elementos, tanto textos quanto imagens, determinam o *layout*. De acordo com Haslam (2007), o uso de diagramas e *storyboards* ajudam a visualizar melhores soluções visuais durante o processo. A formatação do texto em forma de sequência de leitura e o uso de imagens em concordância com a composição sugerem o equilíbrio para a orientação de diversos *layouts* de páginas.

Quando vamos à uma livraria, fazemos uma "leitura prévia" dos livros que nos interessam, folheando suas páginas e fazendo julgamentos instintivos sobre o conteúdo, qualidade e apelo geral. Nossa primeira impressão pode estar ligada ao uso do espaço, à cor ou à composição das obras. Tais notas comunicam subliminarmente um conjunto de valores sobre a página e, por conseguinte, sobre o texto, além de por associação revelarem aspectos do autor. Se o layout da publicação for desmazelado, a impressão/acabamento

de má qualidade e o uso do espaço inadequado, então o texto, não importando quão eloquente seja, será inevitavelmente desvalorizado. Se a primeira impressão de uma página dupla espelhada, por exemplo, encher o leitor de confiança - passando-lhe uma sensação de ordenamento, de construção bem definida ou mesmo de desconexão deliberada do layout -, a pré-leitura desse código semiótico poderá valorizar o texto. (HASLAM, 2007, p. 140).

A *layout* de páginas pode ser feito de diversas maneiras, sendo determinado pela natureza do conteúdo. Existem *layouts* de páginas baseadas em imagens, em que o principal objetivo é que elas sejam vistas e compreendidas como elemento determinante dentro do conteúdo.

White (2006, apud FENSTERSEIFER, 2012) afirma que as soluções de *layout* podem ser simétricas, mais tradicional e padronizada; e assimétricas, mais flexível e expressiva. Também é possível projetar uma página a partir de regras internas do próprio designer. Assim, abre-se mão de grades pré-definidas e arranjos visuais recorrentes, adotando um determinismo interno (figura 15).

Os livros infantis também permitem uma maior liberdade na estruturação da página (Figura 16). É preciso representar a imaginação do leitor na combinação dos elementos de texto e imagem, para que haja o envolvimento da criança com as narrativa apresentada (HASLAM, 2007).



Figura 15 – Página dupla do livro *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*, de Phil Baines
Fonte: Haslam, 2007

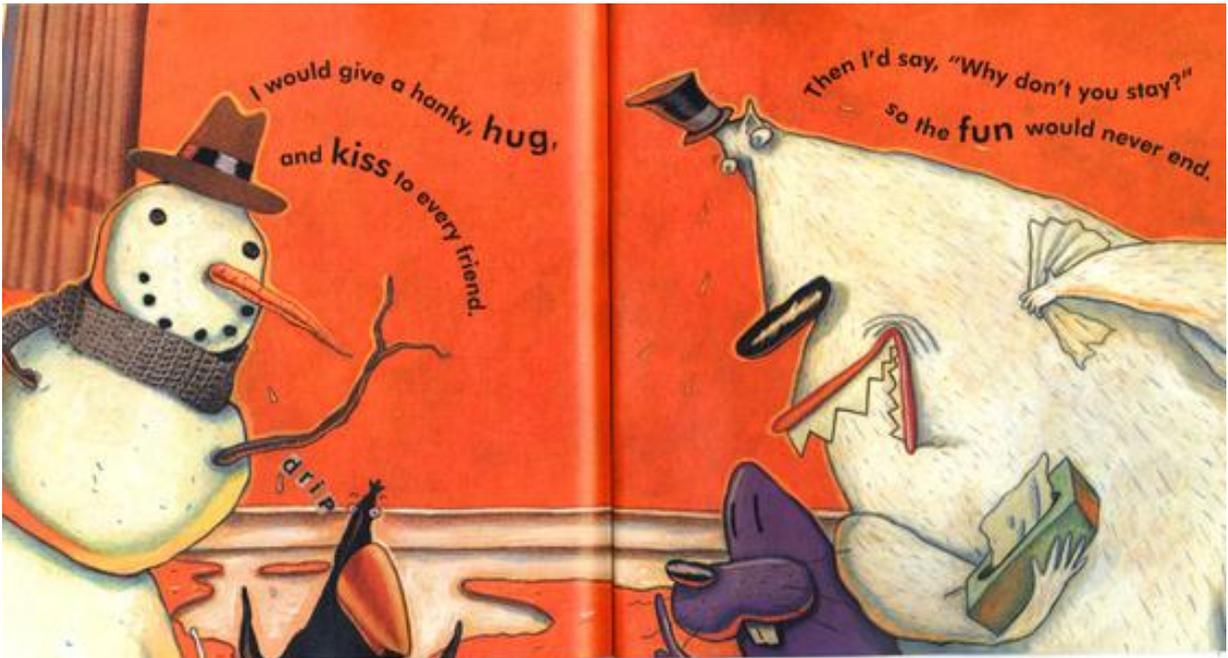


Figura 16 – Página do livro *Snow Inside The House*, de Harper Collins e Joanna Cotler
 Fonte: <http://behance.net>

3.2.5 Capa

Segundo Powers (2008), “antes da década de 1820, os livros eram normalmente publicados com capas provisórias, na expectativa de que os compradores as substituíssem por uma encadernação permanente”. Atualmente, mais do que um envoltório a fim de proteger as páginas, a capa funciona como um elemento de sedução, pois é por meio dela que o leitor sente-se instigado em abrir ou não o livro.

Em diversos estilos - ilustradas, tipográficas ou com padrões visuais, a capa também cumpre a função de indicar o conteúdo e promover o livro. Apenas nos últimos anos é que designers e ilustradores passaram a tratar capa, lombada e quarta capa como elemento único, e não como partes separadas, devendo formar um conjunto harmonioso (POWERS, 2008).

3.2.6 Materiais, acabamento e impressão

Ao fim do processo de estruturação e diagramação do livro, é preciso tomar decisões quanto aos materiais e acabamentos que serão utilizados no processo de impressão. De acordo com Fonseca (2008, apud FENSTERSEIFER, 2012) além de definir os papéis que serão utilizados na capa, sobrecapa, guardas e folhas internas, é preciso também especificar o tipo de encadernação, que podem variar entre encadernação em espiral, com costura, com grampos, entre outras. Acabamentos em verniz, laminação, relevo, ou então corte especial, também permitem sensações visuais e táteis diferentes. A escolha do método de impressão deve levar em consideração o número de tiragens e o orçamento disponível (HASLAM, 2007).

3.3 O livro infantil

Segundo Linden (2011, p. 6), “a história do livro ilustrado ainda está por ser escrita. Suas próprias origens permanecem indefinidas”. Como aponta Powers (2008), no século XVI, surge um tipo de publicação secundária, o *chapbook*, comercializada por vendedores ambulantes. Ele era impressa em uma única folha e dobrada em doze ou dezesseis partes e, em muitos casos, continha uma pequena ilustração na capa, adornada com bordas decorativas. Apesar do *chapbook* não ser destinado exclusivamente à crianças, muitos traziam contos folclóricos e mágicos, que atraíam o interesse infantil.

Se há uma data significativa no desenvolvimento da edição de livros para crianças é 1744, ano em que o britânico John Newbery (1713-67) produziu, pela módica quantia de seis pences, *A Little Pretty Pocket-Book*, descrito por ele como “encadernado e banhado a ouro com capricho”. (POWERS, 2008 p. 10)

Linden (2011) aponta que os primeiros livros para crianças que continham imagens datam do fim do século XVIII, em que figuras e caracteres eram dispostos numa mesma página por meio da xilogravura, a única técnica até então a permitir tal composição.

No ano de 1870, o inglês Thomas Bewick desenvolveu a xilografia de topo, em que o corte na prancha é feito em sentido transversal a fibra, garantindo maior

precisão na gravura. Diversas outras inovações técnicas auxiliaram na avanço do uso de imagens em livros, como a litografia, desenvolvida por Aloysius Senefelder, em que o desenho era feito diretamente numa pedra com lápis ou pincéis. Contudo, até a primeira metade do século XIX, prevaleciam os impressos constituídos por texto principal e com poucas ilustrações em páginas isoladas (AMBROSE; HARRIS, 2009, apud FENSTERSEIFER, 2012).

O avanços dos procedimentos de impressão impulsionaram a produção de obras contendo imagens e elementos tipográficos na mesma página. Nos anos de 1860, são publicados os livros Stahl, obras especificamente voltadas ao público infantil, que posteriormente deram origem ao livro *La Journée de Mademoiselle Lili*⁵. Nas páginas, os textos são situados logo abaixo das imagens, com estas ligando-se diretamente a narrativa da obra (LINDEN, 2011).

Outras publicações, como os livros ilustrados Trim, que utilizavam estêncil, propiciando uma impressão colorida, e *Max und Moritz*⁶ (Figura 17), que continham diversas páginas ilustradas com pequenos blocos de texto, auxiliaram na popularização e desenvolvimento dos impressos ilustrados voltados ao público infantil.



38

39

Figura 17 – Página dupla do livro *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch
Fonte: <http://childrensbooksonline.org>

⁵ Tradução da autora: O dia da senhorita Lili.

⁶ Tradução da autora: Max e Moritz.

Randolph Caldecott (Figura 18), em suas publicações, une texto e imagem de modo que se tornem complementares, assim como Boutet de Monvel, que preocupava-se com o espaço total do livro, relacionando imagens em página dupla e inserindo texto em enquadramentos posicionados sobre as ilustrações (LINDEN, 2011).

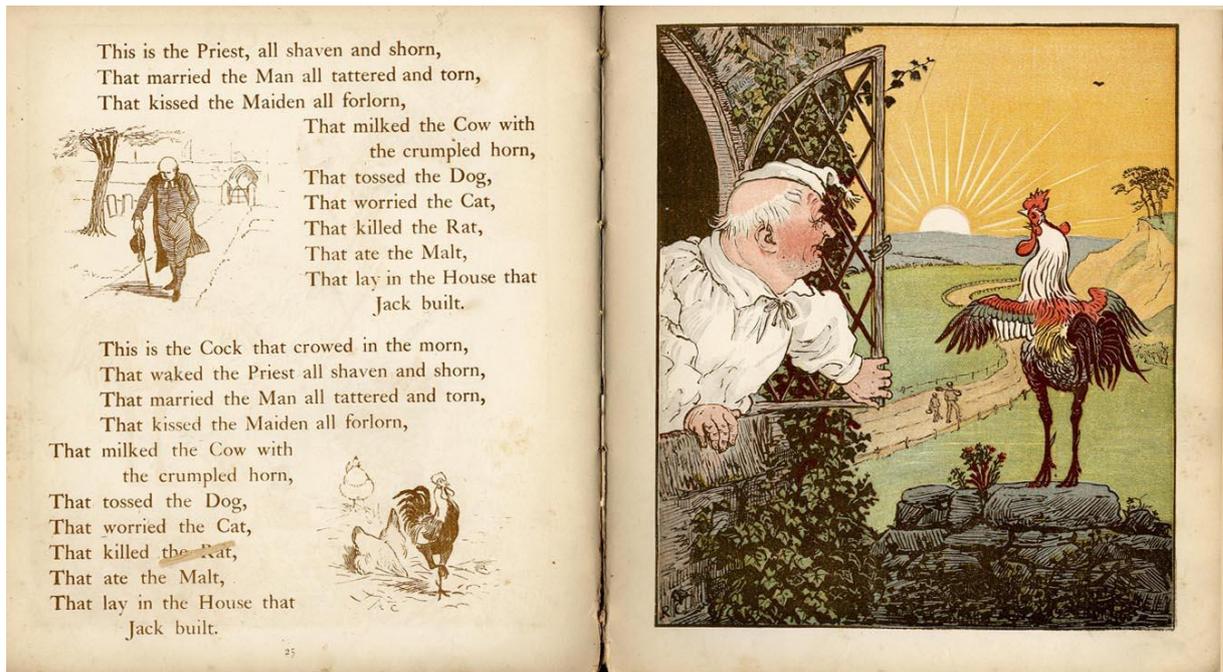


Figura 18 – Página dupla do livro *The House That Jack Built*, de Randolph Caldecott
Fonte: <http://fulltable.com>

Segundo Powers (2008), na segunda metade do século XIX, os livros-brinquedo desenvolvidos por George Routledge e Frederic Warne destacaram-se no meio da editoração. Pensados como obra de arte, utilizavam a impressão em blocos de madeira combinados a cromolitografia.

Com um número de páginas padrão e formato maior que o usual, [os livros-brinquedo] tinham um único caderno de páginas, costurados com a capa. Esta era composta de duas folhas de papel impressas empastadas verso contra verso, ou, no caso dos livros mais caros, com linho entre elas para aumentar a resistência. (POWERS, 2008, p. 13)

De acordo com Linden (2011, p. 14), “os *Toy Books* de Walter Crane e Kate Greenaway atestam um particular interesse pelo suporte e seus recursos visuais, ao mesmo tempo em que desenvolvem uma abordagem decorativa na ilustração”. Na década de 1890 torna-se possível a reprodução do desenho original de um artista de

maneira mecânica para impressão, sem a necessidade de copiá-lo a mão, como ocorria antes, aumentando a qualidade do impresso final (POWERS, 2008).

Em 1919, o livro *Macao et Cosmage*⁷ (Figura 19), de Edy Legrand, marca a inversão da relação do texto e imagem dentro da página. De acordo com Linden (2011), o impresso, quadrado e com textos curtos, utiliza uma diagramação predominantemente ilustrativa, tornando as figuras o fio condutor da narrativa. Sobre este aspecto, Michel Defourny afirma que “de fato essa é uma obra que privilegia explicitamente o visual, anunciando, em 1919, o livro ilustrado contemporâneo infantil” (DEFOURNY apud LINDEN, 2011, p. 15).



Figura 19 – Página dupla do livro *Macao et Cosmage*, de Edy-Legrand
Fonte: <http://michellagarde.fr>

Posteriormente, outras obras apresentaram um trabalho singular na diagramação das páginas. Na série *Gédéon*, de Benjamim Rabier, o autor organiza semanticamente a disposição de texto e imagem, recriando o espaço fictício da narrativa. Na obra *A história de Babar, o pequeno elefante* (Figura 20), de Jean Brunhoff, texto e imagem complementam-se em uma diagramação que preza pela expressão do conteúdo, transformando a página dupla em espaço narrativo (LINDEN, 2011).

⁷ Tradução da autora: *Macao e Cosmage*

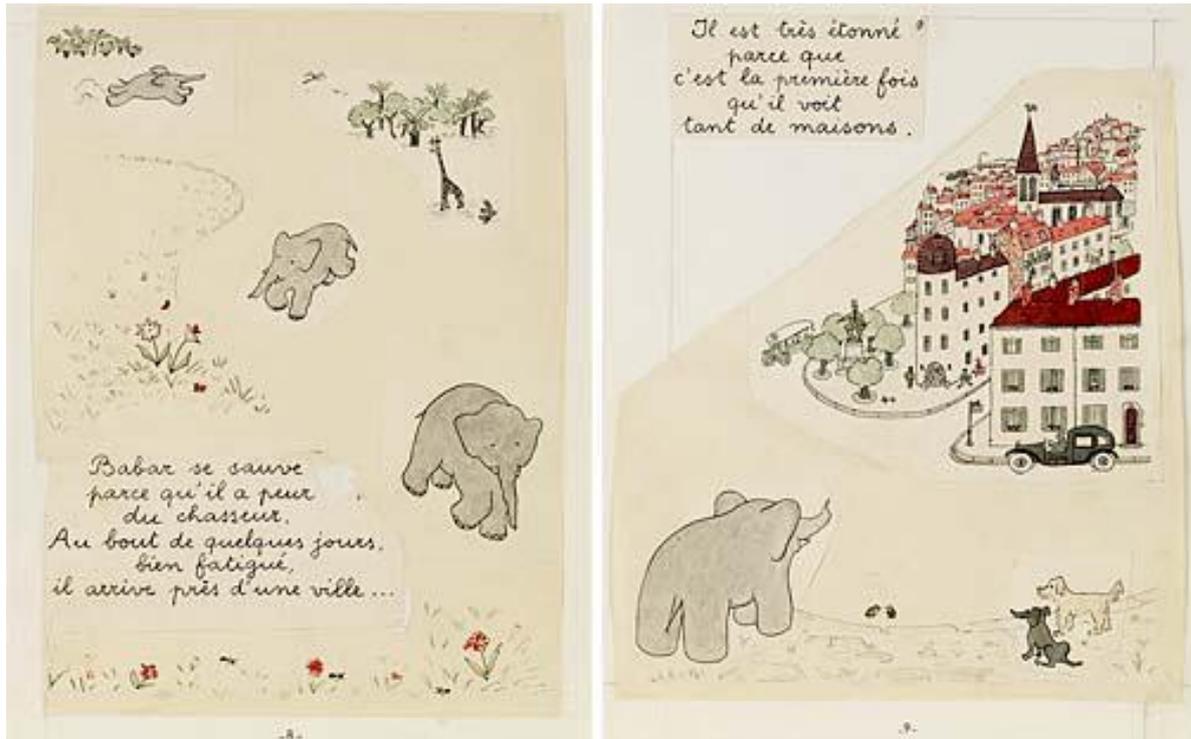


Figura 20 – Página dupla do livro A história de Babar, o pequeno elefante, de Jean Brunhoff
 Fonte: <http://themorgan.org>

Após a Segunda Guerra Mundial, os livros infantis são deixados em segundo plano, tanto em razão das condições da matéria-prima das gráficas, quanto da lei de censura de 16 de julho de 1949, que proibia a veiculação de imagens de violência ou racismo. Apesar da escassez do papel, novos livros eram produzidos e vendidos rapidamente, devido as reimpressões de textos antigos, porém, nem todos alcançavam qualidade de alto padrão. Em 1952, o crítico Frank Eyre escreveu: “durante os anos da guerra, era impossível ter acesso a várias obras que figurariam em qualquer lista da literatura infantil moderna, e uma quantidade muito maior de livros de qualidade inferior era produzida” (POWERS, 2008).

Em 1956, Robert Delpira, publicitário e editor de arte, deseja retomar a importância da imagem dentro do livro e, assim, decide publicar obras independentes, como *Les Larmes de crocodile*⁸, em que dedica atenção especial ao conjunto de componentes, evidenciando a importância do aspecto visual dos livros contemporâneos. Em 1967 é publicado “Onde vivem os monstros” (Figura 21), de Maurice Sendak, obra em que as ilustrações representam o inconsciente infantil, incorporando um novo conceito de imagem (LINDEN, 2011).

⁸ Tradução da autora: As lágrimas do crocodilo.



Figura 21 – Página dupla do livro Onde vivem os monstros, de Maurice Sendak
 Fonte: <http://themorgan.org>

Nos anos 1970, François Ruy-Vidal e Harlin Quist elaboram um projeto editorial cujo objetivo foi relacionar imagem a expressões inovadoras. Segundo Linden (2011, p. 17), “as imagens rompem deliberadamente com a funcionalidade pedagógica. Em face das imagens denotativas, cópias do real e suportes de aprendizado, emerge uma imagem inesperada com inúmeras ressonâncias simbólicas”. Diversos artistas, que trabalharam com Ruy-Vidal, ilustram nos anos 1980 a coleção de livros *Enfantimages*, de Pierre Marchand, cujas obras combinam imagens com textos literários de grandes autores. As inovações técnicas de impressão utilizadas por Marchand, como o uso de transparências e de tintas com texturas diferenciadas, marcam sua contribuição para a ampliação do espaço das imagens nas obras. Em paralelo, a editora L'École des Loisirs, fundada por Jean Fabre e Arthur Hubschmid, adota uma política editorial inovadora, em que oferece livros ilustrados ditos como “de qualidade”, cujos autores-illustradores tem a liberdade de trabalhar texto e imagem de modo articulado. Entre as obras publicadas estão livros fotográficos, com ilustrações abstratas, sem texto e de artistas plásticos (LINDEN, 2011).

Nos anos 1970 e 80, pequenas editoras exploram novos caminhos para o livro ilustrado, incrementando o uso de fotografia ou de estilos pictóricos ousados, multiplicando livros-imagem ou livros com estrutura não narrativas, ou ainda valorizando o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem (LINDEN, 2011, p. 19)

Nas duas últimas décadas do século XX a inflação, que prejudicou os padrões de qualidade da produção editorial nos anos 1970, foi controlada, tornando a impressão em cores mais barata. Na década de 1980, observou-se uma expansão generalizada da ilustração, o que foi bem recebido pelas editoras de livros infantis, reforçando a popularização do impresso ilustrado (POWERS, 2008).

Nos anos 1990 surgem iniciativas editoriais que ampliam a concepção do livro infantil ilustrado. As mensagens visuais tornam-se primárias, obrigando a adaptação das informações linguísticas às soluções artísticas estabelecidas nas composições. Desta forma, são introduzidas no mercado editorial produções com forte apelo artístico, como os livros ilustrados de Paul Cox, Hervé Tullet, Beatrice Alemagna e Květa Pacovská (Figura 22). Há ainda alguns tipos de livros ilustrados que são obras de pintores, fotógrafos, designers ou artistas plásticos. É o caso do título *Die Scheuche*⁹ (Figura 23), coautoria de Kurt Schwitters, Käte Steinitz e Theo van Doesburg. No livro, Schwitters, pertencente ao movimento dadaísta, utiliza sílabas, palavras e frases como se fossem um objeto qualquer, tornando a narrativa tanto gráfica quanto sonora, sendo a diagramação uma encenação sobre um texto delirante dentro do aspecto *nonsense* (LINDEN, 2011).

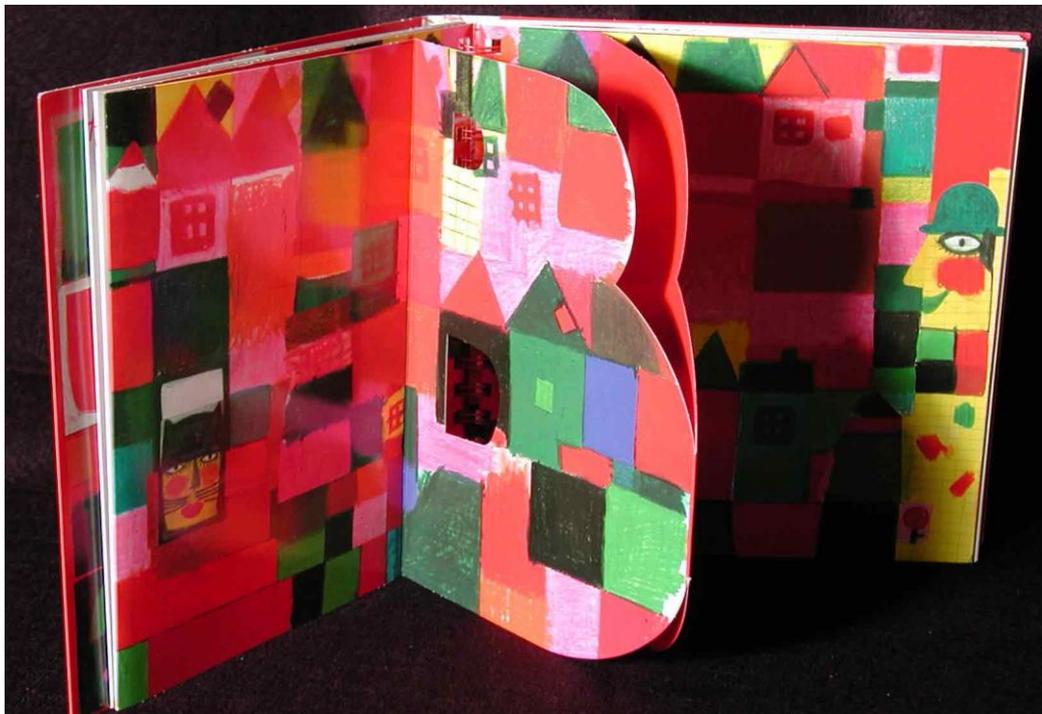


Figura 22 – Livro *Alphabet* de Květa Pacovská
Fonte: <http://popuplady.com>

⁹ Tradução da autora: O espantalho.



Figura 23 – Página dupla do *Die Scheuche*
 Fonte: <http://silvianavarro.tumblr.com>

O desenvolvimento e a evolução do livro infantil ilustrado manifesta a afirmação do papel da imagem como ponto importante na composição. São inúmeras as opções de produção, já que não existem limites em termos técnicos, seja de materiais até estilos visuais, ampliando as possibilidades criativas (LINDEN, 2011).

3.4 Exemplos e análise de livros infantis sobre arte

Como forma de fundamentar as escolhas para o desenvolvimento do projeto, além da pesquisa bibliográfica também foi realizada uma pesquisa por exemplares similares já existentes no mercado. Os livros analisados encaixam-se na temática artística voltada ao público infantil e mantêm-se em faixa etária semelhante ao do projeto. As obras escolhidas foram “O menino que mordeu Picasso”, “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”, “O trem da história”, “Salvador Dalí” e “Anita Malfatti”.

3.4.1 O menino que mordeu Picasso, de Antony Penrose

A obra (Figura 24) relata a amizade do próprio autor, ainda criança, com o pintor Pablo Picasso. Entre histórias sobre brincadeiras na fazenda, viagens a Paris e trocas de presentes, Penrose descreve o episódio que dá nome ao livro, em que mordeu Picasso e este revidou.

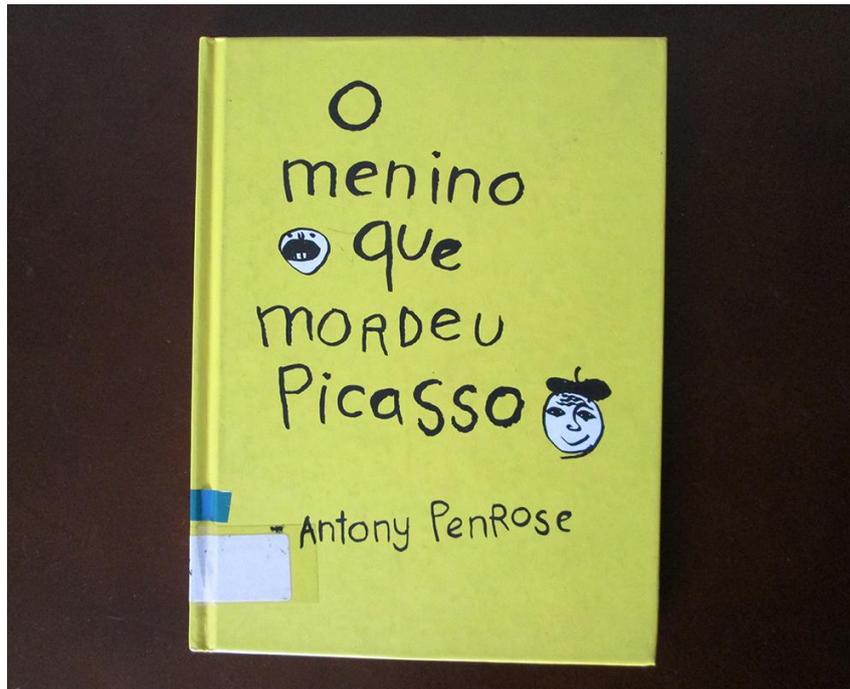


Figura 24 – Capa do livro O menino que mordeu Picasso
Fonte: Fotografia de autoria própria.

O livro, com formato fechado de 17,5 x 23,5 cm e 48 páginas, contém registros fotográficos em preto e branco em todas as páginas, além de imagens dos quadros de Picasso. Algumas fotos, que mostram o cotidiano do autor com a família e o pintor, contém detalhes pontuais coloridos, destacando determinados elementos (Figura 25). As imagens possuem tamanhos variados, sempre acompanhadas por textos explicativos.

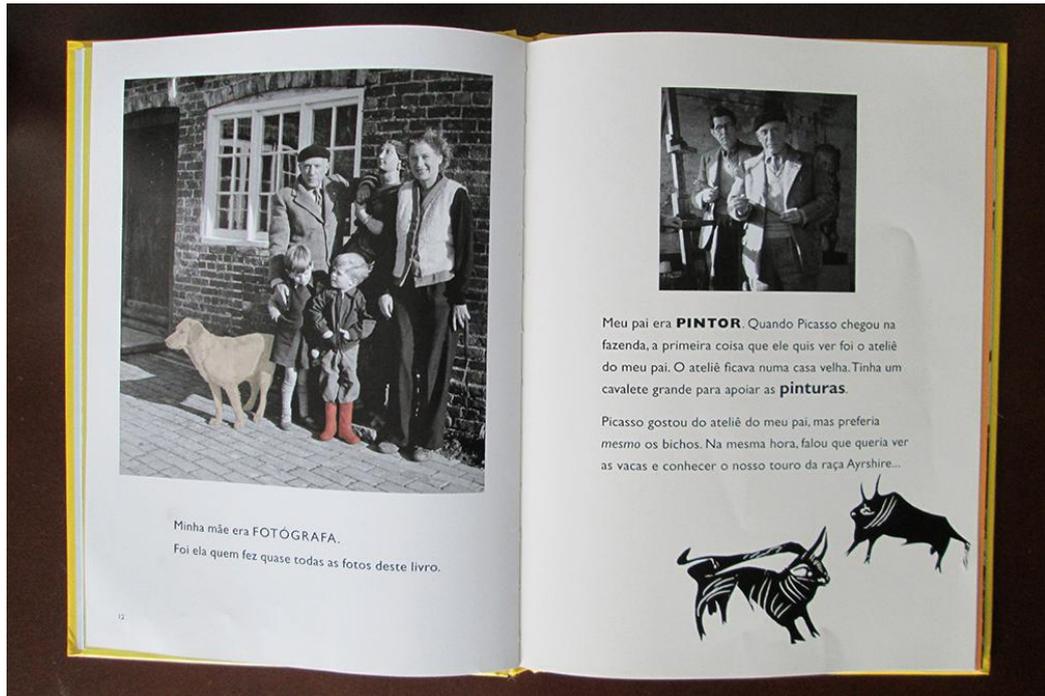


Figura 25 – Páginas internas do livro “O menino que mordeu Picasso”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

A fonte utilizada é sem serifa, porém alguns blocos de textos são mesclados tipos de outras famílias e tamanhos, a fim de enfatizar certas palavras. Algumas frases são dispostas em direções e formas diferentes, tornando-se elemento compositivo (Figura 26). O livro também é composto por páginas em cores chapadas como fundo e presença de ilustrações infantis. O acabamento é feito com capa dura e encadernação com costura.

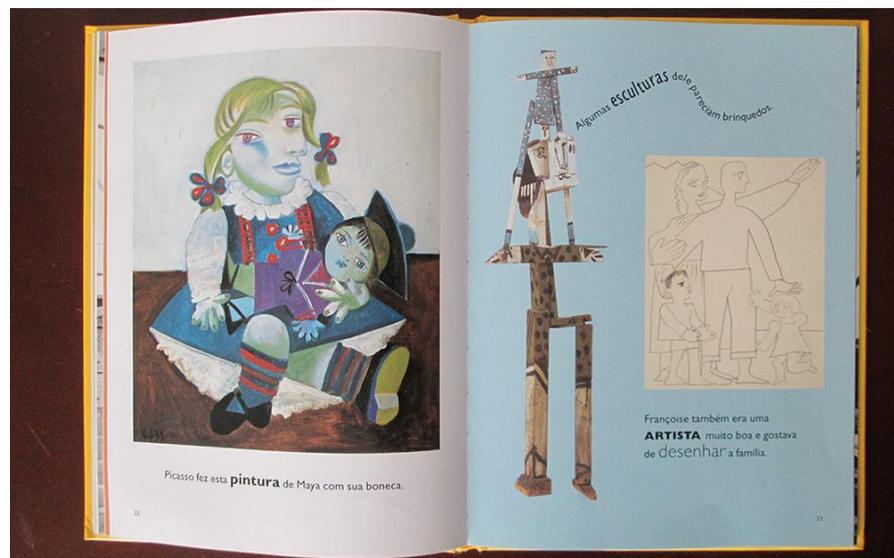


Figura 26 – Páginas internas do livro “O menino que mordeu Picasso”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

3.4.2 Não pegue este livro! Fuja! Corra!, de Cláudio Martins

O livro (Figura 27) narra a história de Rosinha, uma menina que adormece no museu e tem pesadelos com as obras em sua volta. A imaginação da garota a faz crer que os personagens retratados nas pinturas tem um terrível plano de devorar crianças, mas ao ser acordada por um colega de classe, descobre que estava apenas sonhando.

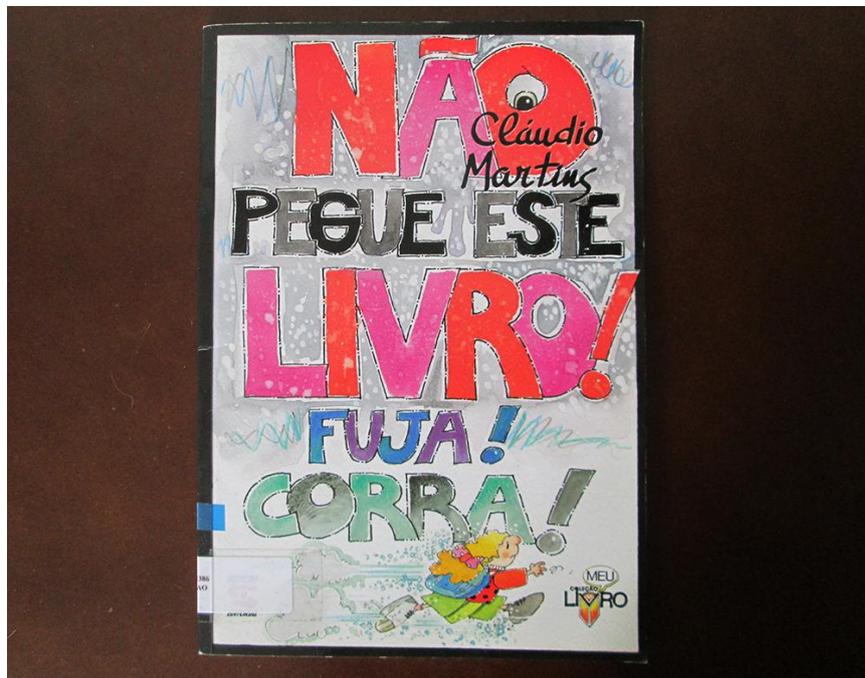


Figura 27 – Capa do livro “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Por meio de obras de arte reinterpretadas, o autor mistura diversos quadros, além de utilizar intervenções gráficas, para criar situações assustadoras e ilustrar o pesadelo da menina. Com formato fechado de 20 x 29 cm e 28 páginas, as imagens ocupam grande parte da obra, com pequenos blocos de textos, em fonte serifada, localizados nas extremidades das páginas (Figura 28). O acabamento é feito com capa em papel cartão e lombada quadrada com costura.

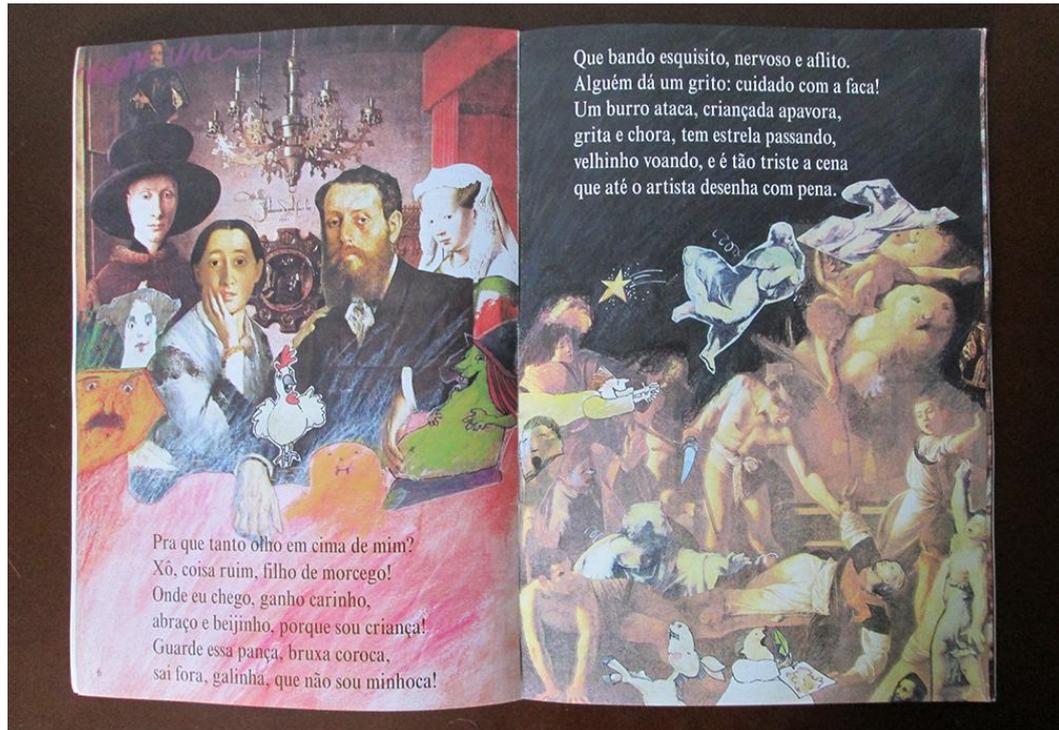


Figura 28 – Páginas internas do livro “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

3.4.3 O trem da história, de Kátia Canton

Com a premissa de uma viagem de trem através da arte, a autora conduz o trajeto por diversos artistas e suas obras (Figura 29). A cada parada na estação, é apresentada uma obra de arte de maneira divertida e envolta na história, com descrições de personagens e situações encontradas pelo caminho. Ao fim do livro, são descritas pequenas biografias dos artistas citados durante o percurso.

O livro possui formato fechado de 15,5 x 22 cm e 80 páginas. Dividido em duas partes distintas, a primeira apresenta páginas amarelas e conduz o leitor na viagem por meio de imagens de obras de arte, sempre acompanhadas de pequenos textos explicativos, constituídos por tipos serifados (Figura 30). A segunda parte, já em páginas brancas, apresenta obras e biografias dos artistas citados, também em fonte serifada, mas em blocos maiores de texto. O acabamento é feito com capa em papel cartão, lombada quadrada e com costura.

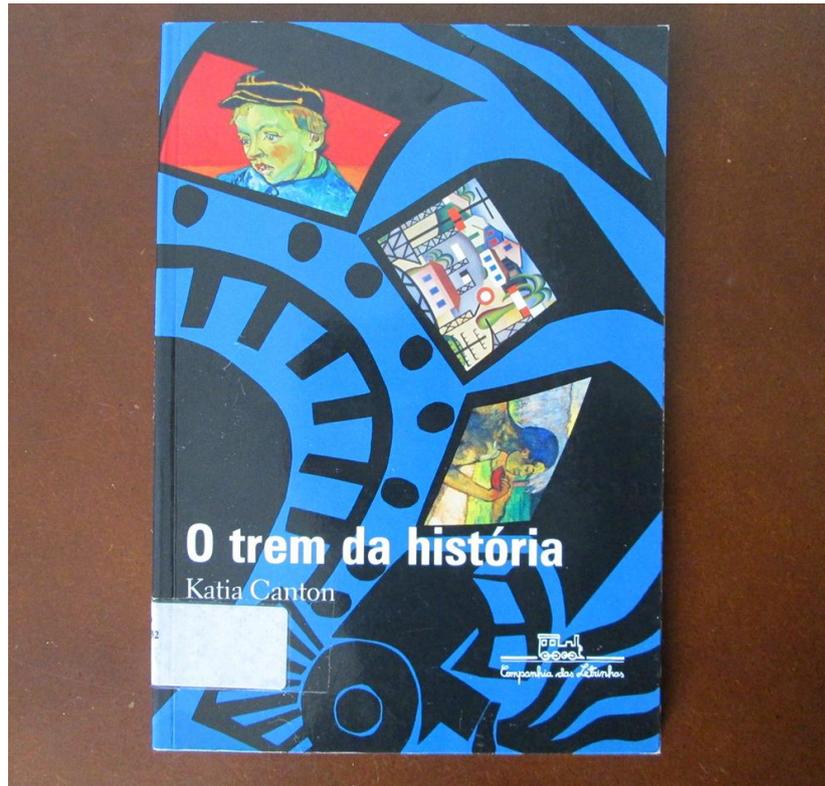


Figura 29 – Capa do livro “O trem da história”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

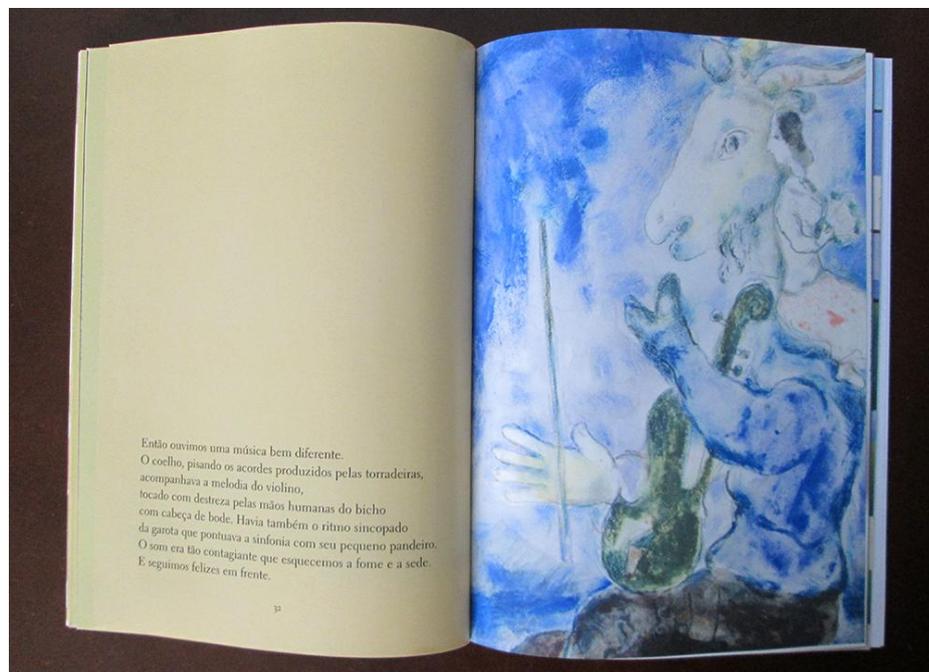


Figura 30 – Páginas internas do livro “O trem da história”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

3.4.4 Salvador Dalí, de Mike Venezia

Misturando história em quadrinhos com imagens de obras de Salvador Dalí, o livro narra a vida do pintor desde sua infância até vida adulta (Figura 31). A obra, que faz parte da coleção *Mestres das Artes*, explora fatos da trajetória do artista, como o início dos estudos da escola de belas-artes, os temas recorrentes em suas pinturas e o encontro com artistas surrealistas.

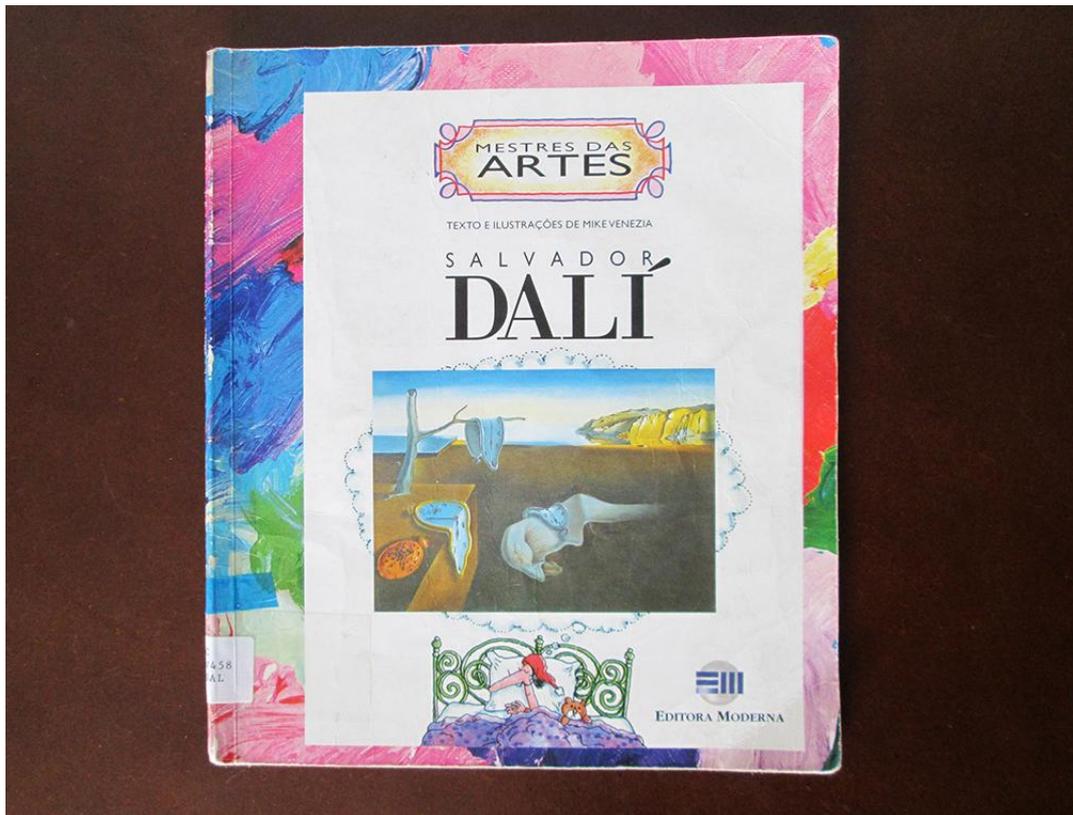


Figura 31 – Capa do livro “Salvador Dalí”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Com formato fechado de 20,5 x 24 cm e 32 páginas, o título contém ilustrações com balões de conversa, que auxiliam o leitor na condução da história, e imagens dos quadros do pintor (Figura 32). Com as páginas todas brancas, o texto, preto e em fonte serifada, aparece alternado em pequenos e grandes blocos. O acabamento é de lombada quadrada, sem costura e com capa em papel cartão.



Figura 32 – Páginas internas do livro “Salvador Dalí”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

3.4.5 Anita Malfatti, de Carla Caruso e Angelo Bonito

O livro (Figura 33) faz parte da coleção *Crianças Famosas* e tem como foco a infância de Anita Malfatti. Por meio de narração e diálogos, a história acompanha a vida da pintora, sua relação com os familiares, os estudos e o lazer, até as escolhas profissionais na vida adulta.

Das obras analisadas, esta é a que apresenta maior número de texto e menor número de imagens distribuídos pelas páginas (Figura 34). Com formato fechado de 21 x 21 cm e 22 páginas, o livro expõe poucas imagens de obras da artista, enfatizando as ilustrações que narram seu cotidiano infantil. As páginas possuem uma moldura cinza adornando os elementos, com o texto constituído por fonte serifada. O acabamento é com capa em papel cartão e grampeado.

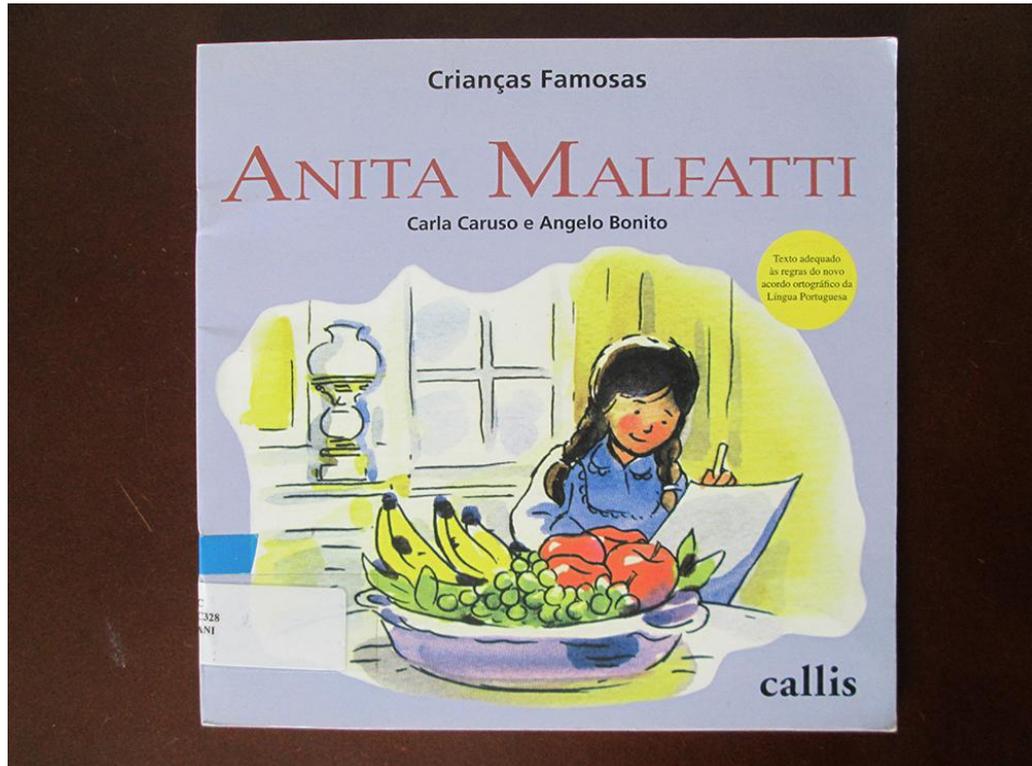


Figura 33 – Capa do livro “Anita Malfatti”
Fonte: Fotografia de autoria própria.

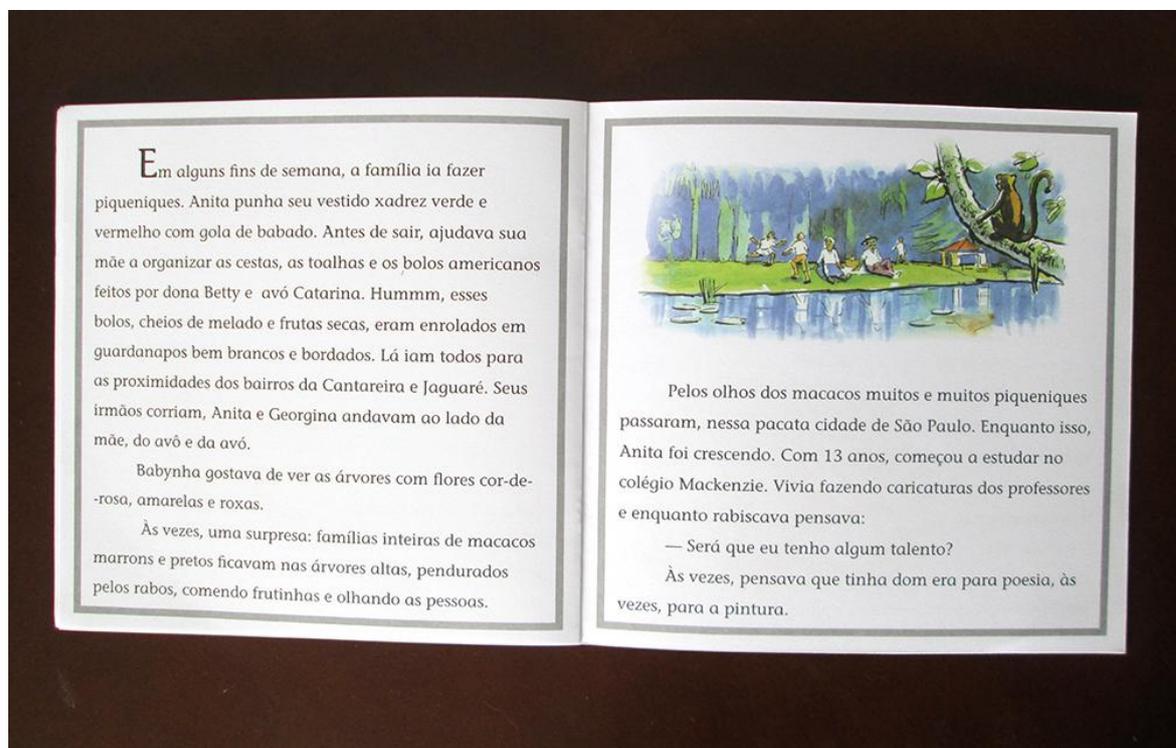


Figura 34 – Páginas internas do livro Anita Malfatti
Fonte: Fotografia de autoria própria.

3.5 Pesquisa com público-alvo

Na intenção de complementar o estudo bibliográfico e as análises de obras similares, optou-se por realizar também uma pesquisa com o público-alvo, a fim de obter informações relevantes para a construção gráfica do livro infantil. Para isso, utilizou-se o método de entrevista semiestruturada, na qual um questionário foi elaborado previamente com perguntas referentes aos livros analisados na seção 3.4, permitindo uma discussão sobre o tema principal e eventuais desdobramentos do assunto. Além do questionário, procurou-se manter uma observação participativa, a fim de compreender melhor a relação do grupo com os livros abordados, identificando necessidades e preferências pertinentes. A pesquisa foi realizada na Cena Hum Academia de Artes Cênicas, em Curitiba, com crianças de 7 a 10 anos de idade do curso de Iniciação Teatral. Inicialmente, as obras foram expostas uma a uma, com uma breve explicação sobre seu conteúdo e, logo após, distribuídas entre os participantes. A reação inicial das crianças foi de grande interesse, e logo no começo da pesquisa, já demonstraram preferência sobre as obras “O menino que mordeu Picasso” e “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”.

Após alguns minutos avaliando as obras (Figura 35), iniciaram-se as perguntas do questionário pré-estabelecido (Apêndice A). Em roda, com os livros ao centro, os participantes, formados por 16 meninas e 7 meninos, foram questionados verbalmente sobre sua relação com livros de temática artística e suas impressões iniciais acerca das obras recém apresentadas.



Figura 35 – Crianças folheando os livros
Fonte: Autoria própria.

Grande parte da turma afirmou gosta e tem acesso a livros de arte (Figura 36) e logo reconheceram obras de Salvador Dali e de Pablo Picasso, presentes nos títulos expostos.

Você tem acesso a livros com temática artística?

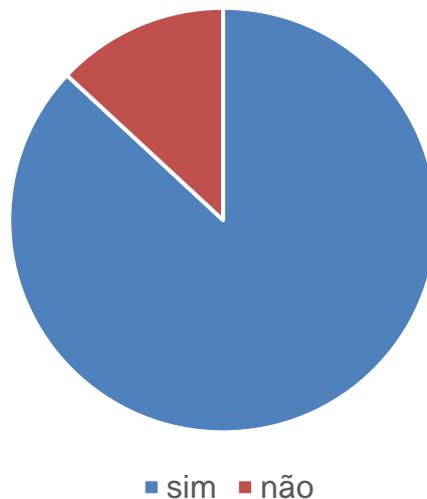


Figura 36 – Gráfico com as respostas dos participantes
Fonte: Autoria própria.

Ao serem questionados sobre aspectos gráficos dos livros, grande parte das crianças ficou dividida entre “O menino que mordeu Picasso” e “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”. Sobre a preferência entre as capas apresentadas (Figura 37), alguns alunos responderam que a cor amarela do livro de Antony Penrose, além dos grafismos e a tipografia manuscrita, chamava a atenção e transmitia interesse para folhear a obra. Já os que preferiram o livro de Claudio Martins, defenderam as cores fortes, os rabiscos em lápis e as fontes maiores presentes na capa. O livro Salvador Dalí foi escolhido por misturar ilustração, obra de arte e muitas cores. Em relação a preferência por capa dura ou papel cartão, as respostas também foram divididas. Algumas crianças relataram maior facilidade em apoiar livros com capa dura, porém, outras afirmavam que a capa dura deixava o livro mais pesado e incomodo.

Qual capa você mais gosta?

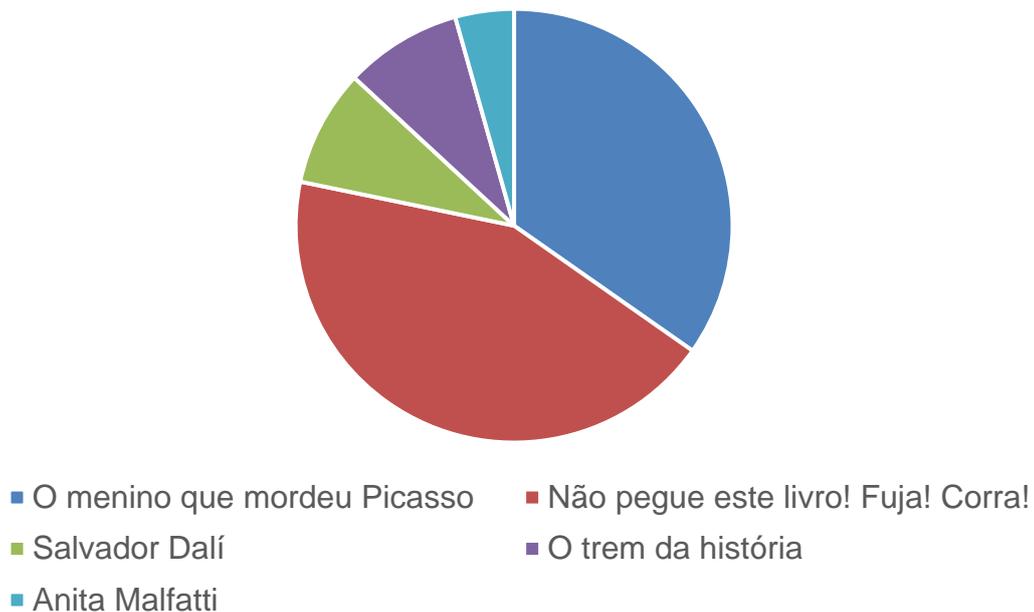


Figura 37 – Gráfico com as respostas dos participantes
Fonte: Autoria própria.

Em relação a aspectos internos, as fotos em preto e branco e as colagens utilizando obras de arte foram as favoritas, pois, segundo as crianças, eram “interessantes”, “engraçados” e evocavam a imaginação. Sobre os blocos de texto, muitas afirmaram gostarem de ler e preferirem blocos que tomassem metade da página, mas que tivessem como fundo cores claras e fossem sempre acompanhadas

com imagens. Algumas crianças sentiram dificuldades com blocos que ocupavam mais de uma página ou que eram sobrepostos em páginas coloridas. Sobre o formato, a maioria afirmou que preferia livros menores, pois eram mais leves e poderiam ler sentadas, com os exemplares apoiados nas pernas, sem maiores dificuldades.

As crianças foram questionadas também sobre o que achariam de um livro que contivesse material interativo, como páginas destacáveis. A reação foi de entusiasmo, com crianças utilizando termos como “aumentar criatividade” e “diferente” para justificar o apoio a ideia. Ao final do questionário, os alunos escolheram “O menino que mordeu Picasso” e “Não pegue este livro! Fuja! Corra!” como favoritos.

4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO

A partir da pesquisa e dos dados coletados, iniciou-se o desenvolvimento do conteúdo e projeto gráfico do livro infantil.

4.1 Conteúdo

De acordo com Cordeiro (1987), um texto para crianças exige clareza. Deve-se utilizar vocabulário simplificado, predominantemente referencial, com frases curtas e estilo direto. Vale ressaltar que o conteúdo formulado para o projeto apresentado foi estruturado com fim expositivo, baseando-se nas pesquisas bibliográficas e análises de livros similares.

O conteúdo foi dividido em duas partes: uma introdução sobre o contexto histórico e o nascimento do movimento, e uma apresentação de obras de variados artistas.

Para a escolha das obras, foram priorizadas as de caráter visual, uma vez que a viabilidade de imagens seria maior. As obras escolhidas foram: “Receita para fazer um poema Dadaísta”, de Tristan Tzara; “Retângulos dispostos segundo a lei do acaso”, de Hans Arp; “Colagem”, de Hannah Höch; “Presente”, de Man Ray; “Cabeça Mecânica”, de Raoul Hausmann; “Roda de Bicicleta”, de Marcel Duchamp; “Chafariz”, de Marcel Duchamp; “Monalisa”, de Marcel Duchamp e “Rose Selavy”, de Marcel Duchamp. A seleção dos artistas manteve-se no critério de importância dentro do movimento dadaísta, sendo a escolha por quatro obras de Marcel Duchamp fundamentadas na afirmação de Elger (2011), de que Duchamp seria um dos artistas mais relevantes do século XX, por isso, sua maior exposição entre os demais.

Ao fim do livro, optou-se por mencionar o começo do Surrealismo, como forma de esclarecer a influência do movimento dadaísta em movimentos artísticos posteriores (Figura 38). O nome, “Uma Introdução ao Dadaísmo: Dada o Quê?”, foi escolhido como forma de brincar com o nome do movimento, visto que o leitor, ao ser apresentado ao termo “Dadaísmo”, possivelmente se questionaria “Dada o quê?”.



Figura 38 – Página dupla final do projeto gráfico
Fonte: Autoria própria.

4.2 Aspectos da composição editorial

Para proporcionar conforto ao leitor, oferecendo-lhe uma leitura agradável, são necessários formatos e relações internas harmônicas de acordo com o público-alvo. Para a especificação do formato, o aspecto ergonômico torna-se essencial, visto que este proporcionará um melhor uso do livro pela criança. Há de se considerar o tamanho das mãos e a força proporcional a idade (FLEXOR, 2006).

Com base nos estudos anteriores, optou-se por um formato de fácil manuseio, que pudesse ser utilizado com ou sem uma superfície de apoio. Também foram considerados aspectos econômicos, priorizando um melhor aproveitamento de papel (Figura 39). Por fim, o formato escolhido foi o retrato, com dimensões de 16 cm por 23 cm fechado, uma vez que atende as necessidades estabelecidas para o projeto.

FORMATOS MAIS COMUNS DE LIVROS	FORMATO DA RESMA DE PAPEL	NÚMERO DE PÁGINAS/ APROVEITAMENTO
16 x 23cm	66 x 96cm	32 (16 cada lado)
14 x 21 cm	87 x 114cm	64 (32 cada lado)
21 x 28cm	89 x 117cm	32 (16 cada lado)
12 x 18cm	76 x 112cm	64 (32 cada lado)
17 x 24cm	72 x 102cm	32 (16 cada lado)

Figura 39 – Formatos mais comuns de livros
Fonte: Romani, 2008.

Dois foram as tipografias escolhidas para compor o projeto, Museo Sans 300 (Figura 40) e Amatic (Figura 41). A escolha por uma tipografia sem serifa para o corpo do texto justifica-se na afirmação de Lourenço (2011), de que o uso de tipos serifados em livros para crianças não é adequado, uma vez que é importante que as letras sejam limpas e claras para facilitar a leitura. É forte também a necessidade das crianças por tipografias que remetam à caligrafia, sendo os tipos sem serifas os que mais se aproximam disso. O autor também descreve sobre o uso tipográfico como elemento compositivo, ou seja, quando a tipografia interage com elementos estéticos. Com essa finalidade, foi escolhida a fonte Amatic, para o uso em títulos e palavras de destaque dentro do texto, com o espaçamento entre caracteres alterado para aumentar a legibilidade. O tamanho do corpo utilizado, 16 para Museo Sans e 35 e 40 para Amatic, baseia-se em tabela apresentada por Lourenço (2011), cuja recomendação é de corpo 16 para crianças entre oito e nove anos.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789?!%&*@#) /;

Figura 40 – Museo Sans 300
Fonte: A autora, 2014

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 0123456789?!%&*@#)/;

Figura 41 – Amatic
Fonte: A autora, 2014

De acordo com Witter e Ramos (2008), crianças de gêneros diferentes não apreciam as cores da mesma forma, tendo o gênero masculino a cor azul como preferida, e o rosa sendo a escolha do gênero feminino, associações possivelmente construídas pela cultura. Em uma pesquisa realizada com meninos e meninas, em idade escolar, a cor laranja foi destacada como neutra, ficando em segundo lugar para esses dois gêneros, podendo ser utilizada com maior facilidade de aceitação (WITTER e RAMOS, 2008). Sendo assim, a paleta de cores escolhida baseia-se em tons aceitos tanto por meninos quanto meninas. A opção pela cor marrom dá-se por uma necessidade de complementação das três cores (Figura 42).

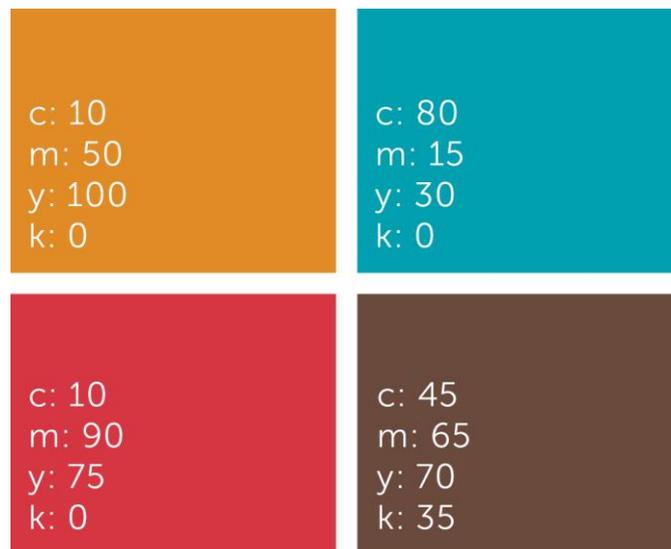


Figura 42 – Paleta de cores
Fonte: Autoria própria.

No entanto, cabe destacar que ocorreram transformações significativas nas relações de gênero, interferindo também no uso, interpretação e associação de cores a gêneros específicos. Desta maneira, é importante questionar a vinculação de

determinadas cores a “meninos” ou “meninas”, promovendo representações em favor da diversidade e desconstrução de estereótipos pré-estabelecidos.

Conforme a pesquisa com amostragem de público-alvo, as crianças dividiram-se na preferência das capas de dois livros: a capa de cor chapada e fonte manuscrita de “O menino que mordeu Picasso”; e a capa com uma mistura de cores e fontes maiores de “Não pegue este livro! Fuja! Corra!”. Além da escolha para a capa do projeto basear-se na fundamentação teórica, considerou-se também o estudo e análise dessas duas capas, a partir das observações das crianças na pesquisa.

Optou-se por utilizar a cor azul como predominante, com o uso de colagens e intervenções gráficas (Figura 43). O elemento principal usado é uma imagem do “Chafariz”, de Marcel Duchamp, com o acréscimo de grafismos e imagens, algumas presentes no interior do livro. A fonte utilizada é a Amatic, devido sua semelhança a escrita manual e o interesse por fontes desse gênero observado na pesquisa prática.



Figura 43 – Capa e contracapa do projeto gráfico
Fonte: Autoria própria.

Tendo o livro o objetivo de apresentar um movimento artístico que destoava de padrões pré-definidos, optou-se por uma grade simétrica, com margens de 17 mm, para que a diagramação fizesse uso da mancha gráfica de acordo com os elementos necessários em cada página. O uso dos blocos de textos são determinados pelas imagens presentes, sendo as colunas organizadas, alinhadas e com sua largura ajustada de acordo com o espaço restante. Com exceção das imagens de obras de arte, as fotografias possuem intervenções gráficas a fim de dialogarem com a proposta interativa do livro (Figura 44).



Figura 44 – Página dupla do projeto gráfico
Fonte: Autoria própria.

Algumas páginas possuem atividades que convidam o leitor a realizar propostas parecidas as imagens apresentadas, sempre sinalizadas com o texto na cor laranja. Quatro são as atividades:

- “Receita para fazer um poema Dadaísta”, de Tristan Tzara (Figura 45)
 De acordo com o poema, basta recortar uma série de palavras de um jornal, colocá-las num saco, sacudi-las e depois retirá-las uma a uma, para finalmente, escrevê-las na ordem em que saíram, e assim, construir um poema

ao estilo dadaísta. Na página posterior a explicação, o leitor é convidado a seguir as instruções de Tzara e recortar a página destacável seguinte, que contém um texto sobre dadaísmo, para escrever as palavras dos papéis na página indicada com o frase “escreva aqui!”

Vamos tentar?

Recorte as palavras do texto ao lado, coloque-as num saquinho e chacoalhe bem. Agora pegue algumas, uma por uma, e escreva no papel seu poema dadaísta!

Dadá é uma nova tendência da arte. Percebe-se que o é porque, sendo até agora desconhecido, amanhã toda a Zurique vai falar dele. Dadá vem do dicionário. É bestialmente simples. Em francês quer dizer “cavalo de pau”. Em alemão: “Não me chateies, faz favor, adeus, até à próxima!” Em romeno: “Certamente, claro, tem toda a razão, assim é. Sim, senhor, realmente. Já tratamos disso.” E assim por diante. Uma palavra internacional. Apenas uma palavra e uma palavra como movimento. É simplesmente bestial. Ao fazer dela uma tendência da arte, é claro que vamos arranjar complicações. Psicologia Dadá, literatura Dadá, burguesia Dadá e vós, excelentíssimo poeta, que sempre poetastes com palavras, mas nunca a palavra propriamente dita. Guerra mundial Dadá que nunca mais acaba, revolução Dadá que nunca mais começa. Dadá, vós, amigos e Também poetas,

14

Figura 45 – Página dupla do projeto gráfico: atividade “receita para um poema Dadaísta”
Fonte: Autoria própria.

- “Retângulos dispostos segundo a lei do acaso”, Hans Arp (Figura 46)
 Esta atividade assemelha-se com a anterior, no princípio do recorte de página. A proposta é fazer uma versão do quadro apresentado, a partir da folha colorida que segue a explicação. O leitor deve então recortar a página destacável com as mãos, deixar que os papéis caiam na folha e colá-los de acordo com o acaso, seguindo as recomendações de Arp.



Figura 46 – Página dupla do projeto gráfico: atividade “retângulos dispostos segundo a lei do acaso”

Fonte: Autoria própria.

- “Colagem”, Hannah Höch (Figura 47)

Nesta atividade, a criança é estimulada a buscar referências em impressos que tenha à disposição. Assim como a colagem da Höch, a ideia é utilizar imagens recortadas diversas para criar uma composição e colá-las no espaço indicado no livro.



COLAGEM HANNAH HÖCH

A Hannah era a única mulher do movimento dadaísta e adorava fazer colagens. Ela vivia recortando e colando do jeito que ela bem queria.

Ela usava fotos, palavras, desenhos, tudo o que encontrava por aí, pra fazer suas composições.

Muitas das colagens que ela fazia viravam cartazes para divulgar as ideias do Dadá.

29

Figura 47 – Página dupla do projeto gráfico: atividade “colagem”
Fonte: Autoria própria.

- “L.H.O.O.Q.”, Marcel Duchamp (Figura 48)
 Assim como na interferência promovida por Duchamp na Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, o leitor é estimulado, com o auxílio de uma folha de papel manteiga posicionada em frente a imagem da obra original, a criar sua própria versão do quadro.



Figura 48 – Página dupla do projeto gráfico: atividade “L.H.O.O.Q.”
Fonte: Autoria própria.

Para o acabamento e impressão, a escolha do papel para o miolo é o couché 150g/m³, visto que algumas páginas do livro serão coladas e recortadas, e um papel de gramatura menor poderia danificar o restante do impresso. A capa é em papel cartão com acabamento fosco, realizada por meio de impressão *offset*, a fim de diminuir os custos e abranger uma produção em grande escala.

4.3 Proposta final

Após as escolhas gráficas, produziu-se um modelo em tamanho real, impresso digitalmente devido a inviabilidade da impressão *offset* para o protótipo.



Figura 49 – Capa do protótipo
Fonte: Autoria própria.



Figura 50 – Página dupla do protótipo
Fonte: Autoria própria.



Figura 51 – Página dupla do protótipo: atividade “retângulos dispostos segundo a lei do acaso”
Fonte: Autoria própria.



Figura 52 – Página dupla do protótipo: atividade “L.H.O.O.Q.”
Fonte: Autoria própria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de um livro infantil para crianças de oito a dez anos, sobre o movimento dadaísta, possibilitou um aprofundamento tanto em relação ao tema abordado, quanto aos procedimentos necessários e específicos para a construção do conteúdo e projeto gráfico. Por meio das pesquisas realizadas para este projeto, além do conhecimento adquirido durante o período do curso de Tecnologia em Design Gráfico, foi possível atingir os objetivos estabelecidos, compreender a importância do ensino das artes durante o período da infância e o papel do designer como mediador neste processo.

A etapa de pesquisa bibliográfica permitiu um maior conhecimento sobre o Dadaísmo, sua importância como movimento de vanguarda, artistas pertencentes, e acima de tudo, a influência exercida nas gerações seguintes e desdobramentos da discussão sobre o papel da arte e do artista.

Mediante a pesquisa, também foi possível perceber a importância dos conceitos de design editorial para um resultado adequado e satisfatório perante o público leitor. A observação de crianças interagindo com livros durante a pesquisa com público-alvo foi parte importante para as escolhas posteriores na construção do projeto, por possibilitar o conhecimento sobre preferências e adversidades demonstradas durante o contato direto com o leitor em potencial, complementando as informações obtidas na pesquisa bibliográfica e análise de livros infantis sobre arte.

5.1 Dificuldades encontradas na pesquisa

A falta de informações concretas sobre a produção de livros infantis com temática artística foi a maior dificuldade para o desenvolvimento deste projeto. A falta de dados sobre estudos relevantes acerca de uma produção adequada para crianças, tendo como temas pintores ou vanguardas artísticas, dificultou a profundidade da pesquisa em relação a forma de exposição de conteúdo e preferências gráficas. Por esse motivo, a construção do projeto privilegiou atividades práticas e informações visuais elaboradas a partir dos livros infantis analisados.

6.2 Recomendações para futuros trabalhos

Recomenda-se para futuros trabalhos a realização da verificação do modelo por meio de pesquisas com amostragem de público alvo, a fim de obter as informações necessárias para possíveis modificações do projeto. Também recomenda-se uma revisão de texto por profissionais da área pedagógica, para que a leitura se adeque a faixa etária estabelecida e o conteúdo seja apresentado de forma adequada.

Com o protótipo final aprovado, será possível o encaminhamento do material à editoras para uma possível produção em grande escala.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARP. Hans. **Retângulos dispostos segundo a lei do acaso**. Disponível em <<http://arthistory.about.com/>> Acessado em 10 fev. 2014

BACELAR, Jorge. **Apontamentos sobre a história e desenvolvimento da impressão**. 1999. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar_apontamentos.html> Acesso em 12 jan.2014.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 6.ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

BERTRAND, Frédérique. **On ne copie pas**. Disponível em <<http://page-spread.com>> Acesso em 13 fev. 2014.

BRUNHOFF, Jean. **A história de Babar, o pequeno elefante**. Disponível em <<http://themorgan.org>> Acesso em 9 fev. 2014.

BUSCH, Wilhelm. **Max und Moritz**. Disponível em <<http://childrensbooksonline.org>> Acesso em 17 fev. 2014.

CALDECOTT, Randolph. **The House That Jack Built**. Disponível em <<http://fulltable.com>> Acesso em 20 fev. 2014.

CANTON, Katia. **Beijo de Artista**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.

_____. **O trem da história: uma viagem pelo mundo da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

CARUSO, Carla; BONITO, Angelo. **Anita Malfatti**. São Paulo, SP: Callis, 2009

CARVALHO, Olivio da Costa. **Dicionário de Francês - Português**. Porto: Porto Editora, 1994.

CHIPP, Herschel Browning; SELZ, Peter Howard; TAYLOR, Joshua Charles. **Teorias da arte moderna**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

COLLINS, Harper. **Snow Inside The House**. Disponível em <<http://behance.net>> Acesso em 16 fev. 2014.

CORÇÃO, Carolina; MAGNERE, Alejandro A. O. **Projeto gráfico de logomarca e material de apoio didático e divulgação para a oficina de fotografia “Revelando Olhares”**. 2008. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

DUCHAMP. Marcel. **Chafariz**. Disponível em <<http://egonturci.wordpress.com>> Acesso em 12 fev. 2014.

_____. **L.H.O.O.Q.** Disponível em <<http://wikipaintings.org>> Acesso em 22 fev. 2014.

_____. **Roda de bicicleta**. Disponível em <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/>> Acesso em 10 fev. 2014.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Hong Kong [China]: Taschen, 2010.

FARTHING, Stephen; CORK, Richard. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2010.

FENSTERSEIFER, Thais Arnold. **Design editorial: Os livros infantis e a construção de um público-leitor**. 2012. 210 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Design Visual, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FONTOURA, Antônio Martiniano. **O livro do livro**. Curitiba, PR: Editora Gramofone, 2007.

GERHARDT, Tatiana E; SILVEIRA, Denise T. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2009.

GONÇALVES, Antônio. **Dadaísmo ou Movimento Dada – M9**. 2009. Disponível em: <http://arteehistoriaepci.blogspot.com.br/2009/03/dadaismo-ou-movimento-dada-m9.html>

GOULART, Iris Barbosa. **Piaget: experiências básicas para utilização pelo professor.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II – Como criar e produzir livros.** São Paulo, SP: Editora Rosari, 2007.

HAUSMANN, Raoul. **O crítico de Arte.** Disponível em < <http://tate.org.uk/>> Acesso em 10 fev. 2014.

HÖCH, Hannah. **Incisão com a Faca de Cozinha Dada Através da Barriga de Cerveja da Última Época Cultural Weimar Alemã.** Disponível em <<http://arthistory.about.com>> Acesso em 10 fev. 2014.

LEGRAND, Edy. **Macao et Cosmage.** Disponível em <<http://michellagarde.fr>> Acesso em 13 fev. 2014.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.

LOURENÇO, Daniel Alvares. **Tipografia para livro de literatura infantil: Desenvolvimento de um guia com recomendações tipográficas para designers.** 2011. 284 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MARTINS, Cláudio. **Não pegue este livro! Fuja! Corra!.** São Paulo, SP: Geração, 2003

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico.** São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 1981.

O Autor. Amatic.

O Autor. Capa do livro Anita Malfatti.

O Autor. Capa do livro O menino que mordeu Picasso.

O Autor. Capa do livro O trem da história.

O Autor. Capa do livro Não pegue este livro! Fuja! Corra!

O Autor. Capa do livro Salvador Dalí.

O Autor. Capa do protótipo.

O Autor. Capa e contracapa do projeto gráfico.

O Autor. Crianças folheando livros.

O Autor. Gráfico com as respostas dos participantes.

O Autor. Método Projetual.

O Autor. Metodologia do Projeto.

O Autor. Museo Sans 300.

O Autor. Página dupla do projeto gráfico.

O Autor. Página dupla do projeto gráfico: atividade “colagem”.

O Autor. Página dupla do projeto gráfico: atividade “L.H.O.O.Q.”.

O Autor. Página dupla do projeto gráfico: atividade “receita para um poema Dadaísta”.

O Autor. Página dupla do projeto gráfico: atividade “retângulos dispostos segundo a lei do acaso”.

O Autor. Página dupla final do projeto gráfico.

O Autor. Página dupla do protótipo.

O Autor. Página dupla do protótipo: atividade “L.H.O.O.Q.”.

O Autor. Página dupla do protótipo: atividade “retângulos dispostos segundo a lei do acaso”.

O Autor. Páginas internas do livro Anita Malfatti.

O Autor. Páginas internas do livro O menino que mordeu Picasso.

O Autor. Páginas internas do livro O trem da história.

O Autor. Páginas internas do livro Não pegue este livro! Fuja! Corra!

O Autor. Páginas internas do livro Salvador Dalí.

O Autor. Paleta de cores.

OLIVEIRA, Patricia Silva de. **Surrealismo e uma prática no Ensino Fundamental**. [s.l.], [s.d.].

PACOVSKÁ, Květa. **Alphabet**. Disponível em <<http://popuplady.com>> Acesso em 10 fev. 2014.

PIGNATARI, Décio. **Bili com limão verde na mão**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009

PENROSE, Antony. **O menino que mordeu Picasso**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.

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

RICHTER, Hans; FLEISCHER, Marion. **Dada: arte e antiarte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

ROMANI, Elizabeth. **Design do livro-objeto infantil**. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SAMARA, Timothy. **Grid**: Construção e desconstrução. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

SEDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Disponível em <<http://themorgan.org>> Acesso em 12 fev. 2014.

TATCHEVA, Eva. **Witch Zelda's Birthday Cake** Disponível em <<http://butterscotchandbeesting.blogspot.com>> Acesso em 15 jan. 2014.

VENEZIA, Mike. **Salvador Dali**. São Paulo, SP: Moderna, 1999.

WEINGART, Wolfgang. **My Way to Typography**. Disponível em <<http://page-spread.com>> Acesso em 16 fev. 2014.

.

GLOSSÁRIO

CMYK – Abreviação do sistema de cores formado por Cyan (Ciano), *Magenta* (Magenta), *Yellow* (Amarelo) e black (Preto), utilizado pela indústria gráfica.

Design Editorial – Especialidade do Design Gráfico que engloba todos os tipos de publicações impressas.

HTML – Linguagem de marcação utilizada para produzir páginas de web.

Legibilidade – “Habilidade do indivíduo em discriminar e reconhecer letras e números, sendo influenciada pela espessura das letras, contraste, largura e altura do caractere, contorno e qualidade de reprodução” (MORAES apud RIBEIRO, 2004).

Offset – Processo planográfico cuja essência consiste em repulsão entre água e gordura (tinta gordurosa).

Serifa – Pequenos traços ou prolongamentos localizados nas extremidades da fonte topográfica.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Pesquisa semiestruturada com amostragem de público-alvo

- Total de alunos:
- Número de meninas e meninos
- Faixa etária:

- Você tem acesso a livros com temática artística

- Qual a sua capa favorita? Por quê?

- Quais aspectos te agradam mais? Por quê? (Tamanho de blocos de texto, cores, formatos, acabamento, imagens, fontes, entre outros)

- Qual livro você mais gostou? Por quê?

- Discussão sobre um livro com propostas interativas