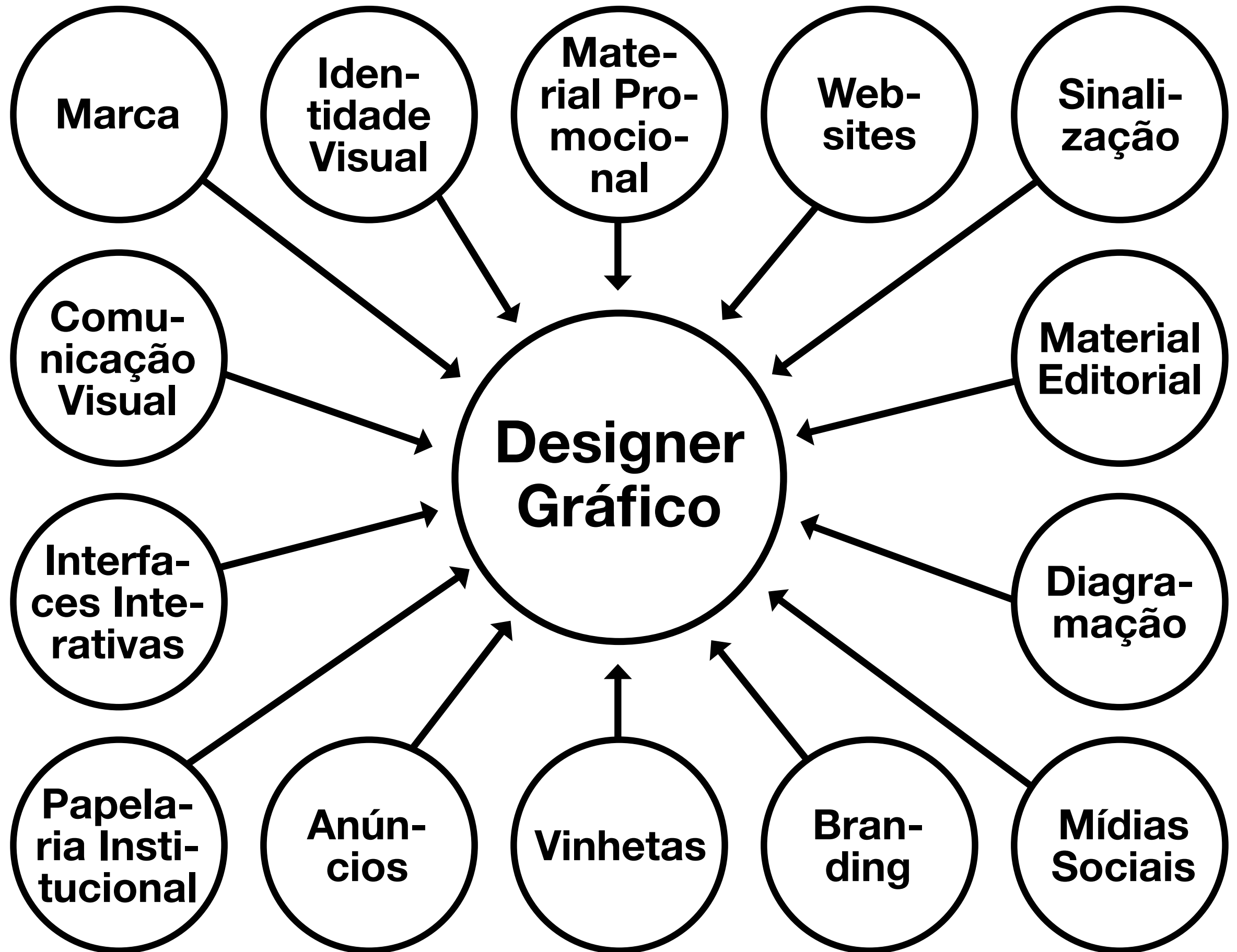


ps.2 arquitetura + design

—

Fábio Prata

Flávia Nalon



Designer Gráfico

Estratégia

- 1. Branding**
 - 2. Marca**
 - 3. Identidade Visual**
-

Mídia Impressa

- 4. Papelaria Institucional**
 - 5. Material Promocional**
 - 6. Material Editorial**
 - 7. Anúncios Impressos**
-

Mídia Digital

- 8. Websites**
 - 9. Vinhetas**
 - 10. Mídias Sociais**
-

Espaço

- 11. Sinalização**
- 12. Comunicação Visual**
- 13. Interfaces Interativas**

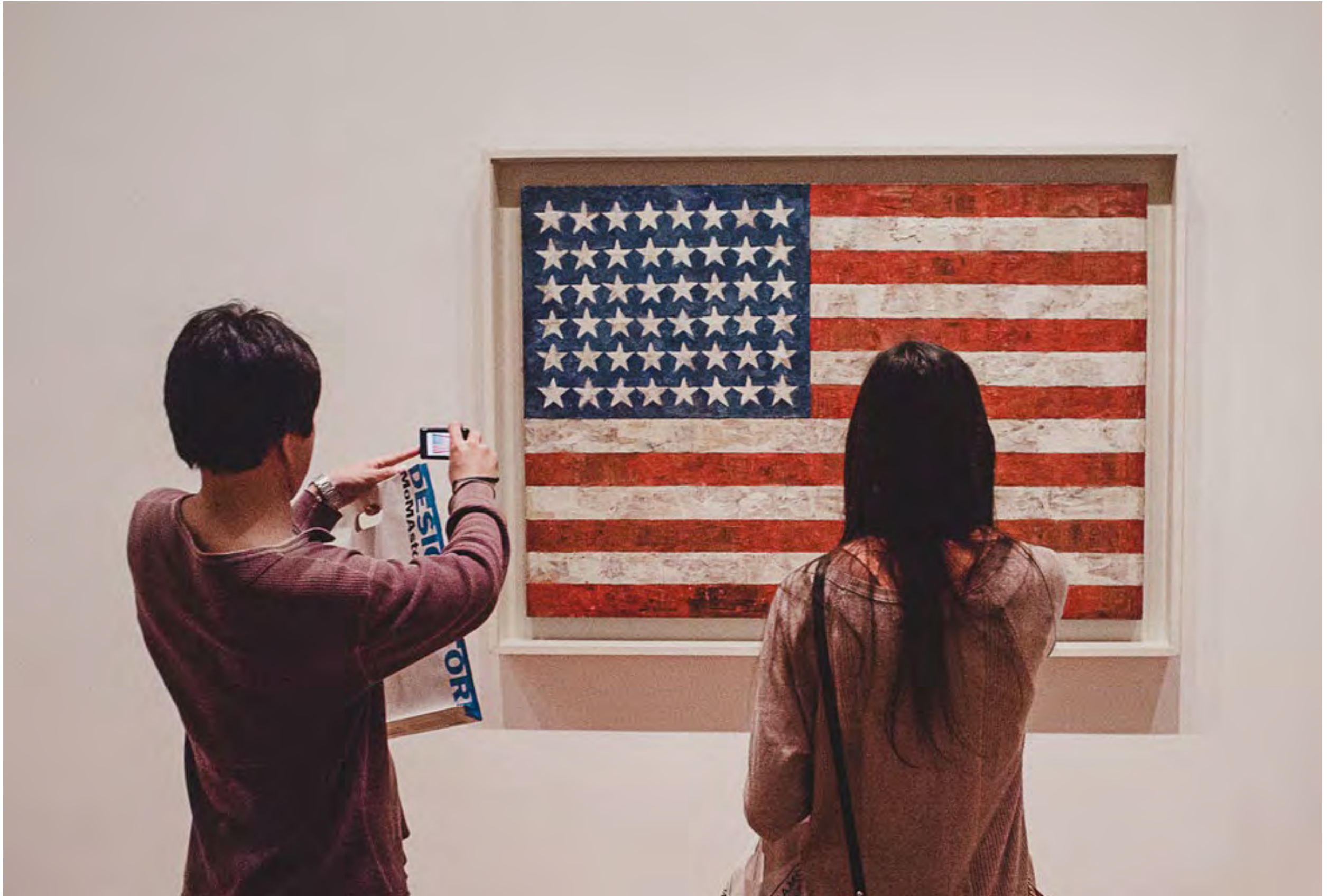
A visita.



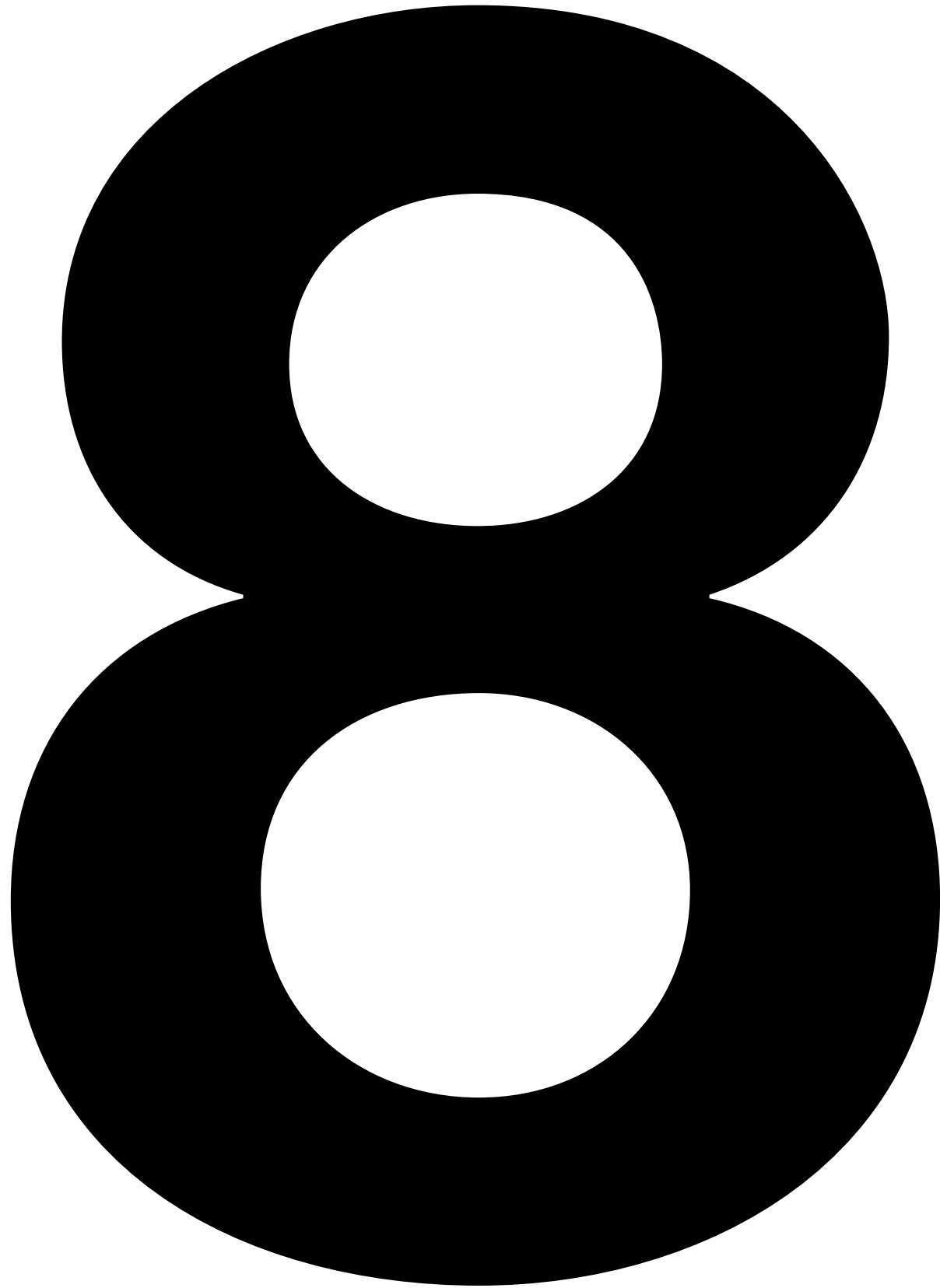


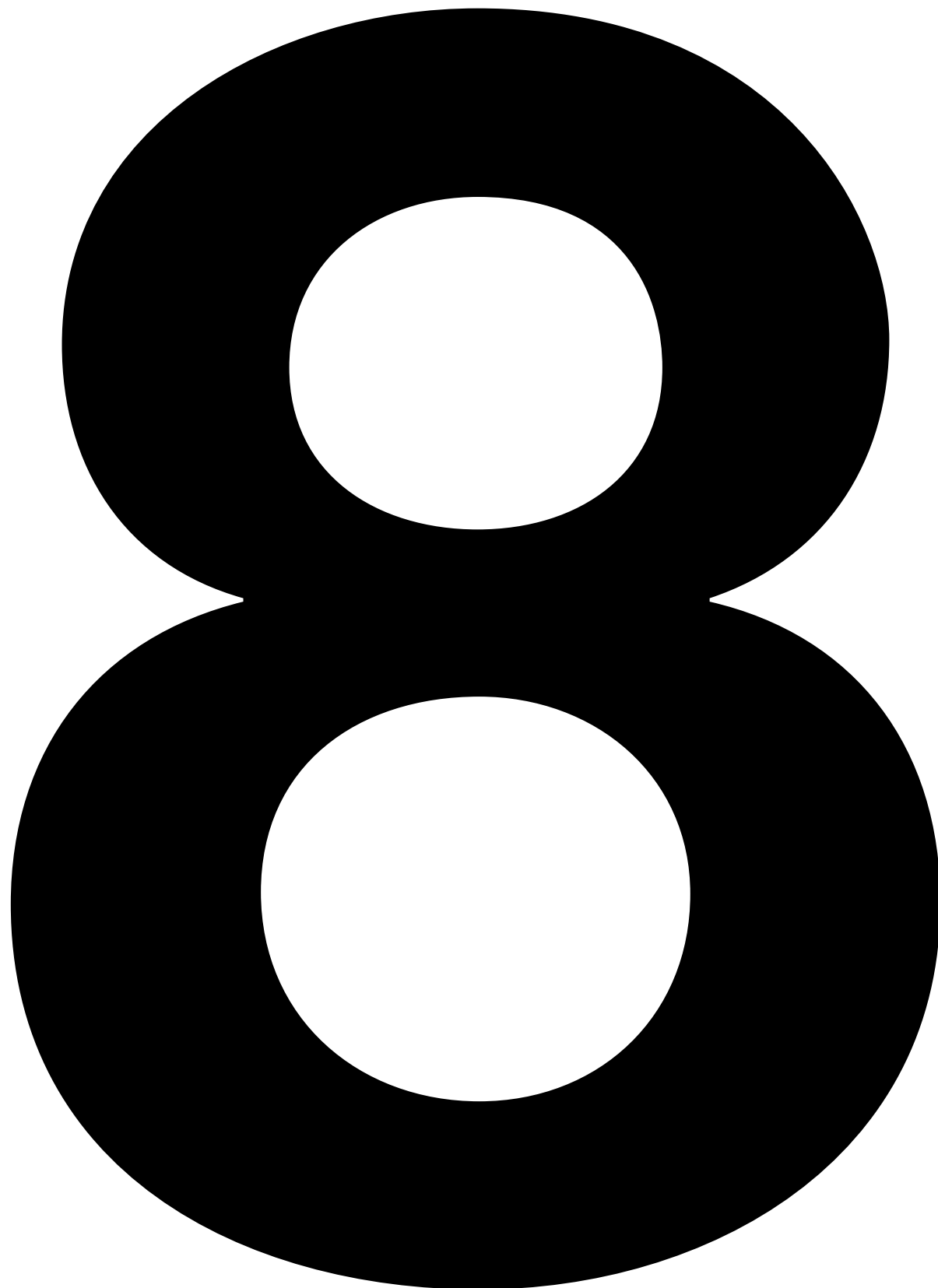
Visitantes
permanecem em
média **2 segundos**
olhando para uma
obra de arte.

Fonte
Colors Magazine, Looking at Art.





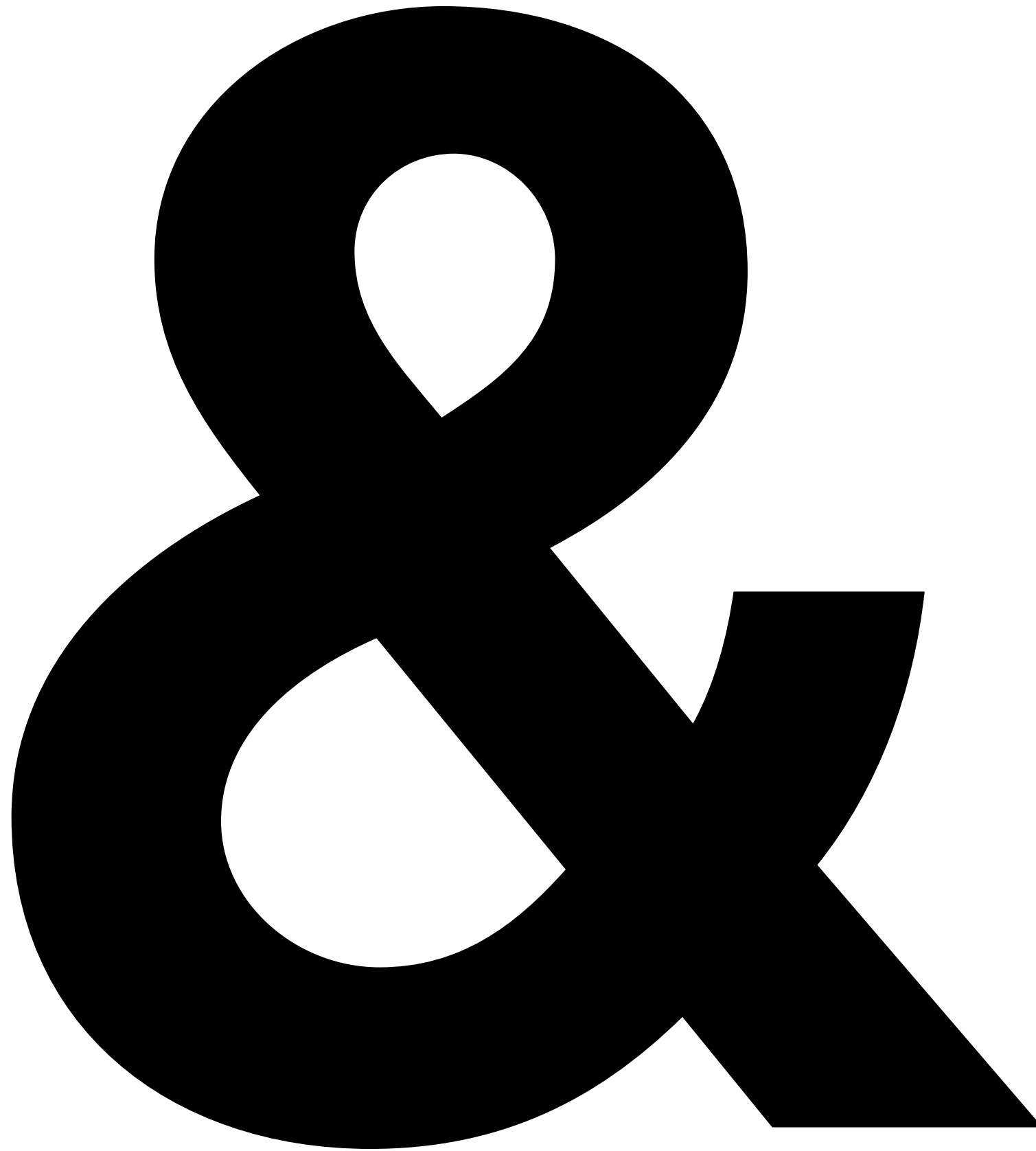


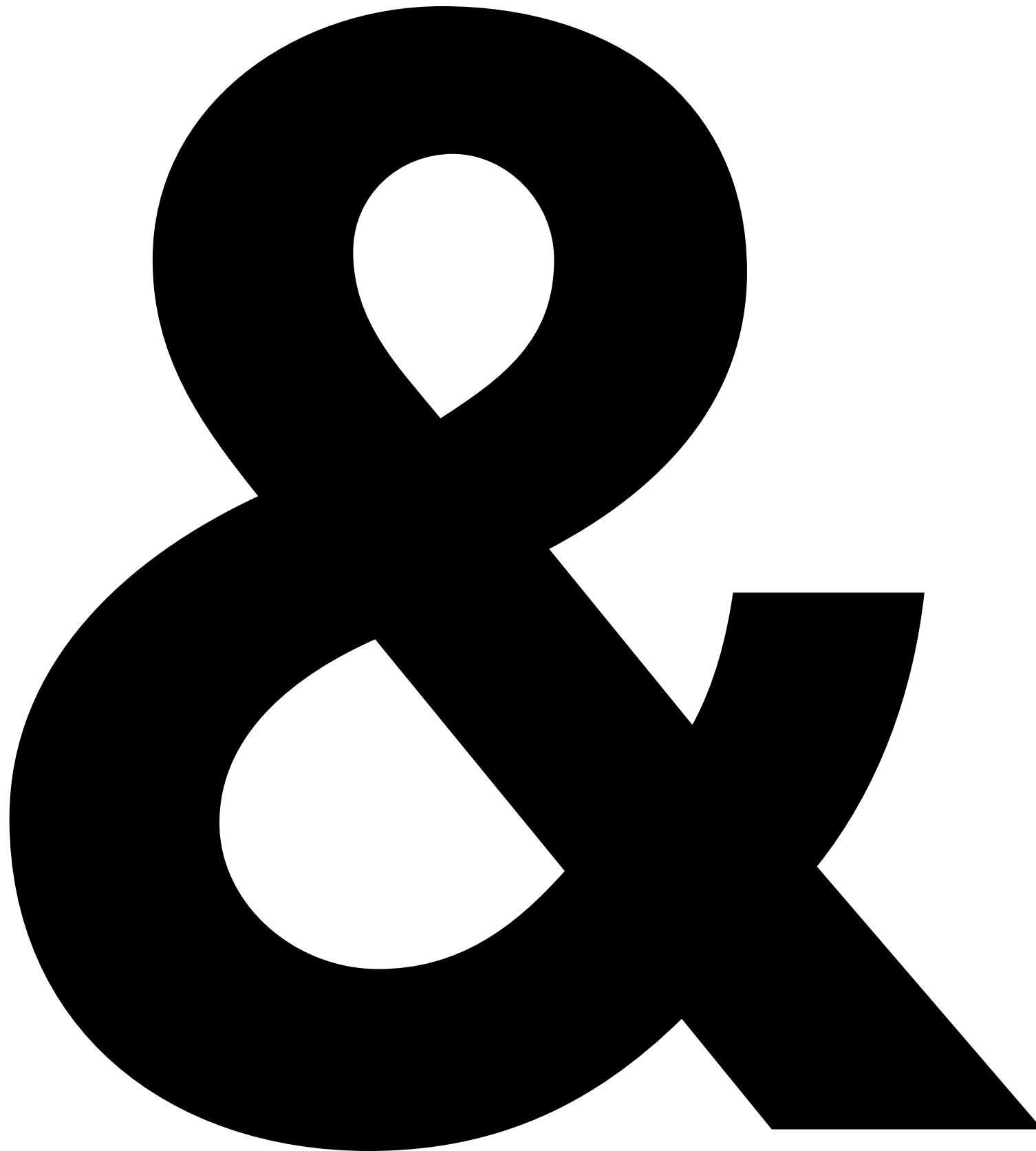


Visitantes gastam em
média **8 segundos**
lendo um texto de
parede.

Fonte
Colors Magazine, Looking at Art.







Visitas a museus e exposições são atividades sociais. Em média, apenas uma a cada seis pessoas (**16%**) faz a visita sozinho.

Fonte
Colors Magazine, Looking at Art.



Tipografia e legibilidade

textus

(tecido, em latin)

A homogeneidade da “cor” é o objetivo almejado pelo tipógrafo.

45

75

Uma linha de texto que contenha entre **45** e **75** caracteres é considerada satisfatória para uma página de uma coluna. A linha de **66** caracteres é considerada ideal.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua.

Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífenos.

66 caracteres
por linha.

40

50

Para trabalhos em
múltiplas colunas,
uma média entre
40 e **50** caracteres
é melhor.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas

demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções pequenas e isoladas (notas marginais desalinhadas, por exemplo) a linha mínima pode chegar a 12 ou a 15 caracteres. Em todo caso, esses comprimentos de linha são médias, e eles incluem, além das letras, espaços em branco e pontuação. A maneira mais simples de calculá-los é utilizar uma tabela de composição como a da página 37. Para fazê-lo, meça o comprimento do alfabeto romano internacional básico em caixa-baixa no tipo e no tamanho que quiser, e a tabela irá mostrar o número médio de caracteres que podem aparecer em uma linha específica. Na maior parte das fontes de texto, o alfabeto romano de 10 pontos vai medir entre 10 e 140 pontos de comprimento, mas um alfabeto itálico de 10 pontos pode chegar a magros 100 pontos ou menos, enquanto um bold pode atingir 160. O alfabeto de 12 pontos irá medir 1,2 vez o comprimento do alfabeto de 10 pontos, como era de se esperar – mas não exatamente, a não ser que tenha sido gerado

50 caracteres por linha.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha

generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções pequenas e isoladas (notas marginais desalinhadas, por exemplo) a linha mínima pode chegar a 12 ou a 15 caracteres.

Em todo caso, esses comprimentos de linha são médias, e eles incluem, além das letras, espaços em branco e pontuação. A maneira mais simples de calculá-los é utilizar uma tabela de composição como a da página 37. Para fazê-lo, meça o comprimento do alfabeto romano internacional básico em caixa-baixa no tipo e no tamanho que quiser, e a tabela irá mostrar o número médio de caracteres que podem aparecer em uma linha específica. Na maior parte das fontes de texto, o alfabeto romano de

40 caracteres por linha.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é ge-

ralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontinuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções

30 caracteres
por linha.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim como o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

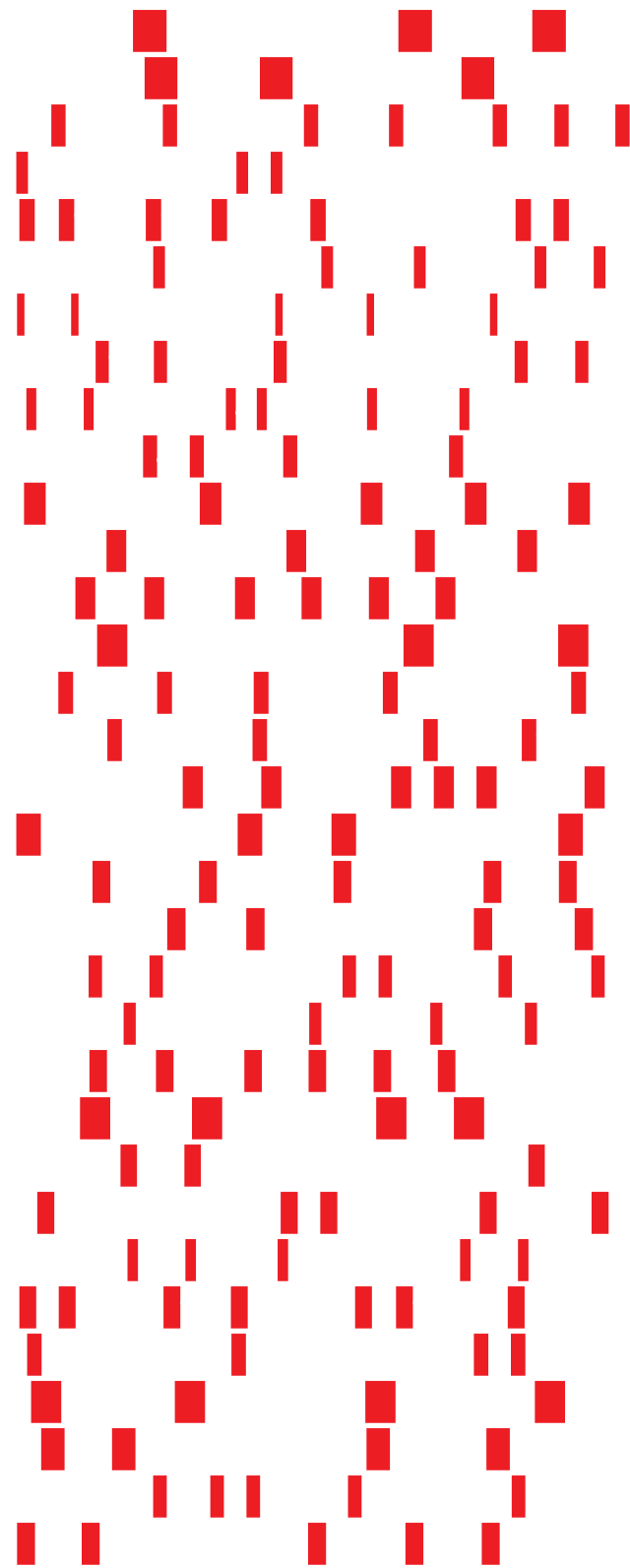
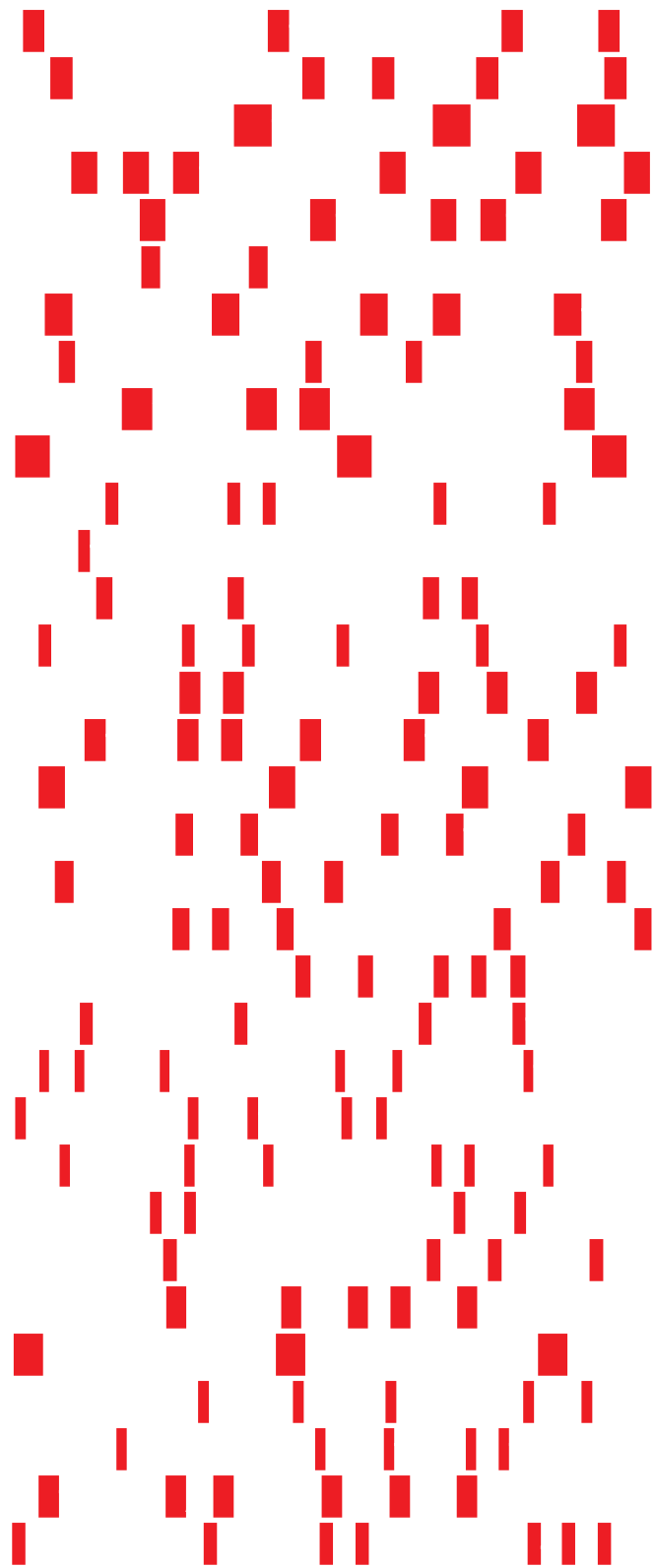
Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres — contando letras e espaços — é ge-

ralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontinuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé. Estas com entrelinha generosa, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções

30 caracteres
por linha.



30 caracteres
por linha.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66

caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor. Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anoréxi-

30 caracteres
por linha;
texto alinhado
à esquerda

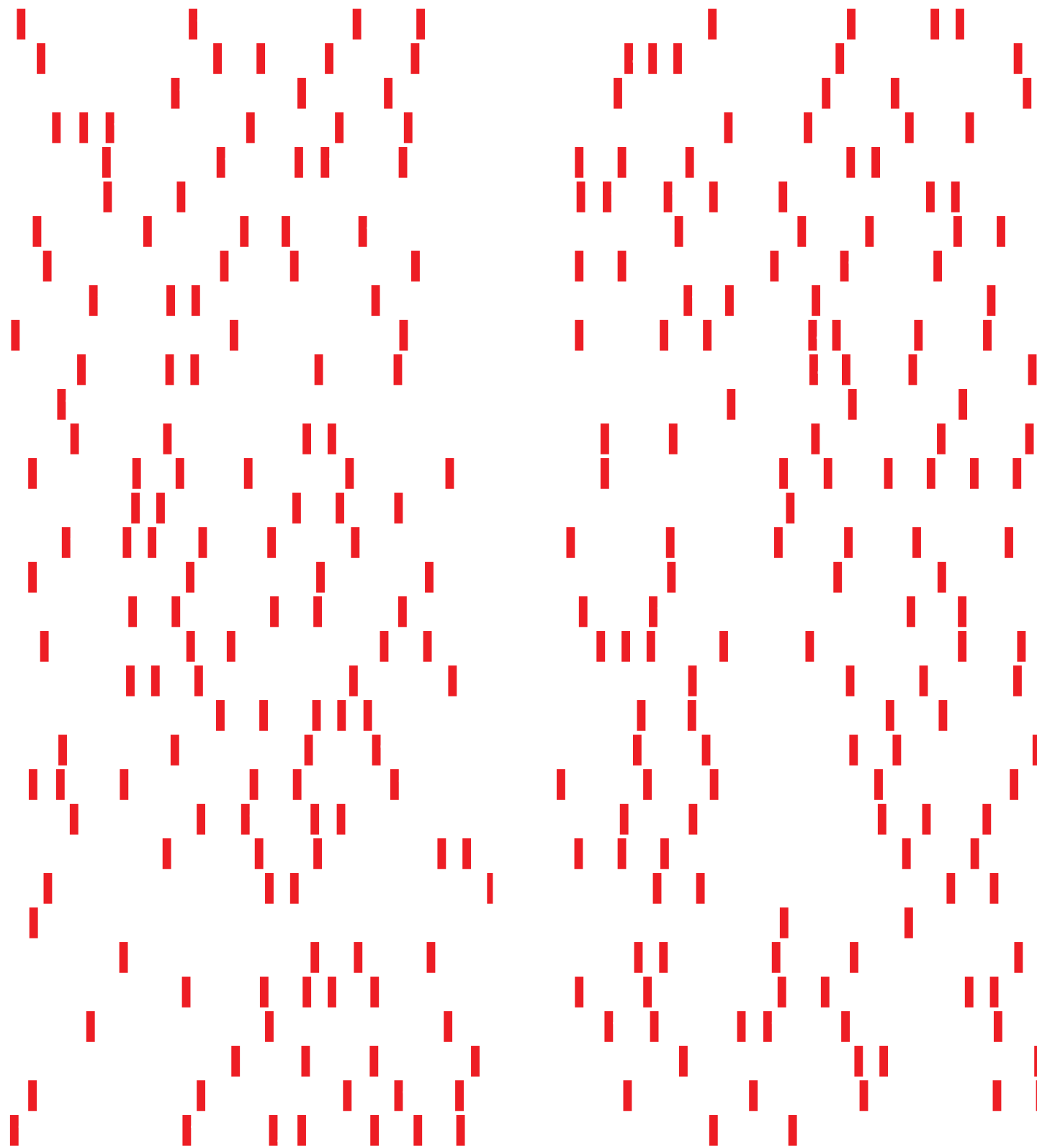
O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim como o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66

caracteres — contando letras e espaços — é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor. Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé — estas com entrelinha generosa —, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anoréxi-

30 caracteres
por linha;
texto alinhado
à esquerda



30 caracteres
por linha;
texto alinhado
à esquerda

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é ge

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras

texto
justificado
—
texto alinhado
à esquerda

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco

30

45

Livros no alfabeto latino costumam ter entre **30** e **45** linhas por página.

Com uma média de 10 a 12 palavras por linha (66 caracteres), a página comportará entre **300** e **500** palavras.

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua.

Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen.

30 linhas
328 palavras

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua. Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38 caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções pequenas e isoladas (notas marginais desalinhadas, por exemplo) a linha mínima pode chegar a 12 ou a 15 caracteres.

Em todo caso, esses comprimentos de linha são médias, e eles incluem, além das letras, espaços em branco e pontuação. A maneira mais simples de calculá-los é utilizar uma tabela de composição como a da página 37. Para fazê-lo, meça o comprimento do alfabeto romano internacional básico em caixa-baixa no tipo e no tamanho que quiser, e a tabela irá mostrar o número médio de caracteres que podem aparecer em uma linha específica.

45 linhas
455 palavras

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim com o escriba, procura tecer o texto da maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de cor. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.

Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra média, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor.

Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como bibliografias ou notas de rodapé – estas com entrelinha generosa –, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior do que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua.

Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]. Linhas mais curtas podem ser perfeitamente bem compostas com um pouco de paciência e sorte, mas no trabalho cotidiano linhas com média menor do que 40 ou 38

caracteres trarão uma erupção de espinhas brancas ou porcos-espinhos: espaços derramados e errático entre as palavras ou uma epidemia de hífen. Se a linha for curta, o texto deverá ser composto desalinhado à direita. Em doses maiores, mesmo esse tipo de composição pode parecer anorético se a linha contiver menos de 30 caracteres, mas em porções pequenas e isoladas (notas marginais desalinhadas, por exemplo) a linha mínima pode chegar a 12 ou a 15 caracteres.

Em todo caso, esses comprimentos de linha são médias, e eles incluem, além das letras, espaços em branco e pontuação. A maneira mais simples de calculá-los é utilizar uma tabela de composição como a da página 37. Para fazê-lo, meça o comprimento do alfabeto romano internacional básico em caixa-baixa no tipo e no tamanho que quiser, e a tabela irá mostrar o número médio de caracteres que podem aparecer em uma linha específica. Na maior parte das fontes de texto, o alfabeto romano de 10 pontos vai medir entre 10 e 140 pontos de comprimento, mas um alfabeto itálico de 10 pontos pode chegar a magros 100 pontos ou menos, enquanto um bold pode atingir 160. O alfabeto de 12 pontos irá medir 1,2 vez o comprimento do alfabeto de 10 pontos, como era de se esperar – mas não exatamente, a não ser que tenha sido gerado a partir do mesmo desenho-mestre.

Em uma página de livro convencional, a largura da coluna costuma ter 30 vezes o tamanho do tipo, mas há linhas cujo comprimento diminui para 20 ou aumenta para até 40 vezes, mantendo-se dentro de um alcance previsível. Se, por exemplo, o tamanho do tipo for de 10 pontos, essa largura poderia ficar entre 30 x 10 = 300 pt, que equivale a 300/12 = 25 pacas. O comprimento típico de um alfabeto em caixa-baixa para uma fonte de texto de 10 pontos é de 128 pontos, e a tabela de composição nos mostra que essa fonte irá acomodar aproximadamente 65 caracteres por linha.

45 linhas
640 palavras

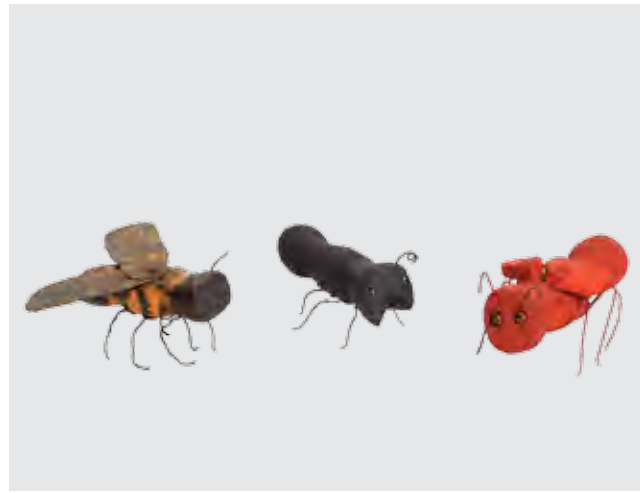
Projetos.

Bienal Naïfs do Brasil. SESC Piracicaba.

Curadoria: Clarissa Diniz, Claudinei Roberto da Silva e Sandra Leibovici
Projeto Expográfico: Bartira Ghoubar

BIENAL
NAÏFS
DO BRASIL
2016

N



V

RF



S







BIENAL
NAIÏFS
DO BRASIL
2016

**TODO
MUNDO É,
EXCETO
QUEM NÃO É**

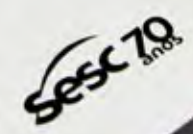
13ª edição de uma das principais
mostras de arte popular do país

VISITAÇÃO
20 de agosto a 27 de novembro
Sesc Piracicaba

Mais informações em
sescsp.org.br/bienalnaifs

**111 ARTISTAS
24 ESTADOS
185 OBRAS**

Comissão curadora
Clarissa Diniz
Claudineia Roberto
Sandra Leitovici



**CULTURA,
ESPORTE E LAZER
em REGISTRO**

NO DIA 23 DE ABRIL, o Sesc Piracicaba recebeu a 13ª edição da Bienal Naïfs do Brasil, a primeira realizada no interior do país. O evento, no Sesc de Piracicaba, contou com a presença de mais de 100 artistas de todo o Brasil, além de artistas estrangeiros. A programação de quatro semanas e mais de 100 atividades culturais, esportivas e de lazer, com o tema "Cultura, Esporte e Lazer em Registro", foi planejada para celebrar o aniversário de 70 anos do Sesc Piracicaba e o aniversário de 70 anos do Sesc em geral.

A Bienal Naïfs do Brasil é uma das principais exposições de arte popular do país. Ela reúne obras de artistas de todo o Brasil, além de artistas estrangeiros. A programação de quatro semanas e mais de 100 atividades culturais, esportivas e de lazer, com o tema "Cultura, Esporte e Lazer em Registro", foi planejada para celebrar o aniversário de 70 anos do Sesc Piracicaba e o aniversário de 70 anos do Sesc em geral.

**70 ANOS DE HISTÓRIA DO SESC
E DA CULTURA POPULAR DO BRASIL
COM A BIENAL NAIÏFS DO BRASIL
2016**













ELI BACELAR
1960, Manaus, AM
Reside em Manaus, AM
Bar do Forró, 2016
Acrílica sobre tela
85 x 80 cm

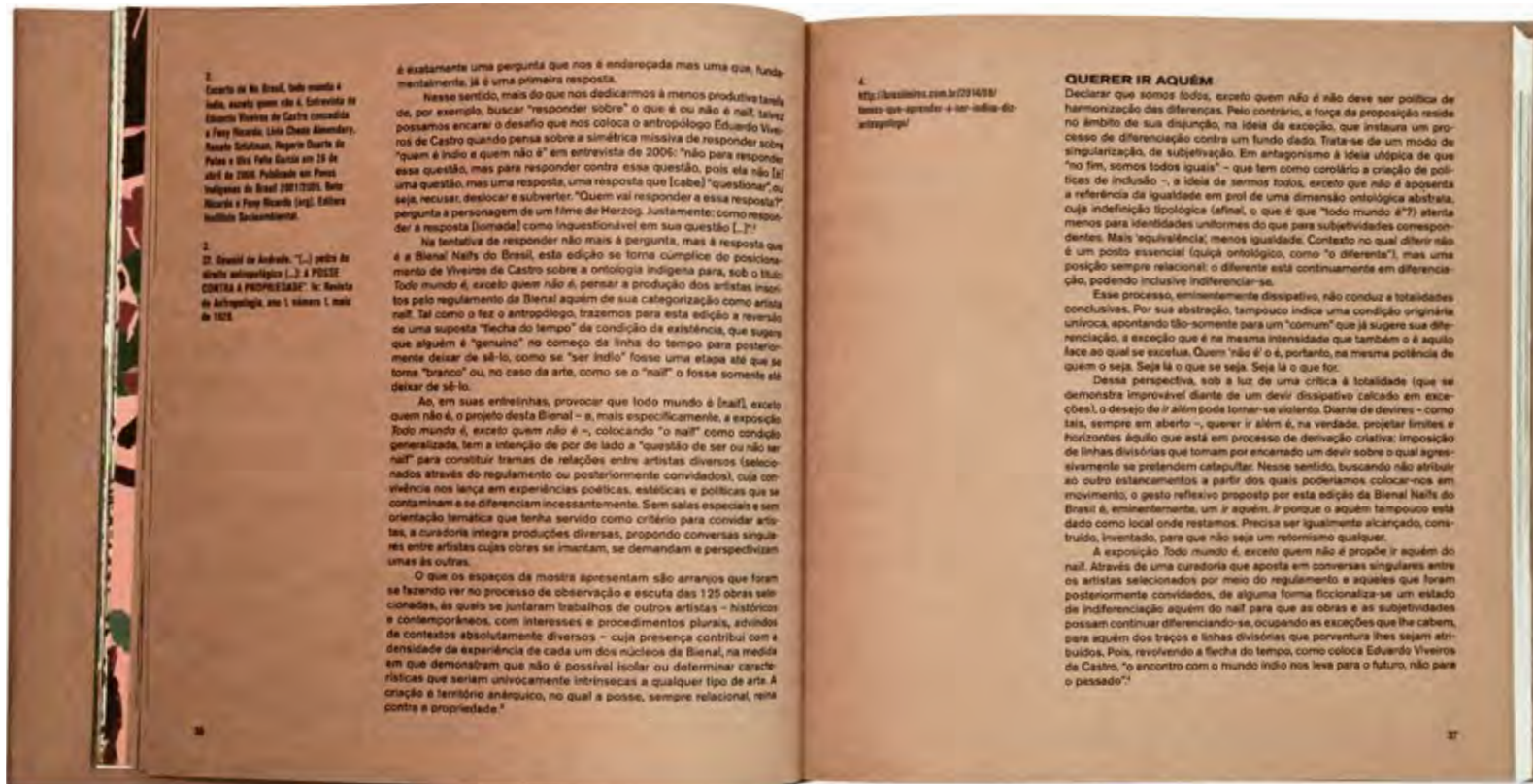


ELI BACELAR
1960, Manaus, AM
Reside em Manaus, AM
Zilda de Sanfona, 2016
Acrílica sobre tela
85 x 80 cm



MARILENE GOMES
1959, Paulista, PE
Reside em Santana do Paraitubá, SP
MENÇÃO ESPECIAL
Metrô Barra Funda, 2016
Acrílica sobre tela
80 x 120 cm







JOÃO GENEROSO
 1950, Tapira, SP
 Reside em São Paulo, SP
Retrato lamber, lamber I, 2015
 Encaustica sobre madeira
 24 x 39 cm

JOÃO GENEROSO
 1950, Tapira, SP
 Reside em São Paulo, SP
Retrato lamber, lamber II, 2015
 Encaustica sobre madeira
 24 x 39 cm



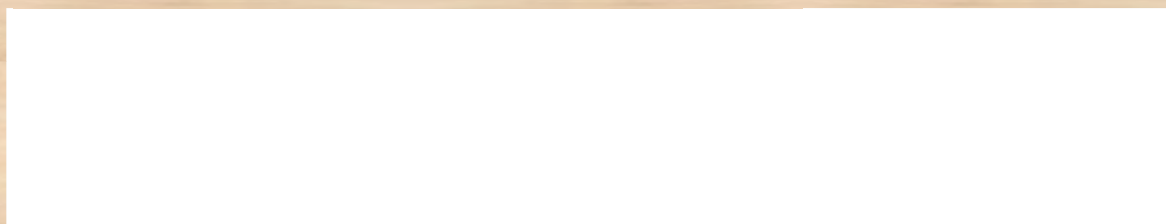
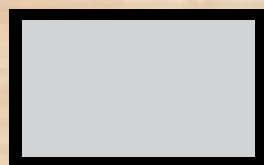
DELSON UCHÔA
 1966, Macaó, AL
 Reside em Macaó, AL
SaMite novo, 2013
 Acrílica sobre potelato
 e sombrinhas chinesas
 e 130 cm
 Coleção Zipper Galeria
 Fotografia de Gu Gomes



DELSON UCHÔA
 1958, Macaó, AL
 Reside em Macaó, AL
 da série *Bicho de Seda*, 2014
 Fotografia
 110 x 150 cm
 Coleção Zipper Galeria
 Fotografia de Delson Uchôa

TOD
O MU
NDO
É EX
CET
O QU
EM N
ÃO É

Desnaturalizar. Nem mesmo o ser é o ser. A natureza não é o que nos une. O que nos conecta é o que fazemos com ela, o que ela faz conosco, sem nos dar o direito de não. A humanidade como diversidade. Formas de existência. Formas de organização. A humanidade humana e não humana. O mesmo origem de verdade. Inclusive a origem do mundo de que um mundo se origina novamente, dando à luz a outra coisa. É a corporalidade partida.



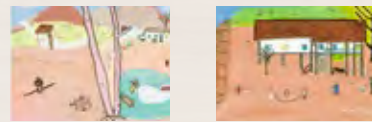
G R Á F I C O

A importância da linha que guia o olhar. De cima, que estabelece o ritmo e a hierarquia de leitura, na vertical. A linha que guia o olhar e a linha que estabelece o ritmo, mas do que se trata? O desenho. Como funciona a linha gráfica, que se faz no processo de construção e escala. Ela que surge quando se trata de fazer arte.



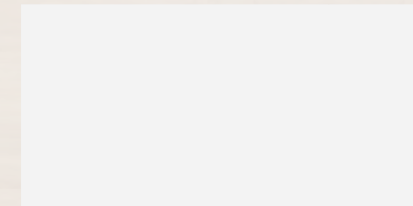
P O L Í T I C O

Mulher. Sem dúvida, a mulher fazida em carne por entre as diferenças e singularidades. Ocorre um amplexo de sentidos, entre as linhas, as formas, o espaço, o tempo. A mulher se multiplica na arte em forma de ausência e presença, dessa forma, das manifestações políticas e sociais no Brasil. Mulher, a mulher que aponta para o espaço da liberdade e da cidadania. Mulher, a mulher que aponta para o espaço da liberdade e da cidadania.



E S P A Ç O

Quando a linha se apresenta, ela define. Espaço é um termo de difícil apreensão, ele define os pontos de vista, o ritmo, o tempo, o espaço, o tempo, o espaço, o tempo. Quando se trata de espaço, o tempo, o espaço, o tempo, o espaço, o tempo. Quando se trata de espaço, o tempo, o espaço, o tempo, o espaço, o tempo.



M A T É R I C O

Como conteúdos. Caricaturas. Lances de humor. Onda de crítica social e política. Mulher, a mulher que aponta para o espaço da liberdade e da cidadania. Mulher, a mulher que aponta para o espaço da liberdade e da cidadania.



Corpo contaminado. Cor
çado ao território ond
contra a propriedade, c
imantam, se agrupam
outras sem respeito a
ria é o corpo que não
e que se transfigura
Corporeidade. Cois
dades, volumes, ter
vinculam, intensida

R

PICÇ TÓ

O desejante da pintura. Quando se deseja, deseja-se o todo – da cor, da tinta, da massa, do escorrimento, do volume, da superfície, do espaço. Daquilo que é o pictórico fora da pintura, e para além de qualquer figura. Do desejo pela pintura que se interpõe à narrativa e que, desejante, delira.

RIC O



ADISSENY
1975. Goiânia, GO
Reside em João Pessoa, PB
MENÇÃO ESPECIAL
Figurantes, 2016
Xilogravura sobre papel

ADISSENY
1975. Goiânia, GO
Reside em João Pessoa, PB
MENÇÃO ESPECIAL
Maestro, 2016
Xilogravura sobre papel

ENZO FERRARA
1984. São Paulo, SP
Reside em Mogi das Cruzes, SP

O meu coração sempre esteve em
Piracicaba (I) – Cana (Rio Piracicaba, pro-
testo com vista das torres da igreja matriz,
Instituto Educacional Piracicabano e Casa
do Povoador) Série comemorativa de 30
anos de arte naïf no Sesc Piracicaba, 2016
Mista

ENZO FERRARA
1984. São Paulo, SP
Mogi das Cruzes, SP

O meu coração sempre esteve
Piracicaba (II) – Café (Rua do P
sociedade italiana de Piraci
Mercadão Municipal de
obras chegando no S
a Bienal Naïfs, 20
Mista

ROSANA PAULINO

1967. São Paulo, SP

Reside em São paulo, SP

Ama de Leite N.1, 2015

Terracota, fita de cetim e plástico

Coleção da artista

ENZO FERRARA

1984. São Paulo, SP
Mogi das Cruzes, SP

O meu coração sempre esteve em
Piracicaba (II) – Café (Rua do Porto,
sociedade italiana de Piracicaba,
Mercadão Municipal de Piracicaba,
obras chegando no Sesc Piracicaba, e
a Bienal Naïfs, 2016
Mista

THIAGO
1981. São Lu
Reside em São
O coqueiro de sete
martirio de São
- Para Oxós
Pneu de
ferro

em
Piracicaba, pro-
a matriz,
Casa



O Triunfo da Cor. CCBB, SP/ RJ.

Curadoria: Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Isabelle Cahn
Projeto Expográfico: Virginia Fienga

A cor expressa por si só alguma coisa.

Vincent van Gogh, 1885



O triunfo da cor

O pós-impressionismo:
obras-primas do Musée d'Orsay
e do Musée de l'Orangerie

A questão da cor na pintura ocidental sempre foi objeto de debates apaixonados. Durante o século 19, ela opôs, de um lado, os adeptos de uma arte dominada pelo desenho, e, do outro, os partidários de uma expressão baseada nas sensações visuais. O confronto tem início com Ingres e Delacroix, dentro da própria Academia de Belas Artes de Paris.

O advento da sociedade industrial, na segunda metade do século, vem alterar radicalmente essa divisão. Os impressionistas impõem a superioridade da percepção visual à expressão da sensibilidade contemporânea – em uma sociedade dominada pelo movimento e pela velocidade, sua pintura põe abaixo a concepção de uma arte baseada em cânones estéticos imutáveis. A subjetividade da percepção permite que a cor se emancipe das tonalidades regionais e de sua relação puramente mimética com a realidade.

A geração de artistas que sucede aos impressionistas entre 1885 e 1905 apregoa uma abordagem múltipla da cor: ora objetiva e científica, com a decomposição de seu espectro, ora emocional, sensual, cerebral, filosófica ou simbolista. Essa vanguarda, que reúne artistas tão diferentes entre si como Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat, Signac, Bonnard, Maurice Denis, Odilon Redon e Matisse, é batizada pelo crítico de arte britânico Roger Fry com o termo genérico de "pós-impressionista". Ela promove uma revolução estética por intermédio do triunfo da cor.

Tal realização é aqui apresentada a partir de uma seleção de obras-primas das coleções pós-impressionistas dos museus d'Orsay e de l'Orangerie, em um percurso organizado em quatro seções.

Isabelle Cahn
Curadoria científica

Color has always been the subject of heated debate in Western painting. During the 19th century, this debate pitted, on one side, followers of an art dominated by drawing, and, on the other, supporters of artistic expression based on visual sensations. The conflict began with Ingres and Delacroix, inside the Académie des Beaux-Arts.

This division was radically altered by the advent of the industrial society, in the second half of the century. The Impressionists asserted the superiority of visual perception in capturing contemporary sensitivity—in a society dominated by movement and speed, their paintings upended the idea of an art based on immutable aesthetic canons. The subjectivity of perception freed color from regional tones and its purely mimetic relationship with reality.

From 1885 to 1905, the generation of artists that followed the Impressionists heralded in a multifaceted approach to color: at times objective and scientific, with the decomposition of the spectrum, while at other times emotional, sensual, cerebral, philosophical or symbolist. The British art critic Roger Fry used the generic term "Postimpressionist" to describe this vanguard, which featured artists as different as Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat, Signac, Bonnard, Maurice Denis, Odilon Redon and Matisse. It promotes an aesthetic revolution through the triumph of color.

This achievement is represented here by a selection of masterpieces from the Postimpressionist collections of the museums d'Orsay and l'Orangerie, in a path organized into four sections.

Isabelle Cahn
Scientific curatorship





Van Gogh em Paris

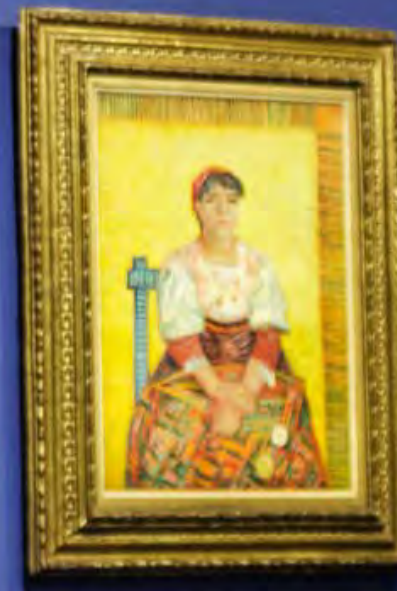
Quando chega a Paris, em março de 1886, Vincent van Gogh é imediatamente seduzido pela luminosidade e pelo cromatismo da pintura moderna. As composições de Toulouse-Lautrec – o observador irônico da vida parisiense e de seus prazeres noturnos – o fascinam tanto quanto as telas coloridas dos impressionistas, de Gauguin ou de Émile Bernard.

Abandonando a sua paleta sombria do início, ele adota cores vivas aplicadas diretamente sobre a tela, com a ajuda de pinceladas alongadas, ranhuras e pontos. Ligado a Seurat e a Signac, Van Gogh conhece muito bem as pesquisas realizadas pelos neoimpressionistas sobre as cores complementares e a fusão óptica, em que o olho recompõe a cor a distância. No entanto, se sua pincelada limita-se, às vezes, a um ponto, o artista jamais permitiu que sua pintura ficasse aprisionada por um espartilho científico. “A cor expressa por si só alguma coisa”, constata o artista, em 1885. Ele escolhe as tonalidades em função de seu efeito emocional.

VAN GOGH IN PARIS

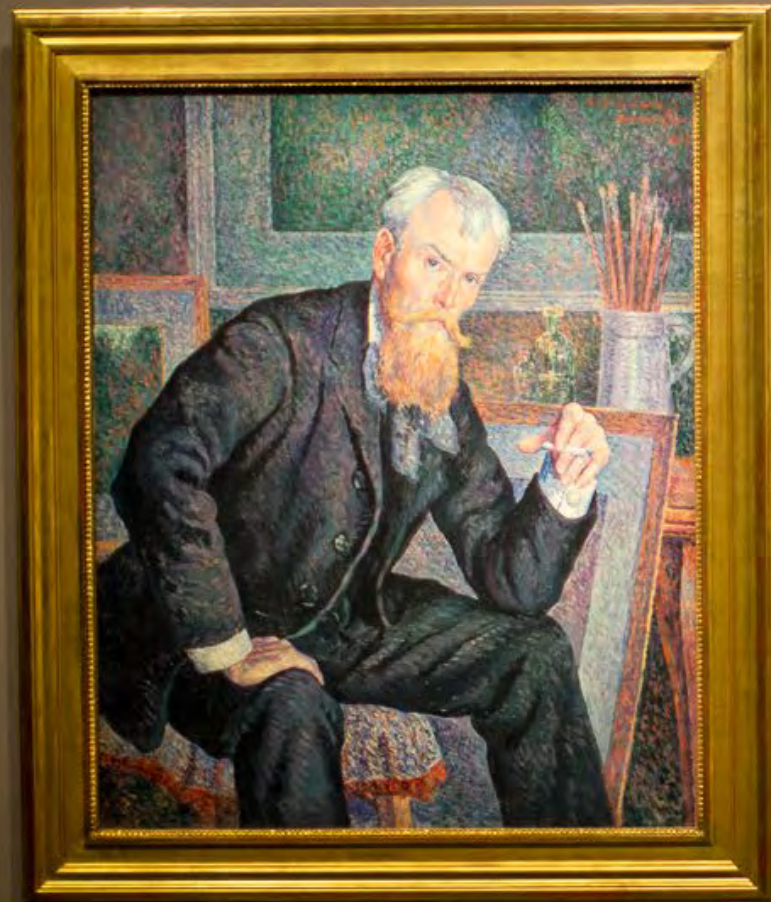
Upon his arrival in Paris in March of 1886, Vincent van Gogh is immediately captivated by the luminosity and chromatism of modern painting. He was particularly fascinated by the compositions of Toulouse-Lautrec—an ironic observer of Parisian life and its nocturnal pleasures—as well as by the vibrant works of Impressionists like Gauguin and Émile Bernard.

Abandoning the dark palette of his early period, he began to use vivid colors applied directly on the canvas, in long brushstrokes, dashes and dabs. Through Seurat and Signac, he becomes well-acquainted with the Neo-Impressionist experiments with optical fusion and complementary colors, which are blended in the eye at a distance. Although his brushstrokes are sometimes limited to a dot, the artist would never allow his painting to become imprisoned by a scientific straitjacket. “Color expresses something in itself,” he said in 1885. He selected tones based on their emotional effect.

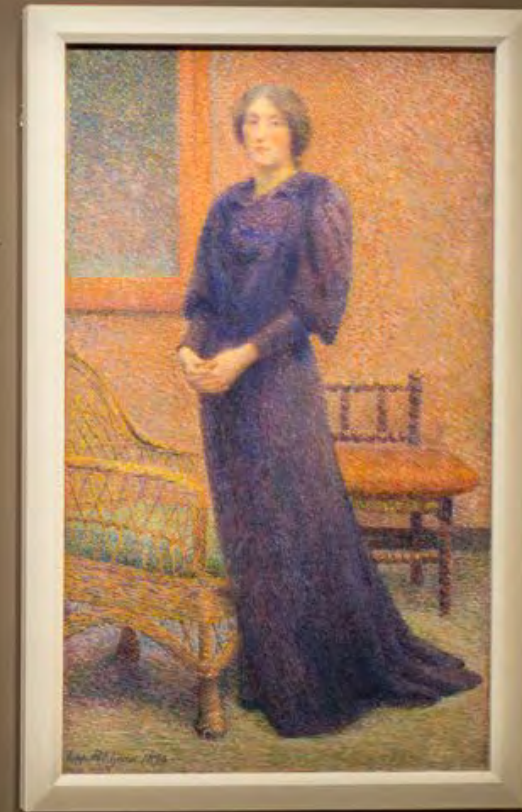








Portrait of a man with a beard, seated at a desk, holding a pipe.



Portrait of a woman in a long purple dress, standing in a room.



O triunfo da cor



- 3º A cor científica (continua)
Scientific color (continue)



Vallotton e Vuillard, dois nabis intimistas

As cenas interiores em que Vuillard e Vallotton representam seus parentes ou conhecidos introduzem o espectador em uma intimidade criada como uma peça de teatro. Esse distanciamento em relação à realidade é reforçado pelo tratamento radical dos motivos, reduzidos a camadas de cores sobrepostas que se alongam por toda a superfície da tela, sem profundidade. Os personagens, com olhares ausentes, parecem mergulhados em seus mundos interiores, enquanto a decoração que os envolve sugere um universo fechado e sufocante.

No fim dos anos 1890, por ocasião de seu casamento com Gabrielle Rodrigues-Henriques, filha do marchand Alexandre Bernheim, Vallotton pinta com mordacidade uma série de cenas representando a vida conjugal ou familiar no ambiente burguês ao qual ele acabara de se integrar. O desconforto se expressa por meio das tensões lineares, das distorções espaciais e das combinações de cores quentes ou frias cuidadosamente escolhidas para sugerir a ambiguidade das diversas situações.

O aspecto poético e decorativo das obras intimistas de Vuillard pode ser visto em suas paisagens em pequenos formatos pintados sobre papel ou cartão, em que os motivos se limitam a alguns poucos elementos indicativos.

VALLOTTON AND VUILLARD, TWO INTIMIST NABIS

The interior scenes in which Vuillard and Vallotton represent their relatives or acquaintances introduce the viewer to an intimacy not unlike a theatrical play. This distancing from reality is reinforced by the radical treatment of the motifs, reduced to layers of superimposed colors which stretch out over the entire surface of the canvas, with no illusion of depth. The characters, with vacant stares, appear immersed in their inner worlds, while the decoration that surrounds them suggests a closed and suffocating environment.

At the close of the 19th century, on the occasion of his marriage to Gabrielle Rodrigues-Henriques, daughter of the art dealer Alexandre Bernheim, Vallotton paints with sarcasm a series of scenes representing married or family life and the bourgeois environment that he had just become a part. The discomfort is expressed through linear tension, spatial distortions and the combination of hot and cold colors carefully chosen to suggest the ambiguity of the different situations.

The poetic and decorative aspect of the intimist works by Vuillard can be seen in his landscapes in small formats painted on paper or cardboard, in which the motifs are limited to a few indicative elements.



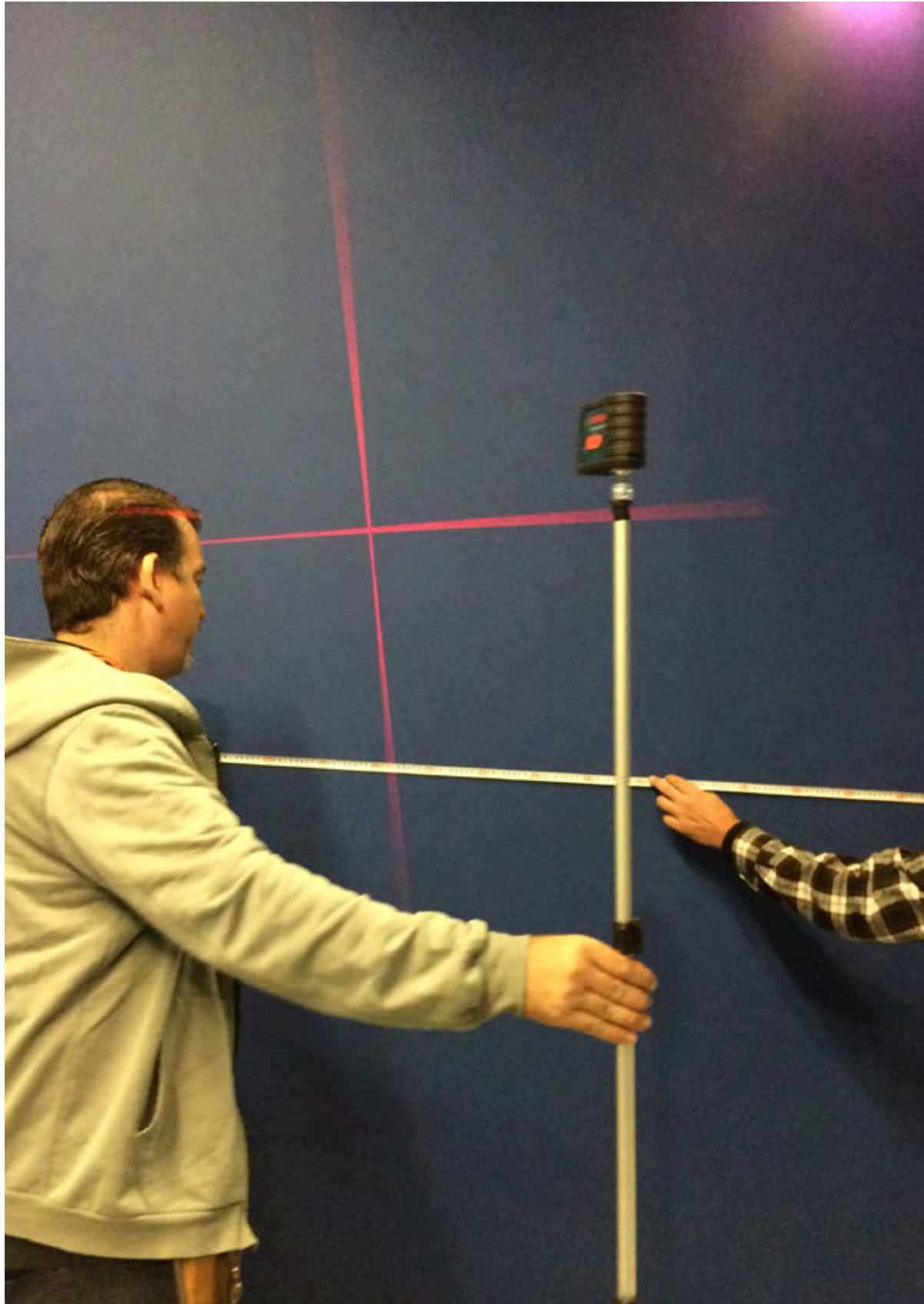














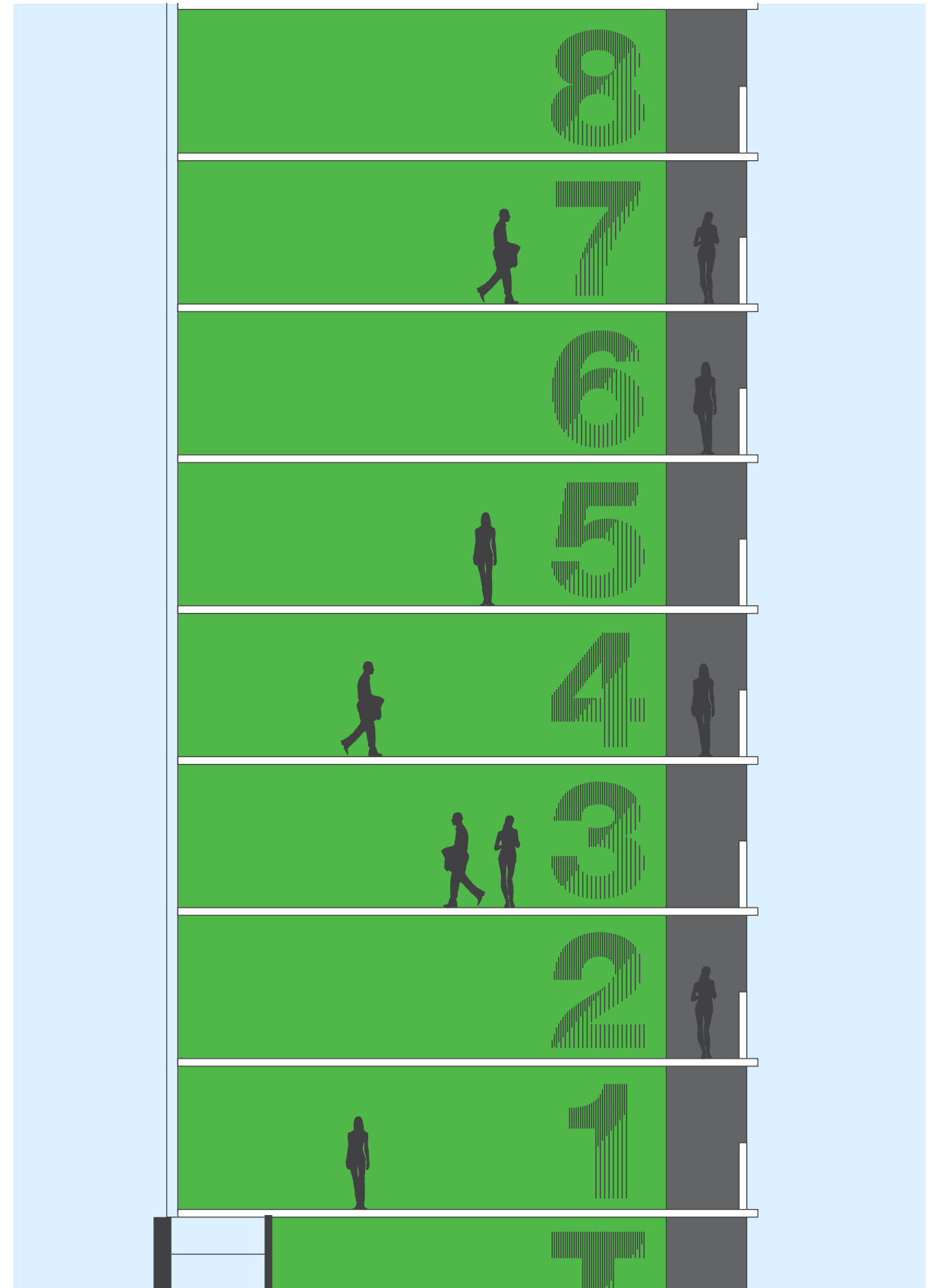
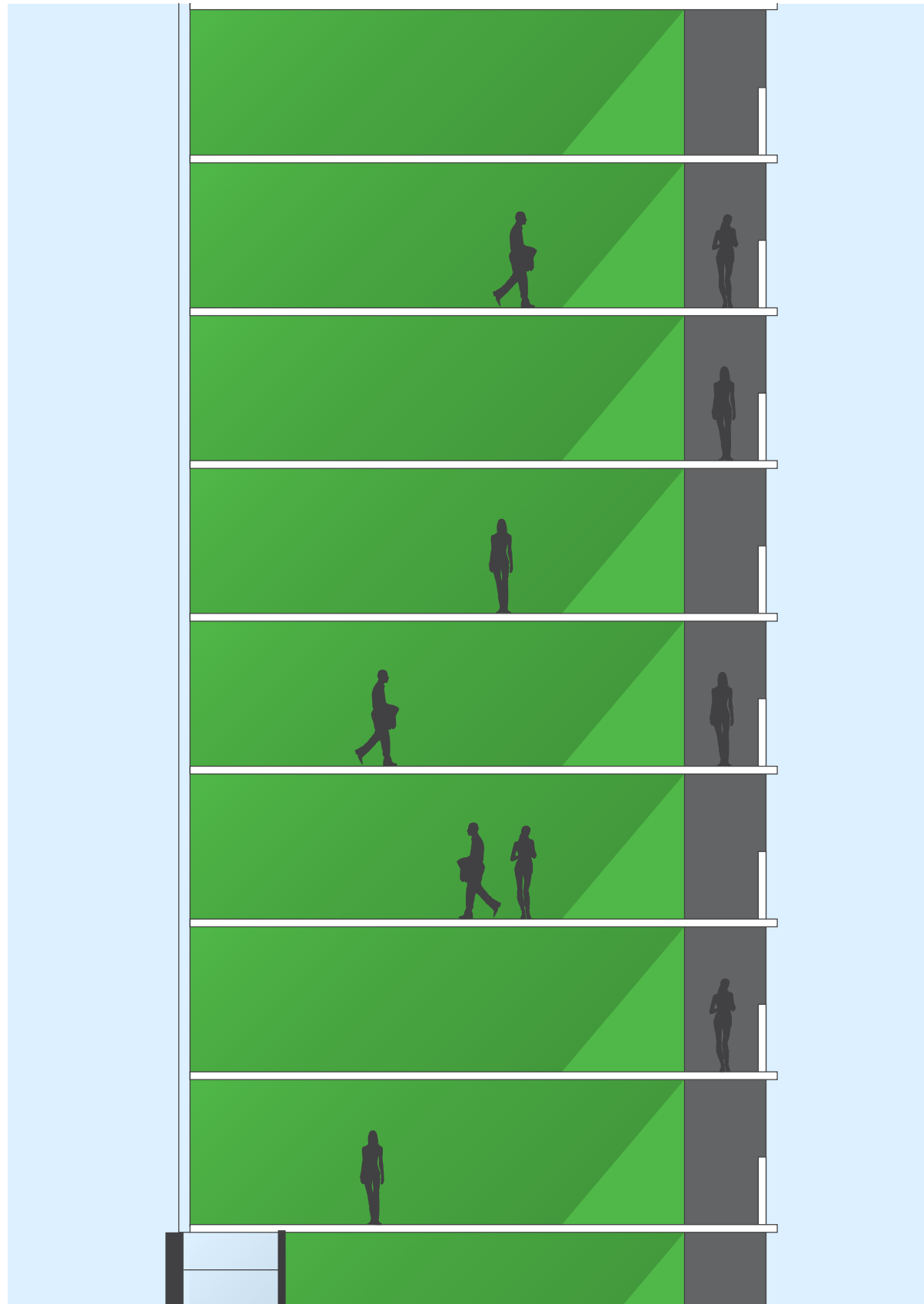


Conjunto Habitacional Duarte Murquinho. São Bernardo, SP.

Arquitetura: Boldarini Arquitetos Associados



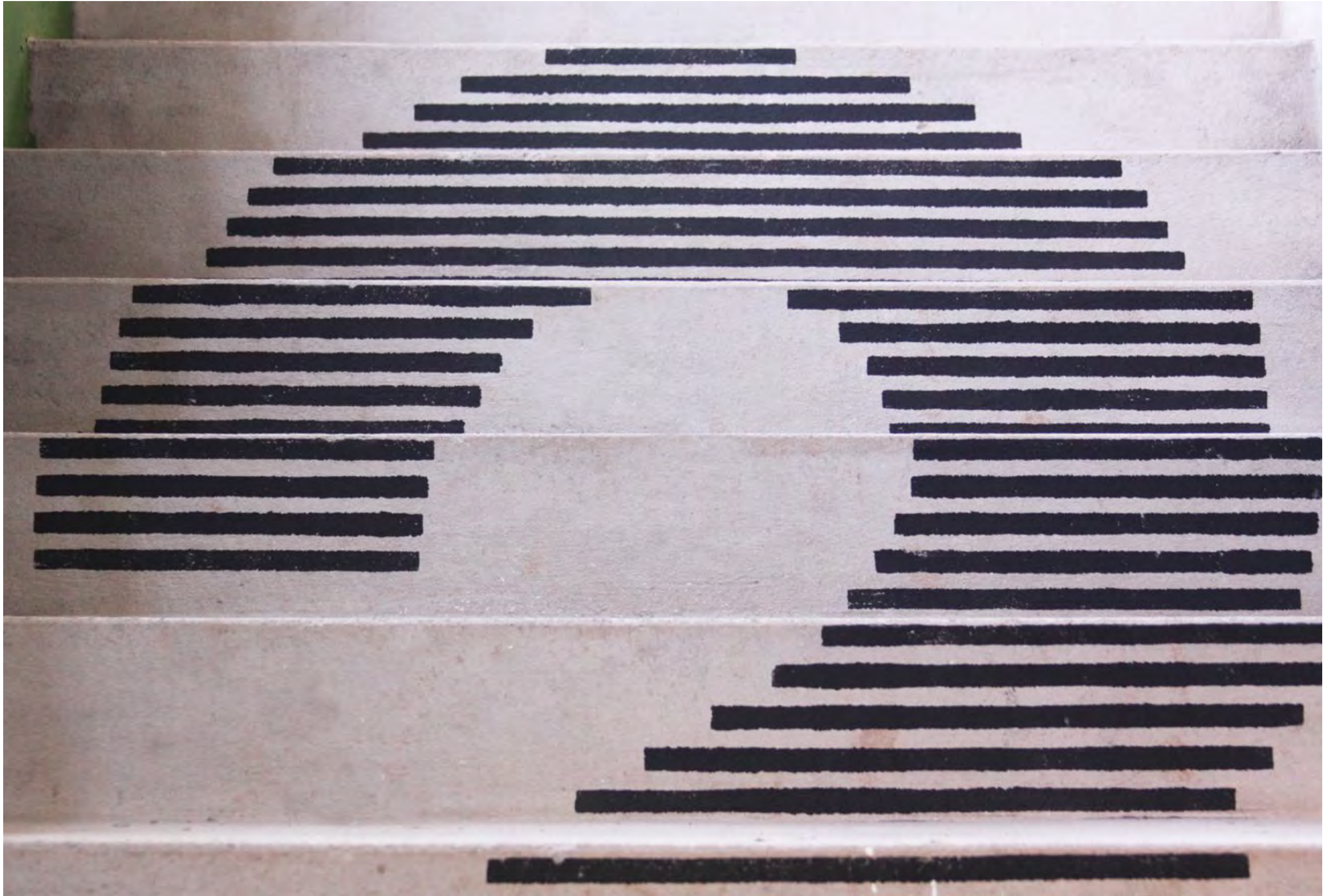












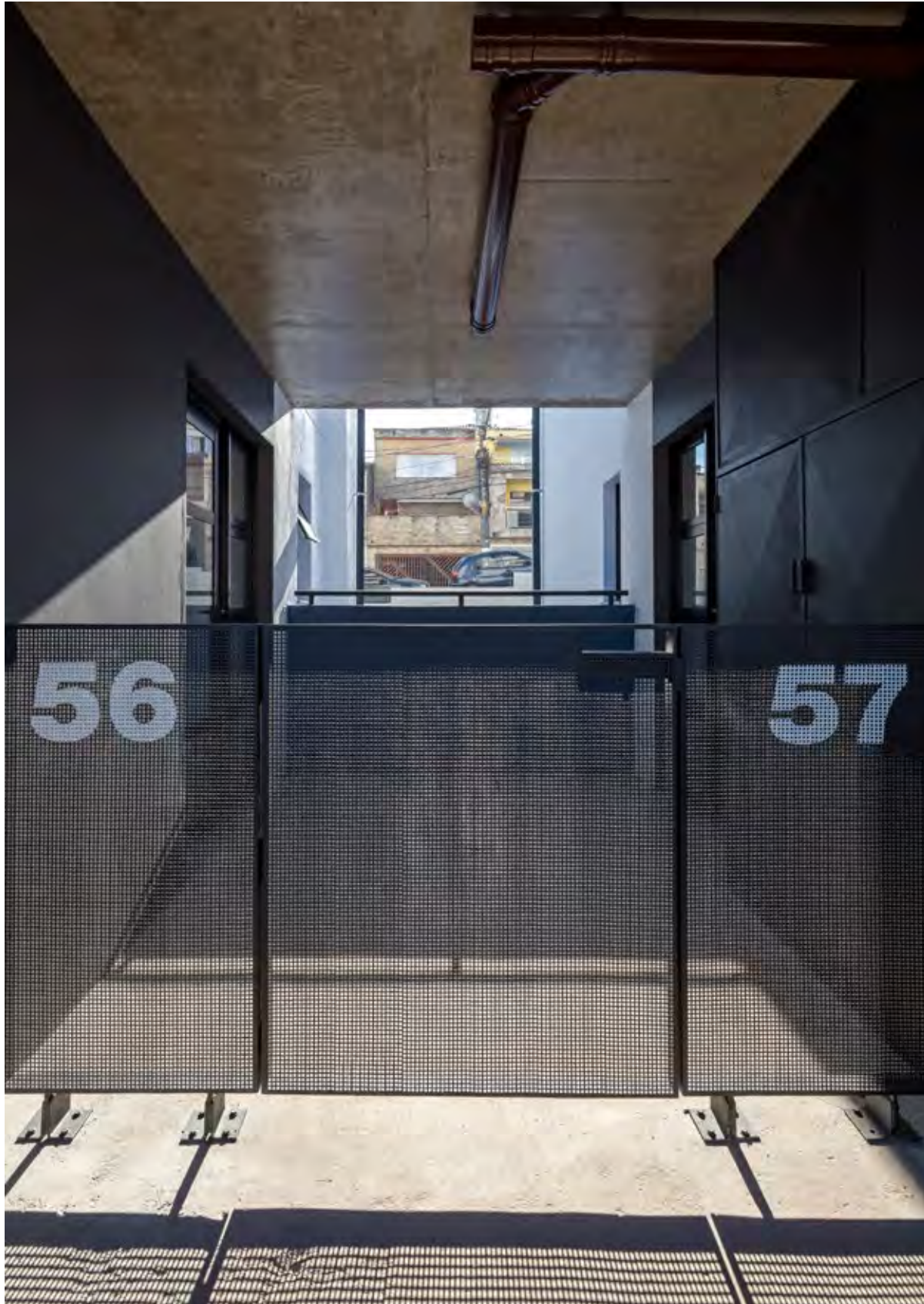


8
7
→ 6º andar
5
4
3
2
1
T

← 
**Saída para a
rua Duarte Murтинho**

↗ 
**Apartamentos
56 a 58**

↘ 
**Apartamentos
51 a 55**



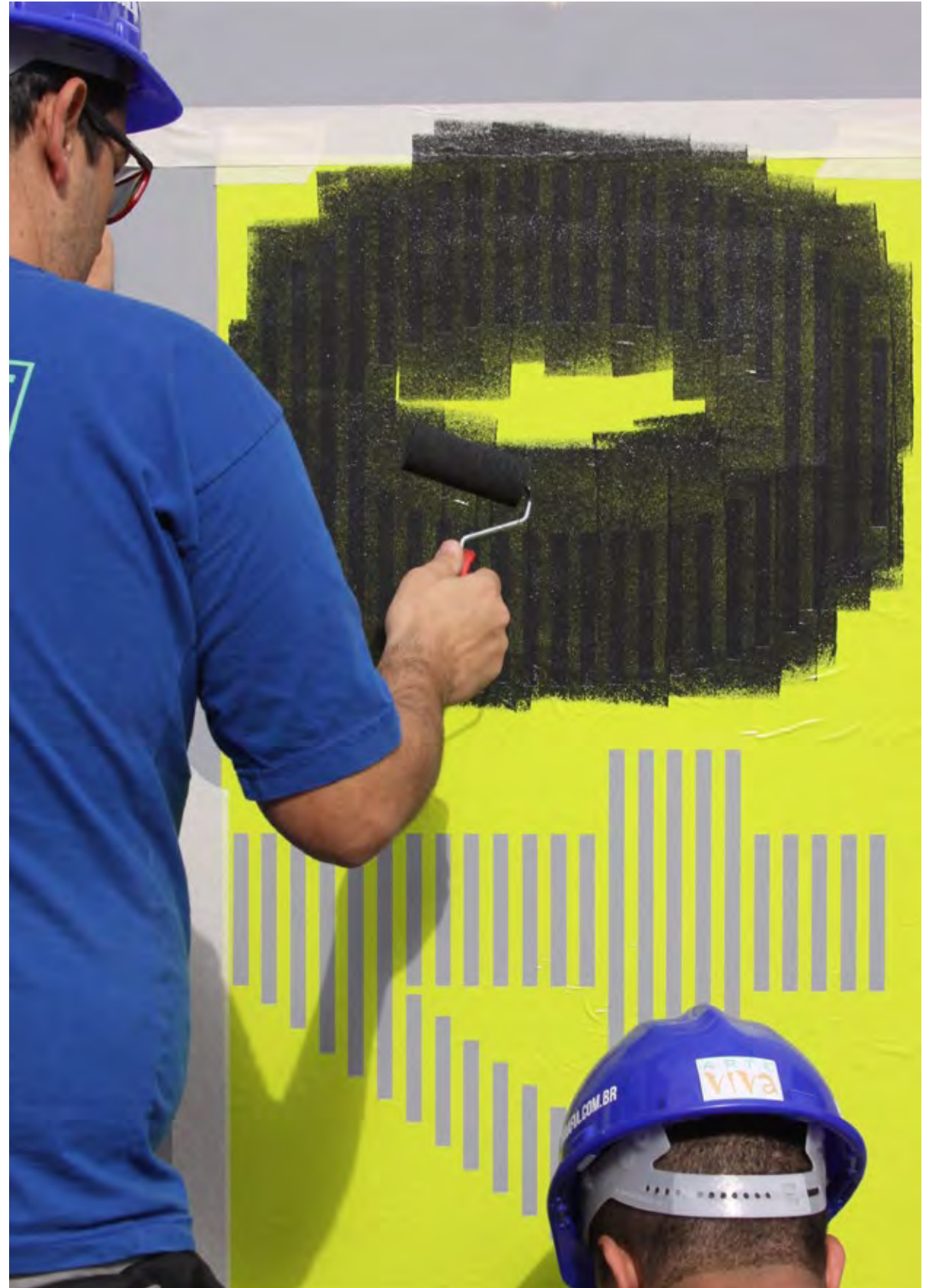


















MIS

Rio de Janeiro

Arquitetura: Diller Scofidio + Renfro

Curadoria: Hugo Sukman, André Weller

Projeto Expográfico: Daniela Thomas, Felipe Tassara







LL BROWN

BOLD

ITALIC

*Aurèle Sack, 2007–2011
Suíça*

LL BROWN

RECLINING

CARIOCA BRASILEIRO
MÚSICA BOSSA NOVA
NATUREZA EXUBERANTE
PROTESTO CULTURA

LL BROWN BOLD ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN REGULAR ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN LIGHT ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN THIN ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

CARIOCA BRASILEIRO
MÚSICA BOSSA NOVA
NATUREZA EXUBERANTE
PROTESTO CULTURA

LL BROWN BOLD

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN REGULAR

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN LIGHT

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN THIN

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

CARIOCA BRASILEIRO
MÚSICA BOSSA NOVA
NATUREZA EXUBERANTE
PROTESTO CULTURA

LL BROWN BOLD RECLINING

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN REGULAR RECLINING

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN LIGHT RECLINING

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

LL BROWN THIN RECLINING

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ 01234567890 (@&!?)

**EU VIM PARA
CONFUNDIR
E NÃO PARA
EXPLICAR**

—
Frase do apresentador Chacrinha.
Programa do Chacrinha, 1950-1980.

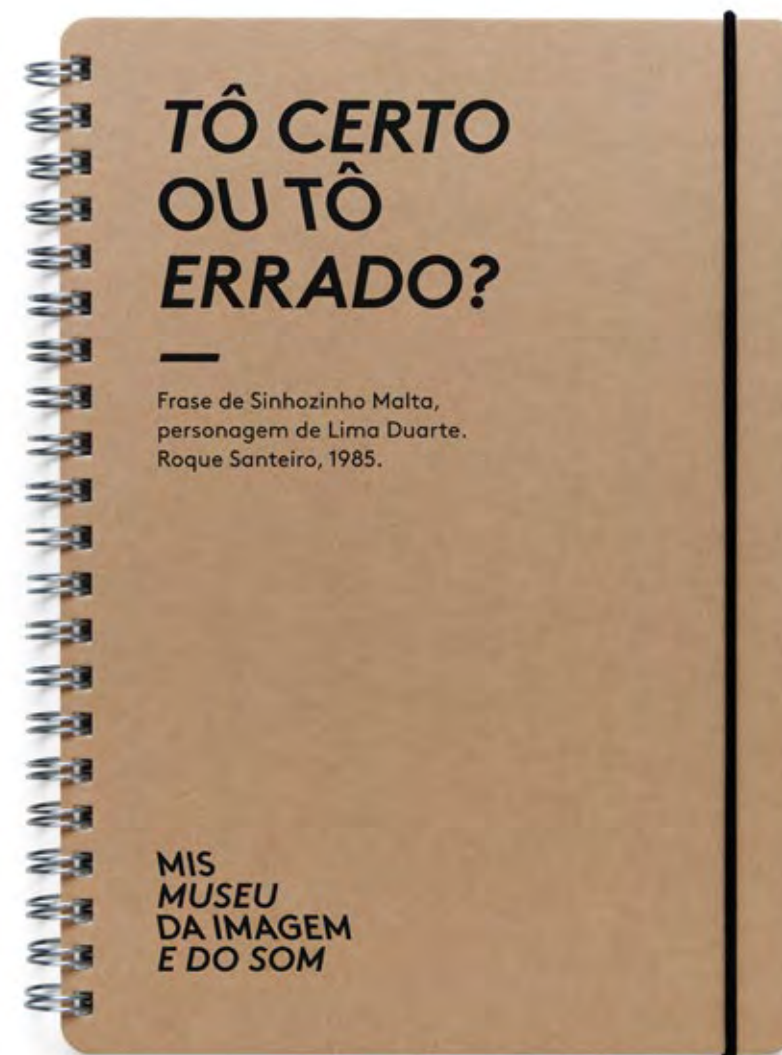
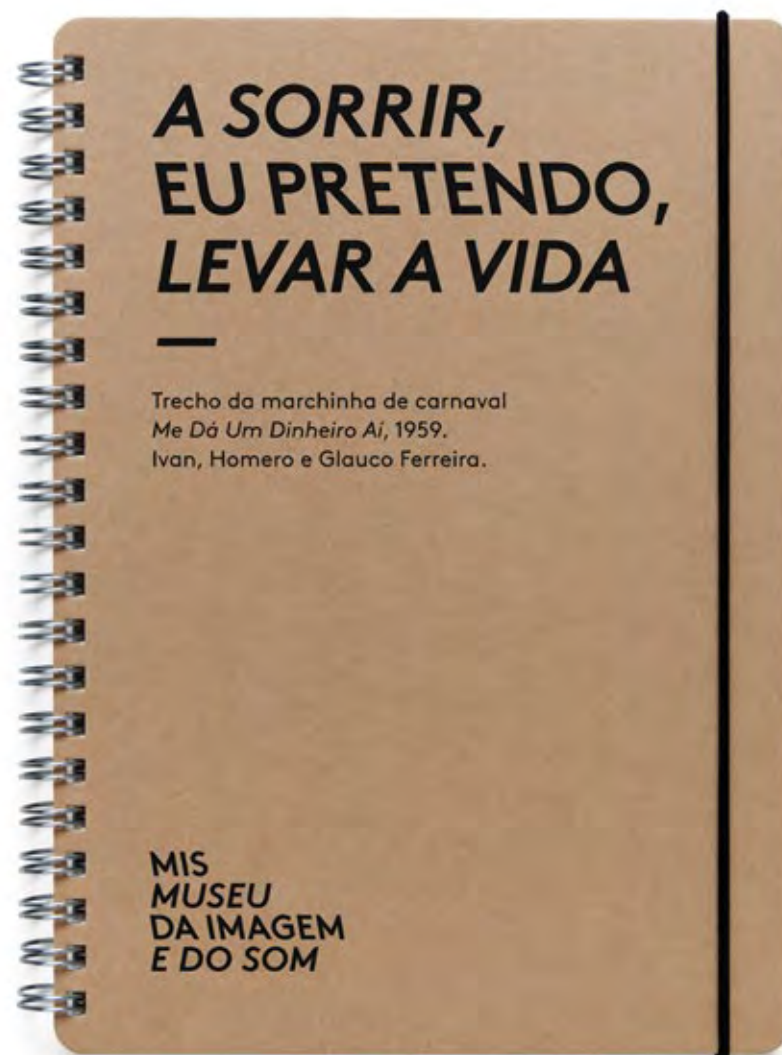
MIS
MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM

**GARRAFA
CHEIA EU
NÃO QUERO
VER SOBRAR**

—
Marchinha de carnaval Saca Rolha, 1954,
de Zé da Zilda e Zilda do Zé.

MIS
MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM

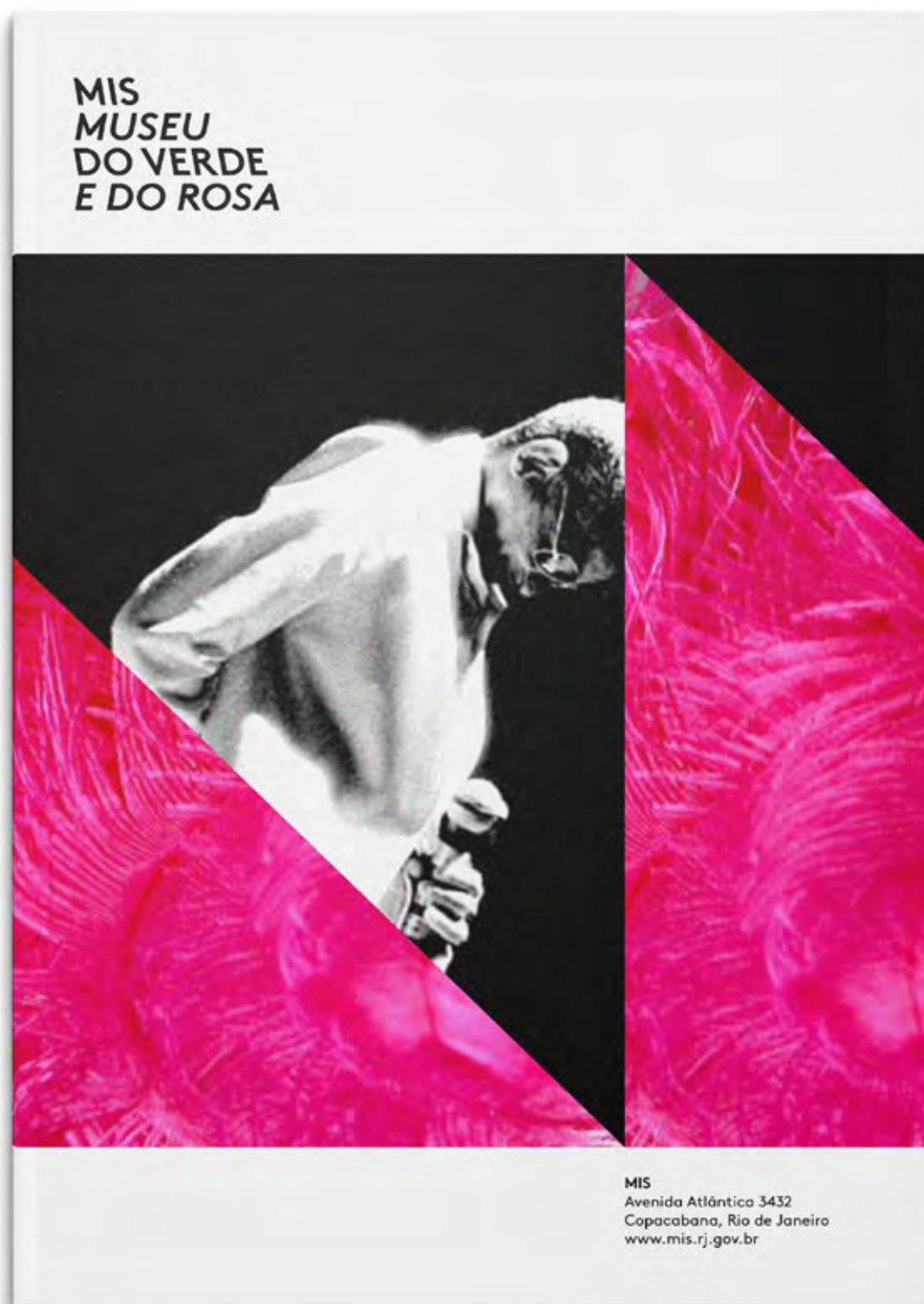
COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS
CONTEÚDO COMO PROTAGONISTA





COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS

EXEMPLOS

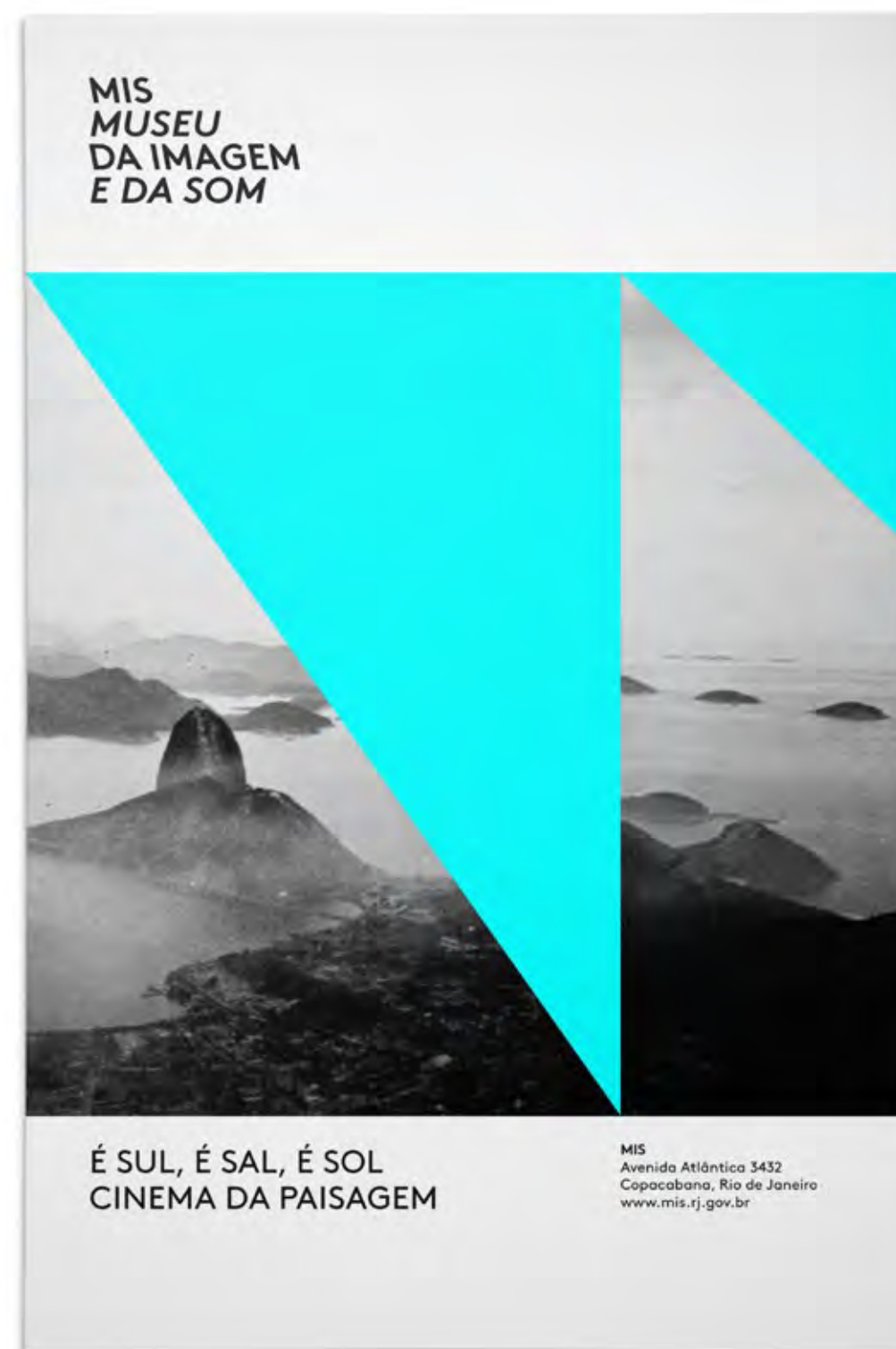


COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS EXEMPLOS



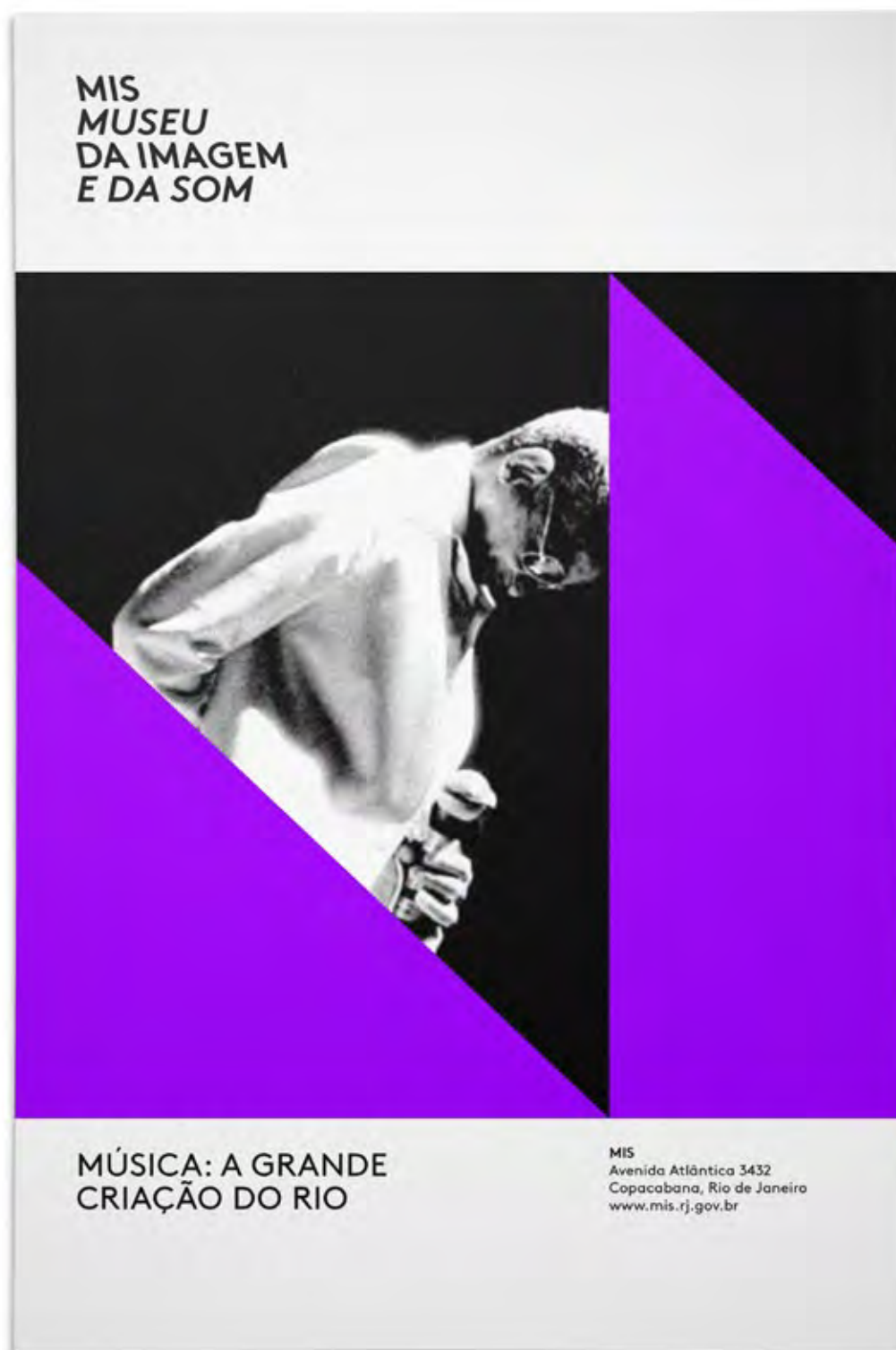
COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS

EXEMPLOS

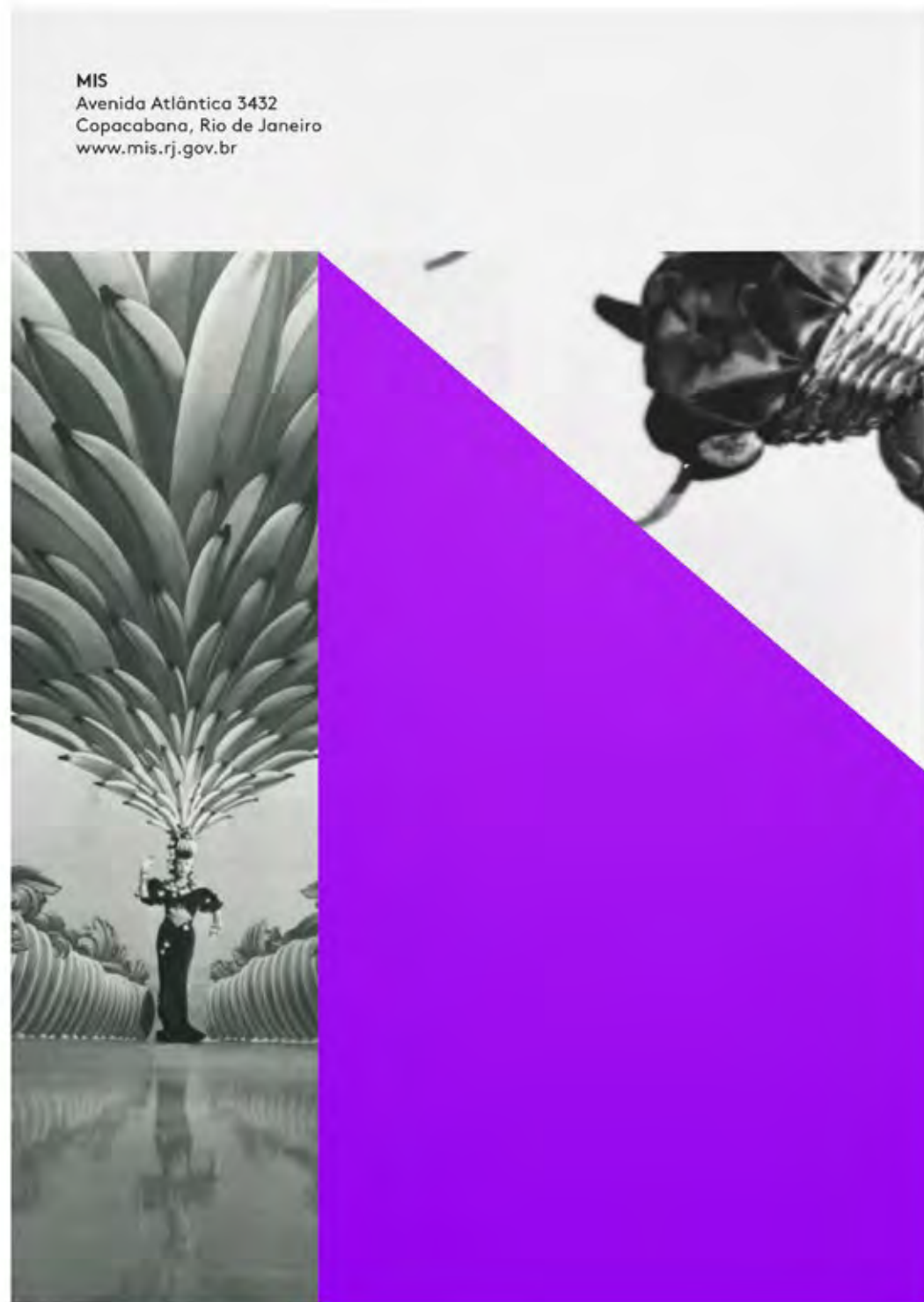


COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS

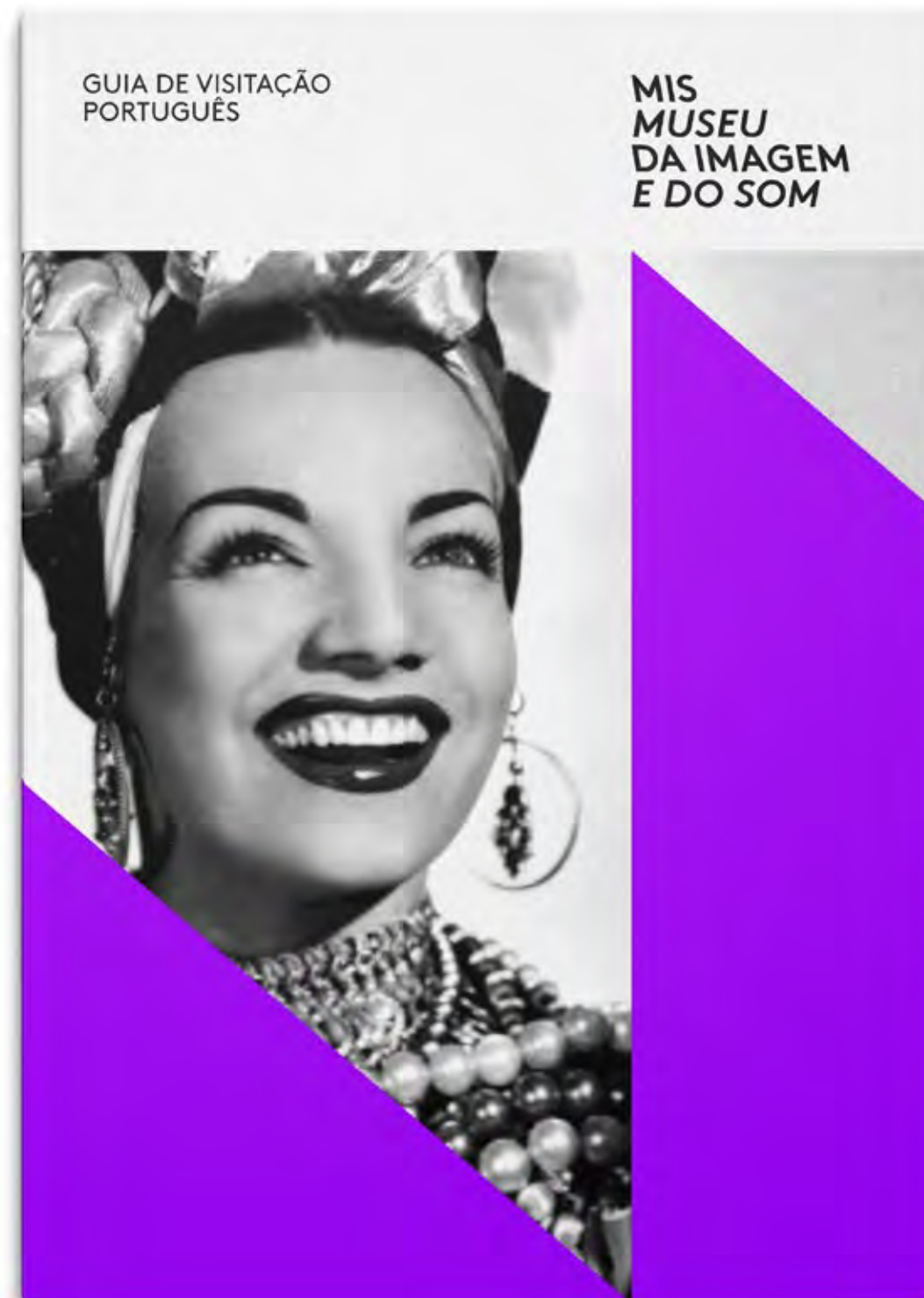
EXEMPLOS



COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS EXEMPLOS



USO DA CONTINUIDADE ENTRE FRENTE E VERSO



COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS

EXEMPLOS



COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS EXEMPLOS



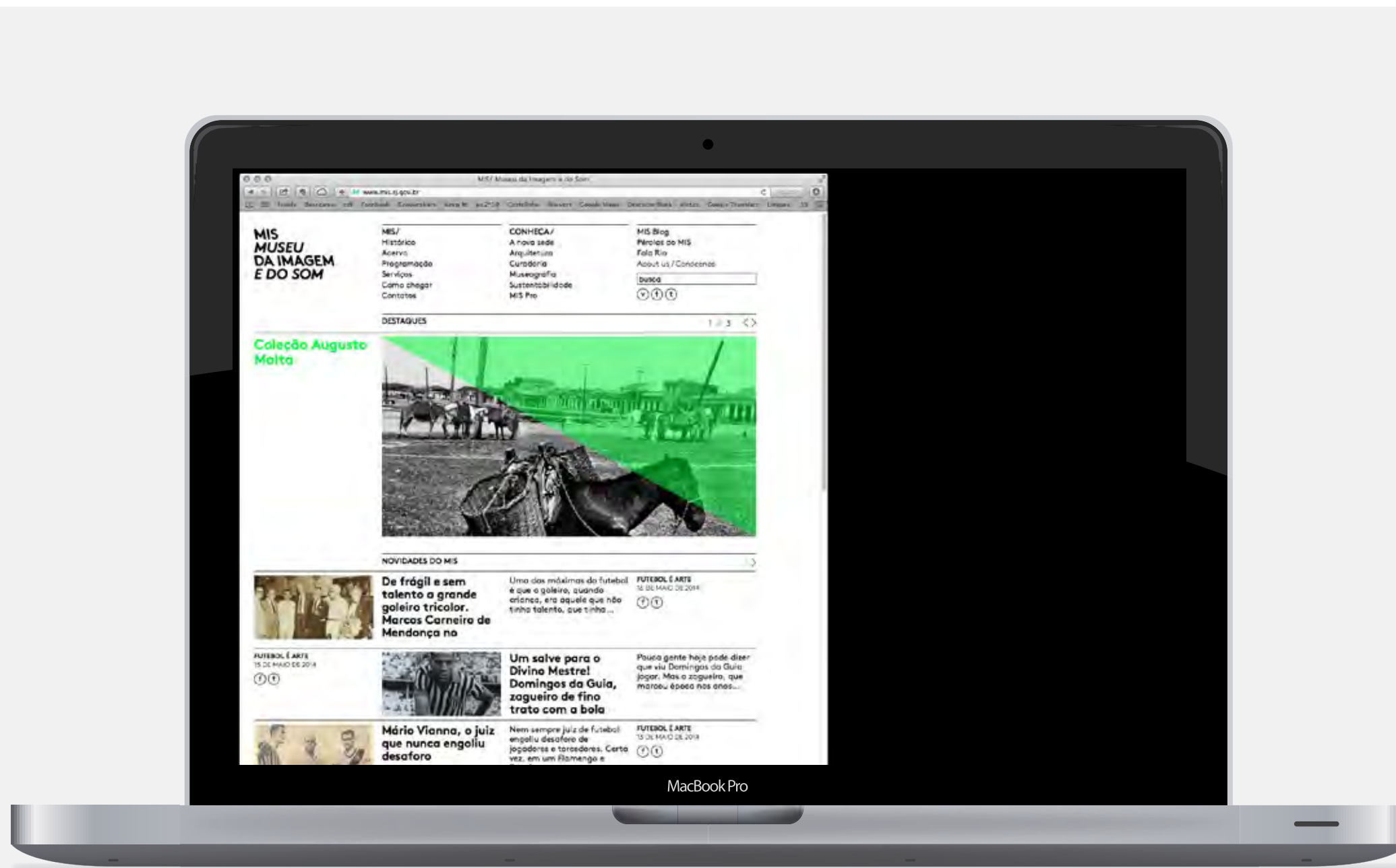
COMPOSIÇÕES SÓ COM CORES

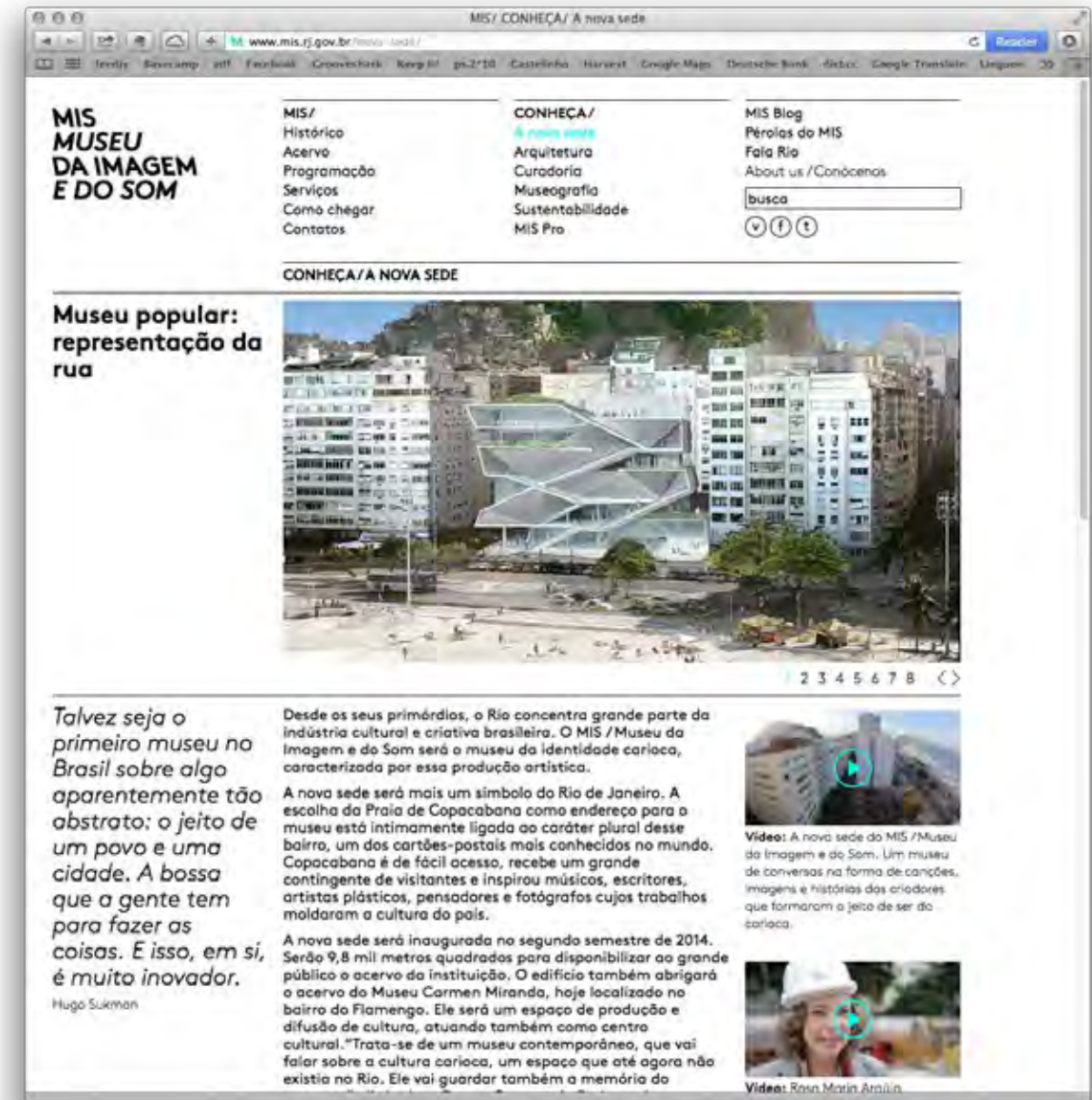
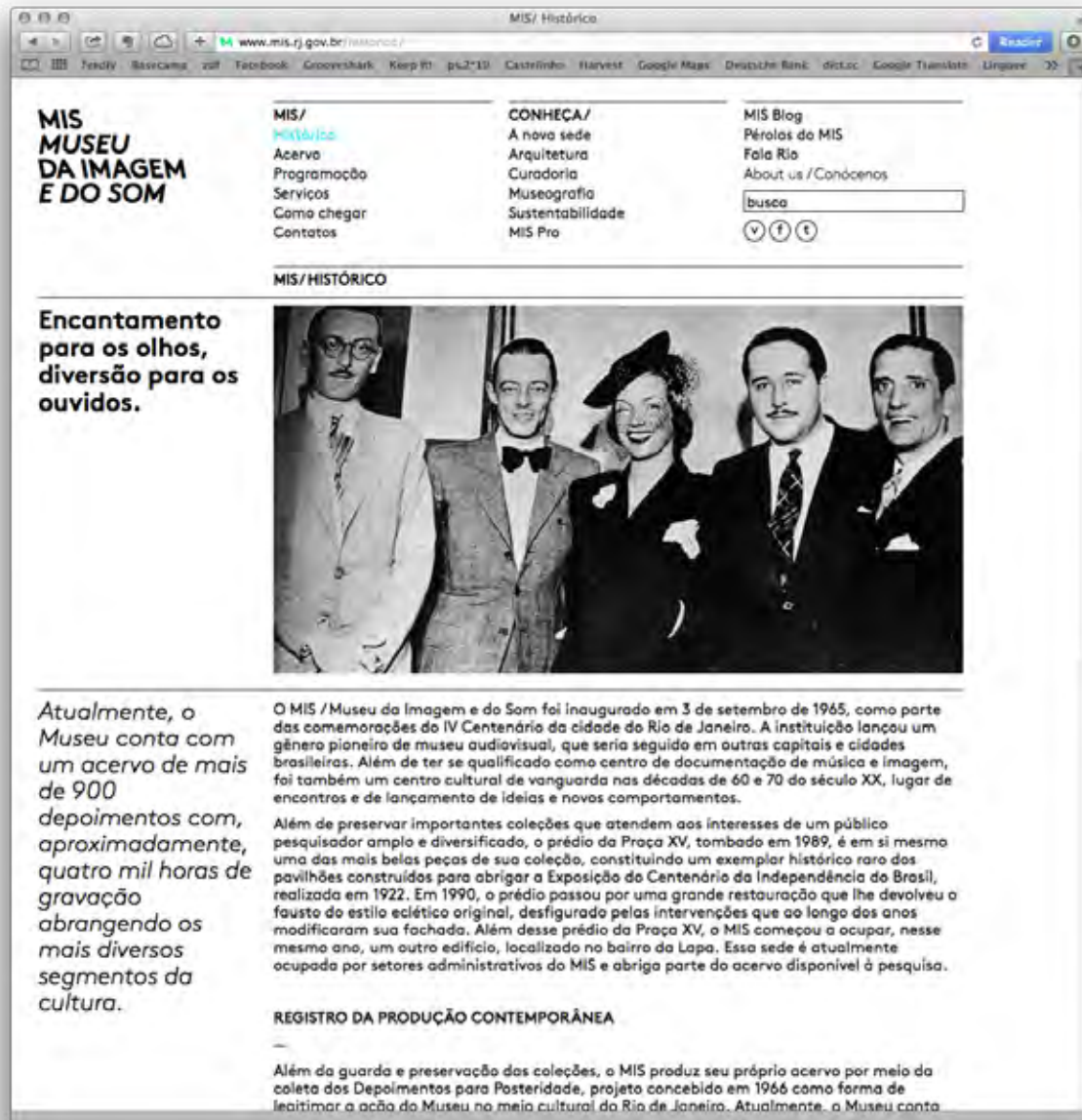


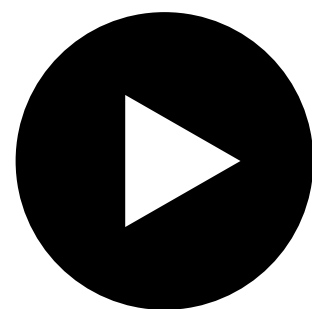
COMPOSIÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS
EXEMPLOS

SOUVENIRS









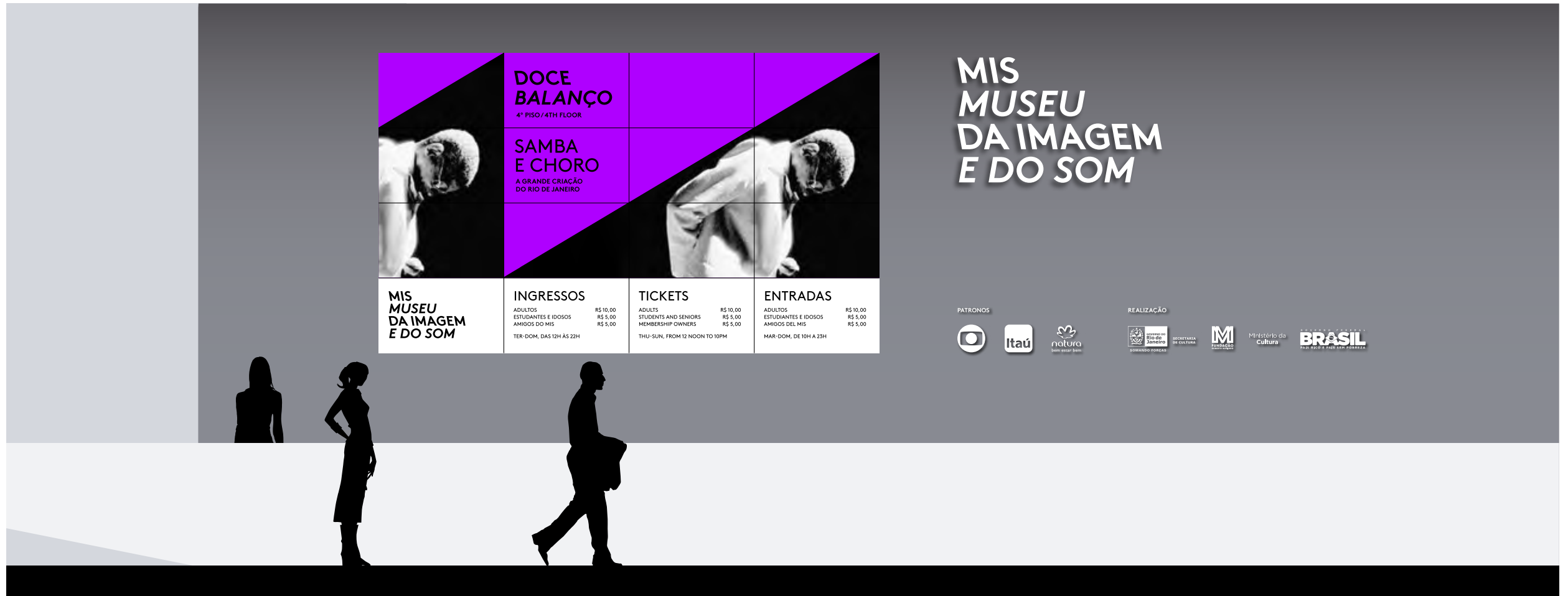
SINALIZAÇÃO NAS ESCADAS



SINALIZAÇÃO NAS ESCADAS



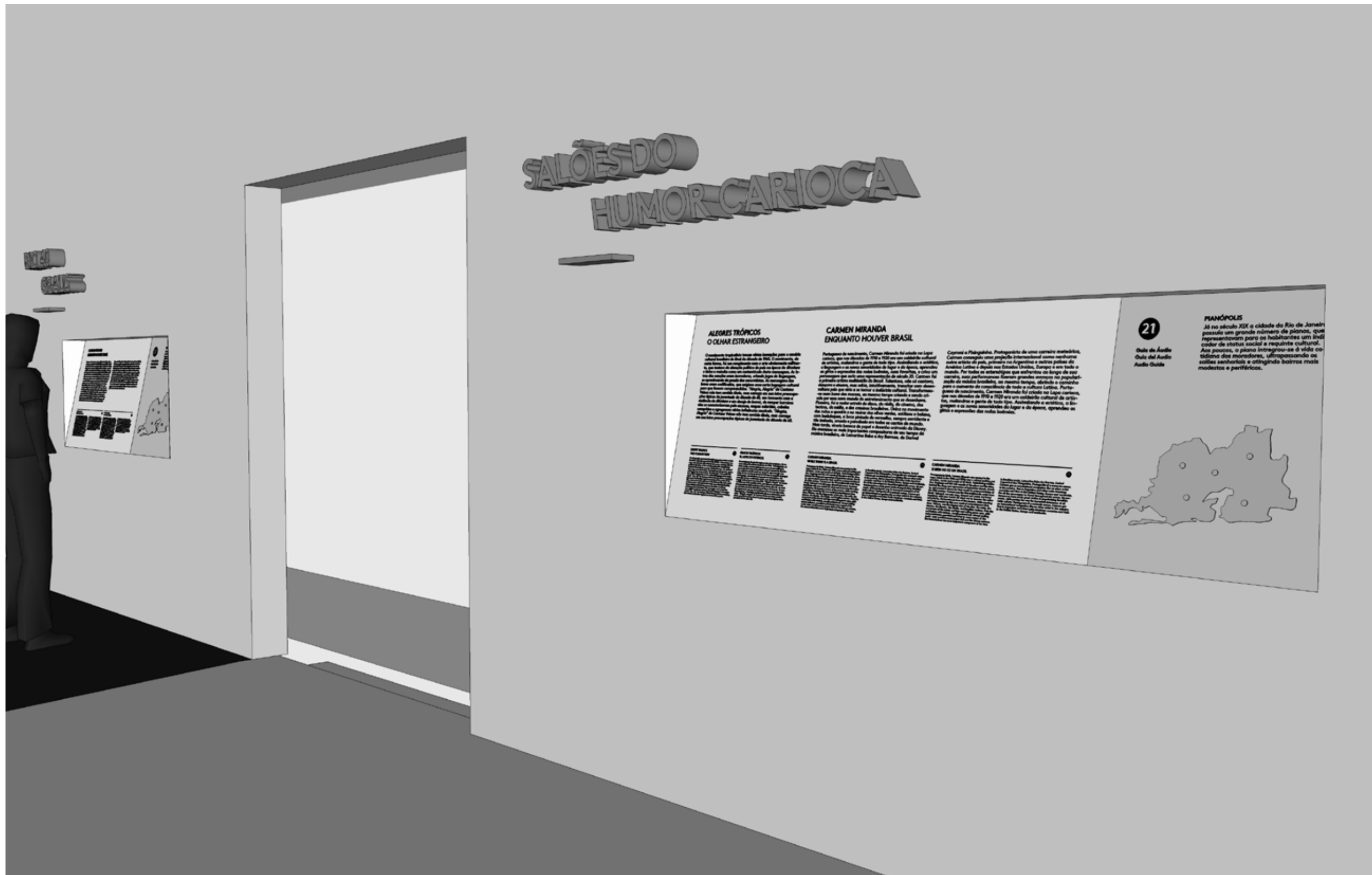


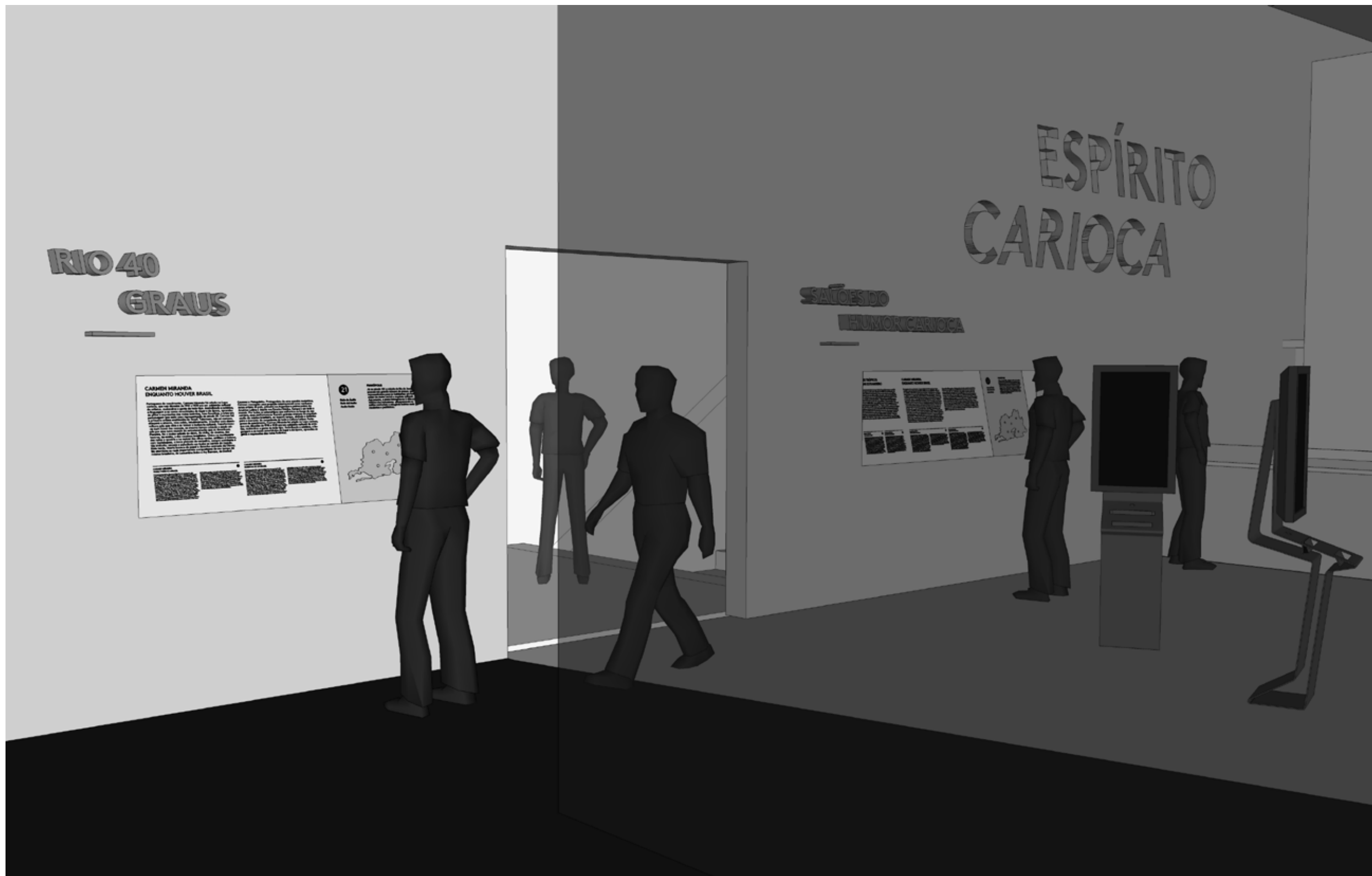




SINALIZAÇÃO NAS ESCADAS







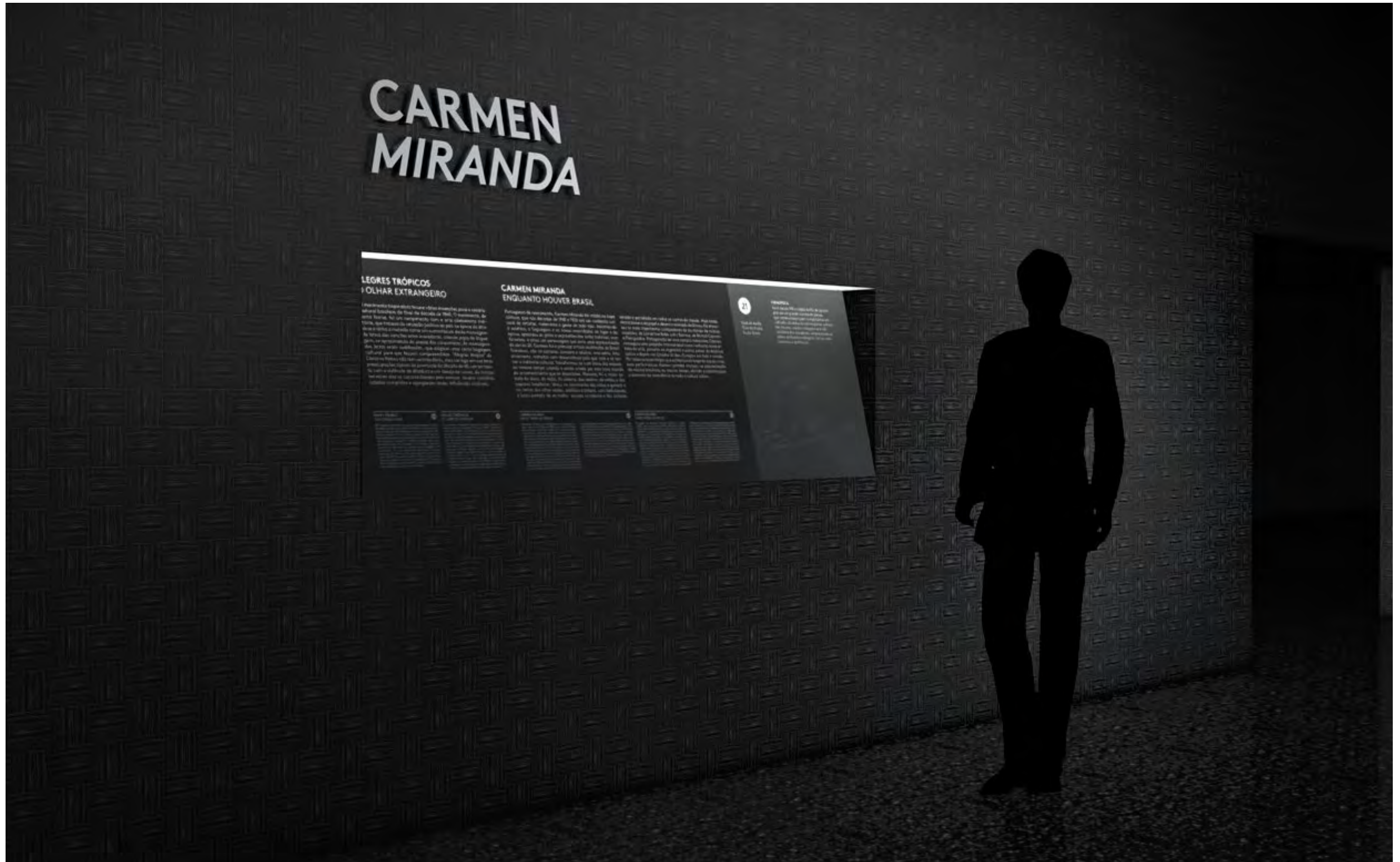














Espaço Olavo Setúbal Brasileiriana Itaú Itaú Cultural, SP

Curadoria: Pedro Correa do Lago, Wagner Porto

Projeto Expográfico: Daniela Thomas, Felipe Tassara

01. LIVRO DA COLEÇÃO BRASILIANA ITAÚ



Um importante livro ilustrado sobre a Amazônia



KELLER, Franz
Von Amazonas und Madeira
Stuttgart: Klotzner, 1874

Famoso por sua belíssima capa em tinteiro, com a impressão dourada de uma cobra enrolada numa folha de palmeira, este livro do fotógrafo, desenhista, pintor e engenheiro Franz Keller-Leuzinger (1835-1890) é dos primeiros



relatos ilustrados de viajantes à Amazônia. Keller chegou ao Brasil em 1856 e, ao casar com a filha do livreiro e editor George Leuzinger, adicionou o sobrenome do sogro ao seu. Em 1865 viajou pelo Alto Amazonas, ao que parece em companhia de seu compatriota, o fotógrafo August Frisch, registrando em desenhos aspectos e costumes locais, enquanto Frisch realizava suas imagens pioneiras sobre os índios.

Em 1874, Franz Keller publicou esse livro ilustrado com gravuras baseadas em desenhos do professor Ferdinand Keller, seu irmão, realizadas a partir dos esboços originais de Franz na Amazônia. A revista francesa *Le Tour du Monde* publicou na época um resumo da obra, reproduzindo 23 das 68 xilogravuras originais, assinadas "F. Keller", trabalho conjunto dos dois irmãos.

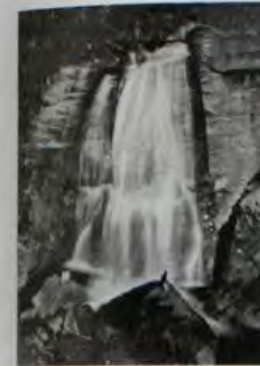
Um matemático brasileiro publicado na França

SOUZA, Joaquim Gomes de
Mélanges de Calcul Intégral
Leipzig: F.A. Brockhaus, 1882

Pouquíssimos intelectuais brasileiros, e especialmente cientistas, tiveram qualquer acesso ao circuito editorial internacional ao longo do século XIX. Trata-se, portanto, de uma ocorrência excepcional a publicação em Leipzig, em 1872, de um livro do grande matemático brasileiro Joaquim Gomes de Sousa sobre o cálculo integral. Nesse campo, a disputa com trabalhos de outros matemáticos famosos do mundo inteiro era intensa, e foi somente a excelência de seu estudo que lhe valeu esta publicação prestigiosa. Conhecido como Sousinha, o matemático morreu aos 15 anos, em Londres, e foi, segundo o professor José Leite Lopes, "o primeiro vulto matemático do Brasil - e talvez o maior até hoje".



A fotografia impressa a serviço do livro ilustrado



A Cascata



Ouro Preto



Rio de Janeiro - Catete visto da Glória



Folha de rosto



Floresta de Araucária - Paraná



Bahia



Fecife - Igreja da Penha



Plantação de café - São Paulo



Salvador - Vista da Ladeira da Montanha



Salvador - Prefeitura

LEVASSEUR, E.

Le Brésil
Paris: H. Lamirault et Cie., 1889

A partir do final do século XIX, começam a proliferar os livros ilustrados com imagens impressas diretamente a partir da fotografia, e não mais com gravuras adaptadas por artistas e artesãos de daguerreotypes ou tiragens de albumina, como nos anos 1860 e 1870. Após este notável progresso técnico, a primeira obra fundamental sobre o Brasil é este álbum, que reproduz em fotonpia um grande número de imagens devidas aos principais fotógrafos da época, entre os quais Marc Ferrez.

O livro foi organizado por Levasseur e publicado em Paris em 1889. O principal autor dos textos foi o Barão do Rio-Branco, então Cônsul do Brasil em Liverpool. É acompanhado do *Album de vues du Brésil*, executado sob a direção de Rio-Branco, que inclui 94 vistas a partir de gravuras e sobretudo fotografias, muitas delas panorâmicas, retratando as cidades, os campos e a atividade econômica da época. Este trabalho é de uma importância fundamental para a documentação histórica do Brasil e muitos o consideram uma espécie de balanço final do Império, publicado no ano da Proclamação da República.

É também importante como um dos livros que inauguram a ilustração fotográfica do Brasil.

Espaço
Olavo Setubal

Coleção Brasileira Itaú

No primeiro século após a descoberta, o Brasil foi pouco explorado e mapeado. Mas graças às viagens sucessivas dos europeus que navegavam no litoral, o contorno da costa brasileira foi sendo aos poucos delineado.

LYON TEXT

Kai Bernau, Atelier Carvalho Bernau, Holanda

1234567890

abfghjkn txz

A B C F G I J K T

€ w & } % fi ; ! * ≈

a[®] o § s \$ ¶

A large, bold, white letter 'B' is centered on a solid black rectangular background. The letter has a classic, slightly stylized serif font with a thick vertical stem and two rounded bowls.

LYON TEXT

Kai Bernau, Atelier Carvalho Bernau, Holanda

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
01234567890 (!?#&;+-)

Lyon takes a serious approach to history, working from punch-cutter Robert Granjon's 16th century masterworks, but views it through the lens of up-to-the-minute contemporary type design techniques, perfectly balancing tradition and innovation. A contemporary book and publication typeface, Lyon retains a decisively digital outline treatment that reveals the modern repertoire of tools, and the typeface itself as a modern design tool, paired with a certain Times-like unobtrusiveness in text sizes, contrasts nicely with Lyon's 16th century heritage.

Lyon Text Regular
Lyon Text Regular nº 2
Lyon Text Semibold
Lyon Text Bold
Lyon Text Black

Lyon Text Regular Italic
Lyon Text Regular nº 2 Italic
Lyon Text Semibold Italic
Lyon Text Bold Italic
Lyon Text Black Italic

BOLD 34/35PT

**LUZ &
SOMBRA**

BOLD 20/21PT

Lorem ipsum dolor sitmet consectetur adipiscing elit

BOLD 14/15PT

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et

BOLD ITALIC 34/35PT

***LUZ &
SOMBRA***

BOLD ITALIC 20/21PT

Lorem ipsum dolor sitmet consectetur adipiscing elit

BOLD ITALIC 14/15PT

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et

REGULAR 34/35PT

LUZ &
SOMBRA

REGULAR 20/21PT

Lorem ipsum dolor sitmet consectetur adipiscing elit

REGULAR 14/15PT

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna

ITALIC 34/35PT

*LUZ &
SOMBRA*

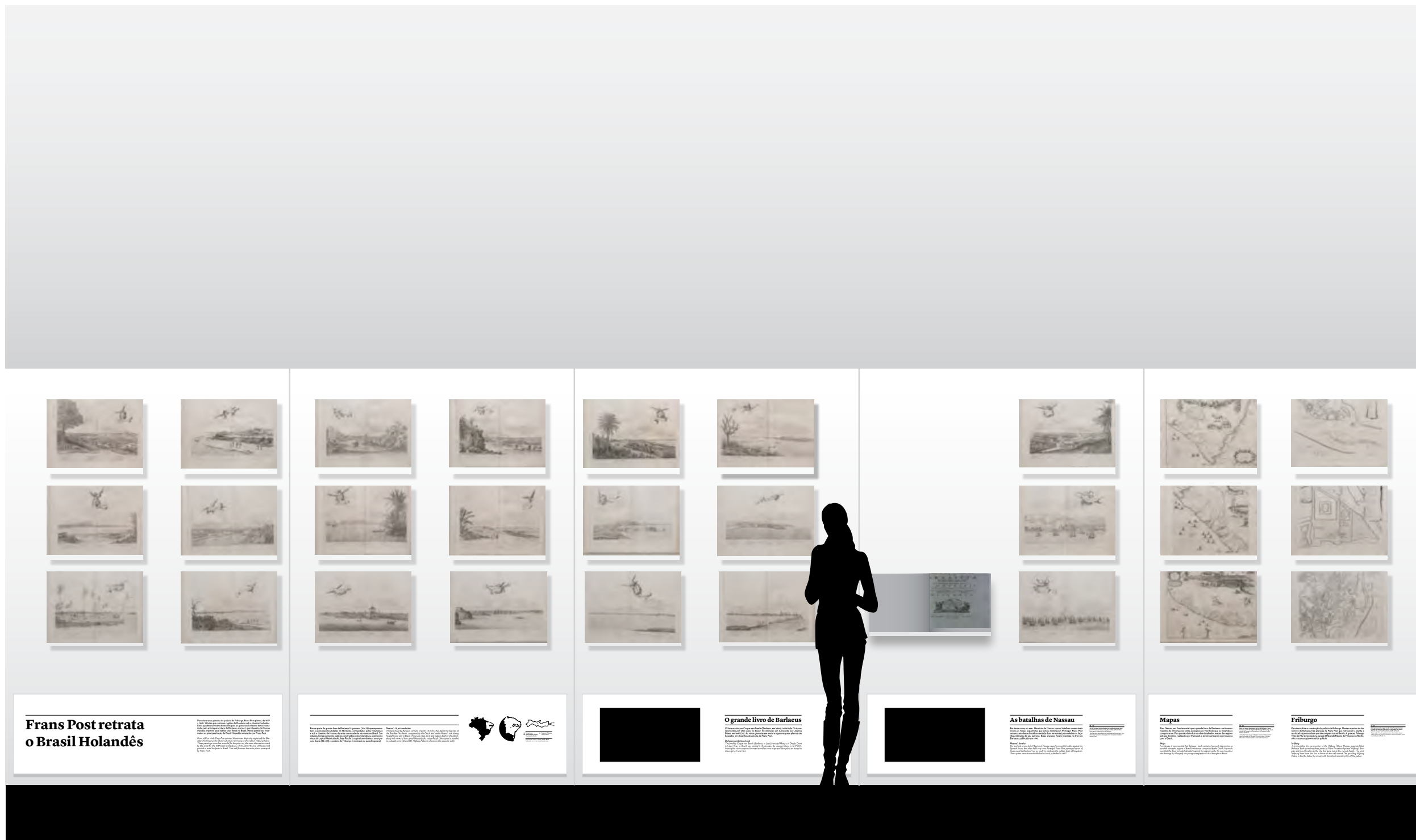
ITALIC 20/21PT

Lorem ipsum dolor sitmet consectetur adipiscing elit

ITALIC 14/15PT

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua enim

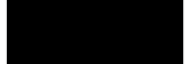
04. PROJETO



Frans Post retrata o Brasil Holandês

Frans Post retrata o Brasil Holandês. O artista holandês Frans Post, nascido em 1627, foi um dos primeiros artistas a retratar o Brasil holandês. Suas pinturas mostram paisagens e edifícios da colônia holandesa no Rio de Janeiro, entre 1657 e 1661. O trabalho de Post é fundamental para a compreensão da arquitetura e da paisagem urbana da época.

O grande livro de Barlaeus. O livro 'Beschryvinge der West-Indische Oost-Indien' (1658) de Willem Blaeuw, baseado no trabalho de Willem Blaeuw e Willem Blaeuw, é uma obra fundamental para a história da América do Sul. O livro descreve a geografia, a economia e a cultura da América do Sul holandesa.



O grande livro de Barlaeus

O grande livro de Barlaeus. O livro 'Beschryvinge der West-Indische Oost-Indien' (1658) de Willem Blaeuw, baseado no trabalho de Willem Blaeuw e Willem Blaeuw, é uma obra fundamental para a história da América do Sul. O livro descreve a geografia, a economia e a cultura da América do Sul holandesa.

As batalhas de Nassau

As batalhas de Nassau. O livro 'Beschryvinge der West-Indische Oost-Indien' (1658) de Willem Blaeuw, baseado no trabalho de Willem Blaeuw e Willem Blaeuw, é uma obra fundamental para a história da América do Sul. O livro descreve a geografia, a economia e a cultura da América do Sul holandesa.

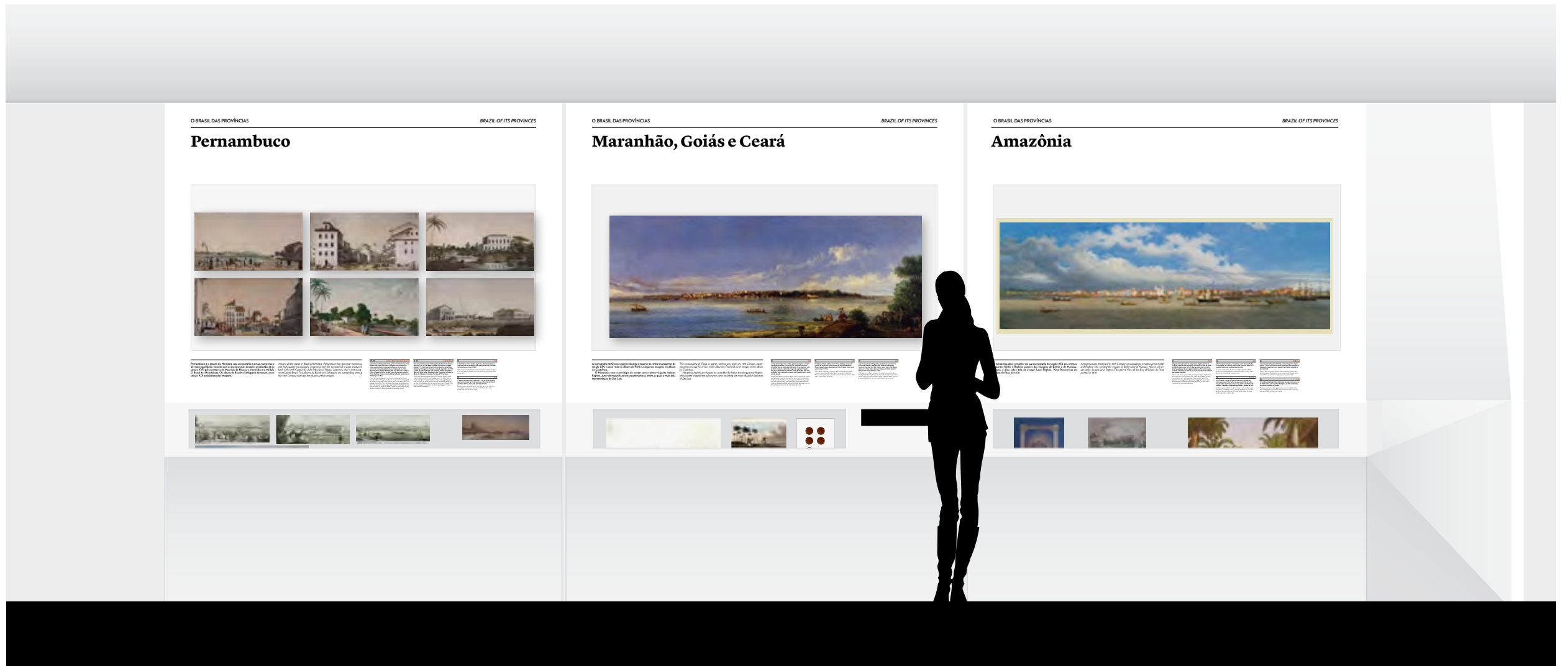
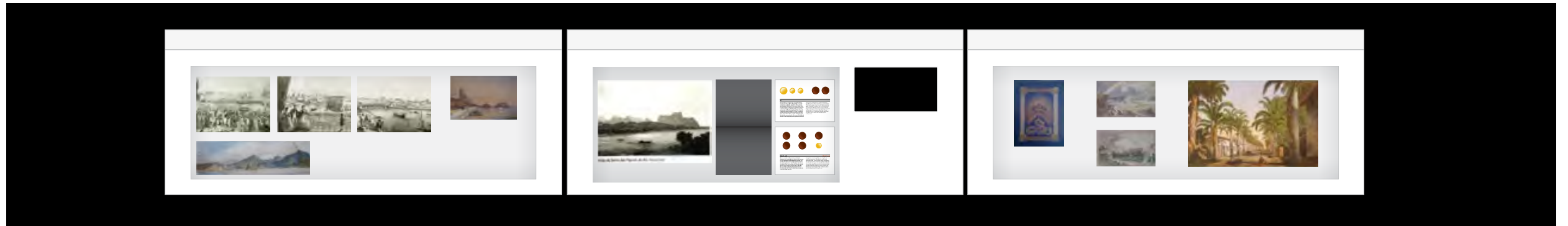
Mapas

Mapas. O livro 'Beschryvinge der West-Indische Oost-Indien' (1658) de Willem Blaeuw, baseado no trabalho de Willem Blaeuw e Willem Blaeuw, é uma obra fundamental para a história da América do Sul. O livro descreve a geografia, a economia e a cultura da América do Sul holandesa.

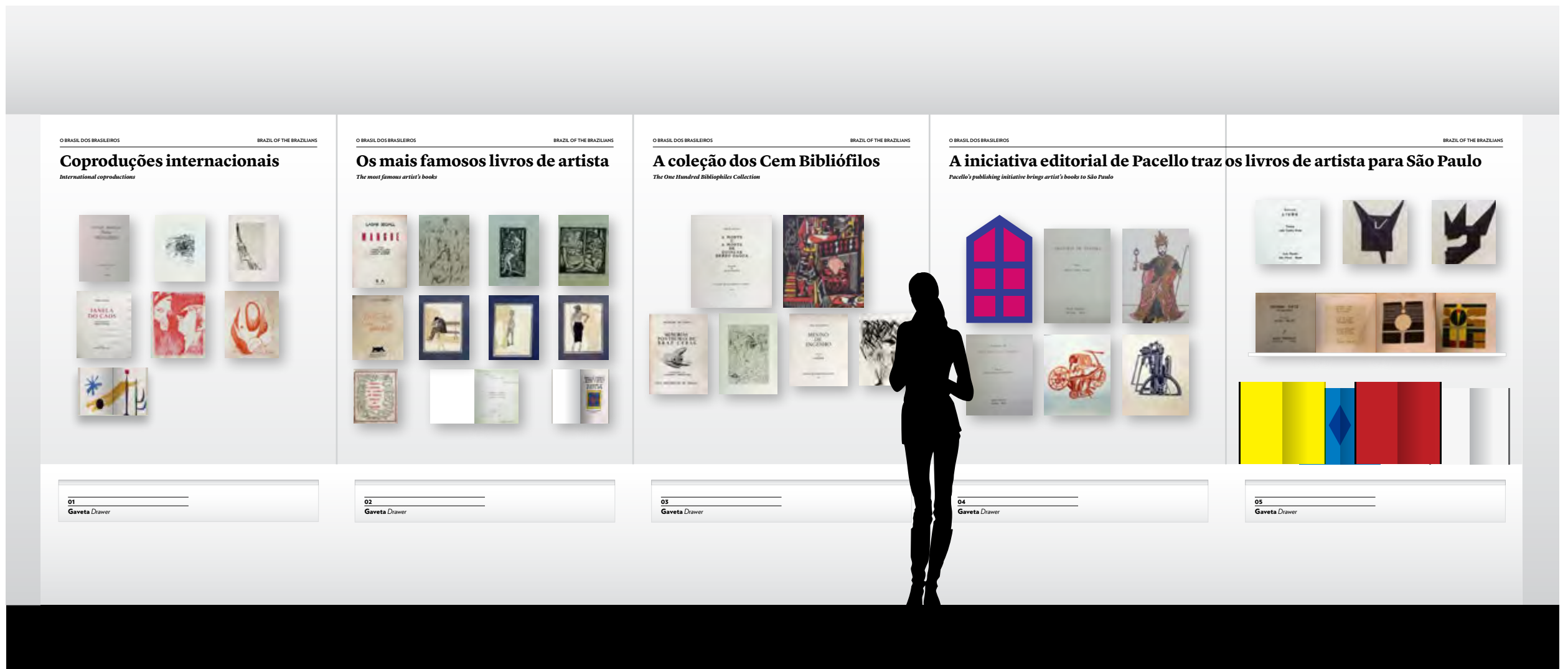
Friburgo

Friburgo. O livro 'Beschryvinge der West-Indische Oost-Indien' (1658) de Willem Blaeuw, baseado no trabalho de Willem Blaeuw e Willem Blaeuw, é uma obra fundamental para a história da América do Sul. O livro descreve a geografia, a economia e a cultura da América do Sul holandesa.

04. PROJETO



04. PROJETO



06. ESPAÇO



06. ESPAÇO





A arte conta a história
 História da arte brasileira
 Desde o século XVI, a arte brasileira desenvolveu-se sob o signo da influência portuguesa, refletindo a cultura e a sociedade do Brasil colonial. No século XVIII, a arte brasileira passou por um processo de renovação, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana. No século XIX, a arte brasileira continuou a evoluir, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana. No século XX, a arte brasileira passou por um processo de renovação, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana.

Representação pictórica do indígena brasileiro
 A representação pictórica do indígena brasileiro é um tema recorrente na arte brasileira. Desde o século XVI, os artistas buscaram retratar o indígena como um ser humano, com suas próprias características físicas e culturais. No século XVIII, a representação do indígena tornou-se mais idealizada, refletindo a visão romântica da natureza e do homem. No século XIX, a representação do indígena tornou-se mais crítica, refletindo a visão positivista da sociedade. No século XX, a representação do indígena tornou-se mais diversificada, refletindo a diversidade cultural do Brasil.

**Espaço
 Olavo Setubal
 Coleção Brasileira Itau**

Este espaço dedica-se à apresentação de obras de arte brasileira, com ênfase na coleção brasileira do Itau Cultural. A coleção é composta por obras de artistas brasileiros de diferentes gerações, refletindo a diversidade cultural do Brasil. O espaço também apresenta informações sobre a história da arte brasileira e o papel do Itau Cultural na preservação e divulgação da cultura brasileira.

Quando olhamos criticamente para a arte brasileira, podemos perceber que ela é uma arte que se desenvolveu sob o signo da influência portuguesa, refletindo a cultura e a sociedade do Brasil colonial. No século XVIII, a arte brasileira passou por um processo de renovação, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana. No século XIX, a arte brasileira continuou a evoluir, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana. No século XX, a arte brasileira passou por um processo de renovação, com o surgimento de artistas que buscaram inspiração na arte europeia, mas também na natureza e na vida cotidiana.

Olavo Setubal 2016
 Presidente do Itau Cultural





A arte conta a história

History told through Art

Olavo Setubal, ao formar o grande conjunto de peças que chamou de *Brasíliana Itaú*, tinha em mente um acervo simbólico da formação cultural do Brasil nos cinco séculos de nossa história. Após seu falecimento, em 2008, seu filho Alfredo Setubal enriqueceu o conjunto com muitas obras significativas. Agora, Milú Villela torna acessível ao público este acervo e cria o primeiro espaço integralmente dedicado a uma coleção *Brasíliana*.

Embora a exposição siga uma narrativa histórica, as centenas de obras de arte, livros, manuscritos e moedas compõem uma exposição de arte. Aqui, é a arte que conta a história. A preocupação primeira da curadoria foi ressaltar o talento dos criadores, brasileiros ou estrangeiros, inspirados pelos temas de nosso país, desde 1500. É nestas obras que muitos artistas de hoje buscam suas raízes.

Ainda pouco conhecida, a massa de imagens, textos e objetos que esta coleção representa - com tantos inéditos - permite uma nova reflexão sobre o aporte dos primeiros séculos de nossa arte. Isso contribuirá para projetar outra luz sobre muitas das indagações atuais da criação contemporânea e enriquecer nossa compreensão do Brasil.

*When putting together the large set of pieces he named *Brasíliana Itaú*, Olavo Setubal aimed to compose a collection that would symbolize the five centuries of the development of Brazilian culture. After his death in 2008, his son Alfredo Setubal enriched the set with many significant works. Now, Milú Villela is making this collection accessible to the public by creating the first museum fully dedicated to a *Brasíliana* collection.*

Although the arrangement follows a timeline, the hundreds of artworks, books, manuscripts and coins form an art museum. Here, Brazilian history is told through art. The main curatorial concern was to evince the talent of the many creators, whether foreign or Brazilian, whose work was inspired by Brazilian themes since the discovery of our country in the year 1500. Their work composes a rich corpus where many of our present artists seek their roots.

Still mostly unexplored, the myriad images, texts and objects represented in this collection - many shown here for the first time - provide fresh and wide-ranging insight into the first centuries of our nation's art. This will doubtlessly shed new light on many lines of questioning in contemporary creation and will enrich, above all, our understanding of Brazil.

Pedro Corrêa do Lago
Curador Curator

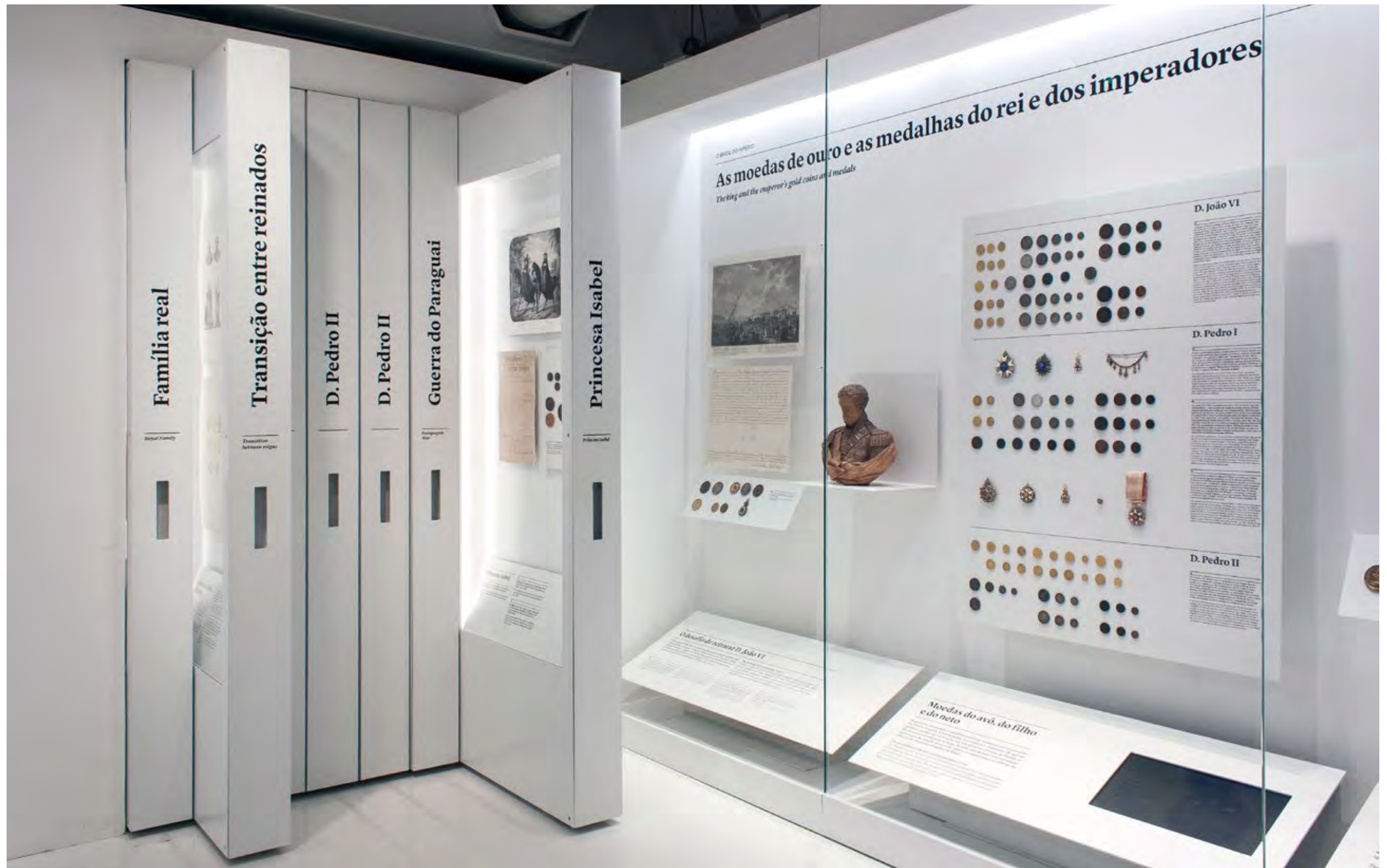
Vagner Porto
Curador de numismática
Numismatics curator

06. ESPAÇO



06. ESPAÇO







06. ESPAÇO



06. ESPAÇO



06. ESPAÇO



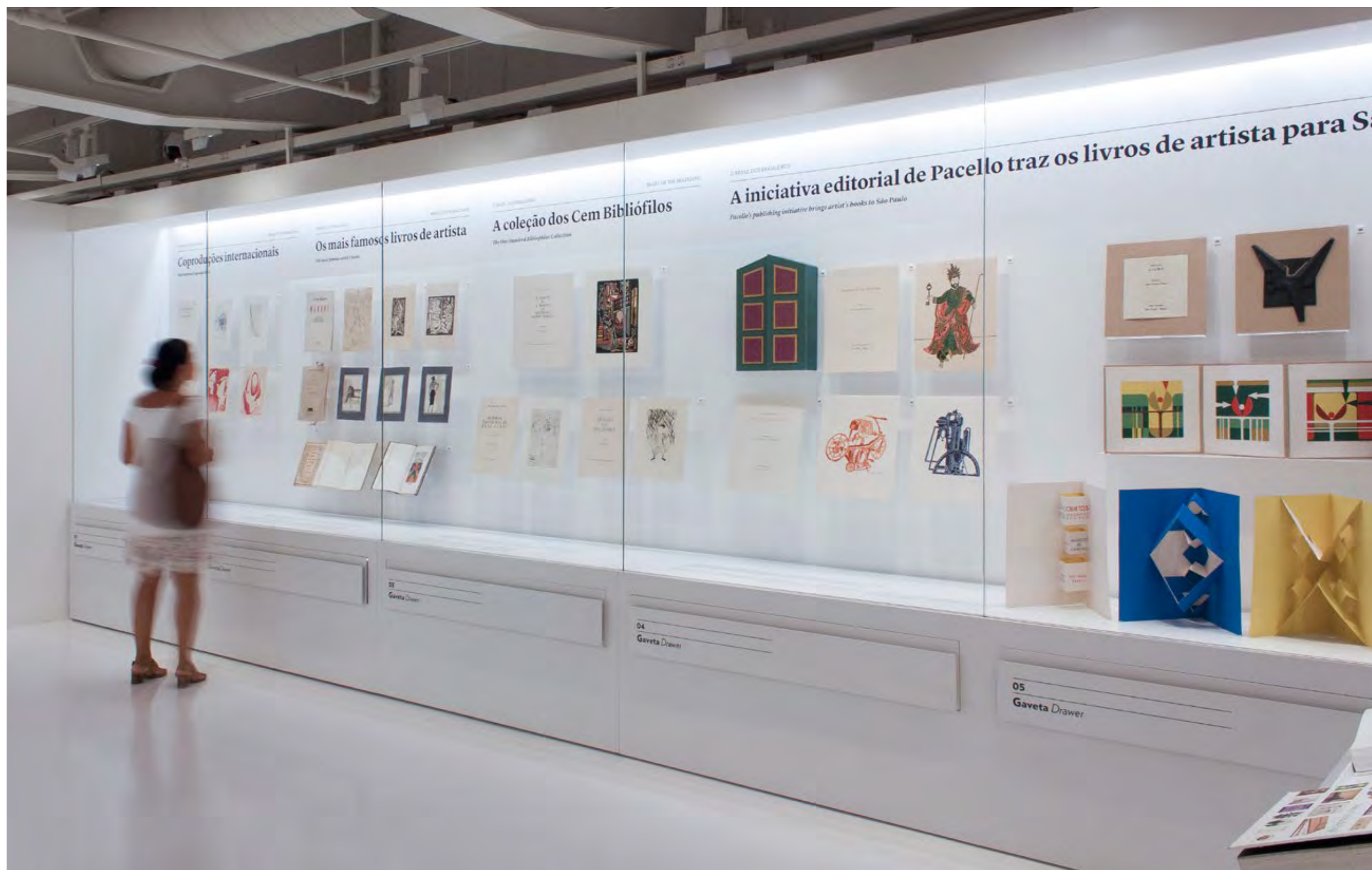




06. ESPAÇO



06. ESPAÇO



06. ESPAÇO



05. FOLDER



05. FOLDER



05. FOLDER







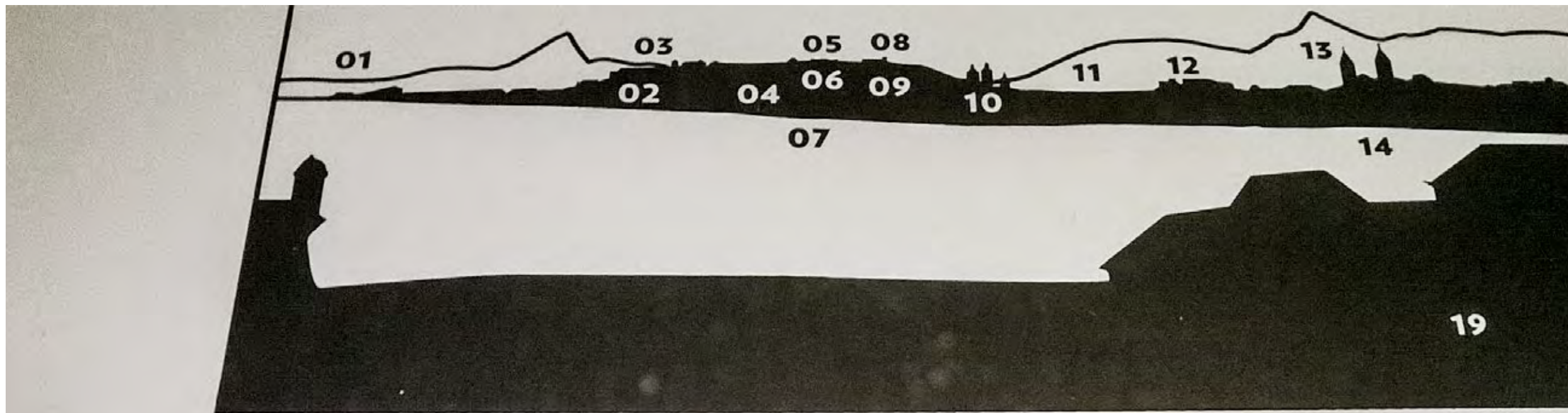












- 01 Arsenal de Guerra
- 02 Hotel Waltz
- 03 Colégio dos Jesuítas
- 04 Edifício do Paço Imperial
- 05 Fortaleza de São Sebastião

- 06 Igreja de São José
- 07 Largo do Paço e Praça do Mercado
- 08 Igreja de São Sebastião
- 09 Morro do Castelo
- 10 Igreja Terceira do Carmo





IMPERIAL BRAZIL

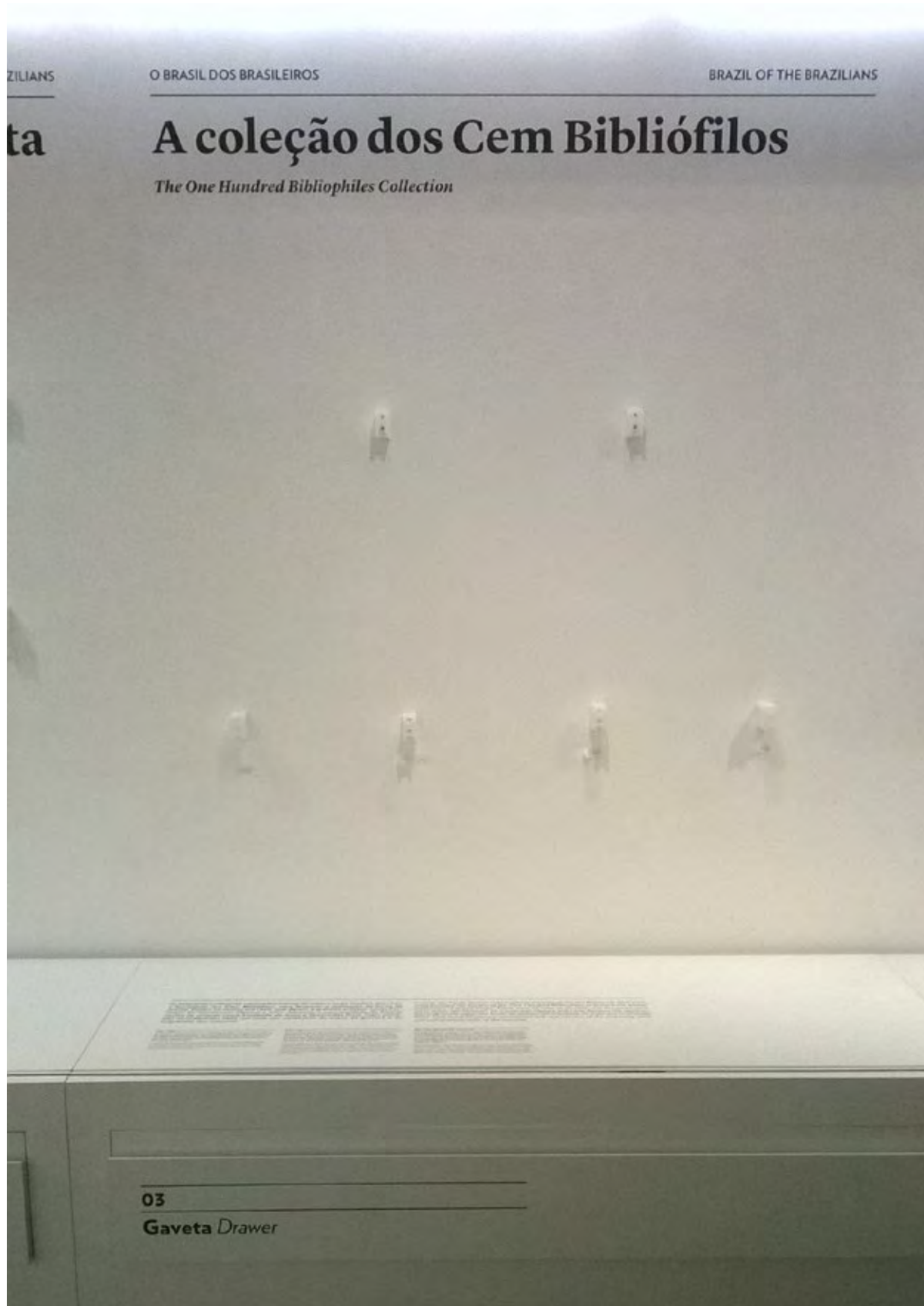
o maior

! nio











Obrigado.

