



Análise de duas propostas metodológicas para a pesquisa em História do Design Gráfico

Analysis of two methodological proposals for research on History of Graphic Design

Fernanda de O. Martins, Edna Lucia Cunha Lima, Guilherme Cunha Lima

história do design gráfico, tipografia, memória gráfica brasileira, Pará

A forte herança da História da Arte moldou as pesquisas em História do Design Gráfico ao longo do século XX. Desde os anos 1960, as novas direções ampliam as possibilidades de pesquisa. Daí ser importante que os estudos em História do Design Gráfico definam metodologias e ferramentas próprias para tratar de seu objeto. É neste sentido que comparamos os conceitos de Twyman (2008) e Farias (2014), avaliando a sua contribuição para a análise dos artefatos gráficos e os estudos em História do Design. Este artigo se insere no contexto da pesquisa "Impressos no Pará no século XIX" que investiga os modos de produção e as referências visuais gráficas produzidas nesta Província no período. A impressão tipográfica foi introduzida tardivamente no Brasil, com a transferência da Corte Portuguesa. Sua implantação nas províncias ocorreu de maneira desigual, sob forte controle pela Corte. Ainda que não seja usual identificar a atividade de projeto gráfico no século XIX como Design, não se pode negar que os impressos produzidos são parte integrante da visualidade desta época. Até o momento são raras as pesquisas que tratam do Design nos primeiros cem anos da imprensa e dos artefatos impressos no Brasil, cujos produtos ainda são considerados "Design antes do Design". Neste sentido, pretende-se aqui analisar se as propostas destes autores se configuram como ferramentas e metodologias do campo do Design. Os conceitos de análise gráfica propostos por Twyman (2008) articulam de forma organizada os elementos da linguagem gráfica. Por sua vez, Farias (2014) demonstra que estudos em Memória Gráfica se beneficiam das afinidades com outras disciplinas, como Cultura Material e Cultura Visual, sem deixar de lado suas características próprias. Ambos permitem a análise dos artefatos gráficos sob critérios afeitos ao Design, o que acreditamos que colaboraram para a presente pesquisa em História do Design.

design history, tipography, brazilian graphic memory, Pará State

The research in History of Design was influenced by the strong History of Art heritage since the beginning of the twentieth century. In the 1960s, the research started to follow new directions. Hence it is important that the studies in History of Graphic Design define methodologies and tools to deal with its object. This is why we compare the concepts of Twyman (2008) and Farias (2014), assessing their contribution to the analysis of graphics artifacts and studies in History of Design. This article is in the context of the research "Printed material in Pará in the nineteenth century." This research investigates the methods of production and visual references related to print. The printing press in Brazil had a late beginning, with the transfer of the Portuguese Court in 1808. Its implementation in the provinces occurred in different ways, under strong control by the Court. Although graphic design activity is not identified as Design in the nineteenth century, one can not deny that the printed products are part of the visuality of this time. Very little research dealing with the design in the first hundred years of the press and its artifacts occurred in Brazil, whose products are still considered "Design before Design". In this sense, the intention is to consider whether the proposals of these authors could be configured as tools and methodologies to the graphic design field. The graphical analysis, proposed by Twyman (2008), articulates the elements of graphic language in an organized manner. In turn, Farias (2014) shows that studies in Memory Graphic benefit from affinities with other disciplines such as Material Culture and Visual Culture, without forgetting its own characteristics. Both

allow the analysis of graphics artifacts under Design criteria, which we believe contribute to this research and to Design History.

1 Introdução

A pesquisa *Impressos no Pará no Século XIX* visa investigar modos de produção gráfica e as referências visuais gráficas produzidas no Estado do Pará, entre 1821 e 1910 através de levantamento histórico de impressos e produtos gráficos da época, assim como das oficinas tipográficas, processos, técnicas e os profissionais relacionados estas as atividades.

Pretende ampliar o conhecimento sobre a história gráfica do Pará sob a ótica do design, ao reunir informações relevantes acerca das oficinas que ali atuaram e dos profissionais envolvidos. Também permitir um olhar mais completo sobre os produtos impressos – livros, jornais, folhetins, impressos comerciais, relatos do governo, revistas, anúncios, estampas, postais –, na medida em que compreendermos as técnicas utilizadas e as condições em que os projetos se realizavam. Assim, este estudo poderá ser ponto de partida para pesquisas mais aprofundadas sobre os envolvidos no projeto gráfico, tipógrafos, litógrafos atuantes no período e sua relação com o contexto em que estão inseridos.

A premissa subjacente é que objetos feitos ou modificados pelo homem, conscientemente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, refletem os padrões de crenças dos indivíduos que fizeram, encomendaram, compraram, ou os utilizaram, e, por extensão, refletem os padrões de crença da sociedade em geral a que pertencem (Prown, 1982: 1-2).

Ainda que o Século XIX não identifique esta atividade de projeto gráfico como design não se pode negar que os impressos produzidos nesta época são reflexos das escolhas e valores de quem solicita o trabalho e de quem o produz. É dirigido a um público, é parte integrante da visualidade da época, representando assim amostra importante da cultura material do período. Entende-se, ainda, que a atividade da indústria gráfica deste período – ainda que considerada proto-design - colabora para o entendimento da evolução do design na região e do país.

2 A Pesquisa em História do Design

Não há impresso gráfico sem projeto uma vez que mesmo que o processo de projeto ainda esteja incipiente é necessário a seleção de papel, de fontes tipográficas, margens, cores, imagens. Desde sua implementação por Gutemberg, a atividade de impressão com tipos móveis exige que profissional envolvido faça escolhas, sempre dependendo do material e tecnologia disponíveis e do contexto em que está inserido.

“Não existe projeto gráfico sem planejamento. Mesmo em se tratando de um texto simples impresso pela prensa manual mais rudimentar, as letras não se põem sozinhas sobre a página, muito menos se organizam em linhas, blocos e colunas. São necessárias várias etapas, que incluem a confecção de tipos e a composição de páginas, além da impressão propriamente dita, dentre outras atividades mais especializadas ainda. Isto, sem nem falar da gravura de imagens, ou até mesmo da fabricação de papel adequado para imprimir. Por conta da complexidade destes processos, há quem argumente que a noção de projeto seja algo intrínseco a fabricação de impressos (Cardoso, 2004:67).

A pesquisa em história do design que se debruça sobre o século XIX enfrenta vários questionamentos, o mais forte deles é ideia corrente que vincula o surgimento do design à revolução industrial ou ao modernismo. Esta linha de pensamento alinhada aos primeiros

teóricos como Pevsner (1936), fornece uma visão restritiva da história do Design contada através de personagens e objetos excepcionais. Antes disso, o que poderia ser considerado pesquisa em História do Design estava, em realidade, vinculada à História da Arte, mais especificamente às Artes Decorativas ou Arquitetura. Foi a partir de 1960 que o campo de estudo da História do Design foi ampliado através de autores como Banham e Hesketh que trouxeram a cultura popular, ou de massas, ou mesmo trataram de objetos que cujos olhos de outrora consideravam menos importantes, como as armas militares.

Mais recentemente Dilnot (1984) publica um mapeamento do estado da arte da História do design, sugerindo que a discussão deveria sair do espectro polarizado entre personalidade/objeto e ser ampliada, deixando de servir a ideologias pertinentes ao contexto do historiador, ater-se a objetos exemplares ou a práticas específicas.

A avaliação crítica está na origem de qualquer texto de história. O que se busca é a relevância, e com frequência os juízos de valor efetivamente refletem a perspectiva do autor, o qual não tem como escapar de um ponto de vista determinado no tempo e no espaço (Dilnot, 2013:129).

No caso do design, apesar dos repetidos esforços que têm sido realizados no sentido ampliar o campo e reunir historicamente diferentes formas de projeto em um único sistema, naquele momento (1984) ainda não se poderia dizer que a História do Design existia enquanto disciplina organizada. Em seu texto Dilnot identifica alguns princípios que orientam a História do Design: o estudo da atividade profissional, dos objetos e imagens, a atenção dirigida ao Século XIX e XX, e a ênfase –implícita ou explícita– aos indivíduos designers. E salienta algumas ausências: a pouca consciência da importância da História do Design em relação a suas audiências; a pouca consideração sobre as origens da História do Design; e por último afirma que é muito difícil definir os pressupostos sociais, teóricos e metodológicos da História do design em função da falta generalizada de autorreflexão histórica, metodológica e crítica.

Mais recentemente se organizam instituições de dedicadas a História do Design, como *Design History Society* em 1977 na Inglaterra, e publicações como a revista *Design Issues* em 1984 que dão novo impulso ao campo. Este se fortalece ainda mais com as conferências do ICDHS - International Committee on Design History and Studies, a partir do ano 2000. Como principal consequência nota-se que é ampliado o direcionamento das pesquisas não apenas no sentido geográfico como também a outros gêneros, raças e poder aquisitivo. Segundo Calvera e Fernandes (2007) se abre a oportunidade de revisar a historiografia tradicional:

El siglo pasado fue, entre otras cosas, el del diseño. En él se definió su práctica, estética y actividad profesional y, a partir de los años 50, su historia, que valorizó figuras, obras y tendencias pero que se limitó a un único escenario: el de la supuesta dinámica principal de dicha historia. Se dejó sin tomar en cuenta, entre otras cosas, lo mucho sucedido en diferentes partes del mundo, el quehacer otro, o periférico, del diseño. Con la aparición de la historiografía posmoderna y con la constatación de lo agotado y repetitivo de la narrativa moderna, resultó evidente la necesidad de repensar la historia del diseño desde otras latitudes y de otra manera. En ese caso, la propuesta de revisar su historia oficial teniendo en cuenta a los muchos otros posibles (al diseño creado por mujeres profesionales, por ejemplo) incluye también una geografía construida a partir de muchas historias locales (Calvera e Fernandes, 2007 p.9).

Em seu livro *The History of Design or Design History* (WALKER, 1989 p.17), Walker afirma que a história do Design é ainda uma jovem disciplina e necessariamente depende de outras com conceitos e métodos mais estabelecidos. Neste sentido precisa definir metodologias e ferramentas próprias para tratar de seu objeto. É a partir desta reflexão que colocamos frente a frente os conceitos propostos por Twyman (2008) e Farias (2014) que sugerem métodos de para a disciplina de design. Desta forma, entendemos que a pesquisa *Impressos no Pará* traz o foco para uma região ainda pouco descrita nas publicações brasileiras e pode ampliar o conhecimento sobre das origens do Design no Brasil.

3 Ferramentas e métodos de pesquisa em História do Design

A Efemerologia de Michael Twyman

Twyman, em seu artigo sobre a relevância dos impressos efêmeros, propõe que o objeto gráfico seja analisado por seus elementos intrínsecos, conceitos próprios do Design, e demonstra que a análise destes elementos colabora para a compreensão não apenas do artefato gráfico como do contexto em que ele está inserido. O autor discorda da ideia compartilhada pelos teóricos de que Cultura Impressa (*Print Culture*) e Cultura dos Livros (*Book Culture*) tratariam do mesmo assunto. Segundo o autor Cultura impressa dedica-se a um campo maior que o estudo dos livros e propõe a inclusão uma nova especialidade – a efemerologia – o estudo dos objetos impressos de duração temporária. O texto de Priscila Farias (2014) descreve estudos em Memória Gráfica, termo recentemente utilizado em língua portuguesa e espanhola para pesquisas em Design Gráfico, reafirmando sua importância para a História do Design. Ao contrário de Twyman que busca identificar uma área de estudos, Farias coloca em perspectiva os pontos de contato que estudos em Memória Gráfica compartilham com interesses e métodos em Cultura visual, Cultura impressa e em Cultura material.

Twyman delimita com muita clareza seu campo, inicia seu texto com a definição de efêmero - documentos cuja relevância ocorre por um curto espaço de tempo, normalmente apenas por um dia ou período que antecede ao evento a que estariam relacionados -. Diferencia também os impressos comerciais dos impressos efêmeros, pois os primeiros seriam todos os impressos que não são livros, periódicos ou jornais. Mesmo considerando que estes últimos, periódicos e jornais, também apresentam vida curta e podem ser classificados como efêmeros, sua periodicidade faz com que sejam colecionáveis, mantidos em bibliotecas e portanto, mais facilmente estudados.

O autor acredita que a confusão que une Cultura Impressa com Cultura do Livro ocorre devido ao fato de que os livros são artefatos que apresentam grande durabilidade e tradicionalmente são colecionados em bibliotecas. Por sua vez os efêmeros têm sido preservados por acaso, via de regra nem são aceitos por estas instituições. Aqueles que trabalham com efêmeros sabem que tem acesso apenas à “ponta do iceberg”, já que os esforços para preservação foram tardios e muito está perdido. É comprensível, portanto, a negligência dos pesquisadores da Cultura Impressa em relação aos efêmeros.

De toda forma isto está mudando e começam a surgir coleções de efêmeros, como a *John Johnson Collection* na *Bodleian Library* em Oxford, que existe desde 1960. Segundo Twyman, a impressão comercial seguramente era muito mais significativa que a impressão de livros, tanto em números de produtos quanto em valores econômicos. Uma vez que da primeira atividade pouco sobreviveu não é possível basear a comparação quantitativa entre a importância dos efêmeros e dos livros a partir dos exemplos que sobreviveram. Desta maneira, conclui, a negligência no estudo dos efêmeros leva a uma distorção na História da Impressão e subestima a importância de seu impacto na sociedade.

Meu argumento é que negligenciar os efêmeros, que representaram um dos maiores setores da indústria de impressão britânica nesse período, e acredito que o mesmo é verdade nos Estados Unidos, é não apenas distorcer a história da impressão comercial quanto subestimar significativamente seu impacto na sociedade. E quando os historiadores do livro remarcam a escassez de livros produzidos por impressores conhecidos e se perguntam como eles ganhavam a vida, é quase certo que a resposta é que eles imprimiam efêmeros (como parte, ou seja, da sua carteira geral de operações) (TWYMAN, 2008:23).

O sentido mais imediato dos estudos dos efêmeros se dá em relação a seu conteúdo, por esta razão são amplamente reconhecidos como fontes primárias de pesquisa. Os objetos impressos nos contam uma história, pode ser sobre o seu autor, sobre sua atividade ou mesmo sobre os locais ou hábitos que existiam e não existem mais. Efêmeros ligados às atividades

profissionais nos ajudam não apenas a conhecer os produtos e serviços disponíveis como contextualiza-los. Catálogos de empresas de impressão nos oferecem evidências, como tecnologias, técnicas e serviços oferecidos, aptidões, identificação de profissionais atuantes que de outra forma não seriam conhecidos.

Uma categoria imensamente informativa de efêmeros diz respeito ao comércio e inclui catálogos, listas de preços, cartões comerciais, cartazes, faturas e recibos. Sem esses itens saberíamos muito pouco, em especial, sobre a gama de produtos e serviços disponíveis em um determinado tempo e lugar. Mesmo quando os produtos reais ainda existem, artefatos impressos comerciais, especialmente catálogos e listas de preços, ajudam a situá-los em um contexto mais geral. Inúmeros catálogos de venda e listas de preços sobrevivem dispersos entre coleções de efêmeros, porém suspeita-se, que em poucos exemplares ou mesmo peças únicas (Twyman, 2008: 27).

Segundo o autor se não pairam dúvidas aos historiadores sobre a importância dos impressos efêmeros quanto a seu conteúdo há, entretanto, outros aspectos a serem analisados que nos fornecem informações importantes: suas características materiais e elementos textuais e gráficos. Análises que só podem se realizar no campo do Design. Chega a sugerir uma palavra – efemerologia - para descrever este tipo de análise, comparando-a à bibliografia, cartografia, musicologia.

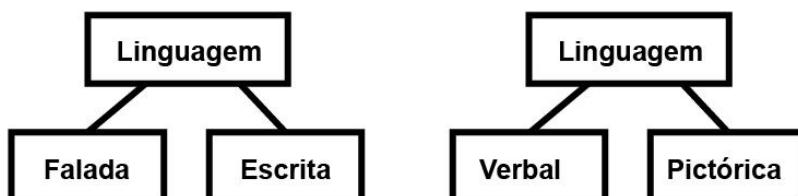
Twyman analisa por exemplo o uso da tipografia, como a introdução dos tipos *Display*, decorados, e do uso dos corpos grandes em artefatos impressos dirigidos a propaganda. E afirma: o surgimento e utilização deste tipo de fonte tipográfica – *Display* – seria uma das mais significativas colaborações à Cultura Impressa até a recente revolução digital. Importância tal é verificada ao constatar que a utilização deste tipo de fonte tipográfica cresceu como um rastilho de pólvora não apenas na Grã-Bretanha, mas na Europa e América, ocasionando uma nova situação econômica para os impressores.

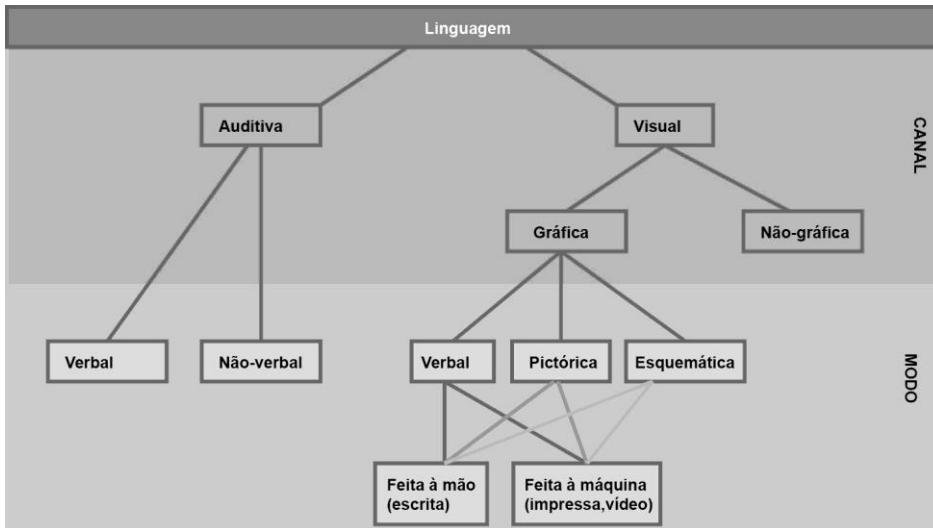
A introdução de tais tipos display levaram ao que acredito ter sido uma das mais significantes evoluções na cultura impressa que antecederam a revolução eletrônica das últimas décadas. (TWYMAN, 2008:33)

As mudanças formais ocorridas nos tipos de impressão não apenas mudaram a visualidade da época mas também levaram a uma nova forma de leitura do objeto impresso, no que tange à visibilidade à distância e organização das informações. O fortalecimento da impressão comercial e as mudanças impostas pelos impressos efêmeros do século XIX influenciaram também a forma como se projetavam os impressos, agora levando em conta sua utilização pelo usuário. Os formulários passam a considerar o espaço para preenchimento, usam boxes, linhas pontilhadas criando uma nova linguagem gráfica. Propõem diferentes níveis para as informações e criam pela primeira vez um diálogo entre a tipografia, a imagem e o leitor/usuário. Assim, para analisar o produto impresso, sem ignorar a importância do conteúdo, Twyman (1979) sugere que a linguagem, tradicionalmente entendida pelos linguistas como falada e escrita, seja tratada sob outro prisma, como verbal e pictórica e a partir daí propõe um novo modelo de análise, adequado para o Design Gráfico.

Nos oferece uma ferramenta de análise do objeto gráfico através de suas características intrínsecas. No modelo proposto, conhecido como “O esquema”, a distinção da linguagem é dada pelo canal de transmissão: a audição ou a visão. O autor admite que existam outros meios, mas opta pelas “situações mais comuns em comunicação” (TWYMAN, 1985:247).

Figuras 1 e 2: O Esquema de Michael Twyman.





A linguagem visual é a representação gráfica da linguagem falada (auditiva). Pode ser **gráfica** e **não-gráfica**. Por **não-gráfica** entende-se os elementos visuais para-lingüísticos. Por sua vez a **linguagem gráfica** pode ser verbal, pictórica ou esquemática. A linguagem visual gráfica verbal é a representação gráfica da fala, podendo ser tipográfica ou escrita à mão; a linguagem visual gráfica pictórica comporta imagens produzidas artificialmente que remetem à aparência ou estrutura de algo real ou imaginado; a linguagem visual gráfica esquemática é formada por formas gráficas que não incluem palavras, números ou imagens pictóricas. E para dar conta da linguagem visual gráfica verbal, no artigo *Using Pictorial Language* (1985), Twyman vai além e propõe uma visão mais abrangente, discutindo mais profundamente a forma gráfica como conteúdo informacional e a questão da linguagem pictórica.

Memória gráfica

Em seu texto *On graphic memory as a strategy for design history* Farias identifica que sob o rótulo de Memória Gráfica um número significativo de estudos têm sido realizados na América Latina. Procura então definir esta linha de pesquisa, a Memória Gráfica, ao demonstrar os pontos de contatos existentes com outras disciplinas: Cultura Visual, Cultura Impressa, e Cultura Material.

Memória Gráfica é “expressão utilizada com frequência nos países de língua portuguesa e espanhola para de pesquisas que tratam do significado e valor dos artefatos visuais, e em particular efêmeros impressos, no estabelecimento de uma identidade local através dos impressos.”(Farias, 2014:201).

Segundo a autora compreender essas relações é um primeiro passo no sentido de identificar ferramentas de pesquisa úteis para o Design Gráfico e, a partir daí, reconhecer as peculiaridades da abordagem em Memória Gráfica.

Em relação às pesquisas em Cultura visual e o Design ambos colecionam uma grande variedade de exemplos visuais sendo que, no primeiro caso as imagens são utilizadas apenas como apoio à pesquisa. Ambos os campos compartilham também os interesses na compreensão da forma em que uma sociedade produz imagens e ao mesmo tempo em que é refletida por estas mesmas imagens. O foco da Cultura Visual, entretanto, é na questão da visualidade, deixando de lado os aspectos técnicos do artefato, que interessam à Memória Gráfica, afirma:

Pesquisas em Memória Gráfica são dirigidos à circulação, produção e recepção objetos impressos, não se estringindo à impressão com tipos móveis, no entanto, incluindo investigações sobre tradições locais de impressão litográfica (um exemplo pode ser encontrado em Cunha Lima & Lacerda 2013) e fanzines fotocopiados (Farias de 2011). Podemos dizer, portanto, que este campo de estudos aponta para uma compreensão mais ampla do que é o escopo da Cultura Impressa. (Farias, 2014:204)

Já a área da Cultura impressa, em sintonia com a Memória Gráfica, estuda a produção, circulação e recepção dos objetos produzidos após a invenção da impressão com tipos móveis – com grande ênfase nos livros – e suas influências. É um ponto forte de contato, porém, para a autora, a Cultura Impressa foca apenas no impresso tipográfico e sua abordagem é mais restritiva que a Memória gráfica, que tem uma compreensão mais ampla do escopo do campo ao estudar objetos impressos também em outras tecnologias.

Farias afirma também que existem sobreposições entre Memória Gráfica e Cultura Material: estão associados à qualidade dos materiais dos artefatos e objetos tridimensionais transmitem informações visuais.

Estudos da memória gráfica, neste aspecto, sobrepõem-se com temas e abordagens metodológicas de estudos de cultura material. Enquanto estudos sobre foco cultural ou memória coletiva sobre a recuperação de contas pessoais, com entrevistas e história oral como métodos privilegiados, os estudos sobre memória gráfica muito frequentemente se concentram em artefatos produzidos para além do tempo de vida de testemunhos de vida, exigindo procedimentos para obter 'história de coisas', como os exemplificados por Lubar e Kingery (1993). O método de chave para obter a história de 'coisas' é a análise de gráficos linguagem gráfica e visual, que podem nos dizer sobre repertórios, tendências, gostos e sua circulação. Combinada com observações sistemáticas sobre os meios e técnicas de produção de artefatos gráficos, e com a compreensão dos significados atribuídos pelos clientes, os produtores e os consumidores, tal análise pode permitir ricas interpretações históricas. (FARIAS, 2014:204)

Farias conclui que o significativo número de estudos em Memória Gráfica realizados nos últimos 10 anos na América Latina, resultaram em coleções de dados visuais, muitas delas digitais de livre acesso, contribuindo para uma melhor compreensão de suas tradições. Tais estudos tendem a destacar as peculiaridades dos aspectos visuais de artefatos gráficos, em sua maioria vernaculares, produzidos por pessoas anônimas. Artefatos estes a que têm sido negado um lugar na história do Design. Ao tomar uma distância de métodos tradicionais da história de arte, que tendem a concentrar-se em autores extraordinários e suas obras excepcionais e inovadoras, estudos sobre Memória Gráfica permitem uma abordagem imparcial para a cultura visual e impressa do passado local.

Cultura material: o conjunto de artefatos em uma cultura; o vasto universo de objetos utilizados pela humanidade para lidar com o mundo físico para facilitar o intercâmbio social, para deleite ou fantasia, e criar símbolos de significado. (Herkovits, 1963:119).

Desta forma é possível verificar que ambos autores, por caminhos diversos, procuram estabelecer (ou definir) um campo de pesquisa e suas metodologias, mais especificamente aquele que trata de artefatos impressos tradicionalmente ignorados nas pesquisas tradicionais, seja em História ou em História do Design. A Efemerologia de Twyman tem muitos pontos de

contatos com a Memória Gráfica de Farias, ambos focam em artefatos geralmente ignorados pelas pesquisas tradicionais. Twyman nos oferece uma ferramenta de análise do artefato gráfico que se estrutura dentro do próprio campo do design. A Memória gráfica por outro lado, tem uma visão mais ampla do campo, aberta a outras tecnologias de impressão além da tipografia.

4 Conclusão

Se um dos objetivos da pesquisa *Impressos no Pará no século XIX* é identificar métodos e ferramentas para o estudo dos impressos sob a ótica do Design, os conceitos propostos pelos dois autores estudados colaboraram de forma significativa para tal. Twyman além de demonstrar a importância da pesquisa dos impressos efêmeros, cuja relevância em relação ao livros pode ser avaliada tanto ao se comparar a quantidade de material impresso, quanto às inovações na área da impressão nos apresenta uma metodologia de análise da linguagem gráfica. Farias ao tentar definir os estudos em Memória Gráfica, aponta para os pontos de contato com como a Cultura Impressa, Cultura Visual e Cultura Material (também apontados por Twyman), que reforçam as interfaces com a pesquisa:

A premissa subjacente é que objetos feitos ou modificados pelo homem, conscientemente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, refletem os padrões de crenças dos indivíduos que fizeram, encomendaram, compraram, ou os utilizaram, e, por extensão, refletem os padrões de crença da sociedade em geral a que pertencem. (Prown, 1982: 1-2).

As afirmações são importantes uma vez que reforçam nossa hipótese de que é possível tratar o que Design gráfico através de metodologias do Design: o objeto impresso reflete o momento histórico em que se insere e isto é passível de ser estabelecido através de suas características gráficas. Para se entender um objeto de design é preciso compreender que seu processo de criação/produção, a matéria prima e a tecnologia disponível além da visão de mundo e experiência da pessoa que cria, o cliente que solicita o trabalho e seu público. Assim, ao buscar entender o universo da produção gráfica do Pará no Século XIX, a tecnologia disponível, os profissionais envolvidos e o tipo de objeto impresso produzido colaboram na compreensão de suas relações com o contexto onde ocorrem, e ainda, seu papel neste mesmo contexto.

Assim, ao tornar as variedades de projeto historicamente comprehensíveis o design pode ser entendido em sua totalidade. Paradoxalmente, a definição e explicação de design e o que faz um designer são dependentes não só da imersão na prática do design, mas também na capacidade de ver esta prática em ambas perspectivas, históricas e sociais (Dilnot, 1984, p.6)

A Província do Grão-Pará, que posteriormente se desdobrou nos estados do Pará e Amazonas, teve importância social e econômica relevante para o Brasil do final do século XIX, estando à frente das inovações gráficas da época e equiparando-se, naquele momento, apenas ao Rio de Janeiro e, talvez, Recife. É neste sentido que a relevância das pesquisas sobre outras regiões brasileiras a parte dos centros geo-políticos importantes contribuirão não apenas para o entendimento regional mas de um panorama da História do Design Gráfico de nosso País.

Agradecimento

Este artigo é resultado de pesquisa de doutorado na ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial, com apoio da FAPERJ.

Referências

- BAENA, A. L. M. 1839. *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*. Belém: Typ. de Santos & Menor.
- BAENA, A. L. M. 1969. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal

- do Pará,
- BANHAM, R. 1975. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CALVERA, A e FERNANDÉZ, L, 2007. Historia e historias del diseño = Design history : the whole story. in: *Experimenta: Diseño, arquitectura, comunicación*, ISSN 1133-9675, Nº 57, 2007, págs. 9-10
- DEAN, W. 1989. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo da história ecológica*. São Paulo: Nobel.
- DILNOT, C. 1984. The State of Design History, Part I: Mapping the Field. In: *Design Issues*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1984), pp. 4-23. The MIT Press.
- DILNOT, Clive. 2010. The State of Design History: Mapping the field I. In: LEES-MAFFEY, Grace e HOUZE, Rebeca (Org). *The Design History Reader*. Oxford, N.York, Berg,
- FARIAS, P. L. 2014. On graphic memory as a strategy for design history. In: BARBOSA, Helena & Calvera, Anna (Eds.) *Tradition, transition, trajectories: major or minor influences?* Proceedings of the 9th International Committee for Design History and Design Studies]. Aveiro: UA Editora.
- HESKETT, J. 1997. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HOLANDA, S. B. 1978. *História Geral da Civilização Brasileira – Tomo II – O Brasil Monárquico, 2º volume*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- KONDER, L. 1998 *Memória e liberdade*. O GLOBO, Domingo, 04 de janeiro de 1998 p.7
- LEAL, P J P. 1859. Memória sobre os acontecimentos políticos que tiveram lugar no Pará em 1822-1823. In: *Revista Trimestral do Instituto Histórico do Brasil*, nº 22, Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de J. M. N. Garcia.
- MADUREIRA, J. F. 1822. *Despotismo desmascarado ou a verdade denodada*, Lisboa: Typografia de Desiderio Marques Leão, 1822. Acessado em 17 de fevereiro de 2012.
- MARGOLIN, Victor. 2010. Design History ot Design Studies: Subject Matter and Methods in: LEES-MAFFEY, Grace e HOUZE, Rebeca (Org). *The Design History Reader*. Oxford, N.York, Berg.
- MARGOLIN, V. 2012. "Brazilian Graphic Design in the '20s and '30s: Modernism and Modernity", p. 447-450. In: Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies*[=ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2012. São Paulo: Blucher, 2014. ISSN 2318-6968, ISBN: 978-85-212-0692-7 DOI 10.5151/design-icdhs-099
- MEGGS, P. B. 1994. Methods and Philosophies in Design History Research. In: *Memórias X Reunión de Diseño Gráfico*. Puebla: Universidad de las Américas.
- MEGGS, P. B. 2013. De onde viemos para onde vamos. In: HELLER, Steven e PETIT, Ellinor. *Design em diálogo*. São Paulo: Cosac Naify,
- MEIRELLES, J. C. S. 2004. *Livro de Ouro da Amazônia*, Rio de Janeiro: Ediouro.
- MELVILLE, H. 1963. *Cultural anthropology*, New York: Knoph.
- PROWN, J. 1982. *Mind in Matter: an introduction to material Culture Theory and Method*. Winterthur: Portfolio 17:1 (Spring 1982):1-2.
- PEVSNER, N. 1980. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes.

- RAIOL, D. A. 1905. *Motins Políticos, ou historia dos principaes acontecimentos políticos da história da Província do Pará; desde o anno de 1821 até 1835*
- TWYMAN, M. 2008. The long-term significance of printed efemera. *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, 9 (1). pp. 19-57. ISSN 2150-668X
- TWYMAN, M. 1979 A Schema for the Study of Graphic Language. KOLERS, P.A. & WROSTAD, M.E. & BOUMA, H. (Eds.), In: *The Processing of Visible Language*, vol. 1, Plenum, New York, pp. 117–150. 1979.
- TWYMAN, M. 1982. The graphic presentation of language. In: *Information Design Journal*, 3/1, pp. 2-22.
- TWYMAN, M. 1985. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T.M.Duft and R. Waller (eds.) *Designing usable texts*. Orlando, Florida: Academic Press.
- WALKER, J. A. 1989. *Design history and the history of design*. London: Pluto Press.

Sobre os autores

Fernanda de O. Martins, ESDI-UERJ, Brasil: fernandaforminform@gmail.com
 Edna Lucia Cunha Lima, PUC-Rio, Brasil: ednacunhalima@gmail.com
 Guilherme Cunha Lima, ESDI-UERJ, Brasil: gecunhalima@globo.com