



Cadernos de
**Teoria e História
do Design**

Reflexões sobre a História do Design
Internacional (séculos XVIII e XIX)

Volume 1



Cláudia R. H. Zacar
(org.)

SUMÁRIO

CADERNOS DE TEORIA E HISTÓRIA DO DESIGN

Reflexões sobre a História do Design Internacional (séculos XVIII e XIX) Volume 1 - 2022

Organização

Cláudia Regina Hasegawa Zacar

Autoria

Adriana Duderstadt
Ariadne Grabowski
Augusto Meurer
Carina Seron da Fonseca
Cláudia Regina Hasegawa Zacar
Julio Teodoro da Costa
Karina Rampazzo
Lucas A. Oliveira
Marcele Cristiane Minozzo
Marco Takashi
Marcos Brehm
Matheus Mayer
Pamela Aragão
Thales Barros

Revisão

Cláudia Regina Hasegawa Zacar
Pamela Aragão

Projeto Gráfico

Capa: Julio Teodoro da Costa
Diagramação: Pamela Aragão

Licença



Creative Commons CC BY-NC-ND

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SISTEMA DE BIBLIOTECAS • BIBLIOTECA CENTRAL • SEÇÃO DE REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Cadernos de teoria e história do design: reflexões sobre a história do design internacional (séculos XVIII e XIX) [recurso eletrônico] / Cláudia Regina Hasegawa Zacar (org.) – Curitiba: UFPR, 2022.
Vol. 1 (2022); 26 p. : il. color. ; PDF.

ISBN: 978-65-54580-11-3.

1. Design - Pesquisa. 2. Design - Teoria. 3. Design - História - Séc. XVIII e XIX. I. Zacar, Cláudia Regina Hasegawa (1984-). II. Duderstadt, Adriana; III. Grabowski, Adriana. IV. Meurer, Augusto. V. Fonseca, Carina Setron da. VI. Costa, Julio Teodoro. VII. Rampazzo, Karina. VIII. Oliveira, Lucas A. IX. Minozzo, Marcelle Cristiane. X. Takashi, Marco. XI. Brehm, Marcos. XII. Mayer, Matheus. XIII. Aragão, Pamela. XIV. Barros, Thales.

CDD 23 ed. CDD 745.2

APRESENTAÇÃO

Cláudia Regina Hasegawa Zacar

04

A EXPRESSIVIDADE DAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS NA AMÉRICA LATINA

Ariadne Grabowski, Julio Teodoro da Costa e Pamela Aragão

08

PADRÕES EM RASURA E TRAMAS EM ABERTO: APONTAMENTOS SOBRE O TEXTO “INDIAN COTTONS AND EUROPEAN FASHION, 1400-1800” DE JOHN STYLES (2011)

Lucas A. Oliveira e Marco Takashi

17

DESIGN ÁFRICA: MARGENS EM DIÁLOGO

Karina Rampazzo, Marcelle Cristiane Minozzo e Thales Barros

24

REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DO DESIGN NA AUSTRÁLIA A PARTIR DO ARTIGO “AUSTRALIAN COMMUNICATION DESIGN HISTORY: AN INDIGENOUS RETELLING” DE NICOLA ST JOHN (2018)

Adriana Duderstadt, Marcos Brehm e Matheus Mayer

30

A QUESTÃO DE GÊNERO NO DESIGN NO CONTEXTO DA EUROPA (SÉC. XIX E INÍCIO DO SÉC. XX)

Augusto Meurer e Carina Seron da Fonseca

36

APÊNDICE A

Programa da disciplina DESI7053 - História social do design internacional: origens e instalação

42

APRESENTAÇÃO...

Cláudia Regina Hasegawa Zacar¹

¹ Docente no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR), na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: claudiazacar@ufpr.br.

Este volume reúne cinco textos decorrentes de estudos e reflexões que tiveram lugar na disciplina “História social do design internacional: origens e instalação”, ofertada no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Paraná no primeiro quadrimestre do ano de 2022.

O programa completo da disciplina pode ser acessado no Apêndice A. Sua ementa prevê o estudo dos processos de gênese e instalação das atividades projetuais nos séculos XVIII e XIX em âmbito internacional. Abarca ainda discussões acerca da história das ideias, instituições e práticas profissionais formais e informais, bem como suas relações com os artefatos produzidos, suas circulações e usos em diferentes contextos nacionais e de implantação dos processos de industrialização e urbanização.

A disciplina foi organizada em oito encontros centrados na discussão de textos. A avaliação foi feita com base em fichamentos dos textos lidos, apresentação de seminário e redação de trabalho final. Os seminários e trabalhos finais foram feitos em equipe, cada uma enfocando um tema previamente definido, mas com liberdade para determinar um recorte e uma abordagem particular. Os temas abrangeram histórias do design feito na Ásia, na África, na América do Sul, na Oceania e ainda outras leituras sobre as histórias do design na Europa. Esses temas foram estabelecidos com o intuito de alargar as discussões sobre historiografia do design para além das perspectivas e territórios usualmente abordados, notadamente Europa Ocidental e Estados Unidos.

A partir desse direcionamento, tive certa dificuldade em encontrar referências que versam sobre o design feito em regiões comumente marginalizadas nos relatos historiográficos e dentro do recorte temporal previsto para a disciplina, lacuna ainda mais proeminente considerando o acesso em língua portuguesa. Dada essa limitação, apresentei às equipes algumas sugestões de textos passíveis de serem incorporados aos seminários e trabalhos finais, sendo todos eles escritos em língua estrangeira (majoritariamente em inglês). As equipes podiam selecionar um ou mais textos dentre os indicados, ou ainda buscar novas referências para compor sua argumentação².

A fim de socializar parte dos conhecimentos construídos ao longo da disciplina, estão aqui reunidos os trabalhos finais realizados pela turma. Eles abrangem uma síntese do conteúdo elaborado para os seminários acrescida de análises críticas sobre os temas, que foram informadas pelas discussões feitas em sala de aula.

Ariadne Grabowski, Julio Teodoro da Costa e Pamela Aragão tratam de aspectos da prática e da profissionalização do design gráfico na América Latina, considerando os contextos mexicano e chileno. Lucas A. Oliveira e Marco Takashi discutem um artigo referente às relações de produção e consumo associadas à indústria da moda e estabelecidas entre a Grã-Bretanha e a Índia. Karina Rampazzo, Marcele

Cristiane Minozzo e Thales Barros buscam refletir sobre o design feito no continente africano, a partir de uma abordagem periférica. Adriana Duderstadt, Marcos Brehm e Matheus Mayer expõem o caráter eurocêntrico da historiografia do design feito na Austrália, que em geral ignora ou apresenta de forma estereotipada a cultura dos povos aborígenes. Por fim, Augusto Meurer e Carina Seron da Fonseca discorrem sobre a historiografia do design na Europa a partir da categoria gênero, destacando a atuação de mulheres no movimento Arts and Crafts, na Glasgow School of Art e na Bauhaus.

Cabe notar que esses trabalhos não se configuram como artigos científicos, mas como registro de parte de um processo de ensino-aprendizagem. A expectativa é que o público leitor possa, por meio da aproximação com esse percurso formativo, se sentir estimulado a refletir e buscar saber mais sobre as questões apresentadas. Dentre elas, destaca-se a definição do conceito de design e sua relação com artefatos produzidos antes dos processos de colonização e industrialização; e a construção de uma historiografia do design que supere as narrativas eurocêntricas e considere as relações entre territórios de forma não unidirecional, mais complexa e plural.



² Tendo em vista a dificuldade de acesso às referências, alguns dos trabalhos acabaram englobando recortes temporais que em parte extrapolam o período focado prioritariamente na disciplina.

A EXPRESSIVIDADE DAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS NA AMÉRICA LATINA

Ariadne Grabowski¹
Julio Teodoro da Costa²
Pamela Aragão³

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design.
Contato: afsgrabowski@gmail.com.

²Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design.
Contato: julio.teodoro.21@gmail.com.

³Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) na linha de pesquisa de Mediações e Cultura.
Contato: profepamelaragao@gmail.com.

RESUMO:

O intuito deste ensaio é refletir sobre as produções de design na América Latina e como esse cenário contribuiu para que o design gráfico fosse reconhecido como uma profissão. Gravier (2014) contribui à medida em que reflete sobre como foi o curso de formação de uma cultura tipográfica nos países da América Latina. Salinas (2019) ajuda a pensar como o México tornou-se um verdadeiro testemunho pictórico e propulsor do design na região. Por fim, para Castillo (2016) a estratégia para discutir a instalação da prática de design é analisar modelos de ensino como a *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago.



INTRODUÇÃO

Este ensaio reúne algumas reflexões provenientes da disciplina de “História social do design internacional: origens e instalação” ministrada na Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná. Um dos intuitos era pensar sobre como os processos de colonização e industrialização refletiram na história do design, sobretudo a partir do século XVIII.

Assim, o interesse é investigar como se deram algumas produções de design na América Latina, em especial no México e no Chile. A pesquisadora Marina Garone Gravier contribui para pensarmos como o encontro de culturas com diferentes abordagens de línguas transformaram hábitos de fala e de escrita nas comunidades indígenas. Para tanto, utiliza-se o texto “*Tipografía colonial para lenguas indígenas*” publicado no ano de 2014. Na sequência, a fim de compreender o cenário de singularidades que se estabeleceram no México por meio de uma diversidade cultural e linguística, utiliza-se o texto “*El diseño gráfico en México: Un análisis histórico*”, publicado em 2019 por Oscar Salinas Flores. Por fim, explora-se o artigo “*The School of Arts and Trades in Santiago (EAO), 1849–1977*”, publicado em 2016 por Eduardo Esteban Castillo. Ressalta-se como este autor empenhou-se em investigações tendo como objeto de estudos a *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago.

A ESCRITA INDÍGENA

Gravier (2014) coloca a invenção da escrita enquanto um sistema de registros eficiente que amplia as possibilidades de comunicação, a preservação da memória histórica e promove a educação. Ela define a

escrita como “um sistema de comunicação humana convencional por meio de marcas visíveis” (GRAVIER, 2014, p. 68, tradução nossa).

A América Latina passou pelo processo de colonização, que se deu por meio de uma ideia de catequização de grupos indígenas, ao mesmo tempo em que a arte tipográfica era difundida. Por isso, de acordo com Gravier (2014), houve diversos desafios para o desenvolvimento de materiais gráficos nos países latino-americanos, como a passagem de uma comunicação oral para escrita; as restrições impostas pela Igreja Católica e as Coroas de Portugal e de Espanha para evitar a circulação de textos ou imagens na América; bem como a falta de recursos para que isso fosse mais desenvolvido num primeiro momento.

A autora relembra que o México foi o primeiro lugar onde a impressão foi estabelecida e ela tinha o intuito de ajudar no trabalho missionário. Com essa possibilidade, muitos grupos indígenas incorporaram às suas narrativas a escrita alfabética e alguns recursos da cultura impressa, que permitiu registrar várias histórias e textos próprios. E, por outro lado, os textos que eram publicados pelos grupos missionários acabavam por incluir vocabulário, dicionário e catecismo em uma mesma publicação. Então aconteciam adaptações nos textos, que incluíam versões em espanhol com algum outro idioma indígena, configurando uma transliteração, que é o processo de mapeamento de um sistema de escrita em outro, com notas sobre os sons emitidos quando se pronuncia.

Ainda que limitada, houve produção impressa em línguas indígenas, embora aspectos como as preferências e escolhas formais, as restrições de materiais, a estrutura social e cultural em que esses trabalhos foram desenvolvidos, influenciaram na preservação e, em outros casos, no silenciamento de algumas culturas (GRAVIER, 2014). Esses fatores, que tiveram impacto na escrita, na visualidade e na estética das línguas, relacionam-se com a sobrevivência — ou não — de algumas histórias.

Além disso, também direcionamos nosso olhar para as mudanças que aconteceram em outras regiões da América Latina. No próximo tópico, abordamos como, em alguma medida, as representações gráficas se desenvolveram no México e, mais amplamente, na região da Mesoamérica a partir do século VII.

TESTEMUNHOS PICTÓRICOS MEXICANOS

O antropólogo Paul Kirchhoff (1900-1972), em 1943, cunhou o termo Mesoamérica, a fim de delimitar algumas regiões adjacentes ao México. Marcada por uma notável diversidade cultural e linguística, acredita-se que os povos como os maias, mixtecas e astecas contribuíram para a história do design, à medida que desenvolveram representações gráficas expressivas nesses espaços (FLORES, 2019). Cabe ressaltar a concepção de design

como uma prática humana “universal” a partir da qual Flores (2019) foca o interesse nas chamadas altas culturas, que correspondem à parte norte do território, onde hoje localiza-se o México.

Durante o séc. VII, culturas mesoamericanas, como a dos mixtecas, produziram importantes manuscritos em Oaxaca. Estes documentos registravam as experiências vividas com a natureza por meio de glifos, signos e símbolos, tornando-se registros históricos de como esses povos interpretavam o mundo. Chamados de códices pré-colombianos, combinavam duas formas de expressão: conteúdos iconográficos (imagem) e fonéticos (oralidade) para representar, por exemplo, casamentos, alianças, rituais ou façanhas do período pré-colonial (HOCHLEITNER; OLIVEIRA, 2002).



Figura 1 – Página 19 do Códice Zouche-Nuttall
Fonte: BRITISHMUSEUM, 2022.

O manuscrito utilizava pele de veado como base e os elementos eram desenhados com pigmentos naturais compondo 47 folhas duplas. Na **figura 1**, visualiza-se a página 19 de um dos 6 códices mixtecas — o códice *Zouche-Nuttall* —, cuja data de produção estimada é de 1200 a 1521 (BRITISHMUSEUM, 2022). É possível observar que exploravam uma coloração notável, evidenciando o azul ultramarino — cor inventada pelos maias. O pigmento azul tratava-se de uma mistura muito específica contendo argila do solo mexicano. Resistente e estável, a tonalidade não era encontrada em nenhum outro lugar do mundo e serviu de referência na história da arte (ESQUIVEL, 2020).

A comunicação gráfica do período passa por profundas mudanças, à medida que o império espanhol domina o território em 1521, dando início à colonização. Esse momento é marcado pelo sincretismo de diversas expressões populares. Nesse sentido, a produção tipográfica latino-americana, por exemplo, incorporou aspectos culturais de cada um dos países, preservando e absorvendo aproximações com outras culturas,

novos códigos e signos. Em outras palavras, como pontuado por Gravier (2014), a formação das identidades tipográficas resultou de um processo dinâmico e contínuo, com diversas mudanças e aproximações.

Em 1796, surge um barato método de impressão inventado por Aloys Senefelder (1771-1834) — a litografia. A combinação desse sistema, que utilizava a pedra como suporte, com o jornalismo permitiu o surgimento de diversos materiais gráficos que valorizavam a ilustração. Dentre eles, podemos citar o periódico *La Orquesta*, cuja primeira publicação remonta de 1861. De caráter político, o conteúdo e as diversas ilustrações tratavam de temáticas importantes para a história mexicana, como a luta pela independência após a invasão francesa ao território. Os exemplares também abriram espaço para as sátiras e caricaturas, nas quais figuras políticas eram estilizadas. *La Orquesta* desvelou ainda os martírios vividos pela população, como a violência, os roubos, a desigualdade, a falta de recursos para pagar o exército, dentre outros temas (MÉXICO HISTORIA PROHIBIDA, 2022). Por este motivo, Flores (2019) indica que os litógrafos mexicanos se tornaram verdadeiros cronistas e líderes culturais daquele período.

Com o surgimento de outros sistemas de reprodução, como o offset e a fotogravura, a litografia gradativamente começou a perder força. Esse contexto de disseminação de materiais gráficos impacta diretamente nas relações interculturais e nas práticas do design, mudança que fica ainda mais pronunciada com o advento da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Isso acontece, em grande parte, pois de 1938 a 1942 o México abrigou cerca de 20 mil refugiados, criando um cenário de múltiplas culturas. Estima-se que 25% dos asilados compunham uma elite de intelectuais que foi incorporada ao sistema produtivo mexicano, propiciando o desenvolvimento da região. Assim, cineastas, músicos, pintores e filósofos notáveis engajaram-se na formação de profissionais. Segundo Flores (2019), o país também recebeu artistas visuais que impulsionaram o design gráfico, promovendo a cultura, como Miguel Prieto (1907-1956) e Vicente Rojo (1932-2021).

Logo que Prieto chegou no México, em 1939, ingressou na Revista *Romance* (figura 2), espaço no qual desenvolveu suas habilidades no âmbito do design editorial e tipográfico. Rapidamente suas composições tornaram-se referência, abrindo espaço para outros editoriais subsequentes. Por isso, Flores (2019, p. 191, tradução nossa) enfatiza que o legado de Prieto “lançou as bases para o trabalho de profissionais de design gráfico em publicações culturais”.

Rojo chegou no México durante a adolescência, familiarizado com os estudos da cerâmica e escultura. No entanto, em 1950 conheceu Prieto, quando sua vida profissional tomou outro rumo. Os dois trabalharam juntos no *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBAL) e na produção do suplemento *México en la Cultura*, que fazia parte do periódico *Novedades*. O designer contribuiu consideravelmente para a cultura, arte e design no México,

dedicando-se à formação de jovens designers e participando da criação de diversos projetos notáveis. Flores (2019, p. 192, tradução nossa) afirma que Rojo “treinou e orientou um grupo de jovens comprometidos com o design gráfico, colaborando em seus projetos e preparando-os para se tornarem a geração que iniciou a profissão”. Posto isso, em 1968 havia um cenário propício para a abertura da primeira instituição com graduação em design gráfico: a *Universidad Iberoamericana*. Nesse sentido, vale ampliar o olhar para outros programas de estudo que surgiam em outros países.

A ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS DE SANTIAGO

A disseminação de esforços modernizadores na América Latina criou um ambiente propício para o surgimento de escolas imbuídas em dinâmicas sociais maiores, como foi o caso da *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago. Segundo Castillo (2016), sua presença e atuação contribuiu para o desenvolvimento e industrialização do país, bem como para produzir mão de obra qualificada para os projetos modernizadores que ocorreram durante os anos de 1849 a 1977.

O processo de colonização no Chile, iniciado em 1520, foi marcado por intensas disputas, principalmente pelos conflitos nos quais o povo Mapuche lutou pela sua liberdade e contra as investidas dos espanhóis. Ao mesmo tempo, alguns povos indígenas não mantiveram uma postura combativa, mantendo relações amistosas com os colonizadores (GREGORY, 2011). Em 1810, inicia-se o processo de emancipação e independência chilena, período marcado por diversas guerras e conflitos armados. Em 1849, é criada a *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago com o objetivo de “fornecer bases gerais para o desenvolvimento da indústria nacional através da construção de máquinas, em vez de dedicação a uma determinada categoria ou atividade produtiva” (CASTILLO, 2016, p. 34, tradução nossa).

Nos primórdios da escola, uma de suas funções era civilizar parcelas da população no contexto de um país majoritariamente agrícola, com uma



Figura 2 – Exemplar Número 1 da Revista Romance publicado em 1940
Fonte: LUKAR70, 2022.

vida urbana incipiente. Nesse sentido, graduandos da escola trabalhavam nas indústrias naval e ferroviária, desempenhando funções atreladas à mecânica e ao reparo de maquinários. Existiam algumas tensões entre as áreas de Artes e de Ofícios — *Crafts* e *Trades*. Alguns argumentos consideravam que a artesanaria (incluindo o nome e a sua ligação com a arte) não era compatível com o discurso de progresso e desenvolvimento que a escola possuía. Contudo, no outro polo percebiam que a artesanaria ligada aos novos processos de industrialização era fundamental para revalorizar a própria produção artesanal.

A escola, na perspectiva de Castillo (2016), foi fundamental para o desenvolvimento do país, tanto no nível populacional quanto na produção de bens de consumo, contribuindo também para a formação de mão de obra qualificada que atuou em diversas áreas. A partir disso, é possível refletir sobre como algumas instituições foram utilizadas ativamente no processo colonizador, utilizando discursos como modernidade e progresso em prol do estabelecimento do sistema industrial capitalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Registros históricos do período pré-colonial expressavam as relações sociais e de poder dos povos, bem como suas crenças religiosas. Além disso, eram relevantes experimentos de técnicas, ao combinar elementos orgânicos distintos. Por isso, pode-se dizer que se tornaram um verdadeiro testemunho pictórico por meio de estudos de figuras humanas, de cor, de formas, de tamanho e de posição.

Além disso, o intercâmbio com outras culturas, como o ocorrido devido ao exílio de artistas visuais no México, abriu espaço para um cenário de múltiplas referências, impulsionando significativamente a arte e o design. Assim, o design gráfico gradativamente começa a ser reconhecido como uma profissão.

Como exemplo desta perspectiva é possível incluir o pensamento de Gravier (2014), que aborda a alfabetização de grupos indígenas, que se deu *no e por meio de* um processo de colonização. A autora considera importante investigar as estratégias de resistência à alfabetização e também na própria escrita (o que é apropriado, o que fica de fora, como o alfabeto latino foi incorporado). Fazendo relação com o design, as investigações apresentadas neste trabalho a respeito de representações gráficas expressivas — que incluem o design gráfico e tipográfico e o desenvolvimento dos modelos de ensino de design —, contribuem para uma reflexão crítica da necessidade e urgência de localizar uma história social do design na América Latina.

No Chile os processos de colonização e independência ocorreram de maneira distinta de outros países da América Latina. Nesse cenário, a

Escola de Artes e Ofícios de Santiago foi uma instituição de relevância para os processos de modernização e industrialização. Podemos perceber que algumas instituições foram utilizadas ativamente no processo colonizador, se valendo de discursos associados às ideias de modernidade e progresso, bem como produzindo mão de obra qualificada.

Contudo, algumas questões ficam em aberto, uma vez que o acesso aos espaços de formação da escola era limitado, e apenas algumas parcelas da população podiam participar. Posto isso, questiona-se: Como se organizava esse acesso? Existiam tensões entre o desenvolvimento do progresso do país e a dependência dos países considerados mais desenvolvidos, de primeiro mundo? A modalidade de ensino estava envolvida em tais tensões, com hierarquizações entre professores estrangeiros e disciplinas? São algumas perguntas que um maior aprofundamento nos contextos e pesquisas da historiografia chilena e latino-americana podem trazer o início de algumas hipóteses, permitindo uma maior compreensão sobre o período histórico analisado.

Cabe enfatizar, finalmente, que a partir da década de 1990 houve uma ampla utilização dos computadores e dos recursos de digitalização na América Latina. Segundo Flores (2019, p. 195, tradução nossa), embora a geração de designers de então usasse a tecnologia a seu favor “encontrando a cada dia novas possibilidades para sua aplicação em design”, isso acabou por criar muita competição profissional e uma interdependência da globalização, da tecnologia e seus efeitos. Assim, designers passaram a atuar não apenas no âmbito estético, mas também no campo da informação, como facilitadores e disseminadores de conteúdo.

Diante do exposto, ressalta-se como designers podem assumir um papel ativo, usando o arcabouço técnico e conceitual para adquirir uma postura crítica perante a padronização e a homogeneização impostas pela globalização. Um caminho para estudos futuros seria refletir sobre como profissionais da contemporaneidade estão usando a tecnologia, por exemplo, para rememorar e valorizar o trabalho artesanal e os saberes tradicionais.

REFERÊNCIAS

BRITISHMUSEUM. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1902-0308-1>. Acesso em 26 mai. 2022.

CASTILLO, Eduardo. The School of Arts and Trades in Santiago (EAO), 1849–1977. **Design Issues**, v.32, n. 1, winter 2016.

CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA - CBEAL.

Línguas Ameríndias ontem, hoje e amanhã. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020. 156p. Disponível em: <https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Livro-das-L%C3%ADnguas-Amer%C3%ADndias_2020.pdf>. Acesso em 26 mai. 2022.

ESQUIVEL, Beatriz. El color inventado por los mayas que cambió la historia del arte. **Cultura Colectiva**, 03 ago. 2020. Disponível em: <<https://culturacolectiva.com/arte/color-inventado-azul-maya-historia-del-arte/>>. Acesso em: 26 mai. 2022.

FLORES, Oscar Salinas. El diseño gráfico en México. Un análisis histórico. **Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 16, n. 2, 2019.

GRAVIER, Marina Garone. Tipografia colonial para lenguas indígenas. In: CONSOLO, Cecília (org.). **Tipografia en latinoamerica: orígenes e identidad**. São Paulo: Blucher, 2014. p. 70-77.

GREGORY, Vinicius Matté. **Os mapuches e os chilenos: Conflitos e construção identitária**. Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, Departamento de História. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/bitstream/10483/2652/1/Monografia.pdf>>. Acesso em 26 mai. 2022.

LUKAR70. Disponível em: <<https://lukar70.files.wordpress.com/2010/11/miguel-prieto.pdf>>. Acesso em 29 jun. 2022.

MÉXICO HISTORIA PROHIBIDA. Disponível em: <<https://mexicohistoriaprohibida.com/periodico.html>>. Acesso em 29 jun. 2022.



PADRÕES EM RASURA E TRAMAS EM ABERTO: APONTAMENTOS SOBRE O TEXTO “INDIAN COTTONS AND EUROPEAN FASHION, 1400-1800” DE JOHN STYLES (2011)

Lucas A. Oliveira¹
Marco Takashi²

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: lucasalameda@gmail.com.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: takashiimatsuda@gmail.com.

RESUMO:

Neste trabalho temos como objetivo analisar as contribuições e lacunas nos argumentos de John Styles (2011) em seu artigo “*Indian Cottons and european fashion - 1400-1800*”. Desse modo, este estudo está centrado no mesmo período e nas discussões em torno do processo de industrialização inglês e nos conceitos pautados pela historiografia do design. Por esta perspectiva, procuramos evidenciar como o consumo discutido no texto do autor ajuda nos debates em torno das produções e construções do estilo e do gosto no contexto das dinâmicas sociais. Por fim, esperamos que esta discussão nos ajude a compreender se os argumentos de John Styles (2011) colaboram para pensar uma historiografia do design e quais pontos necessitam de uma nova investigação.



INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos o texto “*Indian cottons and european fashion, 1400-1800*” de John Styles (2011) e buscamos analisar quais as contribuições e lacunas nos argumentos do autor sobre os processos de industrialização e a historiografia do design.

Por este caminho, convém comentar que o artigo selecionado articula uma pesquisa em torno da moda e de um panorama da história global do design³. Seu objetivo central é evidenciar a participação de produtos asiáticos no desenvolvimento desta expressão no contexto inglês e ocidental.

De modo geral, o argumento do autor responde a uma vertente teórica difundida até o final do século XVIII. Esta perspectiva defendia a ausência da moda na Ásia e associava este acontecimento a uma tendência exclusivamente europeia. Por outro lado, Styles (2011) acredita que já existiam inúmeras práticas de vestir na China, no Japão e na Índia e complementa dizendo que tais processos não foram imutáveis e tampouco inertes ao longo da história. Neste contexto, com a expansão colonialista britânica e ocupação do território indiano, fora estabelecidas feitorias no litoral da Índia, onde eram feitas as trocas comerciais de *commodities* como

a seda, o algodão e as especiarias indianas por produtos manufaturados da Inglaterra. Assim, partindo de uma estratégia revisionista, o texto destaca a produção do tecido de algodão indiano e aponta as suas particularidades nos processos de circulação e consumo na Inglaterra.

Com isso em vista, o texto foi dividido em quatro partes: *Introduction; Textiles in early modern England: imports, fashion and innovation; Indian decorated cottons and English textile design; Conclusion* (Introdução; Têxteis no início da Inglaterra moderna: importações, moda e inovação; Algodão decorado indiano e design têxtil inglês; Conclusão).

No primeiro momento é abordado o contexto têxtil inglês entre 1500 e 1750, com maior relevo para a moda e suas diferentes frentes de fabricação. Aqui, entendemos as transformações industriais do período e alguns dos impactos desta prática sobre os meios de substituição de importação ou mão-de-obra durante a montagem de produtos. Compreendemos ainda que a popularização repentina dos tecidos indianos no comércio inglês estava atrelada a uma demanda por novidades no campo do design, principalmente no que diz respeito ao universo das estamparias.

Dando sequência, Styles (2011) esclarece que a chegada do algodão indiano não foi responsável pela criação de uma inovação na moda e ressalta como o interesse e a inclusão deste material nos circuitos de consumo estava relacionado ao seu baixo custo ou ao exotismo atribuído em torno da sua aquisição. O autor traz ainda uma apresentação das primeiras manifestações do tecido na manufatura industrial, demonstrando as divisões de trabalho e uma nova estrutura em torno da profissão do designer.

A seguir, apresentamos os argumentos de John Styles (2011) que nos dão alguns indícios sobre como a relação produtiva do algodão indiano estava atrelada às necessidades de consumo do mercado inglês, e como isso contribuiu para a construção de gostos e estilos do corpo social da época. Por fim, tecemos algumas reflexões sobre os desafios de se construir uma historiografia do design que não se detenha unicamente a uma narrativa europeia.

DA TRAMA DE UM TECIDO PARA UMA REDE COMPLEXA DE RELAÇÕES SOCIAIS

Ao pensar nas mudanças atreladas à Revolução Industrial no contexto britânico – como por exemplo as novas divisões de trabalho, as novas técnicas empregadas nas produções fabris e o aumento na serialização de produtos –, John Styles (2011), em sua revisão histórica, identifica inicialmente as vestes como práticas de subsistência em oposição a um exercício de futilidade. Tratava-se de uma relação vinculada à produção de um traje para o seu uso mais básico, o de vestir o corpo, e assim se

³ Nesse sentido, partimos de uma perspectiva que considera a construção de narrativas, estudos, canais de discussão, espaços de reflexão e produções científicas que não estejam centradas na constituição de um registro único e hegemônico da historiografia do design, por vezes pautado sob uma perspectiva estadunidense e/ou eurocêntrica.

estabelecia uma troca de bens em que ambas as partes entravam em comum acordo.

Todavia, é possível ampliar a discussão proposta pelo autor, já que a partir do século XVIII este debate ganhou outros sentidos e aconteceu uma ressignificação sobre o conceito de consumo, especialmente no que diz respeito ao lazer. Em outras palavras, o entendimento sobre ele passa de uma necessidade da classe burguesa em ascensão para uma prática constitutiva do corpo social moderno (CARDOSO, 2002).

O consumo, enquanto um fenômeno moderno, tem uma relação direta com a expansão e dominação da nossa paisagem cultural visual pelos produtos de métodos industriais de fabricação. Segundo John Heskett (1997), a exatidão repetitiva das máquinas constituiu uma trama complexa de funções e significados que interferem nos nossos hábitos, costumes e percepções do mundo. Indo além, o autor observa como a multiplicidade e a frequência de produtos em nossas rotinas podem causar uma sensação de impessoalidade e autonomia destes artefatos. No entanto, segundo ele, este processo industrial também pode ser interpretado como a manifestação de um procedimento de design humano, de concepção, juízo e especificação traduzidos em realidade tangível, material.

Em seu texto, John Styles (2011) busca mapear as negociações, transações e produções acerca do consumo e da circulação do algodão indiano na Inglaterra. Contudo, centrando-se no produto enquanto elemento da indústria têxtil, é importante mencionar que o autor não qualifica o que entende como moda ou indústria da moda. Assim, um caminho possível de leitura é assimilar que os termos tratam da relação entre as pessoas e as construções do gosto e do estilo. Aqui, a figura do designer ganha destaque pelo seu potencial de viabilizar a mediação entre processos de produção e circulação.

A partir do argumento de Rafael Cardoso (2002), podemos entender estilo como um fenômeno social, plástico e estético, não necessariamente um produto concebido por um grupo específico ou por um movimento artístico. Em outros termos, o estilo pode ser compreendido como uma relação de produção material que exprime determinados códigos comuns, situados em tempos e espaços específicos.

Atrelado a esta noção de estilo, é importante destacar o impacto das exigências do mercado e do público durante o consumo. Neste sentido, Heskett (1997, p. 11) complementa que a expansão do comércio, assim como o aumento de oportunidades comerciais, criou no contexto da Revolução Industrial “um aumento nas pressões competitivas que, por sua vez, levaram a uma demanda de inovação e de algum traço ou aspecto característico de artesanato que diferenciasse um produto e atraísse o interesse dos consumidores”.

Por este ângulo, podemos entender o interesse repentino por um produto tão específico como o algodão com estampas indianas. De

modo geral, havia no consumo de moda na Inglaterra certa disposição pela novidade estética, por uma técnica e especificidade que remetia ao manual e a algo mais exclusivo. Porém, durante esta dinâmica de consumo estabelecia-se também a produção de uma tendência ocidentalizada, baseada em tornar exóticas as culturas de outros povos, seus costumes e artefatos. Afinal, mesmo motivados pelo design e pelo estilo indiano, durante a inserção destes produtos no contexto britânico, os artigos sofriam alterações estilísticas pautadas pelo gosto do público-alvo naquele momento.

Heskett (1997) observa que com a introdução da produção industrial em larga escala de alguns produtos, era possível imaginá-los a partir de novos materiais e acabamentos. Desta maneira, texturas e padronagens, antes um indício de qualidade e exclusividade, tornam-se amplamente acessíveis a um custo modesto, aumentando assim sua adesão em diferentes classes sociais.

A partir disso, podemos considerar que com o aumento da demanda pelo algodão indiano, relacionada às tendências do mercado, acontece um processo de codificação durante a fabricação e o consumo local do produto. Dito de outro modo, a adequação das estampas era necessária e acontecia de acordo com os públicos determinados por este consumo. Isso porque, “os designs são uma reação às necessidades específicas que lhe dão origem e particularmente ao tempo, local e condições sociais em que são produzidos” (HESKETT, 1997, p.29).

Com a relação de produção junto à demanda e o protagonismo da figura do designer em tomar algo e recolocá-lo em um processo produtivo, assim como faziam os profissionais na Índia com suas padronagens para os tecidos em algodão, notamos a mediação articulada por esses profissionais, e não somente o uso de técnicas para criar composições visuais ou apenas reproduzir outras já existentes.

Assim, também seria possível refletirmos a respeito daquilo que de fato John Styles (2011) entende pela produção de um designer, principalmente ao referir-se ao trabalho feito pelos indianos em produzir e /ou reproduzir motivos e padronagens gráficas que eram aplicadas nas tramas dos tecidos. Entretanto, destacamos aqui que a discussão não reside em definir o protagonismo da profissão, e sim em como essas produções são articuladas no âmbito social por meio de negociações e desobediências.

Em sua narrativa, John Styles (2011) demonstra que os indianos não estavam em uma situação de passividade: eles negociavam, desobedeciam, apropriavam, propunham soluções plástico-estéticas que eram materializadas em cada trama das peças feitas, seja reproduzindo padrões gráficos encomendados, seja por demandas de mercado ou mesmo por um desejo de reprodução de motivos indianos.

A resposta destes sujeitos nos faz pensar o design sob as proposições de Cardoso (2002), visto que o conceito emerge em sua potência

transformadora a partir de sua prática e produção crítica. Tudo isso alinhado a um ideal de trabalho que valorizava o fator humano em primeira instância e consecutivamente a produção material.

Assim, ao pensarmos os fenômenos sociais entrelaçados nessa complexa rede de atores sociais – fora de uma visão leviana, superficial e frívola, se faz necessário entender consumo, estilo, arte, estabelecimentos comerciais, moda, bens de consumo não duráveis, como elementos que fazem parte constituinte do indivíduo moderno ocidental, visto que para além da produção, também nos tornamos parte da sociedade mediante a circulação e os usos dos artefatos. Cabe notar que, no contexto da modernidade, essas dinâmicas se dão em paralelo à intensificação dos processos de globalização e trocas entre diferentes territórios e culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa de John Styles (2011) é uma importante contribuição para a história global do design, principalmente no que diz respeito às formas como compreendemos e estudamos a moda em escala industrial. Entre os argumentos do autor, visualizamos a relevância do algodão indiano – tanto economicamente quanto culturalmente – nas práticas de consumo inglês.

No entanto, o autor não esclarece o que é história global do design, não problematiza a moda enquanto um fenômeno cultural e, além disso, a sua narrativa é construída com uma visão centralizada na Inglaterra. Apesar disso, Styles (2011) traz exemplos de como a produção de artefatos, como as vestes feitas a partir do algodão indiano, é permeada de negociações, intencionalidades e desobediências, em vista da atuação dos artesãos indianos em desenvolver e/ou reproduzir padronagens demandadas pelo mercado consumidor inglês.

Entre as lacunas do artigo, podemos destacar a ausência da discussão sobre a agência dos consumidores e do público durante as dinâmicas de consumo. Outra questão que deixa a desejar é a sugestão de neutralidade ao abordar o design e suas práticas, visto que ele também é um meio produtor na formação de sujeitos.

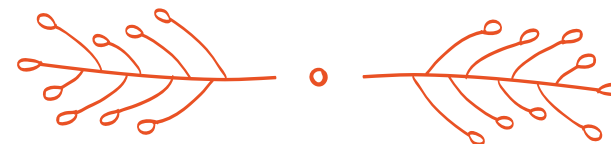
Com as reflexões suscitadas nesse ensaio, percebemos que é necessário fazer circular a discussão crítica acerca de como a historiografia do design e os processos de desenvolvimento técnico e tecnológico por vezes são trabalhados sob um viés instrumentalista, em vista de uma ideia de progresso que privilegia pequenas parcelas da sociedade. Se faz necessário a construção de narrativas que desloquem a centralidade da Europa como referencial de desenvolvimento industrial, bem como autoridade no campo do design.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Rafael. Design, indústria e consumidor moderno, 1850-1930. In: _____. **Uma introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2002. p. 76-119.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

STYLES, John. Indian cottons and european fashion 1400-1800. In: ADAMSON, Glenn; TEASLEY, Sarah (Eds.). **Global design history**. New York: Routledge, 2011.



DESIGN ÁFRICA: MARGENS EM DIÁLOGO

Karina Rampazzo¹
Marcele Cristiane Minozzo²
Thales Barros³

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: karampazzo@gmail.com.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Sistemas de Informação. Contato: minozzo.marcele@gmail.com.

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: thales.gonbarros@gmail.com.

RESUMO:

Este texto é resultado de leituras, discussões e reflexões ocorridas na disciplina “História social do design internacional: origens e instalação”. A partir de autores como Fry (1989) e Calvera (2005), que questionam a história hegemônica do design e tensionam relações entre centro e marginalidade, buscamos uma visão mais à margem. Com o objetivo de discutir o design no continente africano, encontramos no texto de Ambole (2020) uma abordagem periférica, nos localizando como autores também periféricos.



INTRODUÇÃO

A partir de leituras, discussões e reflexões acerca da história do design, percebemos que esta construção é muitas vezes hegemônica, eurocêntrica, etnocêntrica e de caráter colonialista/imperialista. Dessa forma, os tensionamentos entre um centro – Europa e Estados Unidos – e suas margens, sustentam a lógica discursiva deste texto. Como pesquisadores latino-americanos, buscamos uma visão ampliada pelas margens. Marginalizados, nos aproximamos do continente africano marcados por um sentimento de reconhecimento e identificação.

O artigo publicado em 2020 pela designer e pesquisadora africana Amollo Ambole – “*Rethinking Design Making and Design Thinking in Africa*”, traz uma visão atualizada das questões que envolveram a inserção/rejeição de tecnologias, e das realidades sobre o acesso ao design como projeto, pesquisa e ensino na África. Trata-se de uma narrativa local, um recorte mais definido e experienciado dos conceitos de pós-colonização e decolonialidade⁴. Nesse trabalho, Ambole (2020) se utiliza dos conceitos pré e pós colonial enquanto marcadores temporais ao diferenciar, por exemplo, o design africano de períodos anteriores ou posteriores à invasão e ao processo colonizador da Europa. Alguns autores dão preferência ao termo neocolonial em detrimento do pós-colonial, reconhecendo que as relações contemporâneas entre centro e margens ainda se dão em caráter colonial, apesar de serem exercidas de formas diversas. Quanto ao alinhamento teórico, Ambole (2020) tem nos estudos decoloniais o ponto de partida para se repensar o design e o *design thinking*.

⁴ O pensamento decolonial é uma escola de pensamento latino-americano que tem como objetivo libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica, criticando a suposta universalidade atribuída ao conhecimento e à cultura ocidental – tal hegemonia é a base do imperialismo ocidental (QUIJANO, 2007).

Para discorrer sobre o design africano é preciso observar a disputa entre narrativas, as versões de uma história do design universal ou global, difundida e consolidada pelos centros ditos desenvolvidos e civilizatórios. Inspirados por Fry (1989), a **figura 1** abaixo foi concebida para permitir um entendimento mais claro do que pretendemos dizer com os termos centro, margens e relações. Nos percebemos em uma margem, tentando nos aproximar de outra margem, mas sem a mediação de pesquisadores de grandes centros.

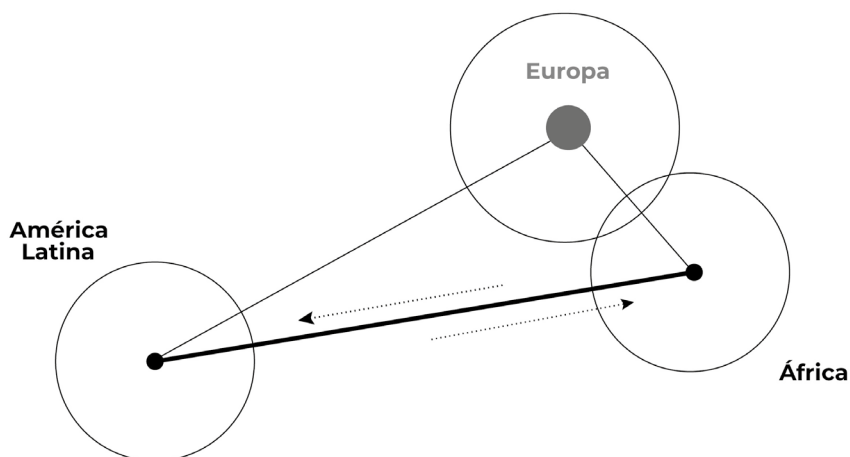


Figura 1 – Trânsito de informações entre margens
Fonte: os autores (2022)

É pertinente considerar a dificuldade em encontrar outras fontes para colaborar com o tema. Buscamos nos aproximar da história de formação política, econômica e social do continente africano, considerando as marcas da colonização europeia: disputas, fronteiras redefinidas em tratados territoriais⁵, línguas nativas desrespeitadas e a modernização imposta às milhares de etnias e povos.

⁵ Conferência de Berlim em 1885 que marca a divisão territorial do continente africano pelos países europeus.

HISTÓRIA DO DESIGN GLOBAL E AS CONDIÇÕES DE MARGINALIDADE

O design é por vezes definido como pertencente à cultura ocidental, resultante de processos de modernização e de produção em massa de países tidos como desenvolvidos após a revolução industrial (HESKETT, 1997; MEGGS; PURVIS, 2009), o que pode causar rejeição a seus conceitos e teorias em locais fora do eixo Europa – Estados Unidos, definidos como periféricos (CALVERA, 2005; FRY, 1989).

Pensar em uma narrativa global para o Design têm sido um desafio para professores e pesquisadores da História do Design. Porém, construir outras narrativas e fornecer informações é importante para que designers sejam capazes de pensar e atuar em diferentes contextos (CALVERA, 2005).

Em países periféricos o design é considerado peculiar, com aspectos diferentes do padrão ocidental. Considerando os designs praticados na África, alguns argumentos reforçam esta narrativa, como o foco na tradição artesanal e características regionais, como se observa, por exemplo, em relação ao estudo sobre cerâmica da Cabília, bem ilustrado no texto de Vincentelli (1989). Ou na ênfase dada à influência africana no movimento Art Nouveau na Bélgica, percebida nas formas e nas relações de força e dominação presentes nos materiais que foram extraídos do Congo (SILVERMAN, 2011). A narrativa de opressão e exploração, embora traga luz às violências praticadas, ainda coloca o colonizador como criador a partir delas.

Seguindo apenas esse discurso, perdemos a oportunidade de compreender o design por suas particularidades locais ou como meio de transformação social (CALVERA, 2005). Por isso a importância de uma voz localizada pontualmente na margem. Ambole (2020) refuta esta narrativa e revela uma conduta seletiva e atenta em relação às tecnologias estrangeiras impostas: a adoção de técnicas produtivas para larga escala de produção não fazia sentido na prática cotidiana e milenar africana. A máxima “não precisamos de um arado” (AMBOLE, 2020, tradução nossa), se justifica quando olhamos mais de perto as condições reais de um tipo de produção tradicional e local. Derrubando essa narrativa ocidental e determinista, a autora afirma que os povos africanos foram seletivos e não ignorantes em relação às tecnologias estrangeiras.

Na África pós-colonial, o aparente fracasso das estratégias de desenvolvimento e industrialização levaram informalidade à produção. As práticas tradicionais e locais possibilitam soluções mais viáveis à saúde, à família e às relações de gênero. O trabalho artesanal informal é realizado por mulheres e os materiais utilizados estão disponíveis localmente, estabelecendo uma relação funcional e consistente. Por isso, há a necessidade de entendimento e atenção aos contextos socioculturais do

continente e sua produção em menor escala e artesanal (AMBOLE, 2020).

O ensino do design, por outro lado, segue paradigmas ocidentais e a lógica capitalista liberal. Dadas as características das estruturas produtivas locais, o design convencional não se enraizou, mas o *design thinking* está ganhando popularidade como forma de enfrentar os desafios do continente com o protagonismo das empresas e designers estrangeiros. A comunidade, ainda que participe da cocriação de soluções, segue como objeto de estudo na publicação de resultados (AMBOLE, 2020).

Ambole (2020) aponta caminhos para que essa troca aconteça de forma mais equilibrada: a assimilação de conceitos e práticas estrangeiros, tais como o *design thinking*, mas adaptando-os às realidades específicas, com a participação mais intensa de designers locais, um maior incentivo financeiro e bolsas de estudos, a fim de desenvolver a pesquisa nestas localidades. Enfim, com outras vozes teremos outras narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dialogamos com a ideia de relação entre design e industrialização, fazendo com que as transformações provocadas por esse contato não sejam vistas apenas como reativas. Podemos pensar e produzir design sem subserviência às narrativas reducionistas – aqui tratadas como coloniais e eurocêntricas – um design reagente, visto como meio para alcançar e aplicar medidas reformistas (CARDOSO, 2002). Um design que compreenda não apenas a história dos centros, mas a história das margens. Dos territórios possíveis, as narrativas ofuscadas vão expondo outros saberes e práticas do design.

Um design decolonial é possível? Talvez Ambole (2020) tenha razão, pois conhecimento e empoderamento propiciam autonomia. O design pode ser pensado como suporte para essa autonomia, respeitando as localidades e suas dinâmicas socioculturais. O artesanato no design africano está em profunda sintonia com as questões da sustentabilidade. Com a voz de Ambole (2020), percebemos que não há como concluir uma ideia de design na África. Percebemos então o design como potência – apoio para preenchermos as lacunas dessa história. Das margens, o design em extensão.

REFERÊNCIAS

AMBOLE, Amollo. Rethinking Design Making and Design Thinking in Africa. **Design and Culture**, v. 12, n. 3, 13 jul 2020. p. 331-350. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/17547075.2020.1788257>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CALVERA, Anna. Local, Regional, National, Global and Feedback: several issues to be faced with constructing regional narratives. **Journal of Design History**, v. 18, n. 4, 2005. p. 371-383.

CARDOSO, Rafael. Design, indústria e consumidor moderno, 1850-1930. In: _____. **Uma introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2002. p. 76-119.

FRY, Tony. A geography of power: design history and marginality. **Design Issues**, v. 6, n. 1, Design in Asia and Australia, 1989. p. 15-30.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. O design gráfico e a revolução industrial. In: _____. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 174-214.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n 2-3, Globalization and the De-Colonial Option, 2007. p. 168-178.

VINCENTELLI, Moira. Reflections on a Kabyle Pot: Algerian Women and the Decorative Tradition. **Journal of Design History**, v. 2, n.2/3, 1989.

SILVERMAN, Debora L. Art Nouveau, Art of Darkness: African Lienages of Belgian Modernism, Part I. **West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture**, v. 18, n. 2, fall-winter 2011. p. 139-181.



REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DO DESIGN NA AUSTRÁLIA A PARTIR DO ARTIGO “AUSTRALIAN COMMUNICATION DESIGN HISTORY: AN INDIGENOUS RETELLING” DE NICOLA ST JOHN (2018)

Adriana Duderstadt¹
 Marcos Brehm²
 Matheus Mayer³

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR). Contato: adrianavd@ufpr.br.

² Doutor em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (PPGMADE/UFPR). Contato: marcosbrehm@gmail.com.

³ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e Graduando em Tecnologia em Luteria pela Universidade Federal do Paraná. Contato: mhsmayer@gmail.com.

RESUMO:

O povo aborígene desenvolveu uma cultura bastante rica, no entanto a história do design na Austrália é usualmente contada a partir da ótica colonial, numa perspectiva eurocêntrica do design que inicialmente ignora a cultura aborígene e, a partir do período pós-colonial, faz uma apropriação dela com objetivo de criar um “estilo nacional”, mas de forma a ignorar e deturpar seus significados originais. A construção de um design descolonial exige evitar a perspectiva eurocêntrica e aprofundar o conhecimento destas culturas de forma integral, para recontar a história do design que, embora seja um conceito eurocêntrico, pode se expandir e se transformar mediante a inclusão de perspectivas de povos originários.

INTRODUÇÃO

A abordagem dada à história oficial do design mundial pode ser bastante excludente. Muitas culturas não se sentem representadas em uma história que dá ênfase à construção do design a partir do desenvolvimento da sociedade moderna europeia.

A Austrália, como um país que passou por um processo de colonização de ocupação britânica, busca encontrar seu espaço dentro da história do design e entender sua própria construção cultural. O país compartilha com muitos outros colonizados por países europeus a imposição de uma cultura desenvolvida em outra nação, que foi adaptada para condições bastante distintas. Dentro deste processo complexo de construção transcultural se desenvolve um design que busca se distanciar do estigma de simulacro do produto europeu, e tenta encontrar sua própria identidade. Para tanto, se faz necessária uma leitura a partir da Austrália, com outro tipo de narrativa, outro tipo de voz, que seja a “ressonância de um eco” a partir da perspectiva da história do design que ainda olha para o centro, mas olha a partir das margens (FRY, 1989).

Neste contexto, muitos pesquisadores apresentam estudos que contribuem para entender o produto resultante desta miscigenação. A pesquisadora Nicola St John (2018) procura entender e reconhecer a importância da cultura aborígene e como esta pode contribuir para o desenvolvimento do design na Austrália. Em seu artigo “*Australian communication design history: an Indigenous retelling*” a autora apresenta como a cultura aborígene permeia a construção da cultura australiana e tem potencial de enriquecê-la com a dinâmica de sua comunicação visual, sua história oral, seus ritos e seu entendimento de mundo. Esta cultura,

que inicialmente é oprimida pelo colonizador e depois apropriada de forma indevida por designers não indígenas, é apresentada pela autora como potencial para construção de um design mais autêntico em seu país.

CONTEXTO HISTÓRICO

Estima-se que os povos aborígenes e do arquipélago do Estreito de Torres ocupavam o território que hoje se conhece como Austrália entre 40.000 e 65.000 anos. Estes povos desenvolveram uma cultura bastante rica, composta de diversas etnias. Calcula-se que havia entre 750 mil e 1,4 milhões de pessoas que ocupavam o território australiano antes da colonização britânica. Este número incluía cerca de 250 nações distintas e mais de 700 grupos linguísticos (AUSTRALIAN GOVERNMENT, 2020).

As formas originais da arte indígena eram gravuras ou pinturas rupestres e desenhos no solo. As representações de arte visual eram construídas através de pontos, círculos e símbolos culturais específicos para representar a terra ou as histórias do sonho. A “arte” não era algo para ser justaposto à “sociedade”, no sentido de que “lazer” é muitas vezes contrastado com “trabalho”. A arte estava totalmente integrada com o processo social nessas comunidades (RICKARD, 2017).

PERÍODO DA COLONIZAÇÃO BRITÂNICA

Alguns povos ocidentais já conheciam o território hoje chamado de Austrália, mas sua ocupação pelos britânicos ocorreu efetivamente a partir de 1788. Esta ocupação se deu inicialmente como uma colônia penal. Nestes primeiros anos, os imigrantes eram compostos majoritariamente por ingleses, escoceses, galeses e irlandeses (BORGES, 2021).

Os imigrantes livres que habitavam o território australiano se dedicavam principalmente à criação de ovelhas e à plantação de trigo. No ano de 1850 foi descoberto ouro na província de Vitória, no sudeste do território australiano. Este fato fez com que a população de imigrantes se diversificasse e triplicasse em algumas décadas. A exploração do ouro fez a região se enriquecer rapidamente, proporcionando também o enriquecimento de alguns imigrantes (AUSTRALIAN GOVERNMENT, 2020).

A Austrália se construiu como uma nação miscigenada, com influências culturais europeias, asiáticas, dos povos nativos e, no século XX, fortemente pela cultura norte-americana. A autonomia política do território viria a partir do ano de 1901 (MENEZES; SANTOS, s.d.). Ao longo do século XX, algumas medidas foram tomadas pelo governo Australiano para manter a hegemonia da cultura britânica no território, como a limitação da migração asiática e a “educação civilizatória” e compulsória de aborígenes.

Estes povos, que já ocupavam o território antes dos europeus e asiáticos, viveram uma série de repressões à sua cultura, violências físicas e sociais, e só conseguiram adquirir alguns direitos como cidadãos a partir do ano de 1967.

SÍNTESE DO ARTIGO

Segundo St John (2018), a história do design na Austrália é contada a partir do período colonial, quando foram criadas as primeiras manufaturas. Essa perspectiva se prende à visão eurocêntrica do design como fruto da revolução industrial, e desconsidera os 50 mil anos de cultura material e visual desenvolvida pelos povos originários.

A autora argumenta que o início da apropriação cultural começa no período pós-colonial, quando artistas encontram nas tradições aborígenes uma estética para se diferenciar de estéticas europeias e criar um “estilo nacional”. Este processo continuou, posteriormente, no campo do design. Essa apropriação, entretanto, é em geral indébita. É feita sem consideração pelas simbologias e significados originais, por vezes deturpando e reduzindo as tradições locais a meros desenhos rudimentares. Nas narrativas do período contemporâneo, os trabalhos dos povos nativos não raro são apagados, invisibilizando na sua contribuição para a cultura visual local.

A autora desconstrói essa narrativa eurocêntrica do design apresentando exemplos de produções aborígenes contemporâneas. Uma delas é a bandeira aborígene criada por Harold Thomas em 1968, símbolo da luta por direitos dos povos originários. Outra mídia citada pela autora foram os posters, que registram as lutas e experiências dos povos aborígenes. Eles eram usados como uma forma de disseminação de educação e informação sobre as causas aborígenes em larga escala dentro das comunidades.

A partir desta narrativa, St John (2018) finaliza o artigo apontando passos importantes na construção de um design “descolonizado”, que ao invés de suprimir, dê espaço à voz de grupos marginalizados. Primeiro, convoca a abandonar a perspectiva eurocêntrica de design, que limita as técnicas e tecnologias a serem estudadas, e abraçar a cultura milenar dos povos originários. Em segundo lugar, recomenda que o estudo das culturas originárias deve ser feito de maneira integral, para evitar estereótipos e apropriações indébitas, referenciando sempre a autoria de trabalhos usados como inspiração. Por último, a autora aponta a necessidade de recontar a história do design australiano, incorporando a participação dos povos originários na construção da cultura local, bem como o estudo dos seus trabalhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a discussão do artigo, alguns questionamentos foram levantados. É importante ressaltar que o texto é de 2018. Isso demonstra a atual realidade do design na Austrália e como esse tema ainda precisa ser amplamente discutido. Além disso, apesar de a autora trazer à tona uma realidade perversa imposta sobre os povos originários, ela não faz parte dessa comunidade e, portanto, sua leitura é feita de um lugar externo. Dessa forma é interessante fomentar a pesquisa dentro das comunidades, para que as narrativas também sejam construídas a partir de perspectivas internas, como propõe Calvera (2005). Por fim, como apontado durante o debate em sala, é necessário ter em mente que a acepção moderna de “design” é, em sua origem, eurocêntrica.

No entanto, a história do design também oferece uma oportunidade de reconstruir a forma como se discutem os conhecimentos e práticas indígenas a partir de um entendimento de design que, para além de gráfico, é de comunicação (ST JOHN, 2018). Esta expansão sobre a perspectiva do tema enriquece a compreensão, e assim torna valioso o reconhecimento de culturas não europeias. Entretanto, é preciso entender que esta é apenas uma das perspectivas possíveis, que pode ou não ser incorporada em outros contextos. A denominação de “design” pode ser ampliada, mas não imposta.

A relação dúbia criada entre a cultura colonizadora e a colonizada, entre o fascínio e a opressão, se mostra algo compartilhado entre muitas nações colonizadas, mas o interesse que os povos europeus tiveram e têm na estética dessas culturas nativas não se refletiu em uma abertura respeitosa, para que o produto da miscigenação entre estes povos pudesse estar hoje refletido no que ali se produz. Esta relação dúbia, de certa maneira, também acaba por dificultar o desenvolvimento de um design local, centrado em si mesmo e com conceitos desenvolvidos com base em sua trajetória social, e que pudesse enriquecer o cenário mundial com algo que refletisse as formas desta nação ver e interagir com o mundo.

REFERÊNCIAS

AUSTRALIAN GOVERNMENT. **Australian Citizenship: our common bond**. Canberra: Australian Government, 2020. 94 p. Disponível em: <<https://immi.homeaffairs.gov.au/citizenship-subsite/files/our-common-bond-15112020.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BORGES, Dayane. **Austrália: História, colonização, aspectos econômicos e geográficos**. 2021. Disponível em: <<https://conhecimentocientifico.com/>

australia/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CALVERA, Anna. Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues To Be Faced With Constructing Regional Narratives. **Journal of Design History**, v. 18, n. 4, 2005.

FRY, Tony. A geography of power: design history and marginality. **Design Issues**, v. 6, n. 1, 1989. p. 15-30.

MENEZES, Sônia de Souza Mendonça; SANTOS, Genésio José. **Austrália e Nova Zelândia: Países Desenvolvidos na Oceania**. Disponível em: <https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/14465931052012Geografia_Regional_dos_Paises_Centrais_Aula_10.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2022.

RICKARD, John. **Australia: A cultural History**. Clayton: Monash University, 2017. Disponível em: <<https://library.oapen.org/bitstream/id/774abcfa-c2d1-401f-a17a-987464a85366/645355.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

ST JOHN, Nicola. Australian communication design history: an indigenous retelling. **Journal of Design History**, v. 31, n. 3, 2018. p. 255-273.



A QUESTÃO DE GÊNERO NO DESIGN NO CONTEXTO DA EUROPA (SÉC. XIX E INÍCIO DO SÉC. XX)

Augusto Meurer¹
Carina Seron da Fonseca²

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: gutomeurer@gmail.com.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDESIGN/UFPR) na linha de pesquisa de Teoria e História do Design. Contato: carinaseronf@hotmail.com.

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo apresentar algumas reflexões e contribuições acerca da questão de gênero no design no século XIX e início do século XX, a partir do texto “*Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement*”, de Anthea Callen (1984), que trata da questão de gênero no âmbito do trabalho, no movimento inglês Arts and Crafts. Para tanto, busca-se articular os conteúdos do texto com outros dois marcos consideráveis da história do design: a *Glasgow School of Art* e a *Bauhaus*.



INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em parte integrante do seminário “Outras leituras sobre as histórias do design na Europa”, apresentado na disciplina de “História social do design internacional: origens e instalação”, ministrada no PPGDESIGN/UFPR. O seminário teve como base teórica o texto “*Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement*”, de 1984, publicado no *Woman’s Art Journal* pela autora e professora Anthea Callen.

Callen (1984) aborda as questões de gênero, a partir da divisão do trabalho, presentes no movimento *Arts and Crafts* no contexto do século XIX, na Inglaterra. Para tanto, a autora retoma as origens dessa divisão, marcada pela intensificação da Revolução Industrial na Europa. A partir do aumento da industrialização, o “trabalho produtivo” mudou-se do lar para oficinas e fábricas. Essas mudanças deflagraram a separação metafórica do lar e do local de trabalho em duas esferas, respectivamente: privada e pública. Assim, as mulheres foram consideradas responsáveis pelas atividades desenvolvidas no espaço doméstico, e este trabalho deixou de ser reconhecido como “real” e passou a ser entendido como um ato de amor. Com isso, constituiu-se um novo ideal burguês de domesticidade atrelado a um ideal vitoriano de mulher guardiã do lar, este considerado um refúgio dos problemas e agitações da esfera pública (CALLEN, 1984).

As mulheres que tinham trabalho assalariado exerciam também as atividades em suas casas, cumprindo dupla jornada de trabalho em condições precárias, como prazos rígidos, horas excessivas, desvalorização da mão de obra, além da má remuneração. A partir de 1870, com o intuito de manter as mulheres nos espaços domésticos, surgiram projetos de incentivo a práticas artesanais como o bordado, como exemplo a Indústria de Linho de Langdale (1984)³. O aumento do número de mulheres das

classes médias superando o de homens e a diminuição das oportunidades de casamento, na época, deflagrou uma preocupação nacional e a busca por um trabalho adequado que mantivesse o papel da mulher vitoriana, reforçando assim a divisão sexual do trabalho. O artesanato, visto como uma “arte doméstica”, foi incentivado e rotulado como uma arte menor, comparada à arte “alta” feita pelos homens na esfera pública (CALLEN, 1984).

Portanto, segundo a autora, o contexto do surgimento do movimento *Arts and Crafts* foi marcado pela inserção de mulheres de classe média no trabalho assalariado e, assim, o movimento agregou a mão de obra feminina nos seus meios de produção. A divisão dos trabalhos exercidos pelas mulheres durante o movimento – como exemplo o bordado, a renda, a tapeçaria, e a pintura – promovia a manutenção de um sistema de ordem patriarcal e burguesa, que constituía o que se entendia como “mulher” na época. A fábrica *Morris & Co.*, criada no contexto do movimento, foi um exemplo de como se deu a divisão de trabalho nesse período. Salvo raras exceções, a empresa não contratava mulheres para serviços administrativos e projetuais, e cabia a elas somente trabalhos manuais de execução dos projetos masculinos de bordado e costura. Todas as funcionárias tinham em comum o baixo salário, resultado de valores culturais que entendiam o trabalho feminino como amador (CALLEN, 1984).

Diante do exposto, apresenta-se a seguir algumas reflexões e contribuições deflagradas dos debates ocorridos em sala de aula, com base no referido seminário, bem como em textos abordados no decorrer da disciplina. Busca-se articular os fatos mencionados por Callen (1984), no contexto do movimento *Arts and Crafts*, com a questão de gênero nas escolas de design *Glasgow School of Art* e *Bauhaus*.

A QUESTÃO DE GÊNERO NO DESIGN: EUROPA NA VIRADA DOS SÉC. XIX E XX

Segundo Callen (1984), o movimento *Arts and Crafts* reforçou a alienação das mulheres aos padrões de gênero marcados pelos valores sociais da Era Vitoriana, de modo contrastante aos ideais promovidos naquele período. Segundo Denis (2000), esse movimento buscava integrar trabalhos projetuais aos de execução, por meio de relações mais igualitárias entre os trabalhadores. Entretanto, a partir da análise das divisões de gênero no

trabalho, observa-se que esses valores não se sustentaram.

Desse modo, assim como o movimento *Arts and Crafts* colaborou para reforçar a divisão dos papéis entre homens e mulheres em atividades relativas ao design, nota-se que no contexto da Europa, na virada dos séculos XIX e XX, ocorreram práticas similares em outros dois consideráveis marcos da história do design: a *Glasgow School of Art*, na Escócia, e a *Bauhaus*, na Alemanha.

Em 1894, o então diretor da *Glasgow School of Art*, Fra Newbery, incentivou que mulheres frequentassem a instituição na condição de alunas e também de professoras, algo novo para a época, uma vez que as universidades da Escócia só passaram a aceitar o ingresso de mulheres a partir de 1892. Entre os grupos que surgiram na instituição, destacaram-se: *The Four*, *Glasgow Boys* e *Glasgow Girls*. O *The Four* era formado pelas irmãs Margaret Macdonald e Frances Macdonald, e seus maridos, respectivamente Rennie Mackintosh e Herbert MacNair. Ainda que os trabalhos das irmãs tenham a mesma qualidade que o de seus maridos, a eles era permitido serem arquitetos, enquanto a elas não, então ficaram restritas às práticas como bordado, pintura e arte em vidro. As opções de estudo para mulheres na *Glasgow School of Art*, na ocasião, eram pintura e desenho ou ofícios aplicados (BARBOSA; AMARAL, 2019).

Na inauguração da *Bauhaus*, em 1919, o então diretor Walter Gropius apresentou um discurso igualitário, aceitando o ingresso de homens e mulheres na escola. No primeiro ano as mulheres eram maioria entre as aprendizes, entretanto esse número caiu gradativamente nos anos seguintes. Também o número de professoras era inferior ao de professores e comumente elas atuavam na oficina de tecelagem. Poucas mulheres chegaram a estudar arquitetura, pois acreditava-se, equivocadamente, que elas não possuíam percepção tridimensional para exercer tal atividade. Além disso, algumas produções de mulheres eram rejeitadas pelos homens, pois eram entendidas como “femininas”, “artesanais” e “decorativas”, o que no entendimento deles poderia colocar a arquitetura em risco (BARBOSA; AMARAL, 2019).

Nesse sentido, cabe notar que, assim como no campo da história da arte, na história do design a falta de nomes femininos canônicos não resultou de uma falta de habilidades naturais ou qualidades intelectuais, mas de impedimentos por parte das academias e instituições, que excluíram as mulheres dos campos da arte do design (SIMIONI, 2007). Observa-se ainda, nos três exemplos citados, que além dos impedimentos institucionais enfrentados pelas mulheres, havia a ideia equivocada de que as práticas realizadas pelas mulheres eram inferiores. Assim como Callen (1984) menciona que o artesanato, visto como arte doméstica, era considerado uma arte menor, a autora Simioni (2007) comenta que mesmo em circuitos modernistas, em que os valores tradicionais sofreram alterações, as chamadas “artes puras” mantiveram-se como maiores, sobretudo quando

³ Surgiram também escolas que instruíam as mulheres em áreas como cerâmica, pintura e bordados, como por exemplo, a Escola Feminina de Design em Londres (CALLEN, 1984).

comparadas às artes têxteis.

Conforme Simioni (2007), essas ideias remontam desde o período do Renascimento, quando se chamava de artista o indivíduo que possuía um estilo próprio, e se considerava “a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, e que conferia superioridade ao criador” (p. 94). Desse modo, outras práticas relativas ao artesanato, feitas a partir de produções coletivas, eram vistas como menores e mais manuais do que intelectuais. Outro ponto destacado pela autora se trata do fato de que as artes aplicadas eram majoritariamente feitas por mulheres, pois elas foram excluídas das academias de arte e impedidas de terem, por exemplo, aulas de desenho de modelo vivo, ficando aptas a realizarem gêneros tidos como “menores”, como aquarela, pinturas em porcelana, tapeçarias e bordados, também chamadas de “arte feminina”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe salientar que mesmo diante das dificuldades enfrentadas pelas mulheres e do apagamento de seus feitos durante décadas na história, elas tiveram grande contribuição para o desenvolvimento do design. Destaca-se aqui alguns nomes dessas mulheres como Margaret Macdonald Mackintosh (1864-1933), Frances Macdonald MacNair (1873-1921), Jessie Newbery (1869-1948), Elizabeth “Bessie” Macnicol (1869-1904), Ann Macbeth (1875 -1948), Norah Neilson Gray (1882-1931); Anni Albers (1899-1994), Marguerite Friedlaender-Wildenhain (1896-1985), Benita Otte (1892-1976), Gunta Stölzl (1897-1983), Marianne Brandt (1893-1983), Gertrud Grunow (1870-1944) e Marta Erps-Breuer (1902-1977).

No que tange ao texto “*Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement*”, de Anthea Callen (1984), questiona-se o entendimento de design, que é delimitado como uma atividade industrial e, assim, exclui atividades projetuais externas a esse circuito. Segundo Campi (2013), a negação de práticas não industriais como pertencentes ao meio do design tem o efeito de rejeitar as produções de mulheres, tendo em vista que historicamente o espaço dado a elas na produção de artefatos se restringiu sobretudo ao fazer artesanal. Assim, ao aumentar o escopo do conceito, Callen (1984) poderia ampliar o estudo do trabalho de mulheres no design.

Mesmo assim, a autora apresenta uma importante contribuição à historiografia do design. Apesar de apresentar um recorte geográfico bastante saturado como objeto de estudo, no caso a Inglaterra, Callen (1984) se distancia de uma historiografia tradicional do design, comumente marcada pela ênfase no trabalho de homens. Ao abordar o design feito por mulheres, a autora não apenas contribui para a constituição de uma historiografia mais inclusiva como expõe a opressão historicamente vivenciada pelas mulheres por meio do sistema patriarcal.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação**. São Paulo: Cortez, 2019.

CALLEN, Anthea. Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. **Woman’s Art Journal**, New Brunswick, v. 5, 1984.

CAMPI, Isabel. Teorias Historiográficas del Diseño. In: **La Historia y las Teorias historiograficas del Diseño**. México: Designo, 2013. p. 33-103.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. 1 ed. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do IEB**, n. 45, set. 2007. p. 87-106.



APÊNDICE A

Programa da disciplina DESI7053 - História social do design internacional: origens e instalação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

1. IDENTIFICAÇÃO

- Disciplina: DESI7053 - História social do design internacional: origens e instalação
- Características: eletiva (mestrado e doutorado), linha de THD (45h – 3 créditos)
- Docente responsável: Cláudia R. Hasegawa Zacar

2. EMENTA

Formação e instalação das atividades projetuais nos séculos XVIII e XIX. História das ideias, instituições e práticas profissionais formais e informais e suas relações com os artefatos produzidos, suas circulações e usos em diferentes contextos nacionais e de implantação dos processos de industrialização e das sociedades urbanas e industriais. Parâmetros para a pesquisa historiográfica do design em diferentes contextos (pesquisa historiográfica, pesquisa em acervos).

3. OBJETIVO

Situar e discutir a prática do design e os usos de artefatos em diferentes contextos sociais, políticos e econômicos - considerando tanto as regiões comumente abordadas na historiografia (Europa, Estados Unidos), quanto aquelas marginalizadas nesses relatos. Acessar debates históricos da disciplina do design considerando as implicações dos processos de colonização, bem como da intensificação dos processos de industrialização e urbanização dos séculos XVIII e XIX.

4. PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

- Aulas expositivas e dialogadas;
- Materiais didáticos: disponibilização de textos e propostas de exercícios;
- Recursos tecnológicos: Google Drive (para acesso ao material didático e entrega de exercícios), plataforma Teams e correio eletrônico (para a comunicação entre docente e estudantes).

5. FORMAS DE AVALIAÇÃO

Exercícios semanais de fichamentos de textos; elaboração de questões a partir dos textos; seminário; trabalho final.

5.1. Roteiro para os fichamentos (3 laudas)

- Referência completa do texto
- Apresentação do autor ou autora
- Síntese do conteúdo do texto (objetivos, método, argumento, conclusões..)
- Conceitos importantes (e suas definições) e Observações e/ou questões

5.2. Seminário

- Apresentação sobre tema relacionado às questões tratadas na disciplina.
- A atividade será composta por expositor(es)/a(s)/as e debatedor(es)/a(s).
- A exposição deve durar em torno de 50 minutos, e será seguida de debate.
- É possível o uso de material de apoio (slides, vídeos, etc.).

5.3. Trabalho final

Texto de 5 laudas, incluindo síntese do conteúdo elaborado para o seminário e análise/crítica sobre o tema.

- Texto de 3000 a 6000 caracteres (contando espaços) e resumo de 500 caracteres (contando espaços).
- Fonte: times new roman, corpo 12, entrelinhamento 1,5
- Margens: 2,5 (acima e abaixo); 3,0 (laterais)
- Estrutura do texto:
 - Título; autoria e filiação institucional;
 - Introdução: apresentação do(s) trabalho(s) a ser(em) abordado(s) no texto.
 - Desenvolvimento: citação dos materiais utilizados para a reflexão; apresentação da análise e/ou crítica - articulação entre o conteúdo do(s) trabalho(s) selecionado(s) e as discussões feitas ao longo da disciplina.
 - Conclusões: apresentação de reflexões após a análise e/ou crítica.
 - Referências bibliográficas (formatação ABNT).

Obs.: caso seja necessário o uso de imagens, elas deverão ser incluídas no texto acompanhadas de legenda com título e fonte (conforme indicação da ABNT).

- Critérios de Avaliação: uso da escrita acadêmica; construção do comentário/ crítica/ problematização dos textos.

6. CRONOGRAMA

1) Introdução e apresentação do programa da disciplina

2) Questões metodológicas: Histórias do design mundiais, globais e locais

Leitura e fichamento:

CALVERA, Anna. Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues To Be Faced With Constructing Regional Narratives. **Journal of Design History**, v. 18, n. 4, 2005.

Definição de Seminários.

3) Histórias do design para além da Europa Ocidental e dos Estados Unidos

Participação das profas. Dras. Maureen Schaeffer França e Lindsay Jemima Cresto.

Leitura e fichamento:

FRY, Tony. A geography of power: design history and marginality. **Design Issues**, v. 6, n. 1, Design in Asia and Australia (Autumn, 1989), p. 15-30.

Leitura complementar:

Perfil no Instagram [@teoria_do_design](https://www.instagram.com/teoria_do_design)
Site <https://teoriadodesign.com>

4) Design e industrialização_Parte 1

Leitura e fichamento:

HESKETT, John. Do artesanato tradicional à arte industrial. In: _____. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 10-26

HESKETT, John. Industrialização e a busca da harmonia. In: _____. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 27-50.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. O design gráfico e a revolução industrial. In: _____. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 174-214.

Leitura complementar:

FORTY, Adrian. Design e mecanização. In: _____. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 61-88.

CAMPI, Isabel. El camino hacia la industrialización. In: _____. **La idea y la materia**. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 15-60.

SEMINÁRIO 1 – HISTÓRIAS DO DESIGN NA ÁSIA

Sugestões de referências:

STYLES, John. Indian cottons and european fashion 1400-1800. In: ADAMSON, Glenn; TEASLEY, Sarah (Eds.) **Global design history**. New York: Routledge, 2011.

HARUHIKO, Fujita. Notomi Kaijiro: An Industrial Art Pioneer and the First Design Educator of Modern Japan. **Design Issues**, v. 17, n. 2, Spring, 2001.

HER, Boyoon. The Formation of the Concept of Gong-ye in the Korean Modern Age. **Journal of Design History**, v. 27, n. 4, 2014.

TURNER, Matthew. Early Modern Design in Hong Kong. **Design Issues**, v. 6, n. 1, Autumn, 1989.

5) Design e industrialização_Parte 2

Leitura e fichamento:

MARGOLIN, Victor. Protoindustrialization in Diverse Regions (1750-1900). In: _____. **World History of design volume 1: Prehistoric times to world war I**. London: Bloomsbury Academic, 2015. p. 429- 457.

MARGOLIN, Victor. Colonies and Pre-industrial Nations in Asia and Africa (1750-1900). In: _____. **World History of design volume 1: Prehistoric times to world war I**. London: Bloomsbury Academic, 2015. p. 459-480.

SEMINÁRIO 2 – HISTÓRIAS DO DESIGN NA ÁFRICA

Sugestões de referências:

PRETORIUS, Deidre. Graphic Design in South Africa: A Post-Colonial Perspective. **Journal of Design History**, v. 28, n.3, 2015.

VINCENTELLI, Moira. Reflections on a Kabyle Pot: Algerian Women and the Decorative Tradition. **Journal of Design History**, v. 2, n.2/3, 1989.

SILVERMAN, Debora L. Art Nouveau, Art of Darkness: African Lienages of Belgian Modernism, Part I. **West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture**, v. 18, n. 2, fall-winter 2011. p. 139-181.

6) Design, consumo e as grandes exposições_Parte 1

Leitura e fichamento:

CARDOSO, Rafael. Design, indústria e consumidor moderno, 1850-1930. In: _____. **Uma introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2002. p. 76-119.

Leitura complementar:

BARBOSA, Lívia. Origens históricas da sociedade de consumo. In: _____. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Pp. 14-18.

BARBOSA, Lívia. As mudanças históricas. In: _____. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 18-28.

FORTY, Adrian. Diferenciação em design. In: FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 89-129.

SEMINÁRIO 3 – HISTÓRIAS DO DESIGN NA OCEANIA

Sugestões de referências:

AVERY, Tracy. Acknowledging Regional Interior Design? Developing Design Practices for Australian Interiors (1880–1900). **Journal of Design History**, v. 21, n.1, 2008.

ST JOHN, Nicola. Australian Communication Design History: An Indigenous Retelling. **Journal of Design History**, v. 31, n.3, 2018.

YOUNG, Alan S. Commercial Art to Graphic Design: The Rise and Decline of Commercial Art in Australia. **Journal of Design History**, v. 28, n.3, 2015.

7) Design, consumo e as grandes exposições_Parte 2

Leitura e fichamento:

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Exposições universais: palco de exibição do mundo burguês. In: _____. **Exposições universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997. pp. 42- 55.

Leitura complementar:

GREENHALGH, Paul. The pre-fabricated and the mass-produced. In: _____. **Ephemeral Vistas: Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939**. Manchester: Manchester University Press, 1988. pp. 142-173.

SEMINÁRIO 4 – HISTÓRIAS DO DESIGN NA AMÉRICA DO SUL

Sugestões de referências:

FLORES, Oscar Salinas. El diseño gráfico en México. Un análisis histórico. **Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 16, n. 2, 2019.

CASTILLO, Eduardo. The School of Arts and Trades in Santiago (EAO), 1849–1977. **Design Issues**, v. 32, n. 1, winter 2016.

GRAVIER, Marina Garone. Tipografía colonial para lenguas indígenas. In: CONSOLO, Cecilia (org.). **Tipografia en latinoamerica: orígenes e identidad**. Blucher, 2014. pp. 70-77.

AGUIAR, Camila Porto de. **José Guadalupe Posada: um estudo da sociedade mexicana pela ilustração**. 2015. 178f. Dissertação (mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

8) Conforto e domesticidades

Leitura e fichamento:

DEJEAN, Joan. Introdução: O século do conforto. In: _____. **O século do conforto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 9-35.

DEJEAN, Joan. Os primeiros decoradores de interiores e o quarto confortável. In: _____. **O século do conforto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 213-242.

Leitura complementar:

PERROT, Michelle; HUNT, Lynn; HALL, Catherine. Ergue-se a cortina. In: PERROT, Michelle (Org.) **História da vida privada 4: da Revolução francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15-87.

SAPRKE, Penny. The private interior. In: _____. **The modern interior**. London: Reaktion Books, 2008. p. 21-36.

SEMINÁRIO 5 – OUTRAS LEITURAS SOBRE AS HISTÓRIAS DO DESIGN NA EUROPA

Sugestões de referências:

CHEANG, Sarah. Selling China: Class, Gender and Orientalism at the Department Store. **Journal of Design History**, v. 20, n.1, 2007.

CALLEN, Anthea. Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. **Woman's Art Journal**, v. 5, n. 2, autumn, 1984 - winter, 1985. p. 1-6.

ARTHUR, Elizabeth F. Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920. **The Journal of the Decorative Arts Society 1890-1940**, n. 4, 1980. p. 18-25.

SAIBA MAIS...




Figura 1 – Obras Yvy Tenondé (2022); Kuaray Jaci (2022); Tatá Piriri (2022) e Nhemongarai opy'i (2022) de Xadalu Tupã Jekupé
Fonte: acervo pessoal de Pamela Aragão (2022)



O ECO E A POTÊNCIA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

*Os grafismos e a paleta de cores do projeto gráfico deste livro foram inspirados nas obras de **Xadalu Tupã Jekupé**, artista autodidata que combina diversas técnicas como serigrafia, pintura, fotografia e objetos, a fim de problematizar o tensionamento entre a cultura indígena e o mundo ocidental. Sua inspiração parte do diálogo com a comunidade Guarani Mbyá. Assim, os grafismos deste livro têm o intuito de remeter aos elementos da natureza – terra, fogo, ar e água. Chama-se a atenção para a importância da manutenção dos saberes antigos dos povos ancestrais, bem como dos elementos essenciais que dão sustentação à vida.*

Grande parte dos textos deste livro foram compostos pela família tipográfica **MONTERRAT**, uma das fontes mais populares do Google. O type geométrico e sem serifa, foi projetado por uma mulher da América Latina: a designer gráfica argentina **Julieta Ulanovsky**. Lançada em 2011, a tipografia inspira-se em intervenções como cartazes, letreiros e janelas pintadas que eram encontrados no histórico bairro de Montserrat, em Buenos Aires, no início do século XX.



Esta publicação reúne trabalhos resultantes de reflexões realizadas no âmbito da disciplina “História social do design internacional: origens e instalação”, ofertada no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Paraná no ano de 2022.

Os textos trazem aproximações com histórias do design feito na Ásia, na África, na América do Sul, na Oceania e, ainda, com novas leituras sobre as histórias do design feito na Europa, privilegiando o período entre os séculos XVIII e XIX.



SACOD

PPGDESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN