

Propuestas metodológicas para la investigación en Historia del Diseño Gráfico

Methodological proposals for research on History of Graphic Design

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

Resumen

La fuerte herencia de la Historia del Arte ha moldeado las investigaciones en Historia del Diseño Gráfico a lo largo del siglo XX. Desde los años 1960, las investigaciones siguen nuevas direcciones. Por eso es tan importante que los estudios en Historia del Diseño Gráfico definan metodologías y herramientas propias para estudiar su objeto. Es bajo esa perspectiva que comparamos los conceptos de Twyman (2008) y Farias (2014), evaluando su contribución para el análisis de los artefactos gráficos y los estudios en Historia del Diseño.

La impresión tipográfica ha sido introducida tarde en Brasil, con la transferencia de la Corte Portuguesa. Su implantación en las provincias ocurrió de distintas maneras, bajo fuerte control de la Corte. Hasta el momento son raras las investigaciones que estudian el Diseño en los primeros cien años de la prensa y de los artefactos impresos en Brasil, cuyos productos aún son considerados "Diseño antes de Diseño". Este artículo está en el contexto de la investigación "Impresos en Pará en el siglo XIX". Esta investigación estudia las formas de producción y las referencias visuales gráficas producidas relacionadas a los impresos. Aún que no se identifique la actividad de proyecto gráfico como Diseño en el siglo XIX, no se puede negar que los impresos producidos son parte integrante de la visualidad de esta época.

En este sentido, se intenta aquí analizar si las propuestas de estos autores se configuran como herramientas y metodologías del campo del Diseño. Los conceptos de análisis gráficos propuestos por Twyman (2008) articulan de forma organizada los elementos del lenguaje gráfico. Por su vez, Farias (2014) demuestra que estudios en Memoria Gráfica obtienen beneficios de las afinidades con otras disciplinas, como Cultura Material y Cultura Visual, sin perder sus características propias. Ambos permiten el análisis de los artefactos gráficos bajo criterios comunes al Diseño, lo que creemos que contribuyen para la presente investigación en Historia del Diseño.

Historia del Diseño Gráfico, Tipografía, Memoria Gráfica Brasileña, Pará.

Abstract

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.

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. Yet 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". 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. 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.

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, in an organized manner, the elements of graphic language. 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.

Design History, Typography, Brazilian Graphic Memory, Pará State.

1 Introducción

Impresos en Pará en el Siglo XIX investiga las formas de producción gráfica y las referencias visuales gráficas producidas en el Estado del Pará situado en la Amazonia Brasileña, entre 1821 y 1910 a través de estudio histórico de impresos y productos gráficos de la época, así como de tipografías, litografías, procesos, técnicas y los profesionales relacionados con estas actividades.

La investigación busca ampliar el conocimiento sobre la historia gráfica del Pará bajo la perspectiva del Diseño, informaciones relevantes sobre los talleres que allí actuaron y los profesionales involucrados. También permite una mirada más completa sobre los productos impresos, libros, periódicos, publicaciones seriadas, impresos comerciales, relatos del gobierno, revistas, anuncios, postales, sellos, para comprender las técnicas utilizadas y las condiciones en las cuales los proyectos se realizaban. Así, este estudio podrá ser un punto de partida para investigaciones sobre los involucrados en el proyecto gráfico, tipógrafos, litógrafos que actuaron en el período.

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).

Aún que el Siglo XIX no identifique esta actividad de proyecto gráfico como diseño no se puede negar que los impresos producidos en esa época son reflejos de las opciones y valores de quien pide el trabajo y de quien lo produce. Es dirigido a un público que es parte integrante de la visualidad de la época, representando así una muestra importante de la cultura material del período. La actividad de la industria gráfica de ese período – aún que considerada proto-diseño – colabora para la comprensión de la evolución del diseño en la región y en el país.

2 La investigación en la Historia del Diseño

No hay impreso gráfico sin proyecto una vez que mismo que el proceso de proyecto sea incipiente es necesario la selección del papel, de fuentes tipográficas, márgenes, colores, imágenes. Desde su implementación por Gutenberg, la actividad de impresión con tipos móviles exige que el profesional tome decisiones, siempre dependiendo del material y tecnología disponibles y del contexto en 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)

La investigación en Historia del Diseño que se dirige al siglo XIX enfrenta varias preguntas, la cuestión más fuerte es la idea corriente que vincula el surgimiento del diseño a la revolución industrial o al modernismo. Esta línea de pensamiento está conforme con los primeros teóricos como Pevsner (1936), que nos ofrece una visión restrictiva de la Historia del Diseño contada a través de personajes y objetos excepcionales. Antes de eso, lo que podría ser considerado investigación en Historia del Diseño estaba, en realidad, vinculada a la Historia del Arte, más específicamente a las Artes Decorativas o Arquitectura. Fue a partir de 1960 que el campo de estudio de la Historia del Diseño fue ampliado a través de autores como Banham, Hesket y Forty que trataran de la cultura popular y objetos que eran considerados menos importantes.

En los años 80 Dilnot (1984) publica una descripción del estado del arte de la Historia del Diseño, sugiriendo que la discusión debería salir del espectro polarizado entre personalidad/objeto y ser ampliada.

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)

En el caso del diseño, a pesar de los repetidos esfuerzos que han sido realizados para ampliar el

campo y reunir formas de proyecto históricamente diferentes en un único sistema. En aquel momento (1984) aún no se podría decir que la Historia del Diseño existía como disciplina organizada. En su texto Dilnot identifica algunos principios que orientan la Historia del Diseño: el estudio de la actividad profesional, de los objetos e imágenes, la atención volteada a los siglos XIX y XX, e el énfasis – implícito o explícito– a los individuos diseñadores. Resalta también algunas ausencias: la poca consciencia de la importancia de la Historia del Diseño en relación con sus audiencias; la poca consideración sobre los orígenes de la Historia del Diseño; y por último afirma que es muy difícil definir los presupuestos sociales, teóricos y metodológicos de la Historia del diseño en función de la falta generalizada de autorreflexión histórica, metodológica y crítica.

De esta forma, la investigación en Historia del Diseño Gráfico mismo que aún trata de personajes y artefactos, y toma prestado conceptos de otras disciplinas, necesita definir metodologías y herramientas propias para tratar de su objeto. Es en este sentido que colocamos frente a frente los conceptos propuestos por Twyman (2008) y Farias (2014).

3 Herramientas y métodos de investigación en Historia del Diseño

3.1 El estudio del Efímero de Michael Twyman

Twyman (2008), en su artículo sobre la importancia de los impresos efímeros, propone que el objeto gráfico sea analizado por sus elementos intrínsecos, conceptos propios del Diseño, y demuestra que el análisis de estos elementos colabora para la comprensión no solamente del artefacto gráfico como del contexto en el cual está inserido. El autor no está de acuerdo con la idea compartida por los teóricos de que la Cultura Impresa (*Print Culture*) y Cultura de los Libros (*Book Culture*) tratan del mismo tema. Según el autor, Cultura impresa se dedica a un campo más grande que el estudio de los libros y propone la inclusión de una nueva especialidad – *efemerology*, el estudio del efímero – los estudios de los objetos impresos de duración temporaria. El texto de Priscila Farias (2014) describe estudios en Memoria Gráfica, término recién utilizado en lengua portuguesa y española para investigaciones en Diseño Gráfico, reafirmando su importancia para la Historia del Diseño. Al revés de Twyman que busca identificar una área de estudios, Farias pone en perspectiva los puntos de contacto que los estudios en Memoria Gráfica comparten con intereses y métodos en Cultura visual, Cultura impresa y en Cultura material.

Twyman delimita con mucha claridad su campo, empieza su texto con la definición de efímero - documentos cuya importancia ocurre por un corto espacio de tiempo, en general apenas por un día o período que anticipa el evento a que estaría relacionado -. Aclara como diferentes el impreso comercial del impreso efímero, pues los primeros serían todos los impresos que no son libros, periódicos o diarios. El autor cree que la confusión que une Cultura Impresa con Cultura del Libro ocurre por el hecho de que los libros son artefactos que presentan grande durabilidad y por tradición coleccionados en bibliotecas. Por su vez los efímeros han sido conservados por acaso, ya que en general no son aceptados por estas instituciones. Aquellos que trabajan con efímeros saben que tienen acceso apenas a la “punta del iceberg”, ya que los esfuerzos para preservación han sido tomados demasiado tarde y mucho ya se ha perdido. Es comprensible por lo tanto, la negligencia de los investigadores de la Cultura Impresa en relación a los efímeros.

De toda forma esto está cambiando y empiezan a surgir a surgir colecciones de efímeros, como la *John Johnson Collection* en la *Bodleian Library* em Oxford, que existe desde 1960. Según Twyman, la impresión comercial seguramente era mucho más significativa que la impresión de libros, tanto en números de productos como en valores económicos. D la primera actividad poco ha sobrevivido no es posible basar la comparación cuantitativa entre la importancia de los efímeros y de los libros a partir de los ejemplos que sobrevivieron. De esta manera, concluye que la negligencia en el estudio de los efímeros no apenas lleva a una distorsión en la Historia de la Impresión como subestima la importancia de su impacto en la sociedad.

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)

El sentido más inmediato del estudio de los efímeros ocurre en relación con su contenido, por esta razón son ampliamente reconocidos como fuentes primarias de investigación. Los objetos impresos nos cuentan una historia, puede ser sobre su autor, sobre su actividad o mismo sobre los lugares o hábitos que existían y no existen más. Efímeros conectados con las actividades profesionales nos ayudan no solamente a conocer los productos y servicios disponibles como contextualizarlos. Catálogos de empresas de impresión nos ofrecen evidencias, como tecnologías, técnicas y servicios ofrecidos, aptitudes, identificación de profesionales actuantes, que de otra forma no conoceríamos.

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)

Según el autor si no hay dudas para los historiadores sobre la importancia de los impresos efímeros sobre su contenido hay, entretanto, otros aspectos que tienen que ser analizados que nos ofrecen informaciones importantes: sus características materiales y elementos textuales y gráficos. Análisis que sólo pueden ocurrir em el campo del Diseño. Sugiere una palabra – efimerología - para describir este tipo de análisis, comparándola a la bibliografía, cartografía, musicología.

Twyman analiza por ejemplo el uso da tipografía, como la introducción de los tipos *Display*, decorados, y del uso de los cuerpos grandes en artefactos impresos para la propaganda. Yafirma: el surgimiento y utilización de este tipo de fuente tipográfica – *Display* – sería una de las más significativas colaboraciones a la Cultura Impresa hasta la reciente revolución digital. Importancia tal se verifica cuando se nota que la utilización de este tipo de fuente tipográfica creció mucho no solamente en Gran Bretaña, pero en Europa y América, ocasionando una nueva situación económica para los impresores

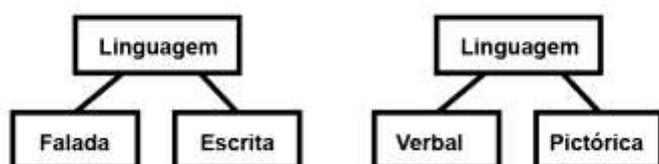
A introdução de tais tipos display levaram ao que acredito ter sido uma das mais significantes evoluções na cultura impressa que antecederam a revolução eletrônica das últimas décadas. (TWYMAN, 2008:33)

Los cambios formales ocurridos en los tipos de impresión cambiaron la visualidad de la época pero también llevaron a una nueva forma de lectura del objeto impreso, sobre la visibilidad a la distancia y organización de las informaciones. La importancia de la impresión comercial y los cambios impuestos por los impresos efímeros del siglo XIX influenciaron también la forma como se proyectaban los impresos, ahora considerando su utilización por el usuario. Los formularios empiezan a considerar el espacio para rellenar, usan *boxes*, líneas punteadas creando un nuevo lenguaje gráfico. Propone diferentes niveles para las informaciones y crea por primera vez un diálogo entre la tipografía, la imagen y el lector/usuario.

Según Twyman, a pesar de la incontestable importancia de los libros, es en la superación de las dificultades técnicas que surgieron en la impresión de diarios e impresos comerciales que ocurrieron la gran parte de las innovaciones tecnológicas en el área gráfica. Ignorar la *efimerología*, que considera la materialidad del artefacto impreso y sus elementos gráficos constitutivos, resulta en una visión restringida o mismo distorsionada sobre el objeto impreso.

Para analizar el producto impreso, sin ignorar la importancia del contenido, Twyman (1979) propone que el lenguaje, tradicionalmente entendida por los lingüistas como hablada y escrita, sea tratada bajo otro prisma, como verbal y pictórica y a partir de esse punto nos ofrece un nuevo modelo de análisis, adecuado para el Diseño Gráfico.

En el modelo propuesto, conocido como “El esquema”, la diferencia principal del lenguaje es hecha por el canal de transmisión: la audición o la visión. Twyman admite que existan otros modos, como el tacto, pero elige las “situaciones más comunes en comunicación” (TWYMAN, 1985:247). Así el canal auditivo incluye la comunicación verbal y no-verbal, y el canal visual l comunicación gráfica y no-gráfica.



El lenguaje visual es la representación gráfica del lenguaje hablado. Puede ser gráfico y no gráfico. Por no-gráfico se entienden los elementos visuales para-lingüísticos. Y lenguaje gráfico puede ser verbal, pictórico o esquemático. El lenguaje visual gráfico verbal es la representación gráfica del habla, puede ser tipográfica o escrita a mano; el lenguaje visual gráfico pictórico incluye imágenes producidas artificialmente que remiten a la apariencia o estructura de algo real o imaginado; el lenguaje visual gráfico esquemático es formado por formas gráficas que no incluyen palabras, números o imágenes pictóricas. Para abarcar el lenguaje visual gráfico verbal en artículo *Using Pictorial Language* (1985), Twyman va más allá y propone una visión más amplia, analizando profundamente la forma gráfica como contenido de información y la cuestión del lenguaje pictórico.

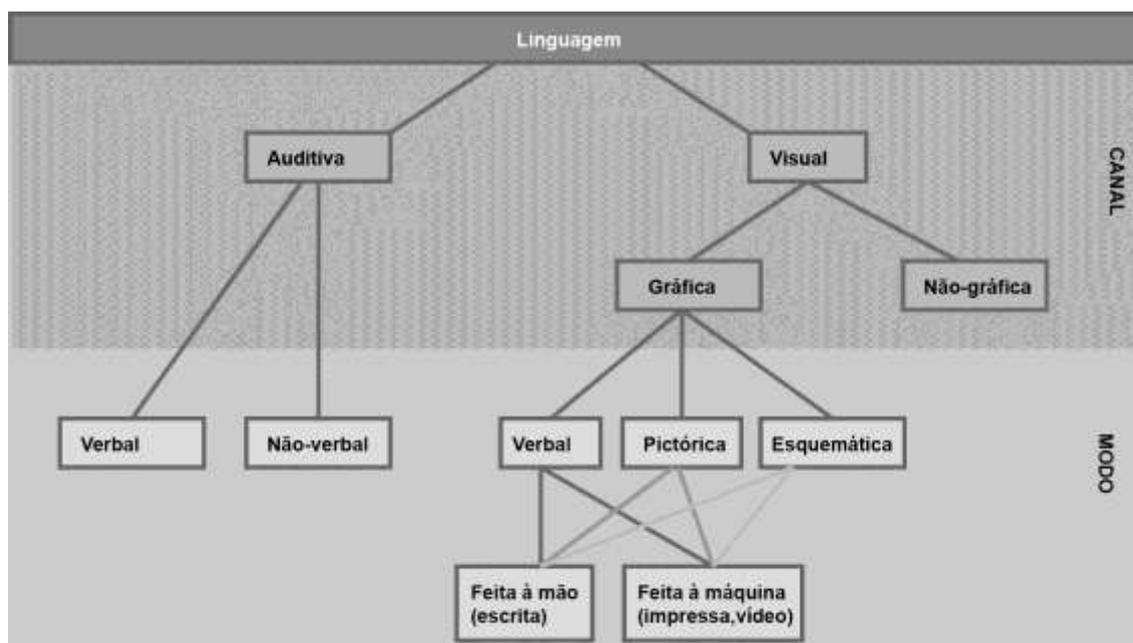


Figura 1 e 2 : El Esquema de Twyman.

3.2 Memoria gráfica

En su texto *On graphic memory as a strategy for design history* (2014) Farias identifica que bajo el rótulo de Memoria Gráfica un número significativo de estudios han sido realizados en América Latina. Busca entonces definir esta línea de investigación cuando demuestra los puntos de contactos existentes con otras disciplinas: Cultura Visual, Cultura Impresa, y 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).

Según la autora comprender esas relaciones es un primer paso en la dirección de identificar herramientas de investigación útiles para el Diseño Gráfico y, a partir de ahí, reconocer la especificidad del enfoque en Memoria Gráfica.

En relación a las investigaciones en Cultura visual y el Diseño ambos coleccionan una gran variedad de ejemplos visuales, en primer caso las imágenes son utilizadas apenas como apoyo a la investigación. Ambos campos comparten los intereses en la comprensión de la forma en que una sociedad produce imágenes y al mismo tiempo en que es reflejada por estas mismas imágenes. El foco de la Cultura Visual, está en la cuestión de la visualidad, dejando los aspectos técnicos del artefacto, que interesan a la Memoria Gráfica, afirma:

Pesquisas em Memória Gráfica são dirigidos à circulação, produção e recepção objetos impressos, não se restringindo 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 estudios apunta para una comprensión más amplia do que é o escopo da Cultura Impresa. (Farias, 2014:204)

La Cultura impresa, en sintonía con la Memoria Gráfica, estudia la producción, circulación y recepción de los objetos producidos después de la invención de la impresión con tipos móviles –con gran énfasis en los libros – y sus influencias. Es un punto fuerte de contacto, pero, para la autora, a Cultura Impresa foca solamente el impreso tipográfico y su enfoque es más restringido que la Memoria gráfica, que tiene una comprensión más amplia del campo cuando estudia objetos impresos también en otras tecnologías.

Farias afirma también que existen sobreexposiciones entre Memoria Gráfica e Cultura Material: están asociados a la cualidad dos materiales de los artefactos e objetos tridimensionales transmiten informaciones visuales.

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 concluye que el significativo número de estudios en Memoria Gráfica realizados en los últimos 10 años en América Latina, resultaron en colecciones de datos visuales, muchos de ellos digitales de acceso, contribuyendo para una mejor comprensión de sus tradiciones. Tais estudios tienden a destacar as peculiaridades dos aspectos visuales de artefactos gráficos, en su gran parte vernaculares, producidos por personas anónimas. Artefactos estos que no han tenido un lugar en la historia del Diseño. Cuando se apartan de métodos tradicionales de la historia del arte, que se concentran en autores extraordinarios y sus obras excepcionales e innovadoras, estudios sobre Memoria Gráfica permiten un enfoque imparcial para la cultura visual e impresa del pasado 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).

De esta forma es posible verificar que ambos autores, por caminos distintos, procuran establecer (o definir) un campo de investigación e metodologías, mas específicamente aquel que trata de artefactos impresos tradicionalmente ignorados en Historia del Diseño. A Efemerologia de Twyman tiene muchos puntos de contacto con la Memoria Gráfica de Farias. Twyman nos ofrece una herramienta de análisis del artefacto gráfico que se estructura en los elementos constitutivos del diseño gráfico. Ambos proponen una mirada mas ampliada, abierta a otras tecnologías de impresión además de la tipografía.

Conclusión

Si uno de los objetivos de la investigación *Impresos en Pará en el siglo XIX* es identificar métodos y herramientas para el estudio de los impresos bajo la perspectiva del Diseño, los conceptos propuestos por los dos autores estudiados colaboran de forma significativa para eso. Twyman además de mostrar la importancia de la investigación de los impresos efímeros, cuya importancia comparada a los libros puede ser evaluada cuando se compara a la cantidad de material impreso, como a las innovaciones en la impresión nos presenta una metodología de análisis del lenguaje gráfico. Farias intenta definir los estudios en Memoria Gráfica cuando señala los puntos de contacto con la Cultura Impresa (también señalado por Twyman), Cultura Visual y Cultura Material.

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).

Las afirmaciones, son importantes ya que refuerzan nuestra hipótesis de es posible tratar el Diseño gráfico a través de las metodologías de diseño: El objeto impreso refleja su momento histórico y esto es posible de establecer a traves de sus características gráficas. Comprender un objeto de diseño significa

entender su proceso de creación/producción, la materia prima y la tecnología disponible además de la visión de mundo y experiencia de la persona que crea y el deseo del cliente que pide el trabajo. Y sin olvidar el público que consume este producto.

Assim, ao tornar as variedades de projeto historicamente compreensíveis 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)

Así, la comprensión del universo de la producción gráfica del Pará em el Siglo XIX, la tecnología disponible, los profesionales involucrados y el tipo de objeto impreso producido colaboran en la comprensión del contexto donde ocurren y su papel en este mismo contexto. La Provincia de Grão-Pará, que más tarde se dividió en los estados de Pará y Amazonas, tuvo gran importancia social y económica para el Brasil de fines del siglo XIX, cuando estuvo adelante de las innovaciones gráficas de la época y equiparándose en aquel momento solamente a Río de Janeiro y, tal vez, Recife. Es en este sentido que la importancia de investigaciones sobre otras regiones brasileñas además de los centros geo-políticos van a contribuir para el entendimiento tanto del aspecto regional como de un panorama de la Historia del Diseño Gráfico de nuestro País.

Obs: la citasiones originales en inglês han sido traducidas para o portugués, traducción de la autora.

Agradecimiento

Este artículo es el resultado de la investigación de doctorado en ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial bajo la orientación de los Prof. Guilherme Cunha Lima y Edna Cunha Lima, con apoyo de 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.
- 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.
- FORTY, Adrian. 2007. *Objetos de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo Cosac Naify.
- 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, Phillipe José Pereira. Memória sobre os acontecimentos políticos que tiveram lugar no Pará em 1822-1823. In: *Revista Trimensal do Instituto Histórico do Brasil*, nº 22, Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de J. M. N. Garcia, 1859:pg 161.
- 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. nISSN 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 Reunion de Diseño Gráfico*. Puebla: Universidad de las Américas, 17 pp.
- MEGGS, P. B. 2013. De onde viemos para onde vamos. In: HELLER, Steven Heller 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. *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.Dufty and R. Waller (eds.) *Designing usable texts*. Orlando, Florida: Academic Press, p. 245-312.
- WALKER, J. A. 1989. *Design history and the history of design*. London: Pluto Press, 1989
- Guilherme Cunha Lima, PhD, ESDI/UERJ, Brazil <gecunhalima@globo.com>
 Edna Cunha Lima, PhD, PUC Rio, Brazil <ednacunhalima@gmail.com>
 Fernanda de O. Martins, ESDI/UERJ, Brazil <fernandaforminform@gmail.com>