



Como fazer história com o design? Tensões historiográficas na fundação de uma disciplina (1934-1960)

How to make history with design? Historiographical tensions in the foundation of a discipline (1934-1960)

30

Wandyr Hagge, ESDI/UERJ
wandyr@gmail.com

Daniel B. Portugal, ESDI/UERJ
dportugal@esdi.uerj.br

Resumo

Este artigo examina a constituição da História do Design como disciplina, tomando como ponto de partida a narrativa de Clive Dilnot, corroborada por Victor Margolin, que atribui ao Relatório Coldstream (1960) um papel decisivo nesse processo. Se entendermos que ali se inicia o percurso que culminará na consolidação de um modelo canônico — o pevsneriano — como chave historiográfica para a História do Design, cabe perguntar: não haveria, à época, outros caminhos historiográficos disponíveis? Dois são comumente citados como alternativas: o de Siegfried Giedion e o de Reyner Banham. Neste artigo, propomos explorar outras três possibilidades: os caminhos historiográficos que poderíamos derivar das obras de Herbert Read, Lewis Mumford e Vere Gordon Childe. A exploração desses caminhos alternativos permitirá destacar o caráter necessariamente plural das histórias do design.

Palavras-chave: Historiografia do Design, História do design, Pevsner.

Abstract

This article examines the formation of Design History as a discipline, taking as its starting point the narrative proposed by Clive Dilnot and supported by Victor Margolin, which attributes a decisive role to the Coldstream Report (1960) in this process. If we understand that this marks the beginning of a trajectory that would culminate in the consolidation of a canonical model — the Pevsnerian — as the historiographical key to Design History, it is worth asking: were there not, at the time, other historiographical models available? Two are commonly cited as alternatives: those of Siegfried Giedion and Reyner Banham. In this article, we propose to explore three other possibilities: the historiographical models that could be derived from the works of Herbert Read, Lewis Mumford, and Vere Gordon Childe. This exploration of alternative models aims to highlight the necessarily plural character of design histories.

Keywords: *Historiography of Design, Design History, Pevsner.*



Introdução

Em uma das poucas obras de cunho epistemológico dedicadas à história do design, Kjetil Fallan insiste na seguinte observação: “a história do design como um campo, ou como uma disciplina, é um fenômeno relativamente recente” (Fallan, 2010, p. viii, tradução nossa). Mas... quão recente? Em sua ambiciosa *World History of Design* [História mundial do design], Victor Margolin (2015) remete o aparecimento do campo a dois autores: Nikolaus Pevsner e Siegfried Giedion — mais especificamente, às suas obras *Pioneers of the Modern Movement* [Pioneiros do movimento moderno] (Pevsner, 1936) e *Mechanization Takes Command* [A mecanização assume o comando] (Giedion, 1948). No entanto, insiste Margolin, “[estas] foram obras idiossincráticas que, no momento de sua publicação, não estavam associadas ao desenvolvimento de uma disciplina de história do design” (Margolin, 2015, p. 3, tradução nossa). Perguntamo-nos, então: quando teria se dado a fundação da história do design como disciplina?

Seria possível precisar esse acontecimento histórico de fundação da história do design como disciplina ou campo? Se sim, que histórias do design estavam disponíveis nesse momento, além das mencionadas por Margolin? Se considerarmos que a fundação exige um processo parcial de unificação, como isso foi realizado a partir da apropriação das narrativas disponíveis? Em suma, como a variedade difusa das histórias do design (no plural, com iniciais minúsculas), incluindo as de Pevsner e Giedion, foram transformadas em uma disciplina, a História do Design (no singular, com iniciais maiúsculas)? São essas as questões-guia deste trabalho.

Para lidar com elas, começaremos apresentando a narrativa mais estabelecida de fundação do campo da História do Design, recorrendo a Victor Margolin e Clive Dilnot. Seguiremos mostrando o papel fundamental desempenhado pelo caminho historiográfico percorrido por Pevsner na História do Design pensada a partir dessa narrativa. Depois, consideramos rapidamente as obras de Giedion e Reyner Banham, como alternativas historiográficas frequentemente evocadas no campo da História do Design. Além desses, é interessante mencionar John Gloag, cuja produção tem sido desconsiderada pelo campo. Na sequência, introduziremos três outros autores — frequentemente negligenciados —, que publicaram na mesma época (ou antes) de Pevsner e cujas abordagens oferecem subsídios para a reflexão sobre possibilidades historiográficas alternativas no design: Herbert Read, Lewis Mumford e Vere Gordon Childe. Analisaremos as obras mais relevantes de cada um, a fim de especular sobre os contornos possíveis de histórias do design fundamentadas em suas propostas.

A fundação da História do Design

Quem inventou a fotografia, o avião, a iluminação elétrica? Como sabemos, essas perguntas aparentemente simples podem levar a disputas acaloradas, que colocam em questão orgulhos pessoais, institucionais e nacionais. Exatamente o mesmo se dá com a questão da fundação de um campo acadêmico. No caso da História do Design, a narrativa de fundação mais bem estruturada e aceita hoje é aquela delineada por Clive Dilnot (1984) no artigo “The State of Design History, Part I: Mapping the Field” e ratificada cerca de duas décadas depois por Victor Margolin (2002), em seu *A política do artificial*. Ela reivindica para a Grã-Bretanha a primazia na consolidação da

História do Design, localizando suas origens nas décadas de 1960 e 1970, como desdobramentos do impulso fundador do *Relatório Coldstream*. Eis a narrativa:

Em 1958, o Ministério da Educação do Reino Unido instituiu uma comissão consultiva com a finalidade de revisar e reorganizar o ensino superior de arte e design no país. Até então, as instituições ligadas às artes e ao design operavam baseadas em modelos de ateliês/oficinas e orientadas por uma lógica artesanal pouco compatível com os critérios acadêmicos vigentes em outras áreas do conhecimento. O objetivo do comitê era elaborar uma estrutura mais formalizada para os cursos de arte e design, alinhando-os aos padrões do ensino superior britânico. A comissão foi liderada por William Coldstream — pintor, professor e diretor da *Slade School of Fine Art* — e composta por um grupo seletivo de profissionais de destaque nas áreas de arte, design, arquitetura e filosofia. Nikolaus Pevsner estava entre eles.

O relatório final da comissão foi publicado em 1960 e ficou conhecido como *Relatório Coldstream*. Seu papel decisivo na consolidação da História do Design deve-se sobretudo ao fato de que ele "estipulava que todos os alunos de arte e design deveriam aprender a história das próprias disciplinas" (Margolin, 2002, p. 271). A exigência de uma base histórica e teórica obrigatória cria a demanda de legitimidade acadêmica para um tema até então difuso e marginal. Na medida em que os cursos de história são implementados, a necessidade de se construir uma narrativa própria e unificadora para a história do design torna-se cada vez mais premente. Podemos pensar que é como desdobramento desse cenário que se funda, em 1977, a *Design History Society*, entidade que passa a reunir pesquisadores, docentes e estudantes dedicados a consolidar a história do design como campo disciplinar autônomo. A criação da sociedade marca um momento simbólico de institucionalização e, de certo modo, completa a fundação da História do Design.

Essa narrativa, como vimos, começa com os direcionamentos propostos por um grupo de trabalho cujo propósito era “estabelecer padrões” e “regulamentar” a formação de artistas e designers. Ora, padronizar e regulamentar exigem unificações e diretrizes gerais. No caso que nos interessa, uma dessas diretrizes foi a de integrar à formação prática dos artistas e designers um viés de teoria e história. Mas, juntando os pontos, percebemos que a teoria e a história em questão, apesar da imaturidade acadêmica das produções disponíveis no momento, precisavam se apresentar como unificadas para que pudessem fazer sentido dentro do projeto geral de reforma. Assim, entra em cena a demanda por uma História do Design unificada, com uma ênfase relevante às áreas de ensino previstas na reforma. Os objetos e práticas ligadas ao design aparecem aqui como personagens em busca de autores, como na peça de Pirandello (1999 [1921]). Ou seja, os elementos do ensino técnico agora precisam constar como objetos de teorias e de histórias em obras acadêmicas. Mas — onde encontrar essas obras? Quem poderia escrevê-las? Lembremos ainda que os elementos em questão não se limitam ao design industrial e ao design gráfico, mas, como sugere Walker (1989, p. 17), podem dialogar também com áreas como moda, comunicação, arquitetura, escultura e pintura.

Como um exercício especulativo, imaginemos então a situação de um professor encarregado de ministrar um curso de História do Design na virada da década de 1960 para a de 1970. Que

caminhos seguir? Que conteúdos eleger? Como exercer sua autoridade diante de perguntas como: O que é design? Quais suas origens? Que marcos adotar? E, sobretudo: qual bibliografia utilizar? Para citar François Furet (1991, p. 134): Como transformar o “oceano de fatos históricos” em “um campo de saber intelectualmente autônomo, socialmente necessário e tecnicamente ensinável”? Faltavam à época publicações específicas que pudessem oferecer uma resposta de autoridade a essas questões e tranquilizar o professor, levando-o a um conteúdo pré-definido a ser simplesmente “dado”. Agora, no entanto, há uma demanda para elas.

Em busca de uma abordagem para a História do Design

Talvez buscando atender à demanda mencionada, a *Open University* lança em 1975 o curso A305: *History of Architecture and Design 1890–1939* [História da arquitetura e do design 1890–1939], coordenado por Tim Benton. Projetado para ser acessível a um público amplo, incluindo adultos sem formação acadêmica prévia, o curso enfatizava a análise crítica de fontes primárias e a compreensão do contexto social e político da arquitetura e do design no período. Sua abordagem combinava materiais impressos, programas de televisão e rádio, além de projetos práticos. Entre os desdobramentos editoriais, destacam-se os volumes *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890–1939* [Forma e função: livro de fontes da história da arquitetura e do design], editado por Tim Benton, Charlotte Benton e Dennis Sharp; e *Documents: A Collection of Source Material on the Modern Movement* [Documentos: uma coleção de materiais de referência sobre o Movimento Moderno], editado por Charlotte Benton.

Apesar de sua importância e pioneirismo, o curso de Benton permaneceu amplamente ignorado pela academia. As razões são incertas, mas podemos aventar uma hipótese: o *Form and Function* é um guia de leituras. Um excelente guia de leituras; mas, como tal, delega aos professores a incumbência de traçar seus próprios caminhos dentro de um panorama vastíssimo de materiais. Um vetor de leitura fica indicado pelos áudios e vídeos da *Open University*, mas isso parece insuficiente como referencial acadêmico.

Em contraposição, a obra de Nikolaus Pevsner está completando, nesse mesmo momento, seu longo processo de consolidação como referencial basilar da História do Design. Em 1970, seu *Pioneers of the Modern Movement* já tem mais de três décadas. Além da autoridade do tempo, Pevsner tem notório prestígio acadêmico e capacidade de articulação entre os mundos da história da arte, da arquitetura e do ensino superior. Lembremos ainda que ele participou da comissão liderada por Coldstream e, embora não tenha trabalhado diretamente na escrita do relatório, seu pensamento ofereceu suporte conceitual de fundo, ajudando a legitimar o novo modelo de formação proposto. Ora, que resposta melhor para o problema colocado por um modelo de ensino do que aquela oferecida por um daqueles que ajudaram a instituir o próprio modelo?

Os professores convidados para ministrar os cursos de história ligados ao design nas décadas de 1960 e 1970 vinham de várias áreas, munidos de referenciais diversos, e seria difícil que atuassem sem poder recorrer a propostas relativamente fechadas do que deveriam ensinar. O trabalho de Pevsner responde, como sugerimos, à demanda dos professores. Os textos eruditos de Pevsner lhes ofereciam um modelo *prêt-à-porter*: um manual “clássico” que dava aos que o

adotavam a oportunidade de “explicar” a miríade de nomes e obras presentes em suas páginas. Horas de sala de aula seriam cumpridas sem muito esforço. Em parte, justamente porque o texto de Pevsner, com pendor erudito para acumular nomes, provavelmente seria impenetrável aos estudantes, exigindo um professor que tornasse seu conteúdo mais acessível. Ou seja, comparativamente a uma alternativa como a de Benton, o texto de Pevsner é ao mesmo tempo mais fechado, por oferecer uma narrativa histórica unívoca, e mais denso, por situar uma quantidade maior de personagens e obras dentro dessa mesma narrativa. Esses são alguns dos motivos que podemos elencar para a canonização do caminho historiográfico de Pevsner na História do Design.

Duas matrizes historiográficas: Pevsner e Giedion

Uma vez canonizado, o caminho historiográfico de Pevsner começa a figurar como o “normal” ou “natural” para narrar a história do design. Evidentemente, no entanto, essa avaliação convencional é uma construção posterior à instituição do caminho, que busca justificá-lo mais ou menos como a noção de uma escolha divina costumava justificar o poder dos reis absolutistas.

A abordagem de Pevsner — baseada na História da Arte —, indica, no entanto, apenas um caminho historiográfico possível entre inúmeros outros. Para apresentar as especificidades de sua abordagem, podemos aproveitar a síntese de Hazel Conway, que a definiu como uma narrativa “heroica”, centrada em objetos excepcionais e autores consagrados. Trata-se de uma história que “concentra-se no que é raro e caro e nos trabalhos dos mais importantes designers de um determinado período [...]” (Conway, 1987, p. 7, tradução nossa).

Se o caminho de Pevsner é apenas uma alternativa entre outras, a pergunta óbvia a ser feita é: que outras alternativas historiográficas estavam disponíveis em 1960, ano da publicação do Relatório Coldstream? Mencionamos até aqui apenas o nome de Giedion, cuja obra *Mechanization Takes Command*, publicada em 1948, é citada por Dilnot (1984) e Margolin (2002) como o mais antigo contraponto historiográfico ao caminho de Pevsner. O próprio subtítulo da obra, “*A Contribution to Anonymous History* [uma contribuição à história anônima]” marca uma oposição ao caminho pevsneriano centrado nos “pioneiros”. A abordagem de Giedion distingue-se por focalizar menos em nomes e estilos e mais em processos históricos e técnicos que moldaram o cotidiano. Sua análise contempla, por exemplo, a evolução do trabalho do chaveiro e a mecanização das padarias. O foco está nas tecnologias. Essa perspectiva da “história anônima”, como observa Dilnot (1984, p. 9), nunca foi totalmente assimilada na História do Design.

Por que não? Embora seja impossível oferecer uma resposta unívoca, não serão inúteis algumas considerações. Começemos pelo período de doze anos entre a publicação das obras mencionadas de Pevsner e Giedion. A anterioridade da primeira teria sido um fator relevante em sua canonização? Talvez. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que, inicialmente, o *Pioneers of the Modern Movement* não apontava explicitamente para o design como objeto. O livro de 1936 ainda é, em aspectos relevantes, um livro de História da Arte e da Arquitetura. Além disso, como observou a historiadora Irene Sunwoo (2010, p. 80), a primeira edição do livro teve uma recepção

muito modesta: vendeu menos cópias ao longo de cinco anos do que a segunda edição nos primeiros seis meses de seu lançamento.

A segunda edição da obra é publicada em 1949, com um novo título: *Pioneers of Modern Design* [Pioneiros do design moderno] (Pevsner, 1949). E não apenas o título, mas também o texto é atualizado, deslocando o foco do "movimento moderno" como fenômeno histórico para o "design" como categoria consolidada — mais precisa, institucionalizada e diretamente relacionada aos discursos emergentes sobre projeto. Essa adaptação se dá, portanto, no ano seguinte à publicação do livro de Giedion — uma notável convergência temporal. A obra de Giedion, é verdade, tampouco toma o design como objeto. Seu foco está em como a mecanização penetra em diferentes esferas da vida cotidiana. No entanto, não é difícil entender como esse caminho poderia ser utilizado para a construção de uma narrativa histórica com foco mais explícito no design, contada mais do ponto de vista da atuação dos artefatos projetados na conformação da vida cotidiana do que na vida e propósitos dos projetistas cujas obras foram reconhecidos por seus pares.

Sem nos alongar demais nessas considerações, voltemos à pergunta sobre os caminhos historiográficos disponíveis em 1960 na Grã-Bretanha. Além desses dois, há outros? O historiador da arquitetura britânico Reyner Banham é frequentemente mencionado como um terceiro precursor da História do Design (é o caso em: Dilnot, 1984; Margolin, 2002; Fallan, 2010; Whiteley, 2002). Outro candidato poderia ser John Edwards Gloag, escritor, crítico e historiador britânico, cuja abordagem menos acadêmica e mais ensaística, voltada ao público amplo, enfatizava a relação entre objetos, gosto e modos de vida.

Sobre Reyner Banham: sua obra principal, *Theory and Design in the First Machine Age* [Teoria e design na primeira era da máquina], é publicada exatamente em 1960, mesmo ano do *Relatório Coldstream*. O trabalho de Banham é orientado por Pevsner, que aparece como primeiro nome na seção de dedicatória da obra: "a Nikolaus Pevsner, pelo impulso original e pela orientação constante e generosa" (Banham, 1960, p. 2, tradução nossa). Apesar disso, a abordagem de Banham é original em muitos aspectos: coloca ênfase no trabalho crítico e é mais sensível às nuances culturais. Afasta-se radicalmente da reverência pevsneriana em sua interrogação do modernismo. Critica, por exemplo, Le Corbusier por sua defesa de uma estética idealizada da máquina (Banham, 1960, pp. 353-359). Além disso, seu exame do design busca integrar os aspectos técnicos, culturais e ideológicos. As particularidades dos debates internos ao modernismo são explicitadas, o que leva Banham a explorar os discursos e os imaginários mais do que a forma dos objetos. Ele introduz, portanto, um ponto de inflexão no caminho de Pevsner — embora não uma ruptura. Talvez por isso, é comum que sua proposta fique reduzida, nos livros de história do design, a uma nota de rodapé dentro da continuidade formal do paradigma pevsneriano.

Sobre John Edwards Gloag: até 1960, Gloag já havia publicado, além de diversos romances, estudos sobre história do estilo e do gosto — com destaque para *Georgian Grace* [Refinamento Georgiano] e *The English Tradition in Design* [A tradição inglesa no design] — e guias sobre mobiliário, como *Design in Modern Life* [Design na vida moderna]. Tais trabalhos o colocam

entre um dos primeiros a pensar uma história do design na Grã-Bretanha. Uma comparação entre Pevsner e Gloag ajuda a evidenciar a concorrência de narrativas na constituição da História do design. Enquanto Pevsner constrói uma leitura teleológica, na qual o modernismo figura como o ápice de uma tradição funcionalista e racionalista, Gloag relativiza essa visão ao valorizar períodos “não modernos”, como o georgiano, o vitoriano e o art nouveau. A diferença de foco também é clara: Pevsner privilegia arquitetura, Bauhaus e os “pioneiros” da modernidade, ao passo que Gloag centra-se em gosto, estilo e tradição nacional, em chave mais próxima da crítica cultural. Soma-se a isso a posição institucional: Pevsner tinha amplo trânsito no meio acadêmico e no establishment cultural britânico, enquanto Gloag escrevia em tom ensaístico, acessível ao grande público e publicado por editoras comerciais.

Concluindo, podemos dizer que, até 1960, os referenciais historiográficos mais recorrentes no campo do design reduziam-se essencialmente a dois caminhos: o de Pevsner e o de Giedion. Isso porque Banham aparece sobretudo como um continuador de Pevsner, enquanto Gloag tende a ser ignorado — possivelmente por ser menos acadêmico, ou por se manter em uma posição nostálgica, pouco atento às perspectivas de futuro.

É curioso notar que, até aqui, seguindo as referências mais comuns em obras que tratam da consolidação da História do design, deixamos de lado livros publicados até 1936 — data de publicação do *Pioneers of the Modern Movement*. E, no entanto, é possível encontrar obras relevantes desse momento que, à época, alcançaram muito mais sucesso do que o livro de Pevsner, embora tenham sido posteriormente “esquecidas” — talvez, em parte, justamente porque seus caminhos historiográficos não dialogavam com aqueles que se tornaram canônicos nos campos acadêmicos afins. As obras que temos em mente aqui são: *Art and Industry* [Arte e indústria], de Herbert Read (1935), e *Technics and Civilization* [Técnica e civilização], de Lewis Mumford (1934). A elas, poderíamos acrescentar ao menos uma terceira obra menos famosa: *Man Makes Himself* [O homem faz-se a si mesmo], de Vere Gordon Childe (1936).

Esses três livros indicam possibilidades historiográficas que, com o tempo, poderiam consolidar-se como alternativas para a História do Design. Para aquele que viria a ser o universo dos designers, o livro de Read mostra-se até mesmo mais promissor: carrega o subtítulo *The Principles of Industrial Design* [Os princípios do design industrial]. E isso não apenas antes do *Pioneers of the Modern Movement* de Pevsner, mas quatorze anos antes da segunda edição da obra, que estabelece o design como seu principal objeto. A obra de Read teve amplo sucesso na época. E, no entanto, hoje, passados quase noventa anos, é bem provável que um aluno (ou até mesmo a maior parte dos professores) de uma faculdade de Design nunca tenha ouvido falar dele. Tal é a força da canonização do caminho de Pevsner.

Nas próximas seções, faremos uma análise dessas três obras, destacando as particularidades dos caminhos historiográficos por elas propostos, implícita ou explicitamente, e procurando entender como elas apontam caminhos alternativos para uma história do design.

Uma leitura de Herbert Read

Publicado em 1935, *Art and Industry*, de Herbert Read, representa uma inflexão precoce e singular no pensamento sobre o design moderno. Embora pouco citado nas genealogias formais da disciplina, o livro antecipa com notável clareza dilemas que mais tarde ocupariam autores como Reyner Banham e Victor Papanek. Read formula suas teses a partir de um anarquismo ético e estético, comprometido com a reconciliação entre arte, técnica e vida cotidiana. O design, nesse contexto, surge como instrumento de transformação social — um elo entre liberdade criativa e racionalidade técnica.

O livro de Read, a bem da verdade, trata menos da história do design propriamente dita do que de sua visão do que o desenho industrial deveria ser. Logo na introdução de *Art and Industry*, Read declara seu objetivo central: repensar a relação entre arte e indústria a partir de uma nova base estética, compatível com os meios técnicos modernos. Segundo ele, por mais de um século tentou-se impor aos objetos industriais valores herdados do artesanato e do ornamento histórico, especialmente renascentista. Esses valores, além de anacrônicos, comprometeram a eficiência formal e obscureceram uma nova linguagem visual (Read, 1935, pp. 7-11).

Read reconhece os méritos dos movimentos reformistas do século XIX, como os de Ruskin e Morris, mas observa que não enfrentaram o problema em termos contemporâneos. Nesse sentido, podemos dizer que ele não se afasta muito do que já havia proposto Frank Lloyd Wright (1901). Em vez de adaptar a máquina ao passado, seria preciso criar critérios estéticos próprios da era industrial. Para isso, Read propõe redefinir o conceito de arte, libertando-a de seus revestimentos culturais e ornamentais. Arte, para ele, é a criação de objetos com apelo sensorial ou intelectual, capazes de atingir o “ser humano médio”. A pergunta que estrutura a obra é: pode a máquina produzir arte?

Read contesta uma crença modernista comum: a de que a funcionalidade perfeita garante valor estético. Para ele, essa equivalência é ilusória. Um objeto funcional pode ter qualidades estéticas, mas estas dependem de juízo, intenção e sensibilidade. Por isso, defende que a indústria reconheça o papel do especialista em arte e forma, assim como já reconhece o do engenheiro ou químico. Essa visão leva à crítica da separação entre Arte e Indústria, aprofundada pela revolução técnica. Ao longo do livro, Read mapeia os efeitos dessa cisão, que resultou em objetos esteticamente desordenados e visualmente inócuos. Contra isso, propõe reeducar o olhar para reconhecer a beleza nas formas industriais — uma beleza construída, não herdada.

Em nome dessa nova estética, Read defende uma reforma da educação artística. Escolas de arte e design devem deixar de ser nichos de expressão boêmia para se tornarem laboratórios voltados aos desafios sociais e técnicos. Em vez de formar pintores, devem formar designers e cidadãos atentos à relação entre forma e vida. O design é aqui apresentado como ferramenta civilizatória, capaz de reconciliar o homem com seus objetos — desde que estes portem sentido e valor.

Nesse sentido, Read antecipa a visão crítica sobre o ensino artístico que mais tarde culminaria no Relatório Coldstream, mas sua abordagem se afasta da historiografia tradicional de autores como Pevsner ou Banham, assim como da análise técnico-cultural desenvolvida por Giedion. Em afinidade com Ernst Cassirer, reconhece que “um objeto cultural requer um substrato físico-material. A pintura é fixada na tela, a estátua é esculpida em mármore, o documento histórico é materializado em sinais escritos, estampados em papel” (Cassirer, 2024 [1947], pp. 86-87). Em termos cassirerianos, isso implica reconhecer que toda forma simbólica exige uma ancoragem sensível, isto é, a objetivação em um suporte físico-material que a torna apreensível, transmissível e passível de permanência histórica.

Essa compreensão difere radicalmente das matrizes oriundas da História da Arte, que tendem a isolar soluções estéticas de seu contexto produtivo. Para Read, a forma nunca é independente da técnica — toda linguagem visual é condicionada pela dinâmica tecnológica e industrial de seu tempo. A ênfase tradicional em artefatos isolados e em seus autores — aquilo que se convencionou chamar de narrativa heroica — obscurece os processos históricos e sociais que possibilitaram a existência do próprio artefato.

Art and Industry não deve ser lido apenas como uma defesa do design moderno, mas como uma tentativa ambiciosa de reconstruir o vínculo entre forma e sociedade. Ao afirmar a dignidade estética dos objetos cotidianos, Herbert Read antecipa debates que só ganharão força décadas depois — sobre sustentabilidade, alienação técnica e responsabilidade cultural. Sua perspectiva desloca o design do campo do estilo para o horizonte de um projeto civilizacional.

Se fôssemos especular como teria se configurado a historiografia do design caso o caminho de Read tivesse sido plenamente seguido, poderíamos imaginar uma narrativa que dialogasse mais diretamente com abordagens como a da *Social Construction of Technology* (SCOT), exemplificada em *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs* [Sobre bicicletas, baquelites e lâmpadas], do sociólogo e historiador holandês Wiebe E. Bijker (1995).

Nesse livro, Bijker analisa a evolução da bicicleta como estudo de caso para demonstrar que o desenvolvimento tecnológico não é linear nem determinado apenas por fatores técnicos, mas é profundamente modelado por disputas sociais. Seu foco recai sobre o período de 1870 a 1890, quando diferentes versões da bicicleta coexistiam e competiam entre si. A pergunta que estrutura sua investigação é clara: como um artefato técnico se estabiliza e passa a ser reconhecido como a solução dominante entre várias possibilidades? Trata-se, sem dúvida, de um problema histórico de design. Ao discutir as disputas em torno do formato da bicicleta, Bijker evidencia a influência de diferentes grupos sociais — engenheiros, mulheres, esportistas, fabricantes — na definição final do objeto técnico. O resultado é um modelo analítico que reconhece a tecnologia como arena de negociação cultural e política. É provável que Read se reconhecesse nesse tipo de abordagem. Sua ênfase na articulação entre estética, técnica e ética — e sua defesa do design como força cultural transformadora — encontra eco nesse esforço contemporâneo de compreender os artefatos não apenas como soluções técnicas, mas como construções sociais em disputa.

Uma leitura de Lewis Mumford

Ao invés de pensar a história do design apenas em termos de forma, função ou estilo, é possível abordá-la como uma história das correlações entre humanos, técnicas e sistemas produtivos. Essas correlações envolvem escolhas, valores culturais e formas de organização social. Essa é a perspectiva central de Lewis Mumford, pensador norte-americano cuja obra se destacou por unir crítica social, história da técnica e reflexão filosófica. Mumford propôs uma leitura humanista da tecnologia, contrária às visões deterministas que ainda hoje marcam parte do pensamento técnico. Para Mumford, a tecnologia não é neutra: ela incorpora projetos culturais, estruturas de poder e horizontes de desejo. Por isso, sua crítica recai sobre os sistemas sociais que organizam os artefatos técnicos e sobre os valores que orientam sua criação e disseminação. A técnica moderna, segundo ele, deve ser reavaliada a partir de critérios éticos, políticos e ecológicos — e não apenas pela lógica da eficiência ou da inovação.

Em *Technics and Civilization*, publicado em 1934, Mumford apresenta uma genealogia da tecnologia ocidental dividida em três grandes fases: *eotécnica*, caracterizada por uma relação sensível com o ambiente, com uso de energia renovável (vento, água) e predomínio do artesanato; *paleotécnica*, correspondente à Revolução Industrial, centrada no carvão, no ferro, na padronização e no tempo disciplinado; e *neotécnica*, iniciada por volta de 1890, marcada pela eletricidade, pela química avançada e pela aplicação da ciência aos processos técnicos. Para Mumford, essa fase traz em si um potencial descentralizador e emancipador — que, no entanto, permanece tolhido por estruturas institucionais herdadas da era paleotécnica.

Essa crítica à continuidade estrutural entre formas técnicas e formas sociais permite uma reinterpretação do design como prática situada, histórica e política. Embora Mumford raramente use o termo “design”, sua visão antecipa uma historiografia que compreende o projeto técnico como mediação entre valores humanos e soluções materiais, e não como simples derivação funcional ou estilística. Essa inflexão encontra continuidade em autores como Victor Margolin, que propõe uma história do design centrada em sua dimensão ética, política e cultural.

Em termos contemporâneos, poderíamos ainda encontrar afinidades com autores tais como Langdon Winner (1986), que argumenta que artefatos técnicos têm implicações políticas incorporadas. Ou seja, a maneira como um objeto técnico é projetado, produzido ou integrado a uma sociedade pode reforçar (ou, eventualmente, enfraquecer) estruturas de poder, controle e exclusão, ou, ao contrário, promover autonomia e participação.

Assim como Herbert Read propôs a reconciliação entre arte e técnica a partir de uma ética da forma, Mumford convida a repensar o design como instrumento de organização da vida social. Ambos recusam a neutralidade da forma técnica. Ambos deslocam o design do campo do estilo para o terreno das decisões civilizatórias. Ler Mumford hoje é reconhecer que toda tecnologia — e, portanto, todo design — expressa um juízo sobre o mundo: sobre o que vale, o que dura, o que deve ser reproduzido. Sua crítica ao maquinismo moderno e sua defesa de uma técnica humanizada continuam a oferecer subsídios fundamentais para uma historiografia do design que leve a sério a política dos objetos, a ecologia dos sistemas e a dignidade da vida comum.

Uma leitura de Vere Gordon Childe

Vere Gordon Childe foi um dos mais influentes arqueólogos e historiadores sociais do século XX. Australiano radicado no Reino Unido, ele se destacou por articular os achados da arqueologia pré-histórica com uma abordagem crítica e materialista da transformação histórica da humanidade. Em *Man Makes Himself* [O homem faz-se a si mesmo], Childe (1936) apresenta uma narrativa abrangente da história humana, do paleolítico às primeiras civilizações urbanas, sustentando a tese de que o ser humano é, em grande medida, produto de sua própria ação sobre o mundo. O humano se constrói por meio do trabalho, da técnica e da vida coletiva.

40

O caráter inovador da obra está na recusa em tratar a história como sucessão de grandes líderes ou eventos pontuais. Para Childe, são as práticas materiais — a invenção de ferramentas, a domesticação de plantas e animais, a organização do trabalho e a criação de instrumentos simbólicos como a escrita — que estruturam os marcos decisivos da civilização. Ele identifica dois momentos particularmente transformadores: a Revolução Neolítica, com a agricultura e o sedentarismo, e a Revolução Urbana, com o surgimento das cidades, da divisão do trabalho e das formas sistemáticas de produção e organização social.

Embora não utilize o termo “design”, a obra de Childe oferece subsídios para uma história ampliada da prática projetual. Ao mostrar como os seres humanos moldam intencionalmente o ambiente — dos utensílios às instituições —, ele contribui para uma arqueologia do design enquanto atividade constitutiva da vida social. O design, nesse registro, aparece como prática coletiva de dar forma ao mundo, reunindo dimensões técnicas, culturais e simbólicas.

Sua perspectiva marxista reforça essa leitura ao conceber o design não como expressão individual de criatividade, mas como processo social atravessado por relações de produção, divisão do trabalho e cooperação. Ferramentas, cidades e artefatos cotidianos são, assim, expressões formais de modos de vida em constante transformação — mais do que objetos, são sínteses materiais de culturas e visões de mundo. Por isso, *Man Makes Himself* pode ser lido como uma das matrizes possíveis para uma história do design enquanto história das formas materiais da vida.

Ao articular técnica, trabalho e cultura, Childe antecipa debates que se tornariam centrais em campos como a antropologia do design, a arqueologia da técnica e a história social das práticas cotidianas. Em um tempo em que o design tende a ser reduzido a ferramenta de mercado, sua obra convida a reencontrar o design em sua dimensão mais profunda: como capacidade humana de projetar mundos.

Mais do que isso, *Man Makes Himself* antecipa o que mais tarde será formulado como *design ontológico* — uma concepção segundo a qual o design não se limita a resolver problemas ou conferir forma a objetos, mas participa ativamente da constituição de modos de ser, de viver e de habitar. Ao evidenciar que o humano se forma por meio de práticas técnicas e culturais, Childe oferece uma genealogia materialista dessa ideia: o projeto não é um adorno da existência, mas seu fundamento histórico. Narrar a história das ferramentas, dos assentamentos e das formas sociais



que delas derivam é, nesse sentido, descrever o processo pelo qual o humano se faz — um processo projetual por excelência. Nessa chave, a obra de Childe encontra ressonância em abordagens contemporâneas como as de Tony Fry, Anne-Marie Willis e Arturo Escobar, que concebem o design como força ontológica e reafirmam: projetar é, fundamentalmente, *fazer mundo*. Trata-se, portanto, de uma das vias mais promissoras para a ampliação do campo historiográfico do design, deslocando seu eixo de uma cronologia de estilos ou autores para uma história das formas materiais da vida.

Historiografia e pluralidade

Com as breves análises das obras de Read, Mumford e Childe, buscamos reunir referências que apontem para caminhos historiográficos alternativos que se encontravam disponíveis no momento de fundação da História do Design, tal como delineada pela narrativa proposta por Dilnot e Margolin. Esse exercício, articulado a um esforço especulativo de imaginar diferentes histórias que poderiam ser contadas a partir desses caminhos, conduz a uma compreensão mais ampla da pluralidade constitutiva da disciplina. Em vez de uma história única e linear do design, deparamo-nos com múltiplas narrativas possíveis, moldadas por diferentes concepções de tempo, agência e práticas de produção e uso de objetos. Não há, portanto, uma versão definitiva ou universalmente superior: os valores que orientam essas narrativas variam conforme os pressupostos historiográficos adotados e os fins — críticos, pedagógicos, políticos — a que elas se destinam.

Considerações finais

Com o objetivo de pensar a história da historiografia do design, atentamos neste artigo para trabalhos escritos antes da década de 1960, um período no qual, como observou Margolin, nenhuma obra estava ainda associada ao desenvolvimento de uma disciplina consolidada de História do Design. Isso porque, como vimos, o Relatório Coldstream, publicado em 1960, foi considerado por Dilnot e Margolin o impulso fundamental para uma inflexão no ensino de arte e design, deslocando o foco de uma formação predominantemente técnica e artesanal para uma abordagem mais acadêmica e conceitual. Ao instituir a obrigatoriedade do ensino de história para cada uma das (amplas) especialidades formativas do design, o Relatório Coldstream engendrou uma pressão no sentido de unificação e uniformidade, contribuindo para a formação de uma identidade disciplinar. Essa identidade foi, inicialmente, construída a partir da aceitação dos trabalhos de Nikolaus Pevsner e isso marcou profundamente todo o desenvolvimento da História do Design. Evidentemente, a partir de 1980, outros modos de contar a história do design começam aparecer, mas, quando entendemos que à época mesma de Pevsner, outras possibilidades já estavam abertas, é possível fazer um trabalho de retorno e imaginar não apenas outros modos de fazer história do design, mas também outros modos de fazer história da história do design. Foi o que procuramos fazer neste artigo, a partir das leituras de Read, Mumford e Childe. Com isso, esperamos contribuir não somente para pluralizar as abordagens em história do design — em sentido semelhante ao que propusemos em um artigo anterior, "Visões do passado e do futuro em William Morris" (Costa; Portugal; Hagge, 2024) —, mas também, de modo mais geral, fomentar



questionamentos epistemológicos do design ou seja, sobre "design e conhecimento", em linha semelhante à indicada por Beccari, Portugal e Padovani (2017) em "Seis eixos para uma filosofia do design".

Referências

BANHAM, Reyner. **Theory and Design in the First Machine Age**. London: The Architectural Press, 1960.

BECCARI, Marcos; PORTUGAL, Daniel B.; PADOVANI, Stephania. Seis eixos para uma filosofia do design. **Estudos em design**, v. 25, n. 1, pp. 13-32, 2017.

BENTON, Tim; BENTON, Charlotte; SHARP, Dennis. **Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890 – 1939**. Londres: Crosby Lockwood Staples, 1975.

BIJKER, Wiebe E. **Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change**. Cambridge: MIT Press, 1995.

CASSIRER, Ernst. **Ciências da Cultura**. Trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2024 [1947].

CHILDE, Vere Gordon. **Man Makes Himself**. Londres: Watts & Co., 1936.

CONWAY, Hazel. **Design History: A Student's Handbook**. London: Harper Collins Academic, 1987.

COSTA, Valter V.; PORTUGAL, Daniel B.; HAGGE, Wandyr. Visões do passado e do futuro em William Morris: contribuições para uma história especulativa do design. **Estudos em design**, v. 32, n. 3, pp. 84-95, 2024.

DILNOT, Clive. The State of Design History, Part I: Mapping the Field. **Design Issues**, v. 1, n. 1, pp. 4-23, 1984.

FALLAN, Kjetill. **Design History: Understanding Theory and Method**. Oxford: Berg, 2010.

FURET, François. **A Oficina da História**. Trad. Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradiva, 1991 [1982].

GIEDION, Siegfried. **Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History**. Oxford: Oxford University Press, 1948.

MARGOLIN, Victor. **A política do artificial: ensaios e estudos sobre design**. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2014 [2002].

MARGOLIN, Victor. **World History of Design**. Vol. I. London: Bloomsbury Academics, 2015.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. London: Routledge & Kegan Paul, 1955 [1934].

PEVSNER, Nikolas. **Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius**. London: Faber & Faber, 1936.

_____. **Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius**. New York: Museum of Modern Art, 1949.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens em busca de um autor. Trad. Roberta Barni; J. Guinsburg. In: Guinsburg, Jacó. **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1921].

READ, Herbert. **Art and Industry: The Principles of Industrial Design**. New York: Harcourt, Brace & Co., 1935.



_____. **Education through Art.** London: Faber & Faber, 1943.

SUNWOO, Irene. **Whose design?** MoMa and Pevsner's Pioneers. In: *Getty Research Journal*. University of Chicago Press, n. 2, pp. 69-82, 2010.

WALKER, John A. **Design History and the History of Design.** London: Pluto, 1989.

WHITELEY, Nigel. **Reyner Banham:** Historian of the Immediate Future. Cambridge: The MIT Press, 2002.

WINNER, Langdom. **The Whale and the Reactor:** A Search for Limits in an Age of High Technology. Chicago: Chicago University Press, 1986.

WRIGHT, Frank Lloyd. The Art and Craft of the Machine. *Brush and Pencil*, v. 8, n. 2, pp. 77-90, 1901.

Sobre o autores

Wandyr Hagge

Professor associado da ESDI/UERJ, onde coordena a Incubadora de empresas de design e o Demo: laboratório de design-ficção. Doutor em Economia pelo Instituto de Economia Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio pós-doutoral em Artes e Cultura visual na Universidade de Copenhagen. Mestre em Economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), graduado em Economia pela UFRJ.

<https://orcid.org/0000-0002-8102-0809>.

Daniel Bittencourt Portugal

Professor associado da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ), onde coordena o Demo: laboratório de design-ficção. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em Artes e Cultura visual na Universidade de Copenhagen. Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e graduado em Design Gráfico pela UFRJ.

<https://orcid.org/0000-0002-2903-1893>