

# As exposições como fonte histórica para a disciplina de Design: aproximações para a formulação de um argumento

Yasmin Fabris<sup>1</sup>

Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>2</sup>

## 1.1 INTRODUÇÃO

Essa reflexão parte da necessidade de identificarmos novas e outras fontes para a pesquisa em ou sobre a prática e a história do design de forma geral e, mais especificamente, no Brasil. Fontes que deem conta da revisão ou (re)escrita da historiografia produzida até esse momento e possam inscrever, junto a iniciativas já realizadas, outras histórias que borram os limites da institucionalização da prática projetual modernista, localizada nos anos 1960, no Brasil.<sup>3</sup>

---

1 Doutora em Design, UFPR – Programa de Pós-graduação em Design, Curitiba, PR, Brasil. ORCID: 0000-0002-8513-3552, Professora do Departamento de Design/UFPR.

2 Professor Doutor, UFPR – Programa de Pós-graduação em Design, Curitiba, PR, Brasil. ORCID: 0000-0003-1894-1944.

3 Reconhecemos que houve uma ruptura em meados dos anos 1960, conforme descreve Cardoso (2005), que instaura um novo modo de ensinar e projetar, que tem correspondência com nossa concepção de design atual. Nas palavras do autor, “um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo do processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960 em escala mundial [...], fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte, patrocinada pelo poder público –, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial” e com os projetos de desenvolvimento encampados no país ao longo do século XX.

As exposições têm permitido pensar a prática projetual como uma atividade alargada, que considera projetistas os sujeitos que não passaram por um processo de formação institucionalizado, mas que, em larga medida, contribuem para fazer e pensar design.<sup>4</sup> Do mesmo modo, é possível refletir sobre artefatos que não pertencem ou atendem aos pressupostos do Bom Design moderno, mas que participam dos circuitos de trocas e circulação em sociedades contemporâneas. Em outras palavras, a construção de fontes documentais relaciona-se com a necessidade da escrita de versões sobre os artefatos, o trabalho e a disciplina que contemplem práticas, eventos e sujeitos invisíveis ou coadjuvantes na atual historiografia, ou produzir contranarrativas, como preferimos nominar.

Esse exercício reflexivo também é impulsionado por adesões teóricas ao campo das ciências sociais – como os Estudos Culturais, Feministas e Decoloniais – que levantam questões sobre a forma como se produziu e consolidou o pensamento científico ocidental, liberal e eurocentrado, em diferentes contextos sócio-históricos e culturais, nesse caso, na América Latina. Nossa intenção é perpassar a perspectiva historiográfica do design e das práticas projetuais por essas teorias. Entendemos que elas demandam o olhar atento para como determinadas construções sociais – gênero, trabalho e raça – afetam o modo como os objetos foram pensados e produzidos, circularam e foram consumidos/usados por determinadas sociedades.

Somamo-nos a Rafael Cardoso (2005, p. 11) ao considerarmos que as soluções de projeto desenvolvidas no Brasil não derivam ostensivamente da matriz estrangeira ulmiana.<sup>5</sup> Ao examinar com atenção as fontes, estar atentos aos apagamentos e, ainda, à agência dos objetos, é possível elaborar outros questionamentos sobre os modos como se estabeleceu o design como área do conhecimento, trabalho e prática no país: *“Quais saberes foram invisibilizados e quais foram valorizados como legítimos? Quais padrões estéticos foram estabelecidos, atendendo a quais experiências coletivas e valores? Quais sujeitos e coletivos foram excluídos e quais foram tomados como protagonistas na*

---

4 Como comenta Rafael Cardoso (2005), atrelar o início do design no Brasil com a sua institucionalização, nos anos 1960, implica a renúncia de conceber como design tudo que veio antes. Na coletânea que o autor organiza *O design brasileiro antes do design* há relatos sobre a complexidade da prática projetual que antecede a formalização do ensino da disciplina no país, com avançados conhecimentos técnicos e importância de circulação dos produtos elaborados por esses projetistas para economia nacional.

5 Reforça esse argumento a pesquisa em desenvolvimento de Alexandre Oliveira (PPGDesign/UFPR), na qual o autor investiga a construção institucional dos cursos de Projeto de Produto e Comunicação Visual da Universidade Federal do Paraná, nos anos 1970. A pesquisa toma por base documentação original e entrevistas com professores e pessoas da primeira turma dos cursos. A partir da análise de versões do currículo e o cotejamento com as diretrizes para o currículo mínimo de 1988, o pesquisador averigua que o currículo dos cursos da UFPR teve mais influência da matriz da área de arquitetura, então em vigência no país, do que das tradições alemãs, Bauhaus e HfG-Ulm.

*institucionalização da disciplina? Quais eventos, atores e valores foram constituídos na validação formal/técnica dos projetos/produtos/designs? Que tipo de narrativas foram privilegiadas e quais conhecimentos foram acionados na escrita das histórias do design?"*

É válido mencionar que existem diferentes caminhos teóricos e estratégias metodológicas para identificar outras fontes e narrativas. Nossa proposta para este texto é discorrer sobre um deles, tendo ciência de que não somos pioneiros. Concebemos as mostras – especialmente aquelas organizadas em instituições museológicas – como fontes documentais para a disciplina de design. Isso permitiu desenvolver, mesmo que de forma experimental, uma estratégia metodológica para pesquisas<sup>6</sup> na área de teoria, história e crítica do design.

É possível afirmar, a partir de um levantamento realizado nas bases de dados e bancos de teses acadêmicas, que as exposições não são usadas como fontes documentais na disciplina de design, se é que se pode utilizar este termo para uma área de estudos recente no Brasil. A despeito disso, existem pesquisadoras e pesquisadores que estabeleceram o vínculo – entre exposições e artefatos – para pensar sobre o design. Citamos, como exemplos, as dissertações de Ethel Leon (2012), que revisa iniciativas institucionais brasileiras de expor o design a partir de três instituições,<sup>7</sup> e Milene Soares Cara (2008, 2013), que elabora uma ontologia da disciplina no Brasil com base em artigos, exposições e diretrizes de ensino utilizadas no design, além de explicitar a importância do Museu de Arte de São Paulo – MASP na construção da área. Bonadio (2014) também realiza uma investigação sobre os processos de musealização da moda, particularmente a constituição da Seção de Costumes do MASP, demonstrando como as ações desenvolvidas no museu, especialmente pelo diretor artístico Pietro Maria Bardi, foram influenciadas por ideias modernistas internacionais, difundidas pela Bauhaus, por Le Corbusier e pelo modernismo brasileiro.

No programa de Pós-graduação em Design da UFPR, outras pesquisadoras relacionaram o tema dos museus – a partir das exposições ou dos acervos – com a pesquisa em design. Foi o caso dos trabalhos desenvolvidos por Caroline Müller (2016, 2021),

---

6 Fazemos menção à estratégia de reconstrução das exposições – com um recorte que privilegia a curadoria e expografia – empregado na investigação de mestrado, sobre a mostra Puras Misturas, realizada no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010 (FABRIS, 2017). Além disso, temos em mente o modo como foram articuladas as encenações da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, montada no Museu de Arte de São Paulo em 1969 e 2016, a partir de documentos sobre a sua montagem e repercussões críticas do evento veiculadas em jornais e revistas (FABRIS, 2021).

7 Na sua investigação, Leon (2012) se dedica à análise do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Federação das Indústrias de São Paulo e do Museu da Casa Brasileira. A autora também apresenta uma pesquisa relevante sobre a escola de desenho industrial vinculada ao Museu de Arte de São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea, explicitando a relação entre o campo museal e o início da institucionalização da disciplina no país, nos anos 1950 (LEON, 2014).

Ana Vörös (2019) e Ana Paula Silva (2021). Müller e Vörös, por meio de estratégias e objetos de pesquisa distintos, fundamentam como a cultura material apresentada e/ou arquivada em museus narra sobre as estratégias de projetar e consumir/usar indumentárias e, ainda, como as roupas produzem e reproduzem memórias compartilhadas, além de promover sociabilidades femininas, geracionais, de classe, regiões, outras. Silva (2021) inaugura uma discussão sobre as estratégias de difusão do design como atividade profissional no país a partir da análise de uma exposição. Para isso, a autora se dedica à análise da 32ª edição do evento do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (PD MCB) e identifica, a partir da expografia, dos catálogos e do material disponível em sites e redes sociais como são construídas, mantidas ou revogadas categorias e hierarquias caras à prática profissional e à disciplina.

As investigações referenciadas no parágrafo anterior foram possíveis dentro de um Programa de Pós-graduação em Design, por uma visão abrangente da disciplina, que identifica o estudo do design em diálogo e articulado com outros campos do conhecimento, como a história, a arte e a antropologia. Esse esforço foi encampado por investigadoras/es na linha de pesquisa Teoria e História do Design, que propõe uma reflexão sobre as dimensões teóricas, históricas e críticas que atravessam e compõem as atividades projetuais. Com isso, localizam o design como atividade multidisciplinar.

A perspectiva multidisciplinar significa, também, que o design e a abordagem privilegiada pelo seu currículo – com disciplinas que contemplam conhecimentos sobre processos de fabricação, materiais, metodologias de projeto, metodologia visual e ergonomia – oferece contribuições originais e importantes para o campo histórico e dos museus.<sup>8</sup> Dito em outras palavras, as/os pesquisadoras/es com formação em projeto elaboraram interpretações originais para a análise de exposições e da cultura material presentes em arquivos e acervos de instituições museais e, assim, aportes para os campos científicos que consideram as coisas fonte de estudo.

A estrutura deste texto se divide em duas partes: a primeira, em que apresentamos o modo como concebemos – a partir da teoria – os museus como um dispositivo narrativo localizado, especialmente no contexto contemporâneo e ocidental; e a segunda, em que fundamentamos como as exposições podem ser concebidas e utilizadas para a pesquisa em e sobre o design.

---

8 Cito, como exemplo, as investigações de Muller (2016, 2021) e Silva (2021).

## 1.2 ALGUMAS PREMISSAS

O modo como temos investigado o design, como já comentamos, se dá pelos museus – mais especificamente pelas exposições. Interessa-nos compreender como os artefatos são agenciados nos espaços museológicos<sup>9</sup> e, ainda, quais enunciados são elaborados pelos e a partir de seus agenciamentos nesses espaços. Com base nas narrativas engendradas na arena expositiva, buscamos relacionar os discursos econômicos, culturais e sociais que atravessaram e foram articulados nas concepções de exposições e, mais, como os objetos ajudam a sustentar ou refutar determinados discursos.

A discussão que propomos sobre a apresentação de artefatos em contextos museológicos denuncia a forma como concebemos a disciplina do design e as teorias produzidas a partir e sobre ela. Primeiro, o design, como conceito, tem relação com um saber institucionalizado – como comenta Cardoso (2005) –, todavia, a prática projetual ultrapassa os limites da formalização e se relaciona com a capacidade de projetar e produzir coisas por meio de um saber ou de uma metodologia que pode, ou não, ter sido apreendido pelo ensino formal.

Depois, aderimos à concepção, em diálogo com outros autores,<sup>10</sup> de que as exposições são narrativas formuladas a partir de determinados interesses, daqueles que as organizam e as recebem, e são atravessadas por contradições e tensionamentos que as medeiam. Dito de outra maneira, não há apenas uma interpretação sobre uma exposição. Tampouco acreditamos que seja possível estabelecer uma verdade absoluta sobre o evento e sobre os discursos articulados a partir do evento. De modo contrário, identificamos que o estudo sobre as exposições busca identificar e relacionar distintos argumentos para, então, estabelecer reflexões.

Essas premissas dialogam com a noção de museu como uma instituição que lida com memórias (e esquecimentos) coletivas, reconhecendo o papel importante desempenhado na formação das identidades nacionais, especialmente nas sociedades ocidentais (SANTOS; CHAGAS, 2007). Todavia, as identidades não são fixas, ou seja, elas se conformam e atualizam a partir de um diálogo, permanente e conflitivo, com

---

9 Para Gell (2018), a agência social não é só exercida em relação aos artefatos, mas também pelos artefatos. Ou seja, as pessoas formam relações sociais com objetos. Nessa teoria, preocupa-se com o tipo de agência que as coisas, agentes secundários, adquirem ao passar a enredar o tecido das relações sociais. Para ele, quem desempenha ações sociais – sendo objeto ou humano – é denominado “agente” e age em relação a um “paciente”. O conceito de agência, portanto, é relacional e depende do contexto, livrando-se do risco de cair em uma “confusão ontológica” de atribuir agências a qualquer coisa não viva. Em suma, a posição de agente ou paciente é momentânea e se estabelece em relações específicas, dependendo do contexto analisado, e, ainda, a condição de paciente não é totalmente passiva, à medida que também exerce uma forma de agência na relação.

10 Gonçalves (2007), Meneses (1994), Santos e Chagas (2007) e Ramos (2008).

seus contextos e territórios. Ou seja, compreendemos o museu como uma instituição dinâmica, que se adapta, é atravessada e, até mesmo, impulsiona determinadas transformações da sociedade. Por isso, configura-se como um enunciador importante para refletir sobre e a partir dos objetos.

Em síntese, propomos, por meio da análise de exposições, ser possível identificar quais concepções de design foram, e continuam a ser narradas em diferentes períodos e como essas narrativas expositivas reverberam e se articularam com aspectos econômicos e culturais, que atravessaram os territórios em que determinadas mostras foram concebidas (ou mesmo as narrativas sobre outros territórios). Cabe, portanto, a metáfora bourdieusiana da arena para caracterizar o ambiente expositivo, pois o termo explicita as relações de forças que estão manifestadas no espaço de significação de uma mostra (BOURDIEU, 2007).

Faz-se necessário salientar que o aporte das exposições como fonte histórica para o design não se limita ao campo teórico e historiográfico, já que a identificação de outros modos de projetar e construir objetos, bem como, diferentes técnicas de manipulação de materiais, podem servir como subsídio para refletir sobre a atividade projetual e, também, sobre metodologias de projeto ensinadas nos cursos de design. Do mesmo modo, a elaboração de uma reflexão crítica sobre as exposições de artefatos (*designs*) colabora para a formação desse espaço dual que é o campo-contracampo da cultura material.

Outra ressalva é que os museus – enquanto instituições hegemônicas que operam, também, a partir de interesses do estado e/ou de instituições privadas – foram, por vezes, dispositivos utilizados para a reprodução de discursos coloniais e colonizadores sobre as coisas. Desse modo, as outras narrativas produzidas nessas instituições podem estar, justamente, na identificação das assimetrias, dos apagamentos e/ou no esforço em consolidar um argumento moderno sobre as coisas. Em outras palavras, podem estar na identificação dos discursos excludentes produzidos pelos museus, que consolidam um argumento moderno sobre as coisas e a partir delas.

### 1.3 EXPOSIÇÕES COMO FONTE HISTÓRICA

A decisão pelo caminho metodológico baseado em fontes documentais nos impulsiona a construir a exposição como documento histórico.<sup>11</sup>

---

11 O documento histórico, para Meneses (1998), é o suporte físico de informação histórica – que pode, ou não, ter sido criado para essa função. Um exemplo dado pelo autor: se ao invés de utilizarmos uma caneta para escrever, colocarmos questões relativas aos atributos materiais que constituem o objeto, como sua

Durante o período em que a autora permaneceu na *Universidad de Chile*, em decorrência da cotutela com o *Doctorado en Ciencias Sociales* da instituição, cursou o Workshop de metodologia de pesquisa ministrado pelo sociólogo Pierre Le Quéau,<sup>12</sup> no qual foi instigada a refletir se ao excluir o público do recorte de investigação a interpretação resultante da análise não teria relação apenas com suas próprias concepções sobre o objeto. Essa questão, que julgamos ser pertinente, revela a necessidade de explicitar dois pressupostos teóricos do estudo das exposições como fonte para o design: o primeiro se alinha ao que comentamos anteriormente, que os museus e as exposições são dispositivos importantes para produção do conhecimento histórico (MENESES, 1994); o segundo, que os artefatos agenciam relações sociais que nos permitem desenvolver argumentos sobre determinadas realidades sociais e, na mesma medida, podem ser tomados como objetos documentos ou testemunhos materiais de acontecimentos sociais, culturais e econômicos.

Contudo, a pesquisa documental – especificamente aquela feita em arquivos – não exclui a possibilidade de considerar fontes orais no processo de investigação. De modo contrário, a articulação de diferentes tipologias de fontes é recomendada por teóricos que advogam por processos metodológicos que contemplam etapas de análise crítica à fonte (CELLARD, 2012).

Subjacente a isso, está a filiação às teorias da cultura material e a autores como Myers (2001) e Miller (2013). Eles descrevem como os artefatos condensam e promovem valores sociais e, ao fazerem isso, podem ser utilizados para construir identidades sociais e comunicar diferenças culturais entre indivíduos e grupos. Nesse sentido, os objetos alocados em museus, ou aqueles considerados “arte”, são organizados de modo a promover ou dissolver diferenças culturais (MYERS, 2001) e estabelecer narrativas que dialogam e/ou tensionam com os territórios e comunidades onde estão localizados.

---

matéria-prima e condições sociais de fabricação, este objeto utilitário passa a ser empregado como documento, mesmo sem ter nascido com essa função. Meneses (1998, p. 91) adiciona a essa reflexão a importância da “narrativa e dos discursos sobre o objeto para se inferir o discurso do objeto”. Compreendemos, então, a exposição como uma instância de formulação e veiculação de discursos sobre os objetos ou, nas palavras do autor, o “suporte de informação externa do artefato”, mas que ainda se configura como fonte. Do mesmo modo, Meneses (1998) comenta que os traços inscritos nos objetos permitem que essas inferências – os traços, a matéria-prima, os processos de fabricação, as técnicas empregadas na sua confecção, a morfologia do artefato, os sinais de uso, os aspectos funcionais e semânticos, entre outros – são base empírica que justifica a inferência de dados sobre a organização do objeto em um contexto social, político, econômico e simbólico da sua existência social ou interação social.

12 Doutor em sociologia, professor da Universidade de Paris V–Sorbonne, pesquisador do *Centre d'études sur l'actuel et le quotidien*, Diretor de Pesquisa do *Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie* (Credoc). Docente do Departamento de Sociologia e membro do laboratório de sociologia ROMA (*Recherches sur les Œuvres et les Mondes de l'art*) na *Université Pierre Mendès France de Grenoble*.

Os estudos de recepção configuram estratégia já consolidada em diferentes disciplinas, como a sociologia da cultura, os estudos sobre produtos midiáticos e de audiência. No entanto, entendemos que a recepção não é a única maneira de aproximação ao universo das exposições. Além disso, a pesquisa documental e o enfoque nos objetos possibilitado pelos estudos da cultura material não excluem as pessoas do recorte determinado, já que partem do entendimento de que há relações sociais de mútua constituição entre artefatos e pessoas e que os objetos objetificam valores de uma sociedade (MILLER, 2007, 2013). Ademais, presumir a cisão radical entre a cultura material e não material é desconsiderar a penetração das coisas materiais em todas as esferas de ação humana (MENESES, 1983). Na tentativa de construir um caminho de estudo – exposições como fonte histórica para a disciplina de design –, nosso enfoque buscou dar relevo aos artefatos. Isso só é possível devido ao que Janet Hoskins (2006) chama de *recent agentive turn in social theory* e trabalhos de autoras/es como Laura Ahern (2001), Arjun Appadurai (1986), Alfred Gell (2018), Fred Myers (2001), Daniel Miller (2013), Ulpiano Meneses (1983), entre outros.

Adotar essa perspectiva não busca categorizar o mundo desordenado de objetos, e sim desenvolver uma preocupação analítica com a especificidade do domínio material e o modo como ele se torna parte do tecido do mundo cultural (MILLER, 1998). Ao realizar uma análise sobre o consumo, Miller (2007) enfatiza que os estudos de cultura material operam por meio da especificidade material dos objetos para, então, criar uma compreensão da especificidade da humanidade que é inseparável da materialidade. Nesse sentido, os aportes da Cultura Material têm oferecido, por exemplo, uma visão crítica sobre as práticas de consumo, despertando reflexões, especialmente no campo da arquitetura e do design,<sup>13</sup> dissonantes à perspectiva moralizada do consumo adotada por outras disciplinas, como a ciência econômica, que enfatiza o potencial produtivo do consumo.

Quanto à questão da exposição como documento histórico, ela é possível na medida em que interpretamos o museu não somente como acervo de objetos, mas como uma instituição que tem na sua estrutura e lógica de funcionamento a missão de compreender os fenômenos sociais por meio da cultura material e imaterial<sup>14</sup> (MENESES,

---

13 Miller (2007, 2013) investiga processos de consumo de objetos, da arquitetura e do vestuário para colocar em evidência a importância do objeto e dos modos de consumo para a formulação dos processos culturais de determinadas sociedades. Do Saari utilizado por mulheres indianas às habitações estatais em Londres, o autor descreve como as pessoas são construídas pelo mundo material.

14 “[...] os artefatos — parcela relevante da cultura material — fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria-prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções etc.), fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu” (MENESES, 1983, p. 107).

1983). Assim, como explica Meneses (1994), os museus além de sua função documental são espaços de apreensão da cultura material por meios cognitivos e afetivos, com a função de produzir efeitos de sentido, sejam esses enunciativos (argumentos curatoriais e expográficos), ou interpretativos (significados, imaginações, versões, outros). Conforme pontua o autor, uma parcela significativa da sociedade não foi, ou não será contemplada por esse processo estratégico. Mas, igualmente, não podemos minimizar a responsabilidade do museu na (re)produção cultural ou marginalizar sua importância como espaço de reflexão e inteligibilidade sobre o mundo social.

Ao referirmo-nos aos objetos, não fazemos alusão exclusiva à categoria sociológica do objeto histórico e tampouco aos documentos históricos, artefatos elaborados por sociedades complexas, que produzem uma categoria de objeto com o objetivo de registrar informações (MENESES, 1994). Para não alargar a discussão, adotamos a articulação de Meneses (1994), que formula como documento qualquer objeto que permita ao museu encaminhar as problemáticas relevantes para seu campo de atuação. Assim, qualquer objeto pode ser documento, tenha ele nascido para funções utilitárias ou simbólicas.

Elaboramos, a partir do autor, que a organização de artefatos em uma arena expositiva, na medida em que aqueles sustentam uma problemática e portam um sentido – estabelecida pelos atores que constituem e pressionam as instituições da cultura –, também se configura como documento ou fonte, passível de investigação científica.

Imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma certa ordem tradicional, é do presente, indica Jean Baudrillard, que ele tira sua existência. E é do presente que deriva sua ambiguidade (MENESES, 1994, p. 12).

O que se tem são múltiplas conotações temporais e o presente como foco ordenador dos artefatos do passado. No museu, o objeto passa pelos processos de seleção, classificação, combinações que permitem sua salvaguarda e exibição, contato com o público, com a cultura, com as referências da comunicação em massa, com posicionamento conceitual da instituição etc. (RAMOS, 2004; MENESES, 1994). Nessa chave, a exposição é a organização de objetos para a produção de sentido (MENESES, 1994), com as problemáticas que isso implica para um público não acostumado com essa lógica discursiva.

Como analogia, é útil afirmar que a exposição é um discurso, no sentido restrito da articulação de diferentes enunciados materiais e imateriais organizados com base

em uma problemática determinada previamente.<sup>15</sup> O agenciamento dos objetos-documentos nos possibilita inferir sobre relações sociais a partir de um recorte institucional determinado. Apoiamo-nos novamente em Meneses (1994) para reforçar que essas inferências são abstrações que não emanam da materialidade dos objetos, mas possibilitam argumentos dos curadores, historiadores e pesquisadores a partir de propriedades materiais “indiciárias” dos objetos selecionados, além de informações adicionais sobre a sua trajetória ou, para salientar uma adesão teórica, sua biografia.

Os objetos, então, são organizados de modo a sustentar um argumento (ou uma ideia) pré-estabelecida pelos promotores da exposição, a saber: os curadores e os responsáveis pela instituição. Os objetos-documentos, quando agenciados a partir de um recorte curatorial, organização expográfica, cronograma expositivo e, ainda, quando atravessados pelo contexto social, temporal, cultural e político constituem-se como exposições-documentos. A exposição-documento pode portar um sentido totalmente distinto quando qualquer uma das variáveis citadas anteriormente é alterada.

O enfoque que propomos para o estudo do design a partir das exposições, portanto, está nas hipóteses formuladas sobre a realidade social e nos significados atribuídos a determinados objetos, difundidos pelos museus. A agência produzida pelo enunciado articulado no museu, a partir de artefatos, vincula-se com eventos sócio-históricos que atravessam a exposição e a instituição, reverberando os movimentos e os processos históricos e sociais. Desse modo, para a perspectiva da cultura material, o objeto é um dos agentes inseridos em um processo complexo de significação social.

A questão seguinte leva à importância da categoria cultura material para os estudos em design, não apenas como categoria teórica, mas, também, como categoria analítica. Explicamos melhor: como categoria teórica partimos do pressuposto de que os artefatos não são somente produtos ou representações, mas “vetores das relações sociais” (MENESES, 1994, p. 12; MENESES, 1983, p. 113) ou seja, mediadores físicos e concretos da produção e reprodução social (MENESES, 1994). Como categoria analítica, os objetos

---

15 Meneses (1994) aprofunda a associação com o discurso, elegendo como exemplo a monografia: “ela vale pela força de seu referencial (os documentos que seleciona e processa, a “construção” em suma, de um sistema documental, que deve ser justificado) e de seus argumentos (que derivam de opções teórico-metodológicas também a exigir justificativa); além, é claro, da relevância e pertinência dos problemas em foco” (MENESES, 1994, p. 37). Contudo, também há diferenças que precisam ser ressaltadas entre a monografia e a exposição. A primeira delas é que os documentos que promovem significados na monografia, uma vez explorados, podem ser dispensados. Na exposição esse documento deve servir de suporte para formular e comunicar esses significados. O segundo trata da especificidade da linguagem trabalhada no museu, que é prioritariamente visual e espacial. Meneses (1994) tece uma crítica a respeito da dificuldade de estruturar argumentos a partir da materialidade do objeto, necessitando de apoios da linguagem verbal e de outros recursos audiovisuais.

(e sua organização) constituem-se como disparadores para a análise qualitativa e para o marco teórico da investigação, articulados com outras fontes.

Isso não significa tratar como igualitária a relação agêntiva de objetos e pessoas. Os artefatos não apresentam agência intrínseca e imanente, mas sim participam ativamente na produção e reprodução social (MENESES, 1998). A exposição, enquanto apresenta objetos (vetores), permite-nos tratar a organização de artefatos como a uma proposta visual-afetiva de tempos sociais e as imbricações que acarretam. Por esse motivo, os artefatos e sua disposição na arena expositiva são artifícios para tensionar os documentos históricos presentes nos arquivos, a crítica da arte e a bibliografia científica. O objetivo não é articular fontes de tipologias distintas para “revelar” a verdade sobre os fatos, mas compreender uma versão dos acontecimentos que é disparada por meio dos objetos, ou melhor, pela sua organização em exposições em museus.

Outra questão possível de formular a partir do agenciamento de artefatos em exposições diz respeito aos trânsitos que esses fazem em diferentes esferas institucionais e de significação. Clifford (1988) e Price (2000) apresentam considerações indispensáveis para uma reflexão sobre os artefatos inseridos em um sistema moderno de arte e cultura, ponderando como ocorre a produção de valores nesse sistema.

Price (2000) explica que existe um trânsito entre o sistema de arte e cultura, ou seja, objetos de valor histórico ou cultural podem ser promovidos ao status de arte, num trânsito de objeto etnográfico/cultural a belas artes. Essa classificação de arte-cultura está vinculada ao modo como o sistema de arte opera, com quais instituições e práticas se vinculam. Uma mesma peça pode ser exposta em um museu etnográfico e em um museu de arte. A transição, para Price (2000), carrega consigo, além de novas dinâmicas de apresentação, implicações monetárias. No caso de um museu de antropologia, o objeto será amparado por um extenso texto que explica seu desempenho de origem, suas simbologias e significados. Ele possivelmente estará próximo de outras peças, em vitrines abarrotadas. Na instituição artística, seu valor financeiro aumenta – ele deve ganhar mais espaço de exibição e os textos serão reduzidos para uma simples legenda. “O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma forte implicação de valor” (PRICE, 2000, p. 122). Com isso, passamos a saber que a transição biográfica de artefato etnográfico (funcional) para objeto de arte (estético) se desdobra na mudança de valor monetário, sendo sua contextualização reduzida.<sup>16</sup>

---

16 A classificação de Price (2000) objetiva organizar um deslocamento na esfera do consumo do artefato, inserido em uma lógica de mercado. Contudo, é importante reforçar que a perspectiva que adotamos identifica que o artefato etnográfico também possui ou é investido por seus criadores e consumidores de estética, assim como o objeto de arte é investido de função.

Essa ponderação explicita o trânsito que um objeto faz entre o sistema de arte e etnográfico implica, para além das mudanças no regime de valor, alterações no regime de visualidade e de visualização a que a peça está submetida em diferentes estratégias expográficas. Melhor dizendo, a localização de um artefato em um desses sistemas aciona, na prática, de que maneira o artefato sustentará o argumento determinado para uma mostra. No caso de objetos de design esse trânsito também acontece, já que eles não foram concebidos para serem contemplados na mesma dinâmica prevista para obras de artes. O trabalho de Silva (2021) desenvolve uma reflexão sobre os regimes de valor que estão em disputa com a musealização de artefatos utilitários.

É o caso da musealização de objetos ordinários apresentados em museus de arte. Por exemplo, o caso da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* montada em 1969 tratou, dentre outras coisas, da apresentação objetos ordinários, ou melhor, que não respeitam a lógica ocidental da primazia da forma em relação à função, alocados em um museu de arte. A apresentação desses artefatos no museu – e o modo como são organizados no ambiente expográfico – articulou narrativas que se relacionam não só com o campo artístico, mas com a indústria, com as culturas populares, com os projetos econômicos do país e com os argumentos sobre a disciplina do design, como conhecimento institucionalizado.

A mudança de status dos objetos nos atenta a pensar sobre a biografia dos objetos, para fazer alusão a Kopytoff (2008), e ao sistema de valores que os legitima: museus, críticos, exposições, mercado de arte, entre outros. Como afirma Myers (2001, p. 12) a partir do trabalho de Coombes,<sup>17</sup> o valor ou o status do objeto não é definido em uma relação vertical, mas envolve os circuitos globais e locais de exibição, troca e armazenamento: “Isso é especialmente importante porque os objetos se movem através do espaço e do tempo com maior rapidez do que nunca, quebrando as categorias analíticas que por tanto tempo foram usadas para contê-los e defini-los teoricamente” (MYERS, 2001, p. 12).

A partir de Gonçalves (2007), compreendemos que o acompanhamento descritivo e analítico das exposições, os deslocamentos, transformações e reclassificações nos contextos simbólicos institucionais possibilitam entender as tensões e batalhas travadas na vida social e cultural. Nas palavras do autor: “acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (GONÇALVES, 2007, p. 15).

Sob essa perspectiva, olhar para os objetos é uma estratégia para acionar reflexões teóricas que se articulam com a sua materialidade e/ou são sustentados por ela. Há, portanto, distintas maneiras de encarar metodologicamente as mostras como fonte

---

17 A reflexão de Anne Coombes (2001) está na coletânea de Myers (2001) sob o título *The Object of Translation: Notes on “Art” and Autonomy in a Postcolonial Context*.

para o design e diferentes recortes, como a curadoria, expografia, seleção de peças, recepção, crítica, entre outros. O que esperamos ter demonstrado é que esses eventos permitem acesso a relatos sobre e para a nossa disciplina, a respeito de temas, como o projetar, consumir e apresentar objetos – sejam eles concebidos em uma lógica institucional ou não.

## 1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos as exposições como fonte de pesquisa para o design não apenas porque exposições materializam argumentos sobre objetos, mas sim porque na articulação de objetos em ambientes expositivos materializam narrativas que se configuram como indícios sobre os processos de produção, circulação e consumo que atravessam os objetos nas sociedades ocidentais. Desse modo, a compreensão das exposições como fonte se vincula com a proposta de conceber uma história social do design, em oposição à historiografia que se dedica à análise formal dos artefatos, em uma concepção que isola o produto do processo social no qual ele foi concebido. Além disso, consideramos que incorporar novas fontes para disciplina – como é o caso das exposições – colabora para expandir a noção do que é design para além da matriz moderna e construtivista.

Vale mencionar que as exposições não se configuram, exclusivamente, como fonte de pesquisa. Ou seja, dependendo da estratégia metodológica empregada, as mostras podem ser concebidas como fonte – proposta deste texto – ou como objeto de pesquisa – como ocorre no caso da História das Exposições, por exemplo. A escolha pela noção de fonte se deu pelo vínculo com a cultura material, compreendendo que as coisas materializam sociabilidades e permitem refletir a partir delas (o universo de pesquisa). Em suma, a exposição pode transitar entre fonte e objeto a partir da perspectiva teórica e metodológica proposta para a investigação.

Para finalizar, reproduzimos a pergunta formulada por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991, apud MYERS, 2001, p. 48) *What does it mean to show?* Buscamos, neste texto, fundamentar como a pesquisa com as exposições pode disparar perguntas sobre os significados que envolvem apresentar e produzir artefatos em contextos que escapam à lógica industrial-funcionalista. Os significados que fundamentam as mostras, ou mesmo a assimilação de objetos por instituições museológicas, apresentam indícios sobre a importância de determinadas coisas para a sociedade. Os processos de seleção que atravessam a formulação de acervos, coleções e exposições são um indício indispensável para a história dos objetos e, logo, das sociedades já que, ao produzir, usar e guardar essas coisas estamos produzindo rastros sobre o modo como nos relacionamos e nos constituímos enquanto sujeitos e coletivos. Dito em outras palavras, as

exposições são fonte para o design na medida em que configuram narrativas sobre as coisas e a partir das coisas. E ao materializar essas narrativas deixam rastros sobre sujeitos, espaços, interesses e dinâmicas que balizaram a estruturação de argumentos. As mostras, portanto, permitem a construção de uma história social do design e da cultura material, que explicita a relevância dos objetos nas relações sociais.

## Referências

- AHERN, Laura. Language and agency. *Annual Review of Anthropology*, v. 30, p. 109-37, 2001.
- APPADURAI, Arjun (org.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). *Anais do Museu Paulista: História Cultura Material*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 35-70, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARA, Milene Soares. *Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP*. 2013. 365p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- CARA, Milene Soares. *Do desenho industrial ao design no Brasil*. Uma bibliografia crítica para a disciplina. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2008. p. 210-213.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- FABRIS, Yasmin. *A Mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)*. 2021. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- FABRIS, Yasmin. *Puras Misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010*. 2017. (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias Antropológicas e Objetos Materiais. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007. p. 13-42.
- HOSKINS, Janet. Agency, biography and objects. In: ROWLANDS, Mike; SPYER, Patricia. *Handbook of material culture*. London: Sage, 2006. p. 74-85.

- KOPYTOFF, Igor. Biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2008. p. 89-121.
- LEON, Ethel. *Design em exposição: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002)*. 2012. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- LEON, Ethel. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.
- LEON, Ethel. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.
- LEON, Ethel. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.
- MENESES, U. T. B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, [S.l.], n. 115, p. 103-117, 1983.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-63, 2007.
- MILLER, Daniel (ed.). *Material cultures: Why some things matter*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- MULLER, Caroline. *(In)vestindo histórias: o processo de patrimonialização do acervo de indumentária do movimento tradicionalista gaúcho (MTG) de Porto Alegre – RS (2003-2015)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- MULLER, Caroline. *Memórias luso-brasileiras sobre o consumo e circulação de roupas brancas femininas (1900-1920)*. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- MYERS, Fred (ed.). *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe, NM: SAR Press, 2001.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CHAGAS, Mário de Souza. A linguagem de poder dos museus. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 12-19.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. *Design à mostra: uma abordagem crítica a partir da exposição do 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018-2019)*. 2021. Tese. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

VÖRÖS, Anna Lucia da Silva Araújo. *Histórias desveladas: considerações sobre a História da Indumentária e da Moda na exposição “Momentos Inesquecíveis” do Museu da Indumentária e da Moda – MIMo*. 2019. Tese. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.