

PODE UM OBJETO RESISTIR À SUA FUNÇÃO? Uma reflexão sobre artefatos expostos em museus

CAN AN OBJECT RESIST ITS FUNCTION? a reflection on artifacts in museums

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; Doutor; Universidade Federal do Paraná - UFPR

rcorrea@ufpr.br

FABRIS, Yasmin; Doutora; Universidade Federal do Paraná - UFPR

yasfabriss@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objetivo discutir as exposições como fonte/objeto de pesquisa para a produção da teoria e crítica dos/sobre artefatos e prática projetual, na perspectiva histórica do *Design*. Tomamos, como objeto de estudo, a concepção da exposição "Inservíveis", ação de extensão do Laboratório de Práticas Expressivas e Temas Emergentes, vinculado ao Departamento de Design da UFPR, realizada no Museu de Arte da UFPR, em 2023. O argumento disparador da mostra foi apresentado na forma de questão, a saber, pode um objeto resistir à sua função? A pergunta mobilizou a reflexão sobre a categoria função nos artefatos apresentados no marco da exposição. Como resultado, identificamos que a *Inservíveis* apresenta contribuições para a área, ativando e atualizando a problemática sobre a noção de função/utilidade, subjacente ao modelo modernista que sustenta, em grande parte, o design institucionalizado no Brasil.

Palavras-Chave: exposição de design; crítica de design; função.

Abstract

The article aims to discuss exhibitions as a source/object of research for the development of theory and critique of artifacts and design practice, from a historical perspective of design. As a case study, we examine the conception of the exhibition "Inservíveis," an outreach initiative of the Laboratory of Expressive Practices and Emerging Themes, affiliated with the Department of Design at UFPR (Federal University of Paraná), held at the UFPR Art Museum in 2023. The guiding premise of the exhibition was presented in the form of a question: can an object resist its function? This question prompted reflection on the concept of function within artifacts as presented in the exhibition. As a result, we identify that "Inservíveis" makes significant contributions to the field by activating and updating the discourse on the notion of function/utility, which underlies the modernist model that largely informs institutionalized design in Brazil.

Keywords: design exhibition; design criticism; function.

1 Introdução

O acionamento dos artefatos e imagens em exposições temporárias ou permanentes realizadas em museus e centros culturais, produziu efeitos na formulação e revisão de versões das histórias sociais produzidas no Brasil e na América Latina¹. Isso pelo fato de o museu ser uma instituição com caráter pedagógico, defender e difundir ideias, ou seja, constituir consciência crítica (Ramos, 2004). Todavia, esse caráter pode ter bases, por um lado, libertárias e progressistas, por outro doutrinadoras e conservadoras.

O museu, as exposições, acervos e coleções, não são inocentes, muito menos neutras. Atendem a pressupostos, direcionamentos e interesses. Para Ramos (2004) o trabalho da pesquisa em história, nessas instituições, tem como objetivo explicitar as opções teóricas e, portanto, políticas dessas instâncias pedagógicas, de memórias e de discursos. Ele nos alerta que expor estudos da/sobre a cultura material e visual produz efeitos importantes, ou como afirma, "(...) de insubstituível importância nos procedimentos de renovação pedagógica, trazendo para o ato de aprender o compromisso com o mundo vivido e dos desejos de transformá-lo." (Ramos, 2004, p. 16).

Levando em consideração que as exposições de artefatos e imagens produzidos, circulados e consumidos nas/pelas sociedades contemporâneas têm tomado importância num circuito cultural nacional e transnacional, verificamos, por meio de levantamento no catálogo de teses e dissertações - CAPES (www.catalogodeteses.capes.br), o crescente interesse por essas fontes/objetos para a pesquisa sobre teoria e história do *Design*. Essa tendência vai ao encontro do argumento de autoras como Campi (2013), para quem as exposições e os museus configuram um campo de forças importante para a discussão, interpretação e legitimação sobre os/dos artefatos e suas relações com as pessoas na constituição dos imaginários sociais e do mundo contemporâneo.

Na disciplina de *Design* no Brasil, em especial na pós-graduação, nos últimos cinco anos, identificamos 15 dissertações² e 5 teses³ que tomam como objeto de estudo, ou como fonte, as exposições, acervos e coleções de *Design*. Em programas de pós-graduação, o tema tem sido abordado com certa importância para as interpretações, (a) sobre a modernidade e as tendências modernistas na constituição das culturas materiais e visuais no Brasil e na América Latina, (b) sobre as práticas de institucionalização do design no país e/ou no subcontinente americano e sua relação com os processos similares no contexto euro-estadunidense.

Em outra perspectiva, que concentra a maior parte das pesquisas mapeadas, tem-se privilegiado essas fontes/objetos, (a) como crítica aos processos de industrialização e sua relação com outros modelos de produção, como por exemplo o manufaturado e o artesanato, e, principalmente, (b) como uma reflexão estética sobre a produção material e expressiva das

¹ As exposições têm sido estratégias relevantes para ampliação dos recortes historiográficos que excluíram sujeitos, práticas e suportes dos registros historiográficos. Como ilustração, citamos a mostra *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, que circulou nos Estados Unidos e Brasil e contribuiu para inserção de expoentes mulheres da arte contemporânea e constitui-se como a primeira pesquisa sobre práticas artísticas radicais e feministas nas américas. No âmbito do *Design*, por exemplo, é possível citar o trabalho empreendido no Centro Cultural *La Moneda*, em exibir resultados de investigações sobre a história do *Design* chileno.

² São elas Albuquerque (2019); Araújo (2020); Neto (2021); Carvalho (2021); Cunha (2020); Kampa (2022); Tomasi (2022); Melo (2016); Sá (2022); Silva (2023); Pacheco (2022); Pereira (2021); Bueno (2020); Silva (2022); Gonçalves (2020).

³ Referimo-nos às teses de Andrade (2023); Barbosa (2023); Fabris (2021); Silva (2021) e Lopes (2019).

sociedades contemporâneas.

A partir do apresentado, propomos um acercamento com o tema das exposições, acervos e coleções de artefatos pensados aqui, como fontes/objetos privilegiados para a fatura de versões sobre a história do *Design*. Versões que questionam as narrativas consolidadas da disciplina e desestabilizam as relações, entre outras, de poder, que configuraram o que se convencionou chamar de história do *Design* brasileiro e latino-americano. Essa tarefa não é original, outras ações foram realizadas com esse fim, por exemplo, Cardoso (2005) ao tratar do *Design* brasileiro antes do *Design*.

Para atender àquele propósito, tomamos como objeto de estudo o argumento curatorial da exposição “inservíveis”. Essa exposição, encenada no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (MusA-UFPR), teve como eixo a crítica à permanência do conceito de função/funcionalidade no *Design* contemporâneo, com foco no *Design* brasileiro. Sua formulação se deu na chave interrogativa, a saber, pode um objeto resistir a sua função? Por meio dessa pergunta, constituiu-se uma arena em que os artefatos, imagens e textos em cena, disputavam por formular respostas possíveis.

Tendo em vista a constituição do objeto, formulamos o seguinte objetivo, analisar o argumento da exposição “Inservíveis”, acionado como crítica ao conceito de função/utilidade do *Design* modernista e que dura no contemporâneo, na produção de contranarrativas baseadas na ideia de inutilidade ou resistência.

Como evidências utilizamos os catálogos da exposição intitulados “Inservíveis” e “Inservíveis. Textos Críticos”. O primeiro tinha por característica ser físico com encadernação em brochura grampeada, formato 20x20 cm, impresso em cores, com 20 folhas. O conteúdo foi desenvolvido pela curadoria, produzido e distribuído pelo museu, continha os textos de apresentação, projeto expográfico, lista de obras e imagens da montagem e dos trabalhos instalados, publicado em 2023. O catálogo “Inservíveis - Textos Críticos”, organizado pela curadoria, foi publicado em 2024 como livro digital, disponibilizado no acervo digital UFPR⁴. O conteúdo compreendeu textos de especialistas sobre os trabalhos expostos e textos de artistas sobre suas pesquisas poéticas, fichas técnicas da publicação e da exposição.

Essas evidências contêm informações relevantes para a análise pretendida, visto que documentam a exposição, atualmente indisponível para visitação, informam sobre as intencionalidades e perspectivas que apoiaram a formulação do argumento curatorial, assim como, orientaram a montagem e o acionamento dos artefatos na cena.

Com isso, pretendemos corroborar o argumento de Fabris e Corrêa (2022), da centralidade das exposições, coleções e acervos de artefatos e imagens como fontes para a revisão da historiografia do *Design*. Tal revisão, guiada pela crítica a temas centrais para essa historiografia, como a relação autor-obra, os fundamentos do funcionalismo, racionalismo e do formalismo como eixos na distinção entre *Design* e arte, da produção seriada como estatuto para a reprodução dos artefatos, do projeto como única instância de investigação da prática de *Design*, entre outras questões apresentadas por críticas(os) como Margolins (2014), Cardoso (2005), Forty (2005) e Campi (2013).

O texto está organizado em dois itens, a saber, “perspectivas e exemplos na historiografia do *Design*” e “Inservíveis: descrever uma exposição, construir um objeto”. O primeiro, apresenta

⁴ O catálogo está disponível no endereço eletrônico: <https://hdl.handle.net/1884/87056>

uma discussão sobre o uso dos artefatos na revisão do conhecimento histórico (Meneses, 1998; 2003) e como essa revisão mobilizou criticamente a produção de conhecimento sobre a teoria e história, em geral, e do *Design*, mais especificamente.

No segundo, apresentou-se a análise. Temos com objetivo refletir sobre o funcionalismo e as possibilidades de contranarrativas produzidas na exposição. Articulamos as propostas de Ramos (2004), explicitando as opções teóricas e políticas acionadas pela curadoria.

Encerramos com as considerações sobre a análise e sua articulação com o objetivo do texto. Esse momento caracterizar-se-á pela retomada de questões fundamentais apresentadas, articuladas às possibilidades de narrar a história do *Design* a contrapelo, a partir de conceitos como a inutilidade, a resistência e o devir.

2 PERSPECTIVAS E EXEMPLOS NA HISTORIOGRAFIA DO DESIGN

O acionamento dos artefatos e das imagens em exposições permitiu ampliar as fontes documentais disponíveis para a revisão ou reescrita da historiografia brasileira e latino-americana – para além das fontes escritas –, a partir da formulação de questionamentos, possibilitados, justamente, pela natureza das fontes tridimensionais e visuais (Meneses, 1998; 2003). As(os) autoras(es) que problematizam o uso dessas fontes, alertam que elas são instâncias privilegiadas de acesso às narrativas e aos imaginários sociais, sobre os artefatos, as imagens e, sobretudo, às sociedades que os/as produziu, circulou, utilizou e atribuiu significado (Meneses, 1998).

Essa abordagem sobre as fontes, tomadas como plataformas estratégicas de interesse cognitivo (Meneses, 2003), remonta ao debate realizado no século XX na Escola dos *Annales* e pela Nova História, na França (Novais e Silva, 2011). Para esses historiadores foi central a crítica à história positivista, ao uso das fontes documentais oficiais e escritas (Vovelle, 2011 [1978]) e à centralidade de alguns atores sociais, como o estado, a igreja e as elites, na produção de conhecimento histórico (Le Goff, 2011 [1978]). Em oposição, propuseram o deslocamento no sentido das histórias materiais/culturais, aos “costumes” de atores sociais comuns, aos eventos ordinários e a ampliação da documentação, incluindo os orais, materiais, iconográficos e efêmeros (Le Goff, 2011 [1978]). Ademais, da aproximação com as ciências humanas (Novais e Silva, 2011).

As fontes tridimensionais e visuais de coleções e museus acionadas em exposições, foram problematizadas a partir de suas funções simbólicas, que, para Gonçalves (2005), seriam pré-condições para as suas funções práticas. A condição simbólica asseguraria um tipo de poder manifesto na possibilidade de tornar visível e estável algumas categorias socioculturais, constituindo, dessa forma, as memórias e as identidades individuais e coletivas. Os artefatos em museus não seriam, somente, diacríticos das identidades, mas sim, operadores decisivos para a constituição e percepção subjetiva de si e dos outros, atribuindo a essas relações existência significativa (Gonçalves, 2005; Miller, 2013).

A localização conceitual das fontes tridimensionais e visuais realizada pela história, torna-se relevante para a reflexão a respeito dos acervos, coleções e exposições de artefatos industriais ou manufaturados das sociedades ocidentais e ocidentalizadas, capitalistas e liberais, realizadas em museus, centros culturais e de pesquisa. Kampa (2022) - levando em conta o argumento de Gonçalves (2005) e apoiando-se nos estudos de cultura material -, lembra-nos que a permanência dos artefatos industriais em museus, configura um desvio temporário na sua biografia cultural. Visto terem sido criados como mercadorias e circulam em outros circuitos culturais.

Kampa (2022) sentencia, longe de um processo de desmercantilização ou mudança de

natureza - de objeto prático para objeto simbólico -, essa fase da vida do artefato produz outros significados, nem sempre os originais. Porém, não desativa sua potência de artefato-mercadoria, pelo contrário, amplia e enriquece a sua biografia, pelo acúmulo de diferentes *status*, acionados como capital em um mercado de bens simbólicos (Kampa, 2022).

Retomamos Gonçalves (2005), articulado a Kampa (2022), para problematizar as exposições de áreas como o *Design*. As exposições sobre esse tema, são forjadas em um campo híbrido entre arte, ciência e mercado, resultado, em geral, da discussão histórica e teórica sobre essa prática especializada da cultura material ou, então, como estratégia para divulgação de qualidades formais, técnicas e de uso dos artefatos/mercadorias (Silva, 2021). Um exemplo desse caráter são as exposições de prêmios e concursos, os salões e as Bienais de *Design*, que tomam lugar importante no circuito cultural brasileiro a partir da década de 1980 (Silva, 2021).

O caráter pedagógico deixa implícito que os artefatos são a dimensão material dos argumentos formulados por curadoras(es), historiadoras(es) ou críticas(os). As exposições em sua maioria temporárias e efêmeras, (re)produzem e fazem circular discursos e imaginários sociais modernos e/ou modernizantes, prescrevem quais sistemas de artefatos dão materialidade a esses imaginários, estabelecem uma pedagogia do gosto, não somente para a comunidade de *designers*, mas, e sobretudo, para a sociedade (Silva, 2021; Bueno, 2020).

A crítica à pedagogia do gosto foi, e continua a ser tomada como atentado ao estatuto das disciplinas de *Design*. Forty (2007), por ocasião de uma palestra ministrada nos anos 1970 sobre o uso de eletrodomésticos pela sociedade inglesa, comenta,

(...) após a palestra, fui levado para um canto por duas pessoas da plateia e censurado, primeiro por ter mostrado objetos de *design* notoriamente ruim e, em segundo lugar, por não ter emitido nenhum julgamento sobre a falta evidente de qualidade deles. (Forty, 2007. p. 8)

Percebe-se que a crítica de *Design* nos anos 1970 concentrava-se em valores arraigados da modernidade euro-estadunidense, em especial nas perspectivas moralistas inaugurais, por exemplo, o livro *Pioneiros do Design Moderno*, editado em 1936, com última atualização realizada na década de 1960.

No livro *Pioneiros...*, mantido como manual para a teoria e história do *Design* nas universidades brasileiras, Nikolaus Pevsner (1902-1983), um teórico da arte alemão de perspectiva idealista, ajuíza quais seriam os valores estéticos para a constituição da modernidade na arte, na arquitetura e no *Design* de sua época. Sobre o *Design* moderno, Pevsner sentenciou que caberia a(ao) *designer* discriminação moral entre os objetos ordinários e aqueles com alguma qualidade extraordinária. Para Margolins (2014, p. 238), o livro “esteve altamente carregado de juízos morais e estéticos que condicionaram as escolhas de temas e as estratégias narrativas que os historiadores [sic] têm adotado [ao longo da primeira metade do século XX]”.

Retomando a natureza híbrida, em parte pragmática, em parte reflexiva, nas exposições de *Design* circulam argumentos que constituem as identidades de projetista, a prática de projeto e os sistemas de artefatos correntes em determinado tempo, espaço e sociedade. Essas exposições explicitam categorias culturais em disputa no campo social acionado pelo qualificador projetual e em cena, seja pela reiterada presença de alguns artefatos, sujeitos e conhecimentos ou a vergonhosa ausência de outros grupos e coletivos, artefatos e saberes técnicos/tecnológicos.

Uma autora que explicita essas disputas é Campi (2013). Para ela seria imperioso dismantlar, entre outras, as narrativas de um tipo de modernismo europeu, centrado no pressuposto da utilidade, verdade dos materiais e eliminação do adorno, como o único caminho para as atividades de projeto, seja na Europa e Estados Unidos da América ou nos demais países em que o *Design* se institucionalizou. Essa autora, entende as exposições como espaços privilegiados de dissenso, onde são explicitadas algumas ausências nas narrativas correntes e já consagradas pela disciplina, sobre o *Design* em geral, e o *Design* moderno, em específico.

Campi (2013) afirma ser o conceito de *Design* moderno restrito. Para a autora, ele exclui a produção artesanal e/ou manufaturada de mulheres e outros grupos subalternizados, produzindo sucessivos apagamentos dos relatos sobre essas produções e sua participação na configuração da vida cotidiana. Além de excluir do mapa das sociedades modernas, regiões “(...) que apesar de possuem uma indústria pouco mecanizada, desenvolveram ou estão a desenvolver culturas de *design* sofisticadas” (Campi, 2008. p. 36, tradução da autoria), como a América Latina, África e a Ásia.

Corroborando o argumento de Campi (2013), e levando em consideração o caráter pedagógico das exposições, Fabris e Corrêa (2022) afirmam que as exposições de *Design*, especialmente aquelas que tratam das artes decorativas, populares e ofícios, têm contribuído para ampliar a reflexão a respeito da prática de projeto, alargado o conceito de *Design* e *designer*, apoiado a construção do questionamento sobre a historiografia consolidada da disciplina, produzido deslocamentos sobre a ideia de artefato-produto-mercadoria. Para esses autores, as exposições seriam fontes documentais importantes para

(...) identificar quais concepções de *design* foram, e continuam a ser narradas em diferentes períodos e como essas narrativas expositivas reverberam e se articulam com aspectos econômicos e culturais, que atravessam os territórios em que determinadas mostras foram concebidas (ou mesmo as narrativas sobre outros territórios). (Fabris e Corrêa, 2022. p.22).

Por essa perspectiva, Fabris e Corrêa (2022) alertam que interessa nas exposições de artefatos, acionados como plataformas estratégicas de interesse cognitivo (Meneses, 2003), apresentar e promover a reflexão sobre problemáticas importantes para a disciplina de *Design* e para os estudos sobre história do *Design*.

Uma dessas problemáticas diz respeito a categoria utilidade, definida a partir do funcionalismo euro-estadunidense, pelo corolário “a forma segue a função”. A frase, atribuída ao arquiteto estadunidense Louis Sullivan (1856-1924), foi associada livremente como lema das tendências funcionalistas que encontraram lugar na *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de ULM e em suas similares nos EUA, a *New Bauhaus*, de Chicago.

A ideia de função, acionada como utilidade, foi tomada como valor central para a institucionalização de um tipo de modernismo racional, industrial, capitalista, internacional e erudito gestado em meio as vanguardas artísticas e da arquitetura euro-estadunidenses da primeira metade do século XX. Campi (2007) desenvolve um ensaio sobre o tema (função), refletindo sobre a diferença entre o funcional e o prático a partir das teorias do funcionalismo. A autora evidencia que a adoção da perspectiva funcionalista – concebida por ela como uma teoria estética – e, logo, a exaltação da dimensão prática dos objetos, constitui-se retoricamente a partir da inspiração em elementos orgânicos, morais, mecânicos ou dinâmicas. Essas ideias foram disseminadas como modelo teórico e prático para a institucionalização do *Design*, por exemplo, na

Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Brasil.

Forty (2007) comenta que na Inglaterra, durante década de 1970, era possível perceber a permanência de valores funcionalistas em meio às práticas de sociabilidade acadêmicas e profissionais de design. Para esse autor, valorizar tradições do início do século XX, como a *Deutsche Werkbund* alemã, ou os 10 princípios do bom *Design*, atribuídos a Dieter Rams (1932 -) parecia não fazer sentido, em face das revoluções cultural e de costumes que o ocidente passava. O autor comenta que o Grupo Independente – fundado em 1952, no Instituto de Arte Contemporânea -, que reunia artistas, arquitetos e críticos, colocou em questão o funcionalismo, e a utilidade de sua definição, como valor imprescindível da disciplina e prática de *Design*.

Junto as ações do Grupo Independente, as práticas anti-*design* dos anos 1960 a 1980, foram marcadas pelas rupturas produzidas pelos movimentos de *designers*, arquitetos e artistas, na produção de artefatos industriais e em tensionamento com o modernismo de estilo internacional. Na Europa o apagamento das fronteiras entre arte e *Design* mobilizada pelas transformações sociais, a contracultura e a revolução dos costumes; nos EUA, a guerra do Vietnã, a guerra fria e a corrida espacial produziram um processo crítico frente à sociedade de consumo e ao *Design* (Cresto, 2009). No Brasil, a ditadura civil militar (1964-1985) na sua aposta de desenvolvimento industrial de matriz liberal, conformista e voltado para as elites de determinada região do país, frustrou sobremaneira as(os) *designers* formadas(os) em um modelo racional-funcionalista erudito de matriz europeia e com pouco diálogo com a realidade sociocultural do momento (Souza, 1996).

A instalação “O banquete do consumo”, exposição da ESDI na Bienal de Desenho Industrial de 1968, é tomada por Souza (1996) como um exemplo da reação de um grupo de estudantes – denominado por ele de elite burguesa da escola, ou como os iniciados no próprio *Design*, nas artes plásticas, cinema, música e crítica especializados -, ao projeto da sociedade de consumo brasileira e aos valores racional-funcionalista propagados pela escola. Souza (1996) comenta, se por um lado a instalação projetou um diálogo com as tendências artísticas mais radicais do período, numa tentativa de aproximação tensa com os debates culturais daquele momento, em especial com as tendências conceituais das artes plásticas brasileiras, por outro, lançou o propósito da escola de formação para a indústria em um lugar de hermetismos constrangedores para o público que assistiu à exposição, como foi noticiado nos jornais do período.

Ao observar a instalação, foi possível formular outras versões àquela apresentada por Souza (1996). Importante localizar que nos anos 1960 as artes plásticas brasileiras realizaram uma discussão crítica sobre as vanguardas internacionais, somada à ruptura/revisão histórica dos modelos do passado, como o academicismo (Reis, 2006). A ditadura civil-militar (1964-1985), e seu recrudescimento produzido pela publicação de decretos cerceadores de direitos políticos, civis e individuais, deflagraram no campo artístico, expandido para o cultural, os debates sobre o nacionalismo, o subdesenvolvimento, a dependência cultural e o imperialismo econômico norte-americano (Reis, 2006). Em uma formulação possível, Reis (2006. P. 8) afirma que “o debate cultural da época construiu-se no trânsito entre a ação artística e a ação política”.

Em diálogo com esse trânsito, as(os) estudantes da ESDI, com humor crítico e certo sarcasmo, criticaram os artefatos industriais, por meio de uma instalação. Eles propunham um debate sobre os estatutos do *Design* modernista, as bases socioculturais para a formação em *Design* e a crítica social e política do projeto de modernização econômica do país. A partir dessa crítica, entendemos que elas(es) formularam questionamento similar ao que as(os) artistas e as(os) musicistas(os) propuseram ao discutir as vanguardas racionalistas e a constituição da

cultura nacional, a saber, “(...) não estaria o ‘racionalismo’ dos desdobramentos do projeto concreto (...) buscando certo ‘racionalismo’ do mercado?” (Reis, 2006. P. 21).

Em uma aproximação com a operação experimentalista das artes plásticas e sua articulação com as questões políticas e sociais do período, em especial, as resistências às forças reacionárias e mercadológicas, os produtos industriais foram “cruzados” com artefatos cotidianos da cultura popular. Desse cruzamento, resultou em coisas que negavam suas naturezas originais, não produzindo qualquer acomodação aos imaginários sociais das sociedades de consumo. Alguns exemplos estão presentes em uma série de imagens disponíveis no texto de Souza (1996). Um aspirador de pó elétrico que sustentava uma vassoura no lugar do duto, um pilão de madeira conectado por fios elétricos a batedeiras e liquidificadores, em uma (des)articulação semântica e sintática da utilidade, logo, de sua função.

Com os exemplos retirados da historiografia do *Design*, definimos as margens do argumento da exposição *Inservíveis*. Para isso, localizamos a discussão sobre os arquivos, coleções e exposições de artefatos industriais, o acionamento dessas exposições e arquivos no debate sobre a teoria de *Design* e a relevância de algumas práticas expositivas para a história do *Design*, e não como uma aproximação com as artes.

Nesse item, entendemos que a ação de expor artefatos e imagens, foi acionada em diferentes momentos da história do *Design* brasileiro com distintos propósitos, sendo utilizado para difundir argumentos éticos por meio de objetos. Para isso, o “banquete do consumo”, participação da ESDI na Bienal de *Design* de 1968 foi acionado como exemplo privilegiado. O que confirmou que nenhuma exposição, coleção ou arquivo de *Design* é neutro ou isento de intencionalidades, assim como não é neutra sua interpretação histórica.

Tendo essas bordas identificadas, o próximo item, discute o tratamento analítico dado às fontes apresentadas na introdução desse texto. Por procedimento metodológico, foram utilizadas a descrição e a articulação com a literatura crítica, para a produção da interpretação.

3 INSERVÍVEIS: DESCREVER UMA EXPOSIÇÃO, CONSTRUIR UM OBJETO

Tendo em vista os exemplos citados, interessou-nos mobilizar a discussão, pouco sistematizada na historiografia do *Design* no Brasil, sobre a ideia de função/utilidade. Para retomar a problematização da questão e produzir uma aproximação com a crítica ao funcionalismo modernista brasileiro de forma atualizada – como propõe Campi (2007) –, analisamos uma exposição encenada entre os meses de abril e julho de 2023, na sala dedicada às exposições temporárias do Museu de Artes da Universidade Federal do Paraná (MusA-UFPR), a “*Inservíveis*”.

Como marco referencial para construir a exposição como objeto/fonte para esse texto, aderimos à proposta de Fabris e Corrêa (2022), da necessidade de identificação/constituição de outras fontes para a produção de conhecimento histórico sobre o *Design* e sua prática. A partir dessa perspectiva, eles informam que as exposições organizam os rastros materiais deixados pelas sociedades, de forma a explicitar a relevância dos objetos como mediadores das/nas relações sociais, e por fim, dar acesso à fatura de uma história social do *Design* e da cultura material (Fabris e Corrêa, 2022).

A exposição “Inservíveis” oportunizou a revisão da historiografia do *Design*, a retomada dos fundamentos da teoria do *Design* moderno e o estímulo à reflexão junto à comunidade acadêmica e a sociedade. Os procedimentos simbólicos das artes visuais e das histórias das exposições, aliados aos da museologia, foram úteis para produzir a matéria sobre a qual o argumento foi estruturado, a saber, a montagem da narrativa mobilizadora do sensível das pessoas e da arena expositiva⁵.

Ao ter como ponto de partida a formalização do argumento curatorial, a saber, “pode um objeto resistir a sua função?”, a curadoria recorreu à ideia de fragmento benjaminiana para montar a arena expositiva. Para Benjamin (2019), o fragmento romperia com qualquer linearidade ou causalidade, produzindo interpretações situadas nesse espaço entre as coisas. Esse procedimento de interpretação das relações entre os fragmentos, para Benjamin, seria a matéria da história.

A exposição propôs o “(...) exercício reflexivo de imaginar os objetos e suas (des)funcionalidades práticas e simbólicas (...)” (Musa, 2023). Por meio da presença física dos artefatos, pela constituição de relações de continuidade e descontinuidades produzidas pela sua disposição no espaço da sala, a exposição acionou os “(...) efeitos imaginativos sobre o que são essas coisas e como elas (des)fazem sentidos” (Musa, 2023). No fim, a curadoria explicitou a seguinte provocação “(...) se, e somente se, os objetos resistem à determinação da função” (Musa, 2023). Ao encarar essa provocação, como uma reformulação do argumento, nos propusemos o desafio de buscar como isso esteve presente e como foi ativado para a formulação de um argumento sobre as sociedades a partir das coisas (Fabris e Corrêa, 2022).

A exposição acionou outros meios para produzir a crítica ao funcionalismo e o debate sobre sua permanência na prática e imaginário social do *Design* brasileiro. As(os) curadoras(es) partiram do entendimento de que a reflexão sobre *Design* transborda as disciplinas de história e teoria do *Design*, alcançando as disciplinas e práticas de projeto, os processos construtivos e de fatura de artefatos, os usos e significados atribuídos aos objetos e o que falamos sobre eles. Essa diretriz articulou os trabalhos selecionados para constituir a exposição⁶, as legendas, os textos de parede e o material de divulgação. Somado a isso, elas(es) propuseram uma rede de ações articuladas e interdependentes, reunidos no arquivo da exposição.

O arquivo deu-se como procedimento metodológico para a produção de fontes, cuja existência ampliou as possibilidades para a construção de diferentes projetos de pesquisa e práticas formativas sobre os temas abordados. Ultrapassou-se o reflexo de assistir à exposição como consumidor de um produto cultural, produziu-se a reflexividade e a crítica necessárias para a abertura de possibilidades concretas sobre as formas de lidar com a fuga/resistência dos artefatos, e de alguma forma a nossa, à lógica funcionalista e racionalista, industrial e capitalista. A

⁵ Sobre a ideia de arena expositiva, concordamos com Fabris e Corrêa (2022), ao assumirem a metáfora de Pierre Bourdieu, apresentada no livro *A economia das trocas simbólicas* (2007). Ao assim procederem, interrelacionam a arena e o ambiente expositivo, como estratégia analítica para a explicitação das relações de força - nesse sentido, para Bourdieu, de poder – manifestas em uma mostra.

⁶ Artistas/designers presentes na exposição foram: Antonio Arney, Camila Pansonato, Elvo Benito Damo, Érica Storer de Araujo, Gabriel Freitas, Gabriel Siatkovski, Marcenaria Olinda, Maria Baptista, Mariana Cardozo Brito, Mariana Midori Ando, Rafaella Pacheco, Tiago Volpato, Wiki Pirela e Vitor Reikdal da Silva.

curadoria com essa perspectiva foi ao encontro do argumento de que “o que antes era fechamento, pouco a pouco se vai abrindo; a consciência passa a escutar os apelos que a convocam sempre mais além de seus limites: faz-se a crítica.” (Freire, 2022. P. 14-15).

Foram acionadas diferentes experiências de difusão cultural para circular o argumento, produzir o debate e a tomada de consciência sobre o tema. Ou seja, a exposição teve uma importante dimensão de comunicação a respeito dos processos históricos da sociedade ocidental, industrial, liberal brasileira e sua adesão a conceitos internacionais, que marcaram a compreensão sobre *Design* e da cultura material brasileira. Nesse processo, privilegiou-se, entre algumas possibilidades, as oficinas, visitas comentadas, o uso de redes sociais, a entrevista com artistas e a publicação dos catálogos.

Essas experiências ensaiaram formas de historicizar o tema, a exposição, sua discussão e visualidade. Com isso, produziu-se uma rede de ações heterogênea ativada no processo reflexivo individual e coletivo no contato com a exposição e os materiais difundidos. Na aproximação e troca, a rede de ações produziu diferentes versões sobre o tema, onde não havia um argumento verdadeiro, mas sim, uma atmosfera propícia para o diálogo, mesmo depois de a exposição ter encerrado sua encenação no museu e a arena física fora desfeita.

Para o entendimento da arena proposta pela curadoria, a exposição contou com a participação de 13 artistas/*designers* de diferentes regiões do país e uma artista venezuelana convidada. O conjunto de 15 obras nos mais diferentes suportes, as madeiras e os têxteis, os polímeros e os metais, ademais das superfícies pictóricas, o papel fotográfico e o vídeo (Musa, 2023). Os processos poéticos reuniram da instalação e a performance ao registro da ação como trabalho e documento, da montagem e a assemblagem à citação e acionamento de imagens mentais, da subversão, ao modo surrealista, dos objetos à fatura de objetos únicos por processos industriais. Duas obras da coleção da universidade foram incluídas, pela discussão sobre a noção de função/funcionalidade/utilidade.

Anterior a exposição foram realizados alguns procedimentos preparatórios, um workshop e uma chamada pública. O workshop aconteceu durante o segundo semestre de 2023, com a participação de artistas e de estudantes. Ele foi ativado pela provocação, “O que acontece no objeto, e no corpo, ao retirar-se sua subserviência?” (Storer, 2023. P. 07), formulada pela artista Érica Storer, convidada para ministrar o workshop. Pesquisadora da performance, a artista trabalha com temas relacionados à sobreposição de espaços - por exemplo, o *home office*⁷ -, à otimização das tarefas e do trabalho burocrático, ver a exposição *Prometo Falhar* (2018)⁸.

No workshop a artista propôs a investigação da desobediência do artefato, como potência criativa para refletir sobre os objetos cotidianos. Esse percurso foi informado pelos argumentos registrados no catálogo físico, a saber, “o que sobra do objeto quando este é inservível?” (Storer, 2023. P. 07). Para ela, o objeto inservível era uma instância desprovida de significado e dominação. Ao assim ser, ele encontrava-se no limite entre a disfuncionalidade e a desimportância

⁷ A artista teve o vídeo-perfórmance *Rôm-ófica #1*, entre os trabalhos apresentados na exposição. A discussão realizada nesse trabalho tem relação direta com o argumento apresentado pela curadoria e manteve diálogo constante com as atividades preparatórias e desdobramentos, realizados no período de 2023 e 2024.

⁸ sobre a artista ver GERMANO, Beta. Cinco artistas para ficar de olho. IN: *Arte que Acontece*. São Paulo, 19/06/2020. Dicas. Disponível em: <https://www.artequaacontece.com.br/seis-artistas-para-ficar-de-olho/>

da posse, ou seja, nem útil, nem mercadoria. Nesse lugar, de des-acionamento do interesse pela sua finalidade, o artefato seria coisa com potência de experimentação para se tornar qualquer outra coisa (Storer, 2023). Essa outra coisa, por sua vez, ativaria uma mudança na relação entre artefatos-coisas e as pessoas, provocando uma certa desobediência com relação às estruturas capitalistas (Storer, 2023).

Para a artista, o workshop produziu uma defesa do objeto inservível. Ela afirmou, a “(...) defesa do inservível é garantir a preservação (...), do que não pode ser produtificado e transformado em mercadoria. Do que não é funcional, colecionável e fetichizado.” (Storer, 2023. P. 08). Nesse desejo, Storer problematizou que o envolvimento do corpo com essa coisa-inservível, produziria outras experiências, “as quais ainda desconhecemos e que talvez não sejam nomeadas, mas vividas corporalmente em diálogo com suas materialidades” (Storer, 2023. P. 08).

No envolvimento corpóreo com a coisa, a artista nos convocou a transformar o corpo em coisa com potência para ser. O devir-coisa se expandiria para o devir-corpo. O processo de ação que envolveu corpo e coisa, produziria espaços de invenção e resistência, importantes para o processo. Como resultado foram desenvolvidas 4 peças. Dessas, 2 foram selecionadas para a exposição por discutirem a desativação do sentar-se, a partir da ação sobre a cadeira modelo 1001, da CIMO S.A.⁹.

A chamada pública, no formato de convocatória para envio de trabalhos, foi outra ação da exposição. A chamada foi divulgada no site do museu, no perfil da rede social do laboratório. Seu objetivo, explicitado no edital e registrado no catálogo digital, pretendeu ampliar

as discussões sobre os sentidos e significados acionados pelas noções de funcionalidade/serventia/utilidade, considerando produções expressivas, formulações conceituais e processos idealizados/materializados em outros territórios físicos e imaginativos (Emaranhado.Lab, 2024. P. 08)

Foram selecionadas duas séries que atenderam ao propósito da chamada, um conjunto de mapas imaginados e uma série de assemblagens com materiais encontrados.

A primeira série, da artista Maria Baptista, propôs uma cartografia cruzada entre o dispositivo colonial do mapa e o registro dos caminhos realizados pelos coletivos indígenas no Paraná. Ao sobrepor regimes de localização e constituição do território, a artista produziu uma visualidade que explicitou a tensão entre o fixo do mapa e o transitório do percurso. Esse des-acionamento da fixidez e a explicitação do mapa como uma mentira sobre o espaço e a paisagem, produziram efeitos na reflexão sobre a função do mapa e do conhecimento cartográfico.

A segunda série, da artista Rafaella Pacheco, teve por procedimento a coleta de pedaços de madeira descartados em caçambas de obras. Como uma arqueóloga, a artista produziu itinerários pela cidade, em busca desses materiais descartados, inúteis. O procedimento da artista foi de transformar esses restos em objetos expressivos. Ao produzir o gesto de montar, organizar,

⁹ A CIMO S. A. foi uma indústria de móveis com sede nas cidades de Rio Negrinho (SC), Joinville (SC) e Curitiba, que funcionou do período de 1913 a 1985. A produção seriada e industrial de móveis de madeira foi um marco no projeto de industrialização do Brasil no período das décadas de 1930 a 1950. O modelo 1001, desenvolvido na década de 1930, foi um marco pelo seu projeto, em especial, na otimização do número de peças e facilitação dos processos de produção. O modelo 1001, foi comercializado até a década de 1980, próximo à falência da empresa. (Meurer, 2024).

reagrupar, ela questionou a ideia de descarte, inutilidade, lixo.

Outra ação articulada às anteriores, foi a oficina de expografia. Ela foi organizada em três momentos e conduzida por uma das curadoras da exposição, com o apoio de estudantes voluntários do curso de *Design* de produto e aberta a comunidade externa. O primeiro momento consistiu em uma roda de conversa, em que foram introduzidos conceitos sobre expografia e elencando aspectos da elaboração de argumentos a partir de objetos. A partir da introdução de aspectos gerais do *Design* de exposições, o segundo momento contou com um percurso na mostra, em que a curadora apresentou o argumento curatorial, as decisões expográficas, dando ênfase as limitações e oportunidades estabelecidas a partir da instalação predial e estrutura do museu. A conversa foi tomada como base para o primeiro exercício da oficina, em que as(os) participantes foram convidadas(os) a mapear, as soluções expográficas e os ruídos no processo comunicativo da exposição. O terceiro momento, consistiu na elaboração de novas soluções expográficas, tendo em vista os elementos identificados anteriormente. Para isso, foram compartilhados dois documentos, a planta baixa da sala e a lista das obras. Como resultado, formou-se uma roda de conversa para apresentação das propostas, onde foi possível identificar diferentes alternativas, problemáticas e articulações a partir da mostra.

Tendo em vista essas ações, verifica-se a ampliação da duração da exposição, a validade do seu argumento e da crítica proposta. Acreditamos que o acionamento do argumento da exposição por meio de uma pergunta, foi mais uma das ações produzidas para a exposição. A pergunta sem resposta, produziu campo fértil para a produção de respostas, seja por meio das relações entre os trabalhos expostos, suas naturezas materiais e imagéticas, seja pelos espaços entre os trabalhos e sua potência narrativa.

O arquivo foi concebido como procedimento estratégico para a produção de contranarrativas sobre os artefatos, a exposição e os valores que os mediaram. Ele sustentou a formulação de outras versões da história do *Design*, que têm por base as ideias de inutilidade, resistência e autonomia. Essas versões, em diálogo com outras narrativas, pressionaram a estabilidade do conceito de função/utilidade como a única forma de configuração dos artefatos de *Design*. Ademais de incluir os artesanatos, as manufaturas, as peças únicas e pequenas séries, os artefatos expressivos e aqueles simbólicos, entre outros, que não se encaixam na historiografia estabelecida do *Design*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto analisamos o acionamento do argumento da exposição “Inservíveis”, como crítica ao conceito de função/utilidade estabelecido a partir das tendências internacionais do *Design* modernista, que perdura em algumas práticas, produções e críticas do *Design* brasileiro.

Na historiografia do *Design* o debate sobre a categoria função/utilidade está associada aos valores do projeto estético moderno, ou seja, os modernismos, definidos de forma mais estreita, no início do século XX. Em parte, esses valores foram associados aos desejos de modernização da sociedade nacional e de integração do *Design* brasileiro em um circuito internacional da cultura material.

Essa versão foi acomodada na historiografia do *Design* a partir da permanência de certa literatura conservadora, transformada em manual nas universidades brasileiras, como o livro de Nikolaus Pevsner, publicado em 1930. A ausência de revisão metodológica dessa literatura até a década de 1990, a escassa pesquisa sobre a história do *Design* realizada no país e da inexistência de um circuito de crítica consolidado, produziu, e continua a produzir, efeitos importantes na manutenção do conceito de função/utilidade como um valor definidor da prática de *Design*.

Estabelecemos como percurso para a construção da reflexão sobre o objeto de estudo, a discussão sobre o uso de fontes tridimensionais e visuais na pesquisa de perspectiva histórica, em especial, na história do *Design*. Problematizamos o acionamento dessas fontes em exposições realizadas em museus, centros de investigação e documentação, como documentos privilegiados para a explicitação de argumentos de ampla circulação, alcançando não somente público especialista, mas, e sobretudo, a sociedade em geral.

Analisamos a formulação do argumento da exposição “inservíveis”, por meio da descrição da rede interrelacionada de ações e da constituição de um espaço de diálogo, no qual a historicização do tema, sua reflexão e crítica foram negociadas pelas pessoas e pela curadoria. O percurso traçado para o texto atendeu às orientações de Ramos (2004) sobre o trabalho da pesquisa em história, que tem como objeto de estudo as exposições, os arquivos e as coleções, mantidas em instituições de memória, cumprindo com o objetivo de análise do argumento da exposição como crítica ao funcionalismo.

Mobilizados pelas orientações de Ramos (2004), explicitamos as opções teóricas que a exposição “inservíveis” acionou na/para a formulação de seu argumento e como esse argumento ativou diferentes conhecimentos de disciplinas que constituem um complexo cultural. Entendemos que esses conhecimentos foram materializados em outros artefatos, materiais e narrativos, que ultrapassaram a mostra realizada no museu. Sendo essa última mais um dos documentos reunidos no que foi denominado de arquivo da exposição.

5 Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda Deminicis De. **Mais arte do que a própria arte: sobre o uso do design nos museus e sua pretensão de consagração enquanto arte.** 90 f. Mestrado em DESIGN - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 2019.

ANDRADE, Daniel Grizante De. **Coleções imateriais, exposições efêmeras: Animações no design de exposições.** 217 f. Doutorado em DESIGN - UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2023.

ARAUJO, Marina Moraes De. **A Colaboração no Design de Exposições.** 156 f. Mestrado em DESIGN - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba, 2020.

BARBOSA, Valeria Cilene. **Museu da Casa Brasileira, 1970-2023: Trajetória, Identidade, Perspectivas e sua relação com o design.** 517 f. Doutorado em DESIGN Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2023.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. IN: BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. 2a. Ed; 3a. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 07-20.

BUENO, Georgia Graichen. **Modernos brasileiros +1: um olhar sobre uma exposição de design no Museu Oscar Niemeyer**. 138 f. mestrado em TECNOLOGIA E SOCIEDADE (programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal Do Paraná, Curitiba, 2020.

CAMPI, Isabel. Teorias Historiográficas del Diseño. In: CAMPI, Isabel. **La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño**. México: Editorial Desígnio, 2013. pp. 33-140.

CAMPI, Isabel. Diseño y nostalgia. In: **El consumo de la historia**, La Roca: Ediciones de Belloch/Santa & Cole, 2007, pp.107-146.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARVALHO, Marcelo Rafael De. **O design de exposições de Herbert Bayer**. 160 f. Dissertação (Mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2021

CRESTO, Lindsay Jemima. **A Re-significação da Relação entre Design e Tecnologia na Obra dos Irmãos Campana**. 282 f. mestrado em Tecnologia e Sociedade (Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CUNHA, Alessandra Santos Lima Da. **Design, Território e Espaços Efêmeros: um olhar semiótico para o processo de significação da exposição Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga**. 227 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte, 2020.

EMARANHADO.LAB. **Inservíveis. Textos Críticos**. Curitiba, 2024. Catálogo de Exposição. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/87056>

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; “As exposições como fonte histórica para a disciplina de Design: Aproximações para a formulação de um argumento”. In: SPINILLO, Carla (org.). **Novos Horizontes da Pesquisa em Design**: Coletânea de estudos do PPGDesign/UFPR. São Paulo: Blücher, 2022. p. 17-32.

FABRIS, Yasmin. **A Mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 E 2016)**. 337 f. Doutorado em DESIGN (Programa de Pós-Graduação em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/72420>

FERREIRA, Eduardo Camillo Kasparevicis. **Os currículos mínimos de desenho industrial de 1969 e 1987: origens, constituição, história e diálogo no campo do design**. São Paulo: Blücher, 2018.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo – design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 83 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

GONCALVES, Luana Bortoletto. **Estudo de interações cognitivas aplicado ao design de exposição:**

contribuição para ampliação na experiência do visitante de museu. 127 f. Mestrado em Design, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis, 2020.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Antropologia dos Objetos: Coleções, museus e patrimônio. BIB – **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais.** São Paulo, n. 60, 2005p. 5-25. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/285>

KAMPA, Max Alan. **Entre presenças e ausências: as narrativas históricas do design na exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” em 2011.** 242 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Design) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/76881>

LE GOFF, Jacques. A História Nova. IN: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri. **Nova História em Perspectiva.** Volume I. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1978]. p. 129-176.

LOPES, Renata Perim Albuquerque. **Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo: interlocuções entre arte, curadoria e design.** 179 f. Doutorado em DESIGN. UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro. 2019.

MARGOLINS, Victor. Problemas Narrativas da História do Design Gráfico. IN: MARGOLINS, Victor. **Políticas do Artificial: ensaios e estudos sobre design.** Rio de Janeiro: Record, 2014. pp. 237-251

MELO, Simone Silva. **Projeto de exposições e Cultura Indígenas: do design, da expografia e o Museu do Índio.** 115 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares. IN: **Revista Brasileira de História.** V. 23, n. 45, p. 11-36, Jul 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/abstract/?lang=pt#>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A Cultura no Estudo das Sociedades Antigas. IN: **Revista de História.** São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796>

MEURER, Augusto. **Detalhistas da móveis Cimo em Curitiba (1966-1975):** memória do trabalho em design de móveis. 145 f. Dissertação (mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/88718>

MILLER, Daniel. Teoria das Coisas. IN: MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas.** Estudos antropológicos sobre a cultura material. Jorge Zahar Editoras: Rio de Janeiro, 2013. p. 66-118.

RAMOS, Francisco José Lopes. **A Danação do Objeto.** O museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

MUSA. **Inservíveis.** Curitiba, 2023. Catálogo de Exposição.

NETO, Alceu Paulo Da Silva. **Design cenográfico: Um estudo sobre a exposição Renato Russo.** 149 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2021.

NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri. Introdução: Para a historiografia da Nova História.

IN: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri. **Nova História em Perspectiva**. Volume I. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 7-70.

OLIVEIRA, Alexandre Antonio de. **Memórias Discentes das Experiências nos Cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial da Universidade Federal do Paraná entre 1975 e 1078**. 241 f. Tese (doutorado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Design, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/82677>

PACHECO, Giseli. **O Papel do Design no Processo de Comunicação Museológica: Uma análise da exposição de longa duração do Museu do Amanhã**. 107 f. Dissertação (mestrado em MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2022.

PEREIRA, Julia Botelho. **Materializando O Futuro?: A Construção Do Discurso Expositivo No Museu Do Amanhã**. 227 f. Dissertação (mestrado em DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SAÚDE) - FUNDACAO OSWALDO CRUZ (FIOCRUZ), Rio de Janeiro, 2021.

PIRES, Álvaro P. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H.; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. **A Pesquisa Qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. 4a. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2014. (Coleção Sociologia). pp. 43-94

REIS, Paulo R. O. **Arte e Vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SA, Manuel Henrique Dos Santos Alves De. **Design Estratégico Para Planejamento Museal Em Tempos De Pandemia: O caso do Museu da Abolição**. 213 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife, 2022.

SILVA, Cristiane Alves Da. **Ações educativas e suas relações com o design expositivo na Casa Museu Ema Klabin**. 198 f. Mestrado em DESIGN Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2023.

SILVA, Bruna Leticia Estevao Da. **Bahia no Ibirapuera: o mobiliário como aparato para a narrativa da exposição**. 117 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, São Paulo, 2022.

SILVA, Ana Paula Franca Carneiro Da. **Design À Mostra: Uma Abordagem Crítica A Partir Da Exposição Do 32º Prêmio Design Mcb (2018-2019)**. 265 f. Tese (doutorado em DESIGN). UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Design, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/78816>

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

STORER, Érica. Em defesa dos inservíveis. IN: MUSA. **Inservíveis**. Curitiba. Catálogo de Exposição. 2024. P. 06-08.

TOMASI, Clarissa Guimaraes. **Contribuições do design de interação para a experiência de crianças na exposição virtual "sertão mundo"**. 219 f. Dissertação (mestrado em DESIGN) - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte, 2022.

VOVELLE, Michel. A História e a Longa Duração. IN: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri. **Nova História em Perspectiva**. Volume I. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1978]. P. 371-

407.