

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

GEORGIA GRAICHEN BUENO GUTERRES

MODERNOS BRASILEIROS +1: Um olhar sobre uma exposição de design no
Museu Oscar Niemeyer

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2020

GEORGIA GRAICHEN BUENO GUTERRES

MODERNOS BRASILEIROS +1: Um olhar sobre uma exposição de design no Museu Oscar Niemeyer

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de concentração Mediações e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Guterres, Georgia Graichen Bueno

Modernos brasileiros +1 [recurso eletrônico] : um olhar sobre uma exposição de design no Museu Oscar Niemeyer / Georgia Graichen Bueno Guterres.-- 2020.
1 arquivo texto (138 f.): PDF ; 5,44 MB

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 1 jun. 2020)

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2020

Bibliografia: f. 101-107.

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Museu Oscar Niemeyer - Exposições. 3. Design - Exposições. 4. Mobiliário - Brasil - História - Exposições. 5. Mobiliário - Projetos - Brasil - Exposições. 6. Decoração de interiores - Exposições. 7. Mobiliário - Estilos. 8. Mobiliário. 9. Projeto de produto - Exposições. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: ed. 23 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

A Dissertação de Mestrado intitulada “**Modernos brasileiros +1: Um olhar sobre uma exposição de design no Museu Oscar Niemeyer**”, defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Georgia Graichen Bueno Guterres**, no dia **30 de abril de 2020**, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Área de concentração **Tecnologia e Sociedade**, Linha de pesquisa **Mediações e Cultura**, e aprovada em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa – Presidente - UFPR

Profa. Dra. Rosane Kaminski – UFPR

Profa. Dra. Luciana Martha Silveira – UTFPR

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 30 de abril de 2020.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

AGRADECIMENTOS

Durante o processo do mestrado esta pesquisa se constituiu com a ajuda e o incentivo de diversas pessoas. Agradeço primeiramente ao meu orientador, prof. Ronaldo, por todas as conversas, leituras atentas e dedicação de uma vida à pesquisa e a educação.

Agradeço a CAPES pelo auxílio financeiro a esta pesquisa, principalmente no momento intenso que foi o período em que este trabalho foi escrito e onde o reconhecimento às instituições de incentivo a pesquisa devem ser ainda mais valorizadas.

A UTFPR, em especial ao Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) pelo acolhimento. As professoras e professores da linha de Mediações e Culturas por todas as aulas e conversas que ultrapassam os limites da sala de aula e que levamos para a vida.

A professora Rosane Kaminski por aceitar fazer parte da banca de qualificação e de defesa, com uma leitura atenta e dedicada que foi (e será) fundamental para esta pesquisa. A professora Luciana Silveira, que além de se dedicar a leitura e apontamentos preciosos na banca, acompanha a minha jornada acadêmica desde a graduação com generosidade e carinho.

Aos queridos amigos que o mestrado me trouxe, Leo, Luana, Takashi, Rosa, Maclau, Ana Paula França e Lucas por todo apoio, escuta e conversas calorosas. Aos colegas do grupo de orientandos do prof. Ronaldo pelo apoio, leituras, discussões e aprendizado.

Aos meus amigos e familiares que sempre ficam ao meu lado em todas as escolhas da vida. A minha mãe, a Clau, vó, Cris, Rodrigo e Gabi, que são a minha base. Ao Marco, companheiro de vida que traz leveza e amor ao meu dia-a-dia. E agora também, ao Joaquim, que de dentro da barriga compartilhou na primeira metade da gestação, o final do (intenso) processo do mestrado.

Una silla es un objeto para sentarse, con un respaldo y patas, dice el diccionario. Pero qué representa una silla. Un lugar de trabajo, donde el hombre se dobla ante una mesa y medita, escribe páginas, firma cheques, cartas de amor o de desahucio (...).

Pero las sillas de Morante son para Usted, no son para sentarse. Son para verlas, disfrutarlas, en su desvaimiento fino del color que va del magenta a lo oscuro, tiene un respaldo alto, es verdad, pero es porque usted si se sentara en ella haría hermosos poemas, dejaría volar libre su imaginación, firmarían la felicidad de todo el mundo, desharía los entuertos del planeta, cantarían las más bellas canciones, vería el mundo más bello, más justo, más limpio de insolencias. No habría ni un solo sentimiento nefasto, solo felicidad. Y no estaría sobre el suelo.

Colgaría de una pared como esas bellezas solitarias, pensando en dónde estará la otra silla de la serie a la cual pertenece. (...). Pero esté seguro que cuando vea una silla de Morante no le quedará más remedio que pensar, que a pesar de todo, el mundo es bello y la vida vale la pena vivirla. Esta silla es para Usted, disfrútea según Usted pueda acercarse a un mundo parecido al del artista que tanto deseo de homenajearlo ha tenido. Gracias por aceptala.”

*Trecho retirado da carta
“Las Sillas” sobre as cadeiras
do artista e designer
Rafael Morante,
por Teté Blanco, Havana, 2012.*

RESUMO

Essa pesquisa visa estudar versões do design brasileiro que foram apresentadas em uma exposição de mobiliário. A ideia é compreender como uma exposição coletiva de mobiliário, apresentada no maior museu do estado, pode ser explorada por aspectos não-canônicos da história do design. E compreender como o universo da pesquisa está representado, quais relações institucionais, pessoais e de circulação e consumo dos artefatos apresentados na mostra podem ser vistas por meio do material levantado na pesquisa. A exposição “Modernos brasileiros +1” foi uma exposição de design de mobiliário moderno brasileiro realizada no Museu Oscar Niemeyer no ano de 2010. O conceito de argumento curatorial filiado nesta pesquisa e os elementos expográficos considerados foram definidos a partir das discussões em torno do uso de recursos cenográficos estabelecidos, principalmente, por Gonçalves (2004) e Meneses (2013). E o pensamento de versões do design está pautada em autores como Campi (2013), Niemeyer (2000) e Forty (2013). Para a análise deste trabalho, optou-se por uma metodologia de cruzamento entre as referências bibliográficas, a documentação oficial sobre a exposição e entrevistas realizadas com interlocutoras da mostra. As entrevistas têm como base a história oral com principal referência nos estudos de Alberti (2008). Esse cruzamento possibilitou pensar outras ideias sobre a história do design presente na mostra que fogem dos conceitos canônicos apresentados na história do design tradicional.

Palavras-chave: Design. História do Design. Exposição. Curadoria.

ABSTRACT

This research aims to study versions of Brazilian design that were presented at a furniture exhibition. The idea is to understand in which ways thi furniture exhibition, presented in the largest museum in the state, can be explored by aspects other than the canonical of the history of the design. And how the research universe is represented and what institutional, personal and circulation and consumption of artifacts relationships presented in the exhibition can be seen through the material surveyed. "Brazilian moderns +1" was an exhibition of modern furniture design exhibition held at the Museu Oscar Niemeyer in 2010. The concept of curatorial argument affiliated with this research and the expographic elements considered were defined from the discussions around the use of scenographic resources established mainly by Gonçalves (2004) and Meneses (2013). The thinking of design versions is based on authors like Campi (2013), Niemeyer (2000) and Forty (2013). For the analysis of this work, we opted for a cross-checking methodology between bibliographic references, official documentation on the exhibition and interviews with the exhibition's interlocutors. The interviews are based on oral history with the main reference in studies of Alberti (2008). This crossing made it possible to think about other ideas about the history of design present in the exhibition that run away from the canonical concepts presented in history of traditional design.

Keywords: Design. History of design. Exhibition. Curatorship.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 01 – Fotografia panorâmica retirada do Tour Virtual antes de passar pelo programa de compilação e animação – Exposição “Modernos brasileiros +1” (2010) | 33 |
| Figura 02 – Tela de carregamento do Tour Virtual | 33 |
| Figura 03 – Navegação do Tour Virtual | 34 |
| Figura 04 – Informação sobre o artefato | 35 |
| Figura 05 – Rede da exposição “Modernos brasileiros +1” (2010) | 40 |
| Figura 06 – Interlocutoras e Interlocutores | 43 |
| Figura 07 – Localização do Museu Oscar Niemeyer | 46 |
| Figura 08 – Projeto de reforma do Edifício Castello Branco com duas estruturas semicirculares | 51 |
| Figura 09 – Mapa do MON – Primeiro Andar | 52 |
| Figura 10 – Mapa do MON – Térreo | 52 |
| Figura 11 – Mapa do MON – Subsolo | 54 |
| Figura 12 – Mapa do MON – Olho | 55 |
| Figura 13 – Linha do tempo das exposições de design que ocorreram no MON | 58 |
| Figura 14 – Matéria do jornal do Estado (2010) | 74 |
| Figura 15 – Catálogo | 81 |
| Figura 16 – Folder “aberto” – imagem do material impresso dos dois lados | 83 |
| Figura 17 – Cadeira de Jacarandá – Geraldo de Barros | 84 |
| Figura 18 – Capa do catálogo “Modernos brasileiros +1” | 88 |
| Figura 19 – Cadeiras Oscar Niemeyer | 91 |
| Figura 20 – Espreguiçadeira de balanço Oscar Niemeyer – Corredor do MON na exposição “Modernos brasileiros +1” (2010) | 92 |
| Figura 21 – Poltrona Pelicano | 94 |
| Figura 22 – Poltrona Pelicano – Catálogo | 95 |
| Figura 23 – Artefatos desmontados | 96 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 01 – Tipologia do material disponível sobre as exposições de design no Museu Oscar Niemeyer | 30 |
| Tabela 02 – Entrevistas informais | 31 |
| Tabela 03 – Modelo de Diário de Campo | 32 |
| Tabela 04 – Ficha de Perfil | 37 |
| Tabela 05 – Exemplo de roteiro de entrevista com Consuelo Cornelsen | 38 |
| Tabela 06 – Protocolo de transcrição de entrevista | 42 |
| Tabela 07 – Exposições de design no MON | 58 |
| Tabela 08 – Realização e patrocínio das exposições de design concebidas por Consuelo Cornelsen | 67 |
| Tabela 09 – Textos | 80 |

LISTA DE FONTES

- FOGAGNOLI (2018) Entrevista concedida por Sandra Fogagnoli em agosto de 2018
- CORNELSEN (2018) Entrevista concedida por Consuelo Cornelsen em agosto de 2018
- CORNELSEN (2019) Entrevista concedida por Consuelo Cornelsen em março de 2019
- MOTTA (2019) Entrevista concedida por Carlos Motta em abril de 2019
- BUENO (2019) Entrevista concedida por Graça Bueno em abril de 2019
- CAMPOS (2019) Entrevista concedida por Sérgio Campos em abril de 2019
- GNOATO (2019) Entrevista concedida por Salvador Gnoato em abril de 2019
- DUSCHENES (2019) Entrevista concedida por Ronaldo Duschenes em abril de 2019

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 CAMINHOS METODOLÓGICOS | 24 |
| 2.1 NATUREZA DA PESQUISA E SELEÇÃO DO MÉTODO | 27 |
| 2.2 ESTRATÉGIAS DE PESQUISA: etapas, procedimentos e protocolos | 29 |
| 2.3 INTERLOCUTORAS | 41 |
| 2.4 ESTRATÉGIA DE ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS | 44 |
| 3 AS EXPOSIÇÕES DE DESIGN E O MUSEU | 45 |
| 3.1 O INÍCIO DO MUSEU | 45 |
| 3.2 A ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER E O MON | 50 |
| 3.3 AS EXPOSIÇÕES DE DESIGN NO MON | 56 |
| 3.4 UM CICLO DE EXPOSIÇÕES NO MUSEU | 64 |
| 4 MODERNOS BRASILEIROS +1 | 68 |
| 4.1 DESIGNERS E A SUA REPRESENTAÇÃO NO ESPAÇO EXPOSITIVO | 70 |
| 4.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE AS RELAÇÕES DE AUTOR-OBRA NA EXPOSIÇÃO MODERNOS BRASILEIROS +1 | 78 |
| 4.2.1 O +1 | 86 |
| 4.2.2 A arquitetura de Oscar Niemeyer na mostra | 90 |
| 4.3 APRESENTAÇÃO DOS ARTEFATOS MONTADOS E DESMONTADOS ... | 93 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 98 |
| REFERÊNCIAS | 103 |
| APÊNDICES | 110 |
| ANEXOS | 138 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar versões sobre o design brasileiro apresentadas em uma exposição de mobiliário. A história do design brasileiro esteve presente por toda a minha graduação. Durante a faculdade, após atuar como monitora em disciplinas como História do Design e Teoria do Design concebi o meu projeto de conclusão de curso centrado em aspectos iniciais de cromofobia e cromofilia em artefatos do design brasileiro da década de 1960¹, unindo assim a História do Design e Teoria da Cor. Estudos sobre técnica e tecnologia fazem parte do Programa de Pós Graduação ao qual estou filiada, e se desenvolvem como uma chave importante para pesquisar as relações entre arte, design e sociedade.

Os museus são lugares que expõem histórias e experiências e, ao circular por seus espaços, a visitante² interage com as exposições de maneira única, pessoal e intransferível, onde a exposição também se faz pelo olhar da visitante que relaciona, vivencia, rememora e cria suas experiências particulares na mesma medida de quem fez a curadoria.

O Museu Oscar Niemeyer, consolidou-se como um recanto dentro de Curitiba. O grande prédio principal ou os caminhos subterrâneos para chegar à torre do Olho deslocam, criam novas visões sobre o design, a arte, a arquitetura e a cidade.

As exposições de design estão presentes no Museu Oscar Niemeyer desde o seu primeiro ano. Na inauguração, ainda com o nome de NovoMuseu³, uma das exposições de estreia era a mostra *Uma história do sentar*⁴ (2002) com a curadoria de Adélia Borges⁵. Em entrevista Sandra Fogagnoli⁶, coordenadora de produção do

¹ GRAICHEN, Georgia. Estudos Iniciais para um Panorama Cromático do Design Brasileiro da década de 1960. 2014. Sob a orientação da profa. Dra. Luciana Martha Silveira. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) Departamento de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

² Optou-se nesta pesquisa utilizar o feminino genérico no desenvolvimento do texto.

³ O NovoMuseu foi o nome inicial do Museu Oscar Niemeyer. No ano de 2002, último ano da gestão do Governador Jaime Lerner, foi inaugurado o maior museu da cidade de Curitiba, com o nome de NovoMuseu. Após o seu primeiro ciclo de exposições, o museu fecha para a conclusão da reforma e, já na gestão do Governador Roberto Requião, reinaugura (em 2003), com o nome de Museu Oscar Niemeyer. (Esse tema é tratado de maneira mais aprofundada no capítulo 3 desta pesquisa).

⁴ Optou-se nesta pesquisa, por uniformizar os títulos das exposições em itálico.

⁵ Adélia Borges é crítica, historiadora de design e artesanato e curadora. Entre 2003 e 2007 foi diretora do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo (SP) (ADÉLIA BORGES, 2019).

MON, relata que o museu carrega em sua missão o design, a arquitetura e as artes visuais e busca sempre apresentar exposições dessas três áreas (FOGAGNOLI, 2018).

Entre as vinte e três exposições de design que aconteceram no Museu Oscar Niemeyer desde a sua inauguração em 2002 até o ano de 2018, oito são de curadoria da curitibana Consuelo Cornelsen, sendo a curadora de exposições de design com a maior recorrência de trabalhos dentro do MON.

Consuelo Cornelsen é filha do arquiteto Lolô Cornelsen. E devido as suas relações pessoais e aos circuitos em que esteve durante toda a sua vida, Consuelo já se relacionava com pessoas chave no meio artístico, cultural e político da cidade. Estas relações, não foram as únicas, mas, foram determinantes no acesso da curadora ao meio do museu, possibilitando produzir diversas exposições.

No período de 2010 a 2013, Consuelo realizou cinco exposições consecutivas de design de mobiliário brasileiro. Este ciclo de exposições teve início com a mostra coletiva *Modernos brasileiros +1* que tinha como objetivo apresentar um panorama do design moderno brasileiro (CORNELSEN, 2018).

A exposição *Modernos brasileiros +1* aconteceu de 30 de setembro de 2010 a 31 de janeiro de 2011, na sala Miguel Bakun, atualmente sala 07 do Museu Oscar Niemeyer (MON). Foram apresentados na mostra 55 artefatos de 20 designers⁷, com peças que compreendiam desde os anos 1920 até os anos 2000.

Consuelo (2018) relata que a ideia era promover um ciclo para cada designer que fazia parte da exposição *Modernos brasileiros +1* e após este ciclo, fazer outra coletiva para mostrar um panorama das contemporâneas, também seguida de exposições individuais. Porém, o projeto não se desenvolveu desta maneira, e as quatro mostras que sucederam a *Modernos brasileiros +1* foram: *John Graz*⁸ (2010)

⁶Sandra Fogagnoli é artista plástica formada pela Escola de Belas Artes do Paraná (Embap) e atuou como produtora cultural trabalhando na Fundação Cultural de Curitiba e no Museu Oscar Niemeyer. (Ver: Ficha de Perfil das Interlocutoras – Apêndice A).

⁷ Optou-se nesta pesquisa usar o termo “designer” para se referir as profissionais que foram homenageadas na exposição *Modernos brasileiros +1*. Porém, compreende-se que várias dessas profissionais não se dedicaram exclusivamente a área do design e, se desenvolveram profissionalmente também como arquitetas, artistas plásticas, fotógrafas, marceneiras etc.

⁸ John Graz era Suíço, radicado no Brasil em 1920, apresentou em seu trabalho a influência das vanguardas artísticas europeias. Teve suas pinturas apresentadas na semana de Arte Moderna do Brasil de 1922, e em 1925 iniciou a sua carreira como arquiteto e designer de interiores. (MAC-USP, 2019).

- *artista plástico, arquiteto e designer, Carlos Motta*⁹: *marceneiro, designer e arquiteto* (2011); *Jorge Zalszupin*¹⁰: *design arquitetura e reedição* (2012); *Jayme Bernardo*¹¹, *designer* (2013).

Dessas quatro exposições, duas foram dos designers modernistas - *John Graz* (2010) e *Jorge Zalszupin: design arquitetura e reedição* (2012) – e duas de designers contemporâneos: *Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto* (2011) e *Jayme Bernardo, designer* (2013). Destes quatro designers com exposições individuais, três deles estiveram presentes na *Modernos brasileiros +1*, os dois modernistas e o Carlos Motta, que representava o +1 da exposição.

Em um texto descritivo sobre a exposição, disponível no Centro de Documentação e Referência do MON, Consuelo justifica a escolha de Carlos Motta como o +1 da exposição pela maneira que o designer utiliza a madeira. E que, para ela, essa característica o aproxima dos modernistas.

Como recorte dessa pesquisa, voltarei a análise para a exposição coletiva *Modernos brasileiros +1*. A escolha por este recorte se justifica por ser a primeira exposição do ciclo de exposições de Consuelo Cornelsen sobre mobiliário brasileiro, por ser a única exposição coletiva deste ciclo e pela recorrência de citações dessa exposição na fala das minhas interlocutoras.

Para realizar uma aproximação com a exposição, primeiramente, fui ao Centro de Documentação e Referência do MON, onde encontrei diferentes tipologias de documentos sobre a mostra. Por meio destes materiais mapeamos as exposições com registro existente no Centro de Documentação do museu e começamos a construir o universo de pesquisa. Porém, faltavam outras referências que relatassem aspectos das exposições que o material não contemplava. Assim, me filiei as orientações da história oral como mais um meio para a obtenção de documentos.

Verena Alberti¹² (2008) coloca que “história oral é, ao mesmo tempo, um relato de ações passadas e um resíduo de ações desencadeadas na própria

⁹ Carlos Motta é designer, arquiteto e marceneiro paulista que iniciou o seu ateliê na década de 1970 e tem como característica em seu trabalho o uso de madeira de reflorestamento e materiais sustentáveis. (CARLOS MOTTA, 2019).

¹⁰ Jorge Zalszupin era polonês que veio para o Brasil na década de 1950, iniciou aqui a sua carreira como arquiteto e, para integrar seus projetos de arquitetura, desenhava móveis e desenvolvia projetos de design de interiores (JORGE ZALSZUPIN, 2019).

¹¹ Jayme Bernardo é arquiteto e designer curitibano que iniciou o seu escritório de arquitetura e design na década de 1990, em Curitiba (JAYME BERNARDO, 2019).

¹² Optou-se neste trabalho que na primeira vez em que uma autora ou autor é citada, será apresentada com nome e sobrenome, afim de não invisibilizar autoras mulheres dentro da pesquisa.

entrevista. Com uma diferença, é claro: enquanto na autobiografia há apenas um autor, na entrevista de história oral há no mínimo dois autores - o entrevistado e o entrevistador” (ALBERTI, 2008, p. 169). Ou seja, ao optar pela história oral compreendo que os relatos descritos na entrevista são vestígios para se conhecer o passado que também foram se reconstruindo no momento em que as interlocutoras estão concedendo a entrevista. Entendo que a história relatada em entrevista aconteceu independente dos vestígios contados pelas interlocutoras, mas hoje, só pode existir por causa destes vestígios e de outros, constituindo assim o passado.

Com isto, essa pesquisa se apoia - além de uma revisão bibliográfica nas áreas da museologia, design, técnica e tecnologia – na fala das interlocutoras como fonte oral e em materiais coletados sobre a mostra. E compreendo, que estes materiais são olhares sobre a ideia que a curadoria e o museu passaram da exposição e do design moderno brasileiro.

O cruzamento dessas referências forma a base para pensar questões que apareceram, de maneiras diferentes, nestes materiais e que possibilitaram pensar outras versões da história do design, tendo como pano de fundo, um olhar sobre a técnica e a tecnologia dentro desta exposição.

Estas relações se tornaram possíveis pois o espaço museológico não é um espaço neutro e as exposições são entrelaçamentos de histórias, relações e tensões. O autor Ulpiano Bezerra de Meneses (2013), coloca que “a característica basilar e de cujas implicações pouco nos damos conta é o caráter da exposição como convenção visual, organização de objetos para produção de sentido” (MENESES, 2013, p. 31). Sendo assim, impossível tratar uma exposição como algo natural ou óbvio. E as escolhas dentro do ambiente expositivo são (geralmente) apenas uma entre várias visões sobre determinado assunto, objeto e tema exposto.

Já para Francisco Ramos (2008), o museu é um lugar institucionalizado, onde o artefato¹³ exibido é apenas um recorte, e, a exposição é uma leitura possível, uma sugestão, dependendo de quem vê e do que está disposto a ver. Em suma, me filio ao autor ao relatar que o espaço museológico é um local para exercitar a reflexão “sobre múltiplas relações entre o presente e o passado, através de objetos no

¹³ Com base em Mariuze Mendes (2012), optei por usar o termo “artefatos”, preferencialmente para designar objetos que são produtos da ação humana e atendem a necessidades materiais e/ou simbólicas, sendo significados em processos culturais nas esferas de produção, circulação e consumo. Em alguns momentos também poderão ser utilizados os termos: “objetos”, “bens”, “produtos”, “mercadorias”, “coisas” – de acordo com a fala dos autores envolvidos na análise.

espaço expositivo. Em tal abordagem, não se trata de colocar objetos no espaço para criar a exposição. O objeto é entendido como fenômeno que cria o espaço, e que, ao mesmo tempo, se faz no espaço” (RAMOS, 2008, p. 131-132).

Penso que os objetos dentro de um museu são, principalmente para mobiliários e outros artefatos de design, sempre como objetos relocados, fora de seu espaço habitual.

Igor Kopytoff (2008), relata que o artefato no museu representa apenas um estágio de sua biografia. Arjun Appadurai e Carol Breckenridge (2007), nos lembram que os significados dos objetos, principalmente neste estágio de sua biografia, musealizados, são compostos por uma “negociação entre os seus significados culturais de longa duração e os objetivos mais voláteis dos grupos” (APPADURAI; BRECKENRIDGE, 2007, p. 11).

Estas negociações e relações de significado das coisas nos formam, significam e nos constituem. Me filio a essa ideia da cultura material com base no autor Daniel Miller (2013), onde ele coloca que “grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” (MILLER, 2013, p. 79).

Esse autor apresenta uma alternativa àquelas pesquisas sobre cultura material que se habituaram a enxergar os objetos como simples representações daquilo que somos, sentimos ou integramos. Afirma que os objetos que possuímos e que nos rodeiam nos formatam no mesmo grau em que são formatados por nós. O autor procura entender a convivência dos indivíduos com os objetos, que inclui: a esfera do uso; a complexidade da posse; a interpretação de tais trechos no cotidiano; o ato de conferir significado a eles, e lhes atribuir valor, dedicar sentimentos e cuidados.

A priori, quem determina a escolha dos artefatos, a forma em que estes objetos irão aparecer na exposição e os conceitos a serem passados é a curadora. Para Cauê Alves (2010), curadoras são profissionais que estão incumbidas de cuidar, zelar e defender os interesses das artistas e dos trabalhos de arte. E ainda complementa, que o campo da curadoria, como conhecemos hoje, é um campo novo e interdisciplinar, que envolve tomada de decisões, reflexões, negociações com as mais diversas instâncias. Compreendo, pautada em Hans U. Obrist (2014), que diferentes interpretações para a palavra ‘curadora’ surgiram no decorrer dos séculos,

mas o trabalho de curadoras contemporâneas está próximo do “sentido de curare de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver” (OBRIST, 2014, p. 38). E que esta profissional exerce uma mediação dentro do processo de criação e desenvolvimento de uma exposição, onde a curadoria é realizada pelo que foi selecionado e também por tudo que não foi.

E esta seleção realizada pela curadoria é expandida quando associada a expografia da mostra. Para Meneses (2013), a expografia é primordial para que a visitante construa uma concepção sobre como se dão às relações entre sentidos e os contextos que estão em interação na exposição. Já Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004), comenta que “a distribuição no espaço, o uso da luz, o emprego da cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra” (GONÇALVES, 2004, p. 34).

Pensar em exposições de design é relacionar artefatos fora do ambiente de uso para pensar em como eles se constituem e se relacionam com os espaços e com as pessoas. Para Adrian Forty (2013),

longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (FORTY, 2013, p. 12).

Estas relações do design com a sociedade são anteriores ao design moderno, período este que foi apresentado na exposição *Modernos brasileiros +1*. Para Lucy Niemeyer (2000), a produção material brasileira teve início no artesanato indígena e, no período da colonização, a produção voltou-se para uma estrutura econômica baseada no extrativismo de matérias primas nacionais e práticas mercantilistas (NIEMEYER, 2000, p. 49). Esta cultura extrativista principalmente de madeiras nativas, posteriormente, foi base para o desenvolvimento do mobiliário nacional e o uso as madeiras.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2017), comenta que a produção dos móveis modernos brasileiros teve início no período entre guerras, devido a emergência da arquitetura moderna no país e com grande influência dos

movimentos modernistas de literatura e das artes plásticas iniciados na década de 1920. Iniciando assim um movimento de desvinculação do estilo de mobiliário conhecido como “Luízes” (fazendo referência aos reis) trazido da Europa (SANTOS, 2017). Porém, neste início, Santos (2017) relata que mesmo com a inserção de novas tecnologias para a produção, o móvel moderno brasileiro começou com um caráter predominantemente internacional e tinha como característica o que estava em vigência nos Estados Unidos e na Europa neste período, como o Art Decô francês (SANTOS, 2017). Para Mariuze Mendes e Gilson Queluz (2008),

há no início da modernização no Brasil uma tendência à simplificação e geometrização das formas, com forte influência do estilo Art Déco, entretanto, com relação ao sistema de produção, apesar da concepção formal e estética modernista, a fabricação de móveis ainda segue no sentido em muitos casos de forma artesanal. Segundo Niemeyer, só nas décadas de [19]30 a [19]50 que ocorre o início da industrialização em virtude da substituição às importações dos bens europeus, que se intensificou de 1950 a [19]64, através da internacionalização do mercado que favoreceu a importação de máquinas, equipamentos e tecnologias (2000:53). A modernidade foi um projeto que passou do campo político, artístico, intelectual, para o espaço público e privado (MENDES; QUELUZ, 2008, 71).

A busca por um estilo de mobiliário brasileiro e o uso de materiais genuinamente nacionais se intensificou no período após a Segunda Guerra Mundial, além da influência do concretismo para a produção de móveis (SANTOS, 2017).

E assim como Mendes e Queluz (2008), Santos (2017) coloca que o móvel moderno no Brasil caminhou entre a produção artesanal e a fabricação seriada. E completa que com o passar dos anos, este estilo foi se mesclando com as características nacionais e ficando mais próximo da nossa realidade cultural (SANTOS, 2017).

A intenção desta pesquisa é buscar uma outra forma de compreender e refletir sobre a história do design de mobiliário brasileiro, tendo como plano de fundo, a técnica e a tecnologia por meio da exposição Modernos brasileiros +1.

Para Niemeyer (2000) o trabalho de design está entrelaçado com a tecnologia e com o processo de produção industrial e as mudanças ocorridas na história do design nacional decorrem de mudanças na estruturação econômica do país. A autora coloca três fases destas mudanças, sendo,

a primeira delas do final do século XIX até 1930, com a produção manufatureira incipiente. A ela se sucede o período de 1930 a 1950, quando se processa a industrialização por substituição de importações, centrada basicamente na produção de bens de consumo. Finalmente, a terceira fase

ocorre de 1950 a 1964, com uma industrialização intensiva, com crescente internacionalização do mercado interno (NIEMEYER, 2000, p. 19).

Os três períodos apontados por Niemeyer (2000) estão presentes na exposição *Modernos brasileiros +1*, onde o recorte temporal da exposição contempla peças de 1920 a 2000. Mesmo a exposição com um recorte temporal tão amplo caracterizado como modernismo, não abre espaço para explorar as nuances e influências – sociais, econômicas, tecnológicas – dos 90 anos de produção que estavam representados.

Para Marília Gomes de Carvalho (1998), “historicamente, verifica-se a ênfase determinista localizada no “espírito da época” que domina cada momento histórico. Explicações deterministas interpretam os fenômenos sociais das mais diferentes formas” (CARVALHO, 1998, p. 63). E a autora ainda continua, que “o desenvolvimento das forças produtivas, especialmente o desenvolvimento tecnológico – fenômeno que marca profundamente o século XX – levou a outra forma de determinismo, o tecnológico. Através desta ótica a tecnologia é vista o elemento que determina a vida social” (CARVALHO, 1998, p. 63). Este pensamento coloca a tecnologia como capacitadora de transformar a sociedade como um todo, independentemente de suas dimensões. Alçada em Carvalho (1998), entendo que “qualquer tipo de determinismo é reducionista e não permite uma visão totalizante da sociedade” (CARVALHO, 1998, p. 63).

Carlos A. Faraco (1998), nota que a tecnologia, fora de uma visão determinista, contribui para alterar os modos de fazer humano, e tem impacto sobre o desenvolvimento social, a consciência humana e seus valores sociais (FARACO, 1998, p. 3-4). Para pensar a tecnologia dentro do espaço expositivo, uma das formas de vê-la é compreendê-la como linguagem. Para Faraco (1998), “ao gerar significação, a tecnologia como linguagem passa a dar determinados sentidos para as ações dos agentes sociais (passa a ser uma espécie de cimento semiótico dessas ações), bem como cria condições para retecer as malhas das relações de poder” (FARACO, 1998, p. 4).

Já para pensar o conceito de técnica, me apoio na ideia de Álvaro Vieira Pinto¹⁴, onde, em seu trabalho “O Conceito da Tecnologia” de 2005, o autor destaca

¹⁴ Este autor, filósofo brasileiro (1909-1987), que se dedicou a estudar temas dentro das áreas de tecnologia, educação e filosofia e manteve a sua produção entre as décadas de 1950 a 1980. O livro

uma definição que “o conceito de técnica não se reduz ao modo de fazer algo, e está intrínseca na natureza humana, como uma mediação direta ou indireta visando uma finalidade. Onde a natureza humana é capaz de produzir meios artificiais de resolver problemas” (VIEIRA PINTO, 2005).

Dentro de uma exposição de design, é possível pensar também qual caminho da história do design estava ali representado e como a técnica e a tecnologia influenciaram neste processo. Não como forma única e determinante, mas como mais uma influência no desenvolvimento da história do design apresentada na exposição. Ao colocar lado a lado diferentes artefatos, de períodos distintos um outro olhar para a exposição, além de uma visão de tempo ou de autor, é possível identificar o uso, apropriação, as técnicas produtivas e pensar para além da história do design tradicional, outros tensionamentos e relações que se fazem presentes. Assim, ao pensar o espaço expositivo com um olhar para os meios produtivos, de circulação e consumo de artefatos de design que compõe a mostra estudada, compreendo a pergunta de pesquisa desse trabalho, como:

Quais eram as versões da história do design brasileiro que estavam presentes na exposição “Modernos brasileiros +1”?

Com isso, identifico alguns objetivos para a construção dessa pesquisa, sendo eles:

- Identificar os argumentos por parte da curadoria e do museu que construíram a narrativa expográfica da mostra *Modernos brasileiros +1*;
- Contrapor e relacionar os argumentos curatoriais e expositivos presentes na exposição *Modernos brasileiros +1* com a fala das interlocutoras e com os materiais coletados sobre a mostra;
- Analisar a exposição *Modernos brasileiros +1* afim de compreender sobre versões da história do design estão presentes nesta exposição e desta forma, pensar a história do design sobre uma outra perspectiva.

O desenvolvimento desta pesquisa está dividido em introdução, mais três capítulos e as considerações finais. O capítulo 2, intitulado Caminhos Metodológicos,

utilizado nesta dissertação foi publicado em 2005 e se trata do manuscrito do autor com data de 1973 (GONZATTO; MERKLE, 2015).

pretende relatar os procedimentos metodológicos realizados nesta pesquisa e apresentar os protocolos utilizados para a sistematização de dados e análise. Essa pesquisa têm um caráter qualitativo e teve como base trabalhos no âmbito das ciências humanas, que influenciaram a definição desse tema, pergunta de pesquisa e objetivos.

As disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) foram essenciais para a reflexão sobre o tema e a aproximação com diversos autores.

Além das disciplinas, os grupos de estudo Design e Cultura (PPGTE) coordenados pela Professora Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz e o grupo denominado Teoria, História e Crítica sobre a Cultura Material, formado por orientandos do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, também tiveram importância decisiva na minha formação enquanto pesquisadora e no desenvolvimento dessa pesquisa.

Outra característica desse trabalho é o uso da história oral como método para obtenção de documentos. Tendo como referência, principalmente, o trabalho de Verena Alberti.

O capítulo 3, compreende a descrição do universo desta pesquisa. Visando mapear como se deu a construção do museu e como o museu está intimamente ligado à gestão política do Governo do Estado. No decorrer do capítulo, define-se um olhar voltado para as exposições de design dentro do MON, apresentando um panorama das exposições realizadas no museu no período de 2002-2018. Com a intenção de afunilar a temática até chegar no objeto de estudo, o capítulo continua com a descrição do ciclo de exposições de mobiliário brasileiro que ocorreram no período de 2010-2013 e que tiveram a curadoria de Consuelo Cornelsen. A ideia de apresentar esse ciclo de exposições assim como trabalho desenvolvido por Consuelo no Museu Oscar Niemeyer tem o intuito de compreender as relações, momentos, pessoas e lugares que compõem o universo da pesquisa antes de aprofundar a análise na mostra *Modernos brasileiros +1*.

O capítulo 4 propõe analisar a exposição *Modernos brasileiros +1*. Esta análise é dividida em três partes. Em um primeiro momento será apresentado algumas relações entre a apresentação dos designers e dos artefatos na expografia

da mostra, visando compreender de que maneira a exposição foi montada, evidências e apagamentos. Em seguida, o item 4.2 apresenta alguns apontamentos sobre a relação autor-obra na exposição e têm no item 4.2.1 as relações do Carlos Motta como o “+1” da exposição e de Oscar Niemeyer, onde peças que compunham a mostra e o espaço expositivo do museu, ambos foram projetados pelo arquiteto. O capítulo termina com considerações sobre alguns móveis que foram apresentados desmontados e suas relações com o espaço expositivo.

Esta separação do capítulo 4 foi feita de acordo com a recorrência de alguns assuntos que atravessaram o material de divulgação da exposição e a fala das interlocutoras. E os temas foram desenvolvidos tentando trazer relações entre as diferentes tipologias de materiais e referências para debater as questões levantadas. É principalmente neste capítulo que os conceitos de exposição como linguagem, colocado por Faraco (1998), as relações entre a história do design e a montagem da exposição são aprofundados.

A pesquisa é finalizada com as conclusões e sugestões para pesquisas futuras em áreas de design, museologia e tecnologia.

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Em muitos casos, a entrevista de história oral nos acena com a chance, ou ilusão, de suspendermos, um pouco que seja, a impossibilidade de assistir a um filme contínuo do passado. Quando isso acontece é porque nela encontramos a “vivacidade” do passado, a possibilidade de revivê-lo pela experiência do entrevistado. Não é à toa que a isso muitos dão o nome de história (ou memória) “viva”. Mas concordamos todos que a impossibilidade de restabelecer o vivido é coisa dada. Não existe filme sem cortes, edições, mudanças de cenário. Como em um filme, a entrevista nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados e em que perguntamos a respeito. Através desses pedaços temos a sensação de que o passado está presente. A memória, já se disse, é a presença do passado (ALBERTI, 2004, p. 15).

Este capítulo tem como objetivo apresentar o desenvolvimento metodológico desta pesquisa, para isso identifico quatro etapas neste processo, sendo elas: levantamento bibliográfico; pesquisa exploratória; aplicação de entrevistas semiestruturadas; e a sistematização, análise e interpretação dos dados.

Assim como Yasmin Fabris (2017), compreendo que este procedimento não é linear e essas etapas se cruzam durante todo o processo. Algumas concepções sobre o uso da história oral como mais uma forma para obtenção de fontes também será apresentada, tendo o trabalho de Alberti (2008) como a principal referência. Além disto, será descrito a rede de atores e as interlocutoras que contribuíram para esse trabalho.

Essa pesquisa está atravessada por diversos conceitos que auxiliaram a estrutura-la, sendo eles: design, técnica, tecnologia, museu, curadoria, expografia e modernismo.

As bases de busca de dados online utilizadas para conhecer pesquisas semelhantes e entender o que está sendo produzido foram: Capes, Scielo, SIBi, ScienceDirect e Google Acadêmico. A partir dos indexadores: “exposição design”; “design moderno brasileiro”; “design Curitiba”; “curadoria exposição design”; “Modernos brasileiros +1”; “Museu Oscar Niemeyer”; “museu e tecnologia”; Estes termos foram utilizados em português e inglês e as referências encontradas abordam o pensamento de autoras os quais também me filio e que me provocaram reflexões a respeito de conceitos sobre museu, argumento curatorial, expografia e design moderno.

A escolha de tema dessa pesquisa também vai ao encontro com a ideia de técnica e tecnologia presente no programa de pós-graduação a qual estou filiada.

Entendo neste trabalho que a ideia de técnica e tecnologia não se restringirá aos artefatos e instrumentos, mas também, será vista como mediações sociais situadas cultural e socialmente. (UTFPR, 2019). Para Marilda Queluz (2008),

resgatar os deslocamentos de significados dos artefatos e dos processos produtivos que nos envolvem ainda é algo com muito a se fazer na história do design brasileiro. Uma história que inclua as dimensões culturais da tecnologia, os projetos que não deram certo, os produtos e propostas que não foram hegemônicos, os diferentes usos, as diferentes classes, as apropriações, re-apropriações e negociações de significados, as invenções de sucesso e os sonhos frustrados, as utopias (QUELUZ, 2008, p. 15).

Trabalhos que apresentam tensionamentos no Museu Oscar Niemeyer seja na sua construção, política e relação com a cidade de Curitiba, como o trabalho de Deborah Gemin (2017) que coloca em questão o programa museológico e a arquitetura, e em alguns momentos, fazendo refletir sobre o programa e o projeto do MON.

Na pesquisa de Gemin (2017), a autora apresenta a sua tese dividida em duas partes, a primeira aponta uma crítica à história da construção do edifício que hoje abriga o Museu Oscar Niemeyer, que deveria ser destinado ao Instituto de Educação do Paraná e acabou sendo direcionado a setores burocráticos da Secretaria do Governo do Estado. A autora, também, discute nessa primeira parte, como surgem e para quê surgem os museus com um olhar voltado para a recepção e uma visão crítica ao caráter social do espaço expositivo com uma reconstrução histórica da origem do MON. Essa crítica se faz em diálogo com autores como Douglas Crimp (2005) e Paul Valéry (2008).

Para a autora, a descontextualização dos artefatos provocada pelos museus afasta a espectadora que não sejam conhecedora de arte. Nesse sentido, “mesmo nos dias atuais o museu parece seguir funcionando como uma moldura que distingue o mundo da arte e previne das contaminações da aborrecida vida social” (GEMIN, 2017, p. 209).

Já a segunda parte da pesquisa, a autora propõe uma exposição fotográfica sobre o MON, no próprio espaço do museu e simula como poderia acontecer essa exposição que tem como base as reflexões da primeira parte do seu trabalho. A estrutura do trabalho de Gemin (2017) é apresentada de maneira distinta, com uma formatação diferenciada, onde o texto acadêmico é atravessado por ilustrações e fotografias que complementam o tema. Este trabalho me ajuda a pensar sobre as

tensões do espaço museológico compartilhando o mesmo universo de pesquisa, o Museu Oscar Niemeyer, desde o seu projeto e se, esses atravessamentos podem (ou não) ser vistos no momento da exposição *Modernos brasileiros +1*.

Ao pensar as exposições de design dentro dos museus, parte dos trabalhos encontrados nas bases de dados se relacionam com museus localizados nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, em especial o MASP¹⁵. Porém, é inegável a importância da tese de Ethel Leon (2012), onde ela faz uma reflexão crítica sobre exposições de e sobre o design no Brasil. A estratégia de apresentação da pesquisa de Leon (2012) se desenvolve em três momentos, sendo eles: a) a relação entre as escolas de design e museus como, por exemplo, a relação do IAC com o MASP; b) questões sobre coleções de design, como o MoMA e a Fiesp e c) concepções sobre o Museu da Casa Brasileira. Estudos como o de Ethel me instigam a pensar o artefato de design dentro do espaço museológico, seus tensionamentos, relações e deslocamentos.

Já Milene Cara (2013), propõe um estudo sobre a ampliação da disciplina do design por meio das exposições. Onde Cara (2013), ao analisar exposições realizadas no MASP, discute a construção de um pensamento crítico a respeito da construção da disciplina do design brasileiro.

A dissertação de Fabris (2017), traz reflexões sobre a exposição *Puras Misturas* que aconteceu no Pavilhão de Culturas Brasileiras, localizado dentro do Parque do Ibirapuera em São Paulo, no ano de 2010. O principal objetivo desta pesquisa foi identificar narrativas sobre cultura popular que aparecem na mostra a partir da análise da curadoria e da expografia dessa exposição. A metodologia utilizada foi construir um adensamento da exposição por meio de uma reconstrução de estratégias curatoriais, identificação de vozes ativas dentro da construção da exposição, entrevistas com as responsáveis pelo conceito, organização e desenvolvimento de uma análise documental. Com isso, a autora mostra que as exposições “(dês)constroem, deslocam e reforçam, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos apresentados na arena expositiva, narrativas sobre os valores que atravessam a vida social” (FABRIS, 2017, p. 19). Fabris (2017) também

¹⁵ O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno no país. Chateaubriand convidou o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico (MASP, 2019).

usa a história oral e junto com as entrevistas, a bibliografia e a análise e sistematização dos documentos da exposição, a autora separa as informações por núcleos expositivos, elaborando um protocolo a fim de coletar saberes específicos para dar início ao processo de descrição e reconstrução do evento. A pesquisa Fabris (2017), teve influência decisiva no desenvolvimento da minha pesquisa. Estudar a maneira como desenvolve a sua análise contribuiu para organizar e pensar a forma que eu daria à exposição *Modernos brasileiros +1*.

Pesquisar conceitos de técnica e tecnologia no ambiente museológico me levou ao trabalho de Luciana Ceschin (2015) que tratou do assunto em um museu virtual. Essa autora nos leva a refletir sobre esses conceitos e como utilizá-los para pensar as exposições no Museu Oscar Niemeyer pelo olhar da técnica e da tecnologia, além de tensionar outras visões e versões dentro de um ambiente expositivo.

Com isso, compreendo que esses trabalhos me ajudam a pensar no tema escolhido, apontando possibilidades e ampliando a visão do que está sendo pesquisado nos últimos anos.

2.1 NATUREZA DA PESQUISA E SELEÇÃO DO MÉTODO

Esta pesquisa tem um caráter qualitativo e seus procedimentos metodológicos visaram os objetivos gerais e específicos. A opção pela história oral como mais uma maneira de obtenção de documentos, se dá alçada em Paul Thompson (2006), já que a história oral é como uma “abordagem ampla, é a interpretação da história e das sociedades e culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas”. (THOMPSON, 2006, p. 20). Para o autor, a história oral como um campo de estudo interdisciplinar não é só sociológica, como também histórica.

Para Alberti (2008), a história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes, que surgiu no século XX após a invenção do gravador de fita, com um caráter histórico e documental. Constituindo-se por entrevistas gravadas com “indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e

conjunturas do passado e do presente”. (ALBERTI, 2008, p. 155). Para a autora, um dos principais alicerces para a história oral é a narrativa. Sendo esta um acontecimento ou situação vivida pelas entrevistadas que não pode ser transmitido de outra forma se não narrada (ALBERTI, 2003, p. 1). Ao narrar, a entrevistada também constitui-se (no sentido de tornar-se algo) no momento da entrevista. “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2003, p. 1). As entrevistas, como fontes orais, são uma forma de se conhecer o passado, enquanto para a história oral, a entrevista são relatos do passado que surgiram posteriormente. Alberti (2003), ainda complementa que

as narrativas na história oral (e não só elas) se tornam especialmente pregnantes, a ponto de serem “citáveis”, quando os acontecimentos no tempo se imobilizam em imagens que nos informam sobre a realidade. É neste momento que as entrevistas nos ensinam algo mais do que uma versão do passado. Nem todas apresentam essas possibilidades, mas quando apresentam, podem se tornar ricos pontos de partida para a análise (ALBERTI, 2003, p. 6).

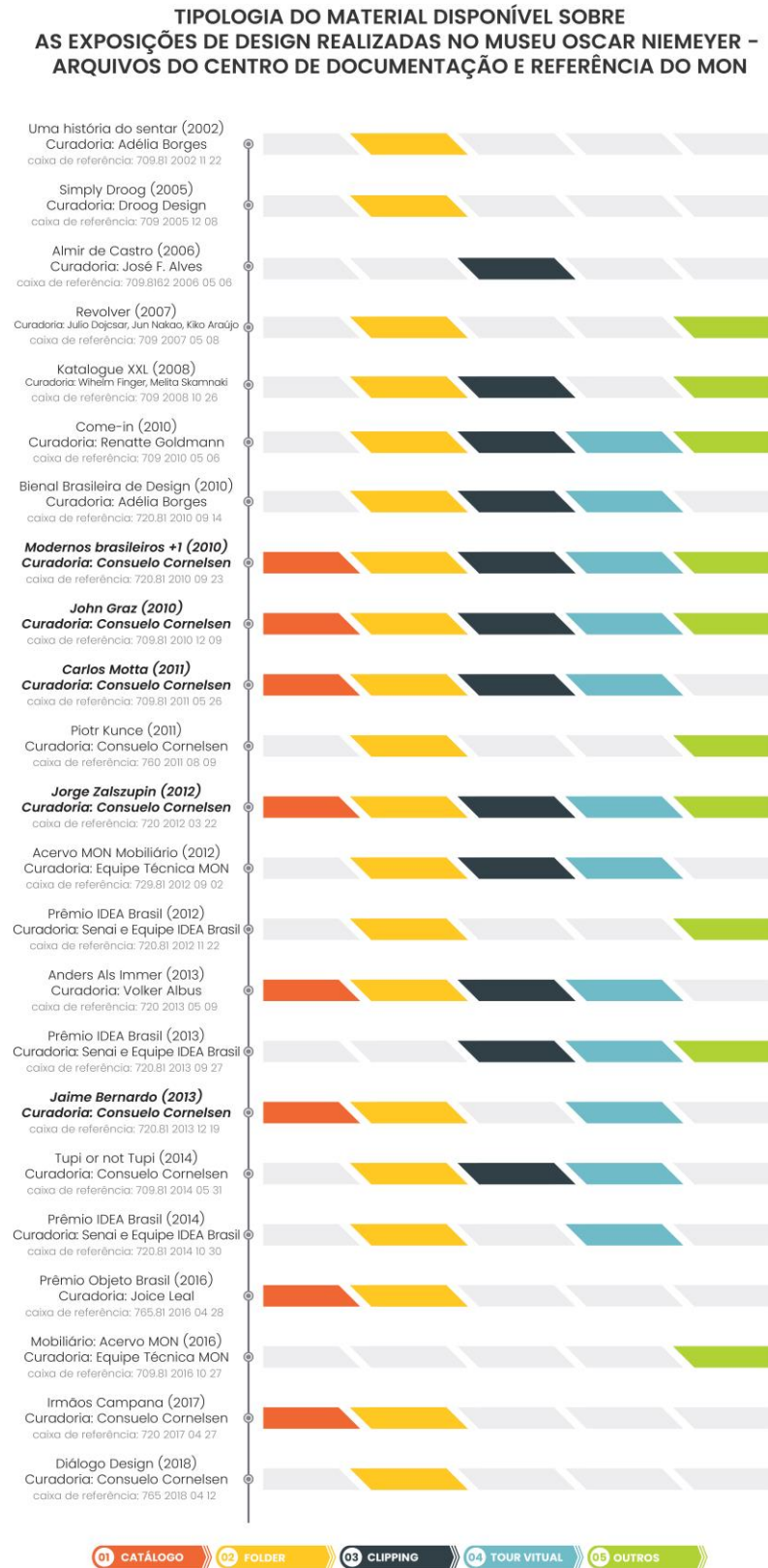
Ou seja, a história oral vai além de investigar como o passado é concebido pelas memórias, mas como essas memórias se tornam fatos para significar o passado. Nesta pesquisa, além da história oral, foram analisados documentos de divulgação desenvolvidos pela produção da exposição, sendo eles: o catálogo, os textos de parede, folder, legendas e o tour virtual. Para auxiliar no aprofundamento da exposição foi realizado também a reconstrução da lista de obras da mostra (Apêndice B). Essa reconstrução teve como base o cruzamento das informações contidas nos documentos de divulgação da exposição e na fala das interlocutoras, o que possibilitou compreender a origem dos artefatos e seu ambiente de circulação e consumo. Esse cruzamento de informações foi desenvolvido em paralelo às leituras de referências nas áreas do design, museologia, técnica e tecnologia a fim de dar suporte teórico as informações coletadas e ao desenvolvimento da pesquisa.

2.2 ESTRATÉGIA DE PESQUISA: etapas, procedimentos e protocolos

O início deste estudo se deu com um levantamento bibliográfico. O tema desta pesquisa – versões sobre a história do design em exposições - e os conceitos que auxiliaram a configurá-lo (técnica, tecnologia, museu, curadoria, expografia e modernismo), surgiram posteriormente, no decorrer do processo. E foram selecionados a partir do recorte. Para a definição deste recorte foi realizada em maio de 2018 a primeira visita técnica ao Centro de Documentação e Referência do MON para a realização de fotografias e catalogação dos materiais disponíveis sobre todas as exposições de design realizadas no museu desde a sua abertura em 2002 até a data da catalogação maio/2018. Este acervo é composto por materiais gráficos produzidos para as exposições, catálogos, clippings, Tour Virtual e vídeos de capacitação realizados pelo museu para o departamento de Ação Educativa.

Como mostra a tabela 01, há uma variação no tipo de documentos sobre cada exposição presente neste centro de documentação.

Tabela 01: Tipologia do material disponível sobre as exposições de design no MON.



Fonte: da Autora (2018).

O levantamento do material disponível no Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer mostrou que, entre as exposições de design, aquelas com a curadoria de Consuelo Cornelsen foram as mostras com maior recorrência na produção de materiais de divulgação. Isso pode ser visto como um maior investimento financeiro nas exposições organizadas pela curadora e também como uma preocupação de divulgação e registro dos eventos.

No período de maio a novembro de 2018 foram realizadas visitas mensais ao museu a fim de consultar os catálogos da exposição e compreender o universo da pesquisa por meio de entrevistas informais com os departamentos de Ação Educativa, Gestão Museológica, Acervo e Documentação e Referência. Essas visitas foram determinantes para a exploração deste universo. Por meio delas pude ter acesso à fala de funcionárias que já trabalhavam no museu no período da exposição *Modernos brasileiros +1* e compreender como era a gestão do museu no período, as relações com a curadoria a fim de mapear pessoas importantes que pudessem contribuir para a construção da rede de atores da exposição.

Tabela 02: Entrevistas informais.

| Entrevistas Informais | | |
|-----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| Nome | Cargo | Pessoa Citada |
| Claudia Stoicov | Coordenadora Ação Educativa | Consuelo Cornelsen; Sandra Fogagnoli |
| Cristine Pieske | Gestora Museológica | Consuelo Cornelsen; Sandra Fogagnoli |
| Humberto Imbrunio | Coordenador do Acervo | Consuelo Cornelsen; Sandra Fogagnoli |
| Maita Franco | Documentação e Referência | Consuelo Cornelsen; Sandra Fogagnoli |

Fonte: Da autora (2018).

Como compreende a tabela 02, nas entrevistas informais, apenas o nome da curadora Consuelo Cornelsen e o nome da produtora do MON, Sandra Fogagnoli, foram citadas como possíveis interlocutoras para o estudo da *Modernos brasileiros +1*. Assim, iniciei as entrevistas por elas.

As visitas técnicas realizadas no MON e as entrevistas informais, foram acompanhadas de um diário de campo onde foram realizadas anotações pessoais sobre impressões, questões que poderiam ser abordadas no projeto, pessoas com as quais conversei e materiais que tive contato. Esse diário de campo auxiliou a

mapear o universo da pesquisa e sistematizar informações encontradas em cada visita ao museu.

Tabela 03: Modelo Diário de Campo.

| Diário de Campo | | |
|----------------------|-----------------|-----------------------------|
| Classificação: DC001 | | Anotações: Caderno 001/p.05 |
| Data: | Horário Início: | Horário Término: |
| Local: | | |
| Objetivo: | | |
| Roteiro: | | |
| Interlocutoras: | | |
| Observações: | | |
| Relato: | | |

Fonte: Da autora (2018). Adaptado de Fabris (2017), Müller (2015) e Bergmann (2014).

No período que foi realizada a exposição *Modernos brasileiros +1*, o museu tinha como prática o uso do recurso denominado Tour Virtual. Esse recurso foi utilizado pelo Museu Oscar Niemeyer para registrar e permitir que as visitantes acessassem as exposições de uma forma não-presencial. Até o ano de 2018 este registro estava disponível no site do museu, porém, hoje ele só pode ser encontrado no formato de CD-ROM no Centro de Documentação e Referência do MON.

A empresa responsável pelo Tour Virtual é a TourVirtual360 e segundo Cristine Macedo (coordenadora da TourVirtual360) a construção do tour se inicia com a captação fotográfica, onde é utilizado uma câmera fotográfica DSLR com lente de 8mm e um tripé, com marcação de ângulos a cada 90°. São capturadas 12 fotos e, em cada um dos quatro ângulos são registradas 3 fotos com diferentes exposições. O segundo passo é montar, por meio destas 12 imagens, uma única foto panorâmica. Em 2010, ano da exposição *Modernos brasileiros +1*, a empresa utilizava o programa de computador Easypano Panoweaver - Panorama Stitcher (versão 7.98.181016) para fazer esta única foto panorâmica e finalizado no programa Adobe Photoshop, para corrigir imperfeições e retirada do tripé que por vezes aparecia nas fotos. O programa Easypano TourWeaver também era o recurso utilizado para criar a interface de navegação do tour virtual.

Figura 01: Fotografia panorâmica retirada do Tour Virtual antes de passar pelo programa de compilação e animação – Exposição “Modernos brasileiros +1” (2010).

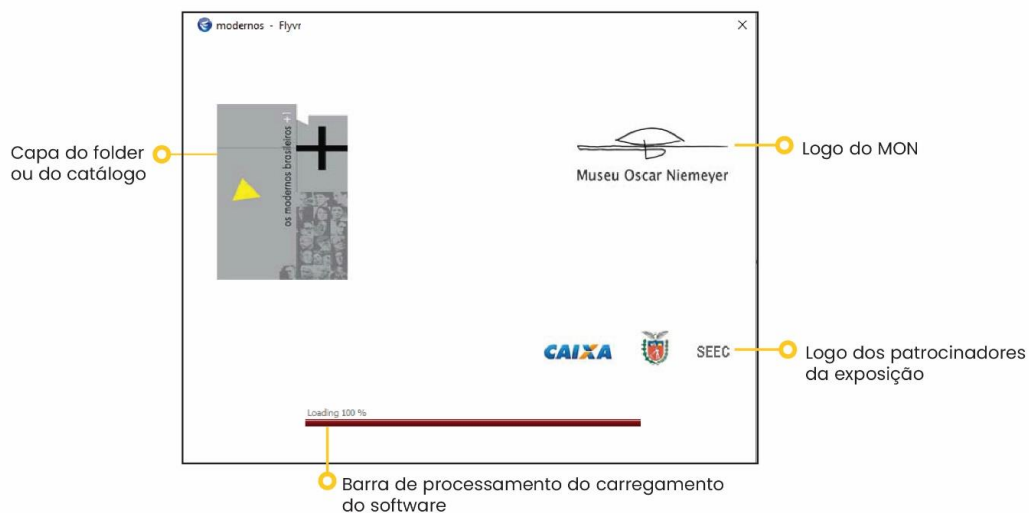


Fonte: Tour Virtual para o MON (2010).

Após finalizado, o arquivo do tour virtual era entregue ao museu e as organizadoras da mostra e, após aprovação, eram colocados no servidor e o link para acessar o tour passava a ser vinculado ao site do MON. Ao navegar pelo tour virtual, o primeiro contato com a plataforma era uma tela de carregamento do programa onde a exposição era anunciada, por meio de uma imagem com a identidade visual da mostra (como a capa do folder ou do catálogo), a logo do MON e dos patrocinadores de cada exposição.

Figura 02: Tela de carregamento do tour virtual.

Tela de carregamento do Tour Virtual



Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Tour Virtual – Modernos brasileiros +1 (2010).

Mesmo que esta etapa de navegação seja a única etapa do tour virtual em que apareça a logo dos patrocinadores, esta era forma de divulgar quem estava promovendo a mostra, antes mesmo da visitante virtual ter acesso a exposição.

Ao iniciar tour, a interface é formada por elementos institucionais do MON, como logo, tipografia, cor e a disposição dos botões, que permanecem os mesmos para todas as mostras do museu.

Figura 03: Navegação do Tour Virtual.



Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Tour Virtual – Modernos brasileiros +1 (2010).

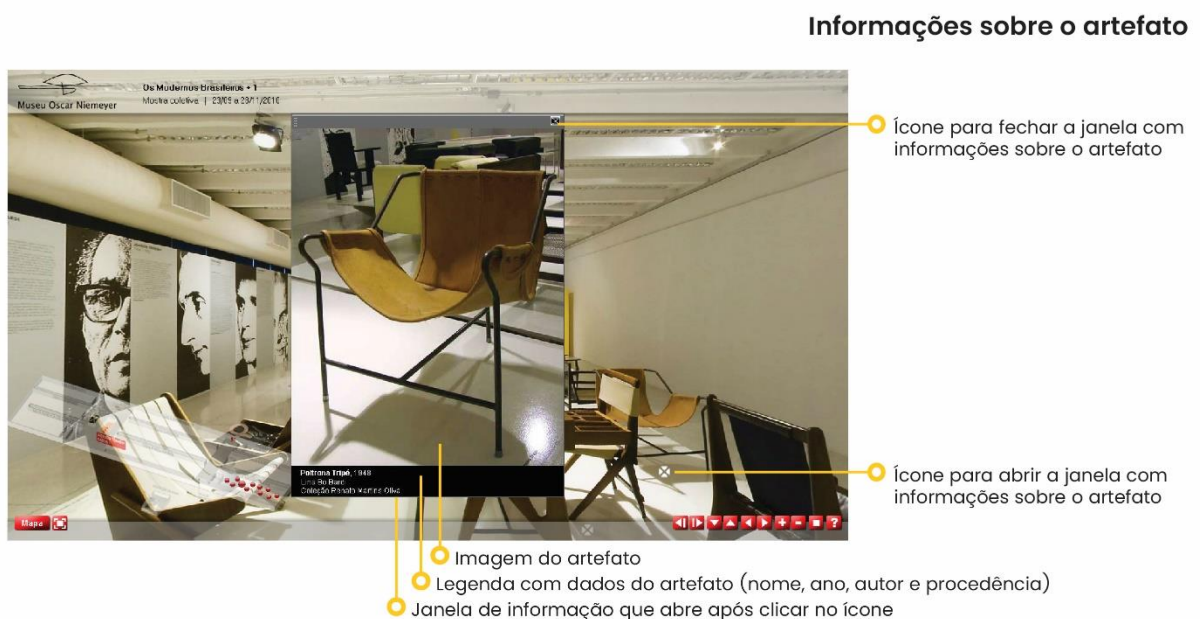
Para Ricardo Macedo (2013), ao acessar o tour virtual, a visitante é automaticamente conduzida por uma navegação linear, mas o autor argumenta que a qualquer momento é possível optar por uma navegação não-linear, por meio dos pontos vermelhos indicados no mapa (MACEDO, 2013, p. 134). Porém, esta liberdade de navegação citada por Macedo (2013) é uma liberdade já pré estabelecida pelo programa, pois existe alguns pontos da sala expositiva em que a visitante não tem visibilidade, como por exemplo as cadeiras do Oscar Niemeyer que nesta mostra ficaram no corredor do museu (este tema será aprofundado no item 4.2.2 desta pesquisa). Há, ainda, alguns artefatos sem informações, como é o caso da cadeira do Carlos Motta que aparece desmontada e não possui link para a

visitante ver a sua ficha técnica (este tema também será aprofundado no item 4.3 desta pesquisa).

O recurso do tour virtual foi um meio do museu deixar as exposições registradas e, de certa forma, dar a possibilidade das pessoas realizarem uma visita sem irem até o MON. Porém, para Gonçalves (2004), a experiência que a visitante tem já se inicia antes mesmo de entrar no museu, com o contato com o ambiente e arquitetura do espaço expositivo. É possível pensar ainda, como que é feito este contato virtual. Por mais que a visitante “navegue” pela exposição, alguns recursos fundamentais para a expografia da mostra - como os textos de parede da *Modernos brasileiros +1*, podem ficar ilegíveis ao dar zoom na plotagem – e, desse modo, o público virtual não tinha um acesso completo desta experiência expositiva.

Outro recurso do tour virtual é possibilitar para a visitante algumas informações sobre os artefatos da mostra. Ao percorrer o ambiente virtual, é possível acessar, por meio de um ícone branco que fica ao lado de cada artefato, mais informações sobre cada peça. Na exposição *Modernos brasileiros +1*, ao abrir essa caixa de informações, a visitante poderia observar uma imagem do artefato e informações de legenda.

Figura 04: Informações sobre o artefato.



Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Tour Virtual – Modernos brasileiros +1 (2010).

As informações contidas nessas legendas eram: nome do artefato, ano (em alguns casos a data não era específica, e sim aproximada) e a coleção. O Tour Virtual foi uma fonte de referência importante para o desenvolvimento dessa pesquisa. Como não tive acesso aos documentos da expografia da mostra, o Tour Virtual foi uma ferramenta que me possibilitou entender de uma forma mais dinâmica a exposição. Mas compreendo também que essa ferramenta está triplamente mediada por olhares da curadoria, do museu e da empresa que desenvolveu e fez as captações das imagens.

Tendo em vista que essa ferramenta que compila fotografias da exposição realizadas por uma empresa terceirizada, ao capturar essas imagens é acompanhada por uma responsável pelo museu e, depois de pronto, o material é aprovado pela curadoria, a fim de confirmar se a exposição virtual está de acordo com a exposição real. E que por mais que essa ferramenta possibilite uma visão da mostra, compreendo que essa visão, por vezes, pode evidenciar e ocultar aspectos da exposição. Como, por exemplo, o quanto é possível aproximar ou se afastar de uma determinada fotografia. Com isso, compreendo que o Tour Virtual é uma versão da exposição que foi encenado no museu.

Outros tipos de materiais importantes para a pesquisa foram o catálogo e os textos de parede. Ambos eram compostos por textos na íntegra sobre cada uma das designers que foram homenageadas e uma imagem. No catálogo, as imagens mostram o rosto inteiro de cada designer em preto e branco e os artefatos que participaram da exposição com fotografias coloridas. Já na plotagem da sala expositiva, as imagens das designers continuam em preto e branco e aparecem em formato mais estreito na base e mais extensa na altura, fazendo alguns cortes nas imagens e não mostrando os rostos por completo.

Os textos de parede aparecem iguais tanto no catálogo como na sala expositiva. Para a produção desses textos foram convidadas familiares, pesquisadoras, colecionadoras e autoridades a fim de produzir uma visão sobre cada designer. Essa multiplicidade de autoras proporcionou textos distintos tanto em número de caracteres como em forma de escrita. Alguns textos, como o caso do Gregori Warchavchik que foi escrito pelo seu sobrinho – Carlos Warchavchik, tem características de um texto pessoal e passional, enquanto o texto sobre o designer Jorge Zalszupin, escrito pela cónsul da Polônia – Dorota Barys, apresenta uma

relação distante e formal entre os dois. As questões presentes neste material são apresentadas no capítulo 4, assim como o cruzamento dos outros materiais levantados e da fala das interlocutoras.

Após a catalogação e levantamento de dados das exposições de design realizadas no Museu Oscar Niemeyer e delimitação do universo da pesquisa, procurei tomar contato com a curadora Consuelo Cornelsen e coordenadora de produção do Museu Oscar Niemeyer, Sandra Fogagnoli, a fim de realizar as entrevistas.

O primeiro encontro com a Consuelo Cornelsen aconteceu no dia 14 de agosto de 2018, em um café escolhido pela própria Consuelo. Neste encontro não houve entrevista, apresentei o meu projeto e ela me contou brevemente sobre as exposições que realizou no museu. Assim como as outras entrevistas, esse encontro foi registrado no Diário de Campo. Nesse momento, Consuelo também disponibilizou o material do Tour Virtual em CD para que eu fizesse uma cópia. Essa cópia foi de grande valia visto que meses depois o museu retirou do seu site o acesso online ao Tour Virtual das exposições.

Antes de realizar as entrevistas tracei o perfil das minhas interlocutoras. Para isso, utilizei o protocolo de perfil de interlocutoras pautada em Fabris (2017).

Tabela 04: Ficha de Perfil.

| Ficha de Perfil das Interlocutoras | | |
|---|--|----------------------------|
| Foto da Interlocutora | Nome completo: | |
| | Data de nascimento: | |
| | Local onde vive e trabalha: | |
| | Contato: | |
| | Atuação Profissional: | |
| | Relação com o museu ou com a exposição: | |
| | Principais projetos realizados: | |
| Informações Adicionais: | | |
| Autora: | Data da entrevista: | Última atualização: |

Fonte: Da autora (2018). Adaptado de Fabris (2017).

Essa ficha de perfil me permitiu compreender melhor as minhas interlocutoras, suas relações e motivações para com a mostra. Todas as fichas mantiveram a

estrutura da Tabela 04. Antes de realizar as entrevistas e com base em Fabris (2017), Caroline Müller (2015) e Rodrigo Mateus Pereira (2014), organizei roteiros de entrevistas (presentes no Apêndice C deste documento) que me orientaram durante as conversas. Estes roteiros semiestruturados me possibilitaram a preparação de assuntos dos quais eu gostaria de tratar na entrevista e quais eram os objetivos das questões para o projeto.

Assim como Alberti (2008), compreendo que é com base no meu objetivo da pesquisa que defino quantas e quais pessoas serão entrevistadas. Esses critérios são tomados com bases qualitativas, tendo um conhecimento prévio do recorte e do universo da pesquisa. A autora também coloca que a história oral produz entrevistas diferentes em qualidade e densidade, e mesmo entrevistas que não tenham a contribuição esperada são fontes potentes de análise, principalmente, quando feito um contraponto com outras fontes. (ALBERTI, 2008, p. 174).

Tabela 05: Exemplo do Roteiro de Entrevista - Entrevista com Consuelo Cornelsen.

| CONSTRUINDO EXPOSIÇÕES | | |
|--|--|---|
| Quais as motivações e processos para a produção e curadoria das exposições realizadas dentro do Museu Oscar Niemeyer | | |
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | As exposições: “Modernos +1” (2010), “John Graz” (2010), “Carlos Motta” (2011), “Jorge Zalszupin” (2012) e “Jayme Bernardo” (2013), faziam parte de um projeto ou ciclo de exposições? Se sim, como este projeto se desenvolveu? Foi um projeto pessoal ou um pedido do MON? | Identificar como se desenvolveu o trabalho da entrevistada dentro do MON. |
| 2 | Pra você, qual a importância dessas exposições de design serem recorrentes dentro do MON? | |
| 3 | Por que a identidade visual das exposições citadas anteriormente segue a mesma linha gráfica e qual a importância dessa linguagem gráfica que permeiam essas exposições? | |
| 4 | Por que mobiliário? | Conhecer quais são as referências para a escolha das curadorias dentro do MON. |
| 5 | Como foi feita a escolha curatorial das peças que foram apresentadas? | Aspectos sobre as Curadorias |
| 6 | Como você desenvolve a concepção da expografia das exposições? | Aspectos sobre a Expografias |
| 7 | Qual a importância dos elementos de expografia (suportes, paredes, textos, design) dentro dos teus projetos? | |
| 8 | Existe alguma exposição que você gostaria de realizar e ainda não teve a oportunidade? | Identificar o que entrevistada espera para exposições futuras . |

Fonte: Da autora (2018). Adaptado de Fabris (2017), Müller (2015) e Pereira (2014).

Nessa pesquisa, assim como citado por Alberti (2008), o roteiro serviu como um guia para as entrevistas. E por diversas vezes, foi modificado durante a conversa. Essas modificações, em geral, se davam por uma iniciativa espontânea das interlocutoras em comentar antecipadamente algum assunto que estava previsto ou novas questões que surgiam no desenrolar da entrevista. Desta forma, a função do roteiro é auxiliar a entrevistadora, “o roteiro não é um questionário, e sim uma orientação aberta e flexível” (ALBERTI, 2008, p. 177).

No dia 28 de agosto de 2018, agendei uma entrevista com a produtora do MON Sandra Fogagnoli. Neste momento, foi necessária - para o mapeamento dessa pesquisa – compreender a visão do Museu Oscar Niemeyer, representado por Sandra Fogagnoli, sobre a trajetória das exposições de design que aconteceram no MON, com ênfase no ciclo de exposições de mobiliário brasileiro, em especial a exposição *Modernos brasileiros +1*.

Como coordenadora de produção do museu, Sandra Fogagnoli acompanhou todas as exposições no período de 2002 a 2018, demonstrando em sua fala compreender a formatação das exposições por parte da administração do museu.

Após a entrevista com Sandra Fogagnoli conversei, informalmente, sobre a possibilidade de acesso a outros documentos sobre as exposições, como: lista de obras, expografia e o plano museológico. Ela relatou que o museu não tem essa prática e um pedido formal dificilmente seria atendido, pois junto às listas e documentações consta o valor do seguro das obras que não pode ser divulgado. No dia 30 de agosto de 2018, realizei a primeira entrevista com a curadora Consuelo Cornelsen. Logo após conversei com Consuelo sobre a dificuldade de acesso a outros documentos. A curadora se dispôs a escrever um pedido para o MON em seu nome fazendo o requerimento deste material, sem sucesso.

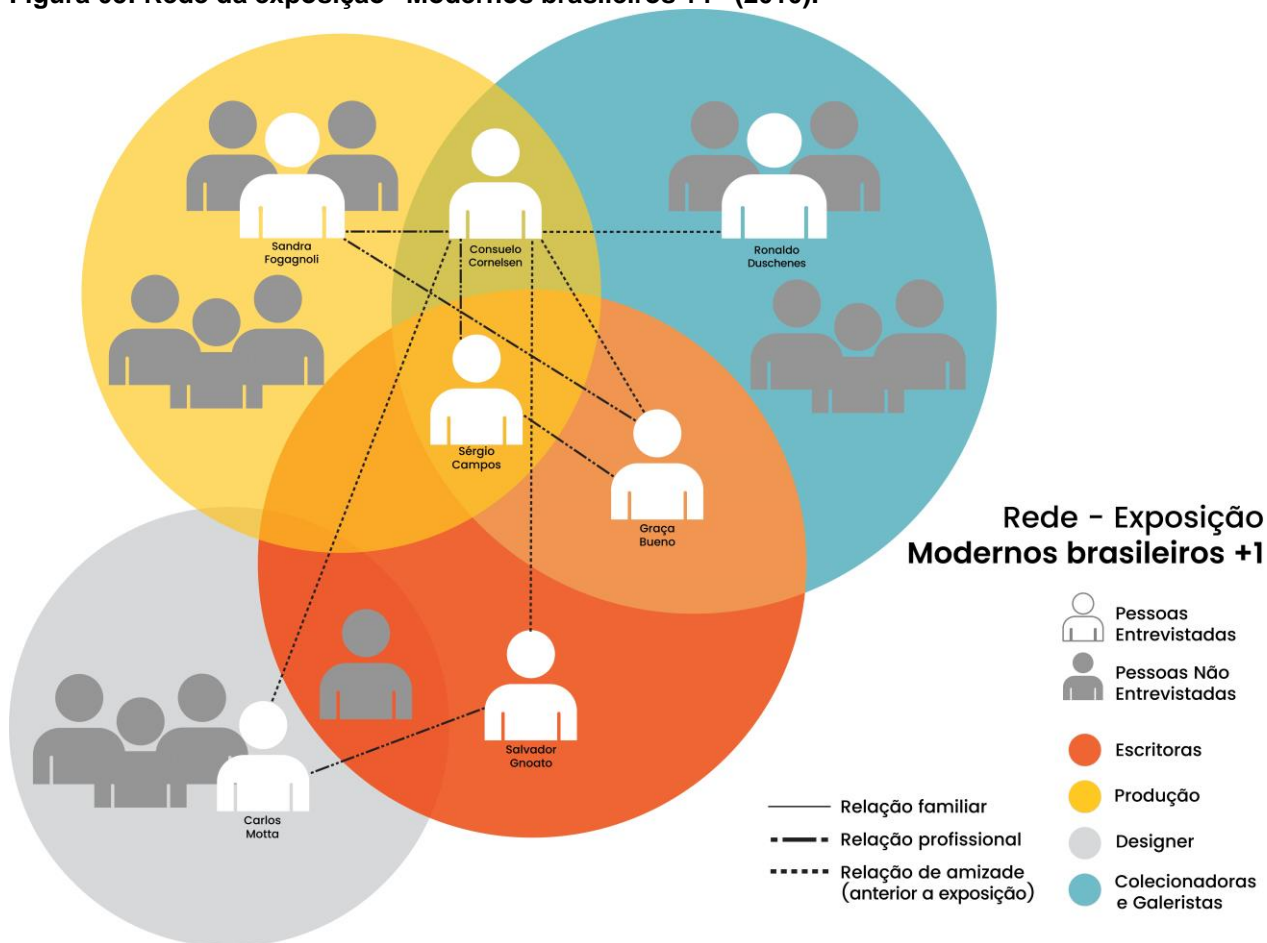
Com a dificuldade de acesso a outros documentos das exposições colocada pelo Museu Oscar Niemeyer, me concentrei no material levantado no Centro de Documentação e Referência do MON – com ênfase no Tour Virtual - e na fala das minhas interlocutoras (Sandra Fogagnoli e Consuelo Cornelsen) para reconstruir a lista de obras da exposição *Modernos brasileiros +1*, presente no Apêndice B deste documento.

A construção dessa lista de obras me possibilitou aprofundar na exposição. Por meio dessa reconstrução foi possível compreender a quantidade de artefatos

que foram expostos, a sua disposição no espaço expositivo, de onde vieram estes artefatos e as ênfases e apagamentos presentes na descrição das legendas do Tour Virtual.

Ao estudar sobre essa mostra e principalmente a fala da curadora Consuelo Cornelsen, foi possível mapear as pessoas e instituições que contribuíram para esta exposição e posteriormente selecionar algumas dessas pessoas para compor a minha rede de interlocutoras.

Figura 05: Rede da exposição “Modernos brasileiros +1” (2010).



Fonte: Da autora (2019).

A rede proporcionou ter uma visão ampla de todas que fizeram parte da exposição. Por meio da construção da rede foi possível dividir a exposição em quatro grupos: 1) escritoras; 2) produção; 3) designers; 4) colecionadoras e galeristas.

Escritoras foram pessoas que escreveram os textos para a exposição. A mostra contou com 23 textos de 21 pessoas. Os três primeiros textos presentes no

catálogo foram escritos para apresentar a exposição – um assinado pelo também curador Sérgio Campos¹⁶, outro pelo pesquisador Salvador Gnoato¹⁷ e um texto institucional do Museu Oscar Niemeyer – os outros 20 textos foram feitos para apresentar cada designer homenageada na mostra. O grupo de escritoras foi formado por pesquisadoras que estudam a trajetória das designers homenageadas e a história do design; familiares; e, no caso dos designers Vilanova Artigas, Jorge Zalszupin, Georgia Hauner, Paulo Mendes da Rocha e Carlos Motta, os textos se constituíam por fragmentos de escritos das próprias designers.

Para o grupo *produção* entendo que quem participa desse grupo são pessoas e instituições que possibilitaram que a mostra acontecesse, sendo elas: Governo do Estado, a Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, o MON, curadoras e produtoras. O grupo *designers* foi composto por todas as designers que foram homenageadas na mostra. E o grupo *coleccionadoras e galeristas* representa as pessoas e instituições que cederam os artefatos para compor a exposição.

Tendo essa divisão para compreender os atores da exposição, foi realizada a busca de novas entrevistas para contemplar a visão de representantes desses quatro grupos. Para a realização das novas entrevistas tive a gentileza de Consuelo Cornelsen que me passou o contato de diversas pessoas que, para ela, foram importantes para a realização da *Modernos brasileiros +1* e estiveram presentes como escritoras, produtoras, designers, coleccionadoras ou galeristas. Na próxima seção apresentarei as minhas interlocutoras.

2.3 INTERLOCUTORAS

As interlocutoras tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. As entrevistas foram gravadas com a anuência das entrevistadas e,

¹⁶ Sérgio Campos é galerista, curador e pesquisador. Vive e trabalha na cidade de São Paulo e tem como área de interesse em sua pesquisa o mobiliário moderno brasileiro. (Ver mais em Ficha de Perfil das Interlocutoras - Apêndice A).

¹⁷ Salvador Gnoato é arquiteto e professor da PUCPR. Ministra a disciplina de história da arquitetura e tem como temas de seu interesse história da arquitetura e modernismo brasileiro. (Ver mais em Ficha de Perfil das Interlocutoras – Apêndice A).

posteriormente transcritas. A transcrição se baseou no protocolo elaborado com base no trabalho de Fabris (2017), Müller (2015) e Ronaldo Corrêa (2008).

Tabela 06: Protocolo de Transcrição da entrevista.

| | | |
|--|--|-----------------------------|
| Classificação | | Data de transcrição: |
| ARQ00 – Nome do Entrevistada | | dia, mês e ano |
| Lugar: | | |
| Data da Realização da Entrevista: | | |
| Participantes: Entrevistadora (E), Entrevistada (EE): | | |
| Relação com a pesquisa: | | |
| Resumo: | | |
| Duração: | | |
| Observação: | | |
| Turnos | Texto | |
| 01 | <i>E.</i> | |
| 02 | <i>EE.</i> | |
| Símbolos utilizados na transcrição | | |
| (...) | Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase ou interrupção por terceiros | |
| ... | Qualquer pausa | |
| (riso) | Momento de ruptura do texto por risada ou outra emoção | |
| <i>itálico</i> | Citações lida pela(o) entrevistada(o) | |
| “texto” | Citações da fala de outros narrada pelo entrevistado | |
| [texto] | Comentários ou observações do transcritor | |
| ----- | Trechos não compreendidos no momento da transcrição | |

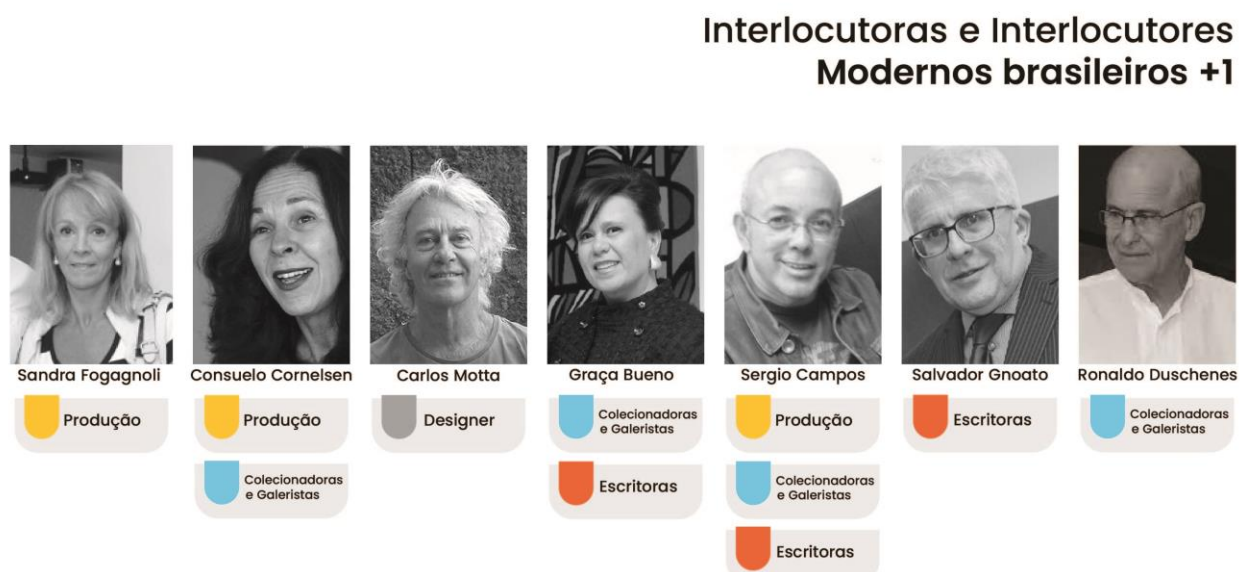
Fonte: Da autora. Adaptado de Fabris (2017), Müller (2015) e Corrêa (2008).

Foi realizada a coleta e tratamento do material e a metodologia considerou os turnos de fala além da construção de um cabeçalho contendo informações de

catalogação das entrevistas, dados das entrevistadas, local, horário e observações. Esse modelo de transcrição permite analisar a fala das interlocutoras de uma maneira textual, facilitando assim uma posterior análise.

As interlocutoras dessa pesquisa foram selecionadas com base na rede da exposição *Modernos brasileiros +1* visando contemplar todos os aspectos de produção e circulação dessa exposição. Além das curadoras da mostra (Consuelo Cornelsen e Sergio Campos), foi entrevistada Sandra Fogagnoli como representante do MON, pois, como produtora do museu, ela esteve presente na montagem da exposição *Modernos brasileiros +1*; Carlos Motta que foi o designer convidado pela curadoria para representar o “+1” da exposição; Graça Bueno que, como pesquisadora e galerista, emprestou alguns artefatos para a mostra e escreveu o texto sobre os designers Joaquim Tenreiro e Jean Gillon; Salvador Gnoato que escreveu o texto de abertura da exposição; e Ronaldo Duschenes que, como colecionador, emprestou artefatos para a mostra.

Figura 06: Interlocutoras e Interlocutores.



Fonte: Da autora (2019).

Com base na rede de atores da exposição (figura 05) a figura 06 apresenta as interlocutoras da pesquisa e suas contribuições para o desenvolvimento da exposição. Assim é possível compreender algumas negociações entre os grupos, e que algumas interlocutoras transitaram por diferentes funções para a construção da mostra. Essas variações de papel dentro do desenvolvimento da exposição ficam

evidentes nas entrevistas onde a fala, por vezes, é atravessada por momentos distintos entre a pré produção, produção e pós produção.

Para Alberti (2008), o trabalho de história oral mostra como a constituição da memória está em contínua negociação, “ela [a memória] é resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência - isto é, de identidade” (ALBERTI, 2008, p. 167). Ao estudar por meio da história oral a rememoração das interlocutoras, compreendo que por um lado, há a escolha e memória na fala enquanto pessoas que construíram a exposição e, por outro, de minha parte como pesquisadora ao selecionar o que e como perguntar, sistematizar e analisar o material das entrevistas.

2.4 ESTRATÉGIA DE ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS

A estratégia de análise e sistematização dos dados coletados nessa pesquisa se deu com base no trabalho de Müller (2015) para o desenvolvimento do Quadro de Temas (apêndice D deste documento). Esse quadro tem como objetivo cruzar as informações dos documentos de transcrição da entrevista oral e dos documentos coletados no Centro de Documentação e Referência e dividi-los por temas.

Ao longo do processo de pesquisa este quadro foi sendo modificado de acordo com temas que surgiam nas entrevistas ou questões que apareciam nos materiais.

Apesar desta dinâmica de mudança do quadro de temas e inclusão e exclusão de itens que hora se evidenciavam na pesquisa, esta escolha de análise foi importante para, a partir de diferentes referências compreender o universo da pesquisa e as características de cada material analisado. E, foi por meio deste quadro que se estabeleceu as recorrências de temas e questões nos materiais para a estruturação e discussão realizada no capítulo 4.

3 AS EXPOSIÇÕES DE DESIGN E O MUSEU

Este capítulo, em um primeiro momento, irá apresentar as relações entre a história da idealização e construção do Museu Oscar Niemeyer e a cidade de Curitiba. O Museu Oscar Niemeyer foi construído como símbolo cultural para a cidade com um amplo interesse político. A construção do edifício que hoje abriga o museu se deu em dois momentos distintos (em 1967, na construção do prédio principal e em 2002, com a construção do prédio do Olho). E o MON, desde antes da sua criação está em constante negociação com setores políticos-administrativos do Governo do Estado.

O capítulo segue afinando para o recorte da pesquisa, em seguida, é apresentado um panorama das exposições de design dentro do MON com dados quantitativos das exposições e as relações das exposições de design que ocorreram no museu. Após a apresentação deste panorama, identifico a relação da curadora Consuelo Cornelsen dentro do museu, sendo a curadora com o maior número de exposições de design e entre elas a exposição *Modernos brasileiros +1*.

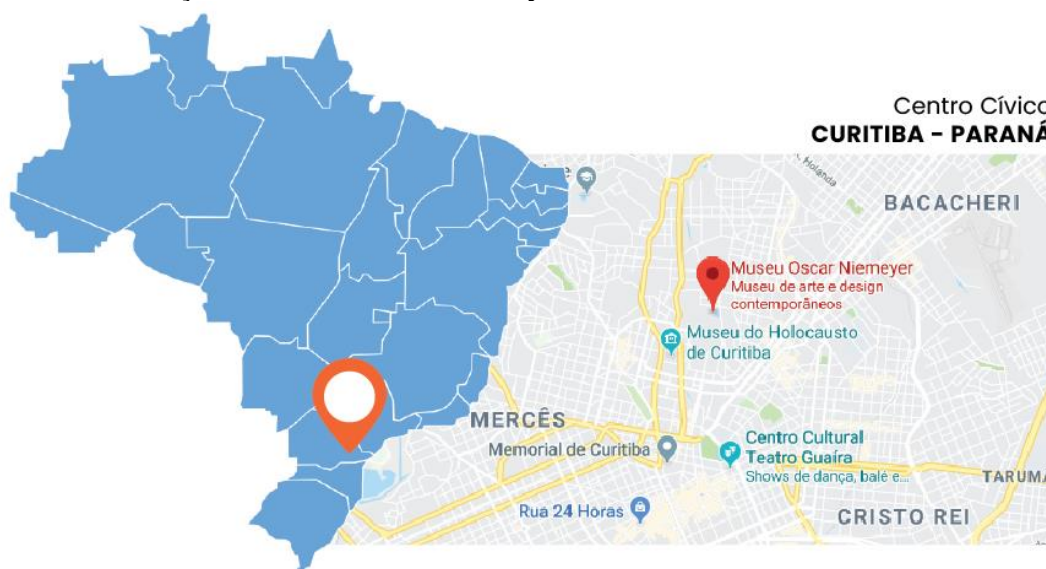
E o capítulo finaliza com uma apresentação do ciclo de exposições de mobiliário brasileiro que aconteceram no museu no período de 2010 a 2013. Com isso compreende-se onde, no tempo e no espaço, essas exposições estavam situadas; como, porque e por quem foram produzidas; e a ideia de modernismo, técnica e tecnologia que atravessam as instituições, locais de circulação e de consumo.

3.1 O INÍCIO DO MUSEU

O Museu Oscar Niemeyer, além de compor o universo dessa pesquisa, a sua concepção e relação com a cidade de Curitiba esteve presente por diversas vezes na fala das interlocutoras dessa dissertação. Por isso iniciarei este capítulo apresentando esse universo e seus atravessamentos.

Localizado na cidade de Curitiba (Paraná), no bairro do Centro Cívico, onde encontra-se os principais prédios administrativos do Governo do Estado, o Museu Oscar Niemeyer atualmente mantém uma reserva técnica de aproximadamente 4 mil obras nas áreas de artes visuais, arquitetura e design. Com 35 mil metros quadrados de área construída e 17 mil metros quadrados de área de exposição o museu está dividido em um prédio principal e uma torre em anexo, conhecido popularmente como Olho.

Figura 07: Localização do Museu Oscar Niemeyer.



Fonte: Da autora (2019).

No ano de 1967 foi construído o edifício que hoje abriga o prédio principal do Museu Oscar Niemeyer. O local foi originalmente projetado para ser a Escola Normal do Instituto de Educação do Paraná (IEP). Junto ao prédio se somaria um ginásio em formato de abóbada e uma construção para abrigar um maternal e um jardim-de-infância. A construção deste segundo prédio e do ginásio não foram realizadas e IEP não chegou a ocupar o seu local de destino (Gemin, 2017).

Com a inauguração no ano de 1978, o edifício alocou as Secretarias do Governo do Estado do Paraná e foi nomeado como edifício Presidente Humberto Castello Branco¹⁸ (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2015). A localização do edifício, que hoje abriga o museu, tem ao sul como limitação uma área com o paisagismo

¹⁸ Presidente Humberto Castello Branco (1900-1967) Político e militar brasileiro, que foi o 26º presidente do Brasil e o primeiro militar no poder durante a Ditadura Militar do país.

parcialmente executado por Burle Marx¹⁹ no ano de 1977. A oeste está o Bosque do Papa João Paulo II²⁰, que consta com uma vegetação típica do estado e é onde se encontra o Memorial da Imigração Polonesa. A leste e a norte o edifício tem interface com uma área residencial da cidade e, o prédio está localizado a 400m do Palácio do Governo do Estado (GONÇALVES, 2010, p. 210-211).

No ano 2000, iniciou-se as negociações para a transformação do edifício das Secretarias do Governo do Estado em um museu de arte. Iniciaria aqui a concepção do NovoMuseu. Neste mesmo período a Fundação Guggenheim de Bilbao²¹ anunciou a implementação de uma unidade no Brasil e deixou em aberto a escolha do local, que teve como candidatas cidades como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Curitiba (MOURA, 2010). O interesse da Fundação no Brasil previa a associação de outros negócios junto a instalação do museu, como a criação de um complexo cultural, hoteleiro, de diversão, escritórios comerciais e centros de convenções (MOURA, 2010).

Para a autora Rosa Moura (2010), “associações dessa ordem viabilizam cada vez mais a monumentalidade do objeto cultural, tornando-o um ícone em um conjunto de ações qualificadoras da atratividade urbana, voltando-os a valorizar determinadas áreas ao capital imobiliário e a de novos negócios” (MOURA, 2010).

Sob a gestão do Governador Jaime Lerner - pautado no projeto de ações de desenvolvimento e urbanismo que Lerner iniciou em 1971 - em seu primeiro mandato como prefeito - e com apoio pleno do município de Curitiba, iniciou-se a campanha pela candidatura da cidade, onde “não só buscou a viabilidade física dessa implantação como se adiantou na construção simbólica da importância da arte, da cultura e da necessidade de um novo museu para a cidade e Estado” (MOURA, 2010). E a autora ainda complementa que, o impulso econômico e urbanístico verificado em outros museus gerenciados pela Fundação poderia requalificar um padrão de atratividade urbana necessário para uma internacionalização da capital paranaense. Internacionalização essa de amplo

¹⁹ Burle Marx (1909-1994) foi um arquiteto e paisagista brasileiro que desenvolveu projetos em parceria com arquitetos modernistas brasileiros (BURLE MARX, 2019).

²⁰ Parque da cidade de Curitiba (Paraná) que tem este nome em homenagem ao Papa João Paulo II na sua passagem pela cidade de Curitiba no ano de 1980.

²¹ Em 1937 a Fundação Solomon R. Guggenheim foi criada para a divulgação da arte moderna promovendo posteriormente a abertura de diversos museus internacionais, incluindo o museu Guggenheim em Bilbao.

interesse político e econômico na época para os grupos das camadas mais altas da sociedade que poderiam se beneficiar com a expansão nacional e internacional trazida pela Fundação Guggenheim.

Após estudos de mercado e viabilidade comercial a Fundação Guggenheim elegeu a cidade do Rio de Janeiro como sede de sua marca (MOURA, 2010). Porém, Curitiba permaneceu com o projeto de construção do NovoMuseu pautada no possível desenvolvimento econômico e urbanístico que essa obra poderia gerar para a cidade (MOURA, 2010).

A opção de construção de um museu de arte em Curitiba foi vista por muitos como uma obra não-essencial, com um alto investimento que poderia ser redirecionado as necessidades sociais básicas da população. Moura (2010) comenta que para minimizar os comentários, o então Governador Jaime Lerner utilizou-se de dados comparativos com obras similares de outras partes do mundo, procurando colocar que os custos pretendidos na obra do museu não oneravam substancialmente os cofres públicos. Quando comparado com políticas culturais de países da Europa e Japão os investimentos no museu foram consideravelmente baixos, porém, quando comparados com outros investimentos realizados pelo governo de Lerner eram extremamente expressivos (MOURA, 2010).

Para Clovis Ultramari et al (2004), uma obra como a do museu instalado na cidade de Curitiba contribui para a construção da imagem da cidade. O autor argumenta que em termos de polarização, se o museu estivesse sido implantado em uma cidade com maior diversidade de espaços culturais, comerciais, econômico e maior inserção na competitividade nacional e internacional, como é o caso de São Paulo e Rio de Janeiro, maiores seriam as chances do museu em si ser reconhecido. Porém, se construída em uma cidade com raio de influência menor - como é o caso de Curitiba em relação a São Paulo e Rio de Janeiro - quem se sobressai é a cidade.

O autor coloca o exemplo da cidade de Niterói (Rio de Janeiro), com o Museu de Arte Contemporânea/MAC onde, sem se constituir como referência no circuito artístico nacional, a obra contribuiu para a construção da imagem da cidade (ULTRAMARI et al, 2004, p.180). Essa equação ao se colocar para Curitiba, enfatiza-se a ideia do museu como símbolo urbanístico para a cidade antes de ser

um centro cultural. Gonçalves (2004) fala sobre as relações que o espaço museológico moderno pode ter dentro das cidades. Para a autora:

Os edifícios arquitetônicos dos novos museus, surgidos a partir do final dos anos [19]70, acabam se tornando “ornamento” para as cidades que os fazem construir, apresentando-se, como se disse, como símbolo de *status*, de distinção, de modernização urbana. Através deles as cidades se posicionam no circuito cultural internacional. Esse novo modelo de museu que surge no cenário da cidade é visto como valor de um *museu / monumento*. A prática de idealizar e concretizar tais museus tem alguma semelhança com aquela que leva os países e cidades à construção de monumentos que rememoram fatos e personagens da história. A inventiva arquitetura dos museus, ao lado do uso cultural do seu espaço, os transforma em agentes importantes do imaginário social. O *museu / monumento*, ao mesmo tempo que é signo de distinção, constitui-se em signo de memória cultural, dando testemunho da importância do lugar na realidade contemporânea. O *museu / monumento* torna-se um produto cultural operativo, tanto no circuito global como no circuito local da cultura, estabelecendo uma dinâmica que interessa observar. O *museu / monumento* torna-se cenário para uma experiência espetacular; é um código cultural que aparece antes mesmo da práxis estética, do contato com as exposições que apresenta ao público. Entre a noção de monumento e a ideia de código cultural existe um ponto de relação inegável: em ambos, passado e realidade são alavancas para o futuro. O novo museu passa a ser importante para reificar a memória cultural (GONÇALVES, 2004, p. 70 e 71 – grifo da autora).

Dessa forma é possível compreender o museu como um produto cultural que legitima uma forma de estilo de vida, tornando-se também cenografia para a experiência cultural contemporânea. Ver o MON como o conceito de museu/monumento comentado por Gonçalves (2004) – e as relações da concepção do MON apresentado por Ultramari (2004) e Moura (2010) - é entender que as relações político-administrativas que geraram o museu mantinham um interesse na monumentalidade do edifício para a cidade antes mesmo de pensar em um espaço de disseminação cultural.

O próximo item desse capítulo concentra-se na apresentação de características de outros projetos do arquiteto Oscar Niemeyer que aparecem no projeto construtivo do MON. O item segue descrevendo o museu em si, apresentando seus espaços para aprofundar ainda mais no universo dessa pesquisa.

3.2 A ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER E O MON

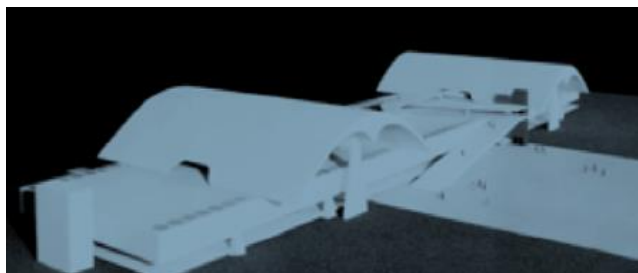
O projeto do NovoMuseu se diferencia de outros projetos realizados por Oscar Niemeyer por ter a particularidade de marcar dois momentos distintos da carreira do arquiteto, na construção do prédio principal em 1967 e na reforma e construção do anexo no ano 2000.

Durante o período de 1951 a 2006 Oscar Niemeyer projetou 12 museus pelo país, Simone Gonçalves (2010) aponta que os projetos de museus se caracterizam por serem projetos com um programa bastante flexível, e mais do que em outras tipologias, são nos museus que os métodos de conjugação de forma e programa utilizados por Niemeyer se tornam mais evidentes. A autora coloca a hipótese de uma preferência pela definição formal e pelo desejo de evidenciar os desafios técnicos que justifica a elaboração de parte do programa criado por Niemeyer e que, durante décadas o arquiteto aplica na maioria dos museus o mesmo modelo de programa. Extremamente simples, com um grande salão para exposições, atividades distribuídas em poucos compartimentos em planta e com limitações de acesso apenas para os espaços e serviços administrativos (GONÇALVES, 2010).

Gonçalves (2010) apresenta também que mesmo os três últimos museus projetados no período, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), Museu Oscar Niemeyer (2000-2002) e Museu Nacional de Brasília (1999-2006), que aparecem com um acréscimo de atividades, verifica-se que este acréscimo não tem origem em necessidades programáticas e sim em razões formais e/ou estruturais (GONÇALVES, 2010, p.25).

A configuração atual do museu é muito distinta da primeira versão para a reforma apresentada pelo arquiteto, composta por duas cascas curvas semelhantes à laje superior do edifício Olho, dispostas longitudinalmente sobre a cobertura do edifício Castello Branco (figura 08). Essa ideia teve seu desenvolvimento descartado por razões técnicas.

Figura 08: Projeto de reforma do Edifício Castello Branco com duas estruturas semicirculares.



Fonte: Gonçalves (2010).

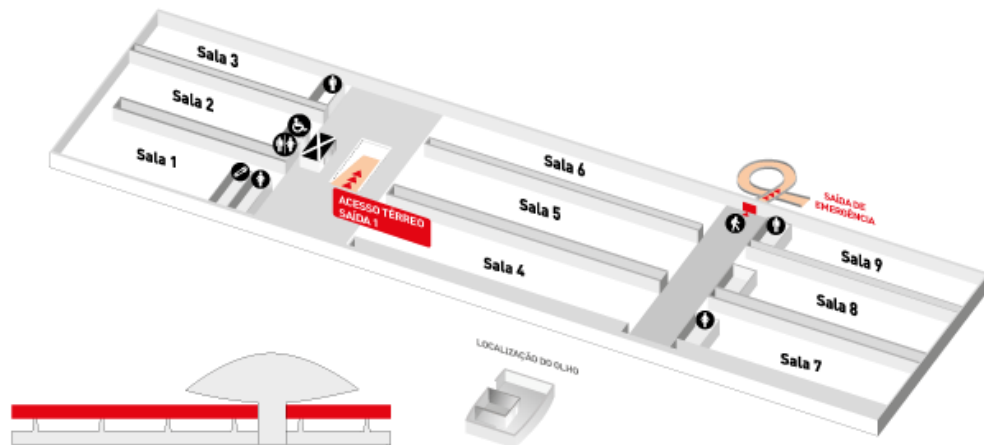
A solução de projeto adotada foi a de dois edifícios dispostos paralelamente entre si, o já existente edifício Presidente Humberto Castello Branco e um prédio anexo que foi construído posteriormente, implantados com suas faces voltadas a rua principal. Os edifícios são conectados por uma rampa curva bifurcada e por uma passagem subterrânea.

Gonçalves (2010) aponta que a “visibilidade do Edifício Castello Branco foi respeitada por meio da suspensão do novo edifício, o “Olho”, dois metros acima da cobertura deste. A versão construída cria um contraste marcante entre as linhas retas do edifício existente e as linhas curvas do anexo” (GONÇALVES, 2010, p.212).

As rampas do projeto ganham massa e o parapeito sobe acompanhando a curvatura do piso formando uma canaleta, que aproxima o visitante do balanço do Olho. Conforme o ponto de vista, as rampas se confundem com as paredes do edifício Castello Branco e em alguns momentos o Olho, parece estar envolto por tiras brancas, dando destaque e o deixando como protagonista do projeto.

O Edifício Castello Branco constitui-se por uma barra retangular em concreto protendido, com 200 metros de comprimento por 30 metros de largura. Um prédio que forma uma massa totalmente branca e sem janelas, sustentado apenas por poucos pilares que deixam um extenso vão livre no piso térreo. Mesmo fechado, o pavimento superior contém uma iluminação natural feita por claraboias posicionadas acima de seis jardins de inverno. Esses jardins foram estrategicamente localizados entre as salas expositivas dando a possibilidade de luz natural ao espaço museológico.

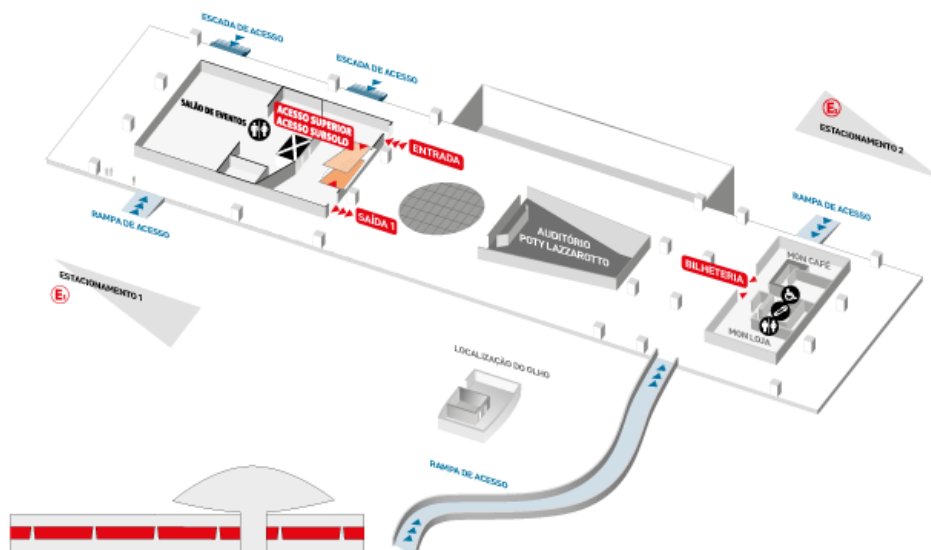
Figura 09: Mapa do MON – Primeiro Andar.



Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2019).

No primeiro andar, encontra-se nove salas expositivas. O acesso ao espaço se dá por meio de uma rampa do andar térreo ao primeiro andar ou por meio de elevadores. Há também uma saída de emergência com uma rampa em caracol que tem acesso direto ao estacionamento norte. Porém, esse acesso é restrito apenas para situações de emergência e para a movimentação de obras. O andar térreo, é o andar em que o público tem acesso ao museu. Este andar é caracterizado por seu vão livre e é nele que se encontra a bilheteria, o café, a loja, o auditório Poty Lazzarotto²² e o salão de eventos.

Figura 10: Mapa do MON – Térreo



Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2019).

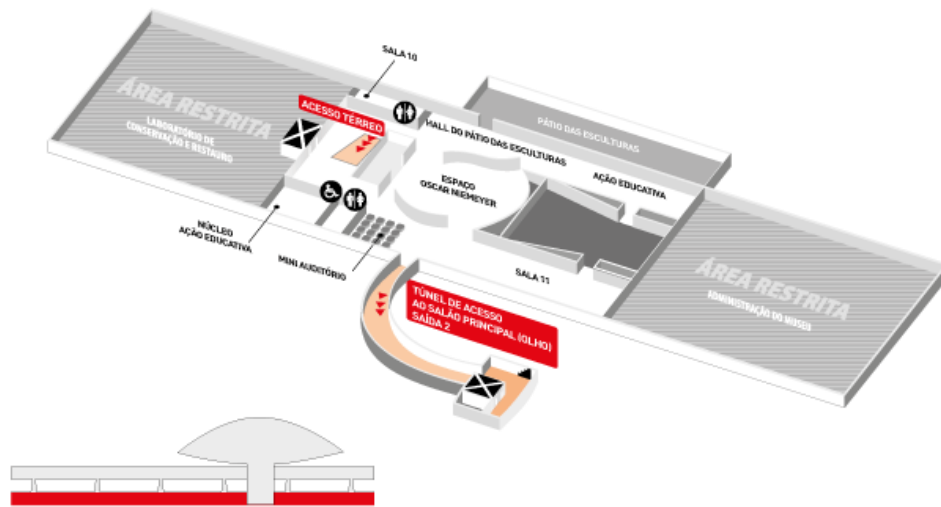
²² Napoleon Potyguara Lazzarotto (Curitiba PR 1924 - idem 1998). Gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor (POTY, 2019)

No subsolo do museu é onde está localizado toda a parte administrativa e de reserva técnica. Para as visitantes, o acesso também é feito por uma rampa ou pelo uso de elevadores. Há neste piso um acesso restrito as funcionárias para a área administrativa, e um acesso restrito para a reserva técnica, onde também está localizada as docas. A reserva técnica do museu contém um ateliê de conservação e restauro para obras bidimensionais e outro para obras tridimensionais. Além de uma área para quarentena e um acervo climatizado onde as obras são catalogadas e separadas também por obras bi e tridimensionais.

Neste pavimento há ainda duas salas expositivas, um mini auditório, uma sala destinada às atividades administrativas do setor de Ação Educativa, um espaço para o desenvolvimento das atividades de oficina da Ação Educativa, um Centro de Documentação e Referência aberto ao público para consulta - onde consta a história do museu e materiais de divulgação das exposições realizadas - e o acesso ao túnel para o edifício anexo (Olho).

No pavimento subsolo também é possível ter acesso ao Pátio das Esculturas, pátio externo e murado, onde assim como o hall que o antecede, contém obras permanentes com suas descrições em braile e piso tátil para oferecer auxílio a pessoas com baixa visão. Completa o pavimento, um espaço denominado “Espaço Niemeyer” que recebe iluminação natural do Pátio das Esculturas e tem um teto de vidro que é possível ver a circulação das pessoas que estão no piso superior, o vão livre. O ambiente apresenta um texto sobre a trajetória do arquiteto e algumas maquetes de seus projetos, explicitando assim a importância do arquiteto para a instituição.

Figura 11: Mapa do MON – Subsolo.



Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2019).

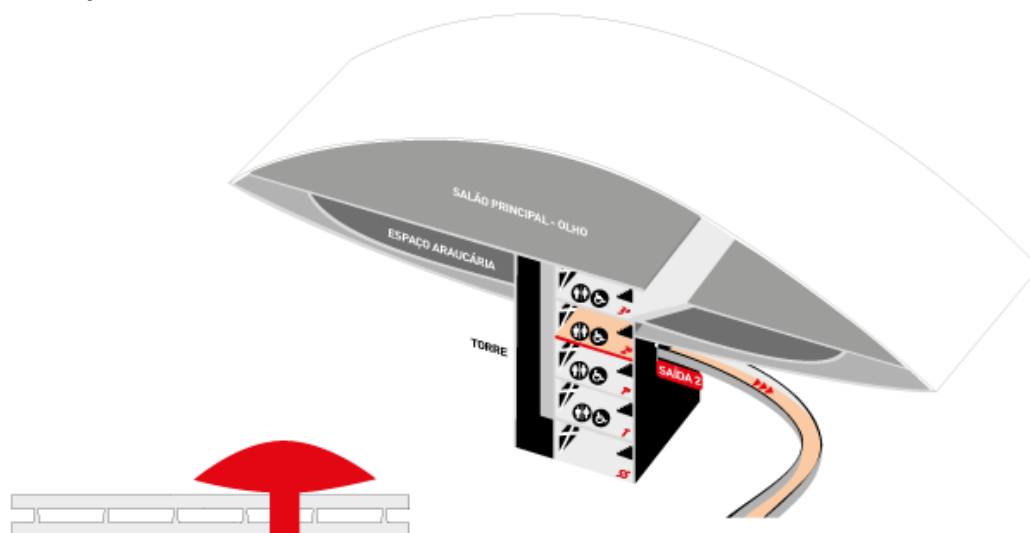
Localizado a frente do edifício Castello Branco e sob um espelho d'água, o prédio anexo, conhecido como Olho, possui 30 metros de altura e está dividido em quatro andares, sendo três pavimentos que compõem uma torre com espaços para exposição, o Espaço Araucária – onde, originalmente foi projetado com uma cozinha (atualmente desativada) para atender a eventos, um mini auditório (atualmente desativado) e o maior espaço expositivo do museu, o salão do Olho.

O salão tem uma forma elíptica e em seu ponto mais alto, tem um pé direito de 12 metros de altura. O acesso se dá até o quarto andar por elevadores ou por escada. Para entrar no salão, o acesso foi projetado com uma escada que chega ao seu centro, posteriormente foi adicionado um elevador para pessoas com dificuldade de locomoção. O ambiente é composto por apenas duas paredes fixas e curvas. Diferentemente do branco predominante no edifício principal o salão do Olho é escuro, com o chão revestido de um carpet cinza e os vidros que no projeto original deixam a vista compor o ambiente, posteriormente foram revestido com uma película escura para proteger as obras da passagem da luz, o que bloqueou a visibilidade do público para a área externa.

Na parte externa da Torre, há um revestimento de pastilhas de cerâmica amarela e preta que reproduzem desenhos esboçados por Niemeyer, a aplicação

desta cerâmica foi executada pelos artistas Elvo Benito Damo²³ e Maria Helena Saporoli²⁴ (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2015, p. 15).

Figura 12: Mapa do MON – Olho.



Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2019).

As fachadas do Edifício Olho são opostas e idênticas. A construção do prédio anexo se deu em 150 dias. A Cesbe²⁵, mesma empresa que executou o projeto do Edifício Castelo Branco, foi a responsável pela construção do anexo Olho. Durante o período de obras, a empresa manteve aberta a agenda para visitas ao canteiro e manteve atualizado o seu site com informações técnicas, notícias, previsões e simulações do andamento do projeto (MOURA, 2010).

Ultramari (2004) coloca que a relação entre forma e técnica usada para a construção do edifício anexo do NovoMuseu carrega a referência de outros projetos de Niemeyer, como é o caso da igreja da Pampulha (Belo Horizonte), e o Palácio da Alvorada (Brasília). Essas similaridades de projeto ao longo da trajetória do arquiteto criaram um reconhecimento de suas obras pelo país. Oscar Niemeyer foi um arquiteto modernista que e suas obras carregam esse caráter de modernidade e monumentalidade onde são implantadas.

²³ Nascido em 1948, na cidade de Caçador (SC), Elvo é desenhista e pintor com diversas participações no Salão Paranaense (ELVO, 2019).

²⁴ Nascida em 1955, na cidade de Curitiba (PR), Maria é artista plástica com diversas participações no Salão Paranaense (MARIA, 2019).

²⁵ Empresa de Engenharia e construção civil que executou a construção do MON.

Com isso, o símbolo de um museu como um reforço da ideia de desenvolvimento urbano e características modernas para a cidade, era visto como um elemento importante de reconhecimento e modernidade pelos gestores da capital e do Estado. Mesmo durante os poucos meses de funcionamento do NovoMuseu, foi intensificada a sua finalidade não só como um espaço de exposição de arte, mas também como um espaço de debate de temas e práticas de arquitetura, design e urbanismo (ULTRAMARI, 2004).

O próximo item está focado nas exposições de design que ocorreram dentro do Museu Oscar Niemeyer desde a sua inauguração em 2002 (ainda como NovoMuseu) até o ano de 2018. O objetivo desse item é tentar compreender como as exposições de design estão presentes no MON.

3.3 AS EXPOSIÇÕES DE DESIGN NO MON

As exposições de design fazem parte da missão do Museu Oscar Niemeyer (FOGAGNOLI, 2018). Ainda como NovoMuseu, a exposição *Uma história do sentar* (2002) foi a exposição que iniciou a ideia de design dentro do MON. Essa exposição teve como curadora Adélia Borges e parte do mobiliário presente nessa mostra foi doado ao acervo do museu. (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2015). Obrist (2014), fala sobre a montagem de uma coleção onde,

montar uma coleção é encontrar, adquirir, organizar e guardar itens, seja em uma sala, casa, biblioteca, museu ou galpão. É também, inevitavelmente, uma maneira de pensar sobre o mundo: as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações. A forma de coleções, pode-se dizer, é um método de produzir conhecimento (OBRIST, 2014, p.55).

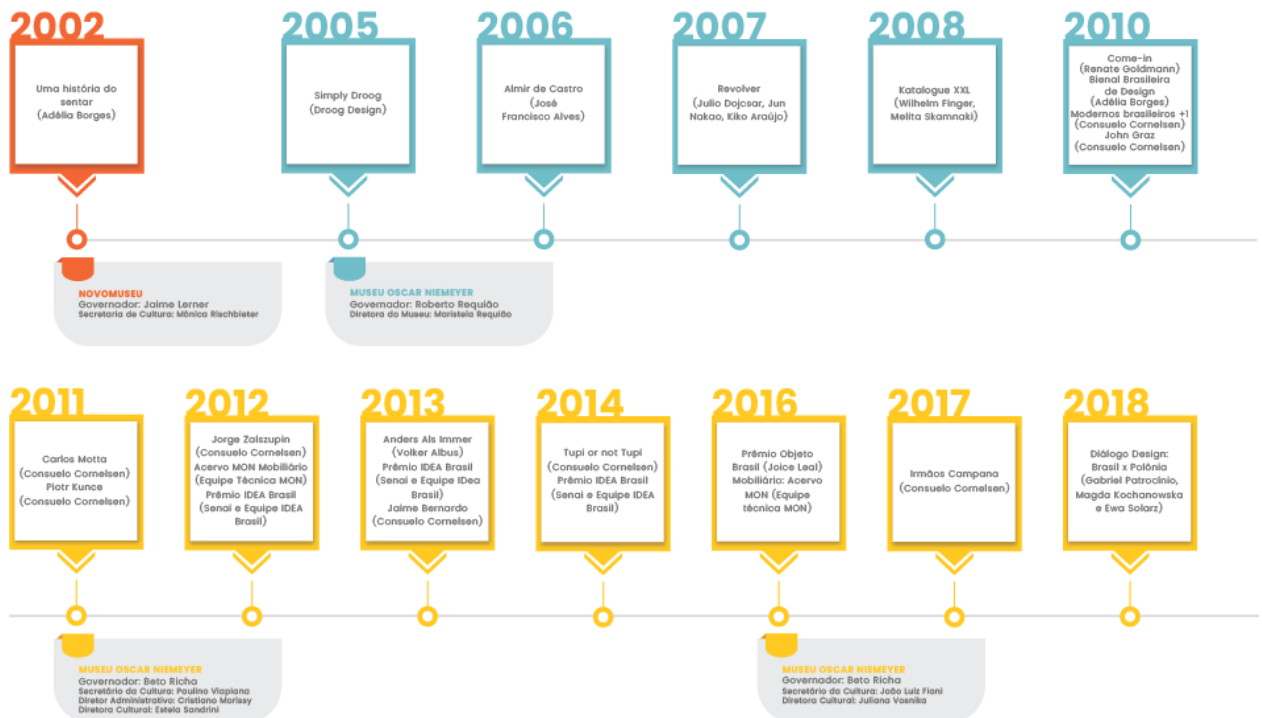
Para Adriana Vaz (2011), o acervo inicial do NovoMuseu tinha a intenção de compor os acervos já existentes do Estado, alocados no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) e no Museu de Arte do Paraná (MAP). Além disso, mantinha obras pertencentes ao extinto Banco do Estado do Paraná (Banestado) e doações feitas por artistas. As obras abrangiam desde o final do século XIX até a produção dos anos 1960 (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2015). Como é descrito no livro produzido pelo Museu Oscar Niemeyer (2015):

Em sua abertura ao público, o museu contou com seis exposições: “A trajetória de Niemeyer – Beleza, Humanismo e Liberdade”; “Matéria-Prima”; “Uma história do Sentar”; “Curitiba – Inovação e Solidariedade”; “Panorama da Arte Paranaense – Acevo do Estado do Paraná”; e a internacional “Personagens e Paisagens Mexicanas”. O acervo inicial do NovoMuseu possuía 31 obras, e, além das artes visuais, passou a incluir também obras de design e arquitetura. As produções que constituíram o primeiro núcleo do acervo foram doadas, como a coleção de cadeiras da exposição “Uma história do Sentar”, e a escultura “Vaca”, de Amelia Toledo. Outras obras foram compradas, como “O atleta” de Bruno Giorgi e “convergência de Horizontes”, de Amelia Toledo, ambas situadas no Pátio das Esculturas.

Com o acervo vindo de diferentes localidades a coleção foi se constituindo sem uma delimitação curatorial em suas obras. Alçada na ideia de Obrist (2014) sobre coleções e, ao pensar como se constituiu o acervo inicial do MON, principalmente na área do design, compreendo também com base em Forty (2013), que o design influencia o comportamento e a sociedade, não sendo uma atividade neutra (FORTY, 2013, p. 12). Desde a escolha como mostra de inauguração do NovoMuseu, passando pela doação de algumas das peças da exposição para compor o novo acervo, o MON fixou um amplo interesse pela área do design, que já era registrado em seu plano museológico.

No decorrer dos anos, o MON apresentou exposições de design nacionais e internacionais e com exceção dos anos de 2003, 2004, 2009 e 2015 todos os outros anos pelo menos uma mostra de design foi feita no museu.

Figura 13: Linha do tempo das exposições de design que ocorrem no MON.



Fonte: Da autora (2018).

A figura 13 apresenta essa cronologia de exposições que ocorreram dentro do Museu Oscar Niemeyer em paralelo com a gestão do Governo do Estado do Paraná. O cargo de direção do MON é uma função por indicação, com isso, com a mudança do Governo do Estado altera também a responsável pelo museu.

Tabela 07: Exposições de Design no MON

| GESTÃO | EXPOSIÇÕES EXCLUSIVAMENTE NACIONAIS | EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS OU MISTAS | EXPOSIÇÕES DE MOBILIÁRIO MODERNO BRASILEIRO OU QUE APRESENTE ALGUM M.M.B. ²⁶ | TOTAL DE EXPOSIÇÕES DE DESIGN NO PERÍODO |
|--|-------------------------------------|-------------------------------------|---|--|
| NOVOMUSEU (2002) Governador: Jaime Lerner Sec. Cultura: Mônica Rischbieter | 1 | 0 | 1 | 1 |
| MON (2003 – 2010) Governador: Roberto Requião Dir. MON: Maristela Requião | 4 | 3 | 2 | 7 |
| MON (2011 – 2014) Governador: Beto Richa Sec. de Cultura: Paulino Viapiana Dir. Administrativo: Cristiano Morissy Dir. Cultural: Estela Sandrini | 8 | 2 | 8 | 10 |

²⁶ Mobiliário Moderno Brasileiro.

| | | | | |
|--|---|---|---|---|
| MON (2015 – 2018) Governador: Beto Richa Sec. de Cultura: João L. Fiani Diretora: Juliana Vosnika | 3 | 1 | 4 | 4 |
|--|---|---|---|---|

Fonte: Da autora (2019).

A Tabela 07 mostra a recorrência de exposições na área do design nas diferentes gestões de Governo do Estado do Paraná. Com menos de um ano de duração o NovoMuseu apresentou uma exposição de design, demonstrando um interesse por parte do plano museológico de criação do MON na área.

Foi durante a gestão do Governador Roberto Requião, com a diretoria de Maristela Requião (esposa do então Governador), que o NovoMuseu passou a se chamar Museu Oscar Niemeyer. Quando eleito o Governador, propôs uma reestruturação que se constituía na finalização da obra, na mudança do sistema administrativo e na troca do nome do museu (GEMIN, 2017, p.79-81).

Para Moura (2010), mesmo com a intensa crítica de partidos da oposição ao uso de imagens, símbolos e marketing aos governos de Lerner e seus aliados, o efeito simbólico do museu não foi descartado na composição do plano do governo Requião. E, a autora ainda coloca que, o discurso do governo Requião via o museu como força simbólica para incorporar a arte, a arquitetura, o urbanismo e o design no vocabulário cotidiano dos paranaenses, além do símbolo do museu firmar uma personalidade cultural para a cidade.

A tabela 07 mostra também que durante o período da direção de Maristela Requião no MON foi apresentado uma quantidade menor de exposições de design do que o seu sucessor, porém, teve o maior número de exposições internacionais do museu. Esse interesse, e investimento, em exposições internacionais pode ter acontecido devido a mudança do NovoMuseu para o MON alterar também o seu sistema de gestão, para Vaz (2011),

Essa nova conduta jurídica que permeia a transição do MAP para o NovoMuseu e continua com o MON, se refere as posições transitórias do patrimônio artístico angariado pelo MAP e pelo MON, que passa do Estado para OSCIP e vice-versa. A Lei n. o 9.790 que regulamenta o NovoMuseu é conhecida como "a nova lei do Terceiro Setor", ou seja, a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que rege o museu passa a vigorar a partir de outubro de 2002 [...] De 2002 para 2003, mesmo com a transição de governo, o museu continua como OSCIP. No período de 2003 a 2009 era administrado indiretamente pelo próprio Estado, uma vez que Maristela Requião exercia o cargo de Secretária Especial do MON e era quem presidia a OSCIP, esposa do então governador Roberto Requião. (VAZ, 2011, p. 89-90).

Nessa época foi criada a Sociedade Amigos do Museu Oscar Niemeyer, sob forma de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos e, com isso, descartando a gestão privada proposta pelo governo anterior e passando ao Estado o direcionamento das atividades administrativas do museu (MOURA, 2010). Nessa retomada da administração do museu para o estado, foi direcionada parte das arrecadações da COPEL²⁷ como fonte de fomento para as produções do museu.

Nos mandatos do Governador Beto Richa, a mudança de governo gerou, novamente, uma mudança de administração no MON. Deixando de ser uma autarquia do Estado e passando a ser administrada pela Associação Amigos do MON, uma Organização Social (OS)²⁸. Dessa forma, o fomento não se concentra no Estado, que fica com a responsabilidade de pagamento do corpo técnico, manutenção e segurança. E o orçamento para a realização de projetos culturais é via parcerias e investidores. Esse é um modelo mais próximo do norte americano²⁹, onde os “amigos” ou “patronos” são em grande parte investidoras e colecionadoras (GEMIN, 2017, p. 89).

No primeiro mandato do Governador Beto Richa, com a direção cultural de Estela Sandrini - única gestora do museu que têm uma formação na área artística – foram apresentados a maior quantidade de exposições na área do design, e além de ter mostras coletivas, individuais, nacionais e internacionais, foi neste período que o museu começou a apresentar vencedoras de prêmios de design, uma temática de exposição que se manteve presente no museu até 2016.

Sandra Fogagnoli (2018) relata que o plano museológico desenvolvido para o NovoMuseu permanece o mesmo até hoje, por mais que na prática, algumas coisas tenham mudado. A interlocutora coloca que esse plano foi desenvolvido como um ideal, e por mais que o museu mantenha a ideia de ter exposições de design dentro do seu programa, se a administração do museu seguisse o plano museológico, o número de funcionárias deveria ser três vezes maior, com um corpo técnico e um acervo para cada uma das três áreas: artes plásticas, design e arquitetura (FOGAGNOLI, 2018). Atualmente o corpo técnico do museu, na sua maioria, é

²⁷ Companhia de energia elétrica do Estado do Paraná.

²⁸ é um tipo de associação privada, com personalidade jurídica, sem fins lucrativos, que recebe subvenção do Estado para prestar serviços de relevante interesse público

²⁹ Para Carvalho (2008), o modelo norte americano, de um museu privado, forma de captação de recursos, formação de público, loja e restaurante, influencia diversos museus brasileiros como por exemplo o MAM de São Paulo.

especializada em artes plásticas. Mesmo com a falta de profissionais especializados cuidando das áreas de design e arquitetura, as exposições de design se fizeram presentes na história do museu. As motivações que levam o museu a produzir exposições de design podem ser variadas, desde esse tipo de exposição estar presente no projeto museológico, como por uma natureza prática e/ou de oportunidade.

Para Sandra Fogagnoli (2018), as exposições de curadoria de Consuelo Cornelsen tinham uma natureza prática do ponto de vista do museu, onde a Consuelo apresentou as propostas e o museu cedeu o espaço e destinou uma porcentagem da sua verba anual para estas exposições. Já do ponto de vista da Consuelo Cornelsen, a natureza das exposições se basearam em oportunidades, por conhecer a diretoria do MON e pessoas ligadas ao museu e aos designers e, por já ter uma produtora, surgiu a oportunidade de propor um projeto de seu interesse e realizar exposições no museu (CORNELSEN, 2018).

Quando questionada sobre como surgiu o ciclo de exposições de design de mobiliário brasileiro de curadoria da Consuelo Cornelsen no período de 2010-2013, Sandra Fogagnoli (2018) argumenta que essa ideia de ciclo é algo que surgiu da curadoria e não do museu. E ao rememorar sobre esse período, Sandra retoma a ideia de que antes do período do ciclo de exposições o museu já havia realizado mostras de design nacional e internacional, e reforça o argumento do design estar presente no plano museológico do MON.

A ideia da curadora Consuelo Cornelsen era de realizar uma exposição coletiva de mobiliário brasileiro moderno – que foi a exposição *Modernos brasileiros +1* – e desta exposição desencadear em exposições individuais de cada uma das designers apresentadas na exposição coletiva para, posteriormente, desenvolver um novo ciclo de exposições das designers contemporâneas de mobiliário brasileiro (CORNELSEN, 2018).

Para Consuelo, as designers modernas foram profissionais que atuaram projetando artefatos no período de 1920 a 1960 aproximadamente. Essa afirmação é justificada na fala da interlocutora quando ela se refere ao design moderno temporalmente iniciando com referências a Semana de Arte Moderna de 1922³⁰, as

³⁰ "Inserida nas festividades em comemoração do centenário da independência do Brasil, em 1922, a Semana de Arte Moderna apresenta-se como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor

artistas e intelectuais que fizeram parte desse movimento – como John Graz e Gregori Warchavchik; o desenvolvimento e influência do design alemão do início de século XX, especialmente da Bauhaus; e finaliza, por diversas vezes, comentando das designers brasileiras que tiveram uma exponente produção na década de 1960, como por exemplo, Sergio Rodrigues. Outra justificativa para esse argumento é a escolha das designers para a exposição *Modernos brasileiros +1*, que foram representadas com artefatos do período da década de 1920 até o início da década de 1970, com exceção do Carlos Motta que representava o +1, como nome das designers contemporâneas e apresentava artefatos da década de 1990 e 2000.

Como design contemporâneo, Consuelo caracteriza o trabalho de designers que produziram a partir da década de 1970 até os dias atuais, como Carlos Motta, Irmãos Campana e Jayme Bernardo. Ao relatar as diferenças entre design moderno e contemporâneo, a curadora coloca a questão cronológica e também a característica dos materiais utilizados por essas designers.

Consuelo (2018) coloca Carlos Motta como um designer contemporâneo – devido a sua produção ter se estabelecido a partir da segunda metade da década de 1970 – porém quando questionada sobre o porquê dele ser o +1 da exposição assume que a relação de Motta com os modernos é pelo uso da madeira (material amplamente utilizado pelas designers modernistas) e com isso justifica a participação dele na exposição mesmo que fora do recorte temporal determinado para compor a mostra.

No período entre 2010 a 2017 Consuelo foi curadora e produtora de dez exposições no MON. Destas, seis foram exposições de design de mobiliário, uma de design gráfico de cartazes, uma de arquitetura, uma de fotografia e uma sobre diferentes expressões artísticas (arte, design, arquitetura, dança, música e literatura). As exposições realizadas por Consuelo Cornelsen no Museu Oscar Niemeyer foram:

- Martin Chambi: O poeta da luz (2010)³¹
- Modernos brasileiros +1 (2010)³²

conservador, predominantes no país desde o século XIX. Entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, realiza-se no Theatro Municipal de São Paulo um festival com uma exposição com cerca de 100 obras e três sessões lítero-musicais noturnas” (SEMANA, 2019).

³¹ Exposição individual de fotografia com trabalhos do artista Martin Chambi. Período expositivo de 30 de abril de 2010 a 26 de junho de 2010 no espaço da Torre do Olho.

- John Graz (2010)³³
- Carlos Motta – Marceneiro, designer e arquiteto (2011)³⁴
- Pitor Kunce (2011)³⁵
- Jorge Zalszupin – Arquitetura, design e reedição (2012)³⁶
- A arquitetura de Lélé: fábrica e invenção (2012)³⁷
- Jayme Bernardo, designer (2013)³⁸
- Tupi or not Tupi (2014)³⁹
- Irmãos Campana (2017)⁴⁰

Essas exposições colocaram Consuelo Cornelsen como uma das curadoras com o maior número de exposições no MON. É importante ressaltar que a maioria das exposições em que Consuelo foi curadora partiram de propostas em que ela apresentou ao museu. Exceto pela exposição *Tupi or not Tupi* (2014) em que o Secretário de Cultura Paulino Viapiana que convidou Consuelo para participar da exposição.

Compreendo que ao propor esse grande número de exposições para o museu - e ter essas exposições aceitas – Consuelo, neste período, foi uma pessoa importante para o MON, onde ela agencia relações entre o museu e diferentes instituições, colecionadores, galeristas e formadores de opinião, potencializando e criando uma visão do design dentro do museu.

³² Exposição coletiva de mobiliário moderno brasileiro. Período expositivo de 23 de julho de 2010 a 30 de janeiro de 2011, na sala 07.

³³ Exposição individual do artista John Graz que contemplava peças de design, pinturas e desenhos. Período expositivo de 09 de dezembro de 2010 a 03 de abril de 2011, na sala

³⁴ Exposição individual do artista Carlos Motta que contemplava peças de design e desenhos. Período expositivo de 26 de maio de 2011 a 28 de agosto de 2011, na sala

³⁵ Exposição individual do artista polonês Piotr Kunce apresentou cartazes entre a década de 1990 a 2010. Período expositivo de 09 de agosto de 2011 a 04 de novembro de 2011.

³⁶ Exposição individual do artista Jorge Zalszupin que contemplava peças de design e desenhos. Período expositivo de 22 de março de 2012 a 05 de agosto de 2012, na sala 6.

³⁷ Exposição individual do artista Lelé. Esta mostra foi apresentada no Museu da Casa Brasileira antes de ser montada no MON. Período expositivo de 26 de maio de 2011 a 28 de agosto de 2011, na sala

³⁸ Exposição individual do arquiteto Jayme Bernardo que apresentou o seu trabalho com mobiliário. Período expositivo de 19 de dezembro de 2013 a 23 de março de 2014, na sala 05.

³⁹ Exposição coletiva que contemplava Artes Plásticas, Artes Gráficas, Dança, Teatro, Música, Documentário, Fotografia, Performance, Design, Arquitetura, Cinema, Televisão e Literatura. Período expositivo de 31 de maio a 21 de setembro de 2014, nas salas 4, 5 e no vão livre.

⁴⁰ Exposição individual sobre a trajetória de produção de mobiliário dos Irmãos Campana. Período expositivo 27 de abril a 20 de agosto de 2017, no salão do olho.

Mesmo com o interesse por parte do MON nas exposições que Consuelo propunha e com o interesse por parte da curadora em desenvolver exposições individuais sobre cada designer, esse projeto de Consuelo não se consolidou e o número de exposições de design diminuíram. A partir disso, perguntei a Sandra Fogagnolli (2018), sobre o porquê dessa quebra no ciclo de exposições e Sandra argumentou que as exposições propostas por Consuelo mantinham um foco na expografia, e conseqüentemente necessitavam de recursos financeiros acima da média das outras produções. Como a captação e recursos dos projetos propostos por Consuelo partiam do museu, com o tempo, houve um desinteresse do museu em investir em exposições propostas pela curadora.

3.4 UM CICLO DE EXPOSIÇÕES NO MUSEU

No período de 2010 a 2013, Consuelo Cornelsen realizou cinco exposições de design de mobiliário brasileiro no Museu Oscar Niemeyer. Antes de iniciar sua carreira como curadora, Consuelo, junto com Adriana Adam⁴¹, Paulo Milani⁴² e Zeca Beraldin⁴³, criaram a loja de design Nucleon 8⁴⁴, em São Paulo. A ideia dessa parceria era a reedição do mobiliário modernista brasileiro. E a motivação para a escolha deste período era a admiração dos sócios pelo design moderno. Essa admiração é colocada por Consuelo (2018), que estes designers brasileiros e designers que vieram da Europa para o Brasil como as pioneiras do design nacional.

Assim, em conjunto com a fábrica de móveis de Etel Carmona⁴⁵, começam a reeditar móveis das designers: Lasar Segall⁴⁶, Gregori Warchavchik⁴⁷, John Graz,

⁴¹ Designer paulista que trabalhou na empresa Forma e foi sócia de Consuelo Cornelsen nas empresas Arquitetura da Luz e Nucleon 8.

⁴² Arquiteto paulista que foi sócio de Consuelo Cornelsen na empresa Nucleon 8.

⁴³ Arquiteto paulista que foi sócio de Consuelo Cornelsen na empresa Nucleon 8.

⁴⁴ Empresa de móveis que tinha como foco a reedição de móveis modernos brasileiros.

⁴⁵ (1947 -) Designer autodidata paulista, a partir do trabalho artesanal com madeira começou a restaurar e projetar peças de mobiliário.

⁴⁶ (1889 – 1957) Lasar Segall foi um pintor, escultor e gravurista judeu nascido no território da atual Lituânia. O trabalho de Segall teve influências do impressionismo, expressionismo e modernismo.

⁴⁷ (1896 – 1972) Gregori Ilych Warchavchik foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Chegou ao Brasil em 1923. Naturalizado brasileiro entre 1927 e 1928, projetou e construiu para si aquela que foi considerada a primeira residência moderna do país.

Flávio de Carvalho⁴⁸, Lina Bo Bardi⁴⁹, Vilanova Artigas⁵⁰ e Paulo Mendes da Rocha⁵¹. Consuelo coloca que a Nucleon 8 não teve muita aceitação perante o público e o empreendimento faliu. Em uma reportagem para o Jornal Estado do Paraná, o jornalista Aramis Millarch comenta sobre a Nucleon 8, em que os móveis eram produzidos em baixa escala e a produção se concentrava na reedição de móveis do período entre as décadas de 1920 e 1950.

Ao escrever sobre o alto valor de mercado, Millarch diz que os valores das peças de mobiliário das reedições “correspondem ao renome de seus autores” e destaca ainda que parte da confecção dos móveis eram desenvolvidos em Curitiba. (MILLARCH, 1986). Ao propor para o Museu Oscar Niemeyer a exposição *Modernos brasileiros +1* e o ciclo de exposições de design, Consuelo retoma o projeto da Nucleon 8 com a ideia de mostrar para o público, agora em formato de exposição, um panorama do design moderno brasileiro.

Para Ronaldo Duschenes (2019), interlocutor desta pesquisa, a exposição foi um tributo as designers que ali estavam sendo homenageadas. As designers quem compunham a mostra eram: Carlo Hauner⁵², Ernesto Hauner⁵³, Georgia Hauner⁵⁴, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros⁵⁵, Giuseppe Scapinelli⁵⁶, Gregory Warchavchik, Jean Gillon⁵⁷, Joaquim Tenreiro⁵⁸, John Graz, Jorge Zaszupin, Lasar Segall, Lina Bo Bardi, Michel Arnoult⁵⁹, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, Sergio Rodrigues⁶⁰, Vilanova Artigas, Zanine Caldas⁶¹ e Carlos Motta. Essa exposição será amplamente discutida no capítulo 4 desta pesquisa.

⁴⁸ (1899 – 1973) Arquiteto, engenheiro, cenógrafo, teatrólogo e artista plástico foi um nome de destaque no modernismo brasileiro.

⁴⁹ (1914 – 1992) Arquiteta italiana que veio para Brasil e se aprofundou no estudo da cultura popular brasileira. Entre os seus trabalhos mais conhecidos está o projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

⁵⁰ (1915 – 1985) Arquiteto, engenheiro e professor curitibano que viveu e trabalhou em São Paulo.

⁵¹ (1928 -) Arquiteto e urbanista moderno brasileiro.

⁵² (1927 – 1997) Italiano que veio para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial e se estabeleceu em São Paulo.

⁵³ (1931 – 2002) Designer italiano que veio para o Brasil e foi co-fundador da Forma em São Paulo.

⁵⁴ (1931 -) Designer brasileira que foi co-fundadora da Forma design em São Paulo.

⁵⁵ (1923 – 1998) Artista plástico, fotógrafo e designer brasileiro que foi um dos co-fundadores da cooperativa Unilabor.

⁵⁶ (1911 – 1982) Arquiteto italiano que veio para o Brasil na década de 1940 e trabalhou com arquitetura de design.

⁵⁷ (1919 – 2007) Caricaturista, escultor, pintor, decorador, arquiteto e designer brasileiro.

⁵⁸ (1906 – 1992) Nascido em Melo, Portugal, se estabeleceu no Rio de Janeiro e desenvolveu o seu trabalho profissional como designer e marceneiro.

⁵⁹ (1922 – 2005) Arquiteto francês que se estabeleceu no Rio de Janeiro.

⁶⁰ (1927 – 2014) Arquiteto e designer brasileiro que ficou principalmente com os seus projetos de móveis modernos.

Ainda no ano de 2010, foi realizada a mostra *John Graz* uma exposição de caráter biográfico que apresentou o trabalho do John Graz. Suíço, radicado no Brasil em 1920, teve em seu trabalho a influência das vanguardas artísticas europeias e suas pinturas apresentadas na semana de Arte Moderna do Brasil em 1922. Em 1925, John Graz inicia a sua carreira como arquiteto e designer de interiores. A mostra teve co-curadoria entre Consuelo Cornelsen, Sergio Pizoli⁶² e Sergio Campos, apresentando desenhos, pinturas e mobiliário.

No ano de 2011, a exposição de design apresentada neste ciclo foi a *Carlos Motta – marceneiro, designer e arquiteto*. Carlos Motta representava o “+1” da exposição *Modernos brasileiros +1*, e, na mostra individual apresentou 131 peças em madeira com o objetivo de traçar sua trajetória profissional. O conceito da exposição enfatizou o uso que Motta faz da madeira e a importância do reaproveitamento deste material e da sustentabilidade para os seus projetos.

A quarta exposição deste ciclo aconteceu em 2012 e apresentou a produção do arquiteto, designer Jorge Zalszupin. Intitulada *Jorge Zalszupin – arquitetura, design e reedição*, a exposição do arquiteto polonês que veio para o Brasil na década de 1950, iniciou aqui a sua carreira como arquiteto e, para integrar seus projetos de arquitetura, desenhava móveis e desenvolvia projetos de design de interiores. A exposição que aconteceu na sala 6 do MON e apresentou 57 peças.

A última exposição dessa série foi a *Jayme Bernardo, designer*. A mostra tinha como objetivo comemorar os 30 anos do trabalho do arquiteto e mostrar ao público o desenvolvimento do seu trabalho como designer. Jayme Bernardo foi o único designer desse ciclo que não foi apresentado na primeira exposição *Modernos brasileiros +1*. Essa escolha se mantém por Jayme ser um arquiteto contemporâneo e não utilizar da madeira como seu principal material de trabalho (como acontece com Carlos Motta).

Todas as designers escolhidas por Cornelsen, de alguma forma, mantinham uma relação pessoal com a curadora. Estavam presentes nos mesmos círculos sociais, já tinham sido reeditados pela Nucleon 8 ou tinham relações de amizade com ela. Em diversos momentos das entrevistas Consuelo também coloca que não

⁶¹ (1919 – 2001) paisagista, maquetista, escultor, moveleiro e arquiteto autodidata, além de também atuar como professor no Brasil e no exterior.

⁶² Curador de artes visuais e conservador.

sabe captar recursos para as exposições, e que foi por meio do museu, que os recursos e patrocínios para as mostras foram captados.

Tabela 08: Realização e patrocínio das exposições de design concebidas por Consuelo Cornelsen

| EXPOSIÇÃO | REALIZAÇÃO | | | PATROCÍNIO |
|---------------------------------------|-----------------------------|--|-------------------------|------------|
| Modernos brasileiros +1 (2010) | Governo do Estado do Paraná | Secretaria da Comunicação social e da Cultura (SEEC) | Caixa Econômica Federal | |
| John Graz (2011) | Museu Oscar Niemeyer | | | |
| Carlos Motta (2011) | Governo do Estado do Paraná | Caixa Econômica Federal | Museu Oscar Niemeyer | |
| Jorge Zalszupin* (2012) | Governo do Estado do Paraná | Caixa Econômica Federal | Museu Oscar Niemeyer | Copel |
| Jayme Bernardo (2013) | Governo do Estado do Paraná | Museu Oscar Niemeyer | | |

*A Exposição do Jorge Zalszupin é a única que aparece a referência de Lei de Incentivo à Cultura.

Fonte: Da autora (2020).

A tabela 08, apresenta as instituições que aparecem nos catálogos das exposições de design com a curadoria de Consuelo Cornelsen apresentadas como realizadoras ou patrocinadoras das mostras. Assim como foi colocado por Consuelo, como os recursos para as montagens vieram de fundos e arrecadações do próprio museu, a instituição assina como realizadora de todas as exposições organizadas por Consuelo. Além disso, as outras instituições realizadoras são todas estatais, reafirmando a fala da curadora de que o investimento veio do museu e do estado.

A única exposição que apresenta na ficha técnica do catálogo o “patrocínio” foi a exposição do Jorge Zalszupin, em 2012, porém este patrocínio veio da Empresa de Energia (COPEL), uma estatal que no período de 2003 a 2010, já tinha parte de seus recursos destinados ao MON. Isto mostra as relações entre pessoas e instituições que se fazem dentro do museu e da curadora.

O próximo capítulo será aprofundado na mostra *Modernos brasileiros +1*, para tentar compreender outras relações de transpassaram a exposição além de características hegemônicas da história do design brasileiro.

4 MODERNOS BRASILEIROS +1

No dicionário, percebe-se que, além de apresentar, revelar, trazer a público, pôr à vista ou conhecimento dos outros, expor significa também contar, narrar (expor um fato), explicar, interpretar (expor os motivos de uma ação) e pôr em perigo, ariscar (expor a vida). Essa variedade de operações, que desinstalam lugares estáveis e sentidos cristalizados, emergem precisamente no objeto que, ao perder valor de uso na exposição, transfigura-se em objeto narrado e, dependendo da exposição, em objeto narrador... E essa potência narrativa articula-se com o caleidoscópio de usos pelos quais os artefatos ganham vida cotidiana, antes de ir para o museu. Na variedade de usos, os objetos não estão simplesmente localizados dentro de uma finalidade preestabelecida. Há o jogo entre locação e deslocamento na forma pela qual se constitui a vida social dos objetos (RAMOS, 2008, p. 135-136).

A exposição *Modernos brasileiros +1* reuniu em um só espaço uma coleção de móveis, projetados e fabricados no Brasil. Entre eles cadeiras, poltronas, escrivaninhas, mesas e aparadores. Alguns de fabricação artesanal e outros de fabricação industrial. Os artefatos apresentados provinham de 21 localidades, sendo acervo de familiares das designers, coleções particulares, de galerias e de instituições. Consuelo Cornelsen e Sergio Campos, curadores da mostra, mantinham relações com instituições, galeristas e colecionadores de Curitiba, Rio de Janeiro e (principalmente) São Paulo - origem da maioria das peças. Em seu conjunto, a mostra teve como objetivo apresentar um panorama do design modernista de mobiliário brasileiro. Com um amplo recorte que trazia artefatos desde os anos 1920 até os anos 2000.

Antes de entrar na sala expositiva o público pôde ver dois exemplares de móveis modernos brasileiros, já no corredor do museu. As peças que anunciavam a exposição eram duas cadeiras assinadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Ao entrar na sala, se deparavam com os artefatos posicionados em cima de praticáveis, que eram de mesma altura, forma, cor e material. E a disposição deles no espaço permitiu que os móveis fossem observados por todos os lados.

A linearidade na organização do espaço, construiu do início ao fim da sala o argumento curatorial de expor um panorama do design de móveis nacional. Essa ideia é reforçada na forma de como foi feita a organização destes móveis. Onde cada praticável delimitava o espaço para a acomodação dos artefatos de cada designer. Como forma de marcar essa delimitação, foi etiquetado a assinatura seguido do nome da designer na parte superior do praticável. Em cima de cada

praticável os artefatos eram organizados de maneira linear, quase como natural, sem marcações gráficas desta linha.

A escolha pela ordem desses objetos se deu de maneira cronológica, tendo no início da sala os trabalhos de Gregori Warchavchik (datados da década de 1920) e no fundo da sala os trabalhos de Carlos Motta (datado das décadas de 1990 e 2000). Porém, essa cronologia não é apresentada pelos curadores de maneira explícita. Já nos textos sobre as designers há uma preocupação com a datação, onde este recurso de utilizar-se da cronologia para contar a história da designer aparece com frequência.

Os mesmos textos apresentados na parede da sala expositiva compõem o catálogo. E por mais que a tipografia, a cor e o formato de apresentação fossem os mesmos, o estilo dos textos eram heterogêneos. Assinados por familiares, curadores, pesquisadores e autoridades, os textos não demonstravam uma orientação por parte da curadoria as escritoras, gerando assim por hora alguns textos passionais e outros relatos históricos e/ou distantes. Junto aos textos, plotados na parede, foi colocado uma foto de cada designer. As imagens apareciam em preto e branco, contrastada, onde o recorte fixava-se no rosto.

A *Modernos brasileiros +1* foi uma exposição que mesmo tendo em seu argumento curatorial um panorama do design moderno brasileiro, manteve o seu foco mais próximo de um argumento curatorial de um panorama das designers modernas do que do design. Onde os recursos utilizados pela curadoria no decorrer da mostra retratam este enfoque, seja na plotagem dos textos de parede, na imagem das designers com suas fotos em grande formato percorrendo todo o espaço expositivo ou nas legendas das peças resumidas às fichas técnicas.

Compreendo com base em Alves (2010), que a exposição é uma escolha, daquilo que foi mostrado e também do que não foi. A escolha curatorial por uma expografia organizada de maneira cronológica (mesmo que não seja de forma explícita), traz uma apresentação tradicional e, em um primeiro momento, esta exposição carrega a característica de uma referência hegemônica que tem o artifício da cronologia e da apresentação pelo viés da relação autor-obra para pensar a história do design. Para Isabel Campi (2013), estes artifícios estão presentes na representação de uma história canônica do design e têm como base estes discursos e métodos de representação vindos da história da arte. A autora ainda coloca que é

preciso buscar alternativas para debater as questões do design que fujam dessa representação hegemônica para ir ao encontro com fenômenos populares como o consumo e a cultura de massas, e com isso, construir outras reflexões e conceitos de design.

A ideia deste capítulo, vai de encontro com as questões levantadas por Campi (2013), e procura questionar, outras possibilidades de pensar a história do design e das exposições de design que ultrapassam os artifícios cronológicos e de relação autor-obra. Para essa discussão foi elencado temas que atravessam o argumento curatorial e expográfico desta exposição tendo o material levantado na pesquisa (material gráfico da mostra composto por: folder, catálogo, textos plotados na parede, tour virtual e a fala das interlocutoras), junto com as referências sobre técnica, tecnologia, modernismo e história do design, como fonte para pensar esta dissertação.

4.1 DESIGNERS, ARTEFATOS E A SUA REPRESENTAÇÃO NO ESPAÇO EXPOSITIVO

Este item do capítulo tem como objetivo apresentar a escolha curatorial sobre as designers que compõem a mostra *Modernos brasileiros +1* e como foi realizada a representação destas designers dentro do espaço expositivo. O argumento curatorial exposto, de construir um panorama do design moderno nacional na exposição esteve mais próximo de um panorama das designers brasileiras, devido a forma e os recursos utilizados na mostra.

Para o autor Rafael Denis (1998), a história do design como campo de estudo é um fenômeno relativamente recente, onde seus primeiros ensaios são datados da década de 1920. Com isso, para o autor, por ser uma profissão nova, “a primeira geração de historiadores do design teve como prioridades a delimitação da abrangência do campo e a consagração das práticas e dos praticantes preferidos na época” (DENIS, 1998, p. 14). E ainda completa que “as primeiras histórias do design, escritas durante o período modernista, tendem a impor uma série de normas e restrições ao leitor, do tipo ‘isto é design e aquilo não’, ‘este é designer e aquele

não” (DENIS, 2002, p. 14). Este pensamento modernista vai de encontro com a fala da curadora Consuelo Cornelsen ao comentar sobre a escolha do recorte temporal da exposição:

como é que começou o modernismo aqui? Vou te falar, porque os desenhos, porque a primeira coisa brasileira que a gente tem, de verdade. Por que antes era tudo cópia da Europa. Então, primeiro, primeiro cara que desenhou alguma coisa dos modernos, na verdade, que começou esse movimento, assim, foi lá o John Graz, e foi lá o Warchavichik que eles trabalhavam com arquitetura e com decoração (Consuelo Cornelsen, 2018).

Esta fala sugere a ligação da curadora com os textos canônicos de representação da história do design brasileiro, buscando para a exposição a representação de designers pioneiros importantes, porém, sem ultrapassar um olhar já estabelecido na história do design. Também é possível ver na fala da curadora um vínculo, da profissão que ainda não estava estabelecida, com a profissão de arquitetos e decoradores. Para Santos (2017), autora esta que foi referência para os curadores da mostra, durante um longo período prevaleceu a ação de profissionais autônomas, arquitetos e artistas dedicados a área do design e, a profissão se desenvolveu no Brasil junto com a institucionalização do ensino superior de design, na década de 1960. Santos (2017) coloca que, “a consolidação da cultura do design de móvel no Brasil é também tributária do processo de formação e educação em design, aqui iniciado no período” (SANTOS, 2017, p. 15).

Ao questionar Consuelo Cornelsen de como foi feito o projeto desta exposição, a curadora relata este processo em dois momentos distintos, em uma entrevista realizada em 2018 e em outra entrevista realizada em 2019:

Fui pra São Paulo, fiquei em São Paulo praticamente fazendo seleção de mobiliário, conversando com pessoas, colecionadores, com vendedoras, com um monte de gente. E chamei o Serginho Campos, a Graça Bueno. Aí fui visitar o Jorge Zalszupin...Fui visitar a filha do Michel Arnoult... Fui visitar dona Anne Graz... Eu ia na casa e vendia a ideia de que todos deveriam vir. Pra que a gente... ressuscitasse o design moderno brasileiro. Bom, vieram todos... todas as famílias... localizei através de uma jornalista, porque daí quando você se entusiasma você vai a fundo em cada coisa, é assim que eu faço. Aí, localizei o sobrinho do Scapinelli, lá na Itália, o Alexandre, convidei e pra minha surpresa ele disse: “eu vou!” Eu disse: “Eu não tenho dinheiro pra pagar a passagem.” “Não faz mal, você me dá a hospedagem?” “Fique na minha casa.” Eu nem conhecia, mas a minha casa está aberta, tudo bem. Recebi esse pessoal todo, convidei alguns formadores de opinião de São Paulo, convidei alguns lojistas de São Paulo, juntei 80 pessoas, 80 paulistas aqui. Pelo fascínio que o paranaense tem por paulista (Consuelo Cornelsen, 2018).

Eu fui conversar com eles [com as famílias dos designers] e tudo, aí comecei a ampliar a lista. Daí eu fui, por que a gente editava, é, dos

Modernos brasileiros, nós editávamos... John Graz, Paulo Mendes da Rocha, Flávio de Carvalho, Vilanova Artigas... não lembro, acho que a gente editava uns oito. Mas tinha muito mais. Aí eu, conversa com um, conversa com outro...Aí comecei a procurar as famílias. Esse foi um dos trabalhos mais interessantes que eu fiz [...] porque a minha ideia era assim, era fazer a exposição dos modernos a partir da família dos modernos, então, dos móveis pessoais, por que todos, mais ou menos pertenciam ao acervo da família ou era um móvel que estava com alguém mas eles sabiam com quem estava. E depois eu iria continuar, ia continuar, assim, eu ia colocar um por um, por ordem cronológica, eu ia fazer um por um sozinho. E aí, eu ia explorar todas as vertentes deles, entendeu? Não só o design como a arte, porque o que que acontecia? Naquela época, depois do manifesto de [19]22, foi a primeira vez que o brasileiro se importou com as coisas do Brasil. Porque antes eles só, era aquela influência dos Luízes, casa de rico aqui, no Brasil inteiro, era só aquilo. Aí com esse advento assim, toda a modernidade do Flávio de Carvalho, começou a ter a ousadia e eles começaram a desenhar as casas e não ter móvel pra por. Que a maioria era arquiteto, entende? Então, o que que eles faziam, por exemplo o Warchavchik, fez a casa modernista, lá em 1935, não tinha móvel pra por (Consuelo Cornelsen, 2019).

Na fala de Consuelo, nos dois momentos, a busca por pesquisadores, colecionadores e familiares dos designers para auxiliá-la com pesquisa e empréstimo dos artefatos alinha o pensamento da curadora com uma visão recente de uma curadoria indo além da pessoa curadora, e sim como um projeto de curadoria. Para Obrist (2014), “até a expressão “fazer curadoria”, tão comumente usada hoje em dia, foi cunhada no século XX. Isso registra uma mudança na compreensão de uma pessoa (uma curadora) para um projeto (uma curadoria), que hoje é visto como uma atividade em si.” (OBRIST, 2014, p.36). E este projeto que desencadeou na exposição, para Consuelo, teve um início anteriormente, em 1985, quando a curadora mantinha em São Paulo uma loja em que ela reeditava móveis de designers modernistas. Tanto a loja, sua localização na cidade de São Paulo e o círculo de relações de Consuelo, retratam as motivações da curadora para desenvolver o projeto da exposição da forma como foi feito.

A fala da curadora apresenta também em seu processo de criação uma retomada a representação hegemônica da história do design brasileiro. Buscando as designers e os artefatos presentes no circuito paulista, assim como as formadoras de opinião. No final da fala de Consuelo (2019), essa hegemonia aparece negando qualquer outro tipo de artefato projetado e produzido no país antes do modernismo. Já para Angélica Santi (2013), o mobiliário brasileiro apresentou várias fases em seu desenvolvimento, onde:

o mobiliário brasileiro foi se caracterizando por uma soma de influências culturais que vieram definir seu perfil e nortear sua produção. Destacam-se, a princípio, a influência da Metrópole, o legado nativo, a presença africana

e, posteriormente, a partir da Independência, a influência dos imigrantes europeus. Das características adquiridas, algumas permearam todo o seu processo de desenvolvimento, tais como: a prática empírica, o espírito artesanal da produção do qual decorre a falta de método e de padronização e a dependência cultural de modelos hegemônicos. Essas práticas contraditórias aos avanços tecnológicos, ao uso apropriado de novos materiais e às demandas da sociedade atual por mais produtos constituem parte da problemática que caracteriza a produção moveleira de hoje (SANTI, 2013, p. 37).

Alguns conceitos presentes na fala de Cornelsen também são reforçados pela mídia, como mostra a matéria no Jornal do Estado, sobre a exposição Modernos brasileiros +1 (figura 14), como a questão da presença dos mobiliários denominados de “Luízes” no início do século XX e a inicialização do período modernista com os arquitetos estrangeiros.

Porém, o argumento curatorial presente na matéria do jornal difere do apresentado na fala da entrevista com Consuelo. A questão presente na entrevista trazia a importância da relação familiar com o móvel e a construção de um panorama do design nacional na exposição. Já na matéria veiculada o argumento curatorial apresentado é identificado como uma relevância na presença de móveis inéditos. Mas, isso não aparece como uma questão dentro do argumento curatorial, mesmo porque, a maioria dos móveis apresentados na mostra eram móveis conhecidos, como é o caso da cadeira Pelicano, de Michel Arnoult ou a cadeira Chifruda, de Sérgio Rodrigues.

Outra divergência presente na matéria do jornal é quanto a escolha do Carlos Motta como o “+1” da exposição. Ao tratar sobre a escolha do designer como o “+1”, a matéria vinculada no jornal traz o seguinte argumento: “isso porque Motta ficou conhecido como o contemporâneo que se tornou moderno pela aplicação de madeiras recicladas, com marcenaria artesanal, assim como os modernos.” Em nenhum lugar do material divulgado pela exposição, ou na fala das interlocutoras o conteúdo desta afirmação aparece. Ao contrário, o caráter canônico da história do design que está presente na exposição e a preferência de uma linha do tempo para organização expográfica, não coloca em momento algum que o designer contemporâneo ficou conhecido como designer modernista. Na fala da curadoria, Motta aparece como a ideia de ligação mas não como moderno.

Figura 14: Matéria do Jornal do Estado (2010).

14

CURITIBA, QUINTA-FEIRA, 23 DE SETEMBRO DE 2010
cultura@jornaldoestado.com.br

ESPAÇO 2



Os Modernos Brasileiros + 1 EM CURITIBA



Exposição inédita no país reúne obras de artistas como Oscar Niemeyer, Gregori Warchavchik, Lasar Segall entre outros importantes designers e arquitetos



Começa hoje a exposição inédita no Brasil *Os Modernos Brasileiros + 1*, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba. Composta por 58 obras, sendo na maioria peças originais, a mostra reúne objetos nunca expostos ao público e que serviram de base para o design contemporâneo, com conteúdo inédito de modernos designers e arquitetos, que ao longo do tempo se tornaram reconhecidos, não apenas pelo período de vivência no país, mas também por apresentarem uma arte brasileira.

Oscar Niemeyer, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, John Graz, Flávio de Carvalho, Vilanova Artigas, Carlo Hauner, Geraldo de Barros, Giuseppe Scapinelli, Jean Gillon, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Lina Bo Bardi, Michel Arnould, Sérgio Rodrigues, Zanine Caldas, Ernesto e Georgia Hauner e Paulo Mendes da Rocha fazem parte dos "Modernos Brasileiros" que terão suas peças expostas, além de Carlos Motta que é o motivo para o título da mostra ter o acréscimo "+1". Isso porque Motta ficou conhecido como o contemporâneo que se tornou moderno pela aplicação de madeiras recicladas, com marcenaria artesanal, assim como os modernos. Juntamente com esses trabalhos, a mostra representa a memória e história do início do design de mobiliário brasileiro.

Essa é uma antiga idealização da curadora da exposição, Consuelo Cornelsen, juntamente com o arquiteto Paulo Milani e a designer Adriana Adam. Os três criaram em 1985 a Nucleon 8, um corajoso projeto de reedição de móveis criados por artistas, designers e arquitetos como Lasar Segall, Warchavchik, John Graz, Flávio de Carvalho, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Sofisticadas peças foram produzidas em uma coleção de 30 obras entre mobiliário e luminárias, mostrando os primeiros modernos brasileiros. A Nucleon 8 funcionou por três anos em São Paulo, inclusive com filial em Curitiba, mas o pouco entendimento do público sobre o design levou o trio a fechar as portas. "Tudo certo, antes da hora!", diz Consuelo sobre o projeto.

A maioria desses arquitetos tinha apenas opções para fazer decoração com peças inspiradas no período de "Luízes" e passaram a desenhar seus próprios projetos de móveis para ambientar suas casas modernistas. O grupo pesquisou junto às famílias dos arquitetos e ouviu muitos depoimentos e histórias. Ao comentar isto com Maristela de Mello e Silva, diretora do MON, nasceu a ideia de reunir essas e outras peças em uma mesma exposição.

"O critério de seleção das obras foi o diferencial, não expor o que todos já conhecem", explica Consuelo. A pesquisa total durou três meses, sendo um mês de seleção em São Paulo, onde a curadora visitou parentes dos artistas e colecionadores de arte. Um trabalho minucioso que teve a ajuda de outros nomes, como Carlos Warchavchik, que participa da curadoria parcial, já que escolheu as peças mais representativas da casa de seu avô Gregori. Esses objetos serviram para três gerações, e foram vistos somente na abertura da Casa Modernista em São Paulo. Já as peças de Michel Arnould foram escolhidas de dentro da casa de Annick, filha do artista, como por exemplo, a Mesa Lateral, que nunca foi exposta.

Graça Bueno, formada pela Sotheby's de Londres, diretora da galeria Passado Composto Século XX, que contém um dos maiores acervos de Jean Gillon e Joaquim Tenreiro, também é uma das colaboradoras, com seu expertise para os designers. Entre tantos móveis, Consuelo localizou peças bastante importantes dos dois artistas. E, neste caminho percorrido, a curadora encontrou um grande amigo, Sergio Campos, da Artemobilia, pesquisador e colecionador de obras de arte. Com ele, Consuelo, passou dias selecionando móveis em catálogos e revistas para depois encontrar os proprietários. Por toda esta dedicação, conhecimento e entusiasmo, ela o convidou para dividir a curadoria.

A exposição é uma realização da produtora Planeta Brasil, comandada por Consuelo e seu filho, Patrik Cornelsen e, acontece paralelamente a Bienal Brasileira de Design 2010, que também ocorrerá em Curitiba.

Exposição composta por 58 obras, sendo na maioria peças originais, a mostra reúne objetos nunca expostos ao público



SERVIÇO

Quando: Do dia 23 de setembro a 28 de novembro
Onde: MON – Museu Oscar Niemeyer (Rua Marechal Hermes, 999, Centro Cívico, Curitiba)
Horário de atendimento: De 3ª a domingo das 10h às 18h.
Ingressos: R\$ 4 (inteira) e R\$ 2 (estudantes identificados).
Compra de ingresso até 17h30.
Informações ao público: (41)3350-4400

Fonte: Jornal do Estado (2010).

A fala do curador Sérgio Campos vai de encontro com o caráter hegemônico presente na fala de Consuelo. E apresenta também uma preferência pelo design e designers paulistas para a montagem da mostra.

Mas pelo menos dessas três [exposições] eu participei diretamente como curador. Escolhendo as peças, procurando, porque lá em Curitiba não tem muita coisa. Então, tudo veio de São Paulo. Essas peças todas eram daqui. Então, como eu tenho grande conhecimento, modéstia à parte, conheço todo mundo que coleciona, os marchands, os dealers, os galeristas, os colecionadores, então, se eu não tinha a peça, eu sabia quem tinha. Então, e, procurei juntar esse acervo, depois que escolhemos os nomes dos designers que seriam expostos, reunir o acervo, para que fosse viabilizado a exposição (CAMPOS, 2019).

Porém, existe uma diferença de intenção entre os dois curadores. Enquanto Consuelo se volta para um olhar das famílias dos designers como referência da exposição, Sérgio Campos comenta que, para ele, o importante seria a seleção de peças icônicas que estivessem presentes na história do design nacional.

Olha eu lembro que a principal referência seria a relevância das peças. Sejam peças icônicas, ou seja, peças que fossem representativas. Então, a principal preocupação era essa. Seriam peças representativas dos designers, porque a exposição tem um caráter didático, né? Também. Não só didático, mas também didático. Então, para novas gerações, que estão acompanhando esse processo, era importante elas conhecerem as peças mais representativas. E fora isso a representação quando não era possível encontrar tal peça, as peças que fossem importantes que estavam disponíveis. Tem algumas peças que você não encontra assim ou tem dificuldade de encontrar. Então, fora isso, os principais norteadores assim, né? Na minha opinião (CAMPOS, 2019).

Na fala de Sérgio, o argumento curatorial ainda se mantinha nos artefatos de maneira mais representativa, quando o curador coloca que “a principal referência seria a relevância das peças” do que o foco a designer em si. O caráter didático da exposição citado por Sérgio Campos, faz referência ao livro de Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2017), texto esse que, segundo o curador, foi fundamental para a construção da exposição.

O livro da Maria Cecilia Loschiavo, é um livro acadêmico, publicado pela Edusp, em 1995. Então, esse é um olhar mais acadêmico. Apesar de ser um olhar apurado, da parte dela, é um trabalho fundamental que ela fez. Então, falta um pouco do olhar do galerista, do restaurador, esse olhar, né, a gente fez. Eu, particularmente, como galerista, com experiência de mercado também, né? Sei o que é mais relevante assim, em termos de mercado, o que é possível encontrar (CAMPOS, 2019).

O “olhar do galerista” comentado por Sérgio Campos, pode ser a referência de um olhar do mercado de arte para com a exposição. Retirando o foco, por hora,

do olhar acadêmico da exposição (este de relevância para o curador) ou da ideia da exposição feita pelo olhar das famílias das designers (ideia apresentada na fala da curadora Consuelo Cornelsen) e colocando também a questão de mercado de arte no espaço expositivo, apresentando no museu os artefatos vendidos de propriedade de colecionadoras, ou com interesse de venda, das galerias paulistas. Para Forty (2013), muitos dos historiadores colocam a história como um processo evolutivo

as mudanças no design são descritas como se fossem mutações no desenvolvimento de produtos, estágios de uma evolução progressiva na direção de sua forma mais perfeita. Mas os artefatos não têm vida própria e não há provas da existência de uma lei de seleção natural ou mecânica que os impulsiona na direção do progresso. O design de bens manufaturados não é determinado por uma estrutura genética interna, mas pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre essas pessoas e indústrias e a sociedade em que os produtos serão vendidos (FORTY, 2013 p. 13-14).

Deste modo, a exposição também mantinha um caráter comercial implícito dentro de seu argumento, e se ao expor o artefato no museu muda o estágio de sua biografia e seu valor de uso, para um objeto musealizado (RAMOS, 2008), neste caso, também expõem objetos que fora do museu encontram-se a venda em galerias e no mercado de arte. É possível pensar também que esta relação entre o conceito da exposição e o mercado já estava presente, mesmo que de maneira subjacente, desde o princípio do projeto, quando Consuelo Cornelsen busca expor, em um primeiro momento, os objetos dos designers que ela reeditava em sua loja de móveis, a Nucleon8. E só em um segundo momento, ao conversar com familiares, galeristas e pesquisadores, que se ampliou a lista de designers para compor a exposição.

Mesmo que a ideia principal da expografia da mostra tenha sido a organização em uma orientação cronológica, alguns dos designers apresentados mantiveram a sua produção durante o mesmo período. Para Sérgio Campos, a organização da expografia foi feita pensando em apresentar uma “diversidade e riqueza” do design moderno,

a ideia era você não dar mais importância de um designer do que para o outro. Estão todos ali em pé de igualdade, ninguém é melhor do que ninguém, a princípio. Então, todos tem que ter mais ou menos o mesmo espaço, mesma altura, então tinha que ser mais ou menos essa ideia principal, foi por aí. E também a situação, como são salas compridas, aliás eu acho que o Museu Oscar Niemeyer o museu que tem mais espaço expositivo né? Do Brasil. Então, mas são salas assim compridas, então é necessário imaginar como as pessoas irão ver e como que iriam circular em torno das peças. Então a ideia foi colocar as peças dentro desses

quadrados, que são quadrados né, hoje a gente chama de praticável, né? Na época não se falava essa palavra. Mas é, e permitir que as pessoas dessem voltas em torno, em volta de cada um. E também em volta de toda a exposição. Ou seja, para ver de todos os ângulos. Algumas peças, você tem que ter um olhar é, tridimensional. Não dá pra você ficar olhando só de frente, ainda mais poltronas, sei lá, você não vê o perfil, você não consegue ver como que ela foi desenhada. Então você vê como é que você ia sentar mais ou menos, você sabe que a pessoa consiga ter essa visão tridimensional. Então eu acho que essa expografia permitiu isso. Foi muito bom (CAMPOS, 2019).

Para Gonçalves (2004), os recursos cenográficos utilizados para compor a expografia da exposição funcionam como chaves pelas quais são possíveis as visitantes aprofundarem a experiência da mostra. E para a autora é por meio da expografia que se aproxima o objeto mostrado da visitante, sendo esta uma condição decisiva para o processo comunicativo (GONÇALVES, 2004, p. 34-35). O uso dessas estratégias de comunicação na exposição é visto também na fala de Consuelo,

então, assim, os painéis, os painéis, é pra contar a história. Entende? Então você consegue reproduzir, e você consegue passar no painel, até pela beleza do painel, por tudo. Você consegue impactar. A cor, você consegue impactar [...]. Agora, ser baixo, é porque nem um designer, nem uma pessoa, gosta de expor o móvel alto. Por que é fora da escala. A pessoa tem que ver como é que o móvel fica no lugar dele. Então, por exemplo, pro Modernos brasileiros, ainda tinha 15 cm, de base, mais a base, que eu fiz de resina, eu quis fazer uma expografia bonita, você viu. Aí contava a história do designer e tudo e, eu fiz a disposição por cronológica de produção. Essa foi a história. Os outros eu também usei, eu sempre gosto de usar a cronologia, porque quando você está andando, você percebe a evolução do cara. Então eu também usei. Aí eu comecei a perceber que quanto mais baixo fosse, mais adequado a realidade ficava. Então no Carlos Motta [na exposição do Carlos Motta em 2013], eu já tinha 8cm. Então era só uma solturrinha do chão. Aí eu procurei usar sempre, essa coisa assim no baixo, porque você está aqui por exemplo, se você pega esse banco, levanta ele aqui, você jamais vai entender o banco. Como e que você vai conversar com o banco? Não tem como. Então você passa pelo banco e “esse banco é legal” entende? Daí você vê. Você não pode sentar, mas você tem uma ideia. Então daí eu sempre coloquei o móvel, no máximo, [a] 18 cm (CORNELSEN, 2019).

Para Meneses (2013), não existe a neutralidade do artefato no ambiente expositivo. E o autor ainda comenta que desde os processos e sistemas que envolvem a seleção e apresentação das obras, assim como a instituição museológica em si, são arranjos para compor a exposição e comunicam a visitante significados e valores. As escolhas sobre as formas de expor realizadas pela curadoria da *Modernos brasileiros +1* reforçaram para as visitantes significados e valores, alguns deles presentes na história do design nacional. No próximo item, serão apontadas relações de autor-obra que estavam presentes na exposição.

4.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE AS RELAÇÕES DE AUTOR-OBRA NA EXPOSIÇÃO MODERNOS BRASILEIROS +1

A exposição *Modernos brasileiros +1* é um evento que transita por conceitos diversos, entre eles, algumas relações de autor-obra ficam evidentes na expografia da mostra. A plotagem da parede que corria toda a lateral do espaço expositivo apresentava as designers por meio de textos e imagens, enquanto os artefatos dispostos em cima dos praticáveis, reinteravam a ligação do móvel com sua autora por meio da assinatura da designer adesivada em cima do praticável, delimitando e identificando a origem de cada móvel. O objetivo deste item não é ver a diferença ou classificar se uma designer era ou não mais importante do que a outra, mas, tentar compreender como estas designers foram apresentadas na exposição e que outras relações estavam presentes nesta mostra que ultrapassam as relações de autor-obra. Para Forty (2013), “o design de bens manufaturados não é determinado por uma estrutura genética interna, mas pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre pessoas e indústrias e a sociedade em que os produtos serão vendidos” (FORTY, 2013, p. 14).

Para explanar estas relações, em um primeiro momento este item vai analisar os textos de parede presentes na exposição e no catálogo, além do folder e do tour virtual. Posteriormente, no subitem 4.2.1 o foco estará na apresentação e na fala do interlocutor Carlos Motta, dentro da *Modernos brasileiros +1* onde o designer representou o “+1” da exposição e o item finaliza com o subitem 4.2.2 onde apresentará as relações do arquiteto e designer, Oscar Niemeyer, e a apresentação dos seus móveis na mostra.

Os textos plotados nas paredes e apresentados no catálogo eram heterogêneos, por uma questão metodológica, defini alguns indexadores para separar e analisar os textos plotados na exposição, foram eles:

- *Textos com relatos históricos*: textos que traziam ou relacionavam a trajetória da designer com fatos da história do design;

- *Textos com relatos pessoais ou de familiares*: textos escritos por familiares ou pessoas próximas as designers e que apresentavam questões pessoais, como histórias, curiosidades e situações;

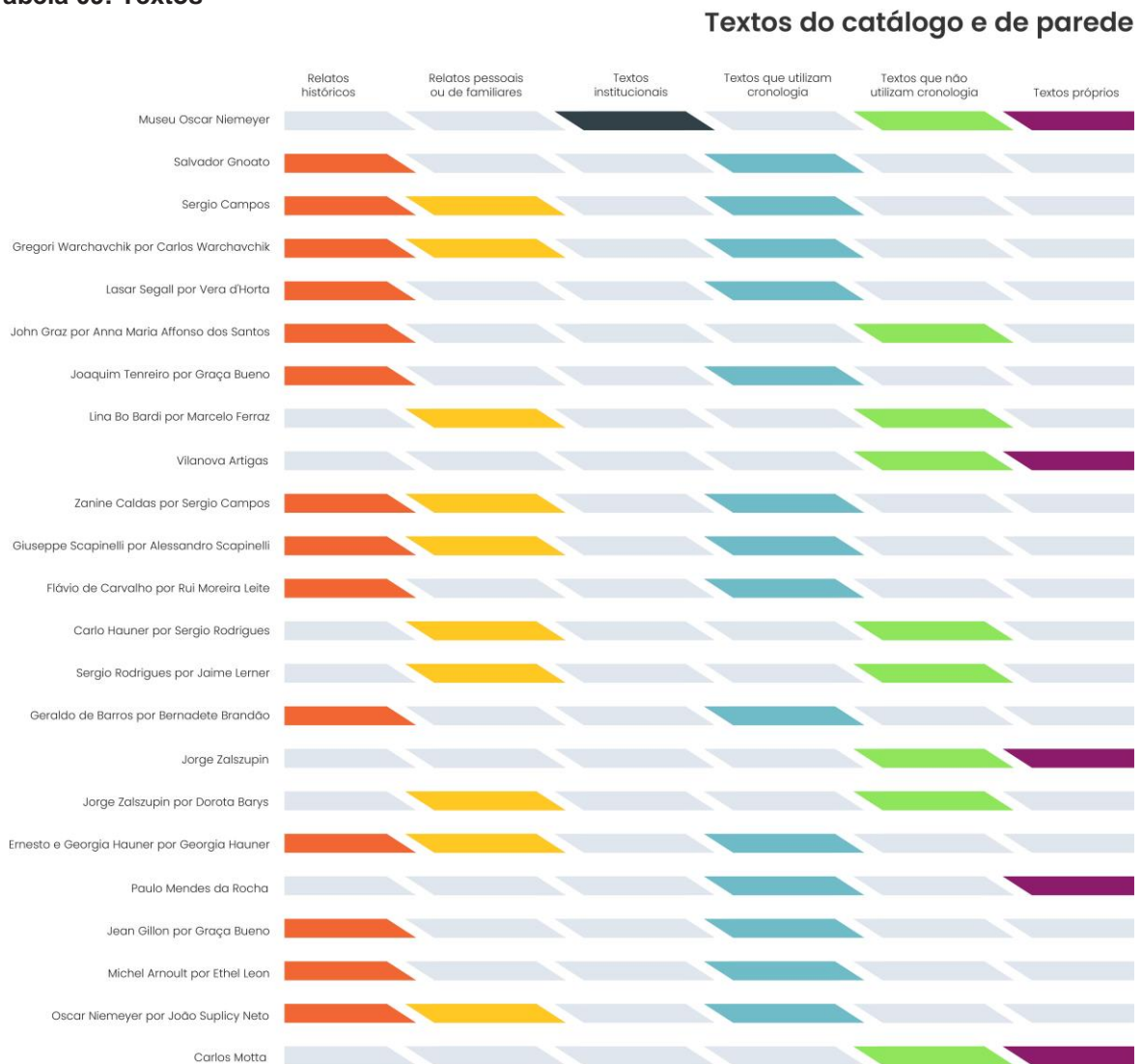
- *Textos institucionais*: texto escrito por instituições, como por exemplo o texto de apresentação do MON;

- *Textos que utilizam da cronologia*: textos que assim como a expografia da mostra, utilizaram-se de um artifício cronológico para falar sobre a designer;

- *Textos que não utilizam da cronologia*: textos que não se utilizavam de cronologia para falar da designer;

- *Textos próprios*: textos ou fragmentos de textos selecionados pela curadoria que foram escritos pelas próprias designers.

Tabela 09: Textos



Fonte: Da autora (2019).

A heterogeneidade dos textos é visto pois, no conjunto, as formas textuais de se apresentar as designers eram diversas. Assim como foi colocado no item 4.1, a utilização de referências canônicas do design também se apresentam nestes textos, seja por uma busca recorrente de trazer aspectos já colocados na história do design ou na utilização de uma cronologia para relatar a trajetória das autoras.

Outra questão digna de nota é a presença de textos na íntegra ou fragmentos de textos dos próprios designers para compor a exposição. Esta escolha aparece de duas formas, seja na complementação de informações sobre uma designer, como é o caso de Jorge Zalszupin que teve um relato escrito por Dorota Barys e também teve um trecho de um texto próprio (único designer com dois textos representando), ou designers como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha que tiveram apenas

textos seus, sem contar com a visão de outra autora sobre o seu trabalho. Ao questionar o curador Sérgio Campos sobre o porque de algumas designers serem apresentadas apenas com textos próprios, o curador coloca:

olha, isso foi, como eu te falei, como temos pouquíssima informação, e na época menos ainda, então era aquela coisa: “o que tem pra hoje”. Então, fizemos o possível para termos textos que refletissem um conhecimento real do artista ou do próprio artista ou de alguém da família ou então, na falta disso, a gente improvisou. Sempre, buscando passar informações verídicas, né? E de alguma forma fossem, agregassem, novas informações. Agregar assim, quando você fica repetindo você não agrega, você só repete. Então vamos agregar com coisa nova. Queria que essa exposição trouxesse um ganho, fosse uma referência, um passo adiante (CAMPOS, 2019).

Assim como nos textos plotados na parede da exposição, o catálogo apresentava as autoras de forma individualizada, onde cada designer tinha uma página dupla com uma foto sua em preto e branco, o texto, imagens coloridas dos móveis que seriam expostos na mostra e, em alguns casos, outras referências, ilustração ou imagem que trouxesse alguma vertente de trabalho da designer.

Figura 15: Catálogo

Catálogo



Diagramação interna do catálogo - páginas sobre Lina Bo Bardi

Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Catálogo Modernos brasileiros +1 (2010).

Esta estratégia de trazer as autoras em páginas duplas carrega um caráter de individualidade, colocando o foco em uma autora por vez. Esta estratégia gráfica de

apresentação traz para o catálogo a mesma intenção da expografia, onde são plotados na parede um texto e uma foto para cada designer. Este argumento é vinculado à designer e sua história, deixando de evidenciar outras relações das peças como técnica, questões culturais e sociais, para focar em uma história das autoras. Tanto os meios gráficos quanto os expográficos retratam o uso de diferentes suportes para falar sobre estas pessoas, e com isso, as intenções da curadoria em trazer em relevância estas autoras como símbolos do modernismo brasileiro para contar sobre o panorama do design moderno nacional.

Para Graça Bueno (2019), que escreveu os textos sobre os designers Joaquim Tenreiro e Jean Gillon, o importante para ela ao retratar o designer era o conteúdo histórico.

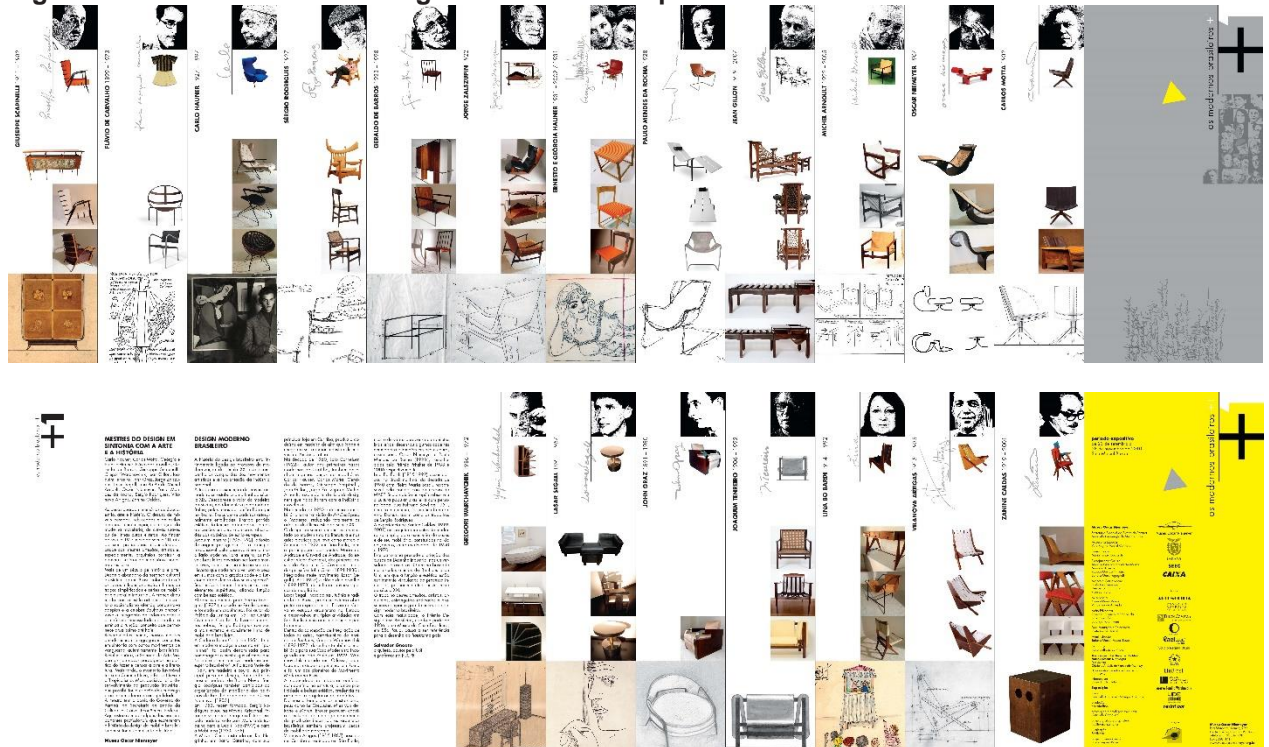
Não, eu coloquei uma coisa pessoal, como eu te disse do Zalszupin, né [sobre o texto que ela escreveu para a exposição individual do Jorge Zalszupin, também de curadoria de Consuelo Cornelsen]. Porque eu achei legal, engraçado, interessante, contar o encantamento dele na chegada dele no Brasil. Mas óbvio, que o mais importante era o conteúdo histórico. Que foram arquitetos, designers que fizeram o mobiliário moderno brasileiro. Mas não foi uma cronologia completa, era uma historinha curta, inclusive pra plotar, para colocar lá na parede contando as coisas mais importantes né, os pontos altos. E cada um com a sua personalidade, com as suas peças icônicas. E a gente já tinha se aproximado pessoalmente aqui então foi gostoso encontrar com o Sérgio [Rodrigues] lá, com o Jorge [Zalszupin] lá, com as filhas do Jean Gillon que ficaram super orgulhosas. (BUENO, 2019).

Ao trazer pequenas histórias dos designer, Graça Bueno acaba evidenciando relações em seus textos, seja dela com os designers ou apresentando ao público curiosidades sobre os designers por ela apresentados.

Para Gonçalves (2004), materiais extras - sejam textos, vídeos, documentos – cumprem um papel fundamental no projeto da exposição, gerando uma intertextualidade da linguagem (GONÇALVES, 2004, p. 45). Essa intertextualidade funciona como recurso de apoio para a visitante se aproximar do conceito da exposição e dos artefatos apresentados. Na *Modernos brasileiros +1*, o público teve o recurso textual como um apoio para a exposição, tendo os textos explorados não somente no catálogo, mas como cenografia da mostra. Além dos recursos textuais a intertextualidade também pode ser vista em diferentes suportes sobre os quais o argumento curatorial foi veiculado, seja na forma de apresentação da sala explosiva ou na escolha deste museu para a apresentação da exposição. Ademais, as relações com os matérias de jornais e revistas da época sustentavam o argumento da curadoria em suportes outros, reiterando outras dimensões da exposição.

A relação autor-obra também esteve presente no folder de divulgação da exposição (figura 16), neste caso os textos ficaram restritos ao texto institucional do MON e ao texto geral da exposição de autoria de Salvador Gnoato. Além disso, a imagem de cada designer aparecia junto a sua obra e para marcar ainda mais esta importância, a assinatura de cada designer estava também presente aos lados das imagens.

Figura 16: Folder “aberto” – Imagem do material impresso dos dois lados.



Fonte: Centro de Documentação e Referência do MON (2018).

Entre os diferentes materiais gráficos apresentados na exposição, é possível ver alguns diacríticos sobre a relação autor-obra. A afirmação da representatividade destas autoras selecionados pela curadoria tem como base os textos canônicos do design e são apresentados graficamente na exposição por meio dos textos, imagens e assinaturas das designers presentes no material gráfico e plotada sobre os praticáveis. Estes elementos vão além de criar uma identidade visual para a exposição, eles acabam por dar suporte ao argumento curatorial e retratam a intencionalidade da expressão desta relação autor-obra dentro da mostra.

Para Gonçalves (2004), a experimentação da exposição se dá no percurso da mostra, quando a visitante constrói a sua interpretação do conjunto, e o sentido da exposição se dá nas relações dos textos, expografia, vídeos, filmes e materiais

expostos. A autora ainda coloca que “trata-se de um mecanismo de interpretação por reunião, agrupamento, junção, articulação de informações, sem regras predefinidas para esse processo, além da dimensão da história da arte que pode ser, mais ou menos, conhecida pela visitante (GONÇALVES, 2004, p. 60).

Outro recurso utilizado como suporte da exposição foi o tour virtual. Este recurso pode oferecer a visitante uma visita online dentro do site do museu. Dentro do tour virtual os textos plotados na parede da exposição formaram uma alegoria da mostra, porém, eram pouco informativos, visto que nem sempre a qualidade da imagem do tour possibilitava a leitura dos textos. Com isso, a maior fonte de informações contidas no tour virtual era a das legendas dos artefatos.

As legendas apresentadas no tour continham: nome do artefato, ano (em alguns casos a data não era específica, e sim aproximada - como por exemplo a cadeira de jacarandá do designer Geraldo de Barros: “início dos anos 1950”) e a coleção. Esta escolha coloca a legenda como uma forma de levantamento de informações na forma de um inventário ou ficha técnica da produção das designers.

Figura 17: Cadeira de Jacarandá – Geraldo de Barros



Fonte: Tour Virtual (2010).

No caso da cadeira de Geraldo de Barros, assim como outros móveis apresentados na mostra, ao colocar informações se limitando apenas a ficha técnica das peças, perde-se a importância histórica e social destes móveis. A cadeira de jacarandá, por exemplo, foi produzida pela Unilabor, uma empresa cooperativa brasileira com caráter social-religioso no qual através do desenho industrial, da arquitetura e das artes visuais, desempenhou um papel fundador. Para Mauro Claro (2004):

entende-se que o projeto da comunidade Unilabor inscreve-se numa ótica humanista-cristã e é racionalmente substantivo na medida em que pretendeu desenvolver uma maneira de dirigir os ganhos próprios à eficiência industrial para uma melhoria específica na vida do operariado pelo modo de conduzir e executar seu trabalho, permitindo-lhe participar da escolha dos objetivos e procedimentos, além de torná-lo co-proprietário do produto final e, portanto, dos lucros com ele obtidos. Tal projeto viu no avanço técnico, conduzido pelos próprios trabalhadores de forma coletiva e tendo em vista as necessidades da comunidade, uma forma de liberação dos limites explorativos dentro dos quais se dá o trabalho sob o capital e viu, por outro lado, no trabalho artístico incorporado tanto a produção como aos objetivos do cotidiano, outra maneira de ampliar a desalienação abrindo novos horizontes culturais ao operário e à sua família, pensados então como seres humanos e não como mão-de-obra (mercadoria) (CLARO, 2004, p. 50).

A história deste e de outros móveis que estavam na mostra se entrelaçam com a história do design brasileiro de maneira fundamental e ao não serem mencionadas nas legendas e textos, acabam por terem parte de suas histórias apagadas na exposição. Quando questionado sobre a possibilidade de falar também sobre a história dos móveis na mostra o curador Sergio Campos comenta:

Sobre as peças? Olha, até assim, isso eu faço, sempre que eu posso eu faço, porque é como você pode ligar o criador a criatura. Mas, não dava para fazer tudo. Pois era uma exposição grande com muitos designers e muitas peças. 20 peças vezes 3 ou 4, não sei exatamente, mas tinha de 60 a 80 peças lá. Então acho que não daria, não seria viável, se ater a cada peça e fazer alguma descrição mais familiarizada sobre cada peça. Seria o ideal, mas talvez em uma exposição específica do designer aí dá para fazer isso. Uma exposição tão grande, pelo menos naquele momento não foi viável (CAMPOS, 2019).

Este trecho retrata, para o curador um aspecto contraditório, onde, para ele, o recurso da ênfase nas relações autor-obra para falar sobre o design, o contexto e a história. Neste caso, a curadoria se vale da história das autoras para contar a história dos móveis, e a justificativa desta escolha se dá na quantidade de móveis selecionados para a mostra. Além do mais, há na fala de Campos (2019), uma retomada na ideia das exposições individuais e com elas acionariam outras formas

de comunicação sobre os artefatos. A próxima seção trata da participação do designer Carlos Motta dentro da exposição, sua visão sobre a mostra e como a participação dele ficou registrada na exposição.

4.2.1 O +1

A exposição *Modernos brasileiros +1* quis mostrar para o público, além do seu conceito curatorial de um panorama do design de mobiliário nacional, uma ligação entre a produção modernista canônica, consolidada na história do design e, o início de um design nacional contemporâneo. Esta ligação se deu na exposição pela inclusão do designer Carlos Motta na mostra, sendo ele representado pelo “+1” da exposição.

A escolha do designer enfatizou o uso que Motta faz da madeira e a importância do reaproveitamento deste material e da sustentabilidade para os seus projetos. Logo esta escolha se dá também, mesmo que de uma forma não explícita, como uma justificativa técnica.

O Carlos Motta foi uma escolha dela. Ela achou que tinha que ter alguém que fosse tipo um link, né? Nessa linha entre os modernos e os contemporâneos, né? Então considerou importante o nome dele como o “+1”, para dar essa sequência. Segundo ela na época, a proposta era idealizar novas exposições inclusive com os contemporâneos também (CAMPOS, 2019).

Aí o Carlos Motta não é modernista Então eu não poderia botar “Os modernistas” aí eu botei o “+1”. Porque eu acabei ficando amiga do Carlos, e achei que ele tinha muita influência do modernismo por causa da madeira. Ele sabia, por que os modernistas todos trabalhavam com a madeira (CORNELSEN, 2019).

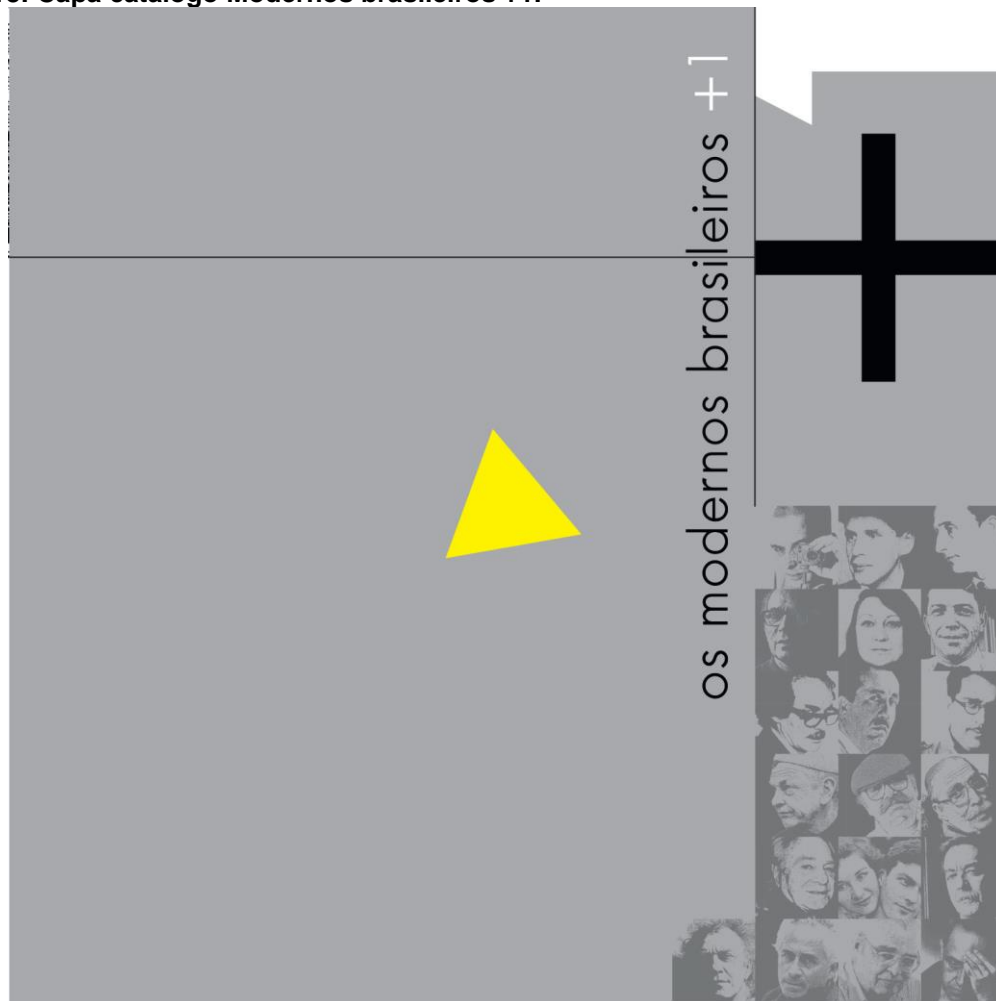
Já para o Carlos Motta, a questão cronológica foi o que ficou mais evidente na sua participação na exposição. Ao questioná-lo sobre como foi participar da mostra, o designer rememora a exposição com a seguinte fala:

Foi legal porque ficou muito caracterizado, uma situação que... de tempo, sabe? Em relação ao meu trabalho na história do design brasileiro, na história do desenvolvimento do design brasileiro. Então houveram alguns momentos, que nem se fosse ondulações, assim, no surf a gente chama de swell, sabe? Pra quem pega onda... Ondulações assim, culturais, obviamente provocadas por momentos políticos, por história do próprio Brasil, que induziram a sair piores ou melhores resultados na arte em geral e incluiu o design e a arquitetura nisso. Então teve todo um momento muito bacana, que são esses aí dessa exposição, que envolve Sérgio Rodrigues, que envolve Paulo Mendes da Rocha, que envolve todos os clássicos assim, que trouxeram e que sedimentaram de verdade, essa é a parte muito

importante do design brasileiro, porque antes disso, fala-se muito do design brasileiro, mas são pessoas que colaboraram trazendo informações, que nem fossem insumos para uma indústria. Mas que não são os designers brasileiros de fato, quando a gente fala de Lasar Segall, de Warchavchik, de todos esses grandes arquitetos que trouxeram muita cultura para o Brasil, muito conhecimento, mas eles são estrangeiros, são judeus, europeus fugindo da Guerra, trazendo consigo na alma e no coração, uma coisa muito mais dolorida, sem a menor intimidade com o sabiá, com a jabuticabeira, com a goiabeira, com as nossas pitangas. Então, eles não tem essa intimidade com o Brasil, mas eles tem o lado intelectual muito bacana, e influenciaram essa turma daí onde a Consuelo fez essa exposição. Depois disso, ficou um grande vazio. Teve muito essa coisa, essa coisa dos militares, teve uma época assim, mas, fora de foco, uma época muito escura, que o design não se manifestou. O Brasil não estava pulsando esse tipo de coisa. Aí nos anos [19]70, eu me senti muito isolado, não tinha companheiros. Ainda mais que eu sento arquiteto, eu fui pra Califórnia para fazer marcenaria, que é uma coisa que eu sempre tive loucura, eu gosto da marcenaria. Então juntou arquitetura com marcenaria. Marcenaria ainda era uma coisa olhada muito assim, principalmente por esses intelectuais, uma matéria interessante, mas uma matéria de segunda linha. Sabe? E eu tava trazendo a marcenaria muito junto com o design para aprender marcenaria e pra hora de desenhar eu saber o que eu estava desenhando em termos de técnica construtiva. Então foi muito bacana assim, nos anos [19]70 um certo isolamento, depois de mim, assim, uns 10 anos depois, começaram a formar um novo grupo, uma nova ondulação, tem uma moçada aí super bacana, fazendo um monte de trabalhos legais, inclusive os próprios Campana, que eles tem essa diferença de idade comigo. E trouxeram resultados brilhantes pro nosso país e mostrando isso lá fora como um resultado positivo e tal. Então essa exposição, inclusive ela fez um catálogo lindo, os dois catálogos que a Consuelo fez são lindíssimos e toda a parte gráfica, toda a impressão, tudo muito lindo. Ficou muito legal, porque tinha as imagens de todos eles depois o símbolo do "+1", e eu ali com um isolamento, então não foi nem do grupo antigo, nem do grupo novo. Fiquei aí nessa entressafra (MOTTA, 2019).

A demarcação gráfica na capa do catálogo da exposição citada por Motta coloca as designers modernistas homenageadas de um lado, e ele separado, reiterando a ideia de ligação entre o design moderno apresentado na exposição e a geração seguinte, como queria passar a curadoria.

Figura 18: Capa catálogo Modernos brasileiros +1.



Fonte: Catálogo “Modernos brasileiros +1” (2010).

É possível ver em todo o material desenvolvido para a mostra os princípios do modernismo, para Denis (2002),

a influencia das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do design gráfico. Partindo principalmente da confluência de ideias e de atores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma serie de nomes fundadores do design gráfico moderno (...) O impacto direto desses designers se fez sentir principalmente através de uma grande produção de cartazes e outros impressos que privilegiavam a construção da informação visual em sistemas ortogonais, renunciando o conceido da grid, ou malha, de módulos lineares. De modo geral, o estilo gráfico desenvolvido por esses designers dava preferencia ao uso de formas claras, simples e despojadas: tais quais figuras geométricas euclidianas. Uma gama reduzida de cores (geralmente azul, vermelho e amarelo); planos de cor e configuração homogêneas; fontes tipográficas sem serifa, com um mínimo de variação entre caixa alta e caixa baixa e quase abolição do uso de elementos de pontuação. Pretendia-se que os significados visuais derivassem principalmente do contraste e do equilíbrio entre massas e vultos formais, uma proposta relacionada intimante com as teorias do gestaltismo, então muito em voga (DENIS, 2002, p. 116-117).

Este modernismo que a curadoria quis transmitir passa por todo o material e reitera o argumento curatorial e expositivo. Aparecendo na produção gráfica da mostra elementos como: grid, planos de cor e tipografia sem serifa.

Na fala de Motta (2019), o designer apresenta a sua visão, em síntese, de uma revisão da história do design. E com um olhar que difere da curadoria, o designer comenta a história dividindo-a em ciclos (ou ondulações na fala do interlocutor). Na exposição, a linearidade da expografia com a apresentação dos artefatos lado a lado, coloca a história do design como uma linha do tempo sem interferências, contrapontos ou diferenças no período apresentado (1920 – 2000).

Estas “ondulações” também foram categorizadas no texto de Lucy Niemeyer (2000), da seguinte forma, para a autora, como o desenvolvimento do design está intimamente relacionado com a produção industrial, é possível partir do pressuposto de que as transformações ocorridas na história do design vem também das transformações na estruturação econômica (NIEMEYER, 2000, p. 19).

Para Motta, os arquitetos e designers pioneiros, na sua maioria estrangeiros que vieram da europa no pós guerra contribuíram para o desenvolvimento do design no Brasil, mas não tinham uma aproximação com as madeiras aqui disponíveis e o designer traz na justificativa técnica para colocar o período de 1950-1960 como o período de produção de um móvel moderno brasileiro. Para Lucy Niemeyer (2000):

A emergência institucional do designer no Brasil está diretamente ligada à ideologia nacional-desenvolvimentista dos anos 1950, num universo nitidamente inserido nas crenças modernistas que começaram a tomar força no país a partir da Semana de [19]22. Mapear os fatores determinantes da definição do designer no país só é possível se compreendermos que, neste cenário, a construção e a busca hegemônica da burguesia monopolista, como classe dominante, passa a depender essencialmente de práticas de categorias sociais diretamente ligadas à tecnologia. Por isso nosso estudo da categoria do designer visou compreender o seu papel, a sua função no processo produtivo (NIEMEYER, p.17).

Com isso, mesmo como pioneiras, as designers imigrantes traziam a influência europeia para o Brasil, mas faltava a aproximação com os materiais nacionais. Aproximação esta que as designers da década de 1950, como é o caso de Sérgio Rodrigues (por exemplo), para Carlos Motta (2019) já desenvolviam um

design genuinamente nacional, devido à aproximação e ao conhecimento técnico sobre os materiais nacionais.

Na exposição os móveis de Motta ficaram no fundo da sala expositiva, para compor a ideia de linha do tempo colocada pela curadoria. Porém, mesmo estando claro no nome da mostra o Motta como o “+1”, não existiu nenhuma divisão, representação ou elemento na expografia que delimitasse esta ou outras “ondulações” dentro do período. Ou que sinalizasse a ideia de que Motta participava da exposição como forma de ligação entre as modernas e as contemporâneas. Mesmo no texto, que poderia ser um suporte para esta ideia, não foi mencionado, e apresentou um texto do próprio Carlos Motta apresentando a sua forma de trabalho e o seu ateliê, mas não comentando sobre a ideia da exposição.

O próximo sub item do capítulo apresenta uma outro designer que teve uma posição de destaque dentro da mostra, Oscar Niemeyer, e algumas relações entre a presença dele na exposição e a questão do próprio espaço expositivo.

4.2.2 A arquitetura de Niemeyer e a mostra

Este item tem como objetivo compreender as relações colocadas pela curadoria da mostra, o museu com a escolha da forma de apresentação dos artefatos do Oscar Niemeyer. Para quem visitou a *Modernos brasileiros +1*, antes mesmo de entrar na sala expositiva pode presenciar, exposto no corredor do museu, os artefatos assinados por Oscar Niemeyer.

Figura 19: Cadeiras Oscar Niemeyer.



Fonte: Da autora (2019). Adaptado do catálogo da exposição (2010).

A escolha por essas peças como destaque, reforçavam o argumento da exposição de artefatos modernos e sugeriam uma ligação com a própria arquitetura do museu. Funcionando também como um demarcador de quais tipos de artefatos modernos (e qual modernismo) estariam na exposição. Para Gonçalves (2004):

faz parte da cenografia o entorno arquitetônico. Ele revela-se um referente importante, contribuindo para a qualidade “teatral” da exposição. Na exposição, como na arquitetura, a deambulação do visitante é fundamental e o entorno arquitetônico pode contribuir para o efeito dos conteúdos projetados sobre o público (GONÇALVES, 2004, p. 37).

Ao estar imerso no edifício do museu e ao ver os artefatos da mostra assinados pelo mesmo autor, a visitante tinha a possibilidade de relacionar a arquitetura e o design em uma mesma visita. Além disso, outras relações, históricas, sociais e culturais que o próprio edifício do museu carregam acabam atravessando os conceitos da exposição ao ter uma ligação direta do artefato que está na porta da exposição ser também de autoria do arquiteto projetista do museu. Para Meneses (2013), “não pode haver uma exibição neutra ou literal dos artefatos”. E, ao colocar estes artefatos específicos como um “convite” para a exposição, as curadoras apresentavam outras camadas e atravessamentos da exposição que passavam por questões institucionais - entre o museu realizador e patrocinador da mostra que carrega o nome do arquiteto e o artefato; políticas e sociais – de ênfase da curadoria

sobre este artefato; e artística, apresentando ao público outros suportes de trabalho do arquiteto.

Figura 20: Espreguiçadeira de balanço, Oscar Niemeyer – Corredor do MON na exposição Modernos brasileiros +1 (2010).



Fonte: Gazeta do Povo (2010).

Porém, o destaque que deu à exposição para quem visitava o museu, gerou um apagamento dos móveis de Niemeyer na exposição quando acessados pelo tour virtual. Como a ferramenta contemplava apenas o espaço da sala expositiva, os móveis que estavam no corredor do museu não apareceram na visita virtual. Dentro do espaço explosivo, a visitante virtual pode ver a plotagem referente ao Niemeyer na parede da sala, porém não tinha acesso aos artefatos. O tour virtual tem como vantagem a preservação a memória da exposição apresentada e é uma forma de acessar a montagem após o período expositivo. Porém, são vistos alguns apagamentos e limitações deste recurso e, desta forma, é possível compreender este recurso como um meio de preservação da exposição e não como um substituto da experiência de visita ao museu.

O próximo item do capítulo trata dos artefatos que foram apresentados na exposição desmontados. E irá apresentar ideias sobre este artifício curatorial que não foi citado na fala das interlocutoras ou nos textos de divulgação da mostra.

4. 3 APRESENTAÇÃO DOS ARTEFATOS MONTADOS E DESMONTADOS

A exposição *Modernos brasileiros +1* utilizou-se de estratégias expográficas para compor a mostra, que mesmo que não tenham sido assumidas de maneira explícita, por meio delas, é possível pensar a história do design brasileiro de outras formas. Uma dessas estratégias é a ênfase as técnicas de manufatura dos artefatos para compor a exposição. Essa estratégia é vista, por exemplo, na forma de apresentação da poltrona Pelicano, do designer Michel Arnoult e na poltrona de Carlos Motta, onde ambas aparecem desmontadas. Para Forty (2013):

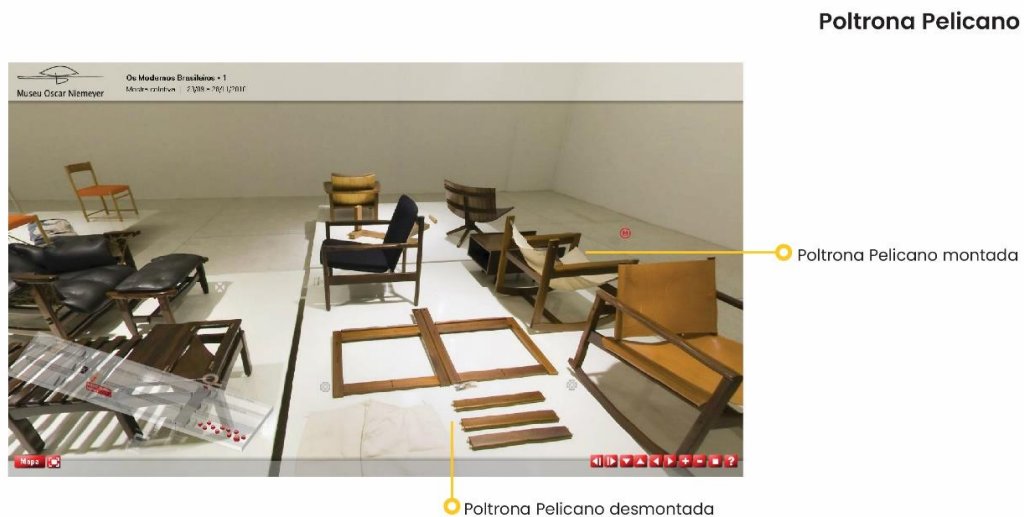
os bens manufaturados variam na aparência devido não à imortalidade ou à intencionalidade de seus produtores, mas às circunstâncias de sua produção e seu consumo. Assim, de compreender o design, devemos reconhecer que seus poderes de disfarçar, esconder e transformar foram essenciais para o progresso das sociedades industriais modernas (FORTY, 2013, p. 22).

Ao apresentar na mostra artefatos desmontados, mesmo que sem nenhuma indicação ou explicação para a visitante sobre as intencionalidades da curadoria de expor as peças desta forma, tensiona a aura do design e do produto como acabado, definido, pronto. Promovendo para a visitante, a possibilidade de reflexões que vão além do panorama da história do design apresentada inicialmente.

É possível pensar, por exemplo, em observar a exposição por meio de uma linguagem que tenha como base a técnica e a tecnologia. Para Faraco (1998), “a tecnologia, ao alterar os modos de fazer humano, tem fortes impactos sobre o viver dos seres humanos, remodelando a organização social, a consciência humana e os valores culturais” (FARACO, 1998, p. 3). E dentro da *Modernos brasileiros +1*, são colocados estes modos de fazer tensionando o objeto pronto e evidenciando saberes ao retratar os artefatos também desmontados. Apresentando outros olhares, técnicos e de materiais sobre aqueles artefatos. A cadeira Pelicano, de Arnoult foi a

peça que deixou esta interação mais evidente, ao ser apresentado o objeto desmontado ao lado de um outro exemplar do objeto montado.

Figura 21: Poltrona Pelicano



Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Tour Virtual (2010).

No catálogo da exposição ao lado do texto sobre Arnoult aparece um fragmento do modo de montagem da cadeira pelicano. Gerando assim, mesmo de maneira não explícita (pois o texto não faz referência a essa imagem) uma justificativa técnica e um argumento expográfico para o uso do artefato desmontado na mostra.

A escolha da Pelicano para este modelo de apresentação se justifica também pelo fato da poltrona, quando foi criada ter ficado conhecida por sua praticidade de venda, armazenamento e logística de envio, pois, quando era entregue ao consumidor estava desmontada e tinha um fácil sistema de montagem, dispensando montadores especializados para deixar o artefato pronto para uso.

Ao expor os artefatos desmontados, a aura do artefato também pode ser questionada. Esta “quebra” na hierarquização dos saberes, restrito aos profissionais qualificados, passa, de certa forma, para a visitante que vê a peça vulnerável, com seus sistemas técnicos expostos. Esta mudança no sistema de apresentação do artefato gera curiosidade a visitante que transita em uma indefinição do artefato, sem saber se está aguardando a montagem ou se irá ser recolhido da exposição. Além do mais, com os sistemas de montagem à mostra, possibilita a visitante entender (o

processo), acionar saberes e experiências pessoais na ideia de como fazer para que o artefato desmontado, possa ser montado. Para Carvalho (1998),

essa hierarquização contribui para que as decisões no mundo do trabalho são tomadas por grupos que, supostamente, são os donos do conhecimento – oficial e acadêmico -, enquanto que as pessoas destituídas deste conhecimento são submetidas aos grupos hegemônicos, de forma tal que seu saber – oriundo da experiência e da vida prática – não é levado em consideração (CARVALHO, 1998, p. 71).

Figura 22: Poltrona Pelicano – Catálogo



Fonte: Da autora (2019). Adaptado do Catálogo da Exposição Modernos brasileiros +1 (2010).

O praticável com as peças de Arnout ficaram ao fundo da sala, ao lado de móveis do designer Carlos Motta. Na composição da expografia da mostra uma poltrona de Motta também aparece desmontada. Ao visitar a exposição pelo tour virtual, essa cadeira não consta o botão para acesso a legenda, deixando lacunas do porquê estes dois artefatos foram os únicos da mostra a serem apresentados desmontados e também qual era a ficha técnica da cadeira de Motta.

Figura 23: Artefatos desmontados

Artefatos desmontados



Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Tour Virtual (2010).

Mesmo sem uma delimitação gráfica ou justificativa presente no argumento curatorial para a presença dos móveis desmontados na mostra, é possível perceber algumas questões na expografia que tensionam esta escolha curatorial. Ao escolher o artifício de linha do tempo para organizar a seleção dos artefatos, o fundo da sala, local em que ficaram as peças mais recentes aparecem com os exemplares desmontados. Nenhuma peça do início da sala expositiva, pertencente as “pioneiras” do design foi colocada na mostra de outra maneira que não montada, pronta. Para Gonçalves (2004):

assim, a exposição é considerada uma situação social porque gera a produção de significados, ativando o imaginário cultural do visitante. Há na exposição uma dimensão discursiva, porque ela implica uma atividade em que se processa a estruturação de signos, como a linguagem (GONÇALVES, 2004, p. 148).

O argumento da exposição colocado pela curadoria não desmonta ou questiona o processo canônico do design já estabelecido. Ao contrário, reforça os valores e têm pela história dos autores o ponto de partida para contar a história do design nacional, acionando em diversos suportes da exposição a relação autor-obra. Ao colocar os artefatos desmontados ao fundo da sala, acaba por trazer uma margem, de uma interpretação outra, mesmo que de maneira implícita, para a

visitante pensar os processos, a circulação e o consumo destes artefatos que a história do design tradicional nem sempre evidencia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo apresentar outras versões da história do design por meio de uma exposição de mobiliário. No decorrer deste trabalho diversas questões ficaram presentes, entre elas: como abordar questões sobre técnica e tecnologia; que saberes estavam presentes na exposição que não os canônicos da história do design; quais eram as relações entre os agentes da exposição; quais eram as formas de circulação e consumo dos móveis apresentados na mostra; como e porque estes móveis presentes eram icônicos/representativos para a curadoria; como olhar para a exposição por um outro viés entre tantos outros argumentos e conceitos que se atravessavam ao olhar para esta exposição.

A *Modernos brasileiros +1* foi uma mostra coletiva que abriu no dia 30 de setembro de 2010, na sala Miguel Bakun, atual sala 7 do Museu Oscar Niemeyer. E foi uma exposição relevante em diferentes instâncias. No âmbito do museu, representou a primeira exposição com um recorte no mobiliário moderno brasileiro e que marcou o início de um ciclo de exposições de móveis no MON, promovidos por uma curadoria externa, mas com a realização do próprio museu.

Para a curadora Consuelo Cornelsen, foi a oportunidade de iniciar um ciclo de exposições no museu e se estabelecer como a curadora com maior recorrência de exposições de design. Além disso, a exposição contava com um caráter pedagógico que partiu da curadora, na busca em mostrar ao público um panorama do design moderno brasileiro e na forma em que Consuelo planejava esta apresentação.

Este manifesto pedagógico é apresentado na fala de Consuelo na ideia de organizar primeiramente uma mostra coletiva de móveis modernos, seguida de exposições individuais de cada designer, e posteriormente organizar uma exposição coletiva para as designers contemporâneas também seguida de exposições individuais. Essa proposta não se concretizou da forma como foi planejada, mas o ciclo de exposições que foram realizadas representou um momento intenso de exposições de design nacional dentro do MON.

O trabalho de Consuelo se apresentou com uma interpretação da história do design por uma ideia de agrupamento e articulação. Esta ideia pode ser vista no fato da inclusão de Carlos Motta na exposição *Modernos brasileiros +1*, pela justificativa

técnica do uso que Motta faz da madeira, e pela exclusão de Jayme Bernardo como o único designer de mobiliário apresentado em uma mostra individual pela curadora que não estava presente na mostra coletiva de artefatos modernos, justificada por não apresentar relações diretas com o modernismo.

A estrutura desta pesquisa foi dividida em introdução, três capítulos principais e considerações finais. O capítulo dois, intitulado caminhos metodológicos, apresentou e defendeu a metodologia escolhida para esta pesquisa. Além da revisão bibliográfica, a pesquisa se orientou pelo uso da história oral como mais uma forma para a obtenção de fontes.

Ao optar pelo uso da história oral, me filiei aos estudos de Verena Alberti (2003), e compreendo que a história falada no momento da entrevista se constitui das experiências vividas pelas entrevistadas durante os eventos e também de suas memórias sobre os eventos. Editando e enfatizando momentos que hoje lhe são importantes. Por outro lado, entendo que essa história passa também por quem planeja a entrevista. Ao formular as perguntas e investigar um acontecimento ao invés de outro.

A sistematização dos materiais produzidos pela produção da exposição e guardados no Centro de Documentação e Referência do MON também foram decisivos para este estudo. Por meio deles, junto com a fala das interlocutoras, foi possível recriar a lista de obras da exposição e compreender a origem das peças, sua circulação e consumo. Além de compreender quem eram os agentes que contribuíram para a mostra, sejam eles escritores, instituições, produção, galeristas e colecionadores.

O terceiro capítulo teve o intuito de apresentar o universo da pesquisa de maneira a afunilar desde as relações políticas, administrativas e de projeto do surgimento do MON, passando pelo papel que o design têm dentro do museu, as relações e mostras promovidas por Consuelo Cornelsen até chegar na apresentação do ciclo de exposições de mobiliário brasileiro. As relações político-administrativas se fazem presentes no museu desde a sua concepção, assim, as propostas de exposições de design colocadas por Consuelo e aprovadas e realizadas pelo MON carregam a ideia em que o museu têm sobre o design brasileiro e se entrelaça, com as relações pessoais e políticas de quem as promove.

Apresentado a metodologia da pesquisa e o universo estudado, o capítulo quatro se ateve à se aprofundar na exposição *Modernos brasileiros +1*. Porém, a proposta desta pesquisa, em especial neste capítulo, foi um outro olhar para a exposição que não a ideia canônica do estudo da história do design.

Ao propor pensar outras formas de olhar, o capítulo iniciou observando como as designers foram representadas dentro da exposição seja no argumento curatorial ou na cenografia da mostra. Foi possível observar também alguns apontamentos sobre a relação autor-obra dentro da exposição. Na *Modernos brasileiros +1*, é possível pensar que além do panorama do design moderno brasileiro proposto pela curadoria, esta mostra se ateve a apresentar um panorada das designers modernas. Dando uma ênfase no uso da expografia à designer que ali estava sendo homenageada.

No decorrer do capítulo, foi colocado a apresentação de dois pontos relevantes dentro da mostra, a escolha de Carlos Motta como o “+1” da exposição e a representatividade de Oscar Niemeyer. Mesmo que em destaque no material gráfico e no título da exposição, como o “+1”, na expografia da mostra não há nenhuma diferenciação de Carlos para com as outras designers, e nenhuma alusão do designer como elo de ligação entre as designers modernas e contemporâneas, argumento este colocado na fala da curadoria. Outro argumento apresentado pela curadoria para a participação da Motta na mostra é a justificativa técnica apresentada por Consuelo, do uso que Carlos faz da madeira. Essa justificativa técnica aparece na fala da curadora mas também não é representada de forma explícita na exposição.

Oscar Niemeyer foi o designer escolhido para ter as suas peças expostas no corredor do museu. Esta escolha representa a ligação do designer com a própria instituição, seja na arquitetura por ter projetado o MON ou pelo museu levar o seu nome. Além disso, para a mostra, era uma forma de anunciar ao público que tipo de design moderno seria apresentado.

O capítulo se encerra com a discussão da forma de apresentação de dois artefatos da mostra. Uma cadeira de Carlos Motta e outra de Michel Arnoult. A diferenciação de apresentação destes artefatos no espaço expositivo se dá por sua forma, eles forma mostrados ao público desmontados. Porém a apresentação destes artefatos deixaram lacunas na exposição. Não havia nenhuma indicação sobre a

escolha deste modelo de apresentação dos artefatos. Abrindo assim, para outras possibilidades de olhares e pensamentos sobre a mostra.

A pergunta de pesquisa que direcionou este trabalho foi: Quais eram as versões da história do design brasileiro que estavam presentes na exposição *Modernos brasileiros +1*? Os espaços expositivos, principalmente em uma exposição coletiva como a *Modernos brasileiros +1* possibilita pensar o artefato fora de seu ambiente de uso. Tendo a potencia de refletir sobre outras ideias que nem sempre estão contempladas dentro da história tradicional do design.

Esta pesquisa teve três objetivos que direcionaram o estudo. O primeiro objetivo era: Identificar os argumentos por parte da curadoria e do museu que construíram a narrativa expográfica da mostra *Modernos brasileiros +1*. Para isto, o levantamento e o estudo sobre o material disponível da exposição e o uso da história oral como obtenção de documentos para compor a pesquisa foi de extrema relevância. Por meio destes materiais foi possível compreender o universo desta pesquisa e contrapor as questões levantadas em diferentes suportes.

O segundo objetivo deste trabalho era contrapor e relacionar os argumentos curatoriais e expositivos presentes na exposição *Modernos brasileiros +1* com a fala das interlocutoras e com os materiais coletados sobre a mostra. A forma para a apresentação dos conteúdos levantados na pesquisa foi decisiva para este objetivo, ao relacionar o conteúdo com assuntos recorrentes dentro dos materiais coletados na pesquisa. E tendo a bibliografia nos temas de museologia, design e tecnologia como base para contrapor e moderar os assuntos escolhidos para análise.

O terceiro objetivo desta pesquisa foi analisar a exposição *Modernos brasileiros +1* a fim de compreender quais versões da história do design estão presentes nesta exposição e desta forma, pensar a história do design sob uma outra perspectiva. O quarto capítulo foi dedicado a este objetivo. Tentando pensar as relações expográficas e argumentos curatoriais na exposição e como estes artifícios, como por exemplo a forma de colocar dois móveis desmontados dentro da mostra e de que forma isso poderia acionar uma nova chave de leitura da exposição para as visitantes.

Compreendo que o estudo feito nesta pesquisa não visa esgotar os assuntos referentes a esta exposição, ao museu e as formas de pensar o design. É apenas um olhar, entre vários possíveis para tentar entender outras versões do design

nacional. E mesmo neste espaço curto de estudo sobre esta exposição do MON, outros temas possíveis surgiram, como: a pesquisa sobre o público desta exposição, possíveis artifícios curatoriais e expográficos que podem ser usados para as exposições de design dentro do MON; como foram apresentadas outras exposições de design que sucederam o ciclo de exposições proposto por Consuelo Cornelsen; como as exposições de arte, arquitetura e design se entrelaçam dentro das escolhas da instituição; quais poderiam ser as outras versões do design que estavam presentes dentro da exposição *Modernos brasileiros +1*

A ideia de pensar a exposição como linguagem, filiada aos estudos de Faraco (1998), pode ser aprofundada em artigos ou em uma continuação desta pesquisa. A ideia do autor pode ser colocada junto ao pensamento de autoras como Gonçalves (2004) para pensar esta e outras exposições de arte e de design.

Outro conceito iniciado nesta pesquisa e que pode ser explorado em trabalhos futuros é a ideia sob o olhar da galerista, termo este apresentado na fala de Sergio Campos (2018) e que pode ser visto como os meios de circulação e consumo dos artefatos de design expostos fora do seu ambiente habitual, mas que carregam em sua história tensões e interesses.

Ao estudar exposições entendo que as escolhas curatoriais não são neutras, e o espaço expositivo carrega diferentes camadas de interpretação e de escolhas que partem desde a arquitetura onde a mostra será exibida, da instituição, da curadoria e também da experiência da visitante ao se deixar conduzir e refletir sobre a experiência. É possível compreender também que a expografia não pode ser vista com um caráter alegórico dentro da mostra e que por meio dela os argumentos curatoriais podem também ser expostos, tencionados e potencializados.

Com isso, compreendo as possibilidades que um espaço museológico podem gerar para pensar os artefatos fora do seu ambiente cotidiano e, através disso, questionar outras versões da história do design que vão além do modelo canônico estabelecido.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Narrativas na história oral**. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

_____. **Ouvir Contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Histórias dentro da história. IN: PINSKY, Carla. **Fontes históricas**. 2.ed., la reimpressão.— São Paulo: Contexto, 2008.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. IN: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício de curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p.43-57.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol A. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p. 10-27, 2007.

BORGES, Adélia. Sobre. Disponível em: www.adeliaborges.com Acesso em: 06 de jul. de 2019.

BURLE Marx. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1461/burle-marx>. Acesso em: 07 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia).

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

CARA, Milene. **Difusão e construção do design no Brasil**: O papel do MASP. 2013. Tese. (Doutorado - Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. 2013.

CARNEIRO, Marina Braga. **Do MAP ao MON**: do Museu de Arte do Paraná(MAP) ao Museu Oscar Niemeyer(MON): formação de um acervo artístico em Curitiba: Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018.

CARVALHO, Marília Gomes de. Tecnologia e Sociedade. **Educação & Tecnologia:** Coletânea Tecnologia & Interação, Curitiba, v. 1, n. 1, p.63-72, jan. 1998. ISSN impresso: 1516-280X ISSN eletrônico: 2179-6122. Disponível em: <<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/issue/view/112>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CESCHIN, Luciana. **Acervos digitais, memória e patrimônio:** discursos, técnicas e tecnologias no processo de musealização do acervo Bar Ocidente em Porto Alegre/RS. 2015. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós Graduação em Tecnologia – Linhas Mediações e Culturas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

CLARO, Mauro. **Unilabor:** Desenho industrial, arte moderna e auto gestão operária. São Paulo: Senac, 2004.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se:** uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 p. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus.** Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DENIS, Rafael Cardoso. **Design, cultura material e o fetichismo dos objetos.** Arcos, Rio de Janeiro, v. 1, 1998.

_____. **Uma introdução à história do design.** Blucher, São Paulo, 2002.

ELVO Benito Damo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8995/elvo-benito-damo>>. Acesso em: 21 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia

FARACO, Carlos Alberto. Tecnologia e Linguagem. **Educação & Tecnologia:** Coletânea Tecnologia & Interação, Curitiba, v. 1, n. 1, p.02-05, jan. 1998. ISSN impresso: 1516-280X ISSN eletrônico: 2179-6122. Disponível em: <<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/issue/view/112>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

FABRIS, Yasmin. **Puras Misturas**: As narrativas sobre cultura popular no pavilhão das culturas brasileiras em 2010. 2017. Dissertação. (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAZETA DO POVO "A Espreguiçadeira com Balanço, de Oscar Niemeyer, dos anos 1970| Foto: Fotos: Daniel Castellano/ Gazeta do Povo" Leia mais em: <https://www.gazetadopovo.com.br/imoveis/as-pecas-que-marcaram-o-design-brasileiro-3qoab5u00wndjmq46b9fbtнім/> Copyright © 2019, Gazeta do Povo. Todos os direitos reservados.

GEMIN, Deborah A. B. **Museu Oscar Niemeyer**: uma história em três relatos e suas ficções. Tese. Departamento de Artes - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Museu, memória e cidadania, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte do século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

GONÇALVES, Simone N. L. **Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006**: o programa como coadjuvante. Tese. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da cidade de São Paulo, 2010.

GONZATTO; MERKLE. Álvaro Vieira Pinto. Disponível em: <http://www.alvarovieirapinto.org> . Acesso em 23 de nov. 2019.

JAYME BERNARDO. Sobre. 2019. Disponível em: <http://jaymebernardo.com.br/> . Acesso em 30 de julho de 2019.

JORGE Zalszupin. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa417156/jorge-zalszupin>>. Acesso em: 07 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JORNAL DO ESTADO, Modernos brasileiros +1. 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/23310609-Faltam-10-dias-para-as-eleicoes.html> . Acesso em 15 de outubro de 2019.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. IN: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, p.89-123, 2008.

LEON, Ethel. **Design em exposição**: O design no museu de arte moderna no Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). 2013. Tese. (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. São Paulo. 2013.

MAC-USP. John Graz. Disponível em: (<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/graz/index.htm> . Acesso em 07 de jul. de 2019.

MACEDO, Ricardo. **Gestão e Inovação de Ambientes Imersivos na web**: Modelo e técnicas de implantação com imagens panorâmicas. 2013. 263p. Tese de Doutorado em Gestão. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, Portugal, Dezembro, 2013.

MARIA Helena Saporoli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa269329/maria-helena-saporoli>>. Acesso em: 21 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

MASP. **Sobre o MASP**. Disponível em: <<https://masp.org.br/sobre>> Acesso em 20 jul. de 2019.

MENDES, Mariuze D. Cultura material e o design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design e cultura material**. Curitiba: Ufpr, p. 255-272, 2012.

MENDES, Mariuze Dunajski; QUELUZ, Gilson Leandro. A construção das identidades e a trajetória do mobiliário artesanal paranaense. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design & Identidade**. Curitiba: Peregrina, 2008. p.51-79.

MENESES, Ulpiano. A exposição museológica e o conhecimento histórico. IN: GONÇALVES, Betânia; VIDAL, Diana. **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**, Curitiba, Tablóide, pág.13, 15 jan. 1986. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/consuelo-reedita-o-melhor-do-mobiliario-brasileiro>. Acesso em: 12 nov. 2018.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre cultura material**. São Paulo: Zahar, 2013.

MOURA, Rosa. Efeitos simbólicos do museu Oscar Niemeyer na internacionalização de Curitiba. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 125.08, Vitruvius, out. 2010. Acesso em 03 de março de 2019. <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3567>>.

MOTTA, Carlos. Sobre. Disponível em: www.carlosmotta.com.br – Acesso em 07 de jul. de 2019.

MÜLLER, Caroline. **(In)vestindo histórias: O processo de Patrimonialização do acervo de indumentária do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) de Porto Alegre – RS (2003-2015)**. 184 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

Museu Oscar Niemeyer. **Coleção Museus Brasileiros**. São Paulo: Banco Safra, 2015.

Museu Oscar Niemeyer. Sobre. 2019. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/institucional/sobre-mon> . Acesso em 25 de abril de 2019.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalações**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Construção e Design de Guitarras nos anos 1960 e 1970: narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS**.

2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

POTY Lazzarotto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1567/poty-lazzarotto>>. Acesso em: 21 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

QUELUZ, MARILDA. **Design e Identidade**. 1. ed. Curitiba: Editora Peregrina, 2008. v. 1. 200p .

RAMOS, Francisco. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2008.

SANTI, Angélica. **Mobiliário no Brasil**: origens da produção e da industrialização. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

SANTOS, Maria Cecília. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo/Olhares, 2017.

SEMANA de Arte Moderna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-artemoderna-1922-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 22 de Ago. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

THOMPSON, Paul. Histórias de vida como patrimônio da humanidade. IN: **História falada**: memória, rede e mudança social. Coordenadores Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira.- São Paulo : SESC SP : Museu da Pessoa : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 280p.

ULTRAMARI, Clovis et al. O NovoMuseu de Oscar Niemeyer: a obra do arquiteto pelo olho do operário. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte, v.11, n.12, p.169-188, dez. 2004.

UTFPR. Mediações e Culturas. Disponível em: <<http://portal.utfpr.edu.br/cursos/coordenacoes/stricto-sensu/ppgte/sobre/mediacoes-e-cultura-1>> Acesso em 30 de abril de 2019.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. Tradução Sonia Salzstein. **Revista Ars**, vol. 6, n 12, 2008, p. 31-34.

VAZ, Adriana. **O Museu Oscar Niemeyer e o seu público**: Articulações entre o culto, o massivo e o popular. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

APÊNDICE A – FICHA DE PERFIL

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Sandra Maria Fogagnoli

Data de nascimento: 10 de março (não foi informado o ano)

Local onde vive e trabalha: Curitiba - Paraná

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Produtora Cultural

Relação com o museu ou com a exposição: Coordenadora de Produção do MON.

Informações Adicionais: Sandra Maria Fogagnoli, é formada em pintura e licenciatura em desenho, ambas pela Escola de Belas Artes do Paraná. No início de sua carreira atuou como professora pela Prefeitura Municipal de Curitiba, mas, devido a um problema de saúde foi realocada para trabalhar na Fundação Cultural de Curitiba. Sandra (2018) comenta que atuou na Fundação por 22 anos e lá exerceu diferentes funções. Entrou no Museu Oscar Niemeyer já para trabalhar como coordenadora de produção e permaneceu no museu desde a sua inauguração, em 2002, até 2018.

Resumo da(s) entrevista(s): A entrevista se deu no Museu Oscar Niemeyer, e teve como objetivo principal compreender como a administração do museu viu as exposições do ciclo proposto por Consuelo Cornelsen, qual é a importância dessas exposições para o MON (no período e hoje) e, por parte do museu, como foi o processo de aceite das propostas, desenvolvimento e retorno por parte do público.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista: 01/08/2018

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Maria Consuelo Lupion Cornelsen

Data de nascimento: 08/08/1949

Local onde vive e trabalha: Curitiba - Paraná

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Arquiteta, Curadora e Produtora Cultural

Relação com o museu ou com a exposição: Curadora e Produtora

Informações Adicionais: Consuelo Cornelsen é arquiteta, produtora e curadora, e em sua trajetória profissional atuou também como designer, jornalista e fotografa. Quando conversamos sobre a sua trajetória, Consuelo afirma que a diversidade de projetos se deu pelas oportunidades, ela comenta que “a minha trajetória toda foi mais em cima de oportunidades e acontecimentos do que propriamente eu ter traçado lá: ‘eu vou fazer isso” (CORNELSEN, 2018). Compreende-se essa fala pautada no conhecimento do círculo social em que Consuelo vive. Filha do arquiteto Lolô Cornelsen, teve desde muito nova uma grande vivência no meio artístico e político, de onde várias de suas experiências e oportunidades surgiram. Em entrevista, Consuelo Cornelsen identifica o seu processo de trabalho como algo extremamente apaixonado. Segundo ela, primeiro tem a ideia do que quer fazer, delimitando sozinha como desenvolver o projeto, para em seguida chamar a equipe para executar. E, se “não sente amor pelo projeto” ela não o desenvolve. Consuelo trabalha sempre com a mesma equipe e caracteriza-se como perfeccionista dentro do ambiente de trabalho. Mesmo com as ideias vindo primeiramente dela, diz acreditar no trabalho coletivo e ser aberta a novas propostas feitas pela equipe.

Resumo da(s) entrevista(s): Foram realizadas duas entrevistas com Consuelo, a primeira em agosto de 2018, no Caffé Babette, R. Al Prudente de Moraes 1101, Centro, Curitiba/PR. E a segunda entrevista em março de 2019, no café The Coffee, R. Al Prudente de Moraes, 1227, Centro, Curitiba/PR. Os objetivos das entrevistas foram de compreender a trajetória da curadora, suas motivações para o desenvolvimento das exposições, como é o seu processo de trabalho e como ela compreende o design modernista e a história do design.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista: 01/08/2018

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Carlos Lichtenfels Motta

Data de nascimento: ano 1953

Local onde vive e trabalha: São Paulo - SP

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Arquiteto, designer e marceneiro

Relação com o museu ou com a exposição: Artista

Informações Adicionais: Arquiteto e marceneiro, paulista, nascido em 1953, Carlos Motta se especializou no desenvolvimento de artefatos em madeira e ferro, além de também, desenvolver projetos de arquitetura. Seu trabalho tem características específicas como o uso de madeira de reflorestamento e sustentabilidade.

Resumo da(s) entrevista(s): A entrevista com Carlos Motta aconteceu em seu ateliê na R. Aspícueta, 121 - Vila Madalena, São Paulo – SP. A conversa se concentrou em aspectos específicos da participação do artista como o “+1” da exposição Modernos brasileiros +1, como foi o processo de escolha dos artefatos para a mostra, na sua visão sobre o móvel moderno e na ideia e repercussão da exposição individual – Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto - no ano de 2011.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista: 13/03/2019

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Maria das Graças Santana Bueno

Data de nascimento: ano 1963

Local onde vive e trabalha: São Paulo - SP

Contato: lorena@passadocomposto.com.br

Atuação Profissional: Galerista e pesquisadora

Relação com o museu ou com a exposição: Contribuiu para a exposição com o empréstimo de artefatos e escreveu textos sobre alguns artistas.

Informações Adicionais: Graça Bueno é pesquisadora e galerista. Sua mãe já trabalhava com antiquários e juntas, abriram em 1988 a galeria Passado Composto. Se especializou em arte decorativa dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX em Londres e, a partir de 2002, abriu a galeria Passado Composto séc. XX, hoje, especializado em mobiliário moderno, tapeçaria e peças de arte.

Resumo da(s) entrevista(s): A entrevista com Graça Bueno aconteceu na galeria Passado Composto Séc. XX, onde além de conversar com Graça, tive a oportunidade de ver algumas peças originais e de reedição do mobiliário brasileiro. Em entrevista, Graça me contou sobre suas pesquisas, especialmente sobre a vida e obra dos artistas: Jean Gillon, Jorge Zalsupin, Joaquim Tenreiro e Sergio Rodrigues. Além de como foi a participação dela nas exposições como galerista, ao realizar o empréstimo de obras para a exposição, e pesquisadora, ao escrever os textos sobre Joaquim Tenreiro e Jean Gillon para a Modernos brasileiros +1.

Autora: Georgia Graichen

Datada entrevista: 13/03/2019

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Sergio Campos

Data de nascimento: ano de 1961

Local onde vive e trabalha: São Paulo - SP

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Curador, galerista e pesquisador

Relação com o museu ou com a exposição: Curador e empréstimo de peças

Informações Adicionais: Sergio Campos é formado em sociologia pela Universidade de São Paulo, porém, atua como curador e galerista. Sergio Campos compartilha com Consuelo Cornelsen a curadoria da exposição Modernos brasileiros +1 (2010) e John Graz (2010).

Resumo da(s) entrevista(s): A entrevista aconteceu na galeria Artemóbia, na - R. Isabel de Castela, 237- Vila Madalena, São Paulo – SP e teve como objetivo compreender a participação de Sergio na exposição Modernos brasileiros +1 – como escritor, curador e colecionador – e entender qual era a visão do curador quanto a expografia, modernismo e seleção dos artistas e artefatos que fizeram parte da mostra.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista:
13/03/2019

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Luis Salvador Petrucci Gnoato

Data de nascimento: 25/02/1953

Local onde vive e trabalha: Curitiba - Paraná

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Arquiteto, professor e pesquisador

Relação com o museu ou com a exposição: Escritor do texto de abertura da exposição

Resumo da(s) entrevista(s): Professor de arquitetura da PUCPR, Salvador Gnoato participou da exposição Modernos brasileiros +1 como escritor do texto de abertura e apresentação da exposição. A entrevista com Salvador aconteceu em seu escritório, na Sobe Arquitetura – R. Al. Cabral, 591, conj. 301, São Francisco, Curitiba – PR. E teve como objetivo compreender o que ele gostaria de passar em seu texto, qual era a sua visão sobre o design e sobre o modernismo.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista: 13/03/2019

Última atualização: 07/06/2019

Ficha de Perfil das Interlocutoras



Nome completo: Ronaldo Duschenes

Data de nascimento: ano de 1943

Local onde vive e trabalha: Curitiba - Paraná

Contato: Está registrado no arquivo da pesquisadora. Não poderá ser divulgado no documento de pesquisa.

Atuação Profissional: Arquiteto e colecionador

Relação com o museu ou com a exposição: Emprestou artefatos de sua coleção pessoal para a exposição e indicou os designer Ernesto e Georgia Hauner para compor a mostra.

Informações Adicionais: Ronaldo Duschenes é arquiteto, colecionador e atuou como fabricante de móveis. Sua relação com a exposição se dá devido ao empréstimo de peças de seu acervo pessoal. A partir de uma relação de amizade com a curadora Consuelo Cornelsen, Ronaldo ainda contribuiu para a exposição relatando a Consuelo sua relação com diversos artistas homenageados na mostra e a indicação de Ernesto Hauner e Georgia Hauner como homenageados na exposição.

Resumo da(s) entrevista(s): A entrevista com Ronaldo Duschenes aconteceu no Ècaffé – Park Shopping Barigui – R. Pedro Viriato Parigot de Souza, 600 - Mossunguê, Curitiba – PR, e teve como objetivo compreender a participação dele com a exposição, a relação com os artistas que compunham a mostra e sua visão sobre o modernismo e industrialização do Brasil.

Autora: Georgia Graichen

Data da Entrevista: 13/03/2019

Última atualização: 07/06/2019

APÊNDICE B – RECONSTRUÇÃO LISTA DE OBRAS EXPOSIÇÃO MODERNOS BRASILEIROS +1

LISTA DE OBRAS






EXPOSIÇÃO: “Modernos brasileiros +1”

PERÍODO EXPOSITIVO: 31/09/2010 a 28/11/2010 (prorrogada até 30/01/2011)

LOCAL: Sala 07

NÚMERO DE OBRAS: 55

CURADORIA: Consuelo Cornelsen e Sergio Campos

| # | IMAGEM | FICHA TÉCNICA |
|-----|---|---|
| 1-1 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: John Graz Dimensão: Material: Madeira folheada em radica com detalhe em metal cromado Ano: Década de 1930 Coleção: Sérgio Campos</p> |
| 2-2 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: Joaquim Tenreiro Dimensão: Material: Jacarandá com percintas de soleta e tecido Ano: década de 1940/1950 Coleção: José Luiz Viana</p> |
| 2-3 |  | <p>Nome da obra: Sofá Reto Nome do autor: Joaquim Tenreiro Dimensão: Material: Jacarandá com palhinha Ano: Década de 1940 Coleção: Maria das Graças Santana</p> |
| 2-4 |  | <p>Nome da obra: Poltrona de Mantas Nome do autor: Joaquim Tenreiro Dimensão: Material: Jacarandá com tecido e molas Ano: Década de 1950 Coleção: Maria das Graças Santana</p> |
| 3-5 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Tripé Nome do autor: Lina Bo Bardi Dimensão: Material: Conduíte de ferro e soleta costurada Ano: 1948 Coleção: Renato Martins Oliva</p> |
| 3-6 | | <p>Nome da obra: Escrivaninha Nome do autor: Lina Bo Bardi Dimensão: Material: Madeira com detalhes em metal</p> |

| | | |
|------|---|---|
| 3-7 |  | <p>Ano: 1940 Coleção: Sergio Campos</p> <p>Nome da obra: Cadeira Dobrável Empilhável Nome do autor: Lina Bo Bardi Dimensão: Material: Madeira e soleta costurada Ano: 1947 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 3-8 |  | <p>Nome da obra: Poltrona do Hall de entrada do Teatro Cultura Artística Nome do autor: Lina Bo Bardi Dimensão: Material: Cabreuva maciça com soleta costurada e trançada Ano: 1950 Coleção: José Luiz Viana</p> |
| 4-9 |  | <p>Nome da obra: Cadeira de copa ou jantar com versão para crianças Nome do autor: Zanini Caldas Dimensão: Material: Compensado naval recortado e parafusado Ano: 1950 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 4-10 |  | <p>Nome da obra: Namoradeira Nome do autor: Zanini Caldas Dimensão: Material: Compensado naval recortado, encaixado e estofado Ano: 1949 Coleção:</p> |
| 4-11 |  | <p>Nome da obra: Espreguiçadeira Nome do autor: Zanini Caldas Dimensão: Material: madeira entalhada com junção "gravata" Ano: Década de 1970 Coleção: Marguerite Nadeijda Nelly</p> |
| 5-12 |  | <p>Nome da obra: Poltrona (marrom) Nome do autor: Flávio de Carvalho Dimensão: Material: Estrutura em ferro, assento em couro e percinta rebitadas Ano: Década de 1950</p> |








| | | |
|------|---|--|
| | | Coleção: Produção Futon Company |
| 5-13 |  | <p>Nome da obra: Poltrona (preto) Nome do autor: Flávio de Carvalho Dimensão: Material: Estrutura em ferro, assento em couro e percinta rebitadas Ano: Década de 1950 Coleção: Produção Futon Company</p> |
| 5-14 |  | <p>Nome da obra: Cadeira de Braços Nome do autor: Flávio de Carvalho Dimensão: Material: Estrutura em metal, assentos e encontro em couro Ano: Década de 1950 Coleção: Produção Futon Company</p> |
| 6-15 |  | <p>Nome da obra: Estante Vazada Nome do autor: Geraldo de Barros Dimensão: Material: Estrutura em ferro com laminados de jacarandá e fórmica Ano: 1958 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 6-16 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: Geraldo de Barros Dimensão: Material: Estrutura em ferro com lâminas em jacarandá, braços maciços. Ano: Final dos anos 1950 Coleção: Jayme Vargas</p> |
| 6-17 |  | <p>Nome da obra: Cadeira Nome do autor: Geraldo de Barros Dimensão: Material: Estrutura em jacarandá maciço Ano: Década de 1950 Coleção: Marlene e Augusto Tiezzi</p> |
| 7-18 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Begere Nome do autor: Jorge Zalszupin Dimensão: Material: Base de ferro cromado, concha em laminado, revestido de jacarandá, assento em vinil pespontado Ano: 1965 Coleção: Sergio Campos</p> |

| | | |
|------|---|---|
| 7-19 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Dinamarquesa Nome do autor: Jorge Zalszupin Dimensão: Material: Estrutura em Jacarandá maciço, detalhes em metal e estofado. Ano: 1959 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 7-20 |  | <p>Nome da obra: Carrinho de chá Nome do autor: Jorge Zalszupin Dimensão: Material: Estrutura em ferro cantonado, bandeja de jacarandá, base em laminado revestido e rodas de metal Ano: 1959 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 8-21 |  | <p>Nome da obra: Cadeira Nome do autor: Georgia e Ernesto Hauner Dimensão: Material: Estrutura em alumínio polido, assento em fibra com pintura automotiva Ano: Década de 1960 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 8-22 |  | <p>Nome da obra: Nome do autor: Georgia e Ernesto Hauner Dimensão: Técnica: Ano: Coleção:</p> |
| 8-23 |  | <p>Nome da obra: Almofada Nome do autor: Georgia e Ernesto Hauner Dimensão: Material: Ano: década de 1960 Coleção: Georgia Hauner</p> |
| 8-24 |  | <p>Nome da obra: Cadeira Nome do autor: Georgia e Ernesto Hauner Dimensão: Material: Estrutura em madeira, estofado Ano: Década de 1960 Coleção: Ronaldo Dushenes</p> |
| 8-25 | | <p>Nome da obra: Banquetas Nome do autor: Georgia e Ernesto Hauner Dimensão:</p> |

| | | |
|-------|---|---|
| |  | <p>Material: Estrutura em madeira, estofado Ano: Década de 1960 Coleção: Ronaldo Dushenes</p> |
| 9-26 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Madeira e estofado Ano: Década de 1990 Coleção: Produção Carlos Motta Marcenaria</p> |
| 9-27 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Radar Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Madeira de redescobrimento, detalhes em ferro Ano: Final dos anos 2000 Coleção: Produção Carlos Motta Marcenaria</p> |
| 10-28 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Pelicano Balanço Nome do autor: Michel Arnoult Dimensão: Material: Madeira com estofado em manta de tecido, desmontável Ano: Final da década de 1950 Coleção: Annick Arnoult</p> |
| 10-29 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Pelicano Nome do autor: Michel Arnoult Dimensão: Técnica: Ano: Final da década de 1950 Coleção: Francisco Leal Passos</p> |
| 10-30 |  | <p>Nome da obra: Cadeira Peg Lev Nome do autor: Michel Arnoult Dimensão: Material: Estrutura em pau ferro, assento em couro, desmontável Ano: 1972 Coleção: Jejo Cornelsen</p> |
| 10-31 |  | <p>Nome da obra: Poltrona com fios de Nylon Nome do autor: Michel Arnoult Dimensão: Material: Estrutura em madeira, estofado sobre fios de Nylon Ano: 1964 Coleção:</p> |

| | | |
|-------|---|---|
| 10-32 |  | <p>Nome da obra: Mesinha Lateral Nome do autor: Michel Arnout Dimensão: Técnica: Ano: década de 1950 Coleção: Annick Arnout</p> |
| 11-33 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Jangada Nome do autor: Jean Gillon Dimensão: Material: Estrutura em jacarandá, assento em couro estofado sobre rede de nylon trançada Ano: 1968 Coleção: Maria das Graças Santana</p> |
| 11-34 |  | <p>Nome da obra: Banco ripado com revestimento Nome do autor: Jean Gillon Dimensão: Material: Jacarandá maciço, revestimento em couro Ano: 1968 Coleção: Maria das Graças Santana</p> |
| 12-35 |  | <p>Nome da obra: Espreguiçadeira Nome do autor: Paulo Mendes da Rocha Dimensão: Material: Chapa de aço regulável e pintada, apoio para cabeça em espuma Ano: 1961 Coleção: Produção Futon Company</p> |
| 12-36 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Paulistano com manta metálica Nome do autor: Paulo Mendes da Rocha Dimensão: Material: Estrutura em barra de aço flexível, assento em malha de aço Ano: 2010 (modelo 1955) Coleção: Produção Futon Company</p> |
| 12-37 |  | <p>Nome da obra: Paulistano Nome do autor: Paulo Mendes da Rocha Dimensão: Material: Ano: 1985 (modelo 1955) Coleção: Produção Nucleon 8 / Acervo Consuelo Cornelsen</p> |

| | | |
|-------|---|---|
| 13-38 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Chifruda Nome do autor: Sergio Rodrigues Dimensão: Material: Madeira com estofado Ano: Reedição contemporânea do protótipo de 1962 Coleção: Gisele Pereira Schwartsburd</p> |
| 13-39 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Oscar Niemeyer Nome do autor: Sergio Rodrigues Dimensão: Material: Jacarandá com assento e encosto em palhinha Ano: 1956 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 13-40 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Lúcio Costa Nome do autor: Sergio Rodrigues Dimensão: Material: Jacarandá com assento em palhinha Ano: 1956 Coleção: Sergio Campos OBS: A exposição contou com 2 exemplares iguais desse artefato</p> |
| 14-41 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Aranha Nome do autor: Carlo Hauner Dimensão: Material: Estrutura em ferro com detalhes em tecido Ano: Início da década de 1950 Coleção: Roberto Stickel</p> |
| 14-42 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: Carlo Hauner Dimensão: Material: Estrutura em ferro com braços em jacarandá, estofado Ano: Início da década de 1950 Coleção: Sergio Campos</p> |
| 14-43 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Orelhuda Nome do autor: Carlo Hauner Dimensão: Material: Ano: Década de 1960 Coleção: Guilherme Sol Dushenes</p> |
| 14-44 | | <p>Nome da obra: Poltrona Ovo Nome do autor: Carlo Hauner Dimensão:</p> |

| | | |
|-------|---|---|
| |  | <p>Material: Estrutura em ferro com assento em vime trançado</p> <p>Ano: Início da década de 1950</p> <p>Coleção: Sergio Campos</p> |
| 15-45 |  | <p>Nome da obra: Poltrona</p> <p>Nome do autor: Giuseppe Scapinelli</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Pau marfim ebanizada e estofada</p> <p>Ano: 1953</p> <p>Coleção: Sergio Campos</p> |
| 15-46 |  | <p>Nome da obra: Poltrona</p> <p>Nome do autor: Giuseppe Scapinelli</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Caviúna com estofado</p> <p>Ano: 1951</p> <p>Coleção: Sergio Campos</p> |
| 15-47 |  | <p>Nome da obra: Bar com apliques em Cerâmica</p> <p>Nome do autor: Giuseppe Scapinelli</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Caviúna com detalhes em metal e apliques em cerâmica vitrificada (autor da cerâmica: Tacari)</p> <p>Ano: 1950</p> <p>Coleção: Sergio Campos</p> |
| 16-48 |  | <p>Nome da obra: Poltrona (preto)</p> <p>Nome do autor: Vilanova Artigas</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Compensado revestido de peroba</p> <p>Ano: 1948</p> <p>Coleção: Acervo Museu Oscar Niemeyer</p> |
| 16-49 |  | <p>Nome da obra: Poltrona (branco)</p> <p>Nome do autor: Vilanova Artigas</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Compensado revestido de peroba</p> <p>Ano: 1948</p> <p>Coleção: Acervo Museu Oscar Niemeyer</p> |
| 17-50 |  | <p>Nome da obra: Sofá Conversadeira</p> <p>Nome do autor: Lasar Segall</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Madeira ebanizada e couro</p> <p>Ano: 1932</p> <p>Coleção: Acervo Museu Lasar Segall</p> |

| | | |
|-------|---|--|
| 17-51 |  | <p>Nome da obra: Poltrona Nome do autor: Lasar Segall Dimensão: Material: Madeira ebanizada e tecido Ano: 1932 Coleção: Acervo Museu Lasar Segall</p> |
| 17-52 |  | <p>Nome da obra: Mesa de Apoio Nome do autor: Lasar Segall Dimensão: Material: Madeira ebanizada e metal Ano: 1932 Coleção: Acervo Museu Lasar Segall</p> |
| 18-53 |  | <p>Nome da obra: Cama infantil barco Nome do autor: Gregori Warchavchik Dimensão: Material: Madeira laqueada Ano: Final da década de 1920 Coleção: Carlos Eduardo Warchavchik</p> |
| 18-54 |  | <p>Nome da obra: Escrivaninha infantil com cadeira Nome do autor: Gregori Warchavchik Dimensão: Material: Madeira laqueada e metal Ano: Final da década de 1920 Coleção: Carlos Eduardo Warchavchik</p> |
| 18-55 |  | <p>Nome da obra: Armário de Partituras Nome do autor: Gregori Warchavchik Dimensão: Material: Madeira ebanizada Ano: Final da década de 1920 Coleção: Carlos Eduardo Warchavchik</p> |

APÊNDICE C – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

SANDRA FOGAGNOLI

| 1. Ficha de Perfil | |
|---|---|
| PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 Nome completo, data de nascimento, formação e a quanto tempo trabalha no MON. | Perguntas objetivas para completar a ficha de perfil da entrevistada |

| 2. As exposições | |
|--|---|
| Como o objetivo do projeto não é estudar a produção das exposições, essa entrevista tem o objetivo conhecer o ponto de vista de um representante do MON sobre as escolhas curatoriais, reflexo das exposições dentro do MON e representatividade dessas exposições para o museu. | |
| PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 O que você se lembra sobre as exposições? O que mais te marcou nessas mostras? | Relato sobre as exposições. |
| 2 Após a Modernos +1, no mesmo ano já teve a exposição do John Graz, e nos três anos seguidos teve as exposições do Carlos Motta, Jorge Zalszupin, Lelé e Jayme Bernardo. Como você vê o interesse por parte do museu para promover essas exposições? | Representatividade das exposições dentro do MON. |
| 3 As exposições: “Modernos +1” (2010), “John Graz” (2010), “Carlos Motta” (2011), “Jorge Zalszupin” (2012) e “Jayme Bernardo” (2013), faziam parte de um projeto ou ciclo de exposições? Se sim, como este projeto se desenvolveu? | |
| 4 Como foi a repercussão dessas exposições para o MON? | Reflexo das exposições para o MON. |
| 5 Qual a importância dessas exposições de design serem recorrentes dentro do MON? | |

CONSUELO CORNELSEN 01

| 2. Interesses & práticas | | |
|--------------------------|---|---|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Algumas entrevistas que você deu relatam que você morou em diferentes países. Como foi essa experiência? Em que período da sua vida isso aconteceu? Essa experiência influenciou na sua escolha profissional? | Conhecer melhor aspectos da vida pessoal da entrevistada que podem ter influenciado nas suas práticas profissionais. |
| 2 | Por que voltar para o Brasil? E por que Curitiba? | |
| 3 | O espaço museológico esteve sempre presente na sua vida? Você se lembra em que fase da sua vida começou a frequentar estes espaços? | |
| 5 | Como você se identifica como profissional? (Curadora, produtora, arquiteta, designer...) | Identificar a escolha profissional . |
| 6 | Como foi a sua escolha por cursar a faculdade de arquitetura? | |
| 7 | Quais saberes e práticas foram importantes para a sua trajetória profissional como curadora? | |
| 9 | Quando se deu o início da sua vida profissional como curadora? Teve alguma exposição ou projeto que marcou o início da sua carreira? | |
| 10 | Como é o seu processo de criação de uma curadoria? Como é realizada a escolha dos objetos, espaço, projeto expográfico? | Conhecer o processo de trabalho da entrevistada. |

| 3. CONSTRUINDO EXPOSIÇÕES | | |
|--|--|---|
| Quais as motivações e processos para a produção e curadoria das exposições realizadas dentro do Museu Oscar Niemeyer | | |
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Como e quando aconteceu o seu primeiro projeto como curadora dentro do MON? | Compreender as motivações e circunstâncias que possibilitaram a entrada no circuito de produção de exposições dentro do MON. |
| 2 | As exposições: “Modernos +1” (2010), “John Graz” (2010), “Carlos Motta” (2011), “Jorge Zalszupin” (2012) e “Jayme Bernardo” (2013), faziam parte de um projeto ou ciclo de exposições? Se sim, como este projeto se desenvolveu? Foi um projeto pessoal ou um pedido do MON? | Identificar como se desenvolveu o trabalho da entrevistada dentro do MON. |
| 3 | Pra você, qual a importância dessas exposições de design serem recorrentes dentro do MON? | |
| 4 | Por que a identidade visual das exposições citadas anteriormente segue a mesma linha gráfica? | |
| 5 | Por que a escolha por exposições de mobiliário? | |
| 6 | Qual é ideia de design que você pretendia mostrar nas exposições? | Conhecer quais são as referências para a escolha das curadorias dentro do MON. |
| 7 | Quais foram as maiores dificuldades encontradas na realização das exposições? | Identificar dificuldades de produção . |
| 8 | Existe alguma exposição que você gostaria de realizar e ainda não teve a oportunidade? | Identificar o que entrevistada espera para exposições futuras . |

CONSUELO CORNELSEN 02

| 1. Processos curatoriais e expográficos | | |
|---|---|---|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Você me contou que “monta” a exposição na sua cabeça antes mesmo de ter finalizado o projeto. No momento do desenvolvimento do projeto você segue um padrão? Por exemplo, primeiro você pensa nos elementos (móveis, obras), depois na sequência que vai dispor os objetos, no suporte... Ou cada projeto é de um jeito? Me conta como é esse processo! | Compreender as escolhas e processos curatoriais |
| 2 | Como foi feita a escolha dos móveis apresentados na exposição Modernos brasileiros +1? E como que foi organizado? (Para contar uma história, ordem cronológica, por material, por artista...) | |
| 3 | Os processos de produção / fabricação foram uma questão na escolha dos artefatos? E os materiais? (Qual a relevância) | |
| 4 | Alguns artefatos que aparecem na exposição são industrializados, outros artesanais, com caráter social ou prático. Em algum momento houve a intenção de passar essas informações para o público? Falar da história ou processos dos artefatos? | |
| 5 | Como você vê a industrialização do móvel no Brasil? (móveis industriais e artesanais aparecem na exposição) E os artefatos de reedição? Qual a importância deles pra você? (trabalhos de reedição na exposição e da Nucleon) | |
| 6 | Você acredita que a museografia também transmite um conceito? (Escolha pelas plotagens e tabladados de mesma altura, forma...) Se sim, na “modernos brasileiros +1” que conceitos estavam ali materializados? | Identificar se para a curadora a museografia têm agência ou é vista apenas como um suporte. |
| 7 | No catálogo da modernos brasileiros +1, cada artista foi representado por um texto. Como foi feita a escolha das pessoas que iriam escrever sobre cada designer? Eles (as) tiveram algum direcionamento nessa escrita? Qual era a intenção desses textos (ênfase no artefato ou no artista?) | Entender sobre as escolhas dos textos de parede e do catálogo |

| | | |
|---|---|--|
| 8 | Por que a escolha do Salvador Gnoato para o texto de abertura do catálogo? Qual a relação dele com a exposição? | |
| 9 | Por que alguns textos foram fragmentos de textos dos próprios artistas e outros foram escritos exclusivamente para a exposição? | |

GRAÇA BUENO

| 1. Ficha de Perfil e relação com a exposição “Modernos brasileiros +1” | | |
|--|---|---|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Nome completo, data de nascimento, local onde vive e trabalha | Completar a ficha de perfil . |
| 2 | Local de trabalho, relação com os móveis modernos (coleccionadora, galerista, curadora) | |
| 4 | Estou estudando a mostra “modernos brasileiros +1”, pra você, como foi essa exposição? | Relação entre a entrevistada e a montagem da exposição Modernos brasileiros +1. |
| 5 | Você emprestou algum móvel para a exposição? Qual? (No catálogo a entrevistada está na lista de colaboradores/ colecionadores, mas no Tour Virtual não consta o nome dela como uma das coleções. Porém, há artefatos que não está descrito a origem da coleção) | |
| 6 | Se sim, como foi feita a escolha dos móveis que você emprestou? Foi uma escolha da Consuelo ou você participou da seleção? Qual foi o critério dessa seleção? | |
| 7 | Você escreve os textos do catálogo referente aos artistas Joaquim Tenreiro e Jean Gillon. Você que escolheu escrever sobre esses artistas ou foi um convite da curadoria? | Sobre o processo de escrita dos textos assinados pela interlocutora para o catálogo e exposição. |
| 8 | Como foi a escrita desses textos? Você teve algum direcionamento da curadoria? (Textos com caráter biográfico. Utiliza-se da cronologia para estabelecer uma linha do tempo sobre os designers). | |
| 9 | Qual é a sua relação com esses dois designers? | |
| 10 | Pra você, o que era importante trazer para esses textos? (A trajetória dos designers, os artefatos, a relevância para a história do design, os processos de produção...) Por quê? | |

SÉRGIO CAMPOS

| 1. Ficha de Perfil e relação com a exposição “Modernos brasileiros +1” | | |
|--|--|--|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Nome completo, data de nascimento, local onde vive e trabalha | Completar a ficha de perfil . |
| 2 | Local de trabalho, relação com os móveis modernos (coleccionador, galerista, curador) | |
| 4 | Estou estudando a mostra “modernos brasileiros +1”, pra você, como foi essa exposição? | Relação entre o entrevistado a montagem da exposição Modernos brasileiros +1 |
| 5 | Como se desenvolveu o seu trabalho como curador dessa exposição? Me conta um pouco sobre como foi esse processo! | |
| 6 | Como foi feita a escolha dos móveis que você emprestou? Foi uma escolha da Consuelo ou você participou da seleção? Qual foi o critério dessa seleção? | |
| 7 | Como foi a escrita do texto de abertura do catálogo? Pra você, o que era importante trazer para esse texto? (A trajetória dos designers, os artefatos, a relevância para a história do design, os processos de produção...) Por quê? | Compreender como se desenvolveu a escrita dos textos para o catálogo e para a exposição. |
| 8 | Você também escreveu um texto sobre o designer Zanine Caldas, qual é a sua relação com a produção desse designer? | |
| 9 | Sobre os textos do catálogo que são trechos de textos dos próprios artistas, quem selecionou esses trechos? Como foi feita essa seleção? | |
| 10 | De quem foi a ideia de usar textos sobre cada artista na parede da exposição modernos brasileiros +1? Pra você, qual é a importância de ter esses textos na parede? | |

SALVADOR GNOATO

| 1. Ficha de Perfil e relação com a exposição “Modernos brasileiros +1” | | |
|--|--|--|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Nome completo, data de nascimento, local onde vive e trabalha | Completar a ficha de perfil . |
| 2 | Local de trabalho, relação com os móveis modernos (pesquisador, colecionador, galerista, curador) | |
| 3 | Estou estudando a mostra “modernos brasileiros +1”, pra você, como foi essa exposição? | Relação entre o entrevistado a montagem ou concepção da exposição Modernos brasileiros +1 |
| 4 | Quem te convidou para participar da exposição? Foi a Consuelo? Como é a sua relação com ela? | |
| 5 | Como foi a escrita do texto de abertura do catálogo? Pra você, o que era importante trazer para esse texto? (A trajetória dos designers, os artefatos, a relevância para a história do design, os processos de produção...) Por quê? | Compreender como se desenvolveu a escrita do texto para o catálogo e para a exposição. |
| 6 | Pra você, o que caracteriza um móvel moderno? | |
| 7 | De quem foi a ideia de usar textos sobre cada artista na parede da exposição modernos brasileiros +1? Pra você, qual é a importância de ter esses textos na parede? | |
| 8 | Logo no início do seu texto, você cita sobre a industrialização nacional, como você vê a relação da industrialização no Brasil e o modernismo? | Entender, para o autor como se articula os conceitos de modernismo, contemporâneo |
| 9 | Pra você, teve alguma técnica de produção ou material que se destacou no período do modernismo no Brasil? | |
| 10 | Você acredita que o modernismo está ligado a um período ou aos artistas que ali estavam? (Poltrona Chifruda) | |
| 11 | Pra você, o que caracteriza um designer moderno e um designer contemporâneo? | |
| 12 | A “Modernos brasileiros +1” foi uma exposição que valorizava muito o uso de textos. Pra você, qual é a importância de ter esses textos na parede e no catálogo? | Entender a repercussão dessa exposição para o entrevistado |
| 13 | Pra você, o que mais marcou nessa exposição? | |

RONALDO DUSCHENES

| 1. Ficha de Perfil e relação com a exposição “Modernos brasileiros +1” | | |
|--|---|--|
| | PERGUNTA | OBJETIVO |
| 1 | Nome completo, data de nascimento, local onde vive e trabalha | Completar a ficha de perfil . |
| 2 | Local de trabalho, relação com os móveis modernos (pesquisador, colecionador, galerista, curador) | |
| 3 | Estou estudando a mostra “modernos brasileiros +1”, pra você, como foi essa exposição? | Relação entre o entrevistado a montagem ou concepção da exposição Modernos brasileiros +1 |
| 4 | Como foi a tua participação nessa exposição? Quem te convidou para participar da exposição? Foi a Consuelo? Como é a sua relação com ela? | |
| 8 | Como você vê a relação da industrialização no Brasil e o modernismo? E em Curitiba? | Entender, para o autor como se articula os conceitos de modernismo, contemporâneo |
| | Como é, ora você, a relação de Curitiba com o design moderno? E no MON? | |
| 9 | Você acredita que o modernismo está ligado a um período ou aos artistas que ali estavam? | |
| 10 | Na sua opinião, para quem era feito os móveis modernos no Brasil? Como era essa relação com os conceitos da Bauhaus? | |
| 11 | Pra você, o que caracteriza um designer moderno e um designer contemporâneo? | |
| 13 | Pra você, o que mais marcou nessa exposição? | Entender a repercussão dessa exposição para o entrevistado |

APÊNDICE D – QUADRO DE TEMAS

| | Sandra Fogagnoli | Consuelo Cornelsen | Carlos Motta | Graça Bueno | Sergio Campos | Salvador Gnoato | Ronaldo Duschenes | Textos Catálogo/ Parede |
|---|------------------|------------------------------------|--------------|-------------|-----------------------|-----------------|-------------------|---|
| Conceito da exposição | | C1: Turno 32; C2: Turno 30; 42; | | | Turno 14; 16; 22; | | Turno 36; | Texto Introdução Sergio Campos; |
| Projeto da exposição | | C2: Turno: 20; 22; 24; | | | Turno 06; | | | Texto Introdução Sergio Campos; Giuseppe Scapinelli; |
| Curadoria | Turno 08; | C1: Turno 34; C2: Turno: 22; 38; | | | Turno 08; 14; 32; 34; | Turno 59; | | Texto Introdução Sergio Campos; |
| Expografia | Turno 26; 32; | C2: Turno: 06; 08; 10; 12; 14; 36; | | Turno 14; | Turno 28; 30; | | | Texto Introdução Sergio Campos; |
| Modernos brasileiros +1 (geral) | | | | Turno 08; | | | | Texto MON; Salvador Gnoato; Introdução Sergio Campos; |
| Técnica | | | Turno 09; | Turno 08; | Turno 20; | | | Texto Salvador Gnoato; Intro Sergio Campos; Lina Bo Bardi; Vilanova Artigas; Zanine Caldas; Jorge Zalszupin; Michel Arnoult; Oscar Niemeyer; Carlos Motta; |
| Tecnologia | | C2: Turno: 34; | Turno 09; | | | Turno 45; | | Texto Salvador Gnoato; Introdução Sergio Campos; John Graz; Joaquim Tenreiro; Lina Bo Bardi; Vailanova Artigas; Zanine Caldas; Jorge Zalszupin; Michel Arnoult; Oscar Niemeyer; Carlos Motta; |
| Sobre o ciclo (de forma geral) | Turno 28; 30; 32 | C1 Turno 62; 80; | | | Turno 12; | | | |
| MON em relação a Modernos brasileiros +1 | Turno 14; | | | Turno 08; | | | | |

| | | | | | | | | |
|--|---------------------------|-----------------------------|-------------------|---------------|-------------------|-------------------|-------------------|---|
| MON em relação a exposições de design | Turno 10; 12; 14; 16; 18; | | | | | | | |
| Relação dos artistas serem do eixo RJ-SP | | C1: Turno 34; | | | | Turno 66-67; | | Texto John Graz; Giuseppe Scapinelli; |
| Carlos Motta na exposição | | C1: Turno 32; C2: Turno 24; | Turno 05; | | Turno 12; | | | Texto Introdução Sergio Campos; |
| Modernismo | | C1: Turno 96; | Turno 05; 07; 09; | | | Turno 47; 59; | Turno 10; 18; 32; | Texto MON; Salvador Gnoato; Introdução Sergio Campos; Warchavchik; Lasar Segall; John Graz; Zanine Caldas; Geraldo de Barros; Michel Arnoult; Oscar Niemeyer; |
| Mobiliário Modernista (influências, referências, materiais) | | C1: Turno 96; | Turno 09; | Turno 04; 06; | | Turno 19; 45; 47; | Turno 08; 34; | Texto MON; Salvador Gnoato; Introdução Sergio Campos; Warchavchik; John Graz; Zanine Caldas; Flávio de Carvalho; Carlo Hauner; Sergio Rodrigues; Geraldo de Barros; Jorge Zalsupin; Ernesto e Georgia Hauner; Paulo Mendes da Rocha; Jean Gillon; Michel Arnoult; Oscar Niemeyer; Carlos Motta; |
| Escrita dos Textos do Catálogo | | C2: Turnos 38; 40; | | Turno 10; 12; | Turno 18; 24; 26; | Turno 43; | | |
| Arquitetos como credenciados - especialistas para projetar móveis/ Falta de designers | | | | | | Turno 43; | | Texto MON; Salvador Gnoato; Warchavchik; Oscar Niemeyer; |
| Curitiba | | | | | | Turno 29; | | Texto Salvador Gnoato; Carlo Hauner; |

| | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|-----------|-----------------------------|---|--|
| Industrialização, móveis industriais e artesanais | | | | | Turno 18; | Turno 45; 47; 57; 59; | Turno 04; 34;41; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 48; | Texto MON; Salvador Gnoato; Introdução Sergio Campos; Joaquim Tenreiro; Lina Bo Bardi; Zanine Caldas; Geraldo de Barros; Jorge Zalszupin; Michel Arnoult; Oscar Niemeyer; Carlos Motta; |
|--|--|--|--|--|-----------|-----------------------------|---|--|

Fonte: Da autora (2019). Adaptado de Muller (2015).

ANEXO I – TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DA IMAGEM E TEXTO**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO**

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, _____, portador(a) do RG nº _____, inscrito no CPF sob nº _____, residente à _____, na cidade de Curitiba, PR, AUTORIZO o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Georgia Graichen Bueno Guterres, portadora do RG nº 7273821-7, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem, fala e informações fornecidas à Georgia Graichen Bueno Guterres, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Georgia Graichen Bueno Guterres, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Georgia Graichen Bueno Guterres poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ela fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Georgia Graichen Bueno Guterres, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

Local, ____ de _____ de 20__.
