



# COMO ANALISAR UMA EXPOSIÇÃO DE DESIGN? ABORDAGEM SEMIÓTICA<sup>1</sup>

Marc Barreto Bogo<sup>2</sup>

HOW TO ANALYZE A DESIGN EXHIBITION?  
SEMIOTIC APPROACH

COMMENT ANALYSER UNE EXPOSITION DE DESIGN ?  
APPROCHE SÉMIOTIQUE

---

1 Este artigo é um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado “Simulacros do design brasileiro e italiano nas exposições e mostras de design em São Paulo e Roma”, realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq (processo: 200405/2022-5).

2 Pesquisador no Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS), doutor em Comunicação e Semiótica (PUC São Paulo e Université de Limoges), designer gráfico. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6033619800166450>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0442-0761>. Email: [marcbbogo@gmail.com](mailto:marcbbogo@gmail.com).

## RESUMO

Os objetos e soluções resultantes de projetos de design são muitas vezes desenvolvidos para passarem despercebidos pelos usuários, entrelaçados silenciosamente às práticas de vida cotidianas. Entretanto, em uma exposição de design, os produtos dessa atividade projetual são necessariamente postos em evidência. Em tais situações, para poder apreciar a proposta expositiva em jogo, que abordagem poderíamos adotar para analisar ou “ler” as linguagens em exibição? Recorremos, neste trabalho, aos fundamentos da semiótica discursiva, incluindo seus desdobramentos na sociosemiótica, na semiótica plástica e nos estudos da estesia. Nosso objetivo é fazer uma retomada das principais contribuições semióticas dadas ao estudo de museus e de exposições de arte, visando avaliar se (e como) esse ferramental teórico-metodológico pode servir de alicerce para a análise de exposições de design. Como resultado, propomos um percurso analítico estruturado em quatro dimensões de leitura sucessivas e hierarquizadas – objeto, exposição, instituição cultural, território –, destacando a cada patamar o que há de específico no caso de projetos de design, e que, portanto, deve ser levado em conta quando tratamos da análise de uma exposição de design.

**Palavras-chave:** Objetos de design. Exposições de design. Instituições culturais. Semiótica discursiva. Linguagens.

## ABSTRACT

The objects and solutions that result from design projects are often conceived to go unnoticed by their users, silently intertwined with everyday life practices. However, in a design exhibition, the products of design activity are necessarily highlighted. On such occasions, in order to be able to appreciate the exhibition proposal, what approach could we take to analyze or to “read” the languages of the pieces being shown? This work is based on the foundations of discursive semiotics, including its developments into sociosemiotics, plastic semiotics and the studies of aesthesis. Our goal is to review the main semiotic contributions that have been given to the study of museums and art exhibitions, aiming to assess whether (and how) these theoretical-methodological tools could serve as a foundation for the analysis of design exhibitions. As a result, we propose an analytical pathway structured in four successive and hierarchical reading dimensions – object, exhibition, cultural institution, territory –, highlighting at each stage what is specific to design projects, that therefore should be taken into account when dealing with the analysis of a design exhibition.

**Keywords:** Design objects. Design exhibitions. Cultural institutions. Discursive semiotics. Languages.

## RÉSUMÉ

Les objets et solutions qui relèvent des projets de design sont souvent développés avec l'intention de passer inaperçus par les usagers, silencieusement entremêlés aux pratiques de vie quotidiennes. Cependant, dans une exposition de design, les produits de cette activité créative sont forcément mis en évidence. Dans des telles situations, pour pouvoir apprécier la proposition d'exposition en jeu, quelle approche pourrions-nous adopter pour analyser ou « lire » les langages en exhibition ? Ce travail est fondé sur la théorie de la sémiotique discursive, y compris ses développements dans la socio-sémiotique, la sémiotique plastique et les études de l'esthésie. Notre objectif est de récupérer les principales contributions sémiotiques apportées aux études des musées et des expositions d'art, dans le but d'évaluer se (e comment) cette approche théorico-méthodologique peut servir de fondement à l'analyse des expositions de design. Comme résultat, nous proposons un parcours analytique structuré en quatre dimensions successives de lecture hiérarchiques – objet, exposition, institution culturelle, territoire –, soulignant à chaque niveau ce qui est spécifique aux projets de design, qu'ainsi doit être pris en considération quand on parle de l'analyse d'une exposition de design.

**Mots-clés:** Objets de design. Expositions de design. Institutions culturelles. Sémiotique discursive. Langages.

## Introdução: o desafio das exposições de design

Projetos de design são frequentemente desenvolvidos para passar despercebidos pelos seus usuários, concebidos com o objetivo de serem “invisíveis” ou “*frictionless*” (sem atritos). Muitas vezes, os objetos e soluções resultantes de projetos de design são coadjuvantes quase anônimos em nosso dia-a-dia, entrelaçados silenciosamente às práticas de vida corriqueiras, ajudando-nos a realizar determinadas ações ou tornando mais cômodas ou agradáveis nossas experiências cotidianas.

Certos projetistas e teóricos do design defendem que a melhor abordagem projetual é aquela baseada na alta funcionalidade e no uso facilitado, de modo que a solução estético-formal em si – aquilo que vemos e apreendemos sensorialmente – constituiria o traço menos relevante de um projeto. Para citar um só exemplo, uma das máximas do campo, proferida por Louis Sullivan, diz que “a forma segue a função”, isto é, que a prioridade de um projeto é a de atender critérios de funcionalidade, e não estilísticos. O bom projeto de design, para grande parte da comunidade de designers, é aquele que cumpre uma função de uso, sem chamar atenção para si, ou seja, idealmente passando despercebido pelo usuário comum. Se o design deve atuar silenciosamente no nosso dia-a-dia, então o que acontece quando ele é posto necessariamente em evidência, na ocasião de uma exposição?

Vários eventos e instituições culturais vêm se voltando, nos últimos anos, ao campo do design, confrontando-se com a questão de como exibir, expograficamente, essa atividade projetual. Se boa parte da prática e da teoria do design colocam em segundo plano as soluções plásticas e estéticas, realçando uma desejável “invisibilidade” do design nas práticas de vida cotidianas, então o que se escolhe dar a ver em uma exposição de design? Os curadores dessas exposições precisam pensar em critérios para selecionar, combinar e apresentar objetos, tentando superar o

fato de que eles não foram feitos, *a priori*, para serem apenas apreciados visualmente, mas sim tocados e utilizados. E também nós, visitantes, devemos superar a barreira do impedimento de uso e da recontextualização desses objetos em um novo ambiente de práticas estésicas e estéticas para podermos apreciar tais exposições. Como encarar os itens selecionados enquanto objetos de contemplação? Que abordagem poderíamos adotar para analisar ou “ler” as linguagens das peças expostas?

Entre tantas perspectivas teóricas possíveis para se lançar ao estudo das experiências de visita a museus e exposições – história da arte, estética, filosofia, sociologia, dentre outras – este trabalho partirá da abordagem semiótica. A semiótica, teoria geral dos processos de produção de sentido e dos sistemas de linguagem, dedica-se às diversas manifestações significantes de nosso entorno, buscando compreender não só “o que” as linguagens dizem, mas também “como” dizem. A semiótica discursiva, em especial, incluindo seus desdobramentos na sociosemiótica, na semiótica plástica e nos estudos da estesia, vem contribuindo há tempos para o estudo de peças artísticas, de exposições e até mesmo de museus em sua totalidade.

Nosso objetivo é fazer uma retomada das principais contribuições semióticas dadas ao estudo de exposições e de espaços museológicos, visando avaliar se (e como) esse ferramental teórico-metodológico pode servir de alicerce para a análise de exposições de design. Quais as especificidades de uma exposição de design que fazem com que determinados conceitos ou procedimentos do arcabouço teórico-metodológico da semiótica sejam mais ou menos pertinentes? Como resultado dessa revisão teórica, propomos um percurso analítico estruturado em dimensões de leitura sucessivas e hierarquizadas – objeto, exposição, instituição cultural, território –, destacando a cada uma delas o que há de específico a ser levado em conta quando tratamos da leitura de uma mostra de design.

## As exposições de design: brevíssimo histórico

Antes de existirem as exposições e museus de design como conhecemos hoje, houve as feiras da indústria e as grandes exposições internacionais. O marco histórico inaugural é, sem dúvidas, a Exposição Internacional do Palácio de Cristal, ocorrida em Londres no ano de 1851. Esse evento foi realizado com o objetivo explícito de apresentar o desenvolvimento de novos objetos e de novas tecnologias produtivas, visando refinar o gosto do público frequentador e dos industriais da época, melhorando assim as soluções estético-formais que estavam então em uso pela indústria. A exposição foi um sucesso, atraindo seis milhões de visitantes, e deu origem a uma sequência de grandes feiras internacionais. Segundo Pirani (2010, p. 20), essas exposições universais se tornaram a marca “de uma nova sociedade produtiva, uma narrativa animada da metrópole moderna; o novo mundo industrial se pôs em mostra com pinturas, esculturas, produtos artesanais, mas sobretudo com dispositivos, máquinas, armas e produtos tecnológicos” (tradução nossa).

Outro evento importante, devido às suas consequências, foi a primeira Exposição Internacional realizada na Itália, mais especificamente em Torino, em 1902. Ela ofereceu “um amplo panorama das tendências contemporâneas e do debate sobre as relações entre arte, artesanato e produção industrial” (Pirani, 2010, p. 20, tradução nossa). Essa exposição deu origem a outras feiras internacionais no país, incluindo uma sequência de bienais e de trienais voltadas ao mobiliário e às artes decorativas, instaladas definitivamente na cidade de Milão a partir de 1933. Segundo Vercelloni (2014), a organização dessas trienais já priorizava, desde o início, a possibilidade de uma “produção em série” dos itens manufaturados exibidos, o que possibilitou, pouco a pouco, que a ênfase fosse voltada aos objetos de design produzidos industrialmente. Ao longo do tempo, a trienal de Milão se consolidou como um dos eventos de design mais importantes no cenário internacional.

Essas primeiras experiências das exposições internacionais, das feiras de indústria e de artes decorativas trouxeram ao debate público os temas da melhoria do processo projetual e das relações entre o design, enquanto campo projetual autônomo, e outras atividades criativas, como o artesanato e a arquitetura. Assim, encontramos ao menos duas categorias semânticas que dizem respeito à organização de exposições de design e que podem servir para a sua análise, visto que são relevantes ainda hoje: processo *versus* produto e separação *versus* combinação de disciplinas. A primeira oposição diz respeito à dinâmica entre a exibição do processo de criação dos objetos, por um lado, e a apresentação dos próprios produtos acabados, por outro. Enquanto dar a ver o processo de criação põe em discussão a prática metodológica do designer, assim como as tecnologias produtivas empregadas, exibir os produtos acabados pode dar conta, por exemplo, de evidenciar suas soluções estético-formais ou a conjuntura histórica de um determinado grupo de objetos. Já a segunda categoria refere-se ao quanto o design surge, nas mostras, reivindicando sua própria autonomia enquanto campo específico (como acontece em uma premiação de design, por exemplo, em que há uma “triagem” daquilo que é considerado design), ou então misturado com outros campos de criação (artes visuais, arquitetura, artesanato etc.).

Voltando à nossa breve história das exposições de design, vemos que também na segunda metade do século XIX, além das feiras internacionais, surgem os primeiros espaços que visavam preservar de maneira mais permanente os objetos manufaturados então desenvolvidos: os chamados museus de arte decorativa. Essas instituições apresentavam como parte de suas coleções objetos de fabricação diversa: peças de vidro, cerâmica, têxteis, peças gráficas, pôsteres, itens de mobiliário etc. Assim, por exemplo, surgiu em 1873 o Museu de Artes Decorativas de Helsinki; em 1895, o Museu Dinamarquês de Artes Decorativas, em Copenhague; e em 1997, o Museu Cooper Union das Artes Decorativas,

em Nova York (por sua vez, inspirado no Musée des Arts Décoratifs de Paris). Todos eles foram adotando, ao longo do tempo, uma organização cada vez mais voltada às práticas projetuais industriais e, hoje, são nomeados como “museus de design”: os espaços acima citados chamam-se, respectivamente, Museum of Finnish Design, Designmuseum Denmark e Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum.

Para além dos museus de artes decorativas e de design *stricto sensu*, um outro peso ou relevância parece ser dado aos projetos de design quando eles adentram espaços que são, tradicionalmente, dedicados às artes visuais. É o caso, por exemplo, de uma exposição pioneira organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1940, intitulada *Useful objects of american design under \$10* (ou, em português, “Objetos úteis de menos de dez dólares com design americano”). Essa exposição lançava luz sobre vários objetos do cotidiano presentes nas práticas de vida do cidadão comum americano, como um guarda-chuva, uma cadeira, utensílios de cozinha etc., todos de preço baixo e formas simples, que geralmente passavam despercebidos pelos usuários, mas que ali foram ressemantizados ao adentrarem o espaço de uma importante instituição artística.

Outro caso interessante é o do museu brasileiro MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, inaugurado em 1947, que também incluiu objetos de design em suas mostras, principalmente no período inicial de sua existência. Como relata Leon (2014), já em seus primeiros anos o museu instalou um espaço chamado “Vitrine das Formas”, que combinava objetos artísticos, de design e de artesanato, seguindo o mesmo critério da alta qualidade formal. A vitrine justapunha “objetos antigos e uma máquina de escrever Olivetti, projetada por Marcello Nizzoli. Alguns críticos, ao verem a vitrine, comentaram que os funcionários do Museu deviam tê-la esquecido ali no meio dos objetos de arte” (Leon, 2014, p. 27). A mistura entre peças artísticas e objetos de uso cotidiano (como uma xícara, uma jarra, uma máquina



de costura) presentes na “Vitrine das Formas” causou perplexidade no público da época. Ao tentar “ler” os objetos de design segundo os critérios de apreciação artística que conheciam, os visitantes encontraram dificuldade. Afinal, estavam acostumados a utilizar esses objetos em situações tão corriqueiras quanto datilografar um documento ou servir um copo d’água, e não a apreciá-los por sua configuração plástica.

Tanto no caso dos museus de arte decorativa, quanto no caso das exposições em museus de arte moderna como o MoMA ou o MASP, o que há de novo (e que ainda não estava presente nas feiras industriais) é a importância da institucionalização dos objetos de design e a intencionalidade expositiva do curador. Quando os objetos de design são exibidos em uma instituição cultural, evidencia-se a inserção desses itens como parte da história de uma sociedade, de sua cultura material e gráfica, bem como a sua ligação identitária a determinados contextos nacionais ou regionais. A exposição de design, quando acontece dentro de uma instituição cultural, apresenta uma proposta curatorial e expográfica que é marcado por uma intenção criativa, intelectual e didática (em vez da forte intenção mercadológica que parece guiar as feiras de design, indústria e negócios).

Devido ao papel das instituições culturais, entram em discussão nas exposições de design tanto as marcas do sujeito criador quanto os contextos identitários. Encontramos, assim, mais duas categorias fundamentais que operam como eixos semânticos na organização das exposições: indivíduo *versus* sociedade e local *versus* estrangeiro. A primeira diz respeito ao quanto cada montagem enfatiza o sujeito criador e sua individualidade (por meio, por exemplo, da inclusão de dados biográficos ou de relatos autorais do designer), ou então mostra os produtos de uma determinada conjuntura social e técnico-histórica, objetivamente. Já a segunda categoria diz respeito à ideia de identidade nacional ou regional, em oposição às suas alteridades, ou seja, aos outros países e outros contextos sociais. Enquanto muitos museus e

exposições fazem questão de exibir em seu próprio nome um designativo espacial, identificando o local de origem do conjunto de projetos expostos, outras instituições e mostras priorizam justamente a vinda de peças de design desenvolvidas em culturas e países estrangeiros.

Com a profissionalização da área do design e sua maior penetração no mercado de trabalho global, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, muitas outras instituições voltadas especificamente ao design foram surgindo. Alguns dos museus mais famosos nesse âmbito incluem o Design Museum de Londres, fundado em 1989, e o Vitra Design Museum, inaugurado no mesmo ano em Weil am Rhein (Alemanha). No Brasil, temos desde 1970 nosso próprio museu dedicado ao design e à moradia: o Museu da Casa Brasileira, localizado em São Paulo. Em 1986, essa instituição criou o Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira, que rapidamente se consagrou como uma das mais conceituadas premiações na área de design de produto no país.

Nas primeiras décadas do século XXI, novos museus dedicados ao design continuam a surgir, em locais tão diversos quanto Cidade do México, Chicago ou Reykjavík. Essa expansão e popularização dos espaços expositivos dedicados às atividades projetuais é mais um incentivo a pensarmos em instrumentos teóricos e metodológicos adequados para realizar a análise, com propriedade, das linguagens do design postas em exibição.

### **Contribuições da semiótica para a análise de exposições**

Entendida como uma teoria voltada ao estudo dos processos de significação nas mais variadas linguagens, a semiótica desponta como uma das abordagens possíveis para analisar uma exposição de design. Afinal, desde o início, esse campo se dedicou a estudar manifestações de ordens muito diversas. Prova disso é a sua definição ampla de “texto”: uma grandeza significativa qualquer, de modo que até “um ritual, um

balé podem ser considerados como textos” (Greimas; Courtés, 1983, p. 460). Nessa perspectiva, os diversos elementos que confluem em uma exposição de design podem ser analisados como “textos”, ou seja, podem ser “lidos” como totalidades de sentido: um objeto produzido industrialmente, um esboço ou um modelo de produção, uma legenda, um catálogo, ou até mesmo o projeto arquitetônico de um edifício como um todo.

Para analisar essas manifestações de diversas linguagens, a semiótica discursiva propõe um arcabouço teórico geral, que foi elaborado ao longo do tempo por Greimas (1966, 1970, 1983, dentre outros) e seus colaboradores. Seu principal modelo analítico é aquele chamado de “percurso gerativo”, uma teorização do modo como se constrói o sentido, em patamares sucessivos, organizados do nível mais abstrato ao mais concreto. Assim, esse modelo dá conta de abordar o plano do conteúdo de um texto, segundo sua dinâmica de valores (nível fundamental), suas mudanças de estados (nível narrativo) e suas estratégias de enunciação (nível discursivo).

Porém, não é apenas do plano do conteúdo que a semiótica se ocupa, mas também do plano da expressão, o que é especialmente relevante na análise dos objetos expostos em uma mostra de design. Deste modo, também são pertinentes os avanços teóricos levados a cabo pela semiótica plástica, especialmente aqueles desenvolvidos por Jean-Marie Floch (1985, 1995). Ao elencar categorias de análise do plano da expressão visual, o estudo da plasticidade nos fornece um instrumental teórico para a análise sistemática de cores (categoria “cromática”), formas (categoria “eidética”), distribuição (categoria “topológica”) e constituição (categoria “matérica”). Tudo isso, evidentemente, é fundamental quando tratamos da análise de exposições, sejam elas de arte ou de design. Destacamos, ainda, as contribuições trazidas pelos estudos da estesia, entendida como “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para

essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido” (Oliveira, 2010, p. 2). E, também, as articulações recentes estabelecidas entre o formante plástico e o estésico com o rítmico, outro tipo de formante que é condição para a emergência do sentido – conforme a sistematização de Oliveira (2021).

Nosso escopo de análise pode ser ampliado se considerarmos que, hoje, os estudos semióticos, especialmente em vertente sociosemiótica, dedicam-se não apenas a textos “completos” (e delimitáveis em unidades fechadas), mas também a “práticas” abertas – interações em curso, captadas *in vivo* pelo analista (Landowski, 2001). Assim, passamos a analisar não apenas totalidades bem demarcadas tais quais um objeto industrial, um catálogo impresso ou um edifício, mas também as manifestações que acontecem “em ato” no espaço de uma exposição de design (e em seu entorno). Alarga-se o campo de estudo para incluir práticas diversas como o percurso realizado pelo visitante, as interações entre os sujeitos que ali circulam (seja um visitante distraído, um funcionário da instituição ou um pesquisador absorto), ou até mesmo eventuais acidentes inesperados (uma crise sanitária que interrompe a realização de uma exposição, por exemplo).

Além de fornecer um arcabouço teórico-metodológico geral, que visa dar conta de todo o tipo de emergência do sentido, o campo da semiótica vem elaborando diversas análises de objetos concretos que podem ser úteis ao desafio de estabelecer uma estratégia de leitura das exposições de design. Especificamente no que concerne o estudo de museus e de exposições, foram várias as contribuições feitas por semioticistas. Em um artigo intitulado “Modelli semiotici per lo studio del museo”, Pezzini (2021) elabora, justamente, uma síntese e avaliação dos principais modelos semióticos propostos para o estudo de museus. Boa parte dessas contribuições, aliás, já haviam sido testados pela autora em análises de museus contemporâneos, os chamados “novos museus” (Pezzini, 2011). Em seu texto, Pezzini retoma sucintamente algu-

mas abordagens possíveis desenvolvidas por semioticistas como Jurij Lotman, Eliseo Verón, Umberto Eco e Paolo Fabbri, para enfim selecionar duas estratégias metodológicas que considera mais “orgânicas” e às quais fez mais referências em seu próprio trabalho: as propostas de Zunzunegui (2011) e de Hammad (2006). Em todos esses autores, o museu aparece como um local polissêmico, complexo, onde há um imbricamento de linguagens:

O Museu se apresenta concretamente como um espaço físico organizado, fortemente reconhecível, que exprime o resultado da ação produtora de um sujeito coletivo implícito. Ele é constituído por uma série de manifestações sincréticas (um edifício particular, uma coleção, uma colocação das peças que a compõem feita de contiguidades e distâncias entre as obras, épocas, estilos, autores; uma unidade e um ritmo espacial, uma série de jogos cenográficos...) que o instituem como um objeto significante, através de uma “competência estratégica” global expressa na construção de um ou mais percursos de exposição e de visita pertinentes, que desenham e inscrevem um ou mais simulacros de fruidores (Pezzini, 2021, p. 116, tradução nossa).

A enunciação do espaço do museu, vista como uma ação intencional que leva seus visitantes a querer e a dever se comportar de determinados modos, é justamente a abordagem enfatizada por Zunzunegui (2011). Para o autor, é possível reconhecer na configuração espacial de um museu tanto uma “competência do destinador que predetermina as performances dos sujeitos receptores individuais ou coletivos”, quanto a “construção de um enunciatário implícito enquanto utilizador modelo deste espaço formalizado, o que induz a uma série de ações predeterminadas” (Zunzunegui, 2011, p. 26, tradução nossa). É como se as possibilidades de ações e de percursos de visita estivessem já inscritas na organização espacial do museu.

Hammad (2006), por sua vez, dedica-se principalmente à espacialidade arquitetônica do museu. Para dar conta de investigar o que considera um “discurso espacial enunciado”, Hammad adota um procedimento metodológico em que distingue três níveis de análise: os objetos, a montagem e a arquitetura. Segundo a proposta do autor:

[1] O sentido de cada objeto é modificado pelo simples fato de ele estar integrado na coleção de um museu, o que pressupõe critérios de seleção, os quais podem aparecer somente *a posteriori*. [...] [2] Há montagem somente em função dos objetos da coleção. Por exemplo, a iluminação tem sentido apenas em relação aos objetos que ilumina, os suportes têm sentido apenas em relação aos objetos que abrigam. Consequentemente, a categoria da montagem pressupõe a categoria dos objetos. [...] [3] Ao longo da nossa análise, a arquitetura pareceu reger a disposição seja dos objetos, seja da montagem [...]. Ela é então investida de valores modais que tornam possíveis algumas ações (Hammad, 2006, p. 271-273, tradução nossa).

As três instâncias coexistem no museu e se pressupõem: “Em outras palavras, a relação entre as categorias dos objetos, da montagem e da arquitetura do museu é metalinguística, reguladora, enunciativa. Os níveis superiores se encarregam dos níveis inferiores e os sobredeterminam” (Hammad, 2006, p. 275, tradução nossa). Também nas exposições de design constata-se essa distinção entre os âmbitos da escolha de objetos (produtos industriais, modelos, ilustrações etc.), da sua montagem em uma exposição (o que indica um projeto curatorial e expográfico de disposição dos itens selecionados) e da instituição cultural que os abriga (não sempre um museu *stricto sensu*, mas também espaços culturais, galerias, casas-museus).

No entanto, devemos incluir um quarto patamar de observação analítica: aquele do território em que a instituição cultural está instalada. Estudos precedentes nos mostraram que museus e outros espaços

culturais muito frequentemente são organizados em relação de proximidade geográfica uns dos outros, de modo que os próprios equipamentos culturais às vezes engendram mecanismos de integração que levam seus visitantes de um ponto a outro (ações conjuntas, bilhetes de visita integrados etc). Nesses casos, tratamos de “territórios de culturas”: espaços da cidade em que os equipamentos culturais estão localizados em proximidade geográfica, possibilitando trajetos de visita conjunta entre eles (Buoro et al, 2013, 2014). Nesse tipo de território, as práticas artístico-culturais que acontecem no interior das instituições relacionam-se de forma bastante dinâmica com as práticas de vida do seu entorno, de modo que há passagens e transições entre o dentro e o fora, entre o equipamento cultural e a cidade que o rodeia. Este é um ponto essencial a ser observado também nas exposições de design: como se constrói, ou não, uma relação com o seu entorno.

A partir do que foi acima posto, podemos estabelecer uma proposta de percurso analítico, estruturado em dimensões de leitura sucessivas e hierarquizadas: os objetos, a exposição, a instituição cultural, o território. Vejamos, a seguir, quais recursos do arcabouço teórico-metodológico da semiótica podem ser úteis na análise de cada patamar, destacando as especificidades do estudo de exposições de design.

### **Proposta de percurso analítico**

Ao serem instaladas em museus e espaços culturais da cidade, as exposições de design ocupam e interagem com a espacialidade e com o próprio projeto arquitetônico do local em que são abrigadas. Há, portanto, uma rede de relações de sentido que se estabelece entre: (1) a escolha de cada item em particular; (2) o projeto expositivo que propõe um certo entendimento sobre o design e um certo modo de exibi-lo; (3) a instalação desse percurso expositivo em um dado espaço cultural da cidade; (4) o território ao seu redor, povoado de habitantes que tanto

circulam pela cidade e pelos seus espaços culturais quanto utilizam os objetos e interfaces gráficas projetadas por designers. O que pode nos revelar a análise de cada um desses patamares? A proposta de percurso analítico apresentada a seguir destaca, a cada etapa, potenciais perguntas a serem formuladas ao analisarmos uma exposição de design.

(1) *Dimensão dos objetos.* Em uma mostra de design, os itens mais comumente encontrados são: produtos de fabricação industrial, modelos e protótipos do processo criativo, esboços, ilustrações e desenhos técnicos, fotografias de produtos e de sistemas em uso, materiais impressos diversos, objetos de arte e de artesanato com que se tece um diálogo interdiscursivo, além de, eventualmente, objetos projetados por designers *ad hoc* como elementos constitutivos da exposição. Individualmente, cada uma dessas peças nos conta pouco sobre o processo de criação de um designer ou de um conjunto de designers, ou ainda sobre o sistema de valores que orientou a organização da exposição. Do mesmo modo, pouco se pode dizer sobre as práticas de utilização desses objetos, já que, no geral, eles aparecem desprovidos de seu uso prático. No entanto, analisar o plano da expressão de cada objeto exposto pode nos fornecer um elenco dos formantes e das estratégias plásticas empregadas pelos designers em questão (seus “estilos”), o que é uma porta de entrada para o universo semântico da exposição. Quais as principais cores, formas, distribuição e materialidade recorrentes? Como esses formantes se organizam em feixes, que configuram figuras da expressão? Ou, ainda, em um nível superficial do plano do conteúdo: a que figuras e situações reconhecíveis do mundo vivido esses objetos remetem?

(2) *Dimensão da exposição.* Neste patamar, há um eixo sintagmático constituído pela totalidade dos objetos em exibição, que formam um percurso de visita. Os itens são organizados conforme um projeto expográfico, cujos componentes básicos, segundo Pirani (2010), são quatro: painel, vitrina, base e iluminação. Ao distribuir os objetos de de-



sign junto aos elementos expográficos, cria-se uma disposição espacial que apresenta uma plasticidade, um ritmo e uma estesia próprios. O que essas cores, formas, texturas, ritmo, iluminação, cheiro e sons nos contam sobre a proposta semântica da exposição? Eis aí uma primeira interrogação. Ao analisar os textos de apoio, painéis e legendas de uma exposição, também encontramos detalhes que nos levam a reconstruir a narrativa em questão. Muitas vezes, a própria disposição sequencial dos objetos nos conta, em seu conjunto, o desenrolar do processo criativo. Como a ordenação da mostra dá a ver o processo projetual empregado pelos projetistas? Há, na montagem, a narrativa de um sujeito criador?

Também é nesse plano de análise, ao observarmos a disposição do espaço expositivo e do seu conjunto de objetos, que podemos encontrar recorrências semânticas indicativas dos critérios curatoriais empregados. Analisando a escolha de objetos, é possível entender quais os valores em jogo. Ou seja, há uma axiologização profunda, dada por investimentos de valores fundamentais que, principalmente em uma exposição de design, indicam a visada ou perspectiva dos curadores em relação à atividade projetual e ao campo do design como um todo. Conforme já vimos em nosso breve histórico, certas categorias semânticas são especialmente recorrentes no âmbito do design, e indicam modos distintos de organizar as exposições: processo *versus* produto, separação *versus* combinação de disciplinas, indivíduo *versus* sociedade, local *versus* estrangeiro. Quais desses valores são desvelados ao inquirirmos as escolhas curatoriais?

(3) *Dimensão da instituição cultural.* Os objetos e a montagem da exposição estão abrigados em um espaço mais amplo, aquele da instituição cultural. Ao enquadrarmos a visão nesse patamar, observamos mais claramente o percurso do fruidor. Qual a trajetória realizada pelos sujeitos ao visitar uma exposição? Certamente, ela incluirá a entrada na instituição cultural, a aquisição do bilhete, a passagem por seguranças, a visita a

uma ou várias exposições, talvez uma passagem pela loja, pela cafeteria etc. Assim, a visitação pode ser entendida como um programa narrativo “de base”, isto é, amplo, que abarca diversas etapas pontuais, ditas programas narrativos “de uso”. A arquitetura do local é especialmente importante em uma mostra de design, já que ela pode construir relações formalmente harmônicas com os itens exibidos (por exemplo, objetos de design racionalista expostos em uma casa-museu modernista) ou plasticamente contrastantes (por exemplo, objetos *art déco* expostos no “cubo branco” de um museu contemporâneo). Como se dá o diálogo entre o projeto arquitetônico e os projetos de design em exibição? Sabe-se que, muitas vezes, em uma exposição de design, os objetos projetados não aparecem isolados, mas lado a lado com peças de artesanato, de arte, tecnológicos etc. O fato de a instituição que hospeda uma mostra ser um museu de design *stricto sensu* ou outro tipo de espaço cultural (dedicado a diferentes tipos de manifestações) pode revelar a existência de relações interdiscursivas, intertextuais e intersemióticas do design com outros campos do fazer.

(4) *Dimensão do território*. Como vimos, uma instituição cultural está sempre localizada em um espaço específico da cidade, o que pode acarretar novos efeitos de sentido na leitura da exposição. Por exemplo, a localização de uma casa-museu dedicada a um designer, quando se dá em um bairro residencial, pode reiterar efeitos de sentido de intimidade, subjetividade e privacidade relevantes na análise. Que relações existem entre a instituição cultural e seus arredores? Há outros espaços dedicados ao design no entorno, sejam eles outros equipamentos culturais, lojas, estúdios profissionais, *coworkings* etc.? Se observarmos as práticas de vida dos sujeitos que circulam no território: o que fazem as pessoas ao redor do espaço cultural, e como isso impacta a experiência de visitação? O tipo de objeto de design exposto no interior, destituído de uso, está presente em seu entorno, ou seja, é utilizado pelos habitantes daquela região?

## Conclusão: leituras possíveis

Quando os objetos de design são transladados ao espaço expositivo, costuma ocorrer uma supressão do seu uso prático e sua inscrição em um circuito de novas ações contemplativas. Percebe-se, entretanto, que esse tipo de ressemantização não ocorre apenas nas mostras de design, mas em outros tipos de exposição também. Por exemplo, nos museus arqueológicos, conforme aponta Hammad (2006): nesses espaços, são suspensos os valores de troca e de uso dos itens, e entram em jogo os valores estéticos e cognitivos, ressemantizando os objetos expostos para contar-nos algo sobre uma sociedade do passado. A diferença é que, no caso das exposições de design, tratamos normalmente de sociedades do tempo presente, sobre as quais os projetos curatoriais e expográficos lançam um olhar específico, propondo reflexões acerca de nossa própria cultura material e economia criativa. Como vimos, as operações de ressemantização dos espaços culturais não configuram um impeditivo para o desenvolvimento de análises do ponto de vista semiótico, haja vista a generalidade de alcance da teoria e os vários estudos dedicados a museus e exposições mencionados em nossa revisão bibliográfica.

Para realizar uma análise de qualquer tipo, é importante saber aonde se quer chegar, traçar um objetivo. Tendo em vista que uma exposição é um objeto definitivamente complexo, do qual não podemos dar conta em modo exaustivo, entende-se que para cada caso de estudo é necessário, como sugere Pezzini (2021, p. 130), “declarar o próprio objetivo e, conseqüentemente, proceder à ‘construção’ do próprio objeto: selecionar dele alguns aspectos, alguns níveis de pertinência, alguns discursos constitutivos” (tradução nossa). Ou seja, é necessário realizar um recorte. Nossa proposta de percurso analítico, formulada a partir da retomada de algumas das principais contribuições semióticas dadas ao estudo de museus e de exposições, visa apresentar justamente

um leque de opções, um inventário de possíveis patamares de análise. A cada um desses patamares, como vimos, certas perguntas soam mais instigantes, e certos fundamentos teóricos prometem ser mais frutíferos. Vimos, também, que há determinadas categorias semânticas que entram em jogo muito frequentemente nas exposições de design, e que podem nos ajudar a melhor compreender as escolhas curatoriais.

O percurso analítico que propusemos foi posto à prova em algumas leituras empíricas. Destacamos, em especial, um estudo comparativo sobre duas casas-museu dedicadas a criadores multidisciplinares, cujas exposições combinavam o design com outras atividades criativas: a “Casa Balla” de Giacomo Balla e a “Casa de Vidro” de Lina Bo Bardi<sup>3</sup>. O primeiro criador, Giacomo Balla, foi um artista futurista que pode ser considerado uma espécie de “proto-designer”, devido à sua importante influência não só no meio artístico, mas também no campo do design. A Casa Balla, em Roma, tornou-se um museu aberto ao público em 2021, visitável por agendamento, e nela podemos encontrar móveis e objetos de uso cotidiano criados por Balla, distribuídos em meio à sua produção artística. Já a segunda criadora, Lina Bo Bardi, era arquiteta e designer, e representa um nome muito importante nesses dois campos no Brasil. Sua casa, sob gestão do Instituto Bardi, foi aberta à visitação pública no ano de 2015, e nela é possível apreciar tanto itens de mobiliário projetados por Lina Bo Bardi, quanto o próprio projeto arquitetônico da casa. Em nosso estudo, o objetivo era entender como a configuração espacial dessas casas-museu concretiza duas visões particulares dos modos de criar específicos de seus antigos habitantes. Para isso, estruturamos a análise dos espaços segundo as quatro dimensões sucessivas e hierárquicas dos objetos, das exposições, da instituição cultural e do território.

3 O trabalho, intitulado “Spazi di creazione collettiva: le case museo di Giacomo Balla e di Lina Bo Bardi”, foi apresentado no 51º Congresso da Associação Italiana de Estudos Semióticos, em Roma, em novembro de 2023.

O estudo da plasticidade dos objetos expostos nos indicou diferenças nos estilos visuais dos dois criadores: enquanto Giacomo Balla adotava uma complexidade visual característica de uma estética da experimentação, Lina Bo Bardi assumia uma simplicidade visual vinculada à estética racional-funcionalista. O conjunto de peças em exposição nas duas casas-museu mostrou uma ênfase dos projetos curatoriais e expográficos nos traços pessoais dos sujeitos criadores e na mistura de atividades criativas (combinando design, arte e arquitetura), o que revelou uma visão de design associada aos valores do “indivíduo” e da “combinação” de disciplinas. Quanto ao espaço da própria instituição cultural, vimos que ambos são locais que propiciam visitas com ritmo lento e com efeitos de sentido de intimidade, mas enquanto a Casa Balla é marcada por uma grande opacidade, pois se trata de um espaço quase escondido em relação ao seu entorno, a Casa de Vidro é marcada pela transparência, com visibilidade total ao jardim que a circunda. Já a reflexão sobre os territórios ocupados por essas casas-museu nos levou a identificar um caráter pioneiro e desbravador de ambos os criadores na escolha dos bairros de moradia: os locais escolhidos por Balla e Bardi para erigir suas casas em Roma e São Paulo eram, no passado, bairros pouco populosos e ainda pouco desenvolvidos. Em suma, a organização do estudo segundo dimensões sucessivas de leitura nos permitiu estabelecer critérios para realizar uma análise comparativa, adotando parâmetros comuns que serviriam de ponto de partida para identificar semelhanças e diferenças nos modos de criar distintos desses dois sujeitos em mostra, Giacomo Balla e Lina Bo Bardi.

É evidente que cada leitura de uma exposição de design adotará seu próprio objetivo e seus próprios parâmetros de análise. Mas, independentemente do recorte de leitura proposto e dos objetivos específicos traçados, é certo que a análise de uma exposição de design sempre vai revelar, ainda que parcialmente, um certo modo de entender o campo projetual do design, uma determinada concepção dessa atividade.

## Referências

BUORO, A. B. et al. Dinâmicas sociais nos territórios de culturas de São Paulo. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, São Paulo, n. 19, dez. 2013.

BUORO, A. B. et al. “Relações contratuais e relações polêmicas nos territórios de cultura”. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **São Paulo público & privado: abordagem sociosemiótica**. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2014, p. 133-150.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l’œil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris-Amsterdã: Hadès-Benjamins, 1985.

FLOCH, Jean-Marie. **Identités Visuelles**. Paris: PUF, 1995.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

GREIMAS, A. J. **Du sens**. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, A. J. **Du Sens II**. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

HAMMAD, Mannar. “Il Museo della Centrale Montemartini”. In: PEZINI, Isabella; CERVELLI, Pierluigi (Orgs.). **Scene del consumo: dallo shopping al museo**. Roma: Meltemi, 2006, p. 203-280.

LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. Tradução Ana Claudia de Oliveira e Marcia da Vinci de Moraes. Revisão do autor. **Galáxia**, São Paulo, n. 2, 2001.

LEON, Ethel. **IAC**: primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Estesia e experiência do sentido. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 8, n. 2, 2010.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. “Sentidos e qualidades sensíveis – plásticas, rítmicas, estésicas”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Sociosemiótica II: sentido, estesia, gosto**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2021, p. 119-149.

PEZZINI, Isabella. **Semiotica dei nuovi musei**. Bari-Roma: Laterza, 2011.

PEZZINI, Isabella. “Modelli semiotici per lo studio del museo”. In: MARSCIANI, Francesco (Org.). **Un etnosemiologo nel museo**. Bolonha: Esculápio, 2021, p. 115-134.

PIRANI, Federica. **Che cos'è una mostra d'arte**. Roma: Carocci, 2010.

VERCELLONI, Matteo. **Breve storia del design italiano**: nuova edizione. 2. Ed. Roma: Carocci, 2014.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Metamorfosi dello sguardo**: museo e semiotica. Tradução ao italiano de Luisa Scalabroni. Roma: Nuova Cultura, 2011.

Data submissão: 20/06/2023

Data aceite: 18/12/2023

Data publicação: 15/03/2024