

As relações entre design, objeto e memória: a exposição *Renato Russo*

ALCEU SILVA NETO*
PRISCILA ARANTES

Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, Brasil
* alceupsneto@hotmail.com

The relationship between design, object and memory: the *Renato Russo* exhibition

Resumo

Os objetos e suas funções são configurados a depender do modo como serão empregados, podendo constituir-se como ferramentas de arquivos, insumos da cultura material, geradores de lembranças ou simplesmente realizar a função para a qual foram desenhados. Assim, torna-se necessária a discussão a respeito das funções de objetos museais e a cultura. Para tal serão identificadas as relações criadas entre os itens expostos e o design expositivo no processo de elaboração da memória, considerando que ambos estão inseridos em um espaço institucional configurado como Teatro da Memória. A argumentação é sustentada por conceitos de Hooper-Greenhill, Meneses e Ramos. Como estudo de caso, tem-se a exposição *Renato Russo*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, passando pela descrição dos objetos eleitos e pelas dinâmicas criadas entre o espaço expositivo, os objetos e o visitante.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura material
Design em museus
Objeto
Museografia
Teatro da Memória

Abstract

The objects and their functions are configured depending on how they will be used, assuming they can be used as archives' tools, material culture inputs, generators of memories or simply perform the function for which they were designed. Thus, it becomes necessary to discuss the functions of museum objects and culture. To this end, the relations created between the items exhibited and the exhibition design in the process of memory elaborating will be identified, considering that both are inserted in an institutional space configured as Theater of Memory. The argument is supported by concepts from Hooper-Greenhill, Meneses and Ramos. As a case study, the exhibition *Renato Russo*, from the Museu da Imagem e do Som of São Paulo, was elected, including the description of the chosen objects and the dynamics created between the exhibition space, the objects and the visitor.

KEYWORDS

Material culture
Museums'design
Object
Museology
Theatre of Memory

Introdução

Renato Manfredini Júnior – Renato Russo – foi um artista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro e que viveu entre 1960 e 1996. Compositor, letrista, cantor, instrumentista, com investidas em diversas áreas da arte e cultura, Renato viveu em Nova York e Brasília, além da sua cidade natal. Influenciado pelo ambiente urbano em que vivia e pelo movimento punk rock, foi fundador de uma das bandas de rock mais importantes do Brasil: Legião Urbana.

A exposição *Renato Russo* foi realizada pelo Museu da Imagem e do Som – MIS – da cidade de São Paulo, no ano de 2017. Além de marcante presença midiática, a mostra foi eleita a melhor do ano em reconhecimento pela audiência [1]. A curadoria trouxe ao público a possibilidade de conferir objetos pessoais do artista que estavam armazenados, desde a sua morte, no apartamento ocupado por ele no Rio de Janeiro.

Ao se iniciar o movimento de catalogação dos itens com objetivo de exibi-los, torna-se inerente a passagem pelo delicado processo de resgate das lembranças onde se tangencia a memória. Para o filósofo Gilles Deleuze [2], a memória não aparece como restituição de algo, mas como um movimento em construção. Nesse sentido a memória acontece na relação entre passado, presente e futuro.

O filósofo Henri Bergson entende por memória o ato de "recobrir com uma capa de lembranças um fundo de percepção imediata", resultando em algo caracterizado por "contrair também uma multiplicidade de momentos" [2]. Ou seja, é "uma multiplicidade contínua com diferentes graus de contração e distensão, multiplicidade de lembranças e perceptos coexistentes" [2].

Considerando-se que o convite para adentrar no mundo de Renato Russo partiu de seu filho, pode-se supor que o interesse do museu, ligado à produção cultural, se solidifique na forma de assumir o papel potencializador das qualidades referenciais dos objetos "para explicitar a diversidade das identidades culturais e sociais do seu povo" [3].

Todo o objeto é uma fonte de reflexão por possuir indícios culturais que serão interpretados no contexto da sua exposição. Essa reflexão é capaz de reavivar a história, antes passado morto, emergindo como "pretérito eivado de presente" [4].

Os museus, de uma forma geral, são, de acordo com o *International Council of Museums – ICOM*, instituições que adquirem, conservam, investigam, comunicam e expõem o patrimônio material e imaterial da humanidade [5]. Assim, usam a organização dos objetos e espaços especialmente projetados com o intuito de comunicar mensagens, usando a configuração espacial como forma de moldar o conhecimento [6]. Uma forma de vislumbrar esse encadeamento é o fato de que "objetos são retirados do mundo, classificados e reexibidos de acordo com essas classificações" [6], onde é criado um sistema autoritário para estabelecer ordem e significados entre esses objetos.

O movimento de interpretação de fatos precedentes – seja de um grupo ou sociedade anterior – através da respectiva produção material, remonta ao final do século XVIII [7]. Pioneiro na área, o inglês William Whewell propunha o estudo evolutivo entre sociedades, então julgadas como mais e menos desenvolvidas, através da análise comparativa dessa produção. Com esse estudo, motivado pela Exposição Mundial de 1851 [7], Whewell fundamentou a "cultura material", um dos motivos pelos quais o conceito está inserido neste artigo.

Assim, a partir da discussão de memória, elementos expositivos e a relação com o museu como teatro de memórias, este artigo pretende discorrer sobre o tratamento desses objetos retirados de seu "habitat natural" e sua relação com os ambientes projetados para a mostra do MIS.

Design, Cultura Material e Objeto no museu

A cultura material é conceituada como um "suporte material, físico, imediatamente concreto, da produção e reprodução da vida social" [8]. O emprego inicial do conceito se restringia aos artefatos (ou objetos) de culturas consideradas, na época, como menores, onde o design aparece como campo privilegiado na constituição desses materiais [7].

"A natureza física dos objetos materiais trazem (sic) marcas específicas à memória" [9], especialmente quando se considera que a vida útil de um objeto pode ser mais longa que a de seu usuário original ou seu produtor/projetista. Assim, os objetos têm trajetória e história, fatos que importam à historiografia para que, a partir deles, seja possível entender que papel desempenham na interação social [9].

Um objeto pode fornecer dados através da interpretação de uma variedade de inferências: matéria-prima, técnicas de fabricação, morfologia, sinais de uso e indícios de temporalidade. Logo, ele contém informações referentes "às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu", sendo que, além de serem produtos de relações sociais, os artefatos também se comportam como vetores dessas relações [8].

No contexto da exposição *Renato Russo*, estudo de caso deste texto, as questões atreladas ao design e aos valores simbólicos podem ser tanto relacionadas aos objetos expostos quanto ao design geral da mostra, em que pese a expografia e a cenografia. Estas se comportam como fatores externos que influenciam na forma da recepção da cultura material pelos visitantes, realizando, inclusive, um processo de filtragem, de curadoria.

O design confere perenidade ao processo de concessão de significado aos objetos que não seriam naturais a ele [7], enquanto significa a seleção de "modelos de pensamento e sistema de valores (...) responsável pela criação da relação entre sujeito e matéria" [10].

A introdução de um objeto no ambiente museal ocasiona a perda de suas funções e "valor de uso", adquirindo um valor

cognitivo e se tornando um "objeto-portador-de-sentido" [11]. Todo o valor de uso que possa restar nesse objeto converte-se em valor cognitivo que pode ser potencializado e legitimado em razão de pertencer originalmente a outro tempo [11]. Sendo assim, a musealização permite a qualquer item, seja material ou imaterial, ser tratado como fonte de informação desde que, para tal, o objeto seja retirado do cotidiano para que possa ser investigado e analisado antropológicamente [12].

Para o cientista museológico Peter Van Mensch [13] existem fatores que contribuem para o processo de musealização do objeto. As três raízes dimensionais elencadas pelo autor operam de forma a balizar e fundamentar a importância do objeto a fim de ser preservado e exibido. A primeira delas, a respeito das propriedades físicas, é subdividida em três subcategorias:

- composição material;
- construção técnica;
- morfologia: forma espacial e dimensões, estrutura de superfície, cor, padrões de cor e imagem e texto.

A segunda, em relação aos aspectos funcionais e de significados:

- significado primário: significado funcional e significado expressivo;
- significado secundário: significado simbólico e significado metafísico.

A última, sobre a história dos objetos, os aborda da seguinte maneira:

- gênese: fusão da matéria e ideia;
- tratamento: primeiro uso e reutilização;
- deterioração: fatores endógenos e exógenos;
- conservação e restauração.

Logo, considera-se que a capacidade do objeto ser "portador de dados" pode estar relacionada à estrutura na qual ele se apresenta, às funções que desempenha, à propriedade de significados e às dinâmicas encadeadas entre este objeto e seu contexto.

Museu como Teatro da Memória

Indica-se o Renascimento como surgimento da afinidade do museu com o Teatro da Memória, onde a articulação de imagens a lugares e espaços funcionaria como instrumental mnemônico [11]. Ele foi proposto, no século XVI, pelo professor e estudioso italiano Giulio Camillo Delmino que adaptou o modelo teatral vitruviano a seus ideais.

No modelo de Camillo, as portas de acesso ao palco se tornaram sete, ante 5 do modelo romano, e foram invertidas: posicionadas acima das alas do auditório, como se a plateia tivesse se tornado o palco e vice-versa. O espectador, no Teatro da Memória, poderia vislumbrar, a partir do

proscênio, as imagens dos sete tempos, sete passagens, nas sete arquibancadas, em uma clara relação aos ensinamentos da Cabala judaica [14]. Essas portas tornavam-se passagens para os lugares de memória onde seria possível o acesso aos conteúdos a serem aprendidos, sendo cada uma responsável por um conjunto de informações agrupadas por semelhanças. Esses conteúdos, por conseguinte, eram compostos por textos e imagens [14] que funcionavam como gatilho para a memorização.

Outra aproximação elencada por Hooper-Greenhill [15] entre Teatro da Memória e o museu se dá na existência de uma curadoria primitiva em ambas as atividades. O colecionador privado do Renascimento se esmerava na disposição dos objetos em lugares físicos determinantes. Assim, somando-se as relações, é possível o museu se configurar como um Teatro da Memória, sendo o estudo do posicionamento ou exposição, seja ele físico ou mental, estruturante em ambos.

Objeto exposto como memória e história

Os objetos não irradiam significados por si só, independentemente de sua natureza; do mesmo modo eles não podem ser lidos como captação da realidade. É o ser social histórico partilhando de códigos quem projeta o sentido e simbolismo nos objetos [16].

Um objeto que representa a memória consiste num documento, e está associado à ideia de preservação. Porém, somente o ato de preservar não confere ao objeto o caráter documental: a comunicação entre homem e bem cultural preservado é que atribui tal característica a ele [13]. Essa comunicação é necessária para que exista a produção de conhecimento original a partir desse determinado objeto, que atua como um motivador e gerador de reflexões sobre as tramas com o sujeito, desempenhando simultaneamente o papel de criador e criatura do ser humano [4].

A memória não percebe totalmente o passado porque no presente sabe-se muito mais que as memórias vivenciadas no passado poderiam saber [17]. Assim, ela é sempre suspeita para a história que é a deslegitimação do passado vivido. A memória, segundo Pierre Nora [18], é uma "constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar".

Voltando aos museus, o filósofo David Carrier [19] afirma que "o cenário do museu influencia a maneira como pensamos a arte exibida". Aqui pode-se ampliar a afirmação do filósofo considerando-se objeto exibido uma categorização mais ampla que arte. Para isso, Carrier [19] se utiliza de uma comparação entre dois momentos de exposição da obra *Guernica* (1937), do artista espanhol Pablo Picasso.

Quando a obra foi exposta no *Museum of Modern Art* de Nova York o olhar era direcionado para um determinado momento dos fundamentos modernistas. Quando exposta

no *Museo Reina Sofia*, em Madri, as relações se voltam para o momento histórico da política espanhola. Assim, Carrier [19] conclui que o contexto no qual a obra está inserida, no caso dois territórios historicamente distintos, modifica a forma com que o visitante a interpreta, mas a *Guernica* em nada mudou.

A retirada de um objeto do seu "habitat natural" faz com que ele assuma "cargas valorativas pertinentes ao discurso ideológico que a instituição vai estabelecer e delimitar" [3]. O controle dos significados adquiridos nessa transferência entre o espaço pessoal e o espaço público é muito mais relevante que o movimento em si [9].

Reavivar o cantor Renato Russo se encaixa na afirmação de Pierre Nora [18] a respeito dos lugares de memória que "nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais" – ou seja, só existem por serem cultivadas.

Contudo, a memória de um acontecimento no qual o indivíduo não tenha participado depende do acesso que se tem desse evento; o acesso só é possível a partir da existência de evidências [20]. Entretanto, o processo da memória não se pode dar somente pela ordenação desses traços restantes, mas da interpretação deles [21].

A exibição de diários, como os de Renato Russo, exacerba o campo da memória individual do artista onde se funde com a releitura feita pelo visitante utilizando a própria memória individual de maneira a contribuir para uma memória coletiva. Além disso, "as coisas que as pessoas usam e quem as cercam refletem agudamente a personalidade de seu proprietário" [9].

Na mostra sobre o cantor, era possível encontrar duas categorias de objetos. A primeira delas relacionada com a natureza sociológica, o objeto histórico, de ordem ideológica, utilizado como fonte para entender o momento/contexto em que ele foi produzido ou em que esteve presente. A segunda categoria de objeto é quando ele assume a função

de documento histórico, uma função cognitiva, onde o item já foi projetado para registrar informação e sem identidade própria até que seja resgatado para sua função retórica, o que se dá em uma exposição museal, por exemplo [9].

Considerando-se este artigo de uma maneira geral, é necessário que se faça uma aproximação do objeto com o design da exposição na qual está presente, além de trazer a discussão sobre as dinâmicas existentes entre ambos. O design tem a capacidade, dentro de um museu, de potencializar o valor simbólico do objeto que já é convencionalizado como acervo [16].

Além da questão relacionada à simbologia, as relações, os vínculos entre o corpo e o espaço estão associados à memória situacional que pode proporcionar sentimentos de familiaridade ou estranheza em relação ao ambiente [22], induzindo diretamente a experimentação dos espaços reproduzidos que serão discutidos a seguir.

Portanto, é imprescindível que o design se coloque como ferramenta poderosa para contribuir com a própria consciência histórica dos visitantes [16]. Como parcela integradora do design, a cenografia [e expografia] é uma área específica que relativiza a vitalidade do objeto com a intensificação do valor simbólico [4].

A exposição e a memória em Renato Russo

Os objetos, antes em estado latente, trancafiados no apartamento do artista, no Rio de Janeiro, foram transportados para São Paulo, catalogados e filtrados pelo processo curatorial.

O processo de se institucionalizar o extenso material do cantor exprime, também, a necessidade de conservação de um material armazenado sem controle do ambiente ou qualquer proteção contra fatores de deterioração. A catalogação traz o benefício de se levantar o real acervo e identificar seu potencial enquanto objetos ou documentos históricos inseridos em uma área específica da cultura material.

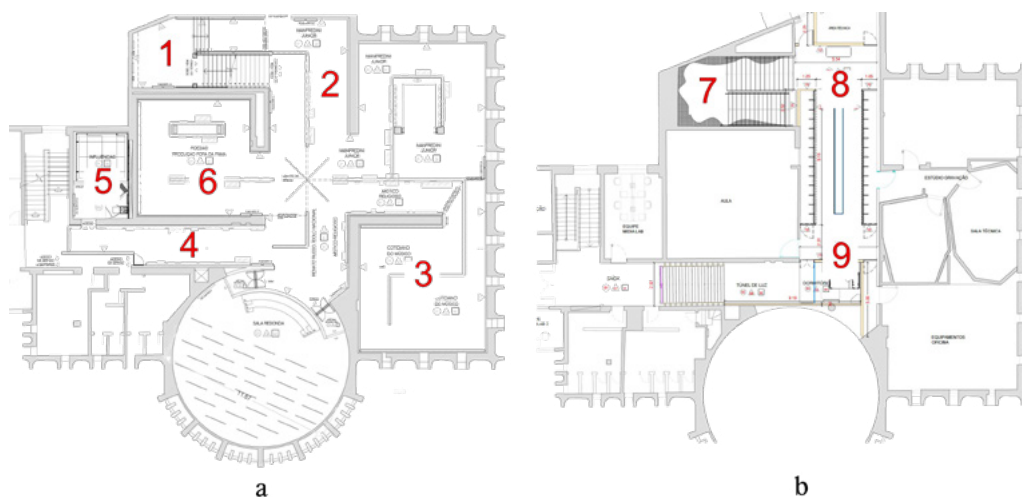


Figura 1. Plantas baixas do a) primeiro e b) segundo pavimento da exposição. Fornecidas pelo Ateliê Marko Brajovic, adaptada pelos autores.



Figura 2. Setor 'Brasília 1978' da exposição Renato Russo. Fonte: <https://www.metrojornal.com.br/entretenimento/2017/09/06/mostra-de-renato-russo-no-mis-e-retrato-de-um-obsessivo.html>.

A curadoria da exposição ficou por conta de André Sturm, então diretor do MIS; o projeto cenográfico foi desenvolvido pelo Ateliê Marko Brajovic e o design gráfico foi assinado pelo Estúdio Lili Chiofalo. O espaço físico da mostra ocupou três níveis do museu. Porém, o corpo expositivo propriamente dito se espalhou pelo primeiro e segundo pisos. O espaço destinado à exposição foi dividido em áreas temáticas. Esses setores foram relacionados às fases e facetas da vida de Renato Russo. Tal processo em muito se assemelha às questões do Teatro da Memória. Ou seja, a organização dos objetos seguia uma determinada lógica estabelecida, neste caso feita pelo curador, permitindo criar novas relações a partir de nove agrupamentos, como um teatro de nove portas.

Os setores presentes no primeiro piso da exposição (Figura 1a) listados na sequência do percurso do visitante eram: *Brasília 1978* (1), *Manfredini Junior* (2), *Renato Russo* (3), *Ídolo Nacional* (4), *Infinito de influências* (5) e *Artista Imaginário* (6). Já no pavimento superior (Figura 1b), seguindo a ordem de visitação, as áreas eram nomeadas como: *Legionários* (7), *Místico e Religioso* (8) e *Íntimo* (9).

O primeiro contato do visitante com a exposição era a partir do setor *Brasília 1978* (Figura 2) na escada de acesso ao primeiro andar, partindo do térreo. Neste espaço, todas as paredes e o teto foram cobertas com lambe-lambes em um arranjo cenográfico. As peças gráficas eram reproduções de pôsteres de eventos, principalmente de artistas e bandas punk, outras continham desenhos do próprio Renato ou capas de revistas. Parte-se do princípio que esses itens fariam parte, como fatores, das lembranças do artista e que de algum modo configuraram e influenciaram sua produção artística, ou seja, sua base inspiradora, parte de uma cultura imaterial intrínseca ao cantor.



Figura 3. Setor 'Manfredini Junior' da exposição Renato Russo. Foto: Leticia Godoy.

Com base na instalação eram identificados grandes nomes da música e que fizeram parte da “educação musical” do cantor. Sex Pistols, Bob Dylan, Beatles, Ramones, Joy Division, The Velvet Underground e The Clash são alguns exemplares do punk rock internacional que estavam presentes. Essa instalação exprimia a união entre o design expográfico e cenográfico como forma de se criar novos significados, porém, sem a pretensão de se fabricar documentos.

Os pôsteres, da forma como foram expostos, não eram documentais, não eram originais ou relíquias, com exceção de dois fanzines. A criação de significado dessas peças só era concretizada no encontro com o visitante, ao ser contextualizado pelas influências musicais do artista. Um design expográfico cartesiano e de caráter modernista não surtiria o mesmo efeito na forma de se relacionar com o visitante. O arranjo com centenas de peças gráficas nas paredes e no teto já impactava nos primeiros passos e propiciava a fecundação da relação que perduraria por toda a visita.



Figura 4. Objetos pessoais de Renato Russo na exposição homônima. Fonte: <https://saopaulosemmesmice.com.br/exposicao-renato-russo-no-mis>.

Manfredini Júnior (Figura 3) era o setor seguinte, iniciado por uma peça de comunicação visual explicativa da área. Este setor prosseguia com um entalhe artístico em placa cimentícia com rosto de Renato Russo medindo aproximadamente 2 m de largura e 3 m de altura. A representação tátil se comportava como um gatilho para ativar lembranças que o visitante já possuía e ao mesmo tempo reforçava que, ali, a exposição era sobre aquele artista e seu trabalho. Neste aspecto, trata-se da cultura imaterial de um determinado círculo de pessoas que partilham, mesmo que minimamente, de circunstâncias sociais [23].

O entalhe funcionava, dentro do Teatro da Memória, como uma das sete portas para o conhecimento: ali se separava a realidade externa do conteúdo de aprendizado interno. Uma linha do tempo acompanhava a peça com o baixo relevo. Através de seu design fazia uma alusão às ondas sonoras. Neste espaço, o conceito do tempo era trazido ao demarcar-se cronologicamente os fatos marcantes da vida e carreira do cantor.

Objetos que fizeram parte da infância do cantor, como um diploma do jardim de infância, a certidão de nascimento, certidão de batismo, redação com desenho; além de fotos e documentos, cadernos dos primeiros anos de estudos,

estavam expostos nas bancadas e painéis da área, protegidos do manuseio dos visitantes (Figura 4). A lembrança da primeira comunhão, um anjo em bronze e o livro de catecismo exemplificavam a criação familiar ligada à Igreja Católica.

Na área também estavam expostos o trabalho de conclusão de curso, um caderno de anotações da universidade e seu trabalho na rádio. Esses itens vinham representar o salto entre a infância/adolescência e o início da vida universitária e adulta. Uma espécie de árvore genealógica com fotos da família estava inserida neste setor, quebrando a narrativa cronológica adotada pela curadoria. A ruptura continuava no painel seguinte com fotos, livros e cartão referentes ao período em que morou com a família no exterior, durante a infância. A escolha curatorial comporta-se como um pensamento inserido em outro, ou uma memória inserida na outra.

Os próximos módulos vitrines apresentavam vestimentas de Renato, iniciando por camisetas de bandas inspiradoras e finalizando com camisas de estampas marcantes. Fechando o setor, estavam exibidas algumas gravuras, pinturas, capas de revistas e pôsteres do acervo pessoal do artista.

As decisões expositivas desta área, que também se aplicavam aos setores *Renato Russo*, *Ídolo Nacional* e *Artista Imaginário*, os quais serão discutidos a seguir, inseriam a cenografia de maneira a complementar, tanto plasticamente quanto em significados, os itens expostos. O uso das cores azul, preto, branco e cinza predominava nos ambientes, remetendo à natureza urbana do artista. O mesmo significado era recuperado ao se utilizar paredes expositivas permeáveis visualmente, feitas em grades de ferro, típicas de construções em concreto. Já as placas azuis funcionavam como fundo para os itens em duas dimensões, papéis, por exemplo, justamente para balancear a superfície vazada das paredes, evitando a confusão com o restante do ambiente (Figura 5).

Tais itens podem ser divididos em documentos de nascença e objetos históricos. Aqueles estavam certificados através dos aspectos funcionais e de significados trazidos por Van Mensch [13]. Estes, sem valor comercial enquanto simples materiais, ganhavam importância no momento em que pertenceram ao cantor. O sentimento ou emoção que despertam no visitante eram criados no deslocamento do significado da relação firmada com o artista para o próprio objeto [9]. Ou seja, o fetichismo era criado quando o objeto em si passa a significar o vínculo que possuía com o seu proprietário.

Renato Russo, condizendo com a nomeação, constituía uma área que se dedicava ao conjunto de registros do personagem enquanto artista profissional. Começando com anotações sobre Aborto Elétrico, sua primeira banda, a área trazia instrumentos musicais, manuscritos, diários e sua icônica bata branca, usada por ele no show da Legião Urbana realizado no Metropolitan, Rio de Janeiro, em 1994 (Figura 6). Tais itens podem ser divididos em documentos de nascença e objetos históricos. Aqueles estavam certificados



Figura 5. Modelo expositivo da mostra Renato Russo. Parede expositiva em grade metálica vazada contrabalaneada por placas opacas com os objetos. Fonte: <https://markobrajovic.com/pt-br/all/renato-russo>.



Figura 6. Espaço do setor 'Renato Russo' na exposição homônima. Fonte: <https://saopaulosemmesmic.com.br/exposicao-renato-russo-no-mis>.



Figura 7. Setor 'Ídolo Nacional' na exposição Renato Russo. Fonte: <https://saopaulosemmesmic.com.br/exposicao-renato-russo-no-mis>.

através dos aspectos funcionais e de significados trazidos por Van Mensch [13]. Estes, sem valor comercial enquanto simples materiais, ganhavam importância no momento em que pertenceram ao cantor. O sentimento ou emoção que despertam no visitante eram criados no deslocamento do significado da relação firmada com o artista para o próprio objeto [9]. Ou seja, o fetichismo era criado quando o objeto em si passa a significar o vínculo que possuía com o seu proprietário.

Renato Russo, condizendo com a nomeação, constituía uma área que se dedicava ao conjunto de registros do personagem enquanto artista profissional. Começando com anotações sobre Aborto Elétrico, sua primeira banda, a área trazia instrumentos musicais, manuscritos, diários e sua icônica bata branca, usada por ele no show da Legião Urbana realizado no Metropolitan, Rio de Janeiro, em 1994 (Figura 6).

Ademais, estavam presentes anotações de planos para discos, listas de músicas, rascunhos manuscritos de composições e letras de músicas. Pôsteres de divulgação da banda Legião Urbana e o logotipo criado pelo artista para Aborto Elétrico, também presentes, demonstravam as incursões em variadas frentes do artista perante as bandas em que participou. Seus diários expostos deixavam clara a sua ausência temporária durante o mês que passou, em 1993, internado em reabilitação por abuso de substâncias químicas.

O fetichismo do objeto norteava a significação desta área. Os itens assumiam a condição de relíquias, algo que sobreviveu aos tempos e possuíam um valor a ponto de ser venerado pelo seu passado importante. As vitrines, como

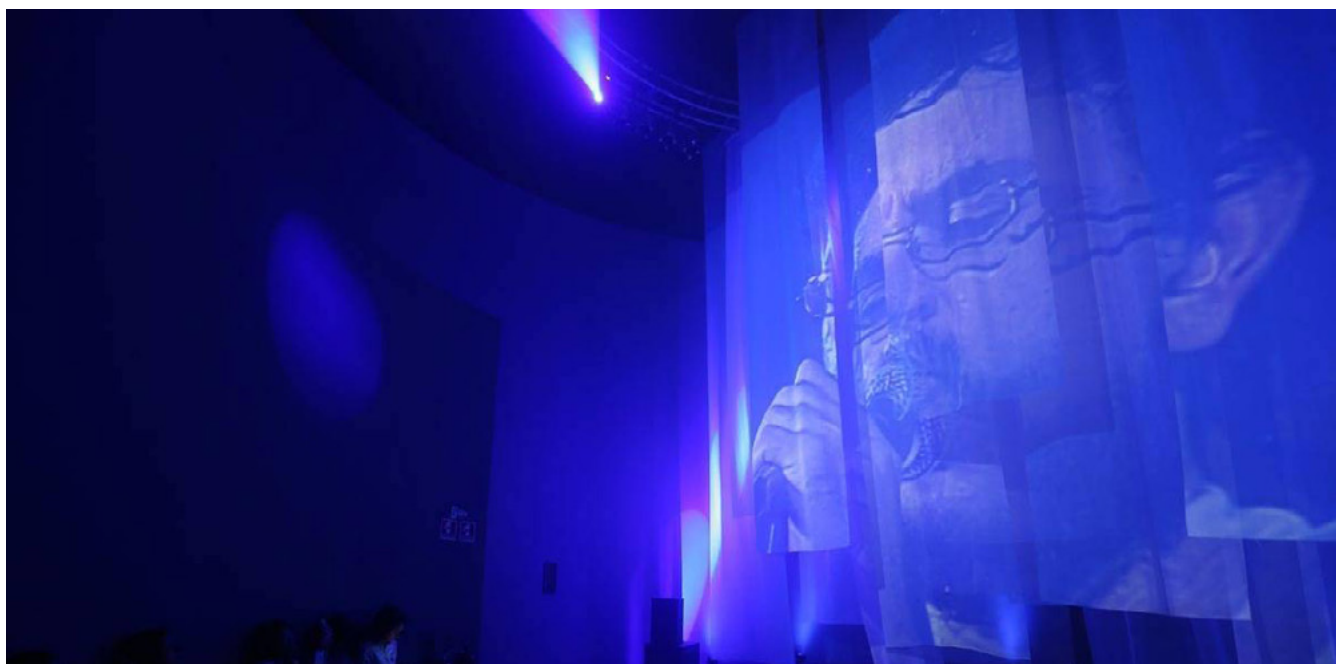


Figura 8. Composição cenográfica da Sala Redonda, exposição Renato Russo. Fonte: <https://www.metrojornal.com.br/entretenimento/2017/09/05/mis-abre-exposicao-inedita-sobre-renato-russo.html>.

escolhas expográficas, incrementavam o desempenho por fazerem a ligação direta com o desejo de consumo daquilo que estava sendo exposto (Figura 6). Para mais, os objetos eram produtos e produtores de interações sociais [8] tanto na esfera pública quanto na privada.

Ídolo Nacional consistia no setor onde estavam expostos itens relacionados ao alcance do sucesso do cantor e da banda que liderou. Discos de Platina, Ouro e Homenagens da gravadora EMI (pela alta venda de discos) estavam dispostos em uma parede, reafirmando a grandeza da produção. Além desses certificadores, a ala se completava com pôsteres de seus grandes shows e recortes de matérias de jornais (Figura 7). Existia a predominância de documentos de nascença que já possuíam a sua carga de significado simbólico desde o momento de sua criação.

A Sala Redonda (Figura 8) era, também, um ambiente da área *Ídolo Nacional*, mas que se diferia do restante setor por ter sido composto como uma instalação cenográfica de tecidos suspensos do teto, em diferentes posições, que recebiam a projeção de um vídeo de um show da banda Legião Urbana. Esse ambiente não possuía objetos do cantor, mas ia ao encontro da exaltação, experimentação de sensações ligadas à produção do artista e contextualização.

A área *Infinito de influências* era composta por dois pequenos ambientes: sala Renato Russo e biblioteca (Figura 9), que, juntamente com o espaço do quarto, a ser discutido a seguir, representavam as mais sólidas cooperações entre objetos e design da exposição.

A sala Renato Russo reproduzia o ambiente do antigo apartamento do artista. Os móveis foram transportados do Rio de Janeiro para São Paulo para serem expostos: uma poltrona, um gramofone, uma luminária e um quadro. A sala era um cenário, uma reprodução, um lugar. Os objetos

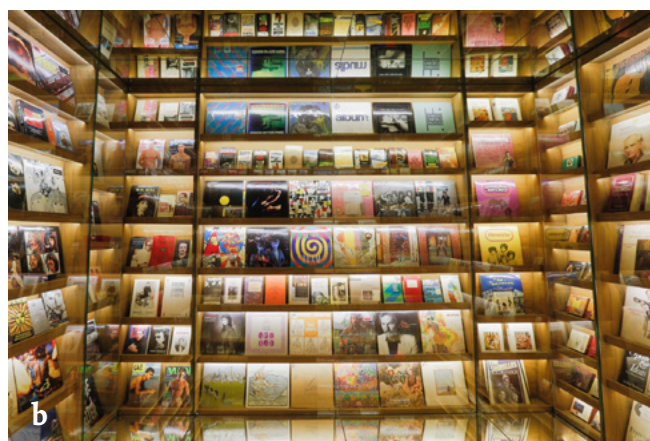


Figura 9. a) Sala 'Renato Russo'. Fonte: <http://renatorusso.com.br/galeria-exposicao-renato-russo-mis>; b) Biblioteca. Fonte: <https://markobrajovic.com/pt-br/all/renato-russo>.

originais presentes, envoltos em uma cenografia mimética do ambiente original, estavam calcados no interesse sobre o proprietário, no caso o cantor, e quais interações existiram entre ele e os objetos.

Esse lugar nasceu no exercício de fomentar uma possível criação da memória, tornando-se, assim, um lugar de memória. A memória necessita de suportes exteriores e de referências tangíveis [19] para existir, assim como no Teatro da Memória. Os objetos do ambiente funcionavam como gatilhos tridimensionais e autênticos em um recorte espaço-temporal fundido pelo emprego da cenografia, neste momento extremamente fiel à sua origem teatral da representação de um espaço.

Logo após a sala Renato Russo estava o ambiente *Infinito de Influências* composto pela biblioteca, que, assim como a Sala Redonda, se tratava de uma fusão entre objetos originais e composição cenográfica. Prateleiras repletas de livros e discos com fundos espelhados que tinham a sua ilusão infinita potencializada por reflexos em espelhos no teto e no chão. O grupo de objetos originais era parte da coleção particular do artista. As coleções, mesmo particulares, são vocacionadas para o espaço público, são suportes de interação e sempre se fazem em relação ao outro [8].

O último espaço deste piso, *Artista Imaginário*, era composto por dois eixos temáticos: o primeiro concentrava manuscritos e produção artística do artista além da música, como suas incursões pela pintura, desenho e roteiros de filmes. O segundo tema compreendia a *42nd Street Band*, sua banda imaginária.

Durante aproximadamente dois anos, Renato Russo foi acometido por uma doença óssea que o impossibilitou de andar. Neste período o artista criou uma banda imaginária para qual desenhou planos e metas incluindo descritivos detalhados sobre uma turnê mundial, lista de músicas de um disco e parcerias que Eric Russel, posteriormente Eric Russo, seu alter ego, capitanearia como vocalista da banda.

O espaço *Legionários* (Figura 10) definia-se como um espaço de transição entre o primeiro e o segundo pisos da exposição. O nome da área estava atrelado ao conteúdo: foi

uma instalação onde cartas de fãs da banda Legião Urbana, origem do nome, endereçadas ao cantor, foram dispostas em uma espécie de pele disforme e que imprimia sensação de movimento em um aspecto cavernoso.

Essa conformação fazia com que a relação com os objetos fosse diferenciada do restante da mostra. Os objetos eram utilizados plasticamente, transformando-se as cartas, na realidade reproduções, já que as cartas originais eram minoria, em elementos cenográficos. Além disso, algumas dessas correspondências foram recebidas pelos familiares do cantor, mesmo após sua morte, ou seja, não pertenceram necessariamente a ele. Deste modo, a cenografia se corroborava como protagonista do espaço.

Místico e Religioso (Figura 11) consistia em uma área que apresentava uma faceta do cantor não tão familiar ao grande público. Apreciador do esoterismo, eram expostos objetos de variadas vertentes como o tarô egípcio, Belline, *Renaissance*, *L'Amour*, *I-Chin* e Arcanos Maiores, seus preferidos. No painel oposto, livros sobre astrologia, estudos de numerologia e mapas astrais de Renato e dos integrantes do Legião Urbana feitos pelo próprio. Cartões devocionais de santos católicos complementavam esse eclético agrupamento.

Na sequência, a área *Íntimo* (Figura 11) era composta por uma bancada, entre os painéis vitrines da área anterior. Nela estavam dispostos diários e objetos pessoais de Renato como cinzeiro, caixas de giz, isqueiro, fotos, cartões-postais, óculos e anotações profissionais e pessoais.

Em ambas as áreas os suportes expositivos eram notadamente convencionais, optando-se pelo uso da bancada e vitrines expositoras, na cor branca, sem aplicação de cenografia, em uma clara tentativa da busca por neutralidade para com os itens expostos. O design era inserido como elemento preservador (proteção mecânica) e, também, no tratamento das peças expostas como relíquias, o poder da vitrine e sua ligação com o desejo de consumo. Não existia potencialização da interação ou valorização da relação entre os objetos e espectador. Todavia, a influência do design sobre os objetos era consideravelmente menor que nos espaços anteriores.



Figura 10. Setor 'Legionários': a) pormenor. Fonte: <https://saopaulosemmesmice.com.br/exposicao-renato-russo-no-mis>; b) vista geral. Foto: Letícia Godoy.



Figura 11. Área que compreende setores 'Místico e Religioso', vitrines verticais, e 'Íntimo', bancada expositora. Fonte: <http://comunicacaovip.com.br/acervo-de-renato-russo-fica-em-exposicao-no-mis-ate-janeiro/>.

Pertencendo a área *Íntimo*, porém oposto na aproximação com a cenografia, estava a reprodução do dormitório do cantor (Figura 12), nos mesmos moldes da sala Renato Russo. Com os móveis foram transportados do apartamento do artista, o ambiente é cenograficamente reproduzido dentro do espaço do museu. Nele estavam presentes uma cama, duas cristaleiras, um aparador lateral, livros, quadros, fotos, ursos de pelúcia, cortina, castiçal, um crucifixo e um terço.

Este espaço reproduzido para fim de criar um conteúdo torna-se um ambiente muito próximo ao Teatro da Memória de Camillo. No quarto, além das memórias individuais do artista, estavam em jogo as memórias do visitante. O ambiente exprimia um recorte espaço-temporal.

O tempo estava presente nos materiais utilizados na decoração e mobília. O espaço reconstruído perde a função original e todo o ambiente, em conjunto, passa a ser portador de um sentido relacionado a quem pertenceu. A reprodução e seu impacto no visitante dependiam da cenografia para a construção do espaço e transposição do mobiliário. Importante frisar que, apesar dos objetos serem originais, a estrutura em si, obviamente, não era, com isso, toca-se na importante informação de não produzir um falso histórico e, sim, reproduzir fielmente o cômodo original.

Tanto o ambiente do quarto quanto da sala Renato Russo, descrita anteriormente, eram empréstimos da tipologia casa-museu. Essa categoria tem por intuito demonstrar a interação entre a casa como habitat e a personalidade que a habitava, transportando o visitante através do tempo e do espaço [24].

O Túnel de Luz (Figura 13) era o fim do percurso, um espaço-instalação que remetia ao desfecho precoce da vida terrestre de Renato Russo. Não havia objetos expostos, mas



Figura 12. Reprodução do dormitório de Renato Russo com objetos originais. Fonte: <http://renatorusso.com.br/galeria-exposicao-renato-russo-mis/>.

operava como encerramento da narrativa que começou com as influências, registro do nascimento e terminando com o desaparecimento físico do artista no “caminho da luz”.

A presença dos objetos citados acima, no ambiente de um museu, se enquadra em duas das categorias elaboradas por Peter Van Mensch [13]: significados e história. Todos os objetos expostos possuíam tanto significados primários quanto secundários, foram elaborados seguindo uma razão de funcionalidade e ao longo do tempo foram adquirindo significados simbólicos e metafísicos.

O simbolismo dos objetos estava conectado à sua abordagem histórica. A herança intelectual do artista é resultado da relação do próprio cantor com os itens expostos, já que estes permearam e, de certa forma, participaram ou auxiliaram na produção artística de Renato Russo.



Figura 13. Túnel de Luz, exposição Renato Russo. Fonte: <https://markobrajovic.com/pt-br/all/renato-russo>.

Considerações Finais

Ao se considerar as relações do design com os objetos expostos, identifica-se três grupos distintos:

Grupo 1- Composto pelos espaços em que a cenografia se sobressai e que são marcados pela ausência, ou ínfima presença, de objetos. São espaços apoiados pela plástica, promotores de contextualização e de experiências: *Brasília 1978*, Sala Redonda, *Legionários*, o dormitório do cantor e o Túnel de Luz.

Na biblioteca de *Infinito de Influências*, a cenografia avanta-se sobre os itens pertencentes ao artista. A especificidade dela perante os outros espaços do primeiro grupo se dá na presença de objetos originais. O tratamento dos objetos como conjunto, sem tratamento individual, segundo o entendimento deste texto, está relacionado com a natureza das coleções como um grupo de objetos materiais, fruto de uma seleção, presente em um determinado local e fora das atividades econômicas [25], não apresentando atenuação do valor dos itens.

Grupo 2 – No qual o design complementa, de maneira equilibrada, os objetos expostos por meio de incursões como texturas e cores e que compreende as áreas: *Manfredini Junior*, *Renato Russo*, *Ídolo Nacional* e *Artista Imaginário*, excluindo-se as subáreas presentes no grupo um.

Grupo 3 – Com escolhas expositivas visando minimizar a influência do design na relação dos objetos que encerra os setores *Místico e Religioso* e *Íntimo*.

Tirando partido dos conceitos é possível caminhar a respeito da legitimidade de uma exposição repleta de objetos que alimentavam o fetichismo de fãs e admiradores do artista, mas, também, estavam predispostos a dialogar com as questões pessoais de um visitante menos iniciado no assunto. Julgando por Ramos, "a preservação tem o intuito de dar a todos nós o direito de saborear a diferença, de perscrutar as marcas de outros tempos criando em nós a consciência de que somos seres historicamente constituídos" [4]. Sendo assim, o grande número de objetos que pertenceram ao artista, conquista o direito de serem resguardados para futuras consultas e/ou acessos.

O caráter simbólico e o fetichismo dos objetos sofrem a influência do design no modo em que são apresentados. Assim, nota-se uma dinâmica entre os objetos e o projeto expositivo "visto que [o design] produz e reflete em si significados que influenciam a vida das pessoas, assim como são por elas influenciados" [10]. Agora esses objetos estavam determinados como sagrados por terem pertencido a um indivíduo de grande importância dentro de uma determinada parcela da sociedade. O valor deles não era dado apenas pelo museu, como resultante de um processo curatorial que tem o poder de sacralizar os objetos, mas era certificado por um senso comum.

O Teatro da Memória de Renato Russo não é exclusivo e projeta-se sobre movimentos pessoais de afeições ou estranhamentos nas trocas entre estímulos e lembranças, potencializando a possibilidade de criação de novas memórias através de outras já existentes e externas. O processo se apoia tanto nos objetos quanto na forma como o espaço foi manipulado, onde vangloria-se de expor imagens e textos, prontos para se tornarem conhecimento, também divididos em alas especificadoras, com Camillo.

É importante salientar que nenhum ato expositivo, nenhum ato comunicativo, é totalmente livre de predileções por parte dos enunciadores e o museu é, de fato, também, um meio de comunicação [26]. Assim, o ato curatorial é responsável por criar um fascínio com viés espetacular (no sentido de espetáculo) concomitante com o design da exposição. A própria distribuição das áreas, escolha e posicionamentos dos objetos deixam clara a manipulação de significados, já que tais processos não partiram de Renato Russo. A curadoria é feliz em evidenciar que independente do momento, seja ele profissional ou pessoal e independente da idade biológica do artista, os objetos ou fatos demonstrados possuem influências na geração do conteúdo artístico de Renato.

Por fim, as relações entre os objetos e o design passaram pela influência da curadoria, tanto na escolha dos objetos quanto na direção do projeto expositivo junto aos escritórios encarregados. Já a dinâmica apresentada, acreditando-se os grupos acima dispostos, variava de acordo com o setor da mostra. Nos ambientes dominados pela cenografia, a presença de objetos reais era quase nula ou marcada pelo uso de reproduções destes. Enquanto nas áreas com maior número de objetos originais, o design apoiava a continuidade da narrativa plástica, com certo nível de ambientação e com a aparente cuidado de se manter objetos em equilíbrio com a cenografia.

Já os setores compostos por reproduções de cômodos, apesar do predomínio visual da cenografia, contavam com a inserção dos objetos em um ambiente idêntico ao de pertencimento, colaborando com a experiência do visitante e propiciando um entendimento mais completo das interações físicas e sociais em que estavam agregados. Deste modo, ao se contabilizar a exposição como um conjunto diverso de aplicações do design, tal qual a variedade de itens expostos, qualifica-se uma harmonia entre objeto e cenografia.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

1. 'Críticos, especialistas e leitores elegem as melhores atrações de 2017 em São Paulo' (2017-12-29), in *GUIA FOLHA*, <https://guia.folha.uol.com.br/especial/2017/12/criticos-especialistas-e-leitores-elegem-as-melhores-atracoes-de-2017-em-sao-paulo.shtml?origin=uol> (acesso em 2019-10-12).
2. Hur, D. U. 'Memoria y tiempo en Deleuze: multiplicidad y producción', *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* **13**(2) (2013) 179-190, <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n2.1088>.
3. Silva D. R. 'Museus: a preservação enquanto instrumento de memória', *Cadernos de Sociomuseologia* **16**(16) (1999) 39-67, <https://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/351>.
4. Ramos, F. R. L., *A Damação do Objeto: o museu no ensino de história*, Argos, Chapecó (2004).
5. ICOM, 'Definição: Museu' (2015-03-19) in International Council of Museums, ICOM, <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/#:~:text=O%20museu%20%C3%A9%20uma%20institui%C3%A7%C3%A3o,de%20educa%C3%A7%C3%A3o%2C%20estudo%20e%20deleite> (acesso em 2020-09-23)
6. Crang, M., 'On Display: the poetics, politics and interpretation of exhibitions', in *Cultural Geography in Practice*, ed. Ogborn, M., Hodder Arnold, London (2003) 255-268.
7. Denis, R. C. 'Design, cultura material e fetichismo dos objetos', *Revista Arcos* **1** (1998) 14-39.
8. Meneses, U. T. B., 'A cultura material no estudo das sociedades antigas', *Revista de História* **115** (1983) 103-117, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.voi115p103-117>.
9. Meneses, U. T. B., 'Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público', *Revista Estudos Históricos* **11**(21) (1998) 89-104, <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>.
10. Ono, M. M., 'Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização', *Design em Foco* **1**(1) (2004) 53-66, <https://silo.tips/download/revista-design-em-foco-issn-universidade-do-estado-da-bahia-brasil-5>.
11. Meneses, U. T. B., 'Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico', *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* **2**(1) (1994) 9-42, <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>.
12. Bottallo, M., 'A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira', dissertação de doutorado, Ciências da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo (2011).
13. Chagas, M. S., 'Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação', *Cadernos de Sociomuseologia* **2**(2) (1994) 29-47, <https://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/534>.
14. La Rocca, R., 'A Arte da memória e arquitetura', dissertação de mestrado, Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Carlos (2007).
15. Hooper-Greenhill, E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London e New York (1992).
16. Albuquerque, F.; Cipiunik, A., 'Exposições: a prática social do design entre memórias e omissões', in *Anais do 13 Congresso Pesquisa & Desenvolvimentos*, Blucher Design Proceedings, São Paulo (2018) 3341-3350.
17. Meneses, U. T. B., 'A História, Cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* **34**(1) (1992) 9-23, <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>.
18. Nora, P., 'Entre Memória e História: a problemática dos lugares', *Projeto História* **10** (1993) 7-28, <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>.
19. Carrier, D., 'Remembering the Past: Art Museums as Memory Theaters', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **61**(1) (2003) 61-65, <https://doi.org/10.1111/1540-6245.t01-1-00093>.
20. Vidal, L., 'Acervos pessoais e memória coletiva: alguns elementos de reflexão', *Patrimônio e Memória* **3**(1) (2007) 3-13, <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1>.
21. Le Goff, J., *Memória e História*, Ed da Unicamp, Campinas (1994).
22. Mendes, P.; Avelar, M., 'Linguagem e experiencição cognitive: da memória corporal à narrative', *Scripta* **21**(41) (2017) 47-68, <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/929>.
23. Morigi, V.; Rocha, C.; Semensatto, S., 'Memória, representações sociais e cultura imaterial', *Morpheus* **8** (14) (2012), <http://200.156.24.158/index.php/morpheus/article/view/4833/4323>.
24. Puig, R., *Biografia da casa-museu: entre o público e privado*, dissertação de doutorado, Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo (2018).
25. Desvallées, A.; Mairesse, F. (eds.), *Conceitos-chave de museologia*, ICOM & Armand Colin, São Paulo (2013).
26. Chelini, M.; Lopes, S. G. B., 'Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise', *Anais no Museu Paulista* **16**(2) (2008) 205-238, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200007&lng=en&nrm=iso.

RECEBIDO: 2020.6.2

REVISTO: 2020.11.12

ACEITE: 2020.12.3

ONLINE: 2020.12.15



Licenciado sob uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.