

## Museu: espaço sensorial

Museum: sensorial place

Márcia de Oliveira Melo<sup>\*</sup>; Sandra Paschoal L. de Camargo Guedes<sup>\*\*</sup>

**Resumo:** O artigo é uma reflexão sobre a necessidade de pensar os projetos expográficos considerando as percepções provocadas pelos sentidos humanos, buscando ampliar a sensação de pertencimento do espectador em relação ao patrimônio exposto. Busca compreender, dialogando com a Museologia e a Arquitetura, a relação existente entre os sentidos sensoriais, as formas volumétricas e os espaços expositivos. Para isso, foi elaborada uma proposta de roteiro metodológico, que abrange os elementos sensoriais a serem considerados quando do projeto ou avaliação de um espaço expositivo.

Palavras-chave: Museus. Exposições. Memória. Sentidos humanos. Arquitetura.

**Abstract:** The article is a reflection on the need to think about the expographic projects, considering the perceptions caused by the human senses for deepening the sense of belonging of the viewer with the exposed patrimony. It seeks to understand, in dialogue with Museology and Architecture, the relationship between the sensorial senses, the volumetric forms and the exhibition spaces. For that, a proposal was made for a methodological roadmap, which covers the sensorial elements to be considered when designing or evaluating an exhibition space.

Key-words: Museums. Exhibitions. Memory. Human senses. Architecture.

### 1. Introdução

Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza (COSTA, 1995, p.138).

O texto citado é parte da carta que o arquiteto brasileiro Lúcio Costa escreveu, em 1926, para a sua mãe e nos inspirou para escrever esse texto. Nela, Lúcio Costa relata as suas impressões sobre o Museu do Louvre, tecendo críticas à ambiência do espaço físico e à forma como aquele rico acervo era exposto. Acredita-se que o espaço de uma exposição deve sempre buscar incorporar estruturas tanto físicas quanto mentais, pois o objeto fora do seu contexto original pode perder o sentido, ou seja, nossas percepções diferem de acordo com o estímulo externo, e as informações

---

<sup>\*</sup> Arquiteta e Urbanista pela UNERJ. Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille. Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Univille. arconstruida@terra.com.br

<sup>\*\*</sup> Doutora em História e pós-doutora em Museologia. Professora do Departamento de História e do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Univille/SC. Líder do Grupo de Pesquisas Interdisciplinares em Patrimônio Cultural. sandraplguedes@gmail.com

são interpretadas em função de experiências anteriores com as quais ele se associe. Quando caminhamos por um ambiente, os sentidos e as sensações que o espaço provoca são passíveis de serem representadas no imaginário das pessoas. Mas, como é possível, que através da memória e da vivência dos indivíduos, o espaço e sua ambiência possam contribuir para que os indivíduos sejam capazes de gerar valores e significados intelectuais e imaginativos, sobre um espaço expositivo? Quais elementos visuais e físicos devem ser incorporados sobre o objeto exposto afim de provocar o sensível?

Ao nos aprofundarmos na história dos espaços de memória percebemos a correlação entre o objeto exposto, os sentidos sensoriais e a forma do espaço. Essas correlações permitiram compreender que os sentidos sensoriais (tato, olfato, audição e visão) e os elementos da forma arquitetônica (profundidade, largura, altura, interno-externo, cheio e vazio, etc.) contribuem para a observação dos objetos, sendo assim, não podem ser relegados a um segundo plano ou mesmo esquecidos quando da elaboração de uma exposição. Neste sentido, este artigo pretende apresentar uma proposta de roteiro metodológico, que abrange os elementos sensoriais a serem considerados quando da projeção ou avaliação de um espaço expositivo.

## **2. Museus e arquitetura: construindo emoções**

O museu não pode mais ser visto como uma instituição estática. Seu espaço diversificou-se, e o espectador modificou-se tanto socialmente quanto culturalmente. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) define museu como “um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente, exibir para educação e lazer, objetos de ação cultural” (ICOM, 2007).

Os museus são distinguidos pelo seu poder de produzir metamorfoses, significados e emoções, por sua aptidão para a adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e por sua vocação para a mediação cultural. Sob um olhar contemporâneo, Chagas (2003) imputa aos museus a metáfora da ponte lançada entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes, ponte que se constrói com imagens e que tem no imaginário um lugar de destaque. Esse imaginário social é feito por signos verbais e não verbais.

Surge aqui o desafio da museologia, que propõe novas práticas que priorizem o respeito à diversidade cultural, integrando os museus às diferentes realidades sociais. Essa nova forma de pensar os museus é também um desafio aos arquitetos de museus, que devem transformá-los em lugares criativos que provoquem mudanças sociais, que instiguem o imaginário, que provoquem questionamentos, pois os seres humanos são produtores de sentidos e significados (CARTA, 1999). De que maneira os museus podem dialogar com a sociedade? O objetivo de um projeto de museu não pode ser apenas a construção física em que estariam expostos os objetos, mas também o significado dos símbolos materiais, visando à apreensão daquilo que é dito não só no sentido cognoscível, mas no campo da emoção no que diz respeito à produção de valores e comportamentos.

Sob essa ótica, os atributos imateriais dos objetos de um museu são portadores de significados que deixam marcas, pois são suportes de relações sociais ativos (MENESES, 2012) e produzem efeitos distintos no indivíduo. Por exemplo, uma medalha em um museu esportivo, se congelada numa simples abstração, eliminando qualquer fato de vida pregressa, transforma-se num objeto ingênuo, neutro e insosso. Porém, esse mesmo objeto é portador de uma trajetória carregada de significados; a sua imagem materializada é um componente do jogo da vida social. Nesse caso, é indispensável que o museu desenvolva o potencial de seu espaço público, criando condições para explorar a memória sensorial, associando espírito e matéria, para que os seus visitantes desenvolvam consciência crítica em suas interpretações e sejam instigados à formulação de, principalmente, questionamentos.

O projeto expográfico de um museu pode despertar, mediante suportes como cor, luz e tom, a sensibilidade do indivíduo de interpretar a discussão proposta na exposição e processá-la por meio de signos não verbais. Como o arquiteto pode ajudar nesse despertar? A faculdade de perceber, apreender, conhecer e imaginar ações em um espaço é a vocação do arquiteto, pois ele precisa incorporar no seu projeto a essência daquele que o vivenciará, transformando o museu, por exemplo, em um lugar cujo sentimento proposto na narrativa da exposição venha a se comunicar pela imagem. Ou seja, o objeto exposto deverá despertar algum tipo de sentimento no visitante, sentimentos de pertencimento, reconhecimento e associação. E a arquitetura não habita mundos de mera artificialidade e fantasia; ela articula, media e projeta significados.

Segundo Pallasmaa:

[...] uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim uma essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado a nossa experiência existencial (PALLASMAA, 2011, p.11).

Logo, entende-se que o sucesso de um projeto expográfico deve estar pautado em compreender os afetos atribuídos aos ambientes, ou seja, deve entender essa linguagem espacial e adaptá-la à linguagem da sensibilidade, buscando uma metodologia que analise e que ajude a configurar os espaços físicos expositivos de tal modo que eles se articulem com o conteúdo proposto a fim de absorvê-lo e refletir sobre ele. A interação envolvente do espectador com o edifício não está relacionada apenas à geometria do espaço, mas a questões como sensações e percepções, isto é, com o mundo que experimentamos pelo tato, pelo olfato, pela audição e pelos demais sentidos. São experiências de nossa relação com determinado espaço físico. Assim, podemos observar que os sentidos falam e alimentam o imaginário. São muitas as maneiras de vivenciar o espaço projetado, mas é imprescindível que elas sejam ponderadas no momento da elaboração do projeto.

O fato de sermos humanos, dotados de sentidos - tato, olfato, paladar, visão e audição - faz-nos sentir os espaços não só pela razão, contudo por interpretações cognitivas.

Alguns espaços parecem-nos frios e solitários pela rigidez de seus acabamentos. Sentimos, por exemplo, as texturas do chão por meio de nossos pés. A diferença entre o tapete e uma superfície polida causa-nos diferentes sensações. O tapete remete-nos ao aconchego, e a superfície polida, à referência de limpeza e rigidez.

A linguagem verbal e escrita, muitas vezes, faz-nos esquecer de que podemos despertar discussões nos espaços de exposição pelas sensações. Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu discurso de abertura da 23ª Conferência Geral do ICOM, no Rio de Janeiro, em 2013, afirmou que “Os museus ainda não amadureceram uma reflexão fecunda sobre a linguagem específica da exposição, mesmo quando limitada a dois referenciais básicos: o espaço e os sentidos.” (MENESES, 2013, p.5). Para ele, a condição humana e, ligado a ela, o universo sensorial, não poderiam ser esquecidos ao se conceber um museu. “A importância radical que o museu deveria ter em nossas

vidas deriva de seu potencial como plataforma estratégica para entendimento da condição humana, em todas as suas formas (MENESES, 2013, p.1).

Podemos, então, por intermédio dos sentidos despertar memórias e sentimentos muitas vezes adormecidos?

A percepção do homem não identifica a realidade como ela é, e sim como nossa memória é capaz de reconhecê-la. Ou seja, transformamos vibrações em sons ou ruídos, reações químicas em cheiros e gostos e estímulos luminosos em imagens, dependendo de nossa relação pregressa com tais informações.

Sendo assim, cheiros, sons e cores são construções da mente com base em experiências sensoriais. Logo, percebemos o mundo mediante os nossos sentidos. A sensação é resultado da ação de estímulos externos sobre o nosso sistema sensorial. Ela é a recepção do estímulo do meio externo capturada por um dos cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar.

### **3. A ação dos sentidos sobre o espaço físico: sensações e percepções**

A interpretação das sensações ajuda a compor a percepção, captada pelos sentidos imbricados com a memória e a cognição. Juntos, eles geram interpretações sobre o mundo e dirigem nosso comportamento.

Segundo Eduard Hall (2005), o equipamento sensorial humano divide-se em duas categorias: receptores remotos, que examinam objetos à distância, pelos olhos, nariz e ouvidos; e receptores imediatos, que examinam o mundo de perto e nos fazem receber as sensações pelo tato, pele e músculos.

Ouvir, por exemplo, é receber informações pelos ouvidos, uma atitude passiva. Escutar é a capacidade de filtrar, lembrar e reagir ao som. Aqui, temos uma atitude ativa. Muitos elementos do nosso comportamento são intimamente ligados ao som (LINDSTROM, 2007).

A audição no espaço de exposição pode ser usada de forma passiva ou ativa. Uma música pode provocar ambiência ao ser utilizada para compor uma narrativa. Já um depoimento pode ser a própria narrativa.

O olfato é uma atividade biológica reconhecida como um sentido químico. Ele foi de vital importância na sobrevivência dos seres humanos, alertando-os de perigos distantes, ajudando a localizar alimentos.

O cheiro de uma rosa, de grama recém cortada, naftalina, vinagre, hortelã, serragem, argila, biscoitos recém assados... Nosso sistema olfativo consegue identificar uma lista interminável de cheiros que nos rodeiam diariamente. Os cheiros evocam imagens, sensações, memórias e associações. Afetam-nos substancialmente mais do que estamos conscientes. Subestimamos a importância dele, opera o nosso bem estar (LINDSTROM, 2007, p.97).

Num espaço expositivo o olfato pode ser um elemento que evoca o pertencimento, um encontro do meu mundo com o mundo exterior. Por exemplo, o odor do giz de cera remete-nos às aulas do jardim de infância, apesar de não termos nenhuma recordação visual daquela época. O olfato invoca recordações muito mais profundas que a visão e a audição.

O paladar, por sua vez, está intimamente ligado ao olfato, porém, este opera à distância enquanto o primeiro só opera na proximidade e pode evocar as lembranças mais profundas. O gosto do doce de abóbora e de pinhão cozido pode lembrar as férias da adolescência na casa das nossas avós.

Ainda, o paladar está ligado também à cor e ao formato como, por exemplo, associamos as cores vermelha e laranja a doce. O paladar é um meio muito limitado para servir de apoio em um espaço de exposição, já que opera de forma imediata, mas pode ser evocado pelo olfato, pelas formas e pelas cores.

Assim como o paladar, a pele e os músculos são receptores imediatos. Ambos aproximam-nos do objeto observado. A textura, por exemplo, é apreciada quase exclusivamente pelo tato, porém é raro ser utilizada nas exposições. Segundo Eduard Hall:

[...] de todas as sensações, o tato é a experiência mais pessoal. Para muita gente, os momentos mais íntimos da vida estão associados às texturas cambiantes da pele [...]. O relacionamento do ser humano com o ambiente é uma função do seu sistema sensorial e de como esse sistema está condicionado a reagir. Atualmente, a imagem inconsciente que temos de nós mesmos – a vida que levamos, o processo de existir um minuto após o outro é composta dos fragmentos de feedback sensorial em um ambiente em grande parte fabricado (HALL, 2005, p.77).

A visão é o principal meio pelo qual o homem colhe informações. Ele aprende enquanto vê, e o que ele aprende influencia no que ele vê. Para Hall (2005, p.77)“isso resulta numa enorme capacidade de adaptação, o que lhe permite tirar proveito de experiências passadas”.

Ainda, conforme Hall:

Em qualquer análise de visão, é necessário distinguir entre a imagem que se forma na retina, e o que o homem percebe. Se o ser humano não aprendesse com a visão, a camuflagem, por exemplo, sempre seria eficaz; e ele seria indefeso diante de organismos bem camuflados. Sua capacidade de detectar a camuflagem demonstra que ele altera a percepção graças ao aprendizado (HALL, 2005, p.80).

Refletindo sobre o fato de o homem aprender enquanto vê, é possível, então, supor que os meios visuais podem nos ensinar mesmo quando não estamos presentes em uma experiência direta.

O objeto exposto e suas conexões visuais formam o todo que constitui um conteúdo. Esse conteúdo é influenciado pela importância das partes que compõem esse todo, como textura, cor, dimensão e proporção. É a composição desses elementos que constrói um todo com significado. Nesse caso, são os elementos visuais básicos que ajudam a transmitir o conteúdo de forma direta, expressando-se rapidamente ou transmitindo sensações e emoções.

Em todos os estímulos visuais e em todos os níveis da inteligência visual, o significado pode encontrar-se não apenas nos dados representacionais, na informação ambiental e nos símbolos, inclusive a linguagem, mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado (DONDIS, 2000a, p.22).

Assim, sempre que algo é projetado, o conteúdo visual é composto com base em elementos visuais básicos: tom, luz, cor, ritmo, escala, direção e diagramação. Esses elementos são informações visuais básicas em termos de opção de combinações seletivas. Ou seja, a narrativa da exposição depende de uma estrutura visual bem articulada com o discurso.

Praticamente tudo o que os nossos olhos veem é comunicação visual: uma nuvem, uma flor, um desenho técnico, um sapato, um cartaz. Imagens que, como todas as outras, têm um valor diferente segundo o contexto em que estão inseridas, dando informações diferentes (MUNARI, 1991, p. 65).

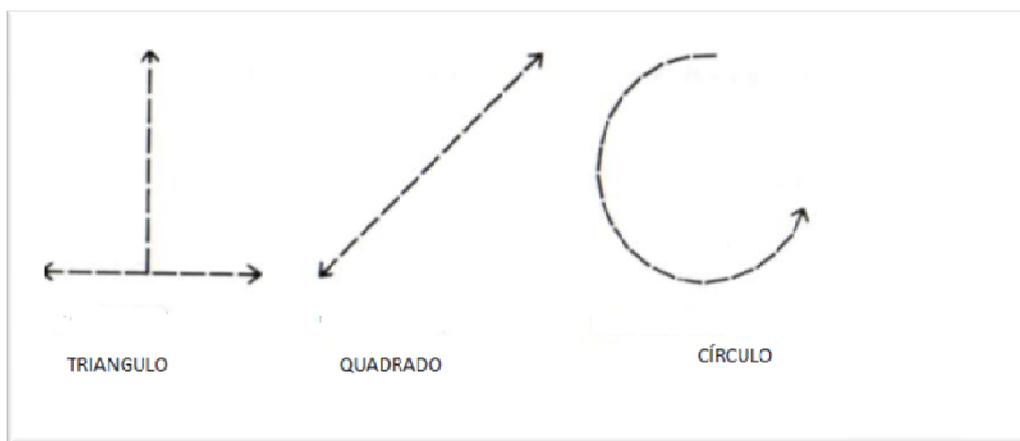
A linguagem visual é composta de símbolos e interpretada por meio de semelhanças e metáforas. Ver significa perceber pela visão. Trata-se de uma percepção construída por intermédio dos elementos visuais. Sempre que projetamos o conteúdo visual, este é composto de elementos visuais básicos. Os elementos

constituintes de um todo nos permite compreender o conjunto. O todo é formado por partes, que podem ser vistas separadamente e depois reunidas no todo. O estudo dos elementos visuais básicos nos faz compreender o sucesso expressivo de uma exposição em um espaço museal.

De acordo com Dondis:

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, a tonalidade, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Estes poucos elementos são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre (DONDIS, 2000b, p. 52).

O primeiro e mais simples elemento visual é o ponto. Sua unicidade provoca atenção visual focada, porém, quando mais pontos são vistos juntos, dirigem o olhar; quando se aproximam e não podem mais ser vistos de forma individual, formam a linha. A linha está em movimento e contorna o objeto, colocando limites e estabelecendo uma forma. A forma é outro elemento visual, constituído por três desenhos básicos: o triângulo, o quadrado e o círculo (Figura 1). Segundo Dondis (2000b), ao quadrado, associam-se tédio, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinidade, calidez, proteção.



**Figura 1** - Direção dos três desenhos básicos, o triângulo, o quadrado e o círculo. Fonte: (DONDIS, 2000b, p. 53)

A direção do movimento está implícita nas formas. As três formas elementares estão concomitantemente associadas às direções. As direções têm significados

associativos, como citado anteriormente, e são significativas na elaboração das mensagens de uma exposição em um museu.

O tom ou as variações de luz são os meios pelos quais distinguimos as informações visuais do ambiente, destacando ou ocultando objetos. Em outras palavras, vemos com mais clareza o que está destacado pela luz.

A variação da intensidade da luz dá-se pela relação entre clareza e obscuridade. São essas nuances que distinguem os objetos e dão profundidade e distância nos espaços expositivos.

O tom expressa a dimensão dos espaços, o mundo em que vivemos é dimensional, e as nuances de tons criam efeitos visuais especiais e promovem a ambientação dos espaços.

Assim como o tom, a luz promove a ambiência dos espaços. Nossos olhos procuram primeiramente a luz, e depois as cores. A luz age sobre a forma, cor e textura, atuando diretamente na percepção do objeto observado, refletindo superfícies brilhantes, incidindo sob objetos obscuros, causando sombreamentos (tonalidades) que suscitam um ambiente cênico.

Do ambiente cênico, por sua vez, emerge a subjetividade do objeto ocasionando interpretações ao observador. A luz permite correlações entre volumes, áreas, superfícies e medidas, trazendo conhecimentos e proporcionando narrativas.

A cor tem ampla eficácia nos aspectos simbólicos, tornando-se um elemento importante na transmissão de informações. Toda cor possui uma ação móvel. Por exemplo, pintar o teto de preto aproxima laje e piso, dando a sensação de um pé-direito mais baixo e de um ambiente mais acolhedor. As cores claras recuam e tornam o ambiente mais amplo. As cores quentes necessitam de um espaço menor, pois expandem mais. As frias precisam de mais espaço, pois expandem menos.

O vermelho, por exemplo, tem uma percepção estática, já o azul, de fechamento e vazio.

Por sua vez, a textura enriquece as impressões que temos sobre um determinado objeto, podendo ser interpretado por meio da sua natureza tátil. Ou seja, sentimos as características do objeto pelo tato.

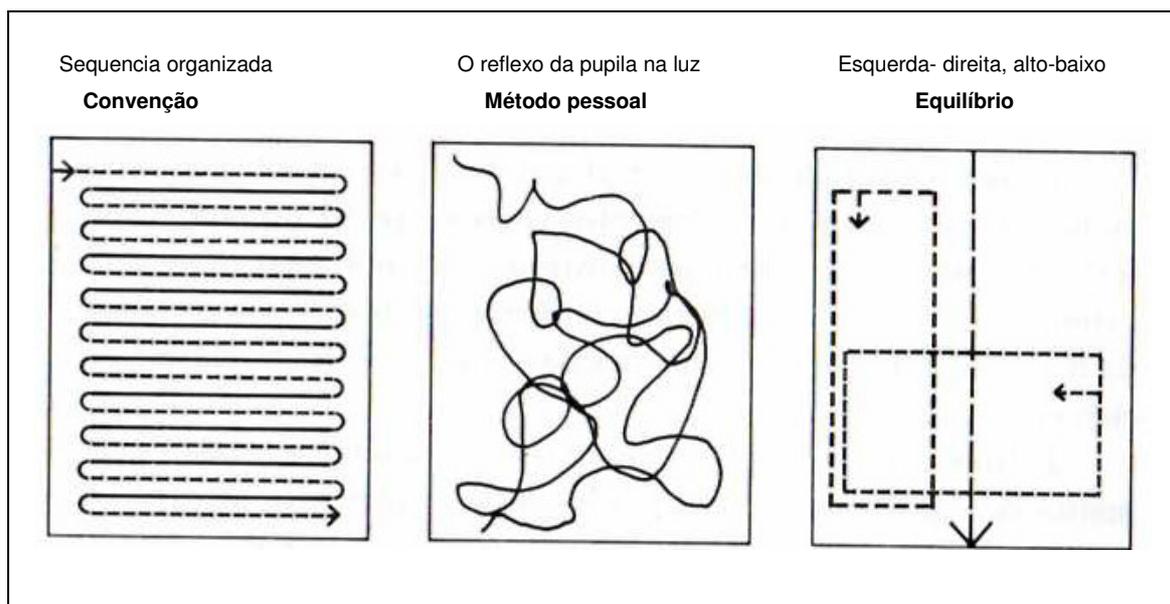
Reconhecemos texturas mediante a visão. Não somos educados a tocar nos objetos. Os frequentes avisos em lojas, museus e exposições de “não tocar” tornaram as experiências do tato cada vez mais visuais.

Segundo Dondis:

[...] é possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas óticas, como no caso das linhas de uma página impressa, dos padrões de um determinado tecido ou dos traços superpostos de um esboço. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem, não como tom e cor, que são unificados em um valor comparável e uniforme, mas de uma forma única e específica, que permite à mão e ao olho uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo (DONDIS, 2000b, p.42).

O ritmo também consiste num elemento visual. É o intervalo entre o repouso e o movimento que proporciona diferentes estímulos, quebrando a monotonia em uma exposição. Esse movimento é importante para o espaço expositivo. O inesperado, a mudança excita o visitante, porém, para que o inesperado não gere desconforto, desorganização, faz-se necessário ritmo.

O ritmo e o movimento caminham juntos. O primeiro define a variedade e a intensidade do estímulo, já o segundo descreve tensões e ritmos compositivos da exposição como um todo. O que está sendo visto, de modo geral, é estático. O caminho que o visitante percorre, com variações de estímulos, é o que gera o movimento no espaço expositivo (Figura 2).



**Figura 2** - Exemplos de movimentos no espaço expositivo. Fonte: (DONDIS, 2000b, p.50)

O movimento está associado ao equilíbrio, e as relações entre direção, sentido e até mesmo altura estabelecem o equilíbrio e a legibilidade dos espaços de exposição. Quando se estuda o movimento, o todo da exposição é colocado em destaque. No todo, os outros elementos visuais interagem.

Não só os objetos expostos, mas também o movimento de visitação nas exposições se relacionam com o que se vê, e o que se vê pode se modificar quando relacionado com uma escala. O controle da escala pode fazer uma sala grande parecer pequena. Esses efeitos são conseguidos pela manipulação dos espaços, utilizando outros elementos visuais, como o tom, a cor, a luz etc. O grande pode não existir sem o pequeno, pois diante dos olhos do observador essa percepção pode ser relacional.

A escala humana é utilizada em exposições, com base em um sistema de unidade modular criado por Le Corbusier (1887-1965), visando ao conforto e adequando-a as dimensões humanas, porém muitas vezes essa escala pode ser manipulada para causar sensações e interpretações sobre o objeto.

Um recurso visual importante é a ausência dos elementos visuais, a neutralidade. Trata-se de um espaço com o mínimo de interferência, muito utilizado em exposições de arte, chamado de cubo branco. A máxima limpeza para eliminar ruídos de comunicação. Segundo O'Doherty (2007, p.4), "Sem sombras, branco, limpo, artificial - o recinto é consagrado à tecnologia da estética... Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes... Não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo". Ainda segundo o autor, esses ambientes de neutralidade são de "eternidade implícita" (O'DOHERTY, 2007, p.4). Seu espaço é fechado, e o ambiente não interfere no conjunto.

A experiência multissensorial pode ser potencializada e até mesmo provocada pelas características físicas do espaço, por meio da matéria e da escala. Para Pallasmaa:

[...] vemos a profundidade, a suavidade, a maciez, a dureza dos objetos; Cézanne chegou a afirmar que via seus odores. Se o pintor deseja expressar o mundo, o arranjo de suas cores deve portar consigo esse todo indivisível, caso contrário seu quadro apenas conseguirá sugerir as coisas e não lhes dará à unidade imperativa, a presença, a plenitude insuperável que para nós é a própria definição daquilo que é real (PALLASMAA, 2011, p.40).

Sob esse prisma, a interpretação da arte, mas também da arquitetura, dá-se no campo do sensível, no qual o fim visado pela estética é o conhecimento sensitivo. Para ele, o lugar onde estamos determina a qualidade da nossa percepção. Uma obra de arte pode estimular sensações: sentimos o calor do sol e o sopro fresco do vento nas janelas com vista para o mar pintadas por Matisse. Para Pallasmaa (2011), a força extraordinária do foco de luz nas pinturas de Caravaggio e Rembrandt surge da relação com a sombra na qual o protagonista está inserido. A sombra nesse caso dá forma e realidade ao objeto sobre a luz.

Nos projetos de arquitetura, essa relação de luz e sombra atíça os nossos sentidos. As sombras profundas e a escuridão reduzem a precisão da visão, tornando as profundidades e as distâncias verdadeiros enigmas, estimulando a visão periférica inconsciente e imaginativa. No momento da escuridão é o sentido do tato que nos guia.

Retomando o sentido da visão, é na luz fraca, com a presença de sombras, que a imaginação e a fantasia são estimuladas. Já a luz forte estimula o pensar com clareza, pois a precisão da visão foca o nosso olhar. Dessa forma, podemos perceber como a ambiência dos espaços é capaz de provocar os nossos sentidos. As janelas, por exemplo, são a nossa relação com o interior e o exterior.

Os estímulos sensoriais da visão e da audição são antagônicos. O ouvido recebe a informação, gerando relação de isolamento e interiorização. Por sua vez, a visão exterioriza. Eu observo um objeto, porém a audição aborda-me.

A questão da audição e a sua relação com o espaço fica clara se observarmos que os diferentes materiais e suas diferentes reverberações de sonoridade nos conduzem a um imaginário ancorado em nossas vivências. O mesmo imaginário pode ser observado se estivermos vendados e adentrarmos numa sala vazia. O som dos nossos passos fica precisamente marcado no eco produzido pela ausência de mobiliário. Por outro lado, uma sala mobiliada absorve e suaviza esses mesmos passos. Fica evidente aqui a diferença de significados de um mesmo ambiente com ambiências distintas. A audição cria sentido de conexão. O nosso olhar vaga desabitado pelos vãos sombrios de uma igreja, mas, ao deparar com o som vindo das vozes de um coral, provoca afinidade imediata com o espaço.

O espaço onde interage uma diversidade de sentidos se torna complexo, sugerindo a observação também da sua forma. É possível observar os elementos visuais de um espaço expositivo por meio dos conceitos emprestados da história da

arte. São o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, a forma fechada e a forma aberta, a pluralidade e a unidade, a clareza e a obscuridade.

Sendo assim os objetos necessitam de conexões que despertam a interpretação, segundo Gonçalves:

A experimentação se processa no desenvolvimento do percurso da mostra, ao longo da qual o visitante constrói sua interpretação do conjunto apresentado, articulando as informações que lhe são oferecidas por textos, documentos expostos, vídeos, filmes que estimulam a percepção de conteúdos de sentido. 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 pelo visitante. Todo processo de interpretação é sempre “aberto”, sendo assim uma experiência de liberdade, inserida nos limites do universo cultural da sociedade (GONÇALVES, 2004, p.28).

A forma como os espaços de exposições são montados, compõem um discurso espacial, numa proposta em que o projeto visual, a narrativa e as práticas museográficas se imbricam. O conjunto dos três elementos estrutura a exposição.

Segundo Gomes Filho:

A forma é uma lei básica da Gestalt que pressupõe que a organização do objeto tenderá a ser a melhor possível do ponto de vista estrutural. Quanto melhor a organização da forma do objeto, como facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior o grau de pregnância (GOMES FILHO, 2000, p.19).

Quando caminhamos por um ambiente, os sentidos e as sensações que o espaço provoca são passíveis de serem representados no imaginário das pessoas. Mas, como é possível, que através da memória e da vivência dos indivíduos, o espaço e sua ambiência possam contribuir para que os indivíduos sejam capazes de gerar valores e significados intelectuais e imaginativos, sobre um espaço de memória?

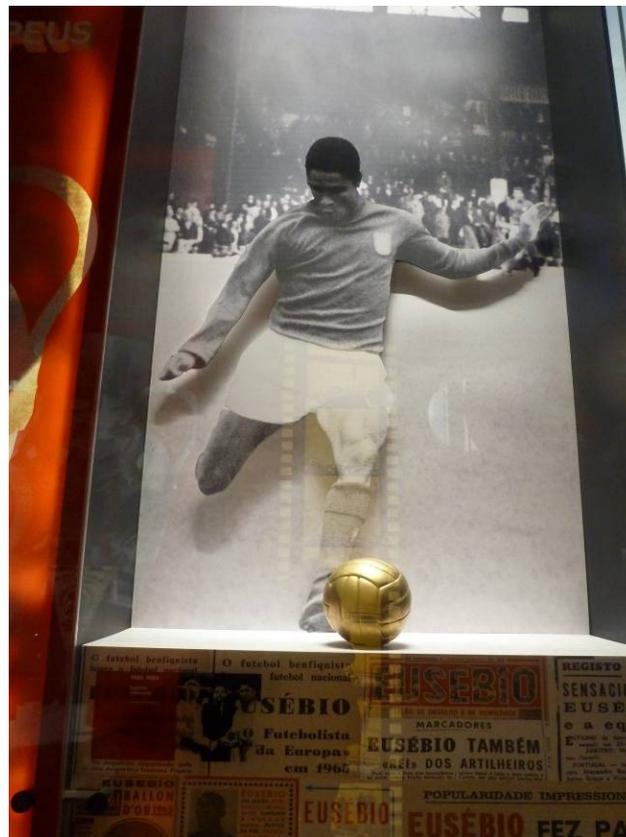
As formas podem afetar tanto positiva como negativamente a conformação dos espaços museais. Segundo Huyssen:

O conjunto de elementos que o compõem [espaço da exposição] pode atuar convidando o visitante a permanecer, e leva, a estados de tensão, calma, agitação e outras sensações. Vários são os fatores que afetam o planejamento das exposições; a aplicação de tecnologias e conhecimentos converge para produzir mobiliário, equipamentos, iluminação e outros elementos. Todos estes, reunidos, criam um espaço ideal, subjetivo. A luz, o volume, os matizes, os limites das formas e o limite arquitetônico dão ao espaço a amplitude da criação plástica (HUYSSSEN, 1994, p. 47).

Alguns conceitos trazidos da história da arte podem ser usados também na composição do espaço físico de uma exposição, tais como o plano e profundidade.

O plano é o elemento da linha, a justaposição em um único plano, sendo a forma de maior clareza: a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano, e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores (WÖLFFLIN, 2006, p.18-19).

A forma como o objeto da Figura 3 foi exposto leva o observador a se defrontar com uma configuração sólida no primeiro plano, mostrando parte do mecanismo de um equipamento, que por si só não pode ser interpretado. O painel ao fundo, utilizando-se da profundidade, insere o objeto exposto (a bola) no seu contexto de uso (o chute).



**Figura 3** - Exposição do Museu do Benfica, Portugal, jogador Eusébio. Intermediação da informação sobre o objeto. Fonte: Museu do Benfica, Lisboa/Pt. Foto: as autoras, 2014

Outro conceito trazido da arte é o conceito de linear/pictórico, onde, segundo Wölfflin:

A visão por volumes e contornos isola os objetos; a perspectiva pictórica, ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante (WÖLFFLIN, 2006, p.18).

No pictórico, o caso se reproduz apenas no que o olhar apreende quando vê em conjunto. Luz e sombra destacam-se sobre a linha. A textura da forma fica mais clara que seu contorno. Há um interesse maior pela qualidade das superfícies.

Na imagem da Figura 4, o desenho da vitrine embutida possui textura diferente do revestimento da parede. A programação visual promove a visão do todo, onde, as cores e a iluminação tem a função de amenizar e destacar elementos. O olhar passa a direcionar-se sob o objeto do acervo.



**Figura 4** - Exposição do Museu do Benfica - Lisboa/PT. Intermediação de luz e sombra destacando-se sobre linha. Foto: as autoras, 2014.

Outro ponto a ser considerado é o conceito de forma aberta e forma fechada. O estilo aberto (Figura 5) significa que a imagem não tem limites, nem simetria. Tem-se nele o predomínio das diagonais e a negação da simetria. O espaço de exposição rompe com as regras e valoriza a liberdade, buscando um efeito plástico e orgânico.



**Figura 5** - Memorial Corinthians, São Paulo, SP. Conceito de forma aberta. Foto: ALESSANDRA A. Troféus 100 anos de História. *Memorial Corinthians*, Parque São Jorge. São Paulo. Disponível em: <<http://www.ludopedio.com.br/museu-galeria/100-anos-de-historia/>> . Acesso em: 13 fev.2018

A forma fechada (Figura 6) é autônoma, neste caso, existe a predominância dos eixos verticais e horizontais. Na arquitetura, predominam-se os ângulos retos, o respeito às leis e às normas de simetria. Seus elementos são geométricos.



**Figura 6** - Memorial do Grêmio - Porto Alegre/RS. Forma fechada, predomina normas de simetria. Fonte: Grêmio Futebol Porto Alegre. Disponível em: <[http://www.gremio.net/page/view.aspx?i=id\\_170](http://www.gremio.net/page/view.aspx?i=id_170)>. Acesso em: 13 fev.2018

Na imagem da Figura 6, o corredor central é um elemento aglutinador, todos os núcleos são satélites numa lógica que direciona a circulação a partir de um eixo central, enquadrado e simétrico. Já na Figura 5, ocorre o contrário, o eixo é a própria desagregação.

Outro conceito seria referente à Clareza/Obscuridade. Na arte clássica, a representação se baseava na nitidez formal, na clareza e nas proporções geométricas. Na arquitetura clássica os elementos construtivos (sustentadores e sustentáveis), também ocorrem com a nitidez de seus elementos como colunas, capitel, base, frontão e outros elementos. Já na obscuridade a imagem não é nítida nem objetiva, a escuridão intensifica a interpretação sensorial da arte, a intenção é dificultar a percepção visual. No barroco, a expressão da arte não poderia mais ser apreendida apenas pela visão, aquilo que os olhos captam, não era apenas a aparência, mas também a essência.

A clareza e obscuridade são conceitos utilizados no projeto de exposições. Dependendo da narrativa, a obscuridade cria uma intenção de captar mais a essência do objeto do que sua forma propriamente dita.

O último conceito seria a pluralidade/unicidade. Na unicidade nenhum elemento é absoluto, o todo é único, ou seja, as partes dependem de um motivo geral predominante.

Na pluralidade cada elemento é individual e único; num todo estruturado.

No sistema de composição clássica, cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém uma certa autonomia. Não se trata de autonomia anárquica da arte dos primitivos: a parte é condicionada pelo todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria [...] a unidade é o objetivo, mas no primeiro caso ela é obtida pela harmonia das partes livres, enquanto no segundo é obtida pela união das partes em um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais ao comando de um único elemento (WÖLFFLIN, 2006, p.19).

Para melhor compreensão de como atuam os sentidos humanos sobre o espaço da exposição e os objetos expostos, foi elaborada uma tabela resumo particularizando cada um dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e visão) para em seguida, identificar e descrever os seus principais elementos sensoriais (tom, luz, cor, ruído, música, etc.) e como eles atuam e ampliam a percepção em relação ao espaço da exposição e o objeto exposto, criando associações, tanto em relação ao

espaço da exposição, como também em relação ao objeto exposto, gerando uma sensação de pertencimento.

Quadro 1 - Resumo dos Sentidos Humanos - audição, olfato, paladar e tato. Fonte: as autoras

SENTIDOS HUMANOS	AUDIÇÃO			OLFATO	PALADAR	TATO	
<b>PRINCIPAIS ELEMENTOS SENSORIAIS PASSÍVEIS DE SEREM UTILIZADOS EM UM ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO</b>	Música	Ruído	Documentação	Odor	Sabor	Calor	Textura
<b>ATUA SOBRE</b>	Ouvido	Ouvido e sistema muscular	Ouvido	Nariz	Língua	Pele e sistema muscular	Pele
<b>PRINCIPAIS PERCEPÇÕES ACENTUADAS</b>	Evoca o passado e transporta para lugares e épocas.	Resgata vínculos com o objeto	Escutar - ouvir e passivo e escutar é ativo - eu ouço uma música, mas escuto uma narrativa	Recordações remotas	Intimamente ligado ao olfato – o paladar sem odor é limitado	“Visualiza sem ver”	“Visualiza sem ver”
<b>ATUA SOBRE O OBJETO EXPOSTO NA EXPOSIÇÃO</b>	Criando uma ambiência	Trazendo reconhecimento do objeto	Promovendo a informação	Criando associações	Difícil de ser aplicado em um objeto exposto	Criando associações e ampliando o reconhecimento do objeto	Criando associações e ampliando o reconhecimento do objeto
<b>ATUA SOBRE O ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO</b>	Criando uma ambiência	Reconhecimento do espaço	Promovendo a informação	Criando associações	Difícil de ser aplicado em um espaço expositivo	Criando associações e ampliando o reconhecimento do objeto	Criando associações e ampliando o reconhecimento do objeto
<b>CRIA/AMPLIA</b>	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto	A construção da narrativa	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto		A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto

O objeto exposto, harmonizado com os elementos visuais, formam um todo. Ele é influenciado pelas partes que constituem esse todo, como: textura, cor, dimensão e proporção. É a conciliação desses elementos que compõe um todo com significado. Nesse sentido, são os elementos visuais básicos que ajudam a transmitir o conteúdo através das sensações. Devido a grande quantidade de sensações possibilitadas pela visão, ela foi separada no Quadro 2, para uma melhor visualização.

Quadro 2 - Resumo dos Sentidos Humanos visão. Fonte: as autoras

SENTIDOS HUMANOS	VISÃO									
	Tom	Luz	Cor	Textura	ORGANIZAÇÃO ESPACIAL					
Ritmo					Escala	Diagramação	Direção	Neutralidade		
<b>PRINCIPAIS ELEMENTOS SENSORIAIS PASSÍVEIS DE SEREM UTILIZADOS EM UM ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO</b>										
<b>ATUA SOBRE</b>	Intensidade, obscuridade ou claridade	Forma, cor, espaço e textura	Forma, textura e espaço	Substitui o tato	Variedade e intensidade de estímulos	Tamanho	Composição	Composição	Afastamento do entorno	
<b>PRINCIPAIS PERCEPÇÕES ACENTUADAS</b>	Movimento, profundidade e distância	Atua no comportamento, na percepção e na estética	Relações de Afetividade e: paz, pureza, pessimismo, miséria, etc. Relações de Materialidade: limpeza, idade, calor, etc.	Sensação tátil	Marcação de movimentos. Marca sequências entre repouso e movimento.	Altura, largura, profundidade	Equilíbrio	Perturbação, Estabilidade e repetição	Anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo	
<b>ATUA SOBRE O OBJETO EXPOSTO NA EXPOSIÇÃO</b>	Destacando as peculiaridades do Objeto	Permitindo ao observador criar diversas correlações, tais como: medidas lineares, volumes, áreas, etc. Amplia o conhecimento sobre o objeto	Destacando o objeto e amplia a informação sobre ele.	Ampliando o conhecimento sobre o objeto		Destacando o objeto e cria ilusões	Controla os elementos visuais da mensagem. Interage e modifica a informação	Estimulando a criação de circuitos	Destacando o objeto	
<b>ATUA SOBRE O ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO</b>	Criando uma ambiência	Criando uma ambiência	Criando uma ambiência		Estimulando a criação de circuitos	Adequando a dimensão humana	Estimulando a criação de circuitos	Estimulando a criação de circuitos	Afastando o entorno	
<b>CRIA/AMPLIA</b>	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto.	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto. Ajuda a construir a narrativa	A sensação de Pertencimento sobre o espaço e o objeto. Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	Ajuda a construir a narrativa	

Mesmo tendo os demais sentidos atuando sobre o espaço expográfico, é através da visão que podemos melhor explorar a questão sensorial. É, por exemplo, através da organização espacial, considerando principalmente o sentido da visão, que podemos explorar elementos tais como a escala, onde através da altura, largura e profundidade, podemos gerar uma percepção de distância que valorize ou destaque o objeto exposto. Em algumas exposições as dimensões dos espaços expositivos são reduzidas, neles é necessário trabalhar com o jogo de escala para melhor transmitir a informação desejada e contribuir para o entendimento da narrativa.

Os sentidos humanos aqui pontuados se somam em nossas mentes com nossos sentimentos, lembranças e sonhos, podendo provocar um sentimento de identificação e apropriação dos espaços, o projeto pode estimular sensações diferentes, mas que introduzidas num contexto do todo, serão capazes de estimular a imaginação criando valores e significados aos espaços.

A fruição desse espaço de memória, a sensação pela via da emoção, atinge uma dimensão estético-simbólica na relação afetiva do visitante com a exposição. Os diferentes grupos de usuários e suas relações culturais promovem uma gama de significados de acordo com suas relações de pertencimento no mundo.

O espaço físico que concretiza a existência material de um museu tem a função de reforçar e focar pensamentos e memórias. Precisamos da geometria de uma arquitetura para pensar com clareza a construção da ambiência desses espaços, que devem provocar os sentidos a fim de despertar nossos sentimentos mais profundos de pertencimento e memória.

#### **4. Considerações finais**

Muitas vezes os edifícios de museus fazem parte do patrimônio cultural das cidades, havendo em alguns casos grande preocupação com a sua volumetria. Porém o mais relevante no processo de criação do espaço museal é apresentar a narrativa da exposição, e a mensagem que será realizada pelo entrosamento entre espaço físico e objeto exposto. Ou seja, faz-se necessário que se perceba a existência de um todo único no espaço construído, a concepção da exposição e os objetos que a compõem. Precisa existir um entendimento da estrutura discursiva com espaço e luz/sombra, cor e forma, som e silêncio. Não basta o objeto estar exposto; ele deve estar em comunicação.

A composição da estrutura discursiva do espaço nada mais é que a forma visual como se transmite a mensagem. O espaço pode ser trabalhado considerando vários recursos, até mesmo mediante a composição multissensorial do ambiente, em que o objetivo maior é sempre sensibilizar o visitante, levando-o a reflexão e a questionamentos.

O projeto museográfico engloba arquitetura, luz, design, entre outros elementos que determinam o todo que ajuda a compor o discurso da exposição, contudo esses elementos suporte devem ser cuidadosamente dosados para que não haja exageros, evitando que não chamem mais atenção que o acervo.

A elaboração de exposições ocorre de forma subjetiva, com a utilização de objetos. Estes são colocados de maneira que o visitante crie uma narrativa em que a subjetividade aproxima e a objetividade afasta.

Mesmo havendo uma única narrativa para a exposição, as interpretações serão múltiplas, pois os sentidos se cruzam e o tempo se desloca. As exposições dos museus são veículos de comunicação com a sociedade. O objeto e a narrativa caminham juntos e complementam-se. Logo, a narrativa deve transmitir emoções por meio de elementos concretos e também de suportes abstratos, tais como luz, cor, texturas e linhas arquitetônicas. É a junção desses elementos que constrói uma atmosfera sensível.

Museus podem inspirar, surpreender e educar, no entanto ainda há museus que, em vez de serem lugares prazerosos para ser explorados, são cansativos para o visitante. A arquitetura mediante suportes visuais pode contribuir com a comunicação dos espaços expositivos. Sabemos que os signos não verbais, parte integrante de um projeto expográfico, buscam atingir o espectador não somente pela estética, que harmoniza o espaço, mas ainda pela evocação da memória do indivíduo. A multidisciplinaridade na composição de um projeto expográfico faz-se imprescindível para essa harmonização. É certo que o trabalho conjunto de diferentes profissionais afins, com base numa metodologia que reflita sobre os sentidos humanos na elaboração de um projeto expográfico, amplia a sensação de pertencimento, identificação e associação com o patrimônio ali exposto.

Certamente essas considerações não esgotam a discussão sobre a sensorialidade necessária aos museus, mesmo porque isso não seria possível em apenas um artigo, mas talvez possam provocar algumas inquietações ao leitor.

## Referências

ALESSANDRA A. Troféus 100 anos de História. *Memorial Corinthians*, Parque São Jorge. São Paulo. Disponível em: <<http://www.ludopedio.com.br/museu-galeria/100-anos-de-historia/>> . Acesso em: 13 fev. 2018.

CARTA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.15, p. 95-104, 1999.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro/Brasília: Ibram/MinC, 2003.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DONDIS, Donnis A.. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Diseño, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto, sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

Grêmio Futebol Porto Alegrense. *Galeria de Fotos*. Disponível em: <[http://www.gremio.net/page/view.aspx?i=id\\_170](http://www.gremio.net/page/view.aspx?i=id_170)>. Acesso em: 13 fev. 2018.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias, o museu e a exposição de arte no séc. XX*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

HALL, Eduard. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia, Museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n.23, p.34-57, 1994. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf)>. Acesso em: 9 abr. 2017.

ICOM. International Council of Museums. *Museum Definition*. 2007. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 9 abr. 2017.

LINDSTROM, Martin. *Brand sense: a marca multissensorial*. Porto Alegre: Bookman, 2007.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Acrise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. p.11-29.

\_\_\_\_\_. O Museu e a Condição Humana: O Horizonte Sensorial. ICOM 2013 / Rio, *Key note speech*, 12.8.2013. In: 23a CONFERÊNCIA GERAL DO INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2013. mimeo. (Texto cedido pelo autor).

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Ed. 70, 1991.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*: arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

---

Data de recebimento: 10.04.2017

Data de aceite: 17.08.2017