

Os espaços nas exposições museológicas: atualizando percepções e significações

Spaces in museological exhibitions: updating perceptions and meanings

Helena Cunha de Uzeda*

Resumo: O texto aborda as relações entre o espaço e a comunicação visual, estabelecidas pelos projetos museográficos com o objetivo de observar como elas interferem na percepção do público diante do acervo. Analisando a inter-relação entre valores objetivos, como formas, cores, projetos de iluminação, efeitos sonoros e mídias digitais, e valores subjetivos que fazem parte do arcabouço mental e sensível de cada indivíduo, o trabalho faz uma reflexão sobre fatores de interferência que se interpõem entre objeto e sujeito. A trajetória da formatação desses espaços de exibição, que unem o material ao simbólico ao longo da história, permite acompanhar como eles foram adequando-se a novas maneiras de perceber acervos, em sua migração dos locais particulares aos públicos e aos mundializados digitais. O estudo sobre as influências do espaço e de seus elementos cenográficos agregados sobre o processo interpretativo do observador resulta das recorrentes demandas por modernização das exposições, que vêm tornando-se cada vez mais céleres e inexoráveis, qualificando-as como eventos estético-artísticos. Por mais que o senso comum considere que temas e objetos carreguem intrinsecamente suas significações, sabemos que a percepção do indivíduo – mesmo influenciada por experiências e memórias próprias e circunstanciadas – é bastante afetada pela ambiência na qual está imerso. Os espaços das exposições, assim como os diferentes elementos que neles atuam, podem de fato direcionar a comunicação narrativa de forma sinérgica, coadjuvando acervos e influenciando percepções. Mas, será possível identificar e administrar o alcance dessas influências, subjacentes aos estímulos multissensoriais que impregnam os espaços das exposições contemporâneas? Conseguir verificar se esses elementos externos ao acervo, pensados pelos projetos museográficos, conseguem realmente auxiliar a compreensão do tema e a interpretação dos objetos expostos é uma questão complexa lançada pela contemporaneidade ao campo da museologia.

Palavras-chave: Espaço de exposição. Exposições museológicas. Museografia. Percepção do acervo.

Abstract: This work tackles the relationship between space and visual communication established by the museographic projects in order to detect how they interfere in the public's perception of the collection. By analyzing the interrelationship between objective values, such as shapes, colors, lighting projects, sound effects and digital media, and subjective values that are part of each individual's mental and sensitive framework, the paper focuses on the interference factors between object and subject. The path of configuring these exhibition spaces, which unite the material and the symbolic throughout history, makes it possible to follow how they have adapted to new ways of perceiving collections, in their migration from private to public places and from there to the digital world. The study of the influences of space and its gathered scenographic elements on the interpretive process of the observer results from the recurring demands for the modernization of exhibitions. These have become increasingly fast and inexorable, qualifying them as aesthetic-artistic events. Even though common sense considers that themes and objects carry intrinsic meanings, we know that individual perception -

* Possui graduação em Museologia pela UNIRIO, mestrado em História e Crítica da Arte e doutorado em Artes Visuais, ambos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da EBA/UFRJ. É professora adjunto do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Escola de Museologia da UNIRIO e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO - MAST). Seus temas de pesquisa principais são: museologia / museografia (desenvolvimentos de projetos de exposições museológicas); história da arquitetura do Rio de Janeiro; estudos de acervos museológicos (arte sacra, ourivesaria e prataria). helenauzeda@terra.com.br

even influenced by their own and circumstantial experiences and memories - is greatly affected by the ambience in which it is immersed. The exhibition spaces, as well as the different elements that work in them, can in fact direct narrative communication in a synergistic way, supporting collections and influencing perceptions. However, is it possible to identify and manage the reach of these influences, underlying the multisensory stimuli that permeate the spaces of contemporary exhibitions? A complex and contemporary issue in museology is to identify whether one is able to verify if those elements external to the collection, perceives as museographic projects, can really help the understanding of the subject and the interpretation of the objects exhibited.

Key-words: Exhibition space. Museum exhibitions. Museography. Perception of the collection.

1. Os programas museográficos e suas questões espaciais

O espaço da galeria de um museu, assim como os demais elementos constitutivos do design museográfico – longe de se constituírem em receptáculos inertes para a apresentação de acervos e narrativas – colocam sua potencialidade de materialização de forma altamente influente. Considerá-lo como simples continente, um pano de fundo para coleções que o habitam, e não como o coadjuvante primordial que é para as exposições, inibe estudos mais profundos sobre seu papel na experiência dos visitantes. Mesmo imaginando ser possível uma neutralidade próxima à “invisibilidade”, que permitisse aos objetos exporem-se em total protagonismo, uma galeria de exposição não deve ser entendida como um vazio sensorial, e sim como um território de grande aptidão interveniente.

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhe seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 2011, p.328).

Todo esse potencial, como uma atmosfera hipotética que inunda de forma invisível o espaço, não é facilmente percebida, necessitando que se considere essa latência para que se possa materializá-la de forma efetiva. Quando a museóloga Marit Simonsson afirma que “o impacto que o espaço do museu tem sobre nossas experiências e formação de sentidos é mais considerável do que nós poderíamos reconhecer” (SIMONSSON, 2014, p.ii, tradução nossa)¹, aponta para a dificuldade em compreender de forma imediata a interdependência estabelecida entre o espaço, o acervo e os demais elementos constitutivos da narrativa museográfica. Cada vez mais,

¹ *The impact that museum space has on our experiences and meaning making is thus more considerable than we might acknowledge.*

os projetos amplificam seu foco na potencialização da comunicação visual, enfatizando o caráter estético das galerias, suas formas, seus materiais, sua massas, volumes e proporções, assim como a paleta de cores, a iluminação e todos os componentes do design, que “dependem um do outro para criar uma experiência específica. Se estiverem separados ou combinados com outros elementos, a experiência e o significado se tornam algo diferentes” (SIMONSSON, 2014, p.12). O tipo do material e das massas no ambiente, ao lado dos componentes arquitetônicos – madeira, vidro, aço, colunas, escadas, janelas – suscitam impressões específicas, que podem auxiliar ou interferir na interpretação do tema. A percepção da espacialidade afeta tanto a atmosfera do local, quanto o conforto visual e a percepção da mensagem – um espaço de dimensões pequenas não se coaduna com exposições que precisem comunicar amplitudes, assim como locais de grandes dimensões terão dificuldade de garantir o clima intimista necessário a algumas abordagens.

A iluminação natural, zenital ou lateral, bastante variável ao longo do dia e das condições meteorológicas, não pode prescindir da artificial, que garante um nível constante de luminosidade ao ambiente. A relação entre zonas iluminadas e sombreadas, principalmente sobre as cores das superfícies, pode conferir dramaticidade, mistério e introspecção, sintonizando o espírito a um tema que deverá enquadrar-se na mesma índole. A afirmação de Goethe² de que de que as cores são “paixões da luz” – “*passions of light*” (GOETHE, 1840) inserindo a percepção das cores no campo da psicologia, já destacava o poder das cores nas emoções dos indivíduos.

Assim, com respaldo em diferentes campos do conhecimento, competências ligadas à arquitetura, às artes plásticas e cênicas e ao design conjugam-se com o objetivo de emocionar os visitantes das exposições. Naturalmente, a “capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade” (SCHEINER, 2003, p.7) é essencial para que o espaço funcione de maneira estimulante e sensível, mas todos esses recursos devem cumprir a função de auxiliar com harmonia à tarefa de interpretar de modo instigante e sensível os objetos apresentados. É comum que projetos para exposições

² Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que se celebrou na literatura romântica com as obras “*Fausto*” e “*Os Sofrimentos do Jovem Werther*”, publicou, em 1808, a Teoria das Cores. A Teoria das Cores de Goethe não aceitava que a luz branca fosse composta por todas as luzes coloridas, como afirmava Newton, e nem que a cor era um fenômeno apenas físico. Para Goethe, as cores deveriam ser entendidas como um fenômeno fisiológico e psíquico. O estudo de Goethe sobre as cores (cerca de 2 mil páginas ilustradas com 80 pranchas coloridas) é considerado o trabalho mais especulativo até hoje realizado sobre o assunto.

museológicas deem uma configuração protagonista à ambiência pela incorporação de elementos altamente sedutores, mesmo quando os acervos mostram-se bastante atrativos ao olhar e aos sentidos. Os objetos já vinham sendo deslocados, havia algum tempo, de sua posição inaugural de interlocutores privilegiados do processo de comunicação museológica. O museólogo Bruno Soares salienta a frequência com que “[...] nos museus dos últimos dois séculos, a coleção, como principal objeto, dá lugar às experiências humanas no espaço musealizado e, logo, passa-se a valorizar mais as interações humanas com os objetos e os meios do que os objetos em si mesmos” (SOARES, 2012, p.61).

Esse reposicionamento do público dentro do espaço, de observador passivo para um vivenciador relacional, como é cogitado em projetos de algumas exposições, inclui uma vigorosa presença de elementos exógenos ao acervo que tanto podem funcionar como instrumentos auxiliares às enunciações do conteúdo quanto resultar em encantamento distrativo às percepções. Nesse cenário com alto potencial de **persuasão sensória**, objetos e discursos convertem-se facilmente de atores protagonistas a coadjuvantes dentro de um espetáculo estético-artístico. A força e abrangência cenográfica que vem predominando em programas museográficos para exposições está latente nas descrições conceituais feitas pelo professor Nelson José Urssi sobre cenografia: “sua definição contemporânea apresenta diversas possibilidades de uso, como projetos de representação, espetáculos, exposições, ambientes, lugares para mídias e eventos artístico-estéticos” (URSSI, 2006, p.14). Abordando aspectos históricos das artes cênicas, que percorrem caminhos de relação da antiguidade clássica às vanguardas, Urssi vincula a cenografia ao espírito estético de cada época específica, seguindo a noção de *zeitgeist*³ hegeliano. Essa assimilação de recursos do domínio teatral pelas exposições reflete uma intenção própria das artes cênicas, que passou a fazer parte das preocupações da comunicação museológica: a criação de um ambiente plástico que promova a imersão emocional do observador na apresentação. Essa é uma questão que vem mobilizando, nas últimas décadas, alguns teóricos europeus, como o professor Fyank den Oudsten, para quem não é possível abordar “o interesse na utilização de técnicas teatrais ou cinematográficas para a

³ *Zeitgeist* é um termo alemão que significa *espírito do tempo*, representando o clima cultural, intelectual e estético do mundo em determinada época. O conceito, que remonta ao Romantismo alemão, ficaria mais conhecido pela obra do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831).

produção de exposições sem evocar o grande debate já estabelecido a esse propósito no mundo da museologia” (OUDSTEN, 1995, p.14, tradução nossa)⁴.

Esse debate ainda está em curso e não tem se mostrado muito conclusivo, em razão das diferenças de exigências espaciais pelos diferentes tipos de museus – objetos artísticos e notáveis, por exemplo, cujo renome e caráter de autenticidade os fazem bastar-se por si, talvez possam prescindir de cenários espetaculares. Por outro lado, para os acervos ligados à história natural, às ciências ou às exposições temáticas – cuja desconexão do contexto original dilui a força de suas significações, o que é inerente ao processo de musealização – a ajuda do aporte cênico e de novas tecnologias possibilita uma revitalização, ainda que parcialmente, de seu poder significativo.

Na busca por uma atualização ao espírito do tempo, a linguagem das exposições vem desenvolvendo-se a reboque da trajetória histórica das inclinações estéticas, chegando à atualidade tentando responder às demandas altamente visuais e experienciais da contemporaneidade. Para isso, produz cenários e utiliza efeitos espetaculares de iluminação e tecnologias digitais, transformando as exposições em fenômenos artístico-estéticos. A conformação de um espaço capaz de introduzir a percepção do visitante no clima de uma apresentação parece ter se tornado tão fundamental para a museografia quanto é para as artes cênicas. O fato de objetos e discursos subordinarem-se, cada vez mais, aos recursos cenográficos, remete-nos à afirmação do filósofo Aristóteles (384-322 a.C.): “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (ARISTÓTELES, 1987, p.207). Para Oudsten, a “construção de um contexto adequado é, naturalmente, extremamente complexa e é por isso que aqueles que projetam as exposições têm interesse em se inspirar em estruturas das narrativas teatrais e das leis do teatro” (1995, p.14, tradução nossa)⁵. Se assim o for, nesse palco de representações e significações, o cenário realmente torna-se muito importante, desde que bem adaptados à obra encenada, aos atores/objetos e ao público. Os programas museográficos devem, assim, tentar harmonizar os espaços aos tipos específicos de conteúdo e de acervo, sem receio de incluir efeitos tecnológicos e cenográficos em seus projetos, ou de abrir mãos deles,

⁴ *Impossible d'écrire un article sur l'intérêt que présente l'utilisation des techniques théâtrales ou cinématographiques pour la mise en place des expositions sans évoquer le grand débat déjà engagé à ce propos dans le monde de la muséologie.*

⁵ *Cette construction d'un contexte adéquat est bien entendu extrêmement complexe, et c'est pourquoi ceux qui imaginent les expositions ont intérêt à s'inspirer des structures de la narration théâtrale et des lois du théâtre.*

caso os considere desnecessários à experiência sensorial dos visitantes. O público – alheio a estas discussões e outras considerações teóricas e reflexivas – parece que continuará a demonstrar sua aprovação entusiasmada aos espetáculos de grande teatralidade apresentados em algumas exposições.

A linguagem dos museus e os discursos que se materializam nas exposições funcionam como mediação produtora de sentidos, atrelada aos estudos da semiótica e de seus sistemas de significação, que podem ser “qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos” (BARTHES, 2006, p.11).

As exposições museológicas, incluídas já confortavelmente nesses limites conceituais, podem ver a percepção dos significados – que orbitam ao redor dos objetos e que povoam as mentes dos observadores – ser afetada, positiva ou negativamente, diante da presença de indutores de percepção com tamanha capacidade de interferência. Isso poderia ocorrer diante de elementos exógenos ao acervo que apresentasse uma carga semanticamente desconectada. O processo de musealização dos objetos, deslocando-os de sua função e origem para incorporá-los a um espaço que lhes é estranho, confere-lhes, conforme coloca Raymond Montpetit, uma “neutralidade”, obtida, exatamente, pelo afastamento de suas ligações primitivas, “reduzindo o objeto a sua porção visível e o expondo, assim, liberado de suas relações naturais para apropriações que produzam novos significados” (MONTPETIT, 1995, p.41, tradução nossa)⁶. Essa “neutralidade” que cria lacunas em seus significados acabam por expor os objetos a uma vulnerabilidade em sua essência, poderiam mimetizá-los às elaborações cenográficas, luminotécnicas ou digitais do espaço? Ou, pelo contrário, tais elementos cenográficos e tecnológicos – exógenos ao acervo, mas já completamente integrados às percepções cotidianas – garantiria aos objetos uma fala mais atualizada?

Considerando o âmbito das Ciências Humanas, tentar realizar uma pesquisa a respeito da ação desses elementos extrínsecos aos objetos sobre a percepção dos visitantes é uma tarefa complexa, sendo necessário o estudo de espaços de exposições específicas. Na pesquisa realizada por Simonsson, os espaços de alguns museus foram analisados, seguindo uma metodologia estruturada em seis etapas, que

⁶ “réduit l'objet à sa part visible et l'expose, ainsi libéré de ses attaches « naturelles », à des appropriations productrices de significations nouvelles”.

incluíam a coleta da sensação de pessoas que visitavam a exposição pela primeira vez. As análises qualitativas, que se ocupam da conceituação, da descrição e da caracterização desses elementos – em suas relações e significações junto ao público – complexificam-se diante da diversidade dos espaços, acervos e públicos. Os processos vinculados ao desenvolvimento de exposições apresentam caráter eminentemente transdisciplinar⁷, o que se revela no plano teórico, assim como na sistematização de suas práticas. As Ciências Sociais, mesmo consideradas como ineficientes na sistematização de metodologias capazes de se orientar no labiríntico terreno das humanidades, há tempos já vinha trabalhando com estas relações interdisciplinares, tão valorizadas pelo contexto epistemológico contemporâneo. Na visão de Edgar Morin, essa nova compreensão é importante, notadamente, para as Ciências Sociais, “vistas por muito tempo como impossibilitadas de desembaraçar-se da complexidade dos fenômenos humanos para elevar-se à dignidade das ciências naturais” (MORIN, 2005, p.3). Ainda que não seja simples chegar a resultados concludentes que sirvam como resposta definitiva às muitas questões sobre a utilização dos espaços, cabe sempre o esforço acadêmico das pesquisas e exercício exaustivo das reflexões.

Em todos os espaços, incluindo aqueles destinados às exposições museológicas, armazenam um grande potencial persuasivo, sendo capazes de criar atmosferas e preparar emoções. Não se imagina, entretanto, que os visitantes transponham as portas dos museus com sentidos entorpecidos, todos nós estamos equipados com nossas bagagens mentais, experiências sensoriais e memórias afetivas. Conseguir entender como as formas e os elementos que compõem o espaço influenciam a percepção do público e como o universo particular do indivíduo interage com a ambiência certamente auxiliaria o desenvolvimento de exposições.

2. O espaço relativo e relacional nas exposições museológicas

Quando a visão aristotélica define “espaço” em seu sentido relacional – pensado-o não como zona vazia, um vácuo de amplitude infinita, e sim em correlação aos objetos e corpos que nele se colocam –, vincula-o, de forma inexorável, ao objeto

⁷ Sobre a conceituação dos termos: pluridisciplinaridade seria o estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias outras simultaneamente. A interdisciplinaridade aplicaria métodos de uma disciplina em outra. A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” indica, fica entre disciplinas, manifestando-se através de diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo a partir de uma visão integradora de unidade do conhecimento (NICOLESCU, 1999, p.9).

e ao sujeito. Para Aristóteles, o espaço consistia em um “lugar”, um limite imóvel daquilo que envolve, existindo apenas em conexão com o objeto, mas sem ser matéria. Isaac Newton consideraria “espaço” em seus dois aspectos: o espaço absoluto, cuja natureza não se colocava em relação a nada que a ele fosse externo, sendo sempre igual e imóvel; já o segundo, chamado espaço relativo, estaria diretamente ligado à percepção humana: “espaço relativo é alguma dimensão ou medida móvel dos espaços absolutos, a qual nossos sentidos determinam por sua posição com relação aos corpos” (NEWTON, 1990, p.7). Dessa forma, é nesse espaço relativo, como zona de correlação e convivência, que a cognição e a apreensão sensível da realidade pelos indivíduos concretizam-se, imersas nos estímulos variados que dele emanam. Assim, como o espaço se relativiza pela presença do indivíduo, os objetos dispostos num museu também o fazem em relação ao observador.

A compreensão da importância representada pelo espaço relativo é essencial quando o assunto envolve exposições museológicas. É no espaço finito e relacional das galerias de exposição que as ideias se materializarão e as coleções serão interpretadas pelos visitantes em suas circunstancialidades, exógenas e intrínsecas. As características concretas, sensíveis e imaginárias que formatarão esse “lugar” exercerão forte influência sobre a percepção do observador. A afirmação de que as exposições ocorrem em um determinado espaço pode parecer óbvia, mas é fundamental que se tenha tal discernimento para que se seja possível operar com ele, reconhecendo sua presença – ausente de materialidade física, mas repleta de potencialidades – e, acima de tudo, imprescindível a todos os projetos de exposições: “toda a exposição existe no espaço, assim como no tempo, e ela é envolvida não apenas pela galeria de exposição, mas também pela instalação do museu em sua integridade” (LORD; LORD, 2001, p.69, tradução nossa)⁸.

Ainda que possa parecer redundante destacar os três elementos fundadores da museografia, espaço, acervo e público, que se associaram de forma imanente e interdependente, é importante refletir sobre as alternâncias hierárquicas que esses componentes experimentados ao longo do tempo até a grande valorização atual sobre a experiência dos visitantes. Hooper-Greenhill colocou, há duas décadas, que reconceituar a relação entre museu e público seria o maior desafio enfrentado pelas instituições museais e seus visitantes: “após quase um século de relações bastante distantes entre museu e o público, os museus hoje estão buscando modos de

⁸ “Every exhibition exists in space, as well as in time, and is framed not only by the exhibition gallery, but also by the museum facility in its entirety”.

incorporar seus visitantes mais intensamente” (HOOPER-GREENHILL, 2006, p.1, tradução nossa)⁹. Nessa relação mais estreita com o público, a conexão estabelecida entre os visitantes e o ambiente torna-se um tema central, que deve levar a uma reflexão sobre a influência que os espaços dos museus representam para a experiência individual e coletiva do público.

A ambiência de uma exposição - conceituando o termo ambiência como “espaço arquitetonicamente organizado e animado, que constitui um meio físico e psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades humanas” (FERREIRA, 2004) - deve ser entendida não apenas em sua configuração estética visível, mas, também, em seus valores subjetivos. Estes funcionam como catalisadores no plano do sensível, multiplicando sentidos e estabelecendo vínculos de relação entre observador, tema e objetos no espaço. Marit Simonsson coloca a importância da compreensão das reações do corpo diante do espaço e das variedades de materiais e objetos que nele estão dispostos, lembrando ser necessário levar em consideração o pressuposto fundamental na interlocução entre espaço, corpo e objeto: “o princípio de intersubjetividade como base para a comunicação e perspectivas fenomenológicas sobre o corpo como fonte de experiências” (SIMONSSON, 2014, p.18).

A dependência de subjetividades desse tema, em razão das imensas variantes resultantes de diferenças estruturais e culturais – combinação que faz de qualquer estudo uma incumbência complexa – coloca como fundamental revisitar os procedimentos inaugurais desse longo processo de disposição de coleções a olhares e sensibilidades.

3. Atmosferas e sentidos entre heranças clássicas e atualizações

O colecionismo, como um hábito tão antigo quanto a própria existência humana, encontraria na exposição dos objetos uma forma de reafirmar o poder e a distinção do proprietário diante de olhos externos, o que retroalimentava significados e valorizava o conjunto da coleção. As exposições museológicas percorreram uma longa trajetória, que se alimentou, inicialmente, do encontro entre o orgulho dos colecionadores e a curiosidade de admiradores diante desses objetos. O desejo de valorizar ainda mais o acervo fez do modo escolhido para expô-lo aos olhares

⁹ “After almost a century of rather remote relationships between museums and the public, museums today are seeking ways to embrace their visitors more closely”.

amplificar-se a ponto de o espaço e seus elementos passarem a competir, em termos estéticos e expressivos, com a própria coleção. O modo pelo qual as peças colecionadas são percebidas e sentidas variaram muito ao longo da história: como oferendas nos templos da antiguidade, voltavam-se ao olhar dos deuses; como espólios de guerras em procissões triunfais, dirigiam-se ao olhar do jubiloso do povo pelo domínio sobre o inimigo; como relíquias e tesouros em igrejas e monastérios, direcionavam-se ao olhar da multidão de peregrinos devotos; e, como curiosidades microcósmicas em gabinetes particulares, ao olhar de amigos distintos e seletos. Compartilhar seus objetos de coleção sempre foi uma parte importante do processo colecionista, condizendo com a própria definição do termo “objeto”, cuja origem latina, *objectum*, consta dos dicionários de latim, significando “lançar para diante”, “expor-se algo”, “apresentar-se aos olhos” (MORA; TERRICABRAS, 2001, p.2130). Tal definição evidencia a relação de interdependência conceitual entre objeto e sujeito, diante do qual este se revela. Assim, sem que seja observado por alguém, um objeto não se consubstancia como tal.

Desde que as coleções se libertaram dos pequenos armários onde eram mantidas, passando a ocupar cômodos inteiros nas residências de seus colecionadores e, posteriormente, institucionalizando-se em museus – espaços adaptados ou construídos especialmente para abrigá-las – a relação entre acervo e espaço para exposição tornou-se uma reflexão necessária. Enquanto restritas aos “Armários de Curiosidades”, as coleções incluíam-se junto aos demais objetos valiosos do proprietário, dispostos orgulhosamente à vista dos visitantes nas residências abastadas da Europa. Em pinturas e desenhos de época que representam coleções particulares, como o “Gabinete da família Dimpfel” (Figura 1) é possível observar a incorporação desses acervos ao ambiente domiciliar.

A obra documenta um espaço burguês do século XVII, no qual as peças dividem espaço com tetos decorativos, janelas, candelabro pendente, móveis e demais detalhes que preexistiam na residência. Presas à parede, apoiadas no chão ou sobre mesas forradas com tecidos, a disposição das peças buscava dar destaque aos objetos colecionados, dispondo-os em arranjos que pareciam seguir a uma lógica particular, que revelam intenções classificatórias e também estéticas. Aqueles conjuntos de objetos exóticos, ligados ao mundo natural, produzidos pela arte e ciência humanas, comungavam valores de raridade e exclusividade, que se estendiam de forma simbólica a seus proprietários, emprestando-lhes distinção e poder social. O

sentido de posse sobre esses objetos fazia com que o espaço doméstico fosse uma decorrência natural.



Figura 1 - *Kunstkammer* (A Câmara de Arte) de Regensburger (1668). Autor: Joseph Arnold (1646-1675). Pergamino em cores e ouro (14,9 x 19,1)cm; Museu de Ulm, Alemanha
Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/mwWkZ3>>. Acesso em: 14 jan. 2018

Inseridos na ambiência doméstica, os objetos reunidos nessas coleções seguiam os padrões comuns de disposição adotados nas moradias privilegiadas, colocados à vista da mesma forma como era feito com outros objetos decorativos, como, por exemplo, o conjunto de pratarias, que exteriorizava aos visitantes o poder pecuniário do locador. A intenção de expor objetos de valor em arranjos estéticos, como acervo a ser admirado, pode ser percebida em pinturas, como no *Banquete de Casamento de Nastagio* (1483), de Sandro Botticelli (Figura 2), no qual o pintor confere grande destaque à baixela formada por peças em metal nobre, colocando-a em primeiro plano e ao centro da obra, como à época era colocada, deixando clara a importância da exposição de itens de valor como sinal de poder e distinção. Fica claro que a baixela não está disposta aos olhares por sua função utilitária – como acontece com as demais que servem aos comensais –, e sim transcendendo seu valor funcional num momento de grande importância social, simbolizando o prestígio e a posição proeminente do proprietário.



Figura 2 - Botticelli, *Nozze di Nastagio degli Onesti*, Florença, Palazzo Pucc circa 1483, têmpera sobre tela, (83x142)cm. Fonte: *Web Gallery of Art* (domínio publico). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli,_nastagio4.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018

Alguns colecionadores, entre os séculos XV e XVII, escolheriam manter suas obras em cômodos reservados, como nos *studiolos* italianos, muitos deles completamente fechados ao exterior. Um *studiolo* funcionava como local privado e contemplativo, que era utilizado para socialização e discussões amigáveis e eruditas entre proprietários e seus convidados. Neles, os objetos raros, valiosos e curiosos eram exibidos como parte central da ambientação: “essa cultura de exposição, onde o conhecimento das antiguidades, afirmação de poder e exercício diplomático estavam se tornando cada vez mais importantes, está assim intimamente ligada ao desenvolvimento do *studiolo*” (CLARK, 2013, p.181-182). Nesse ambiente ficavam claras as intenções que fundamentavam a coleta desses acervos, que não seriam “apenas para o príncipe ou proprietário da coleção, mas também para os visitantes” (CLARK, 2013, p.171). A série de pinturas que decoravam as paredes do *studiolo* palaciano do Marquês Leonello, na cidade italiana de Ferrara representavam as Nove Musas, consideradas como metáfora para as práticas culturais vinculadas ao espaço e que adequariam, assim, o ambiente à celebração dos estudos sobre a antiguidade. Poderíamos identificar no *studiolo* italiano do século XV, uma intenção consciente de influenciar os visitantes, levados à imersão no espírito humanista por meio da visão dos painéis decorativos com imagens das Musas, que impregnavam o ambiente das coleções, cujas peças relacionavam-se diretamente, em grande parte, à antiguidade clássica.

Os espaços que abrigariam coleções nos séculos que se seguiram ao renascimento - fossem príncipes, clérigos ou ricos comerciantes - não se afastariam muito da linguagem utilizada nos demais arranjos decorativos dos interiores das residências palacianas. Os objetos colecionados eram dispostos em cômodos que respondiam ao gosto decorativo corrente à época, fazendo com que os demais elementos do ambiente fossem incorporados à observação do acervo exposto (Figura 3). Assim, tecidos adamascados de paredes, pedestais clássicos, armários de serviço, mesas e outros detalhes de rico acabamento desses espaços, passaram a se associar à percepção dos objetos, incorporando ao ambiente o sentido simbólico da experiência sensória. Alimentando-se da ambientação requintada de museus instalados em grandes palácios europeus ou pelo intimismo de museus casa que dispunham restritas coleções particulares, o espaço de exposições perduraria congregando o lócus público ao universo domiciliar, agregando às obras expostas valores estéticos que lhes eram estranhos, no plano temporal e contextual.



Figura 3 - Gabinete de colecionador flamenco Pierre Roose, Bruxelas, por Jan Brueghel, o velho, ca. 1623. Fonte: Disponível em: <<http://art.thewalters.org/detail/14623/the-archdukes-albert-and-isabella-visiting-a-collectors-cabinet/>>. Acesso em: 20 dez. 2017

A vinculação dessa ambiência específica às exposições, herdada das residências particulares e dos palácios de antigos colecionadores, teria fôlego duradouro, continuando presente em diversas instituições museológicas tradicionais, que já se tornaram monumentos históricos (Figura 4). Preservando mentalidades e gostos decorativos e artísticos de diferentes épocas, esses espaços poderiam enquadrar-se na concepção de “monumento”, descrita pelo historiador da arte de Alois Riegl (1858-1905), “já que representam uma etapa do desenvolvimento das artes plásticas para o qual nenhum substituto inteiramente equivalente pode ser encontrado” (RIEGL, 1996, p.70). Essas exposições representam patrimônios importantes por conservarem uma memória sobre a trajetória trilhada pela estruturação dos programas museográficos, nos permitindo acompanhar o desenvolvimento das relações entre espaços, objetos e públicos, assim como variações das percepções e significações, possivelmente suscitadas.



Figura 4 - Uma das galerias na *The Frick Collection*, Nova Iorque, USA. Fonte: Site oficial The Frick Collection: Disponível em: <https://www.frick.org/exhibitions/virtual_exhibitions>. Acesso em: 20 dez. 2017

A chegada do funcionalismo racionalista, no início do século XX, iria considerar “perturbadora” a museografia das galerias do Museu do Louvre, como pode ser vista na pintura de Samuel Morse, que representava a Galeria de Exposição do Louvre (1833) com paredes integralmente cobertas por obras de arte. Tal disposição seguia o espírito de *horror vacui*¹⁰ e resultava em excessos decorativistas, contra os quais o pensamento modernista iria se insurgir. Surgia assim, um modelo que utilizava um

¹⁰ *Horror Vacui* é uma expressão que tem origem no Latim, significando "horror do vazio", como um desejo de preencher toda a superfície com imagens e ornamentos. Aristóteles utilizou *horror vacui* em relação à natureza que não conheceria o vácuo, sendo o termo usado pela primeira vez na era moderna pelo crítico italiano Mario Praz (1896-1982) ao descrever o estilo sobrecarregado de arte e decoração da época vitoriana.

maior distanciamento espacial entre as obras artísticas em exposição, capaz de garantir-lhes destaque individualizado. Além disso, excluía-se do espaço qualquer interferência decorativista, mesmo no que diz respeito às cores, privilegiando a crueza arquitetônica do edifício. A internacionalização do design moderno, que seria impulsionada, no início do século XX, pelas ideias da escola alemã Bauhaus¹¹ – disseminando nos espíritos mais inquietos do Ocidente o desejo de renovação nas artes, na arquitetura e no design – encontraria um grande receptividade no Brasil. Na vanguarda do design europeu, o artista plástico suíço Max Bill¹² (1908-1994) faria transbordar suas teorias estéticas racionalistas de suas obras para o próprio espaço de exposição, numa tentativa de atualizá-lo formalmente ao espírito de rebeldia contido em suas ideias artísticas. O projeto da exposição "*Die Gute Form*" (Boa Forma) realizado em Basel, Suíça, em 1949, exibia 80 painéis desenhados por Bill, que também assina a museografia (Figura 5). Em seu projeto, as obras bidimensionais foram retiradas de sua tradicional posição dependente de paredes e transferidas para o centro da galeria. Com isso, os visitantes foram compelidos a realizar um percurso diverso do que seria habitual em galerias de exposição, alterando o ponto de vista e de percepção dos observadores.



Figura 5 - Exposição "*Die Gute Form*" (Boa Forma), Basel, Suíça, 1949. Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/R4ftxu>>. Acesso em: 03 out. 2017

¹¹ A *Staatliches-Bauhaus*, primeira escola de design do mundo foi uma das importantes expressões do design e arquitetura vinculada à estética Modernista. Fundada, em 1919, pelo alemão Walter Gropius (1883-1969) foi fechada, em 1933, como resultado da perseguição do governo nazista que não viam com bons olhos seu estilo modernista.

¹² Como arquiteto, pintor, escultor, designer gráfico e de produtos, Max Bill também foi professor da Escola de Ulm, destacando-se como um dos mais importantes designers do século XX. Defensor da estética concretista, Max Bill iria exercer forte influência na Escola Superior de Desenho Industrial, na Alemanha e no Brasil.

O encontro de Max Bill¹³ com Pietro Maria Bardi¹⁴ ao final da Segunda Guerra Mundial, em Milão, daria início à ligação do artista suíço com o Brasil, o que lhe rendeu o convite de Bardi para participar da 1ª Bienal de Arte de São Paulo (Figura 6), realizada no final do ano de 1951, na esplanada do Trianon, na Avenida Paulista, terreno onde, atualmente, ergue-se o Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Figura 6 - Galeria na Primeira Bienal de São Paulo (1951). Fonte: site da Primeira Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes_fotos.php?i=2267>. Acesso em: 20 dez. 2018

As Bienais entrariam, a partir de então, no roteiro internacional de exposições, conseguindo trazer a obra “Guernica” de Picasso, para o Brasil, o que teve grande repercussão no panorama cultural e junto aos geradores de opinião. Esses eventos auxiliaram a introdução da estética modernista também nas galerias de exposições, representando, naquele momento, uma opção atualizada para a exposição das obras de vanguarda nos espaços museológicos. A partir de meados do século XX, os projetos museográficos veriam as ambiências tradicionais guarnecidas de elementos decorativos dissolverem-se aos poucos, ainda que isso fosse mais observado em ambiente que expunham arte moderna. Temos que lembrar que a arquitetura e o design decorativo dos espaços domésticos, referências iniciais das coleções, também

¹³ A premiação da escultura “Unidade Tripartida” de Max Bill na 1ª Bienal de São Paulo causaria um impacto direto sobre o *design* de vanguarda brasileiro.

¹⁴ O jornalista, historiador e colecionador de obras de arte paulista Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi o criador, ao lado do paraibano Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968), do Museu de Arte de São Paulo (MASP), sendo seu diretor por 45 anos consecutivos.

estavam, naquela década, buscando livrar-se dos excessos ornamentais, como se pode observar no projeto de interiores para a Casa Modernista (1928) do arquiteto russo, radicado em São Paulo, Gregori Warchavchik (Figura 7).



Figura 7 - Interior da casa Modernista. Fonte: ARTE NO BRASIL, v.2, p.742, 1979 (Acervo do MASP)

O desejo de “modernizar” as exposições, atualizando-as aos novos ditames estéticos internacionais que se ligavam ao racionalismo estrutural, foi ampliando-se ao longo do século XX, intensificando-se na Europa e reverberando, ainda que de forma fragmentada e desigual, no contexto brasileiro: “como ocorreu em outras manifestações artísticas, houve uma defasagem entre as correntes modernistas da arquitetura europeia e as da brasileira, que surgiram praticamente na década de 40” (ARTE NO BRASIL, 1979, p.743).

Em relação às exposições em museus de arte, Brian O'Doherty coloca que “a história de arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si” (O'DOHERTY, 2001, p.2-3), o que reafirma o impacto de um espaço aos sentidos, ainda que este pretenda-se neutro. O'Doherty justifica a ambiência “asséptica” das galerias modernistas ao estilo “Cubo Branco” pela busca por uma personalidade espacial moderna para as galerias. As paredes brancas das

galerias vanguardistas, paradigma que revolucionou os espaços expositivos, passaram a representar um modernismo heroico, ainda hoje cultuado, mas que começou a não responder tão bem às multiplicidades sensoriais da época contemporânea.

No âmbito das análises sobre as influências do design para o processo interpretativo das exposições museológicas, algumas opiniões merecem atenção, como a do historiador Wilcomb Washburn¹⁵, que ainda em 1963, num artigo nomeado “A Dramatização dos Museus Americanos”, levanta questões que nos soam contemporâneas. Entre elas, a necessidade de modernização das exposições como forma de atualizar o museu junto ao público, ampliando sua visitação. Em relação a isso, Washburn pondera que “aumentar a popularidade não implica necessariamente em aumento de esclarecimento” (1963, p.109). Mesmo resultando de experiências e realidades distantes das nossas, a literatura estrangeira trata do assunto a partir de conceitos comuns já internacionalizados e que são inerentes ao campo da comunicação visual. Washburn parecia vaticinar, com décadas de antecedência, a orientação em busca da ampliação das experiências do público nos espaços dos museus, considerando o risco de que os excessos de estímulos nas galerias pudessem obliterar tema e acervo.

[...] há uma tendência, por parte dos homens práticos, de alterar os efeitos para ‘melhorar’ a experiência. Algumas vezes, melhorias imaginativas e significantes [...] mas frequentemente o fato ou objeto, se é uma experiência de museus, é esquecido e os efeitos tornam-se fins em si mesmos (WASHBURN, 1963, p.109).

A contemporaneidade vem assistindo a uma convivência cerimoniosa e complacente entre os “ascéticos” espaços modernistas, que permanecem instigando os sentidos racionalistas, e outros que apresentam exposições multicoloridas e plurissensoriais, distantes de qualquer intenção de neutralidade. Nesses novos territórios de ambientes sincréticos, as cores e a iluminação, efeitos sonoros e cenográficos, filmes e mídias digitais contrapõem-se à simples apresentação do objeto, utilizando uma poderosa comunicação visual, cujo protagonismo enche os espaços de estímulos, tentando determinar o direcionamento da percepção do indivíduo. As experiências dos visitantes, assim como a percepção dos objetos e a construção de seus significados submetem-se ao espaço das exposições, sendo

¹⁵ Wilcomb E. Washburn (1925-1997) Doutor em História da Civilização Americana pela Universidade de Harvard, USA, tornou-se curador de História Política e diretor da *Smithsonian Institution*, entre 1968 e 1997, quando faleceu.

preciso vivenciá-lo e senti-lo para que as experiências cognitivas e sensíveis se concretizem.

4. Um breve espaço para considerações

Com o estrondoso crescimento dos meios digitais de comunicação, por vias instantâneas e integradas, uma imensa quantidade de estímulos visuais e sonoros, produzidos individualmente e reproduzidos coletivamente, bombardeiam retinas e sentidos a cada minuto, tornando as telas iluminadas de computadores e celulares parte essencial do cotidiano de cada um de nós. Parece inevitável que essa atmosfera frenética de estímulos superpostos e o alto convívio com imagens interativas venham alterar o modo pelo qual apreendemos informações e vivenciamos experiências, não nos deixando dúvidas de que tais transformações perceptivas vão se transvasar aos espaços das exposições.

No grande cadinho informacional, no qual se fusionam os mais diversos componentes, sobressai-se com destaque a reprodução de imagens em movimento. Os estudos científicos demonstram que nosso cérebro dedica grande parte de sua energia ao processamento e decodificação de imagens, desempenhando, assim, um papel preponderante em nossa relação com o mundo Real. São os estímulos visuais que, com mais facilidade que os demais sentidos, conseguem captar nossa atenção. Todas essas transformações vêm modificando de forma dramática, não apenas os modos pelos quais assimilamos as informações, como também ampliando o grau de nossa exigência diante do que observamos, fazendo com que o já visto seja superado em seu caráter espetacular para que consigam continuar a emocionar.

Desde o final do século XIX, alguns cientistas vêm demonstrando interesse na compreensão dos mecanismos atencionais, fundamentais para a absorção de processos comunicacionais. Um dos pioneiros nesses estudos, o psicólogo americano William James (1842-1910)¹⁶ descreveu algumas especificidades ligadas ao processo de atenção, entre elas, a capacidade limitada da atenção e a impossibilidade da absorção de vários estímulos ao mesmo tempo. Para James, quando há simultaneidade de estímulos, o cérebro aplica um caráter seletivo aos sentidos

¹⁶ William James (1842-1910) foi pioneiro na área da psicologia, tendo escrito livros que influenciaram o campo, ligados à psicologia do aprendizado, de experiências religiosas e místicas, e da psicologia do pragmatismo. Ministrou o primeiro curso de psicologia experimental na Universidade de Harvard, USA, em 1875.

(JAMES, 1916). Mas como poderíamos qualificar o processo atencional e como ele poderia interferir na fruição das exposições museológicas?

Para o psicólogo Ricardo Lima, “o controle executivo da atenção está relacionado à detecção da relevância de um estímulo e à inibição das interferências de outros estímulos concorrentes, exigindo, portanto, um esforço do processamento atencional” (LIMA, 2005, p.118). A atenção, assim, é um mecanismo seletivo, fazendo com que o cérebro selecione aquilo que lhe parece mais interessante, ignorando outras informações, o que torna a seletividade uma função obrigatória ao processo da atenção e, decorrentemente, da observação. A partir dessa asserção, os espaços das exposições com grande quantidade e variedade de estímulos visuais poderiam colocar-se como fator de distração ou de motivação em relação ao acervo? Considerando as diferentes tipologias de museus, talvez os que se dedicam a expor acervos que têm na autenticidade sua qualidade principal sejam os mais sensíveis ao processo de seleção atencional. Expor pinturas a óleo ao lado de monitores digitais apresentando imagens em movimento em cores muito mais vibrantes que a obra? Que tipo de percepção e significação estaria essa disposição no espaço exigindo do observador?

Os diferentes elementos que protagonizam a elaboração do desenvolvimento de exposições museológicas, mesmo exercendo atribuições inerentes a seus domínios específicos, atuam na estruturação da comunicação narrativa de forma sinérgica, coadjuvando acervos e influenciando percepções. Por mais que o senso comum considere que temas e objetos carreguem intrinsecamente suas próprias significações, o caráter plástico ou valor histórico deles é diretamente afetado pela ambiência que os envolve, capaz de determinar o viés da observação ou privilegiar interpretações peculiares. A compleição do ambiente para uma exposição, não sendo habitat natural dos objetos ali musealizados, coloca-se como cenário circunstancial, o que lhe permite grande liberdade de arranjos e livre associação de elementos completamente exógenos aos acervos. A justificativa, a de amplificar a experiência dos observadores, mostra uma intenção intimamente atrelada à necessidade de atualização dos meios comunicacionais aos sentidos, cada vez mais exigentes em tempos de superestímulos. A valorização de uma ambiência cenográfica grandiosa, muito presente nas exposições contemporâneas, mesmo quando imbuída de um propósito dialógico à narrativa e aos objetos, arrisca-se a assumir um caráter disfuncional, tornando-se um fator distrativo, colocando-se no limiar de atenção, ajustando a percepção ora à informação, ora ao espetáculo.

Não se mostra tarefa fácil separar o maravilhamento diante de uma cenografia extraordinária e altamente imagética de um tipo de percepção mais reflexiva e conexa à materialidade e significação dos objetos e suas narrativas. Como harmonizar aspectos intrínsecos aos acervos quando tão envolvidos por interferências a eles exógenas? Como exigir dos observadores tal repartição de atenções num mesmo espaço e tempo? O fato é que esses elementos alheios ao acervo ancoram-se em conexões de tamanha inerência à vivência e à sensibilidade contemporâneas que não cabe mais questionar sua utilização, mas tentar encontrar parâmetros que ajudem a administrá-los dentro de um mesmo espaço de exposição, visando uma coexistência harmônica e profícua entre os espaços, os programas museográficos e o acervo interpretado.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Nov Cultural, 1987. (330 a.C.)
- _____. *Physique IV*. Texte Établi et Traduit par Henri Cartéron - Collection Des Universités De France. Paris: Le Belles Lettres, 1931.
- ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, v.2, 1979.
- ASHLEY-SMITH, Jonathan; DERBYSHIRE, Alan; PRETZEL, Boris. The continuing development of a practical lighting policy for works of art on paper and other types at the Victoria and Albert Museum. In: Triennial Meeting ICOM-CC, 13., 2002, Rio de Janeiro. *Proceedings...* London: James & James Science, 2002. p. 3-8, v. 1.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006. 1a ed. 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLARK, Leah R.. Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance studiolo. *Journal of the History of Collections*, v.25, n.2, p.171-184, 2013.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo: Cultura; 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe's Theory of Colours* (tradução e notas de Charles Lockastlake), London, John Murray, 1840. Disponível em: <<http://books.google.com/books?vid=OCLC09050605&id=OlolAAAAMAAJ>>. Acesso em: 23 fev. 2018.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. [2000]. London/New York: Routledge Taylor& Francis Group, 2006.
- JAMES, William. *Talk to Teachers on Psychology: and to students on some of life's ideals*. New York: Henry Holt and Cia., 1916. Disponível em: <<https://archive.org/details/talkstoteachers11jamegoog>>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- LIMA, Ricardo Franco. Compreendendo os Mecanismos Atencionais. *Ciência & Cognição*, v.6, p.113-122, 2005.
- LORD, Barry; LORD, Gail Dexter (Eds). *The Manual of Museum Exhibition*. Oxford: Altamira Press, 2001.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 1a. ed. 1945.
- MONTPETIT, Raymond. Un lieu de significations. *Museum International*, n.185 v.47, n.1, p.41-45, 1995.
- MORA, José Ferrater; TERRICABRAS, Josep-Maria. *Dicionário de Filosofia*. Tomo III (k-p). São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 2005. (1.ed. 1982).
- NEWTON. *Principia: princípios matemáticos de filosofia natural*. São Paulo: Nova Stella / USP, 1990.
- NICOLESCU, Basarab. Um Novo Tipo de Conhecimento - Transdisciplinaridade. In: Encontro Catalisador do CETRANS, 1., 1999, Itatiba, São Paulo. *Anais...* Itatiba, São Paulo: Escola do Futuro - USP, 1999. p.9-25. Disponível em: <http://www.virtual.ufc.br/solar/aula_link/llesp/A_a_H/didatica_l/aula_03-0021/imagens/01/transdisciplinaridade.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2018.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins fontes, 2002.
- OUDSTEN, Fyank den. L'exposition, un théâtre. *Museum International*, n.185, v.47, n.1, p.14-20, 1995.
- RIEGL, Alois. The Modern Cult of Monument: Its Essence and Its Development. In: PRICE, Nicholas; TALLEY JR, M. Kirby; VACCARO, Alessandra Melluzzo (Eds). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation os Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p.69-83.
- SCHEINER, Tereza Cristina Mo0letta. Comunicação – Educação – Exposição: novos saberes, novos sentidos. *Revista Semiosfera*, ano 3, n.4-5, p.1-8, 2003.
- SIMONSSON, Märit. Displaying Spaces Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums. *Papers in Museology*, n.10, 2014. Print & Media, Umeå Universitet. Disponível em: <<http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:760025/FULLTEXT01.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- SOARES, Bruno C. Brulon. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. *Museologia e Patrimônio*, v.5, n.2, p.55-71, 2012. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/216/20>>. Acesso em: 23 fev. 2018.
- URSSI, Nelson José. A Linguagem Cenográfica. São Paulo: Escola de Comunicação. USP, 2006. 121f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, USP, 2006. Orientador: Cyro Del Nero de Oliveira Pinto. Disponível em: <<https://goo.gl/1R0pAF>>. Acesso em: 22 dez. 2017.
- WASHBURN, Wilcomb E.. The Dramatization of American Museums. *Curator: The Museum Journal*, v.6, n.2, p.109-124, April 1963.

Data de recebimento: 15.02.2018

Data de aceite: 23.02.2018