

Breve panorama histórico do entrelaçamento entre museus, exposições e expografia

Alceu Paulo da Silva Neto

Universidade Anhembi Morumbi
São Paulo - São Paulo - Brasil
alceupsneto@hotmail.com

Priscila Almeida Cunha Arantes

Universidade Anhembi Morumbi
São Paulo - São Paulo - Brasil
prarantes@anhembi.br

Resumo: Este artigo¹ pretende tecer um breve panorama histórico a respeito dos museus, exposições e as incursões expográficas presentes. Apesar se conformar como um assunto bastante discutido, nota-se a lacuna de relatos breves, concisos e que relacionem os três termos. Assim, propõe-se a compilação cronológica sintética da jornada histórica dos museus desde seus ancestrais como o *mouseion* da antiguidade, transitando pelas exposições universais, museus e centros de ciências até o que deve se esperar do museu no século XXI, constantemente relacionando a evolução do ambiente museal e seu desenho.

Palavras-chave: Expografia. Exposição. Museu. Panorama Histórico.

Introdução

Neste artigo pretende-se apresentar um sucinto horizonte no tocante aos museus e as relações desenvolvidas com as exposições efêmeras e a expografia. Dada a dimensão do tema, não se almeja a apresentação completa e detalhada, e, sim, a indicação de um percurso pautado pela cronologia, a fim de situar o leitor entre os momentos decisivos que trouxeram os museus ao grado atual.

Apesar de soar redundante a compilação e concatenação de textos historiográficos sobre um assunto bastante discutido, pareceu necessário a organização de um panorama cronológico contabilizando a trajetória combinada entre museus, as formas de exibição e a cenografia.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Antes de se adentrar na viagem pela história, é vital a introdução dos termos apresentados no texto. Para tal, utiliza-se as noções do museólogo André Desvallées e François Mairesse (2013, p. 64) que por museu considera a definição apresentada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) de 2007: o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade”.

Exposição se conceitua como o “conjunto de coisas de naturezas variadas e formas distintas, expostas ao público” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 42), é um processo comunicacional (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 44). Já o termo expografia, do francês *expographie*, “foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 59).

Sendo assim, a primeira parte se incumbe do período do “surgimento” do museu e seu desenvolvimento na Antiguidade. A segunda, contempla o florescimento das instituições durante o Renascimento, seguida pela terceira divisão que se encarga da Idade Moderna e Contemporânea. Por fim, a quarta seção trata sobre os museus do século XX e XXI. Para tal serão utilizados pesquisadores como Hooper-Greenhill, Lewis, Lara Filho, Castillo, Polo e outros.

Ancestrais na Antiguidade

“Desde a idade da Pedra, o homem pré-histórico reúne ao redor de si objetos agrupados em determinada ordem” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 19). Os reis da Babilônia, cerca de 600 a.C., já colecionavam antiguidades (LEWIS, 2019), o mesmo acontecia na Grécia Antiga onde o templo dedicado às musas, o *mouseion*, recebia como “oferendas” às Musas. Esses se encontravam distribuídos e expostos no templo, o que os firmou como ancestrais da coleção museal (LEWIS, 2019).

O *mouseion* grego, que deu origem à palavra museu, era dedicado às nove filhas de Zeus com a deusa Mnemósine, que, por sua vez, é o embrião do termo memória. As nove cantoras divinas, como também eram conhecidas, tinham como função “presidir as diversas formas do pensamento: sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática e astronomia” (ROSARIO, 2002, s/p.), exprimindo o caráter interdisciplinar desde o

museu ancestral (CARLAN, 2008, p. 82) que também servia como espaço para discussões filosóficas (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 19).

No século III a.C., o rei egípcio Ptolomeu II Philadelfo, fundou um *mouseion* na cidade de Alexandria. Neste ambiente, que contava com uma distribuição espacial em corredor, eram dispostos cabeças de animais e objetos astronômicos, possuía uma formatação próxima ao conceito dos Gabinetes de Curiosidades europeus (COSTA DUARTE, 2007, p. 44). Além disso, o projeto de Philadelfo era parte do grande complexo da Biblioteca de Alexandria, que, apesar do nome, era mais próximo de uma universidade do que de uma instituição para preservação e interpretação de materiais (LEWIS, 2005).

O ato de expor continuou presente na Roma Antiga. Obras de arte e relíquias eram apresentadas à população como resultado de conquistas de povos e demonstração de poderio bélico. Os objetos eram tratados como símbolos de prestígio (ALEXANDER *apud* COSTA DUARTE, 2007, p. 44). Diferente do que ocorria na Grécia e Egito, essas exposições, inicialmente, não tinham um local definido ou construído especialmente para o evento, eram feitas em banhos, fóruns, jardins públicos e teatros (COSTA DUARTE, 2004, p.44).

Tal fugacidade foi alterada com o imperador Júlio Cesar e seus sucessores quando realizou a doação de suas coleções pessoais aos templos, o que as tornou visitáveis pelo romano comum (POLO, 2006, p.18). O colecionismo também funcionou como objeto de competição entre membros da alta classe da sociedade romana (POLO, 2006, p.18) inflacionando os valores do mercado de objetos (SUANO, 1986, p.13).

Posteriormente, após a queda do Império Romano do Ocidente, durante o governo do imperador do Sacro Império Romano Carlos Magno, século VIII, já na Idade Média, foram estipuladas leis que obrigavam a recuperação, recolha e preservação de artigos relacionados ao Império Romano (CARLAN, 2008, p.76). Além disso, Magno foi presenteado por embaixadores do califa com tesouros hunos, que passaram a fazer parte de sua coleção. “Nessa época, contudo, o encanto do tesouro era a sua intocabilidade” (SUANO, 1986, p.14).

Com o poder hegemônico da Igreja e seus preceitos de desprendimento material, ela recebeu inúmeras doações dos seus fiéis. A Igreja esses tesouros para “lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras” (SUANO, 1986, p.14). Os objetos frutos das investidas das Cruzadas também eram armazenados em prédios da Igreja e faziam parte de seu acervo (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23).

Dentro da longa duração do Império Bizantino, praticamente um milênio, tem-se o Imperador bizantino Constantino VII como exemplo do sistema de coleções e exposições. O imperador expunha anualmente, nas comemorações que realizava, a sua coleção particular (CARLAN, 2008, p.76). Porém, o privilégio da visita se restringia aos convidados e possivelmente a intenção continuava galgada na afirmação do poder (SUANO, 1986, p.16).

Investidas do Renascimento

No período do Renascimento, entre os séculos XIV e XVI, com a ascensão dos príncipes italianos, iniciou-se a construção de invólucros para essas grandes coleções (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 23). Ou seja, um edifício dedicado a função de recebê-los.

Expoente nas coleções italianas, o Palácio Médici, Florença, construído durante o século XV, é citado como a origem dos museus e práticas colecionais europeias (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.23). O projeto expositivo dessa instituição era baseado na ratificação da superioridade de seu proprietário: exibição de riqueza e status (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.72) por meio da ostentação (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.24). Função similar a atribuída aos objetos na Roma Antiga.

Diferente do que acontecia na época, o Palácio foi elaborado tendo as áreas internas e externas ricamente ornamentadas (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.26). Os cômodos eram revestidos com painéis de madeiras nobres e acima delas eram fixadas as pinturas em molduras douradas. Tapeçarias, esculturas e mobília artisticamente pintada também faziam parte do acervo (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.29) em uma combinação da nova prática de colecionar artigos clássicos, tesouros medievais e a prática do mecenato (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.47). Nota-se, nesse contexto, que a arte possui uma relação intrínseca com a decoração na busca de um ambiente harmonioso e ornamentado.

O papa Pio VI, em 1471, abriu pela primeira vez a coleção da Igreja ao público em um *antiquarium* (SUANO, 1986, p.22) também chamado de galeria de antiguidades (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 25). Porém, é importante registrar que a exposição de animais e objetos exóticos ganha notoriedade a partir do século XVI com as grandes navegações e os “novos territórios” (LARA FILHO, 2006, p.26).

No final do século XVI, coleções e 'museus' tinham se tornado bastantes comuns na Europa. Embora estes fossem frequentemente e substancialmente diferentes na prática, todos tinham um único objetivo, o de produzindo um 'gabinete', um modelo de 'natureza universal tornada privada'. Estes 'Museus' eram organizados de várias maneiras, mas em cada um os espaços e sujeitos individuais tiveram a função de reunir uma série de coisas materiais organizando-as de forma a representar ou recordar uma imagem mundial inteira ou parcial. Esses sistemas representacionais, esses 'museus', surgiram durante um período de menos de um século em um amplo campo geográfico e social. A natureza e identidade de cada sistema surgiu através dos relacionamentos e interações dos vários elementos constitutivos (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.78, aspas do autor, tradução nossa)².

Apesar de terem sido aproximados dos museus pelos historiadores, os Gabinetes de Curiosidades ou *Wunderkammer*, arquétipo alemão, não tinham compromisso com a verdade ou de catalogar o mundo e sim, representar uma imagem dele (HOOPER-GREENHILL, 1992, pp.78-79).

"Os *gabinetes de curiosidades*, ou *câmaras de maravilhas*, reúnem animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas, em um bricabraque no qual impera o amontoamento" (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23). Já as *galerias de aparato* eram encomendadas pelos monarcas, príncipes e papas para suas residências e possuíam um conjunto de obras visando o encantamento dos visitantes.

² Texto original: "By the end of the sixteenth century, collections and 'museums' had become fairly commonplace in Europe. Although these were often substantially different in practice, all had a single objective, that of producing a 'cabinet', a model of 'universal nature made private'. These 'museums' were organised in a variety of ways but, in each, spaces and individual subjects had the function of bringing together a number of material things and arranging them in such a way as to represent or recall either an entire or a partial world picture. These representational systems, these 'museums', emerged over a period of less than a century across a wide geographical and social field. The nature and identity of each system came about through the relationships and interactions of the various constitutive elements" (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.78).



Figura 1 - Museu particular do naturalista Ferrante Imperato, Nápoles.

Fonte: <https://bityli.com/6KjQZ>. Acesso em 30 maio 2020.

Em 1565, Samuel Quiccheberg apresentou um pioneiro sistema de classificação objetivando organizar a exposição das coleções da nobreza (LARA FILHO, 2006, p.22). O conselheiro cultural formulou cinco categorias para a divisão dos objetos: objetos que enalteceriam colecionador, obras de arte e feitos do homem, artigos da natureza, objetos úteis e, por fim, imagens (pintura, aquarela, gravura) (LARA FILHO, 2006, p.22). O viés pedagógico começa a se manifestar na forma de disposição das coleções.

As (re)evoluções da Idade Moderna e Contemporânea

O primeiro museu pedagógico foi fundado em 1683, vinculado a Universidade de Oxford. O *Ashmolean Museum* tinha a sua a visitação restrita a especialistas, governantes e estudantes universitários (ENNES, 2008, p.44). O acervo do museu, inicialmente, foi constituído através de uma doação do Gabinete de Curiosidades sobre a natureza de comerciante John Tradescant, através do colecionador Elias Ashmole (MACGREGOR, 2001, p.125). “Já nesse final de século XVII havia algumas galerias de palácios reais que eram abertas à visitação. Era o caso, por exemplo, da Galeria de Apolo, no Palácio do Louvre, em Paris, abertas, desde 1681, as visitas de artistas e estudantes” (SUANO, 1986, p.25).

O primeiro tratado a respeito da museografia data de 1727, sendo escrito pelo comerciante de objetos alemão Kaspar Friedrich Jenequel. A obra contempla orientações para coleções, para compra de objetos, classificações e preservação. No documento, o autor trazia indicações de posicionamento de mobiliários e iniciou a discussão sobre o

posicionamento de objetos em pequenas salas, como nos Gabinetes de Curiosidades, e em alongadas salas de exposição (SIMMONS, 2016, p.131).

A respeito de leiaute das salas de exibição, Jenequel propunha uma mesa de apoio central onde os itens provenientes dos depósitos pudessem ser estudados (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.144). Neste período, o verbete *musée* já aparecia na Enciclopédia e estava ligado ao Gabinete de História Natural como um resumo de toda a natureza (LARA FILHO, 2006, p.37).

No início de século XVIII, os arranjos de exibição dos itens eram predominantemente regidos por tema, material ou tamanho e não havia distinção sobre a nacionalidade dos artistas ou se ainda estavam vivos ou não (BAZIN, 1967, p.159 *apud* HOOPER-GREENHILL, 1992, p.186).

A Revolução Francesa, na segunda metade do século XVIII, tornou crucial a questão do patrimônio em razão dos inúmeros confiscos, realocação de propriedades e apreensões de heranças mantidas pela Igreja ou pelas famílias aristocráticas. A partir de 1792, o Comitê da Salvação Pública costura normas em base jurídica visando a proteção do patrimônio histórico (CARLAN, 2008, p.77).

A maioria dos objetos de apreensões foram em prol de museus, como o Louvre (POULOT, 2011, p.473). Esse conjunto de acontecimentos somado ao enfraquecimento das monarquias absolutistas e ao apogeu do pensamento iluminista tiveram influência direta no início das exposições públicas em museus e galerias de arte (SCHWARTZ, 2017, p. 39-40).

O Museu do Louvre foi fundado em 1792, sob o nome de Museu Nacional, assumindo um importante papel na dissipação dos preceitos iluministas.

O Louvre introduz inúmeras inovações, como as curadorias, as exposições especiais, a criação do conceito de reserva técnica, a preocupação com o espaço e com a iluminação, a restauração entre outros. Além disso, as obras dos artistas vivos são separadas daquelas dos artistas já mortos, elaboram-se catálogos para serem vendidos a baixo custo. As pinturas são agrupadas estabelecendo relações de identidades, semelhança e cronologia, e assim criando uma história visual da arte (LARA FILHO, 2006, p.47).

Ainda no século XVIII, o colecionador e cardeal italiano Alessandro Albani foi uma preciosa engrenagem que culminou no antiquarianismo moderno (HOWARD, 1992, p.27). Sobrinho do Papa Clemente XI, foi privilegiado com acesso para escavação das tumbas de Roma, o que contribuiu para sua expressiva coleção e comercialização de objetos históricos. Construiu a Villa Albani, também em Roma, que se tornou a Meca da

cultura europeia, principalmente pelo acervo de arte romana antiga (HOWARD, 1992, p.28), efeito semelhante ao causado pelo Palácio Medici.

O surgimento dos museus públicos, herdeiros da herança da nobreza, reformulou a forma de exibição dos objetos. De objetos confinados em ambiente privado passaram a ser exibidos de forma que um maior público pudesse ter acesso. Esses novos modelos de exposições forneceram, ao longo do século, instrumentos para a regulação moral e cultural da classe trabalhadora (BENNET, 1995, p.18-19)

O apagamento da nobreza, além da possibilidade do acesso às obras por um público maior, refletiu na forma da produção artística. Os salões de arte franceses se tornaram corpo regulador da arte, contribuição para a extinção da subordinação ao gosto da monarquia (CROW, 1985, p.1-22 *apud* CASTILLO, 2008, p.26).

O crescente interesse da elite burguesa e monetização das obras de artes ao longo dos anos, por meio de exposições, fez com que o mercado passasse a manipular o público e os artistas. Assim, surgiram os movimentos de oposição: os primeiros grupos de vanguarda (CASTILLO, 2008, p.27).

No Brasil, as obras adquiridas da Missão Francesa, 1816, são consideradas a primeira coleção nacional de arte (BOTTALLO, 2001, p.29). A Missão foi uma iniciativa de D. João e ministros, convidando artistas franceses para fundar uma escola de artes e ofícios no Rio de Janeiro (SQUEFF, 2005, p. 565). Porém, foi apenas em 1843, que se adicionou a essa coleção obras de alunos brasileiros, da Academia Imperial do Rio de Janeiro, e o acervo da família real (BOTTALLO, 2001, p.29).

A fundação dos museus de ciência, no Brasil, vem quase 200 anos do primeiro museu científico no mundo. O Museu Real, hoje Museu Nacional, foi fundado em 1818, o Museu Emílio Goeldi em 1866 e o Museu Paulista, atual Museu do Ipiranga, inaugurado em 1895, todos exemplos de “instituições dedicadas às ciências naturais” (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p.185).

Em 1851, a *Exposição Mundial de Londres*, a pioneira, recebeu um sistema organizacional em classes, subclasses e países de origem. Porém, a arquitetura do Palácio de Cristal, construído especialmente para o evento, não permitiu que o sistema fosse bem-sucedido (LARA FILHO, 2006, p.58). As artes acabaram funcionando como elementos decorativos e “prevaleceram os produtos industriais” (LARA FILHO, 2006, p.58), frutos da exponencial Revolução Industrial.

Essas exposições tinham como razão a difusão das novidades na ciência e tecnologia e acabaram por dar origem a algumas categorias de museus, como os de

ciência (COSTA DUARTE, 2007, p. 65), e aos poucos se tornaram sinônimo de entretenimento para além da alta classe social (BENNET, 1995, p.74).

A segunda edição, que ocorreu em Paris em 1855, já chamada de *Exposição Universal*, recebeu melhorias enquanto ao sistema de classificação. A distribuição espacial passa a ter um importante valor e em concomitância com as divisões, grupos, classes e seções propostas por Guillaume-Frédéric Le Play (LARA FILHO, 2006, p.58-59).

A vanguarda impressionista representou uma importância decisiva na autonomia e especificidade artística. Os artistas participantes aproximaram suas obras à tridimensionalidade presente na arte teatral e na escultura (CASTILLO, 2008, p.41). Esses artistas desenvolveram concepções espaciais de exposição muito próprias, onde, sempre presente, a preocupação com a decoração como forma de valorizar as obras e seduzir o público (CASTILLO, 2008, p. 40).

O pintor Georges Seurat, por exemplo, no final do século XIX, eliminou a limites impostos pelas molduras: pintou as molduras estendendo o contexto do quadro para fora dos limites dele (CASTILLO, 2008, p.41).

Na última década do século XIX, iniciou-se o processo de arquivamento de documentos sonoros introduzindo as mídias no campo da preservação, restauração e catalogação. O primeiro arquivo de documentos sonoros data de 1899, na Áustria. A documentação audiovisual foi incentivada pelo resguardo de direitos de propriedade comercial das obras cinematográficas, no século XX, na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (MENDONÇA, 2012, p.185).

Os séculos XX e XXI

Na passagem do século XIX para XX, várias associações artísticas se deram conta da importância da relação entre o espaço expositivo e a obra. Assim, a referência burguesa de decoração de interiores passou a ser abandonada.

A exposição da *Secessão Vienense*, de 1902, e as subsequentes tornaram-se um novo tipo de arte, um projeto artístico. O espaço da exposição era trabalhado com aproximação ao teatro mudo, "embutiam-se formas teatrais nas formas artísticas apresentadas. A montagem era, em si, uma obra total com associação da arquitetura, arte e *décor* (montagem)" (CASTILLO, 2008, p.43-44).

A preocupação com a relação entre espaço expositivo e objeto exposto foi resultado dos estudos da psicologia da Gestalt, que tratavam dos princípios da percepção humana. Um dos princípios era a relação entre figura e fundo, o que influenciou a expografia moderna na busca de estratégias capazes de anular o entorno deixando com que o objeto exposto receba todo o foco de atenção (POLO, 2006, p.28).

Com a fundação do *Deutsches Museum* em 1903, em Munique, propôs-se a interação entre o visitante e o fenômeno da ciência (VALENTE; CAZELI; ALVES, 2005, p.193). Oskar von Miller, fundador, introduziu dispositivos para a experimentação e demonstração de fenômenos científicos e naturais, trazendo uma apresentação museológica inovadora ao perceber o papel fundamental que os museus de tecnologia e ciências poderia desempenhar na educação (COSTA DUARTE, 2007, p.72).

Esse posicionamento incentivou o desenvolvimento de réplicas, modelos manipuláveis e das reconstituições (COSTA DUARTE, 2007, p.72). A abertura oficial do museu ao público se deu apenas em 1926 (DEUTSCHES MUSEUM, 2020).

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurada em 1905, vinculada ao Liceu de Artes e Ofícios, realizou em 1911 a *I Exposição Brasileira de Belas-Artes*. No ano seguinte, realizou a *II* e, em 1913, a instituição produziu a *Exposição de Arte Francesa*, consentindo com o início do processo de aquisição de obras estrangeiras para a coleção (BOTTALLO, 2001, p.30).

A Filmoteca do Museu Nacional, Rio de Janeiro, idealizada em 1910 por Roquette Pinto, foi um importante centro de arquivamento, sendo a primeira experiência da documentação de mídias no Brasil (MENDONÇA, 2012, p.185).

No início do século XX, a cidade de São Paulo ainda não possuía número suficiente de locais adequados para exposições de obras de arte. Anita Malfatti e Lasar Segall, por exemplo, expunham em salões particulares (MENDONÇA, 2012, p.34), que possuíam outras funções rotineiramente. Entre 1905 e 1930 foram realizadas 630 exposições em 222 espaços diferentes, a maioria deles na região central de São Paulo em estabelecimentos comerciais, clubes, cinemas e edifícios públicos (CINTRÃO, 2001, p.161 apud POLO, 2006, p.52).

A concepção geral de museu e seu papel na sociedade passou por mudanças no início do século XX. O museu deixa de ser apenas um depósito de objetos começando a funcionar como arquivo e exposição (LARA FILHO, 2006, p.79). Inicia-se a preocupação com a retirada do objeto de seu lugar original, descontextualização, e seu implante dentro de um museu, recontextualização (LARA FILHO, 2006, p.79).

Em 1913 a mostra *Armory Show*, em Nova York, foi planejada com o intuito de levar a produção da pintura norte-americana a um público além dos acadêmicos. Foi a primeira exposição que utilizou o artifício da divulgação massiva, “inaugurando” a relação das exposições com a publicidade (CASTILLO, 2008, p.78). Ela também é pioneira por ter sido organizada segundo escolhas de um mediador, ou seja, "preconizou o exercício da curadoria" (CASTILLO, 2008, p.78).

No ano seguinte, a *Exposição Internacional de Colônia*, em 1914, se tornou importante em relação ao desenvolvimento da forma de expor já que pela primeira vez os suportes expositivos não possuíam superfície opaca. Bruno Taut propôs um pavilhão de cristal no qual "os objetos expostos destacavam-se surpreendentemente sobre uma vitrine de vidro e se diluíam na luz" (RICO, 1994, p.180-184 *apud* CASTILLO, 2008, p.51).

Sobre o cenário internacional das exposições e museus no começo do século XX, a pesquisadora Sonia del Castillo afirma "de um lado, temos as propostas expositivas decorrentes das vanguardas artísticas e, de outro, quase antagonicamente, as propostas expositivas lançadas pelas vanguardas arquitetônicas"(CASTILLO, 2008, p.55).

Segundo a pesquisadora, as vanguardas artísticas não estavam preocupadas em apenas exibir a sua obra, mas "conhecer a forma de elaborar suas montagens e conceber seus bens expositivos" (CASTILLO, 2008, p.55-56). A autora se refere principalmente aos preceitos modernistas de exposição envolvendo a neutralidade do espaço expositivo modernista que apareceu alguns anos depois.

Também em 1914, uma exposição dos pintores Pablo Picasso e Georges Braque na Galeria 291, em Nova York, demonstrou "certo pioneirismo expositivo ao mesclar a temática africana daquela fase dos artistas nas cores das paredes, relacionando, assim, pintura e escultura com grande liberdade"(CASTILLO, 2008, p.56).

Em 1915 a *O,10*, última exposição futurista (Figura 2), demonstrou características próprias e inovadoras ao utilizar a desordem geométrica e ao quebrar os planos explorando cantos de paredes e diagonais (CASTILLO, 2008, p.56).

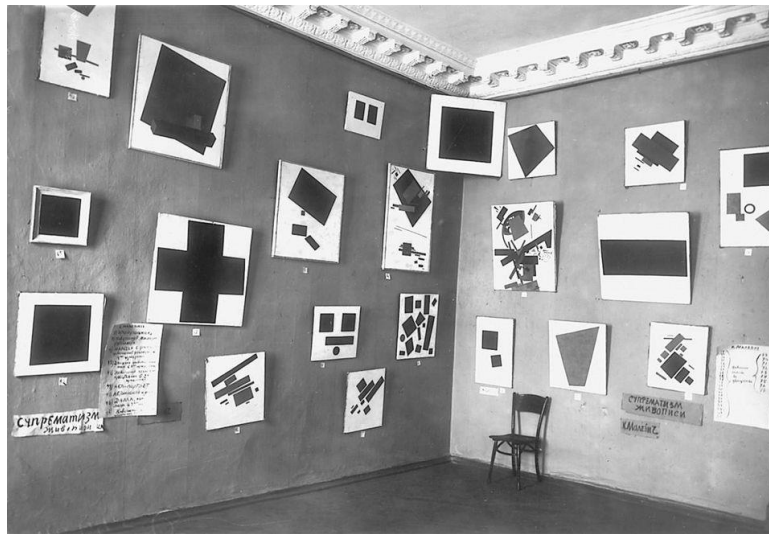


Figura 2 - Sala da exposição futurista 0,10.

Fonte: <https://bitly.com/8CljK>. Acesso em 30 abril 2020.

No Brasil, a busca por uma identidade cultural já aparecia no início do século XXI. A *Exposição de Pintura Moderna* de Anita Malfatti, em 1917, promoveu uma exposição de grande repercussão no mundo artístico pela cisão com o estilo artístico em voga no momento (CASTILLO, 2008, p.91) sendo considerada o estopim da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

A escola Bauhaus, uma expressão de vanguarda, fundada em 1919 na Alemanha, foi precursora do movimento moderno na arquitetura, no design e se espalhou pelas mais variadas formas artísticas.

Sonia del Castillo (2008, p. 68) faz um paralelo entre a evolução da tipografia da escola com o espaço expositivo. A simplificação das fontes e da página "demanda ordem, clareza e nitidez, condicionantes que validam aquela sua função - é comparável à concepção do cubo branco". Ou seja, as obras são como os tipos que compõem o seu espaço. O cubo branco é um conceito expositivo modernista que visa eliminar a interferência do entorno que a influência do fundo perante o objeto exposto.

A Bauhaus trouxe contribuições como a criação de um novo mobiliário expositivo, os pedestais de apoio para esculturas ficaram maiores, permitindo a observação na altura dos olhos, substituindo as prateleiras e mesas largas utilizadas anteriormente, como as propostas por Jenequel. Painéis móveis foram desenvolvidos para os objetos bidimensionais, o que possibilitou a flexibilização do espaço de acordo com as obras (POLO, 2006, p.30) e do percurso da exposição.

"A concepção expositiva da Bauhaus inscreve-se num quadro formalista, sendo, portanto, contrária àquela dos surrealistas, dadaístas e futuristas" (CASTILLO, 2008,

p.73). Porém, a pesquisadora Maria Polo (2006, p.28) aponta uma estreita relação entre a escultura cubista e a expografia moderna, onde a necessidade de observar todos os ângulos, devido a desconstrução da imagem. Assim, demandava-se maior espaço no entorno e a possibilidade de rodeá-las.

O uso de paredes brancas também aparece nas experiências neoplásticas das exposições *De Stijl*, defendido como um suporte expositivo "ideal para evitar conflitos entre obra e espaço" (CASTILLO, 2008, p.58). O repertório formal de espaços puristas se propagou na década de 1930, principalmente pela metodologia didática da Bauhaus (CASTILLO, 2008, p.62). O arquétipo da arte do século XX pode ser construído pelo espaço branco ideal. A obra se isola de possíveis interferências no seu entendimento, o exterior não deve entrar e o ambiente transcende à artificialidade (O'DOHERTY, 2002, p.3-4).

Paralelo ao período da Bauhaus, e oposto a ela, aconteceu a mostra *Dada*, em 1920, que tinha em seu cerne a provocação. Nela, os artistas fizeram composições incomuns resultando em "experiência quase alucinante' com uma instalação de manequins e objetos distribuídos entre os visitantes"(CASTILLO, 2008, p.56, aspas do autor). Nas mostras dessa vanguarda encontrava-se o "limiar do processo de desvalorização da ideia de arte como objeto" e a "ideia de espaço expositivo como totalidade" (CASTILLO, 2008, p.59).

Nesse mesmo período a galeria de Peggy Guggenheim, *Art of This Century*, em Nova York, fortaleceu o circuito da arte moderna. O arquiteto e artista Frederick John Kiesler foi contratado para planejar as exposições e dispôs de uma técnica expositiva revolucionária conferindo "uma unidade no mínimo fascinante para o público (CASTILLO, 2008, p.104).

Para a sala dos cubistas abstracionistas Kiesler criou painéis ondulantes, como se fossem lonas de circo, com tecido azul-marinho tensionado por cordões no teto, de onde tubos de luz fluorescente de alta potência iluminavam a sala. [...] Nessa sala, os quadros foram montados sobre finas hastes, possibilitando ao espectador incliná-los conforme sua predileção ou conforto visual (CASTILLO, 2008, p.105).

Ainda sobre a importância desta galeria, Sonia Castillo (2008, p. 107) completa:

a busca por atingir amplamente o público, por meio de exposições espetaculares, cujas concepções inéditas de montagem, somadas à exibição de rico acervo de vanguarda e ao lançamento de novos talentos artísticos, aqueceram o mercado norte-americano, impulsionando a afirmação do circuito moderno".

Em 1922 foi realizada a *Semana de Arte Moderna*, no Teatro Municipal de São Paulo, florescendo a partir de um terreno paulista mais livre das amarras academicistas do Rio de Janeiro (CASTILLO, 2008, p.92-93). Não existem registros fotográficos para compreender o projeto expográfico empregado.

Porém, de acordo com Maria Polo (2006, p.61), é possível obter algumas informações a partir de um esboço feito por Yan de Almeida Prado, em 1969. De acordo com o desenho, as obras foram distribuídas pelo hall de entrada do teatro e módulos foram estabelecidos para cada artista expositor. Segundo compreensão da autora, as obras bidimensionais foram penduradas em painéis móveis trazendo a estética da Bauhaus ao Brasil (POLO, 2006, p.61).

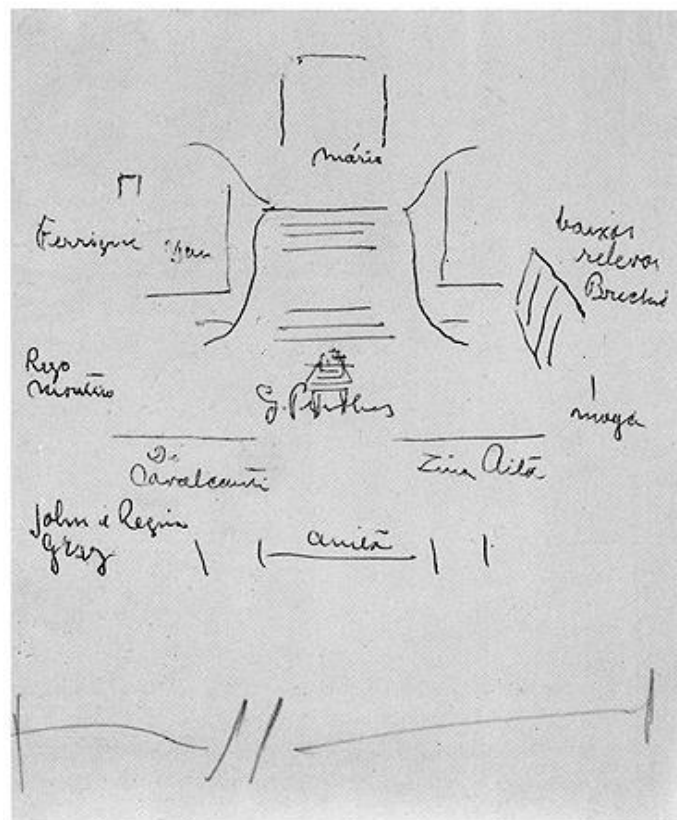


Figura 3 - Esboço de Yan Almeida Prado com a distribuição das obras no Teatro Municipal na Semana de Arte de 1922. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211115/yan-de-almeida-prado>. Acesso em 30 maio 2020.

É somente em 1925 que a arquitetura moderna começou a ser debatida no Brasil, a partir da publicação de um artigo do arquiteto Gregori Warchavchik (POLO, 2005, p.70) sobre repensar edificações sob preceitos modernistas. Diante da popularidade alcançada pelo texto e da atenção dispensada pela mídia sobre a construção de sua primeira edificação no Brasil, a casa modernista da rua Santa Cruz, Vila Mariana, São

Paulo, Warchavchik optou por construir um novo imóvel. Diferente do primeiro, este foi aberto à visitação onde além da arquitetura estiveram expostos objetos de design e arte modernistas (POLO, 2006, p.88).

As obras expostas continham etiquetas com números que podiam ser consultados no catálogo. Polo (2006, p. 89-91) acredita que as paredes estavam pintadas de azul e que os quadros foram pendurados a nível dos olhos, a 1,60m de altura do chão. Não haviam ornamentos e o clima era de assepsia. A denominada *Exposição de Arte Moderna* ficou aberta de março a abril de 1930 (POLO, 2006, p.108).

O artista El Lissitzky, expoente da vanguarda construtivista russa, propôs, entre 1927 e 1928, um sistema modular expositivo especialmente projetado para exibição de pinturas construtivista (Figura 4). O processo foi comissionado pelo diretor do Museu Provincial de Hannover, Alexander Dorner. Conhecido como *Abstrakte Kabinett* o modelo de ambiente com aproximadamente 20,00m² dispunha de paredes recobertas com faixas verticais de aço pintadas de cinza na frente, branco na face esquerda e preto na direita (FABRIZI, 2015, on-line). Assim, dependendo do posicionamento do espectador, a parede de fundo da obra se tornava branca, preta ou cinza. Os elementos tinham como finalidade o envolvimento e interação entre a obra e o espectador. As divisórias eram móveis e o modelo também portava caixas de vidro rotativas que poderiam ser configuradas conforme necessário (FABRIZI, 2015).

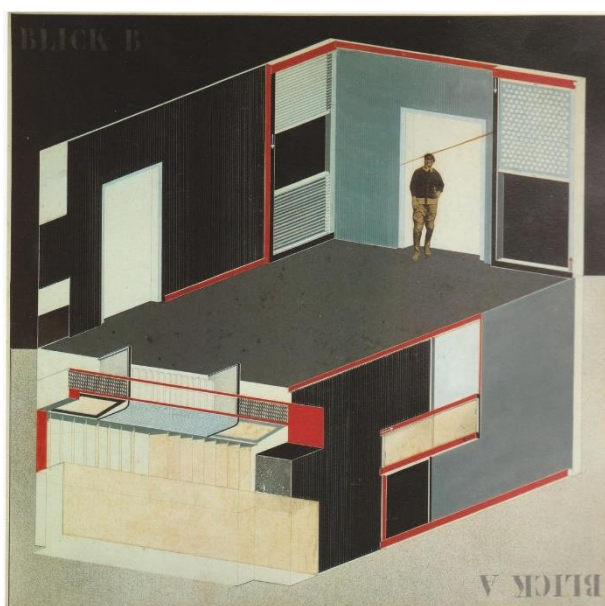


Figura 4 - Montagem esquemática do *Abstrakte Kabinett*.

Fonte: <https://bitly.com/NS9Sc>. Acesso em 28 maio 2020.

Inaugurado em 1929, o *Museum of Modern Art* de Nova York - MoMA, projetado sob preceitos de exposição da escola alemã Bauhaus (POLO, 2006 p.31), convencionava o uso de paredes brancas para a exposição de obras de arte. O MoMA foi um dos primeiros museus de arte moderna do mundo e serviu de modelo os museus e galerias de arte posteriores (POLO, 2006, p.31-32).

Na década de 1930, no Brasil, foram realizadas exposições promovidas pela Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM e pelo Clube de Arte Moderna - CAM. O CAM foi fundado em 1932 liderado pelos artistas Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e pelo arquiteto Carlos Prado (FORTE, 2008, p.30). O Clube realizou exposições individuais e coletivas em parceria com a Pro-Arte, do Rio de Janeiro, que fomentava o intercâmbio artístico entre Brasil e Alemanha (FORTE, 2008, p.32-34).

A Sociedade Pró-Arte Moderna foi fundada no final do ano de 1932, graças à iniciativa do artista Lasar Segall e mantinha um caráter mais soberbo do que o CAM. É importante salientar que as agremiações não tinham como interesse exclusivo as exposições, mas sim, na disseminação da arte moderna e simpatizantes promovendo outras atividades artísticas como bailes, saraus, reuniões e reunir acervo literário. Ambas agremiações eram frequentadas por artistas e intelectuais da elite e com formação no exterior (FORTE, 2008, p.52).

Na década de 1930 surgem os Centros de Ciências flexibilizando o espaço expositivo possibilitando interação para entendimento do processo, ou seja, “exposições baseadas na demonstração de experiências e na interatividade” (COSTA; SOUSA, 2009, s/p.).

Sobre os Centros de Ciências, Valente, Cazeli e Alves (2005, p.189) argumentam: “um tipo de museu de ciência, tecnologia e arte e recorrendo amplamente às técnicas interativas de caráter experimental” e completam que são espaços atraentes e provocativos onde o visitante entra em contato “com alguns fundamentos da ciência e da tecnologia por meio de experimentos do tipo ‘faça você mesmo’” (VALENTE; CAZELI; ALVES, 2005, p.189, aspas dos autores). Neles a ciência adquire uma postura explicativa onde a exposição passa a planejar exposições interativas comprometidas com a inteligibilidade e contando com a participação cognitiva do público (CURY, 2005a, p.368).

Em 1934, o advogado belga Paulo Otlet criou o sistema decimal universal como resposta a uma necessidade crescente de sistematizar e organizar arquivos. O termo documentação foi criado por ele (LARA FILHO, 2009, p.165). Apesar de não considerar

as exposições como uma operação documentária, ele via, sim, o museu como um centro de documentação, semelhante a uma biblioteca onde a documentação de objetos poderia abranger a explicitação de relações e encadeamento subsequentes (LARA FILHO, 2009, p.165).

Em 1947 o Museu de Arte de São Paulo - MASP foi fundado pelo empresário Assis Chateaubriand sob os cuidados do museólogo Pietro Maria Bardi. O primeiro espaço dedicado ao museu foi um andar do prédio dos Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand. Inadequado, o local passou por adaptação para receber o acervo e também um espaço dedicado para educação (POLO, 2006, p.128-129).

A primeira sede do MASP teve a sua expografia coordenada pela arquiteta Lina Bo Bardi. Os quadros eram fixados em painéis de madeira pintada e suspensos à altura de, aproximadamente, um metro por uma fina estrutura metálica. As obras eram dispostas sem um aparente critério de organização (POLO, 2006, p.130-133).

As pequenas legendas descritivas identificavam a obra e posicionadas sempre do lado direito na parte interior ou lateral. Um filete neutro substituiu as molduras que não eram as originais da obra exposta. Os objetos tridimensionais, como esculturas, eram expostos em uma longa e estreita mesa. A iluminação era de cor branca e homogênea (POLO, 2006, p.130-133).

O museu, de uma forma geral, da segunda década do século XX está centrado na experiência do visitante, as exposições temporárias funcionam como atrativo para novas ou repetidas visitas. O design expositivo se tornou um fator primário e frequentemente está ligado ao sucesso, ou não, de uma exposição (GADSBY, 2014, p.13-14)

A evolução do design de museu e exposições tem sido responsável pela maioria das mudanças na operação dos museus, com aumento considerável de visitantes e provendo engajamento e experiências memoráveis. Isso tem envolvido tornar a coleção mais acessível a audiências mais amplas, quebrando as barreiras físicas que mantiveram os objetos fora do alcance do público, também mudou a forma de interpretação e aumentou a interatividade participação. Essa tendência para que continuará no futuro com mais discussões contemporâneas centradas na interatividade, interpretação narrativa e coprodução com os usuários (GADSBY, 2014, p.14-15, tradução nossa)³.

³ Texto original: "*The evolution of museum and exhibition design has been in response to the overall changes in museum operation, with increased consideration of visitors and providing them engaging and memorable experiences. This has involved making the collection more accessible to wider audiences, breaking down the physical barriers, which kept objects out of the public's grasp, as well as changes in the approach to interpretation, and increased interactivity and participation. This trend looks set to continue way in to the future, with most current discussions in museums being centred on interactivity, narrative interpretation and co-production with users*" (GADSBY, 2004, p.14-15).

Em 1946 foi fundado o *International Council of Museums* – ICOM, associado a Organização das Nações Unidas – ONU, composto por profissionais da área para a discussão da prática e ética museal. Inicialmente, o órgão definia o museu como um local de coleções abertas ao público. Em 1956, são acrescentadas as funções de preservar, estudar e exibir seu acervo (LARA FILHO, 2006, p.80) demonstrando a rápida evolução no campo.

O autor André Malraux propõe no fim dos anos 1940 o Museu Imaginário. A proposta pretendia criar uma nova relação com o objeto exposto ao transformá-lo em imagens. Assim, por meio da exibição da reprodução fotográfica das obras se ampliaria a possibilidade de “confrontação entre obras de artistas das mais variadas partes do mundo” (LARA FILHO, 2006, p.84) por um meio de divulgação mais abrangente. Além disso, seria possível o direcionamento do olhar do visitante segundo determinados ângulos, iluminação e cores por meio da captura fotográfica. (LARA FILHO, 2006, p.84).

A Cinemateca Brasileira, em São Paulo, iniciou atividades ligada ao Museu de Arte Moderna da cidade no início da década de 1950, foi a primeira junção em solo nacional de práticas de conservação e arquivamento voltados ao cinema, seguida pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1955 (MENDONÇA, 2012, p.186).

Desde a segunda metade do século XX o museu não se define mais como um estoque de objetos visando passar um determinado tipo de conhecimento, “cada vez mais a preservação cultural ganha sentido como a prática de restituir, reabilitar e/ou reapropriar-se das referências patrimoniais” (PRIMO, 2011, p. 105). “Os museus têm vindo a pretender servir como meios de comunicação abertos às preocupações do mundo contemporâneo” (MOUTINHO, 2009, p.7).

Com construção da sede própria do MASP, inaugurada em 1968, projetada por Lina Bo Bardi, foi criado um novo suporte expográfico: o cavalete de cristal (POLO, 2006, p.160) (Figura 5).



Figura 5 - Caveleto expositivo projetado por Lina Bo Bardi.

Fonte: <https://bityli.com/EEMJc>. Acesso em 15 maio 2020.

De acordo com Maria Polo (2006, p.160), a intenção era a desmistificação da arte, aproximado as obras do momento em que foram produzidas. O caveleto consistia em uma lâmina de cristal com 2,0m de altura e 0,80m de largura, encaixada na fenda existente na base quadrada moldada em concreto, com clara referência ao projeto de Taut, do início do século XX. As informações sobre a respectiva obra foram deslocadas para o verso do caveleto (POLO, 2006, p.162).

Os centros de ciências continuaram em constante evolução no que se pese as formas de exposição. O crescente uso da interatividade em exposições como *Exploratorium*, no final dos anos 1960, em São Francisco, dispuseram de um novo modelo “revolucionando a prática da museologia científica (VAN PRAËT, 2004 *apud* EICHLER, 2007, s/p.).

Dessa forma, os museus interativos de ciências passaram a projetar experiências de aprendizagem que fossem menos orientadas a objetos (como nos tradicionais museus de ciências, onde objetos são exibidos em caixas de vidro) e mais dirigidas pelo processo (sendo esse conectado ao objeto ou fenômeno real sob investigação) (EICHLER, 2007, s/p.).

No século XX, quando já existia uma quantidade considerável de instituições museais, sentiu-se a necessidade de classificá-las de acordo a natureza de seu acervo. Assim, após 1963, eles foram genericamente categorizados em museu de história, museu de arte, museus de etnologia, museu de história natural e, por fim, museu de ciência e técnica (FERNÁNDEZ, 1999, p.107 *apud* COSTA DUARTE, 2007, p. 52-53).

Somente na década de 1970 que o ICOM reconhece o museu como um lugar para reflexão crítica e a necessidade de envolver o visitante não habitual por meio de uma

linguagem mais acessível, ou seja, os museus são colocados a serviço da comunidade (LARA FILHO, 2006, p.79-80).

Na década de 1980, duas correntes museológicas surgem como uma adaptação dos museus à sociedade em evolução, sobre tema bastante discutido academicamente, se faz presente neste texto com fim de registro de etapas do pensamento museal. Herança dos movimentos artísticos-culturais da década de 60 com a contestação das instituições, principalmente na França, faz com que o conceito de patrimônio fosse questionado (SANTOS, 2002, p.95-96). Adiciona-se a esses fatos a intensa evolução nos meios de comunicação e que, por fim, incita a reflexão do papel social dos museus.

A chamada Nova Museologia, em seu braço francês, pregava o patrimônio universal como suporte do conhecimento provendo pesquisa e reflexão crítica a todas as pessoas, aproximar o público e o objeto exposto por meio de uma linguagem que também relacione o objeto antigo e o atual (SANTOS, 2002, p.85).

Já a Nova Museologia inglesa defendia a utilização da contextualização, onde pode se aplicar a cenografia, equilibrada como forma de fornecer informações suplementares, equilíbrio entre educação e diversão e um planejamento de exposições que levasse em conta o visitante e não só o objeto (SANTOS, 2002, p.87).

As crises e o exponencial crescimento de informações e seus suportes nos primeiros anos do século XXI colocaram em suspensão o conceito de museu (LARA FILHO, 2006, p.92).

No entanto essas discussões teóricas não chegam imediatamente aos museus que continuam aperfeiçoando as técnicas expositivas, aprimorando seu corpo de profissionais e promovendo exposições cada vez mais belas do ponto de vista técnico e formal (LARA FILHO, 2006, p.92).

No início dos anos 2000, o ICOM ampliou as categorias e de cinco foram para oito. São elas: museu de arte, museu de história natural em geral, museu de etnografia e folclore, museu histórico, museu de ciência e técnicas, museu de ciências sociais e serviços sociais, museu de comércio e comunicações e por último, museu de agricultura e produtos de solo (COSTA DUARTE, 2007, p. 53)

Já o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (2011, p. 70) utiliza onze categorias para classificação de museus de acordo com o acervo. As categorias são: antropologia e etnografia, arqueologia, artes visuais, ciências naturais e história natural, ciência e tecnologia, história, imagem e som, virtual, biblioteconômico, documental e, por último, arquivístico.

O reconhecimento do museu virtual vem de encontro a práticas que começaram o século anterior. Com a popularização do uso da internet, que se iniciou no final do século XX, os museus enquanto instituições físicas iniciaram esforços para adequação ao novo conceito que exigia a criação de uma nova linguagem (LIMA, 2009).

Além disso, o uso de realidade virtual e realidade aumentada permite que o usuário tenha acesso a objetos que não estariam expostos em razão de custos, espaço físico ou risco à preservação. Tal aplicação também poderia constituir um museu virtual (EICHLER, 2007, s/p.).

O museu deste século ainda está se configurando e depende da aproximação entre a coleção e o público, deve trabalhar no relacionamento entre ambos (LARA FILHO, 2006b, p.9).

É necessário que o museu mude seu foco e passe a ser um espaço de experiência relacional, adotando uma curadoria procedimental, isto é, aquela que busca abrir um leque de opções a partir de princípios organizadores de forma a possibilitar que os interatores recombinaem os dados e informações. A autoria ou curadoria não mais irá 'inculcar' verdades, 'fabricar' leituras, mas favorecer diferentes patamares de interpretação (LARA FILHO, 2006b, p.9, aspas do autor).

A concepção contemporânea de museu engloba tanto a preservação da produção humana quando de um espaço que incite a comunicação refletindo sobre os "registros do conhecimento e divertimento" (VAN PRAËT, 2004 *apud* EICHLER, 2007, s/p.).

Considerações Finais

Neste artigo procurou-se apresentar brevemente o percurso dos museus, desde os *museion* da Grécia e do Egito, os Gabinetes que se multiplicaram pela Europa durante o Renascimento, atravessando a mudanças de pensamento vigente ocasionadas pela Revolução Francesa e aterrissando no museu do século passado e no que se espera das instituições nos dias de hoje.

A complexa tarefa de salientar os movimentos relevantes de milhares de anos de história assemelha-se à função de curadoria, essencial ao funcionamento dos museus. Porém, como toda atividade seletiva, são envolvidas ações subjetivas que não devem permanecer ocultas.

Assim considera-se imperativo exprimir o recorte feito, tanto na escolha de fontes ligadas aos próprios termos, quanto na eleição dos relatos do Brasil e mundo. Longe da pretensão de um estudo completo, acomoda-se satisfatoriamente na tentativa

de se enquadrar como um ligeiro referencial cronológico que abre caminhos apresentando tópicos para uma pesquisa mais aprofundada, caso deseje do leitor.

BRIEF HISTORICAL OVERVIEW OF THE INTERCROSS OF MUSEUMS, EXHIBITIONS AND EXPOGRAPHY

Abstract: This paper intends to give a brief historical overview about museums, exhibitions and the current expographic incursions. Despite conforming to a widely discussed subject, there is a shortage of brief, concise reports that relate the three terms. Thus, this text propose a synthetic chronological compilation of the historical journey of museums from their ancestors as the *mouseion* of antiquity, moving through universal exhibitions, museums and science centers to what should be expected from the museum in the 21st century, constantly relating the evolution of the museal environment and its design.

Keywords: Expography. Exhibition. Museum. Historical Overview.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LA COMBINACIÓN DE MUSEOS, EXPOSICIONES Y EXPOGRAFÍA

Resumén: Este artículo esta destinado de dar una breve descripción histórica sobre museos, exposiciones y las incursiones en la expografía. A pesar de apareserse a un tema ampliamente discutido, hay una escasez de informes breves y concisos que relacionen los tres términos. Por lo tanto, se propone una compilación cronológica sintética del viaje histórico de los museos desde sus antepasados como el *mouseion* de la antigüedad, moviéndose a través de exposiciones universales, museos y centros de ciencia con lo que se debe esperar del museo en el siglo XXI, relacionando constantemente la evolución de la historia del entorno museal y su diseño.

Palabras clave: Expografía. Exposiciones. Museo. Reseña histórica.

Referências

BENNET, Tony. **The Birth Of The Museum: History, theory, politics.** Londres: Routledge, 1995.

BOTTALLO, Marilúcia. **A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira.** 2011. 255 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Informação, Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte.** São Paulo: Martins, 2008.

CARLAN, Claudio Umpierre. Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa. **História** (São Paulo), Franca, v. 27, n. 2, p. 75-88, dez. 2008. [Http://dx.doi.org/10.1590/s0101-90742008000200005](http://dx.doi.org/10.1590/s0101-90742008000200005).

COSTA DUARTE, A. M. **O Museu Nacional da Ciência e da Técnica: no contexto da evolução da Museologia das Ciências. Da ideia do Museu à sua oficialização (1971-1976).** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

CURY, M. X. **Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 365-380, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo: ICOM e Armand Colin, 2013. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 02 fev. 2020.

DEUTSCHES MUSEUM. **History and Overview.** Disponível em: <https://www.deutsches-museum.de/en/exhibitions/transport/marine-navigation/history/>. Acesso em: 24 dez. 2020.

EICHLER, Marcelo Leandro; PINO, José Claudio del. **Museus virtuais de ciências: uma revisão e indicações técnicas para o projeto de exposições virtuais.** *Renote*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, 28 dez. 2007. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/1679-1916.14377>. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/renote/article/view/14377>. Acesso em: 30 maio 2020.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço Construído: O Museu e suas exposições.** 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia e Patrimônio, Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

FABRIZI, Mariabruna. **El Lissitzky's "Cabinet of Abstraction".** 2015. Disponível em: <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>. Acesso em: 29 maio 2020.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930.** 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GADSBY, Jennifer. **Scenography in Museum Design: An examination of its current use, and its impact on visitor's value of experience.** 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) - Institute of Art And Design, Birmingham City University, Birmingham.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O Museu e a Vida.** Rio de Janeiro: Fund. Nacional Pró-memória, 1990. Tradução de Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge.** London and New York: Routledge, 1992.

HOWARD, Seymour. ALBANI, WINCKELMANN, AND CAVACEPPI: The transition from amateur to professional antiquarianism. *Journal of the History of Collections*, Oxford, v. 4, n. 1, p. 27-38, 1 jun. 1992. [Http://dx.doi.org/10.1093/jhc/4.1.27](http://dx.doi.org/10.1093/jhc/4.1.27).

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Museu em Números.** Brasília: IBRAM, 2011.

LARA FILHO, Durval de. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Informação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.enancib.ppgci.ufba.br/premio/USP_Larafilho.pdf. Acesso em: 29 maio 2020.

_____. O museu como um espaço relacional. In: Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação, 7, 2006b, Marília. **Anais [...]**. Marília: Unesp, 2006. p. 1-9. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/1287/Durval-Lara%20Filho.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 maio 2020.

_____. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, Campinas, v. 2, n. 21, p. 163-169, out. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tinf/v21n2/06.pdf>. Acesso em: 30 maio 2020.

LEWIS, Geoffrey D. **Museum**. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution#ref76500>. Acesso em: 13 jan. 2020.

LIMA Diana Farjalla Correia. O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam. In: Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação, 10, 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2009.

MACGREGOR, Arthur. The Ashmolean as a museum of natural history, 1683-1860. **Journal of the History of Collections**, Oxford, v. 13, n. 2, p. 125-144, 1 Jan. 2001.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. **Museus Da Imagem E Do Som: O Desafio Do Processo De Musealização Dos Acervos Audiovisuais No Brasil**. 2012. 448 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

MOUTINHO, Mário Canova. A construção do Objecto Museológico. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 4, n. 4, junho, p. 7-59, 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/244>. Acesso em: 31 maio 2019.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre Expografia: quarto exposições paulistanas no século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p.471-480, jul./dez. 2011.

PRIMO, Judite. Museologia e Design na Construção de Objectos Comunicantes. **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura**, n. 7, 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2290>. Acesso em: 31 de maio 2019.

ROSARIO, C. C. do. O lugar mítico da memória. **Morpheus**. Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2002.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa.

SCHWARTZ, Karla Galal. **O lugar do Design nas exposições de arte**: algumas contribuições para a definição de suas funções. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado – Departamento de Artes e Design) – PUCRIO, 2017.

SIMMONS, John E. **Museums: A History**. Lanhan: Rowan & Littlefield, 2016.

SUANO, Marlene. **O Que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SQUEFF, Leticia. Revendo a missão francesa: a missão artística de 1816, de Afonso D'escragnoille Taunay. In: Encontro De História Da Arte Do IFCH, 1, 2005, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2006. p. 563 - 570.

VALENTE, M.E., CAZELLI, S e ALVES, F. **Museu, ciência e educação**: novos desafios. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, vol. 12 (suplemento), p. 183-203, 2005.

SOBRE OS AUTORES

Alceu Paulo da Silva Neto é mestrando em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM); Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Priscila Almeida Cunha Arantes é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); docente da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).

Recebido em 06/06/2020

Aceito em 21/08/2020