

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Vanessa Geiger Renck

**OS IMPACTOS DO PROJETO EXPOGRÁFICO NA EXPERIÊNCIA DE VISITAÇÃO
A EXPOSIÇÕES**

ESPECIALIZAÇÃO EM MUSEOLOGIA, CULTURA E EDUCAÇÃO

São Paulo

2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Vanessa Geiger Renck

**OS IMPACTOS DO PROJETO EXPOGRÁFICO NA EXPERIÊNCIA DE VISITAÇÃO
A EXPOSIÇÕES**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA em **Museologia, Cultura e Educação**, sob a orientação da Profa., Dra. **Viviane Panelli Sarraf**.

São Paulo

2023

Os impactos do projeto expográfico na experiência de visitação a exposições

Vanessa Geiger Renck

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Museologia, Cultura e Educação, sob a orientação da Profa., Dra. Viviane Panelli Sarraf.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Profa., Dra. Viviane Panelli Sarraf

Profa., Dra. Luciana Pasqualucci

Prof., Dr. Eduardo Cardoso

Agradecimentos

Primeiramente à minha orientadora, Viviane, pela sua disponibilidade, sabedoria e atenção no acompanhamento desse trabalho.

Aos meus professores da especialização em Museologia, Cultura e Educação pelos ensinamentos, trocas e carinho. Terminei esse curso segura de que estou no caminho certo.

Aos meus colegas pelas colaborações, risadas, encontros e indicações, em especial à Laís e ao Daniel.

Aos meus pais, Delise e Carlos Alberto, pela participação, incentivo aos meus estudos e os caminhos que eu escolhi, acolhimento e impulso sempre que precisei.

Às minhas amigas, Gabriela e Laura, por sofrerem e vibrarem comigo, na mesma intensidade, e sempre acreditarem em mim.

Ao Rodrigo, pela paciência, carinho e envolvimento em várias etapas desse trabalho.

Ao Felipe, pelo suporte e revisão.

Aos meus amigos e familiares, pelo apoio e escuta.

Os impactos do projeto expográfico na experiência de visitação a exposições

Vanessa Geiger Renck

Resumo

Este trabalho consiste em um estudo sobre o projeto expográfico. O ponto de partida é um panorama geral da história das exposições, explorando os processos de concepção e organização espacial destas. Ao longo do trabalho é abordada a questão da exclusão que certos modelos de expografia podem representar, os quais frequentemente negligenciam a diversidade de corpos, cognições e capacidades. Para ilustrar as ideias discutidas, são analisadas três exposições de instituições culturais distintas. Dessa forma, pretende-se exemplificar as aplicações práticas dos pontos levantados sobre expografia, e enfatizar as variedades de recursos para promover acessibilidade e inclusão nas exposições.

Palavras-chave: Arquitetura, museus, exposições, expografia, museografia.

Abstract

This essay represents a study on exhibition designs. The starting point is an overview of the history of exhibitions, exploring the processes of conception and spatial organization of them. Throughout the essay, the issue of exclusion that certain exhibition displays may represent, which often neglect human diversity, be it body types, cognitive and physical abilities, is addressed. To illustrate the ideas discussed, three exhibitions from different cultural institutions are analyzed, exemplifying the practical applications of the points raised about exhibition designs, and emphasizing the varieties of resources to promote accessibility and inclusion in exhibitions.

Keywords: Architecture, museum, exhibition design, exhibition display, museum studies.

Sumário

1.	Introdução	7
2.	Breve histórico sobre expografia	11
3.	Expografia, ergonomia e acessibilidade	19
4.	Estudos de caso: da teoria à prática da expografia	25
4.1.	Museu de Arte de São Paulo	26
4.2.	Pinacoteca do Estado de São Paulo	31
4.3.	Museu do Ipiranga/ Museu Paulista da USP	39
5.	Considerações finais	49
6.	Referências bibliográficas	53

1. Introdução

Expografia é uma palavra que tem derivações do grego e do latim. *Expono*, do latim, significa apresentar, mostrar, destacar e *graphein*, do grego, escrever. O que indica a relação entre espaço e discurso. Discurso esse, que se origina principalmente na curadoria, mas também na extensa pesquisa realizada pelas outras áreas dos museus, e é traduzido no espaço através da expografia.

O termo expografia é bastante recente, um complemento do termo museografia, que é a aplicação prática dos conhecimentos museológicos, no que concerne à administração do museu, à conservação (preservação e documentação) e à comunicação (exposição e educação). No entanto ela é muito mais utilizada para falar sobre a comunicação expositiva. Já a palavra *expografia* foi proposta em 1993, por André Desvallées, para desvincular dos museus e ampliar para exposições não museais:

A expografia é a arte de expor. O termo foi proposto em 1993, para complementar o termo museografia para designar a colocação em exposição e aquilo que diz respeito a ambientação, assim como o que está ao seu redor, nas exposições (com exceção das outras atividades museográficas, como a segurança, a conservação, etc), e que essas últimas se situam em um museu ou em um lugar não museal. Ela visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel para traduzir o programa científico de uma exposição. (DESVALLÉES, 1998, p. 221, apud FIGUEIREDO, 2011, p.197)

A museóloga Marília Xavier Cury, no livro *Exposição, concepção e montagem*, define que exposição é conteúdo e forma. O conteúdo é apresentado tanto pelas informações e objetos expostos, como pelos diálogos entre o emissor (a exposição) e o receptor (o público). Os museus não devem se colocar como transmissores unilaterais de conhecimento, e sim propositores de temáticas e críticas. E a forma significa a organização da informação no espaço expositivo, tanto a estruturação do conteúdo, quanto a espacialização da exposição. Expografia dá forma à exposição. Os textos, legendas, mobiliários, suportes, luzes, cores são alguns dos elementos

que compõem um projeto expográfico e que dão as características visuais e espaciais de uma exposição:

Se exposição é conteúdo e forma, a forma permite a comunicação. Sem o designer ou arquiteto, a exposição não sai das ideias. É ele que materializa os valores embutidos no enunciado central e no desenvolvimento conceitual. E ele também que dá valor ao espaço e torna a experiência do público possível, a experiência sensorial, interativa e criativa. (CURY, 2005, p.113)

Ao concebermos uma exposição estamos na verdade construindo uma experiência para o público. Os elementos expográficos nos dão muitas possibilidades para formar essa experiência, mas a percepção de uma exposição é muito particular de cada visitante, pois depende das suas referências, conhecimentos e intenções. Ao proporcionarmos uma experiência, apesar de não podermos prever o impacto que ela causará em cada pessoa, devemos nos assegurar que as condições para usufruir dela sejam as mesmas. No caso das exposições, é fundamental nos certificarmos de que todos os visitantes possam estar e circular no espaço, possam interagir com as obras e os conteúdos expostos. Nesse sentido, a expografia torna-se tão significativa, quando ela possibilita a suavização de barreiras físicas, comunicacionais e sensoriais e aproximação dos diferentes públicos com as exposições:

A importância [...] está na confluência entre instituição e público no espaço da exposição. A exposição é o ambiente da experiência, mas não a recepção pois esta é um processo que antecede e sucede a visita ao museu.

Nessa linha de pensamento, julgo fundamental que os profissionais de museus sintam-se participando de uma experiência, que esteja conectada com experiências anteriores e influencie experiências profissionais futuras. (CURY, 2005, p. 45)

Como pesquisadora na área de museologia e atuante no campo da expografia, reuni meus conhecimentos práticos e teóricos nessa pesquisa. Me propus analisar três projetos expográficos de três instituições relacionadas às artes, todas na capital paulista: o Museu de Arte de São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu do Ipiranga/ Museu Paulista. Priorizei as exposições de caráter mais longo por entender que nelas seria mais plausível fazer algumas intervenções para equiparação das experiências dos visitantes. E também, pois é

através da apresentação do seu acervo que uma instituição demonstra suas visões e intenções.

Optei por museus paulistas por acreditar que a cidade representa um dos polos culturais do nosso país, onde estão concentrados grande parte dos museus, dos projetos culturais e também para onde são destinados os maiores investimentos no setor. Eles representam alguns dos maiores museus brasileiros, pelos seus espaços, seus acervos e seus números de visitação. Não necessariamente são os museus mais conectados com os brasileiros, mais atentos e receptivos às diversidades sociais, cognitivas e físicas.

Waldisa Russo, afirma, no texto *Exposição: texto museológico e o contexto cultural*, que as soluções adotadas em um projeto expográfico sofrem uma influência cultural bastante significativa. Os percursos, as entradas e saídas, os textos e as formas de comunicação dos museus estão muito atreladas aos hábitos sociais e culturais de uma população:

O próprio percurso – os roteiros e itinerários que propomos para uma exposição – tem de ser pensado em razão de hábitos culturais ou de formulações que pretendemos, como, por exemplo, circulação a partir da direita, porque é hábito da população preferir o lado direito da entrada; ou circulação a partir da esquerda, porque a exposição é um texto e nós lemos da esquerda para a direita. [...]. Há povos ou populações em que é forte a tradição oral; um texto gravado, audível diante de um objeto, terá certamente mais resultado em termos de comunicação que um grande painel com texto literário diante do qual as pessoas poderão passar indiferentes. [...]

O tempo utilizado num percurso, o cálculo exato para um percurso agradável (não cansativo), racional e econômico (sem idas e vindas, rodeios e voltas) e, sobretudo, dosar o tempo necessário para que o maior número possível de pessoas possa introjetar e extroverter significados... Tudo tem de ser considerado. (GUARNIERI, 1986, p.140)

Ao aproximar a questão ao nosso país, ela destaca a nossa proximidade com os trópicos, geográfica e culturalmente; e as características da nossa cultura brasileira, principalmente em relação às cores, sons e realidades; e como os museus brasileiros pecam ao desvalorizar essas relações. Ao termos os museus europeus e americanos como nossos maiores referenciais e nos mantermos apegados aos conceitos do cubo branco, corremos o risco de descaracterizar nossas instituições e afastá-las da nossa população:

A luz e a cor não são quaisquer, nem são indiferentes. Tenho quase certeza de que se nossos museus não usassem tanto o branco e preto e o cinza como cores constantes de seus suportes, a população teria muito mais desejo de permanecer e de voltar. Talvez este seja um dos motivos para que as pessoas sejam cada vez mais visitantes ocasionais e cada vez menos frequentadores (assíduos) de nossos museus.

Dizemos, gritamos e cantamos que somos um país tropical; vemos, nas pinturas das casas e nos trajes do povo, o gosto pelas cores vivas... Sabemos que os tons vermelhos, os verdes e os azuis fortes são os que a retina humana guarda por mais tempo e insistimos em cores neutras, falsamente nobres e dignas.

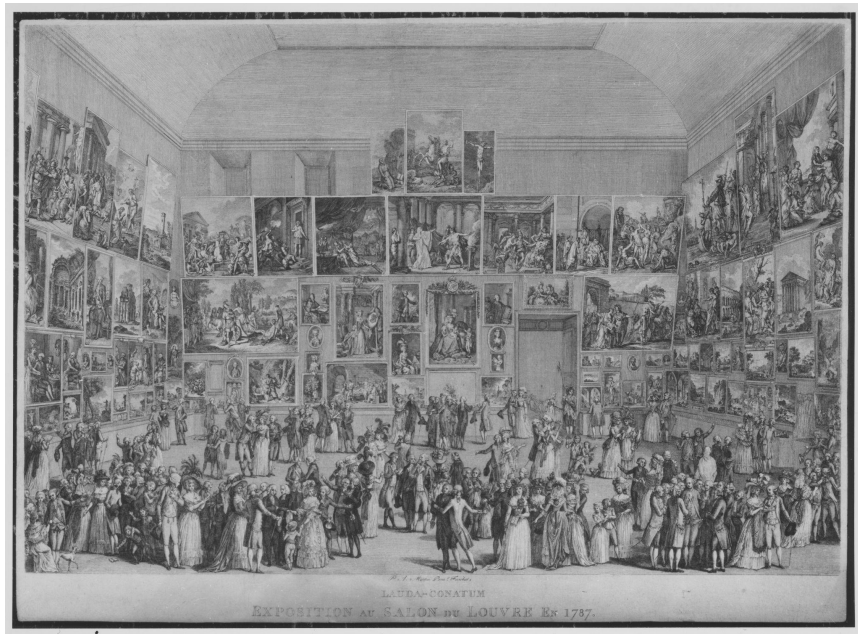
As exposições em vez de estarem carregadas de vida, simulam grandes funerais de objetos inertes, descaracterizados e sem a força evocativa de seus cenários de origem. (GUARNIERI, 1986, p.141)

2. Breve histórico sobre expografia

O projeto expográfico existe antes que se atribuisse essa nomenclatura, ele acompanha as exposições desde os princípios. Mesmo que não fosse projetado por um profissional, sempre houve um pensamento quanto às formas de expor. As primeiras exposições e os antecessores dos museus, segundo muitos pesquisadores, são os Gabinetes de Curiosidades. Espaços privados em que pessoas afortunadas reuniam suas coleções diferenciadas, por vezes exóticas, de objetos, pinturas, esculturas, caças e acumulavam tudo que conseguiam nas paredes, tetos e chão dos espaços.

Essa mesma lógica expositiva caracterizava os Salões Parisienses, as únicas exposições de arte legítimas no fim do século XVIII. Nesses eventos, as obras eram excessivamente concentradas nas paredes, ocupando todos os espaços disponíveis das paredes, do chão ao teto, invisibilizando a própria arquitetura dos locais. Nessa configuração, poucos quadros estavam na altura dos olhos. Estes eram os mais valorizados, enquanto outros, que se aproximavam dos limites das paredes, eram menosprezados, dada à má visualização. Visto que eram exposições com júri e premiação, os artistas mais consolidados tinham suas obras em posições centrais - na altura dos olhos - enquanto os novos artistas eram mal representados.

Imagem 01



Representação de um salão parisiense pelo artista Pietro Antonio Martini, obra *Exposition au Salon du Louvre en 1787* (Louvre, 1787) - The Elisha Whittelsey Collection, MET Museum

As exposições precisavam de novas proposições de montagem. O excesso de obras, molduras e elementos nas paredes, assim como a rigidez na disposição das obras e seleção dos artistas foram os principais questionamentos dos movimentos, ditos vanguardistas, que surgiram. Os impressionistas foram os primeiros a contestar as montagens tradicionais dos Salões, no final do século XIX. Eles sugeriram, como contraponto, um protagonismo maior das obras, molduras mais finas e respiros maiores entre os quadros, proporcionando uma apreciação individual das obras. Na sequência, os cubistas sugeriram o descolamento das esculturas das paredes, reforçando suas tridimensionalidades. Os espaços ao redor delas ofereceram, ao público, novas possibilidades de visualização e interação. Por último os dadaístas criaram experiências diferenciadas de visita às exposições, em espaços não institucionais, com mais liberdade na montagem e ambientação dos espaços. Passaram a fazer uso de elementos cênicos para compor os espaços, criar percursos e provocar movimentações dos visitantes.

Esses movimentos de vanguarda evidenciaram a relação obra e espaço, explorando ferramentas arquitetônicas para proporcionar uma experiência de

visitação. Através do estímulo de sensações, positivas ou negativas, mas independentemente marcantes, reforçaram as intenções dos artistas para as exposições.

A partir dessas experimentações espaciais criou-se o ideal de espaço expositivo: o cubo branco. Apelidado assim por causa do excesso de branco nas paredes e tetos e da própria iluminação. Mais uma vez, na tentativa de dar o máximo de protagonismo às obras, eliminam-se quaisquer interferências externas a elas. Espaços assépticos, neutros, irreais. O' Doherty no livro *No interior do cubo branco* retrata:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre como se dizia, "para assumir vida própria". Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado. [...]
Sem sombras, branco, limpo, artificial - o recinto é consagrado à tecnologia da estética. (O'DOHERTY, 2002, p. 4)

No cubo branco, assim como o nome sugere, a arquitetura é minimizada em função da arte. Assim como o visitante. Essa frieza do ambiente sugere um certo comportamento do visitante, que só pode ocupar aquele espaço com o olho e a mente. A presença do corpo não é tão requisitada e o público é reduzido, novamente, à posição de observador.

O cubo branco expande-se para "museus brancos", e a inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, em 1929, consolida essa proposição expositiva modernista de arquitetura neutra e espaço purista. Um momento histórico bastante relevante colabora para o fortalecimento desse modelo museal americano, que é o deslocamento do circuito artístico mundial da Europa para os Estados Unidos, e a aquisição de muitas obras europeias por acervos norte-americanos, devido à Segunda Guerra Mundial que devastava a Europa.

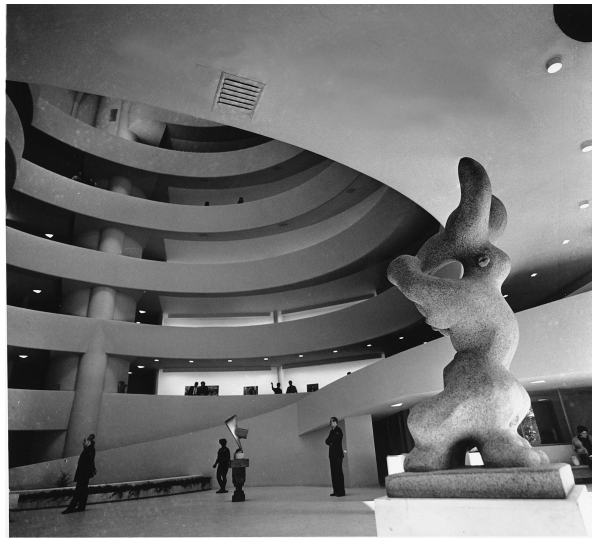
Imagem 02



Vista das salas na primeira exposição do MoMA Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh (1929).-
Arquivo do Museu de Arte Moderna NY

Logo após, o Guggenheim, também em Nova York, em 1959, por sua vez, inaugura a ideia de museu como obra de arte. Um edifício de formas cônicas, imponentes e destoantes dos edifícios adjacentes, projeto do arquiteto americano Frank Lloyd Wright. Internamente, o museu é caracterizado por paredes curvas, rampas de circulação e um enorme vão central, conectando visualmente todos os andares e permitindo a entrada de luz natural, pois ele é fechado superiormente por uma cúpula de vidro. A arquitetura assumiu protagonismo em relação às obras. Se por um lado a arquitetura desse museu é monumental, por outro é um desafio museológico. As clarabóias tiveram que ser cobertas poucos anos depois da inauguração e substituídas por iluminação artificial, painéis tiveram que ser construídos para vencer as curvas das paredes. Pela sua complexidade espacial, a arquitetura do edifício exige projetos expográficos muito específicos a cada exposição. Essa relação tensionada entre arquitetura e arte é questionada até hoje e está presente em muitos projetos arquitetônicos de museus contemporâneos.

Imagem 03



Vista do átrio do museu Solomon Guggenheim de Nova York. (1959) - Publicada em jornal em 1959, fotografia associada ao Associated Press Wirephoto.

Importante ressaltar que dos moldes americanos surgiram nossos museus brasileiros de arte moderna: o MAM de São Paulo, e posteriormente o MAM do Rio de Janeiro e além deles o MASP. Seguindo os preceitos modernistas, os projetos desses museus são os exemplos brasileiros de um fenômeno ocidental, tanto pelo espírito empresarial dos fundadores, quanto pelas linhas arquitetônicas. Eles representam ideais modernistas de plantas livres de estruturas – pilares e paredes - e com isso muita flexibilidade, além de neutralidade e funcionalidade. Eles também se assemelham quanto à predominância dos vidros nas fachadas, mais uma diretriz modernista, no entanto amplamente discutida no meio museológico, devido a possíveis malefícios em obras, causados pela incidência de luz solar.

Imagem 04



Construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em que podemos perceber a ‘planta livre’ e a abundância de vidros nas fachadas. (1960) - Centro de Documentação e Pesquisa do MAM - RJ

Concomitantemente é esboçado o modelo museográfico (ou expográfico) modernista, adotado em larga escala pelos museus ocidentais, até hoje:

Os elementos dessa nova museografia podem ser assim resumidos: cubos, praticáveis e painéis autoportantes distribuídos estrategicamente no salão de exposição, tanto como recurso para aumentar a metragem linear expográfica, quanto como alternativa para minimizar a interferência da paisagem no espaço expositivo, que esse tipo de arquitetura moderna propicia, em razão de seus extensos panos de vidro laterais. Essa é a solução adotada até hoje para a obtenção de melhores condições de espacialização, fixação e montagem em favor da fruição das obras em exposição. (CASTILLO, 2008, p. 134)

A solução adotada até hoje, dos cubos, praticáveis e painéis autoportantes é bastante lógica. Cubos e praticáveis¹ elevam as obras tridimensionais do chão, as destacam e as protegem do piso e eventuais acidentes com os visitantes; e os painéis criam superfícies planas para pendurar obras bi e tridimensionais, fora as paredes do museu – que muitas vezes são históricas ou envidraçadas e por isso não podem ser furadas ou suportar peso. Mais que isso, os painéis também criam barreiras visuais e limitam percursos possíveis dentro da exposição. Todas essas

¹ Plataformas metálicas, com sistema de ajustes de altura. Devido a praticidade de montagem e desmontagem é muito utilizado em eventos efêmeros. Para as exposições são criadas, usualmente, adaptações mais elegantes e neutras desse sistema.

peças são utilizadas na cor branca, e raramente em algum tom de cinza. Consequentemente, é amplamente utilizada por décadas em exposições, não só de arte, como históricas, antropológicas, entre outras.

Mais recentemente, com a tecnologia participando de todas as esferas da nossa vida, as exposições estão adotando suportes mais tecnológicos. Totens, telas, projetores, entre outros equipamentos audiovisuais estão sendo amplamente utilizados em exposições, como soluções atrativas e interativas para os visitantes, mas que também diminuem a necessidade de construção de estruturas temporárias.

O extremo da adoção das ferramentas digitais expositivas são as exposições imersivas, em que os conteúdos expositivos são projetados nas paredes, tetos e pisos, e as referências do espaço arquitetônico são anuladas e só percebemos as projeções. Com isso, elimina-se a necessidade de qualquer suporte expositivo, visto que não há objetos expostos. Nesses casos, o espaço expositivo passa a se assemelhar a caixa preta do teatro, em que perdemos a noção do espaço em função da iluminação do palco e do cenário. Outro exemplo é a sala de cinema, que também cria esse efeito, para que o foco seja a tela. A grande diferença é que em ambas as situações estamos sentados, e somos apenas observadores, diferentemente das exposições, em que deveríamos ser atuantes. A falta de objetos e conteúdos não elimina a atribuição de significados, mas dá menos margem para experiências reflexivas e questionadoras.

Outra perspectiva questionável desses novos modelos de exposições é um certo esvaziamento de conteúdos. Enquanto os museus tradicionais têm equipes inteiras destinadas à pesquisa, curadoria, educação, acervo para elaboração de conteúdos informativos e educativos acerca das temáticas, das obras, dos artistas, as exposições imersivas pecam um pouco nessas questões, e limitam-se aos materiais audiovisuais, estéticos e atrativos, sem o apoio de textos e informações. Esse apelo visual desse tipo de exposição reforça uma dimensão “instagramável” que temos visto em muitas exposições recentes, inclusive com a abertura de alguns “Museus da Selfie” que são locais com cenários, cores e objetos bonitos para redes sociais.

É necessário considerar os prós e os contras das exposições desse caráter. Ao mesmo tempo que ela oferece um entretenimento por vezes esvaziado de significado, ela pode aproximar públicos que se sentem intimidados, por não estudarem ou trabalharem na área da cultura. Ou mesmo públicos que às vezes não estão tão interessados em frequentar exposições, como crianças ou adolescentes, pois os espaços culturais muitas vezes não oferecem atrativos próprios para eles. A tecnologia pode ser um facilitador do acesso.

3. Expografia, ergonomia e acessibilidade

A arquitetura exerce um papel importantíssimo na recepção e acolhimento dos visitantes. Assim, como ela pode representar uma barreira para algum público, ela pode potencializar a experiência e permanência na exposição. Diversas instituições culturais brasileiras ocupam edificações antigas, que foram projetadas para receber outras funções originalmente. Antigos bancos, correios, delegacias, prisões, entre outros, recebem em seus espaços, hoje, exposições de temáticas variadas. Além das funções diferentes, há também a questão do patrimônio histórico e a dificuldade de fazer alterações arquitetônicas nesses locais.

A acessibilidade em espaços culturais está pautada em algumas legislações brasileiras, entre elas o Estatuto de Museus, por meio da Lei nº 11.904, de 2009, que traz a universalidade do acesso enquanto princípio fundamental dos museus. Seguida da Política Nacional de Educação Museal - PNEM, de 2017, que propõe o termo “acessibilidade plena”, que afirma que aspectos físicos, intelectuais e afetivos devem ser considerados para eliminação dos obstáculos para pessoas com deficiência.

Consequentemente, a expografia é uma ferramenta significativa para atenuar essas barreiras já impostas, e acolher os visitantes aos museus. Aliada a outras estratégias como curadoria, mediação e comunicação acessíveis, elas oferecem soluções sem intervir abruptamente na arquitetura construída e descaracterizar o patrimônio edificado - fator muito relevante para os órgãos e legislações do tombamento.

A questão pode ser diferente quando os projetos arquitetônico e expográfico são pensados conjuntamente, e desenvolvidos paralelamente. É o caso do MASP, inaugurado em 1968, ambos os projetos de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi. Antes da construção do prédio da Avenida Paulista, ainda na antiga sede, a arquiteta já estava desenvolvendo sistemas expositivos que contrariavam os moldes do “cubo

branco”. O rompimento com os padrões expositivos da época foi selado ao propor os cavaletes de vidro, para exibição do acervo do museu na sua nova sede.

A arquiteta propôs um diálogo fortíssimo entre a parte interna e externa do museu, entre arquitetura e expografia. O conceito estabelecido pelo vão livre – e toda sua permeabilidade visual e física - faz-se presente nas expografias projetadas por Lina. Ela projetou cavaletes de vidro para exposição das obras, fazendo alusão aos cavaletes de pintura utilizados por artistas. Em um sistema composto por uma base retangular de concreto e uma lâmina de vidro, as obras eram fixadas nas lâminas, através de uma régua de madeira oculta, dando a sensação de flutuarem no espaço. Dos vidros da fachada, as lâminas de vidro que sustentam as obras; das estruturas de concreto, as bases para os cavaletes; do térreo livre, o espaço expositivo leve, fluído. Ao serem dispostos no espaço, os cavaletes possibilitam a penetração do olhar e participação ativa dos visitantes, que escolhem seus percursos e movimentações no espaço:

É difícil imaginar uma solução mais minimalista em termos materiais e de desenho e, ainda assim, mais ousada em termos expográficos e de rompimento com regras clássicas de museografia que o cavalete de cristal concebido por Lina Bo Bardi para MASP. Um objeto que dá continuidade à arquitetura do edifício, de concreto e vidro. [...] Um aparato que quase se anula frente à sua própria invisibilidade, mas que cria uma presença transformadora ao ser colocado em uso. (AGUIAR, 2015, p.78)

Imagem 05



Vista da pinacoteca do MASP, onde podemos ver o sistema expositivo de Lina Bo Bardi: os cavaletes de vidro e as configurações espaciais das obras. (1969) - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Para a comunicação expositiva, as fichas técnicas e legendas das obras, Lina propôs posicioná-las na parte de trás dos quadros, também na lâmina de vidro, assim os visitantes entrariam em contato primeiro com a obra, antes de terem informações do artista e da técnica.

Nomes e técnicas importam muito aos entendedores de arte, mas podem ser intimidadoras para os que não trabalham e pesquisam a área. Desse modo, as pessoas são estimuladas às suas interpretações e percepções, sem interferências. Essa lógica é utilizada pelo museu, em sua pinacoteca, até os dias atuais, no entanto hoje as obras estão dispostas de forma cronológica, o que induz um percurso histórico por elas. As intenções de criar um espaço mais convidativo, mais acessível e democrático eram muito fortes nas decisões arquitetônicas de Lina Bo Bardi. As pessoas como protagonistas das arquiteturas:

Para a arquiteta importa como aquele lugar novo vai ter vida. Em seus desenhos podemos ver o planejamento da vida que ocorre mais do que a arquitetura que a abriga. Lina desenhava a vida, a existência num lugar. Poeticamente leva-nos à liberdade porque deixa que determinemos como a vida pode ser, no vão do MASP (1957-1968) ou no salão de convivência do SESC Pompéia (1977-1986), por exemplo. (GRINOVER. 2011, p.8)

Lina tinha uma ideia de museu, e essa ideia era manifestada através da expografia e da arquitetura, mas também era compartilhada pelo seu marido Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP. Ambos acreditavam no papel social do museu,

priorizaram um caráter didático para as exposições e propuseram atividades pedagógicas para formação de novos artistas. Pioneiras para sua época, muitas visões de Lina e Pietro ainda são muito pertinentes para os dias atuais, mas precisam passar por algumas atualizações para cumprirem as demandas atuais em relação à acessibilidade e inclusão:

Creio que chegou o momento de reformar os museus, de refazê-los de modo a que eles sirvam às pessoas, que orientem e a formação de seu gosto, que as coloquem diante do antigo, [...] para dali tirar energias vitais úteis para o futuro.

Um museu como nós entendemos prevê, antes de tudo, uma arquitetura capaz de conter suas múltiplas atividades. Uma arquitetura sistematizada de modo a tornar possível o desenvolvimento orgânico de uma pedagogia em que as leis estejam ainda, implicitamente, contidas no bom gosto, no amor pela arte e no conhecimento da história, na participação no trabalho, na precisão, na sensibilidade. Não uma arquitetura-prisão mas uma arquitetura livre, com os interiores móveis, paredes automáticas, assoalhos, iluminação e acústica convenientes para um lazer agradável. (BARDI, P.M, 1950, p. 50 apud TENTORI, 2000, p. 190).

Avançamos nas legislações referentes à acessibilidade em espaços expositivos, e elas se expandiram para além dos aspectos físicos. Hoje entende-se por acessibilidade universal aspectos físicos, comunicacionais, educacionais. Muitos desses aspectos, senão todos eles, podem ser englobados pela expografia: cores das paredes; tipos de iluminação; posições, tamanhos e recursos das legendas - fonte ampliada e em Braille, por exemplo; posicionamento das obras, espaços para circular e permanecer ao redor das obras; bancos e outras possibilidades para sentar; recursos interativos e sonoros - audio e videoguias; além dos recursos de mediação multissensoriais, réplicas de obras e objetos e mapas ou maquetes táteis, por exemplo; são algumas das ferramentas expográficas para ampliar a acessibilidade. É importante ressaltar que apesar de serem incorporados na expografia, essas questões não são necessariamente decisões dos profissionais de expografia, elas precisam vir de outras áreas do museu como demandas e os arquitetos oferecerem soluções através da expografia:

Na maioria dos espaços culturais brasileiros que se intitulam acessíveis, as adequações oferecidas se limitam à acessibilidade física, compreendida como eliminação de barreiras arquitetônicas. Nesses espaços a acessibilidade não é considerada universal, o que envolve a comunicação, o acesso à informação e a inclusão social praticada nas relações sociais. Nos demais espaços a acessibilidade é compreendida no âmbito das áreas de educação e ação cultural em programas especiais ou inclusivos, mas que se

limitam a incluir os públicos não usuais em atendimentos educativos e eventos esporádicos. (SARRAF, 2016, p. 78)

Até meados da década de 1980, nas primeiras discussões de acessibilidade em espaços expositivos, os aspectos arquitetônicos eram os únicos considerados. As leis e normas são relativamente recentes no Brasil, a Norma Brasileira de Acessibilidade foi publicada pela primeira vez em 1984, e o primeiro instrumento de lei que a regulamentou em 2000, estabelecendo critérios básicos para a promoção da inclusão, mediante a supressão de barreiras e obstáculos nos espaços públicos, edifícios e meios de transporte. Desde então a norma passou por quatro revisões, em 1994, 2004, 2015 e 2020, devido às evoluções no entendimento e na nomenclatura em relação à acessibilidade. Mesmo com a ampliação do conceito de acessibilidade para uma esfera mais universal, que envolve parâmetros físicos, comunicacionais e sociais, no caso das instituições culturais, a arquitetura - o espaço físico - ainda pode representar o primeiro obstáculo que o visitante se depara quando inicia uma visita. Por isso é fundamental que seja repensado de forma a promover a equiparação de acessos e usos. As diretrizes para isso estão fundamentadas nos conceitos de Desenho Universal, da arquitetura e do design, baseados na diversidade existente na nossa sociedade.

O criador do termo Desenho Universal foi o arquiteto norte-americano Ron Mace, tetraplégico, que formou um grupo de pesquisadores da Universidade da Carolina do Norte, na década de 1980. Mace defendia uma arquitetura pensada para atender o máximo de usuários e necessidades, sem segregações ou adequações exclusivas. O grupo de pesquisadores ligados ao projeto de Ron Mace listou sete princípios definidores, que poderiam ser aplicados em todos os ambientes, serviços e produtos, visando a maior gama possível de usuários. O projeto deveria ser igualitário, adaptável, óbvio, conhecido, seguro, sem esforço e abrangente:

1. Igualitário: uso equiparável – são espaços, objetos e produtos que podem ser utilizados por pessoas com diferentes capacidades
2. Adaptável: uso flexível – design de produtos ou espaços que atendam pessoas com diferentes habilidades e diversas preferências, sendo adaptáveis para qualquer uso;
3. Óbvio: uso simples e intuitivo – de fácil entendimento para que uma pessoa possa compreender, independente de sua experiência, conhecimento, habilidades de linguagem, ou nível de concentração;

4. Conhecido: informação de fácil percepção – quando a informação necessária é transmitida de forma a atender às necessidades do receptor, seja ele uma pessoa estrangeira, com dificuldades de visão ou audição;
5. Seguro: tolerante ao erro – previsto para minimizar os riscos e possíveis consequências de ações acidentais ou não acidentais;
6. Sem esforço: baixo esforço físico – para ser usado eficientemente, com conforto e com mínimo de fadiga
7. Abrangente: dimensão e espaço para aproximação e uso – que estabelece dimensões e espaços apropriados para o acesso, o alcance, a manipulação e o uso, independente do tamanho do corpo, da postura ou da mobilidade do usuário. (CARLETTO e CAMBIAGHI, 2008, p. 12-16)

4. Estudos de caso: da teoria à prática da expografia

A partir dos meus conhecimentos teóricos e práticos sobre projetos expográficos, dos conceitos de acessibilidade universal, dos aprendizados adquiridos no curso de especialização em Museologia, Cultura e Educação analisei os projetos expográficos das três instituições escolhidas, Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu do Ipiranga/ Museu Paulista. Reunindo os meus referenciais às visitas técnicas, pude perceber algumas propostas bem-sucedidas e algumas possibilidades de adaptações para melhor atender a diversidade de públicos que visitam as exposições. Foram escolhidas as exposições de longa duração - que apresentam o acervo - por entender-se que nelas seria mais plausível fazer algumas intervenções para equiparação das experiências dos visitantes. Busquei analisar as exposições com um olhar tanto de visitante quanto de profissional da área.

As duas primeiras têm seus acervos compostos exclusivamente por objetos artísticos: pinturas, esculturas, instalações, vídeos, entre outros. E a última é classificada como museu de história, com conteúdos e objetos que não se restringem ao universo artístico, mas que também são documentais, antropológicos e históricos, retratando as memórias coletivas do nosso país.

Seus projetos expográficos tem muitas diferenças e algumas semelhanças. Os museus contam com equipes internas responsáveis pela expografia, principalmente arquitetos. Através das minhas pesquisas e conversas com alguns profissionais, chegou ao meu conhecimento que apesar da presença dos profissionais internos, as exposições de longa duração - que expõem os acervos - foram projetadas, majoritariamente, por escritórios e equipes externas.

4.1 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

No caso do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, estudei a exposição de longa duração *Acervo em transformação*, situada no segundo andar do museu. Esse espaço expositivo segue o sistema expositivo proposto por Lina Bo Bardi, dos cavaletes, já descritos no capítulo anterior. As obras estão organizadas cronologicamente, seguindo períodos artísticos, todas voltadas para a entrada da sala expositiva, de forma que enxergamos uma sobreposição das obras ao entrarmos no espaço.

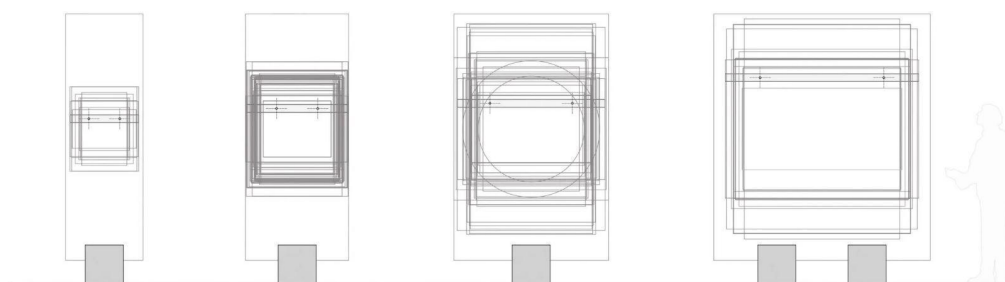
A ausência de paredes, sistema expositivo mais convencional, permite que as pessoas que visitam a exposição tomem decisões quanto aos seus percursos. Elas assumem posições mais ativas e autônomas nas suas visitas, a partir dos seus interesses, seus olhares e suas referências. Uma das gestões do MASP adotou as paredes divisórias por um período, limitando as circulações, e foi muito criticada por isso, por ter desrespeitado a arquiteta e ignorado a relação das arquiteturas, do edifício e da exposição:

“O público não é visto como ignorante, como alguém que provavelmente não tem as ferramentas intelectuais necessárias para lidar com o conteúdo apresentado. Na situação proposta por ela, o visitante passa a ser visto como um parceiro a partir da criação de uma situação espacial que não permite passividade.” (AGUIAR, 2015, p.86)

A volta dos cavaletes, em 2015, depois de quase vinte anos fora do espaço, é na verdade uma releitura dos originais, seguindo os mesmos moldes, com algumas inovações propostas pelo escritório Metro Arquitetos. Pensando na diversidade e quantidade das obras e na possibilidade de alternância das peças expostas, foram desenvolvidas quatro tipologias de cavaletes, simples e duplas. As dimensões foram definidas a partir de levantamento das dimensões dos quadros, para que os mesmos suportes acomodassem distintos quadros. Segundo os arquitetos, a maior adaptação feita por eles foi o modo de fixação das obras às

lâminas de vidro. Foram inseridas barras metálicas em todas as contramolduras - peças em madeira instaladas na parte posterior de todas as obras. Os parafusos presos às barras seguem o mesmo padrão dos furos nas folhas de vidros, facilitando o processo de instalação e nivelamento das obras.

Imagem 06



Esquema das tipologias dos cavaletes, que acomodam obras de várias dimensões. (MASP, 2015) - Retirado do site Metro Arquitetos.

Imagem 07



Sistema metálico que fixa as obras nos cavaletes. (MASP, 2015) - Retirada do site Metro Arquitetos.

As únicas exceções são as obras tridimensionais, que não possuem um suporte expositivo específico e estão ou apoiadas no piso ou em vitrines envidraçadas. Esses suportes foram desenvolvidos posteriormente, e buscam dialogar com os cavaletes de Lina, mas não foram desenhados por ela.

Imagem 08



Vista da pinacoteca, onde vemos a sobreposição dos cavaletes e também algumas obras diferentes, suspensas ou apoiadas no piso. (MASP, 2021) - Fotografia de autoria própria.

As legendas estão na parte de trás das obras e espaços de circulação são previstos ao seu redor, para que os visitantes façam o movimento de caminhar em volta das mesmas. Em algumas situações, não previstas pela arquiteta, as legendas foram para o chão, em placas metálicas pequenas. Essas peças no chão, tornam a leitura difícil para todos os visitantes, tanto os que estão de pé (considerando uma estatura média) quanto aqueles em cadeira de rodas ou com mobilidade reduzida. Para ler os textos na íntegra é necessário abaixar-se e aproximar-se. Ambos os modelos (no cavalete ou no chão) pecam no tamanho, por conterem letras com fontes bem pequenas e poucas informações destacadas. Na tentativa de amenizar esse problema, o MASP oferece um recurso em áudio de comentários sobre as obras, através de um aplicativo, em que algumas obras são comentadas, por curadores, professores, pesquisadores e em alguns casos por crianças, nas obras em que elas estão retratadas. No entanto, esse aplicativo, que tem um grande potencial, é pouco divulgado no museu e no espaço expositivo, e temos que ler todo texto para no fim nos depararmos com essa informação.

Imagem 09

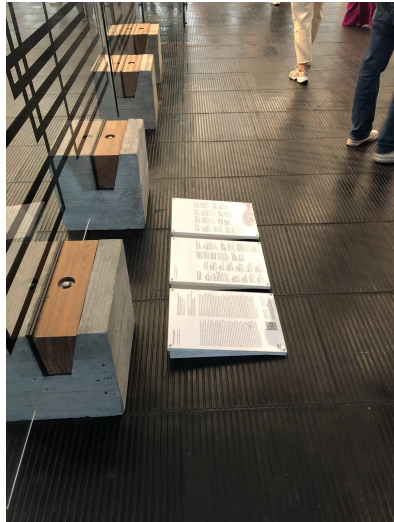


Imagem 10



Imagem 11



Imagem 09: Posicionamento das legendas de chão, em frente às obras. (MASP, 2021) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 10: Dimensões e distâncias das legendas de chão em relação aos visitantes, aqui exemplificadas pelo meu próprio corpo. (MASP, 2021) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 11: Legenda posicionada no verso da obra, em que percebemos a quantidade de texto, tamanho da fonte e informação sobre o audioguia. (MASP, 2022) - Fotografia de autoria própria.

A disposição dos cavaletes soltos pelo espaço expositivo, mantida pela gestão do museu, refletia as convicções da arquiteta de proporcionar percursos fluidos e autônomos aos visitantes. Apesar do viés popular da arquitetura e

expografia de Lina Bo Bardi, sua concepção sobre popular, democrático e inclusivo e de outros profissionais da área dos museus e das pessoas, de maneira geral, estava muito relacionada à classe social. Lina queria atrair pessoas de diversas classes sociais e vivências para dentro do museu, mas não considerava a pluralidade dos seus corpos, movimentos e capacidades.

Ao longo dos anos, com o crescimento do acervo e a redução dos espaços vazios entre os cavaletes, criou-se um empecilho para as equipes educativas do museu. Não há espaço para concentração de grupos entre as obras, para visitas mediadas ou atividades educativas, e com essa justificativa o MASP não oferece nenhum tipo de visita agendada, para nenhum tipo de grupo. Essa mesma questão impossibilita que sejam dispostos bancos pela pinacoteca, e assim não há chance de descanso e respiro no meio do espaço. As pessoas só podem sentar próximas às entradas e saídas, onde há bancos. Para públicos mais velhos, ou com alguma dificuldade de locomoção, ou cognição, torna-se muito difícil apreciar a exposição de forma completa, visto que a quantidade de obras é grande e demanda um tempo significativo de visita. No entanto, quando circulamos pela sala expositiva, percebemos largos corredores laterais, junto à fachada envidraçada, que poderiam ser aproveitados para as funções citadas.

Imagem 12



Imagem 13

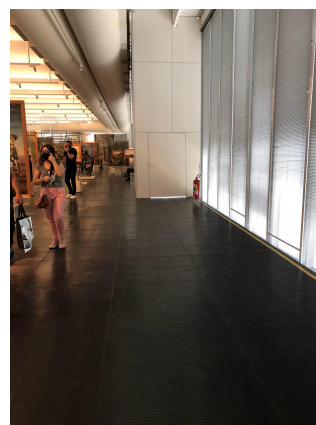


Imagem 12: Bancos disponíveis apenas na entrada/saída da pinacoteca, com redução de espaço em função do distanciamento social durante a pandemia. (MASP, 2021) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 13: Exemplo de espaço disponível na pinacoteca tanto para colocação de bancos, quanto para recepção de grupos em visitas mediadas. (MASP, 2021) - Fotografia de autoria própria.

4.2 Pinacoteca do Estado de São Paulo

A Pinacoteca do Estado de São Paulo adota uma postura mais inclusiva e democrática, para além do discurso. Situada em um local complexo da cidade de São Paulo, no Bairro da Luz, que apresenta questões sociais bastante fortes, a instituição não pode ficar alheia ao seu entorno urbano. Apesar de já ocupar um edifício histórico desde a década de 1930, entre as décadas de 1990 e 2000, a Pinacoteca esteve inserida em um contexto de requalificação do bairro e reabilitação dos edifícios por instituições culturais, assim como a Sala São Paulo (1999), o Memorial da Resistência (2002) e o Museu da Língua Portuguesa (2006). Apesar de esses novos programas atraírem pessoas de classes médias e altas, as casas, ruas e praças da região são definidas por forte ocupação popular, com muitas pessoas em situação de vulnerabilidade social - moradores de rua, dependentes químicos, profissionais do sexo. No momento da revitalização do edifício para abrigar o mais antigo museu de arte da cidade, essa questão já foi posta: democratizar o acesso à

cultura. Até hoje, ainda está nas intenções das gestões municipais da cidade transformar a Luz em um “bairro cultural”.

A edificação, construída entre 1897 e 1900, passou por restauração sob responsabilidade do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, e outros dois arquitetos convidados: Eduardo Colonelli e Welliton Torres. Desde o momento em que foram chamados para esse projeto, por órgãos federais e estaduais, a relação do investimento público-privado, a “promessa” do poder público de requalificação de uma área através de equipamentos culturais e a ampliação do acesso à cultura, já eram problemas que a arquitetura deveria procurar solucionar. Por oito anos da década de 1990, em que o edifício esteve em obras para transformar os espaços do antigo Liceu de Artes e Ofícios em museu, os arquitetos focaram em conciliar a manutenção das características arquitetônicas originais e a adequação do edifício às necessidades técnicas e funcionais. Para solucionar problemas no telhado ele foi substituído por uma enorme claraboia que banha os espaços internos com luz natural. Para ampliar os espaços expositivos e abrigar exposições temporárias e permanentes foram quebradas algumas paredes; e para possibilitar diversos percursos expositivos entre as salas foram criadas passarelas suspensas:

Em resumo, as justificativas de Paulo Mendes da Rocha para a reestruturação espacial da Pinacoteca, baseadas em parte na crítica ao projeto original do prédio, ressaltam aspectos relacionados à visibilidade e movimento. Enquanto no prédio original a “circulação não fluía”, a intervenção arquitetônica criou novos eixos de deslocamento, com mais possibilidades de movimento para os visitantes, permitiu uma “grande transparência” e ampliou as relações de visibilidade entre os ambientes, ao passo que a situação anterior era “labiríntica” ou seja complexa e com visibilidade restrita. Assim, a reestruturação espacial da Pinacoteca teve por objetivo ampliar as possibilidades de movimentação dos visitantes e ao mesmo tempo facilitar a compreensão por parte dos usuários da organização espacial do prédio. (BECK, 2011, p. 10)

Essa fluidez na visão e no percurso dentro do museu permite que o visitante aproprie-se do espaço. Uma intenção que está presente nos projetos arquitetônicos da Pinacoteca e do MASP, provavelmente não por casualidade. As arquiteturas de ambos os museus lançam as intenções para relação com o público, e depois cabe aos projetos expográficos consolidar e atualizar essas intenções, conforme legislações e mudanças no público e na sociedade.

No caso da Pinacoteca, o projeto curatorial e expográfico para a exposição *Pinacoteca: Acervo* é bastante inusitado. Em vez de dispor as obras cronologicamente (conforme períodos artísticos) ou categoricamente (conforme estilo artístico), a instituição optou, a partir de 2020, por organizá-las tematicamente, em núcleos criados pela equipe curatorial: *Territórios da Arte*; *Corpo e território*; e *Corpo individual / corpo coletivo*. A partir desses três "macro núcleos" temáticos, o projeto expográfico e curatorial distribuiu as obras pelas salas expositivas em "sub núcleos", em que cada sala representa um recorte da temática principal.

Essa exposição de acervo prolonga-se por várias salas e andares da instituição. São salas em formatos tradicionais, quadrados ou retangulares, e as obras estão dispostas nas quatro paredes de cada uma. Em alguns casos ainda foram criados novos painéis para proporcionar mais superfícies expositivas.

Imagem 14



Vista de sala expositiva, em que podemos ver a disposição das obras nas paredes e compartimentação da sala com alguns painéis. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria

Os textos curatoriais, para cada uma das salas, propõem reflexões e indagações sobre os artistas, os assuntos e as possibilidades de associações com questões contemporâneas, sejam elas individuais ou coletivas. Assim, provocam os visitantes a pensarem sobre as obras, os papéis da arte, mas também sobre os seus

contextos pessoais. Além desses textos, o museu explora outras possibilidades de “engajar” o público. Nas paredes das salas estão algumas legendas com QR codes, que dão acesso a outras reflexões, textos críticos, poemas, vídeos e músicas, para os mais curiosos. Em algumas salas, suportes metálicos presos às paredes contém pranchas com materiais educativos para uso do público espontâneo. São duas versões, infantil e adulta, que podem ser utilizadas de forma individual ou coletiva. Como as visitas espontâneas normalmente não são acompanhadas por educadores, esses materiais tem como objetivo oferecer alguns pontos para análise, instigar algumas reflexões e interpretações e também propor algumas atividades - principalmente para as crianças e para as famílias - assim como os próprios educadores fazem em suas visitas mediadas.

Imagem 15

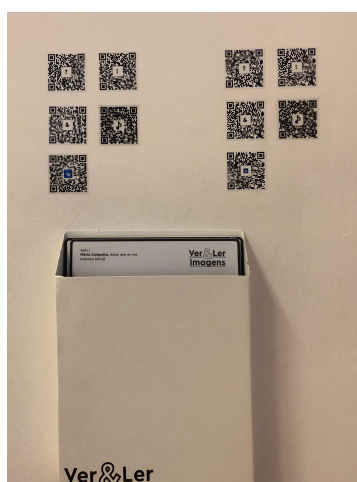


Imagem 16

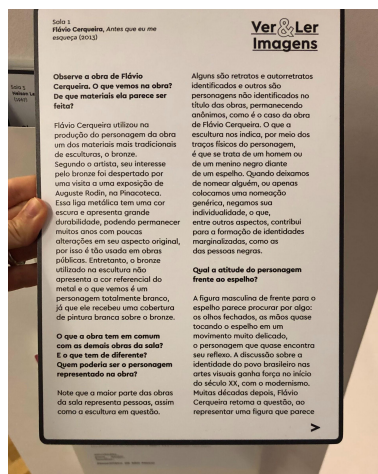


Imagem 17

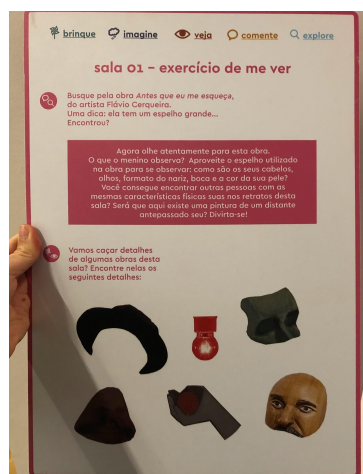


Imagem 15: Escaninhos com pranchas de textos e atividades para público infantil e adulto. Proposta educativa incorporada no projeto expográfico. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 16: Prancha com textos contendo reflexões e questionamentos acerca de uma obra da sala expositiva. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 17: Prancha com proposta de atividade infantil acerca de duas obras da sala. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Para garantir que todos os públicos tenham a possibilidade de experienciar a exposição integralmente: audioguias com descrição e videoguias em Libras, acessíveis através de QR Codes, narram algumas obras apresentadas nas salas para pessoas com deficiência auditiva ou visual; recursos táteis e visuais estão disponíveis, priorizando visitantes com deficiência visual ou baixa visão, mas livres para todos os interessados, conforme informações da legenda. Reproduções em relevo tátil de algumas obras selecionadas estão nas salas expositivas, e pranchas com algumas amostras de materiais que compõem as molduras, as bases e as próprias obras, para que os visitantes sintam as texturas e as temperaturas desses objetos. Todos esses recursos de leitura, toque e audição são absorvidos pela expografia, que deve pensar os posicionamentos, as alturas e as dimensões para proporcionar a melhor experiência para todos os públicos.

Somados a esses recursos táteis, no entanto, precedente a eles: a Galeria Tátil de Esculturas Brasileiras. Uma galeria no último andar da Pinacoteca, em que doze esculturas de bronze de obras do acervo estão apresentadas para serem tocadas por pessoas com deficiências visuais. A expografia inteira da galeria foi

pensada de forma específica contendo piso tátil para orientação do percurso para a exploração das obras, espaços livres para parar e tocar nas esculturas, mapas e informações complementares em texto ampliado e Braille:

A seleção das obras levou em consideração este público, que participou de visitas orientadas ao museu nos últimos cinco anos. Dentre outros critérios adotados para a escolha das esculturas estão: dimensão, forma, textura e diversidade estética, que facilitam a compreensão e apreciação artística dessas obras ao máximo. Rodolfo Bernardelli, Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Amilcar de Castro, entre outros.

A Galeria está organizada de maneira acessível. O percurso de visitação é orientado por um piso tátil, que permite e indica um caminho para a exploração das obras que se encontram nesta galeria. A mostra conta com recursos de apoio, como folder e catálogo em dupla leitura (tinta e Braille), além de áudio-guia elaborado especialmente para o público-alvo participante desta exposição. A disponibilidade desses materiais pode ser consultada na recepção do museu. (PINACOTECA, 2016) ²

Imagem 18

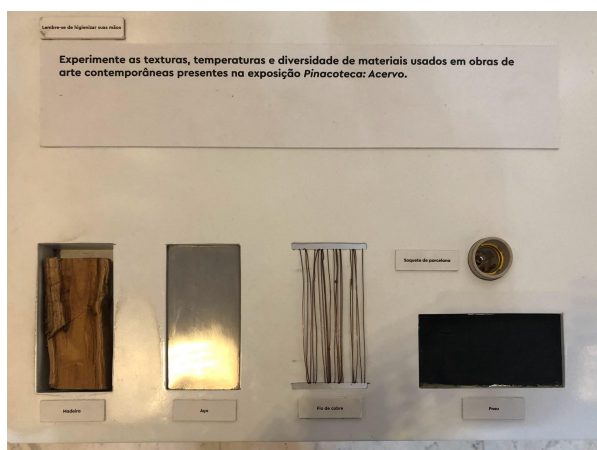
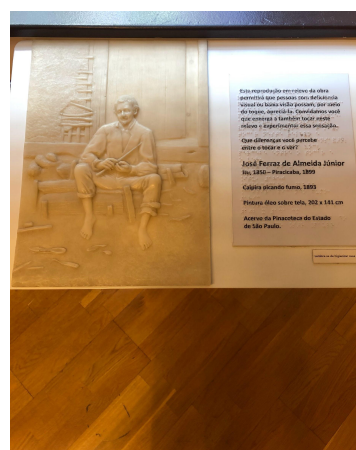


Imagem 19



² Disponível em:

<<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/galeria-tatil-de-esculturas-brasileiras/>> Acesso em maio de 2023.

Imagem 20



Imagem 18: Prancha tátil com amostras de materiais presentes nas obras do acervo, sejam materiais das próprias obras, das molduras, dos suportes, com texto explicativo. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 19: Prancha tátil com reprodução em relevo de uma das obras do acervo, com texto explicativo ampliado e em Braille. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 20: Entrada da Galeria de Esculturas Brasileiras, com texto ampliado, reprodução de escultura e mapa tátil da sala. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Outros recursos mais comuns, presentes nos espaços expositivos da Pinacoteca são pensados para públicos menos específicos. Um deles é a presença de bancos nas salas expositivas – no mínimo um, e em algumas salas dois - para que os visitantes possam descansar durante a visita, ou mesmo sentar para analisar as obras, ler os textos, conversar e pensar sobre os objetos expostos e as reflexões propostas. Provavelmente essa quantidade de bancos ainda é insuficiente comparado a quantidade de visitantes que o museu recebe diariamente, por isso eles estão propondo outra solução, que presenciei na minha última visita: bancos móveis, que podem ser levados pelo visitante durante a visita e armados no espaço expositivo conforme necessidade. Essa estratégia é adotada por museus internacionais, como Victoria and Albert Museum e British Museum em Londres e Metropolitan Museum em Nova York, há algum tempo, pensando no público idoso ou com alguma dificuldade de locomoção, mas acaba por atender os mais variados públicos. São bancos leves e dobráveis, com uma alça para carregar na mão.

Imagem 21

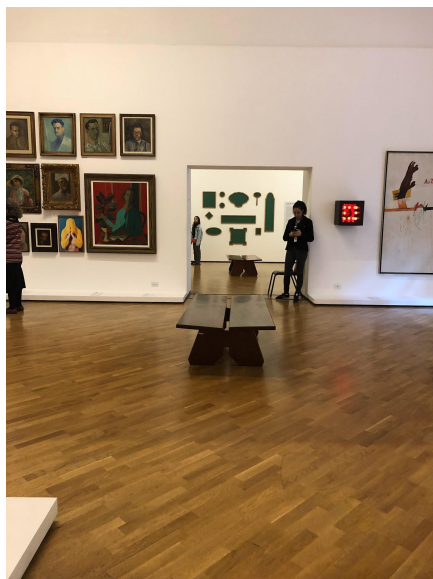


Imagem 22

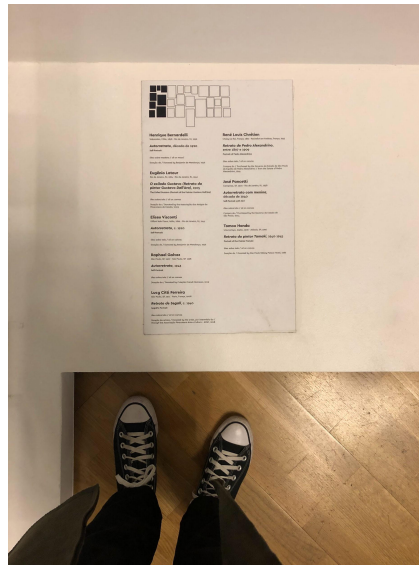


Imagem 21: Bancos fixos, em madeira, espalhados pelas salas expositivas. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 22: Bancos móveis e dobráveis para os visitantes transportarem pelas salas. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Utilizando os mesmos critérios para comparação entre instituições: todas legendas na exposição *Pinacoteca: Acervo* estão posicionadas no chão. Elas estão um pouco elevadas do chão, em uma estrutura arquitetônica em L, que sobe verticalmente formando as paredes expositivas, e horizontalmente cria tanto o afastamento mínimo entre os visitantes e as obras de arte quanto a superfície de apoio para as legendas. Considerando a altura média dos visitantes e a posição de pé em que se encontram, as legendas também estão em fontes pequenas e apresentam bastante informação, visto que nas legendas as obras estão reunidas por posicionamento em parede, o que pode ser tanto cansativo quanto difícil de ler.

Imagem 23



Dimensões e distâncias das legendas de chão em relação aos visitantes, aqui exemplificadas pelo meu próprio corpo. (Pinacoteca, 2022) - Fotografia de autoria própria.

4.3 Museu do Ipiranga/Museu Paulista da USP

Ampliando um pouco o espectro dos museus de arte temos o Museu do Ipiranga/Museu Paulista, que acolhe, entre muitas coisas, objetos de arte relacionados à história dos cidadãos brasileiros. São quadros, esculturas, objetos, louças, mobiliários, entre muitos outros.

Lembrando brevemente a história desse museu: sua inauguração foi em 07 de setembro de 1895, com um acervo composto por peças etnográficas e arqueológicas, além de outros objetos de naturezas diversas, como itens históricos, zoológicos e botânicos. Próximo ao centenário da independência, que seria em 1922, o governo do Estado de São Paulo indicou uma nova direção, para que fizesse transformações no museu e na sua temática, para exaltar o estado e a nação. A partir do projeto do novo diretor, o local passou a ser considerado um museu de História com um acervo focado nas tradições paulistas e nacionais.

De lá até o fechamento do museu em 2013 algumas intervenções espaciais e estruturais foram feitas. Uma das mais danosas, a longo prazo, foi a escavação de um subsolo para área técnica, que provocou instabilidade nas estruturas-base da edificação. Obras de manutenção e restauro foram realizadas ao longo dos anos, mas não foram suficientes para sanar todos os problemas que a edificação apresentava. Em 2013, o museu foi obrigado a fechar suas portas, pois a segurança dos visitantes e dos funcionários internos estava em questão, visto que havia risco de desabamento de estruturas e partes do teto - e só reabriu ao público em 2022.

Depois de alguns anos em busca de patrocinadores e apoios financeiros, e de um primeiro projeto de restauro engavetado, houve um concurso aberto para escolha da melhor proposta de restauração e modernização do Museu do Ipiranga, e seleção de um escritório de arquitetura responsável pelas obras. Em 2018, é feita a contratação da Hereñú + Ferroni Arquitetos para desenvolvimento e execução dos projetos de restauro da edificação histórica, arquitetura dos novos espaços e paisagismo do jardim:

O conjunto de intervenções propostas não quer ter destaque. O objetivo geral não é impor a face do novo, mas revelar de maneira nova o que já estava lá, por meio de articulações, disposições espaciais e percursos que as intervenções discretamente propiciam. A ênfase dos novos elementos não reside em sua aparência, mas no seu desempenho, no que são capazes de promover, na sua eficácia em dinamizar e potencializar as virtudes das preexistências. Dois princípios fundamentais das proposições são: o de menor agressão à integridade física e visual do edifício e a possibilidade de reversão dos acréscimos propostos. (HEREÑU + FERRONI ARQUITETOS, 2017)³

O projeto expográfico é assinado por outro escritório, o Metrópole Arquitetos. As diretrizes para o projeto vieram da equipe curatorial do museu. São 11 exposições de longa duração, divididas em dois eixos: *Para Entender o Museu* e *Para Entender a Sociedade*.

O eixo *Para Entender a Sociedade* é composto por exposições ligadas às linhas de pesquisa do Museu. São elas: *Uma História do Brasil*; *Passados Imaginados*; *Territórios em Disputa*; *Mundos do Trabalho*; *Casas e Coisas* e *A Cidade Vista de Cima*.

³ Disponível em: <<https://www.hf.arq.br/projeto/museu-paulista/>> Acesso em julho de 2023.

O eixo *Para entender o Museu* é formado por uma exposição que trata da história do edifício e da formação das coleções, além de introduzir o visitante ao tema da Cultura Material. O eixo é composto ainda por quatro exposições que abordam o ciclo curatorial em um museu, ou seja, convida o visitante a conhecer como um museu trabalha nas várias etapas da curadoria. As exposições desse eixo são: *Para Entender o Museu*, *Catalogar: Moedas e Medalhas*; *Colecionar: Imagens do Cotidiano*; *Conservar: Brinquedos* e *Comunicar: Louças*.

Imagem 24

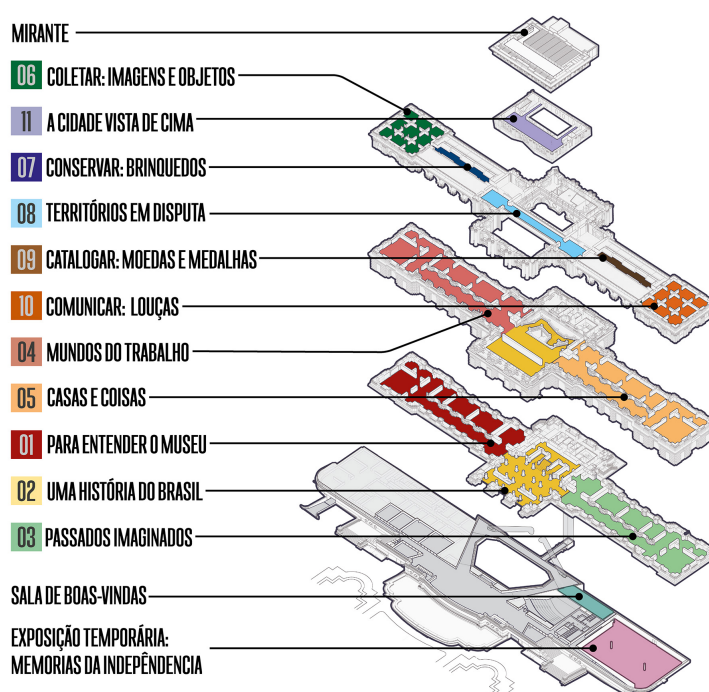


Diagrama das exposições de longa duração no Museu Paulista. (2022) - Retirado do site Metrópole Arquitetos

Como indica o diagrama, a cada exposição foi atribuída uma cor, que está aplicada nas sinalizações e textos expositivos, sobre um fundo cinza em dois tons diferentes, que distingue os dois eixos curatoriais: cinza claro nas cinco exposições do eixo *Para entender o Museu* e cinza grafite nas seis exposições do eixo *Para entender a sociedade*. De forma sutil, através das cores, a intenção é de que os

visitantes diferenciem as temáticas e ao mesmo tempo as relacionem aos assuntos dos eixos.

Imagem 25



Vista de sala expositiva, em que podemos ver a identidade visual proposta, os painéis em cinza com títulos e elementos em cor. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia retirada do site Metrôpole Arquitetos

Seguindo a mesma sutileza, os suportes expositivos foram desenhados para que se integrassem aos ambientes do museu e não competissem com os detalhes arquitetônicos ou com os objetos expostos. Segundo os arquitetos, a expografia busca “afirmar a qualidade de uma intervenção contemporânea em diálogo com a arquitetura eclética do edifício, evitando ao máximo confundir uma e outra por meio de elementos miméticos.” (METRÓPOLE, 2022)⁴

O sistema expositivo foi projetado com poucas tipologias de suportes, mas atendendo às diferentes necessidades do acervo do museu. As telas e elementos em parede que não estavam já incorporados às paredes foram colocados em “painéis perimetrais”, (chamados assim pelos arquitetos pois os painéis ocupam o perímetro todo de algumas salas). Os elementos tridimensionais, de maiores dimensões e maiores pesos, foram expostos no interior de vitrines em metal e vidro.

⁴ Disponível em: <<https://metropole.arq.br/expografia-do-museu-ipiranga>> Acesso em julho de 2023.

Os recursos de mediação multissensoriais foram dispostos em mesas com dimensões e alturas baseadas nos conceitos de desenho universal, a fim de englobar os públicos mais diversos e oferecer autonomia aos usuários, permitindo a aproximação para pessoas em cadeiras de rodas e pessoas de baixa estatura e oferecendo conforto ao toque para pessoas com deficiência visual, por exemplo. Com três suportes apenas (mesa, painel e vitrine) e algumas variações em cada um, o projeto expográfico conseguiu acomodar todo acervo do Museu Paulista.

Imagem 26



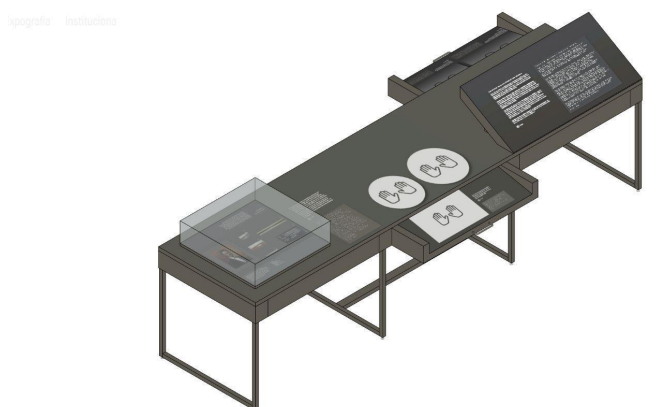
Vista de sala expositiva, em que podemos ver as mesas, as vitrines e os painéis perimetrais, além da relação da expografia com o antigo. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia retirada do site Metr pole Arquitetos

Visto que uma das questões colocadas no momento do fechamento do museu, em 2013, era a falta de acessibilidade do edifício e da exposição, no momento de sua reabertura, depois das obras, as exigências em relação à acessibilidade seriam significativas. Ambos os escritórios, responsáveis pelo projeto arquitetônico e pelo projeto expográfico, afirmam que seus projetos foram guiados pelos conceitos do Desenho Universal, pensando em soluções que considerassem todos os públicos e que seguissem as normas de acessibilidade.

No caso da expografia, as equipes curatoriais e educativas do Museu Paulista colocaram as suas demandas em relação aos suportes expositivos. Como

os arquitetos optaram por uma tipologia padrão, ela deveria acomodar todos os recursos de mediação e acessibilidade, que são muitos, no caso deste museu. E os recursos são tanto físicos quanto digitais. Por isso, as mesas expositivas diferem-se apenas pelos conteúdos expostos e alguns suportes acrescentados sobre elas: redomas acrílicas para expor objetos preservados; superfícies inclinadas para acomodar pranchas táteis ou visores e para criar a angulação ideal para leitura; apoios para segurar fones de ouvido e também gavetas, que podem ser abertas pelos visitantes, para descoberta de outros materiais e objetos.

Imagem 27



Esquema do sistema expositivo, nesse caso uma das configurações da mesa. (2022) - Imagem a partir de GIF retirado do site Metrópole Arquitetos

Todas as grandes obras do museu possuem recursos adicionais, para que todos os públicos possam ter uma experiência plena de visita, compreensão e percepção da história do Brasil. Muitas delas ganharam reproduções menores em relevo, para que pessoas com deficiência visual - mas não só - possam tocar livremente e compreender os elementos, os personagens e as paisagens. Muitas legendas e textos estão acompanhados de versões em Braille e em audioguias, e em alguns casos há telas, com recursos digitais, alguns com botões táteis para interação do público adulto e infantil e outras com vídeos e imagens que trazem um pouco da pesquisa que a equipe do Museu realiza sobre seu próprio acervo.

Imagem 28



Mesa expositiva com prancha tátil com reprodução de obra, indicação de faixa em audioguia e reprodução de impressão botânica. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia de autoria própria.

No eixo *Para entender o museu* são retratadas as histórias do museu, do edifício, dos agentes envolvidos e das coleções. Parte dessa história é contada através da sua arquitetura, então ela também ganha os recursos educativos e acessíveis para que todos os visitantes possam compreender suas formas e detalhes. Pequenas réplicas de algumas partes do edifício - colunas, sancas, detalhes - estão disponíveis nas mesas para manuseio, além de réplicas de objetos comuns.

Imagem 29



Imagem 30



Imagem 29: Mesa expositiva com mapa tátil do museu e réplicas de colunas e detalhes arquitetônicos para toque, além de textos em português, inglês e Braille. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia de autoria própria.

Imagem 30: Réplicas de colunas e detalhes arquitetônicos para toque. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia de autoria própria.

As legendas no Museu Paulista seguem um padrão de fonte, tamanho e formato. Em alguns casos são plaquinhas, junto dos objetos em posição vertical e horizontal, e em outros, como junto aos quadros incorporados às paredes, as legendas estão em pequenas estruturas que cumprem a função de apoiá-las, mas também de limitar a aproximação do público ao quadro.

Imagem 31



Imagem de estrutura de chão, que contém legenda da obra que está na parede, mas também cria uma limitação de espaço entre a obra e público. (Museu Paulista, 2022) - Fotografia de autoria própria

Para um museu com tantas salas expositivas e tantos objetos, quadros e textos a quantidade de bancos e possibilidades de sentar e descansar é escassa. Há algumas áreas designadas para isso, como na exposição *Casas e Coisas*, em que há uma ‘sala de estar’ recriada com móveis antigos, réplicas de sofás e poltronas que ocupavam salas em outros séculos. Ou a recepção do museu, em que fica a bilheteria e a chapelaria, em que estão disponíveis alongados bancos para sentar. No entanto, durante o percurso expositivo são poucas as opções, o que pode tornar a visita bastante cansativa, pelo deslocamento em si e pela quantidade de informações e pode impedir que algumas pessoas desfrutem plenamente da visita.

Imagem 32



Diagrama das salas da exposição *Casa e Coisas*, onde vemos que apenas na segunda sala (da esquerda para direita) há bancos/cadeiras para sentar (2022) - Retirado do site Metr pole Arquitetos

5. Considerações finais

Os impactos dos projetos expográficos nos visitantes são muitos. Esses projetos dão forma às exposições. Eles constroem as experiências e influenciam as percepções e as interpretações dos públicos. E vão além da cognição individual, também permitem que os visitantes criem relações afetivas com as obras e objetos expostos, em uma visitação.

Para que os visitantes consigam absorver conteúdos, atribuir significados e criar conexões com as obras é fundamental que as exposições proporcionem um ambiente receptivo e acolhedor para todos os públicos, não apenas para uma parcela. A equiparação das experiências é fundamental. Através dos diversos recursos expográficos disponíveis, a postura dos visitantes pode mudar de meros espectadores para protagonistas daquela vivência:

A ergonomia resultante da acessibilidade e do desenho universal, aplicados na concepção de espaços e o acolhimento possibilitado por mediações culturais que considerem diferentes maneiras de percepção e compreensão acerca dos conteúdos inerentes às linguagens culturais, são capacidades importantes para todos os indivíduos, não apenas para as pessoas com algum tipo de limitação ou que estejam em processo de desenvolvimento. Para que seja possível desenvolver a consciência corporal no relacionamento com o patrimônio cultural preservado nos espaços culturais, é necessário propor estratégias de comunicação e mediação que envolvem vários sentidos, diferentes formas de cognição e locomoção, para que todos os indivíduos sintam-se seguros de que podem e poderão usufruir desses espaços, independente de qualquer fato que ocorra em suas vidas e provoque mudanças. (SARRAF, 2015, p.233)

Ao comparar as exposições de longa duração das três instituições, com um olhar direcionado para os projetos expográficos, e para recursos de mediação multissensoriais que elas oferecem aos seus públicos, deve-se levar em consideração a temporalidade. Quanto mais recentes os projetos, mais atentos às normas e legislações de acessibilidade eles estão, e mais recursos eles disponibilizam. E não só, os museus também estão inseridos em um contexto atual, que exige deles que acompanhem as mudanças de comportamento e pensamento da sociedade.

O Museu Paulista é o melhor exemplo, entre os três, de boas aplicações das normas arquitetônicas de acessibilidade, mas também dos recursos educativos acessíveis e atuais. Ambos os escritórios envolvidos tiveram que considerar essas questões, pois em 2022, ano que o museu foi reinaugurado, as exigências em relação à acessibilidade e inclusão em espaços culturais eram fortes. A gama de recursos educativos é grande, assim, o museu conta com muitas possibilidades de tornar suas exposições e conteúdos disponíveis para todos os públicos. Além da temporalidade, o museu contou com muitos agentes financiadores e incentivadores do projeto, com interesses diversos.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi inaugurada, depois da restauração, em 1998. Desde lá, sua configuração espacial foi modificada algumas vezes. O projeto curatorial e expográfico atual, para a exposição do acervo, foi implantado só em 2020 - também recentemente. E foi nesse momento que a instituição abandonou a disposição cronológica e optou por uma montagem mais dinâmica e contemporânea. A distribuição das obras por temáticas incluiu os textos curatoriais, os materiais educativos (pranchas interativas e táteis) e os conteúdos adicionais, disponíveis nos QR Codes - todos propondo reflexões e aproximações do público com as obras e fazendo uso de diversos recursos inclusivos. E provavelmente esse é seu grande diferencial.

No ano passado, a Pinacoteca anunciou a ampliação dos seus espaços expositivos com a abertura de um edifício dedicado ao acervo de arte contemporânea, a Pina Contemporânea. A junção deste aos já existentes Pina Luz e Pina Estação - todos no parque da Luz - consolidam o museu como um dos maiores da América Latina, tanto pelas dimensões, quanto pelo acervo, e prometem proporcionar “um ambiente que cumpre os requisitos fundamentais para um museu do século XXI, ao mesmo tempo em que é amigável, inclusivo e acessível” (PINACOTECA, 2022)⁵. O novo espaço foi inaugurado em março de 2023 e renderia uma nova análise do seu projeto expográfico, que não foi possível, pois o início dessa pesquisa é anterior à inauguração do novo museu.

⁵ Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/edificio-pina-contemporanea/>> Acesso em julho de 2023.

O projeto expográfico do Museu de Arte de São Paulo é de 1968. A arquiteta Lina Bo Bardi foi autora do sistema expositivo dos cavaletes, que foi criado no momento da abertura do museu e seguiu sendo usado até a década de 1990, quando a gestão optou por uma montagem mais tradicional. Vinte anos depois, em 2015, eles voltaram, em novas versões a partir dos originais. Os tempos de Lina eram outros, os suportes foram concebidos com intenção de oferecer liberdade e autonomia aos visitantes, e criar um ambiente mais democrático. Até hoje eles continuam sendo muito ousados e diferenciados, proporcionando uma experiência de visita muito única e marcante. No entanto, ficam defasados em questões de acessibilidade e inclusão dos diversos públicos. Mesmo nos últimos oito anos surgiram muitas ferramentas, educativas e acessíveis, que o museu poderia considerar. E a fidelidade ao projeto original, usada como justificativa, pode estar reforçando barreiras. A escassez de recursos educativos, a inexistência de visitas mediadas, a dificuldade de ler alguns conteúdos são algumas das urgências que o museu tem que lidar.

As obras para expansão do museu estão ocorrendo. Um edifício ao lado será revitalizado e anexado ao museu, com nome de Pietro Maria Bardi (em homenagem ao primeiro diretor do museu). A inauguração está prevista para início de 2024. Nas divulgações oficiais da expansão do museu, modernidade e sustentabilidade foram muito citadas, afirmando que “esse projeto [...] está equiparado à tecnologia aplicada aos melhores museus do mundo” (MASP, 2021)⁶.

É evidente a importância de expografias mais acessíveis para garantir que todas as pessoas possam vivenciar integralmente as experiências de visita. A acessibilidade é um princípio fundamental que deve nortear a concepção e execução de exposições, pois todos saem beneficiados quando as exposições são pensadas para um espectro mais amplo de público:

Espaços que respeitam a diversidade, proporcionam acolhimento, oferecem recursos para facilitar a permanência dos visitantes em suas dependências, além de maneiras facilitadas de acessar a informação e conteúdos culturais

⁶ Disponível em: <<https://masp.org.br/emexpansao>> Acesso em julho de 2023.

tornam-se mais atrativos para todos os seus frequentadores.(SARRAF, 2015, p. 234)

Os museus, como locais de questionamentos, reflexões e transformações, tanto pessoais quanto coletivas, devem concentrar seus esforços para esclarecer questões como: a quem se destinam suas exposições? Quem consegue interagir e estabelecer vínculos com os conteúdos expostos?

Ao adotar soluções mais acessíveis em seus projetos expográficos, as instituições demonstram uma preocupação em ampliar o acesso à cultura e ao conhecimento. Além de cumprir com obrigações legais e éticas, tornar as exposições mais acolhedoras e participativas, para todos que as visitam, é uma forma de reconhecer e valorizar a diversidade da população, contribuindo para uma sociedade mais inclusiva e justa.

6. Referências bibliográficas

AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal**. 2015. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.16.2016.tde-07032016-143624.

ALVES, Giovana Cruz. **O lugar da arte: um breve panorama sobre a arquitetura de museus e centros culturais**. 2010.

ARAÚJO, Marcelo Mattos e COUTINHO, Maria Inês Lopes. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2010. ISBN 978-85-99117-59-0

BECK, Mateus Paulo. **Arquitetura, visão e movimento** : o discurso de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. Dissertação do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Estudos sobre expografia**: Quatro exposições paulistas do século XX. 2006. 326 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CAMBIAGHI, S. e CARLETTO, A. C. (2008). **Desenho universal** : um conceito para todos. São Paulo, Instituto Mara Gabrilli.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP**: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.16.2010.tde-17062010-092757

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005. ISBN 85-7419-593-6

FELICIO, Rafaela Alves. **Acessibilidade (Ao Patrimônio Tombado) Em Museus.** Anais do 6º Congresso Internacional de Educação e Acessibilidade em Museus e Patrimônio. São Paulo, 2021. ISBN: 978-65-990406-4-1

FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa de; MAZZILLI, Clíce de Toledo Sanjar. **Expografia contemporânea no Brasil:** a sedução das exposições cenográficas. Universidade de São Paulo, 2011.

FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de museu no Movimento Moderno:** principais estratégias nas décadas 1930-60. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura.** Título original: The Art-Architecture Complex. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017

GRINOVER, Marina Mange. **A forma a partir do espaço em uso,** construções de Lina Bo Bardi. 9º Seminário Docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, 2011.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura:** escritos de Lina Bo Bardi, 2010. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

HEREÑU + FERRONI ARQUITETOS, **Museu Paulista**, 2017. Disponível em: <<https://www.hf.arq.br/projeto/museu-paulista/>> Acesso em julho de 2023.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi:** O que eu queria era ter história. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

LUPO, B. M. **O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia.** Revista CPC, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 217-243, 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v14i27p217-243. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/156220>.

MACHADO, Tatiana Gentil. **Projeto expográfico interativo:** da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade. 2015. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.16.2016.tde-08032016-170135

MASP. **MASP em expansão:** um museu para o futuro, São Paulo, 2021. Disponível em <<https://masp.org.br/emexpansao>> Acesso em julho de 2023.

MET MUSEUM. **Exposition au Salon du Louvre en 1787**: Pietro Antonio Martini. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393346?sortBy=Relevance&ft=Pietro+Antonio+Martini&offset=0&rpp=40&pos=2>> Acesso em março de 2023.

METRO ARQUITETOS. **Cavaletes de cristal**, São Paulo, 2015. Disponível em <https://metroarquitetos.com.br/projeto/cavaletes-de-cristal-sao-paulo-2015-3/>> Acesso em maio de 2023.

METRÓPOLE. **Expografia das mostras de longa duração do Museu do Ipiranga**: 12 exposições de longa duração, São Paulo, 2022. Disponível em <https://metropole.org.br/expografia-do-museu-ipiranga>>. Acesso em julho de 2023.

MUSEUM OF MODERN ART. **Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh**: Nov 7–Dec 7, 1929 MoMA. Nova York: Trustees of The Museum of Modern Art, 2017. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767>> Acesso em março de 2023.

MOUTINHO, Mário. **Por uma arquitetura ao serviço da museologia contemporânea**. Cadernos de Sociomuseologia, v.57, n. 13, p. 61-67, 2019.

MUSEU DO IPIRANGA - USP. **Novo Museu do Ipiranga 2022**, São Paulo: Museu Paulista / Solange Ferraz de Lima/ Maria Eugênia de Menezes, 29 nov. 2021. Disponível em: https://www.timelinefy.com/timelines/2220?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=linha-do-ipiranga-ig-11-21&utm_content=video> Acesso em maio de 2023.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Título original: Inside the white cube: ideology of the gallery space. Tradução: Carlos S. Mendes da Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINACOTECA. Exposições | Local: Edifício Pina Luz, **Galeria Tátil de Esculturas Brasileiras**, São Paulo, 2016. Disponível em <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/galeria-tatil-de-esculturas-brasileiras/>> Acesso em maio de 2023.

PINACOTECA. Exposições | Local: Edifício Pina Luz, **Pinacoteca: Acervo**, São Paulo, 2020. Disponível em <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/pinacoteca-acervo/>> Acesso em maio de 2023.

PINACOTECA. **Pina Contemporânea**, São Paulo, 2022. Disponível em <https://pinacoteca.org.br/edificio-pina-contemporanea/>> Acesso em julho de 2023.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **O Museu de Arte de São Paulo.** Boletim; 6. ed. São Paulo: MASP, 2016. 95 p. ISBN 978-85-310-0012-6.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia:** Quatro exposições paulistas do século XX. 2006. 326 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais:** mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC : FAPESP, 2015. ISBN 978-85-283-0513-5

SARTORELLI, César Augusto. **Arquitetura de exposições:** Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. Brasil, Edições SESC SP, 2019.

TAKIY, Maira Key. **O projeto expográfico contemporâneo:** a democratização do acesso. Trabalho de conclusão do curso, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi:** com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933. Tradução: Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 387 p. ISBN 978-8585751142.