



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA**  
**CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

**RAFAELA BARROS OLIVEIRA**

**A CORRELAÇÃO ENTRE A EXPOGRAFIA E A CENOGRAFIA:**  
**UM ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO DO PAÇO DO FREVO**

**Recife**

**2017**

RAFAELA BARROS OLIVEIRA

**A CORRELAÇÃO ENTRE A EXPOGRAFIA E A CENOGRAFIA:  
UM ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO DO PAÇO DO FREVO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Museologia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Dr. Daniel de Souza Leão Vieira

Recife

2017

RAFAELA BARROS OLIVEIRA

**A CORRELAÇÃO ENTRE A EXPOGRAFIA E A CENOGRAFIA:**

**UM ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO DO PAÇO DO FREVO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Museologia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Dr. Daniel de Souza Leão Vieira

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

BANCA EXAMINADORA

Daniel de Souza Leão Vieira

---

Elaine Müller

---

Joana D'arc de Sousa Lima

---

Era em seu jardim, onde minha imaginação tinha a oportunidade de alcançar diversos mundos fantasiáveis. Dedico este trabalho à memória da minha vovozinha materna, Joana. Para a senhora, o meu amor.

## AGRADECIMENTOS

O caminho que percorri foi compartilhado por pessoas fundamentais em minha vida. Primeiramente, o meu eterno obrigada aos meus pais. À minha mãe, Esmeralda, que me ensinou a ler e a escrever, que chorou de felicidade quando fui classificada no vestibular da UFPE. Ao meu pai, Givanildo, que me buscava na escola e ficava ao meu lado nas primeiras pedaladas de bicicleta, há inúmeros momentos para descrever, a dedicação de vocês me inspira, sintam-se responsáveis por isso, e sei mais uma vez: vocês estão ao meu lado.

Aos meus irmãos Renata e Rafael, vocês são os meus cúmplices, nossa união é fundamental para mim, meu agradecimento total, amo vocês.

Agradeço ao meu vovozinho Inácio e ao meu vovozinho Ivanildo pelo carinho, homens pertencentes a classe trabalhadora, suas histórias de vida me inspiram.

Minhas tias e tios, primas e primos, meus amores, meu muito obrigado.

A minha amiga musicista Erlani, companheira, desde a 3º série, com ela divido as impressões da juventude, sua amizade é especial para mim, obrigada.

Agradeço a Gilvanildo Manipanso, Thyago Alessânder, Priscila Alcon, Lucas Maia e Tacio F. Russo, pelas conversas, se disponibilizaram, somando ao conteúdo é na organização da pesquisa.

Sou grata aos docentes da Instituição ETEPAM, onde cursei o técnico de design de interiores, em suas aulas despertaram as primeiras inquietações, foram fundamentais para o início desta pesquisa.

Muito obrigada aos funcionários do DAM, aos docentes do Bacharelado em Museologia.

Agradecimento especial ao meu orientador Daniel Vieira por toda confiança acima de tudo, disponibilidade, pelos conselhos durante as orientações, contribuindo para minha formação, pelo apoio principalmente no momento mais difícil da minha vida, muito obrigada.

## RESUMO

A pesquisa pretende analisar o projeto expográfico da instituição museal Paço do Frevo, localizado no bairro do Recife, identificando a estratégia atribuída pela curadoria abordando seus elementos e a técnica para a composição dos ambientes. Para tanto, emprega-se estudos teóricos, em relação ao design de interiores (DANTAS et al, 2015), a decoração de uma forma efetiva, o histórico acerca da introdução da cenografia (GONÇALVES, 2004) nos museus, a cenografia como recurso e sua atuação como um diálogo possível no projeto expográfico, colaborando para análise do objeto da pesquisa. A pesquisa pretende contribuir com a comunidade museológica fazendo com que a expografia e a cenografia sejam percebidas de uma forma que dê visibilidade para o acervo, colaborando com a experiência do visitante e seus questionamentos.

**Palavras-chaves:** Museografia; Comunicação Museológica; Expografia; Design de Interiores; Decoração; Cenografia.

## **ABSTRACT**

The research intends to analyze the exposition project of the museum institution Paço do Frevo, located in the neighborhood of Recife, identifying the strategy attributed by the curators approaching its elements and the technique for the composition of the environments. For this, theoretical studies are used, in relation to interior design (DANTAS et al, 2015), decoration in an effective way, the history about the introduction of scenography (GONÇALVES, 2004) in museums, the scenography as a resource and it's performance. As a possible to dialogue in the exhibition project, collaborating to analyze the research object. The research intends to contribute with the museological community making the expografia and the scenography be perceived in a way that gives visibility to the collection, collaborating with the experience of the visitor and his questions.

**Keywords:** Museography; Expografia; Museological Communication; Interior Design; Decoration; Scenography.

## **LISTA DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS**

Biblioteca do Centro de Arte e Comunicação da UFPE

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE

Museu Paço do Frevo

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Design de Interiores
ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAU	Conselho de Arquitetura e Urbanismo
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
CBO	Classificação Brasileira de Ocupações
ETEPAM	Escola Técnica Estadual Professor Agamenon
IADE	Instituto de Artes Decorativas
IDG	Instituto de Desenvolvimento e Gestão.
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC	Ministério da Educação
NBR	Norma Brasileira
PCR	Prefeitura da Cidade do Recife
PLC	Projeto de Lei da Câmara
PSD	Partido Social Democrata
UNESCO Cultura	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

#### 1-CONCEITOS E DEFINIÇÕES: O DESIGN DE INTERIORES < DECORAÇÃO > CENOGRAFIA.

1.1 Além do decorativo: o design de interiores.....14

2.2 Além do decorativo: a cenografia.....23

#### 2- A CENOGRAFIA: UM RECURSO INSERIDO NO ESPAÇO MUSEAL

2.1 O Museu é a composição de um novo cenário: o acontecimento da cenografia.....26

2.2 Aplicação da cenografia no espaço expográfico.....30

#### 3 – O PAÇO DO FREVO

3.1 O frevo, do verbo ferver.....36

3.2 Um breve histórico.....37

3.3 A relação da expografia do Paço do Frevo com a Cenografia: uma breve análise.....38

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....50

REFERÊNCIAS.....52

## Introdução

O Interesse por estudar os espaços expográficos foi conduzido por dois fatores, que contribuíram para que a pesquisa fosse impulsionada. A primeira ocorreu no segundo semestre de 2013, quando foi iniciado o curso técnico em Design de Interiores, na instituição ETEPAM - Escola Técnica Estadual Professor Agamenon. E a segunda, no primeiro semestre de 2015, no curso de Museologia, da UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, no decorrer das disciplinas expografia I e II, teoria dos objetos e das coleções e curadoria.

Na aula de campo, na disciplina de curadoria, foi realizada uma visita, junto ao docente Antonio Motta, à instituição Paço do Frevo, para que se observasse sua expografia, através de uma mediação; no seu decorrer, a palavra cenografia foi abordada pelo docente algumas vezes. Foi um momento significativo. As aulas de ambos os cursos despertaram indagações, o que levou a uma pesquisa por produções textuais.

A Monografia para conclusão do Curso em Bacharelado em Museologia refere-se à cenografia no espaço expográfico. Compreende a utilização da cenografia como instrumento de transformações, para que os indivíduos possam construir seus espaços culturais, havendo um desenvolvimento em suas narrativas e contribuindo para a construção do campo da museologia.

Os museus têm sido tema de discussões na comunidade museológica junto com seus projetos curatoriais que compartilham recursos técnicos da cenografia como cor/luz/som, fazendo tentativas constantes de se aproximar de um modelo de sociedade contemporânea. No contexto contemporâneo, os espaços culturais vêm utilizando novos recursos para atingir novos públicos.

Esses recursos são formados por elementos que compõem o espaço e constroem auxiliares de experiências nos visitantes. Um dos autores teóricos que aborda o tema é Elcio Rossini (2002). Ele afirma que a cenografia tem um papel importante ao ser inserida nos museus. Quem também faz essa afirmação é Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004). Segundo a autora, a exposição constitui um espaço de apresentações de si e do outro, tornando a cenografia aliada e promovendo a potencialidade do espaço.

Dessa forma, esta monografia tem como finalidade desenvolver um novo olhar em relação à maneira de expor nos espaços museais e entender as configurações atuais, discutindo os modos como as exposições estão sendo realizadas. Esses questionamentos me

motivaram a pesquisar esses campos, no intuito de contribuir, de uma forma significativa, para a compreensão dessa nova relação entre o ser humano e o espaço expositivo e suas experiências com a comunidade museológica. Desse modo, leva-se a perceber que a Museologia e a Cenografia podem se unir de uma forma que dê visibilidade para o objeto de estudo, contribuindo para a experiência do visitante.

Foi realizado o levantamento de referências bibliográficas que correspondam aos assuntos sobre expografia, design de interiores, cenografia, curadoria, teoria dos objetos. Realizou-se leitura desses textos, em que foram analisadas informações e problemáticas sobre o espaço museal, tendo como base a reflexão na dinâmica em seu interior, na disposição dos objetos e na circulação dos visitantes. A busca por esses textos foi realizada através de consultas on-line em sites de revistas, bibliotecas físicas e com sistema on-line.

No decorrer das décadas, um número maior de profissionais dedicou-se a pesquisar o uso e ascensão dos recursos técnicos cenográficos para projetar espaços efêmeros, residenciais e comerciais. Esta monografia irá auxiliar esses profissionais a fazer as relações entre os diferentes campos do conhecimento.

No primeiro capítulo, foi levada em consideração a necessidade de analisar dois conceitos: a decoração e, design de interiores, pelo motivo destes ainda serem confundidos com a cenografia, através do que se chegou à compreensão de que o design de interiores é uma técnica cenográfica que auxilia a composição de ambientes internos. A partir desse momento foram visualizadas as similaridades entre o design de interiores e a expografia, para além de um espaço residencial ou comercial; assim, sendo possível compreender que o design de interiores também contribui a compor um espaço museal.

O capítulo foi organizado em duas partes: decoração e design de interiores; e decoração e a cenografia, de acordo com suas práticas, junto com a relação histórica dos termos apresentados, na tentativa de defini-los.

A abordagem dos conceitos mencionados permite que se observem suas diferenças e amplitudes. Cada um com sua complexidade no modo de desenvolver o olhar do indivíduo sobre o espaço. A bibliografia consultada para constituir o primeiro item do capítulo foram os comunicados e notas da Associação brasileira de designers de interiores e do livro: Brasil porta adentro: uma visão histórica do design de interiores, produzido pela própria ABD, em comemoração aos 35 anos de fundação.

O segundo capítulo é acompanhado por produções referentes aos espaços expográficos e à cenografia, auxiliando os profissionais da museologia a fazerem relações entre estes diferentes campos do conhecimento.

Partindo do contexto histórico dos museus, e de seus profissionais que contribuíam para as primeiras inquietações sobre o modo adequado de dispor os objetos, foi iniciado a se pensar que espaços são para acolher exposições efêmeras, com grandes meios tecnológicos proporcionando a interatividade de seus visitantes.

As mudanças sucederam resultados, nos quais os indivíduos buscam a funcionalidade dos objetos, através do imediato, de consumir informações de uma forma breve; e as instituições museais, deste modo, vêm agregando as consequências de uma sociedade contemporânea condicionada à visualidade.

Em qual momento se iniciam as mudanças no espaço expográfico para incorporar a cenografia? Quais as possíveis formas de utilizar a expografia e a cenografia, e o que difere entre esses dois campos do conhecimento científico? A cenografia é utilizada como instrumento que potencializa o espaço ou como adorno?

Com as criações das políticas públicas, PNM (Política Nacional de Museus), em 2003; SBN (Sistema Brasileiro de Museus), em 2004; do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), em 2009; Estatuto dos Museus, em 2009, deram mais visibilidade às instituições museais nos últimos anos e aos seus profissionais, principalmente os museólogos. Em decorrência dessas criações, os números de instituições museais cresceram, entre elas, o Paço do Frevo.

No último capítulo, será apresentado o frevo, no que diz respeito ao ritmo musical e a dança. Com o apoio de fotografias, iremos analisar a instituição observando e identificando reflexões da cenógrafa e curadora, Bia Lessa, para refletir sobre as narrativas construídas, a partir das teorias e técnicas estudadas.

# **1 – CONCEITOS E DEFINIÇÕES: O DESIGN DE INTERIORES < DECORAÇÃO > CENOGRAFIA.**

## **1.1 ALÉM DO DECORATIVO: O DESIGN DE INTERIORES**

Os conceitos apresentados neste trabalho foram estudados, levando em consideração o condicionamento histórico dos termos. Foi analisada a historicidade do design de interiores que foi denominado, por um longo período, pelo termo, ‘decoração’, nesta pesquisa, esse período foi reconhecido. Será percorrido um caminho, desde a Antiguidade até o Brasil do século XIX. Nesse cenário, se destacará a cidade do Rio de Janeiro, por ela se constituir de fatores expressivos, alguns dos quais serão abordados nesta primeira parte do capítulo.

É relevante compreender o design de interiores como um elemento incorporado nas produções humanas, um fator determinante para que possamos deter um melhor entendimento das relações entre seres humanos e seus ambientes de convívio. Portanto, é importante se entender a maneira como os ambientes internos delineavam as identidades de uma forma singular entre os indivíduos, e como estas se articulavam ao meio social, refletindo suas aversões e preferências em seus grupos sociais.

Várias civilizações causaram ações que, naquele período, não foram reconhecidas como um ato de ambientar. Para os designers de interiores, os egípcios se destacam por pintarem e adornarem seus ambientes internos; mas, os romanos é que são considerados pioneiros, a olhar para seus espaços internos de modo peculiar. Eles eram movidos por uma inquietação diante de seus próprios espaços de convívio, o que os levou a iniciarem as primeiras compreensões do que seria o conforto nos contextos ambiental e estético.

Considerando as alegações levantadas no início deste trabalho e levando-se em conta as abordagens já explicitadas, os planos urbanísticos representam o pensamento urbano da época, sendo refletidos nas exposições. No Brasil, transformações foram sendo inseridas, na cidade do Rio de Janeiro, com auxílio da arquitetura; e com um plano urbanístico, contou com uma nova ordenação espacial. Foram incluídos: o abastecimento de água, sistema de esgotamento sanitário, a luz elétrica e meios de comunicação, como por exemplo, o telefone; suas avenidas foram sendo urbanizadas e ampliadas, suas praças arborizadas, as lojas expondo seus artigos em vitrines; tudo seguindo, inevitavelmente, os modelos das cidades europeias.

Com a paisagem em transformação, este cenário fez com que os indivíduos ansiassem decorar harmonicamente suas casas, com seus móveis e obras de artes, refletindo seu *status* social, ou seja, quanto mais bens materiais eles possuíam, mais se denotava que tinham como propriedade inúmeros objetos domésticos adornando suas casas. De acordo com o entendimento precedente, transmitido desde os séculos XVII e XVIII pelos europeus, decorar um espaço retratava a situação social das famílias.

A medida que o lar passou a expressar a personalidade e o caráter de seus ocupantes, as pessoas começaram a se esforçar para apresentar uma imagem satisfatória de si mesmas, uma preocupação crescente pela estética, higienização e individualidade, além de outros atributos e simbolismos individuais e coletivos. Neste momento, procurou-se nos projetos de decoração dar ênfase às coleções pessoais e aos adornos, como forma de diferenciação e individualidade. (MAIOR; STORNI, 2008, p. 69).

Durante a quarta parte do século XIX, a atividade de decorar foi sendo requisitada, aguçada e enaltecida pelas famílias aristocratas da cidade do Rio de Janeiro "as artes decorativas não eram exatamente desconhecidas no Brasil do final do século 19". (DANTAS, 2015, p.18). O que era visualizado nas vias públicas era concebido e transportado para o privado.

Ao nos concentrar nos interiores domésticos vividos, grande parte deles não foi alvo de projetos de arquitetos ou decoradores, mas construída paulatinamente por seus moradores e modificada diversas vezes. (MALTA, 2012, p. 63).

O planejamento urbano da cidade do Rio de Janeiro foi sendo construído com um planejamento estético, sendo, assim, estabelecida a imagem de uma cidade vinculada ao belo. Ainda assim, no final do século XIX, "O termo decorador ainda não compunha o léxico mais abrangente da sociedade." (DANTAS, 2015, p. 15). Entre as décadas de 1920 e 1930, um elemento foi significativo, auxiliando na questão do desenvolvimento, no modo de apreciar os ambientes internos: eram os admiráveis transatlânticos ou os *paquebots*:

Paquebot, forma afrancesada para packet boat, era o nome dado aos barcos a vela que faziam o transporte de correspondência e de alguns passageiros no século 18, em rotas regulares, porém curtas. (...) até o final do século

19, o glamour mal tangenciava os paquebots, mas o traslado de pessoas, com as grandes migrações a que o planeta assistiu nessa época, começa a interferir no modo de pensar das grandes companhias de navegação, que deram uma guinada e tanto na forma de construir seus futuros navios. As rotas são ampliadas, atraindo mais e mais viajantes, acomodados de forma luxuosa na primeira classe, adequada na segunda e mais humanizada na terceira, contando agora com beliches, refeitórios e água corrente. (DANTAS, 2015, p. 36)

O Brasil foi visitado diversas vezes pelos transatlânticos, procedentes de diferentes países. Nos portos os visitantes adquiriam seus ingressos apenas para observar os interiores do navio e suas lojas comerciais.

Por isso, não há nada de espantoso no fato de que os navios tenham exercido um papel fundamental na formação do gosto, na troca de informação entre os passageiros, na sua tomada de consciência quanto ao mobiliário, à ambientação de qualidade e ao valor de uma boa assinatura. (DANTAS, 2015, p. 36).

Com o acontecimento da Primeira Guerra Mundial, muitos desses transatlânticos mudaram de uso: foram requisitados para que suas instalações fosse remodeladas, assumindo as distintas funções de hospitais da Cruz Vermelha<sup>1</sup> e de transporte de soldados. Os transatlânticos, em sua maioria, foram destruídos.

Esses eventos, citados anteriormente, ocasionaram resultados essenciais para o desenvolvimento da cidade, pois foram considerados referências para o contexto histórico na renovação do modo de morar que circulava por todo o mundo. Uma das características dos imóveis era seus ambientes amplos, onde era possível dispor os objetos de uma forma que não fosse amontoada.

Entre as décadas de 1930 e 1940, um fato influiu na história do design de interiores e da arquitetura: o levantamento de prédios, feito de uma maneira intensa, alterando as

---

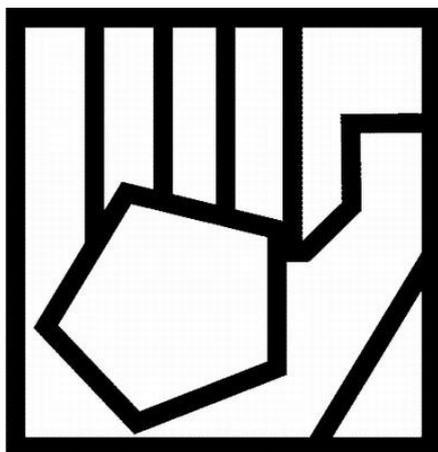
<sup>1</sup> O Movimento Internacional da Cruz Vermelha e do Crescente Vermelho é a maior rede humanitária do mundo. Sua missão é trazer alívio para o sofrimento humano, proteger as vidas e a saúde de populações e preservar a dignidade humana, sobretudo durante conflitos armados e outras emergências. O Movimento está presente em todos os países e conta com o apoio de milhões de voluntários.

expressões espaciais. Em decorrência da verticalização, as dimensões referentes aos ambientes já não eram mais uma realidade; elas foram sendo reduzidas.

A década de 1950 foi relevante, por ter iniciada uma nova dinâmica, no âmbito decorativo. Foi-se firmando, entre os profissionais envolvidos, ampliação ao mercado de ambientação, um momento em que a decoração não se limitava mais apenas a famílias com condição eminente. Nesse contexto a procura pela compreensão sobre a decoração constituiu apreciadores, além de clientes, que logo sabiam o que requisitar de um projeto. Assim, foi preciso analisar resultados mais adequados com os ambientes internos e com seu conjunto mobiliário.

A partir, do século XX, quando se deu a criação do IADE (Instituto de artes decorativas) e da ABD (Associação Brasileira de Designers de Interiores, abordaremos os ofícios da técnica desenvolvidos, tendo como resultado ascensão nas intervenções em que houve uma divisão nos conceitos e nas atribuições, do design de interiores e na decoração.

Em 1959 foi fundado o IADE pelo cenógrafo e publicitário Ítalo Bianchi. O instituto ficava localizado no Estado de São Paulo, na rua Martinho Prado, número 191. Após a sua fundação, a instituição mudou o local de sua sede; foi instalada na avenida Paulista, ocupando um edifício de três andares, no ano de 1965.



**Figura 1:** O símbolo do IADÊ. Acessada em 2016. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> É a mão do desenhista que tem na palma um pentágono, significativa e forte. O número cinco, igual nos dedos e na figura geométrica pode significar harmonia, precisão e envolvimento com a profissão de designer. Design de Ítalo Bianchi. Descrição retirada do site, <http://www.iadedesign.com.br/> acessado em 05/09/2016.

Bianchi “tomou uma das atitudes mais decisivas para a formação do decorador no cenário das profissões estabelecidas: fundou o IADE (...), primeira escola criada com a finalidade específica de formar o profissional de decoração” (DANTAS, 2015, p.182). Bianchi direcionou o curso nos moldes da escola de Bauhaus. No IADE eram oferecidos cursos de: decoração, técnico de desenho de comunicação, técnico em administração de empresas e cursos livres.

No princípio, os cursos ofertados possuíam características de uma carga horária curta para que seus estudantes começassem a obter uma consciência do que seria uma organização de um espaço e estilos históricos. Em uma década marcada pelo regime militar, a instituição não escapou da observação dos militares. Os colaboradores da instituição visavam conceber um curso superior com o nome de arquitetura de interiores, com a duração de três anos, mas o curso superior foi vetado pelo MEC (Ministério da Educação), na época.<sup>3</sup>

O impedimento da constituição do curso superior foi um procedimento efetuado no cenário do regime militar. Refletindo sobre essa questão, a justificativa dada era o interesse pelo aumento de cursos técnicos, formando profissionais técnicos; não era prioridade do governo preparar novos alunos para instituí-los nas universidades. “Foi em 1968 que o IADE mudou o status: era equiparado ao colegial, tornando-se curso técnico de desenho de comunicação”. (DANTAS, 2015, p.182). Os colaboradores da instituição puseram em execução a tentativa de homologar o curso superior, dessa vez, a única modificação foi o nome do curso: de arquitetura de interiores, para curso técnico de desenho de comunicação.

Os professores tinham seus ateliês na própria escola, o que aproximava os estudantes do fazer, o dia a dia da profissão (...) O IADE, escola em que a arte formava uma boa fatia da educação dada ao aluno, era vigiado de perto pela ditadura militar, que via na criação em si um ato subversivo. Alguns dos seus professores foram presos, mas a escola continuou seu caminho até 1981 quando encerrou suas atividades. (DANTAS, 2015, p. 182-184).

Para que haja uma compreensão efetiva sobre o design de interiores, devem-se considerar os motivos que foram intensificados no período do pós-modernismo, referentes

---

<sup>3</sup> Atualmente os cursos de design de interiores se divide em: técnico, tecnólogo e superior. Ressaltando, a duração dos cursos, dependerá da instituição de ensino.

aos contextos internos de um ambiente, como a maneira de expressão dos seres humanos, seus comportamentos cotidianos e suas atuações sobre o objeto.

(...) A casa adquiriu um caráter novo e diferenciado, que foi representado em sua decoração e no design de seus objetos. A casa passou, assim, a representar o lar, no sentido de transformar o lugar de abrigo em um local de virtudes, buscando sua autoafirmação, a individualidade, a sinceridade dos sentimentos, a verdade e o amor, virtudes negadas no mundo exterior. Nesse sentido o lar passou a mostrar a distinção de hábitos entre trabalho e vida familiar, igualando-se ao caráter de seus ocupantes. (MAIOR; STORNI, op. cit.).

Transformações ocorreram na maneira de constituir os diversos espaços durante o século XX, incluindo os âmbitos domésticos, de forma que a ideia de propalar o *status* social nesses ambientes, através de numerosos elementos, foi modificada para uma melhoria no conforto físico. “No século XX houve uma mudança nas ideias que constituem o lar: a passagem de seu papel de promover o bem-estar moral para o de promover o bem-estar físico, transformando o lar de lugar de beleza para lugar de eficiência.” (MAIOR; STORNI, 2008, p. 69).

No final do século XX, a palavra design começou a ser incorporada no âmbito acadêmico. Design de interiores é um termo recente no Brasil, oficializado no final dos anos 1990 pelo MEC, um fato significativo no contexto histórico da técnica. Difundindo elementos curriculares nacionais da educação profissional de nível-médio na área de design, o MEC, como agente modificador, intensifica outras transformações, entre elas: no ano de 2001, o nome da associação que atendia os profissionais e estudantes do mercado de ambientação foi modificado para ABD.

ABD é uma associação civil de abrangência nacional, que foi instituída em 30 de outubro de 1980 em São Paulo, dentro do IADE; anteriormente tinha o nome de Associação Brasileira de Arquitetos de Interiores e Decoradores. A retirada dos profissionais, decoradores e arquitetos, fez com que a ABD<sup>4</sup> impulsionasse sua força no campo, como entidade representativa da profissão do designer de interiores.

---

<sup>4</sup> ABD tem seu próprio quadro de associados. Esse cadastro é realizado através de suas formações de níveis: técnico, tecnólogo e bacharéis e autodidatas. No caso específico dos autodidatas, eles puderam se tornar associados, até o primeiro semestre de 2015. Após isso período, apenas profissionais formados em cursos reconhecidos pelo MEC. O motivo dessa abertura para os autodidatas é que, no decorrer dos últimos anos, a maioria destes profissionais se profissionalizou, por possuírem muitos anos de trabalho dedicados ao design de interiores.

O afastamento dessas duas profissões na ABD constatou as particularidades de cada um, de suas atribuições e responsabilidades profissionais. No caso dos arquitetos, que contam com sua própria entidade, o CAU (Conselho de Arquitetura e Urbanismo), a atuação desse conselho, por muito tempo, ocasionou incômodos com os designers de interiores e as tentativas de reservar o mercado legislando em vantagem própria através de deliberações internas.

O design de interiores é uma técnica estética e harmônica, um recurso que conduz o profissional designer de interiores ao entendimento do vínculo, do indivíduo com os objetos e os ambientes, portando dessemelhanças com a decoração e com arquitetura. Segundo o estatuto da Associação brasileira de design de interiores, no capítulo II artigo 3º, seu objetivo:

“Art. 3. A ABD tem como objetivo a defesa dos interesses dos designers de interiores em todo o território nacional no tocante ao exercício profissional, social e juridicamente, inclusive visando a autorregulação, a formação acadêmica e/ou técnica, assim como educação complementar e/ou continuada.

§1º. Em razão do seu objeto social, a ABD se legitima a atuar social, política e juridicamente, inclusive apresentando proposta de debates em torno da legislação correlata à atividade do design de interiores, tanto da formação acadêmica quanto ao exercício profissional, e atuando como entidades de classe na autoria de ações judiciais, inclusive no questionamento da constitucionalidade de normas, que visem garantir o exercício do profissional pleno aos designers de interiores sempre que o mesmo mostrar restringido ou violado, direta ou indiretamente.

§2º. A ABD implementará políticas que visam a educação continuada dos designers de interiores e, para tanto, firmará acordos e convênios com instituições de ensino nacionais e estrangeiras, sempre com objetivo de contribuir no aprimoramento profissional dos designers de interiores.

§3º. A ABD planejará, desenvolverá e/ou orientará projetos culturais e sociais voltados à disseminação do design de interiores como atividade essencial à melhor ocupação dos espaços e ao conforto dos seus usuários.

§4º. A ABD, enquanto instituição não poderá assumir nem defender ideologias políticos partidários ou de natureza religiosa.”<sup>5</sup>

Uma área notada como “arquitetura de interiores”, “design de ambientes”, “decoração” ou “decoração de interiores”, até o ano de 2014, a ABD considerava a identificação do campo design de interiores com outras terminologias; mas, em 15 de abril de 2015, foi lançada uma nota oficial no site da Associação referindo-se às nomenclaturas,

---

<sup>5</sup> Disponível no site da ABD <http://www.abd.org.br/> acessado em 08/09/2016 00:11

assinada pela então presidente Renata Amaral, notificando a utilização apenas do termo Design de Interiores, como justificativa às transformações do campo, por conta do MEC:

Assunto: Decoração ou Design de Interiores

Prezado Sr. (a),

O termo “Design de Interiores” é relativamente novo no Brasil. Foi oficializado no final da década de 1990 quando o MEC - Ministério da Educação e Cultura lançou os Referenciais Curriculares Nacionais da Educação Profissional de Nível Técnico – Área de Design. Até essa época a área era conhecida como “Decoração”, “Arquitetura de Interiores” ou simplesmente “Design”.

Com o objetivo de fortalecer cada vez mais nossa profissão, solicitamos a todos aqueles que de alguma forma tenham envolvimento com este segmento que passem a utilizar a nomenclatura atual para designar o profissional “Designer de Interiores” e a profissão “Design de Interiores”.

Contamos com a colaboração de todos e juntos vamos fortalecer cada vez mais esta nobre profissão.<sup>6</sup>

Sobre o profissional, segundo o estatuto da Associação Brasileira de Design de Interiores, no capítulo III artigo 4º:

Designer de interiores é o profissional que atua numa atividade criativa e de caráter multidisciplinar dedicada ao planejamento da ocupação e do uso de espaços construídos ou não, de uso residencial, empresarial, institucional, industrial, misto ou efêmero, tendo o usuário como foco de projeto e considerando os aspectos funcionais, estéticos e simbólicos no contexto sócio-econômico-cultural em que atua, de modo a resultar ambientes confortáveis e eficientes às demandas instituídas, contribuindo para o bem estar e a qualidade de vida dos seus usuários.<sup>7</sup>

O resultado obtido para a composição de um ambiente preparado por um (a) designer de interiores permite uma nova releitura, mantendo a essência fundada pelo seu habitador. Dessa forma, concedendo o vínculo entre os objetos que são distribuídos nos espaços, pois são os objetos que constroem uma narrativa simbólica e identitária. “A materialização da ideia acontece com a existência de um espaço resguardado para receber os materiais responsáveis pela composição do lugar.” (CAVALCANTI, 2010, p.115).

O designer de interiores otimiza o espaço com a atmosfera desejada. O primeiro procedimento que o designer de interiores deve realizar é um estudo sobre os materiais

---

<sup>6</sup> Disponível no site da ABD, comunicados <http://www.abd.org.br/> acessado em 08/09/2016 00:11.

<sup>7</sup> Disponível no site da ABD, comunicados <http://www.abd.org.br/> acessado em 08/09/2016 00:15.

adequados para o ambiente que será trabalhado, sucedendo os princípios do design de interiores: o ritmo, a repetição, harmonia, equilíbrio, unidade, contraste, variedade, escala, proporção e centros de interesse. Assim, a conceber um espaço pertinente, que estimule produzir experiências e desejos, tornando o ambiente harmônico e estético, além de funcional para o cliente.

Em interiores, os materiais e objetos são escolhidos por diferentes características e aplicações, possibilitando o exercício de atividades no ambiente. A função, a estética, incluindo o material de confecção, as cores, formas e acabamentos são elementos fundamentais para acontecimento dessa escolha. Entretanto, um aspecto, algumas vezes menos explícito, mas não menos importante, corresponde à carga simbólica que um objeto ou um material pode trazer ao lugar. (CAVALCANTI, op. cit.).

Levar uma qualidade ambiental para o indivíduo pós-moderno não é apenas dispor objetos de uma forma equilibrada, sendo este simétrico, ou assimétrico; ou criar uma atmosfera harmônica. Na técnica do design de interiores, este realiza estudos para benefícios e danos no espaço, identificando as particularidades específicas e as insuficiências ocupacionais, tendo o indivíduo como ponto de partida.

O designer de interiores não constitui seu projeto apenas citado anteriormente. Deve-se ressaltar que os projetos são realizados por uma formalidade que deve ser respeitada, acompanhada por normas técnicas: NBR<sup>8</sup>-17 ergonomia, NBR-5413: norma que determina as medidas mínimas para uma iluminação artificial em ambientes internos; a NBR-5461: norma referente a terminologia; NBR-6854: norma para os aparelhos de iluminação utilizados nos ambientes; NBR 10152: acústica, e a NBR 9050- acessibilidade, entre outras.

O designer de interiores está apto a planejar interferências, de qualquer natureza de uso e significação, para adequar as necessidades do usuário e melhorar a relação do homem com o espaço no circuito produção-consumo-produção, de forma a produzir uma realidade que antes não existia. (CAVALCANTI, 2010, p.110).

Oficialmente estabelecido pelo MEC por conta de suas diretrizes, assim como os (as) decoradores (as), os (as) designers de interiores portam sua própria classificação no Ministério do Trabalho, por meio do código mediante CBO (Classificação Brasileira de Ocupações) de nível médio e superior, respectivamente, 3751 e 2629.

---

<sup>8</sup> Norma Brasileira. <http://www.abnt.org.br/> acessado em 05/03/2017 15:12.

Em 2012 foi concebido o projeto de lei 4692/2012, do deputado federal Ricardo Izar, do partido PSD (Partido Social Democrata), na época, do Estado de São Paulo, elaborado pela ABD para a regulamentação da profissão do designer de interiores. No dia 17 de novembro de 2015, foi consentido pelo Senado a PLC (Projeto de Lei da Câmara) 97/2015, dando a limiar à Lei Federal 13.369/2016.

Aguardada a regulamentação da profissão, que ocorreu no dia 12 de dezembro de 2016, ela não trará meramente benefícios trabalhistas e uma preservação previdenciária regulamentar; conduzirá a limites ocasionando direitos e produzindo deveres para os profissionais implicados. A Lei Federal 13.369/2016<sup>9</sup> sanciona o exercício profissional e garante os direitos reservados aos projetos realizados.

A Regulamentação da profissão solicita uma reflexão de todos os níveis de formação. É preciso responsabilidade para determinar uma análise maior em relação ao que circunda o perfil da profissão, as concepções sobre o campo e suas técnicas. O design de interiores vem sucessivamente se intensificando e ampliando seus estudos; contudo, sucede um conflito, na consideração de que a cenografia está incorporada, na sua integralidade, no design de interiores, uma vez que esta adquiriu técnicas do estudo cenográfico e visual para assessorar na composição de ambientes internos.

## **1.2 ALÉM DO DECORATIVO: A CENOGRAFIA**

A cenografia<sup>10</sup> vem sendo instituída seriamente pela maior parte de seus profissionais cenógrafos. Ainda assim, no seu ingresso na conjuntura do contemporâneo, ela é considerada supérflua para apresentar-se ao espaço expográfico. Pretende-se contribuir para um melhor entendimento desmembrando a ideia de que a cenografia não é um ato de decorar em seu aspecto, desempenhando a finalidade de maquiar um espaço. A cenografia extrapola a decoração, um recurso utilizado no espaço.

No seu contexto histórico, a cenografia permanece com contribuições desfavoráveis, cometidas por profissionais que são pertencentes a outros campos de saberes, entendendo a cenografia como um conhecimento ineficaz, com suas percepções desenvolvidas pela

---

<sup>9</sup>Disponível no site <https://www.planalto.gov.br> acessado em 27/02/2017 23:44.

<sup>10</sup> Sobre o conceito da cenografia, do latim *scenographia* de origem grega *skenographia*, foi na Grécia clássica que a cenografia apareceu.

ausência de observação sobre o campo cenográfico ou com opiniões subjetivas baseadas pelo senso comum. Assim, cenografia costuma ser encarada com ambiguidades e preconceitos.

Existe uma diversidade de palavras que é relacionada, de uma forma negativa, ao campo da cenografia, inclusive, pode-se mencionar um conjunto de palavras que são reproduzidas de um modo errôneo, entre elas a expressão; “o decorativo”.

A cenografia trabalha diretamente com nossos sentidos físicos, estimulando a nossa imaginação. Podemos assim dizer que ela lida com o espaço imaginário do espectador. A cenografia difere da decoração pela finalidade e pelo conceito. Nenhum sentido de bom gosto, de modismo ou, até mesmo, de harmonia dita a ordem de uma cenografia. Na ambientação cenográfica de um espaço, toda a sua criação será regida por um conceito particular (...). Uma arte dirigida para aflorar os sentidos através de seus elementos de textura, volumetria, cor e efeitos da luz teatral. (FILHO, 2011, p. 3).

O ato de decorar<sup>11</sup>, por um longo período, requisitou, daqueles que pretendiam decorar os ambientes, atribuições específicas, como: percepção de espaço e proporção, cores, mobiliário e objetos decorativos. Atualmente, para a realização do decorar não é necessário que seja realizada a implementação por meio de um projeto; seu ofício tem como selecionar cores, objetos decorativos, móveis que serão distribuídos no espaço, com uma ausência de perspectiva e detalhamento destes elementos, sem elaboração de plantas baixas, cortes, elevações.

O decorador não porta pré-requisitos para interferir no detalhamento de um móvel, e na forma física do espaço. Ele possui uma formação curta através de palestras, minicursos, ou não detém nenhuma formação. Por meio do CBO o profissional decorador possui sua devida classificação no Ministério do Trabalho. Implantado pela portaria ministerial nº 397, 09 de outubro de 2002, do Ministério do Trabalho e Emprego, o CBO pretendeu discernir e categorizar as ocupações por meio de conjunto de famílias.

Cada conjunto familiar é formado por ocupações associadas; é um código em números que, unidos, equivalem a tipos de trabalhos correspondendo a uma atribuição de trabalho. Assim, pode-se visualizar a profissão de decorador nas famílias: decorador de

---

<sup>11</sup> Em sua historicidade a decoração tem sua origem na Roma antiga, com o vocábulo *decoratione*.

eventos 3751-20, decoradores e vitrinistas 375. O termo decorar, atualmente, prossegue de um modo dessemelhante ao qual foi direcionado ao longo dos séculos.

“Acompanhando a evolução das proposições do fazer teatral, a Cenografia modificou-se ao longo de sua história.” (COHEN, 2007, p. 2). Previamente ao século XIX, o vocábulo *décor*, de limiar francês, fazia menção à cenografia. Considerada a sua acepção ao longo do tempo, a associação com palavras que expressam o sentido de enfeitar, efetivamente, distanciando da direção real, é contínua no que se refere à cenografia.

A cenografia saiu da função de ornamentação para a concepção de ser uma arte de organização do palco e do espaço efêmero (...). No século XVII, o cenógrafo se aproxima à figura de um decorador no instante em que os cenários modificam de paisagens para interiores, surgindo a ideia de que cada espetáculo deveria ter um cenário pensado exclusivamente para si. (SANTOS, 2002, p. 11).

O autor Nelson José Urssi, 2006, faz uso do termo “designer ambiental” com sentido de destinar semelhança com o profissional cenógrafo. Esse assunto leva a se constatar que as designações postas causam uma desorientação no campo, ocasionando indagações. Sabe-se que o designer ambiental, desde 2015, é oficialmente o designer de interiores através de uma nota lançada pela ABD.

A Cenografia, a medida em que se confunde com o design de interiores, a decoração (...) uma realidade brasileira na atualidade, vê confundidos, ou poderíamos dizer, ampliados, alguns de seus conceitos. A Cenografia, no Brasil, dependendo em qual contexto é proposta, aparece muitas vezes reduzida a menos do que um conceito, a um adjetivo: falso, como algo que não é real, que é uma reprodução, uma mentira. Embora isto ocorra mais distante do Teatro, nota-se um reflexo deste equívoco inclusive nas Artes Cênicas.

Novas gerações que estão emergindo, formal ou informalmente, confundem muitas vezes o cenógrafo com cenotécnico, o figurinista com costureira, convidando-os a resolver uma ideia que alguém formulou. O cenógrafo reduzido de alguém que cria para alguém que copia, representa, executa ou produz, desconsiderando a possibilidade de a Cenografia apresentar um espaço, um conceito. Na prática, muitas vezes, é necessário esclarecer que o cenógrafo é um artista e potencial colaborador. (COHEN, 2007, p.23)

Analisar a cenografia configurada apenas no modo de representar algo é reduzir sua potencialidade. Não é intencional deste trabalho gerar um estímulo prejudicial para o campo científico, nem uma indisciplina com seus profissionais que o percorre. Desconstruir é

indicar as lacunas e apresentar a amplidão do campo científico, fazendo com que os profissionais envolvidos desempenhem um papel significativo, questionando o invariável, removendo as películas que estão estabelecidas sobre os conceitos, suprimindo uma perspectiva de observação obsoleta. A desconstrução dispõe propriedades para expressar inúmeras formas. É relevante que na produção contemporânea os campos reflitam seus conceitos, acreditando na finalidade de cada um: design de interiores, decoração e a cenografia. Além disso, compreender suas singularidades, avaliando o modo semelhante ou dissemelhante, como estes se movimentam em um espaço, de uma maneira particularizada.

## **2- A CENOGRAFIA: UM RECURSO INSERIDO NO ESPAÇO MUSEAL**

### **2.1 O MUSEU É A COMPOSIÇÃO DE UM NOVO CENÁRIO: O ACONTECIMENTO DA CENOGRAFIA**

Uma prática que envolve os museus desde suas origens é o ato de agrupar diversos artefatos. O agrupamento desses objetos colaborou na formação das coleções, assim surge o museu. No decorrer dos séculos, o museu sofreu metamorfoses; essas transformações foram evidentes e intensas enquanto resultado das relações humanas, que logo foram sendo questionadas e incorporadas pelo museu, tanto no aspecto construtivo, como na organização dos espaços internos e na funcionalidade do museu.

Consideráveis questionamentos relacionados ao âmbito do museu foram sendo desenvolvidos no decorrer do tempo, entre eles se destacam: qual é o papel do museu? A quem serve o museu? O que preservar? Como expor o acervo? Através do tempo, os indivíduos modificaram a maneira de se relacionar com os objetos, desse modo, os significados sobrepostos aos objetos foram sendo alterados. O contexto histórico do museu e da exposição percorrem unidos.

Podemos destacar uma nova realidade social no século XX, do lado de fora dos museus, nas ruas, com os acontecimentos históricos acontecendo. Em decorrência dessas situações, novas tecnologias foram inseridas na sociedade, originando a lógica do descartável e o início do incentivo ao consumo, auxiliando as identidades contemporâneas na busca por sensações efêmeras. No contexto contemporâneo, essas reflexões continuam com intensidade, mas com olhares diversos sobre essas problemáticas.

O ano de 1968 é crucial para os museus. A efervescência sociocultural que vinha ocorrendo desde o imediato pós-Segunda Guerra termina por apresentar-se como uma contestação global na chamada 'revolução romântica' de maio de 1968 na França, que tem repercussão mundial. Os museus são um dos principais alvos de contestação, o que provoca o redimensionamento do seu papel e de sua relação com a sociedade, promovendo-se uma ampla revisão de suas estratégias em relação ao público. Novas funções comunicativas se definem, e atrair o público torna-se uma das suas metas principais. (GONÇALVES, 2004, p. 61).

Dando sentido às exposições com características menos convencionais, a cenografia concebe auxiliares de estratégias, que agem abandonando o modelo do cubo branco. Aplica elementos que irão ambientar os espaços e suas disposições, no percurso da visita, causando sensações emocionais e sentimentos, fazendo como que o visitante sinta membro

da exposição, e com que este observe o contexto, tendo um entendimento através de inúmeros sentidos.

Segundo Juliana P. Caetano (2005), é no momento pós-museu<sup>12</sup> que a cenografia é entendida como recurso útil, uma sugestão de leitura, podendo ampliar a compreensão do visitante, ocasionando aproximação do visitante com o acervo. Ao contrário do momento anterior, concernente ao museu moderno, apreensivo em projetar uma exposição limitada, no qual a cenografia ficou constatada como algo que não era necessário. Assim como a Cenografia, a Museologia também vive em outros tempos.

Com a contribuição das políticas públicas pode-se concluir que, nas últimas décadas, o número das instituições museais foi sendo ampliada. A autora Lisbeth R. Gonçalves (2004) denomina essas instituições como os “novos museus”.

Gonçalves (2004) menciona a instigação da criação dos novos museus no ano 1970. A partir disso, os museus passaram a ser monumentos, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar turístico, de diversão e lazer para os modernos cidadãos. “Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura. ” (GONÇALVES, 2004, p. 66).

A cenografia permanentemente fez-se componente do teatro. No início de seu texto, Rossini destaca o deslocamento da ideia da cenografia ocupar apenas o espaço teatral. No decorrer das décadas, a cenografia vem constituindo projetos efêmeros (desfiles de modas, shows), participando regularmente dos espaços expográficos, um elemento que compõe espaços híbridos. Miriam Aby Cohem (2007) estabelece, em seu texto, um discernimento distinto, alusivo à cenografia como expressão artística e à cenografia aplicada, esta que circunda o meio comercial, um sistema construído por uma lógica entre grupos sociais, assim havendo uma relação com indivíduo-cliente.

Entender a Cenografia como linguagem artística, permite identificar, a meu ver, o diferencial entre a cenografia e a cenografia aplicada. A cenografia aplicada, pode ser definida como o uso da linguagem cenográfica para outros fins que não a expressão artística, dirigida ao contexto mais comercial das áreas da comunicação, como a publicidade, a exemplo de eventos de caráter publicitário: feiras, estandes e afins (...). As acepções dos termos cenografia ou cenografia aplicada se configuram de acordo com

---

<sup>12</sup> Termo designado pelo autor, Eilean Hooper-Greenhill, *Museum and interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge, 2000. Cap. 6: Exhibitions and interpretation Museum Pedagogy and Cultural Change.

a intenção para a qual são empregadas, ou ainda, pela função que desempenham. Essencialmente definem-se pelo diálogo que será estabelecido através dos componentes que integram sua criação e realização. (COHEM, 2007, p.28)

Os equipamentos culturais contemporâneos vêm passando por um novo cenário. Levando em consideração a expansão do termo cenografia, Rossini (2012) afirma que a cenografia tem um papel importante nos museus nessa fase. Segundo Rossini (2012), é relevante se conhecer o modo como a cenografia se desenvolveu nos espaços híbridos, dentre eles, o museu; para isso, é preciso compreender o seu contexto histórico. E de uma forma mais acentuada, os museus vêm se dedicando na introdução da cenografia nas exposições, gerando discursões na comunidade museológica. A museóloga Janine Ojeda (2001) reconhece a utilização da cenografia nos museus, no entanto, ela ressalta o cuidado que as instituições precisam ter.

Para isso, é necessário que sejam adotadas as técnicas da museografia, que abordam, sobretudo, as técnicas de exposição de objetos e ambientação, a fim de que o visitante tenha a "sensação" de estar mais próximo da proposta da mostra (...) O papel sócio educativo de uma exposição não pode se reduzir à apresentação de um aspecto ou objeto, mas ter noção da responsabilidade da mensagem cultural que pretende atingir o público-alvo, que é o visitante. (OJEDA, retirado do site Revista Museu ano fev. 2001).

A autora continua o seu texto afirmando que a museografia difere da cenografia numa abordagem fundamental: a mensagem. Essa mensagem não pode reduzir a cenografia a uma simples apresentação do acervo. A mensagem precisa ter uma finalidade cultural, representando identidades, memórias individuais e coletivas. Para acrescentar, segundo Gonçalves (2004, p. 32), “Quando as exposições são pensadas como meios de comunicação entre o público e a arte, a conjuntura cultural influi diretamente na compreensão da mensagem”. Gonçalves é mais uma autora que analisa esse assunto, e justifica, na sua produção textual, o motivo pelo qual emprega a palavra cenografia.

Adota-se o conceito ‘cenografia’ no lugar do conceito de ‘museografia da exposição’ porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta como o que ocorre no teatro. É heurística a utilização do termo cenografia para fortalecer a compreensão do papel crucial que o desenho museográfico da exposição cumpre no processo de recepção estética da exposição de arte. (GONÇALVES, 2014, p. 20).

A cenografia tem competência de ser aliada à expografia, ambas com suas aplicações díspares colocadas no mesmo espaço. Desenvolvendo um contexto para que o objeto

museológico seja distinguido de uma maneira intrusiva, a cenografia pode ser visualizada como reforço, um elemento notável, mas é preciso que se tenha ponderação ao dar sentido.

No caso das exposições, diversos termos são utilizados para intitular as composições de um espaço e da configuração de expor os objetos. Pode-se destacar cenografias de exposições, arquitetura de exposições ou design de exposições<sup>13</sup>; utilizados para caracterizar a composição de um espaço e no modo de expor os objetos. Essa pluralidade de termos deve ser compartilhada pelos profissionais que trabalham nesses espaços, principalmente, o museólogo, que precisa participar e discutir, estabelecendo diálogo e construindo um trabalho multidisciplinar.

O problema não está em defender um termo em detrimento de outro, tampouco considerar que cenografia, arquitetura ou design implicam desvios ou excessos supérfluos no projeto museográfico. O que interessa é compreender que uma disciplina, no transcurso do tempo, modifica seu escopo conceitual e amplia suas possibilidades de aplicação. Esse é um pressuposto fundamental para pensar a cenografia no campo ampliado e sua aplicação contemporânea em áreas como a Museologia. (ROSSINI, 2012, p. 164).

No meio museal, esses termos carregam suas origens, transferindo problemáticas para a Museologia. Para a comunidade museológica, “esses termos parecem carregar, exacerbadamente, as particularidades de suas origens, ou seja, teatro, arquitetura e design em detrimento do campo museológico.”<sup>14</sup>. Por que não há um consenso no campo? A pluralidade dos nomes significa a falta de um consenso sobre a maneira de pensar a exposição. Tendo alusão sobre a temática, profissionais arquitetos (as), cenógrafos (as) e designers apresentam termos, em seus serviços, no espaço museal, utilizando suas atividades.

## 2.2 APLICAÇÃO DA CENOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOGRÁFICO

“A palavra exposição vem do latim - *exponere* - isto é, que significa ‘pôr para fora’, ‘entregar à sorte’ ” (GONÇALVES, 2004, p. 13). Sabemos que a expografia<sup>15</sup> é um

---

<sup>13</sup> Termos retirados do texto de Elcio Rossini, Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **Revista TransInformação**, Campinas, v. 24, n.3, p.157-164, set. /dez. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

<sup>14</sup> Termos retirados do texto de Elcio Rossini, Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **Revista TransInformação**, Campinas, v. 24, n.3, p.157-164, set. /dez. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

<sup>15</sup> Expografia, termo criado por Desvallées em 1993, no seu *Manuel de Muséographie*.

instrumento aplicado num espaço para contribuir na percepção dos elementos expostos. Ela foi sendo potencializada pelas instituições e pelos profissionais que a constituíram como um espaço de diálogo entre seus visitantes.

As exposições são concebidas com vistas à experiência do público. Exposição é, didaticamente falando, conteúdo e forma sendo que o conteúdo é dado pela informação científica e pela concepção de comunicação como interação. A forma da exposição diz respeito à maneira como vamos organizá-la, considerando a organização do tema (enfoque temático e seu desenvolvimento), a seleção e articulação dos objetos, a elaboração de seu desenho (a elaboração espacial e visual) associados a outras estratégias que juntas revestem a exposição de qualidades sensoriais.

Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolhas, tornar decisões quanto ao o quê e como. Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolher um tema de relevância científica e social e organizá-lo material e visualmente no espaço físico com o objetivo de estabelecer uma relação dialética entre o conhecimento que o público já tem sobre o tema em pauta e o novo conhecimento que a exposição está propondo. A exposição é pensada e montada tendo como ponto de partida a experiência prévia do público, pois é a partir de sua experiência que o visitante recria a exposição. (CURY, 2006 p. 42 e 43).

Para produzir uma exposição, os profissionais envolvidos no projeto precisam constatar as vantagens e enfrentar as desvantagens do espaço expositivo. Assim como um projeto de design de interiores, o projeto expográfico possui característica, tendo o ser humano como ponto de partida, atendendo à: ergonomia, circulação e acessibilidade dos visitantes, entre outras particularidades.

A cenografia é uma arte que possui elementos visuais. É significativo se ter entendimento sobre ela como um recurso no intuito de levar visibilidade para o objeto. A relevância da cenografia, nos espaços expográficos, contribui de uma forma significativa. Atualmente, ela está sendo estudada como uma linguagem expositiva museológica, um elemento notável, mas, é preciso que se tenha ponderação ao dar sentido. Quando ela presta assistência à instituição museal, a comunidade museológica deve conduzir questionamentos a fim de colaborar com a experiência dos visitantes. Ela precisa ser visualizada como reforço, para desenvolver um contexto para que o objeto seja distinguido de uma maneira instrutiva, junto com o olhar museológico.

Estabelecendo relações com esses dois espaços tridimensionais<sup>16</sup>, o teatro e o museu, afirmando suas semelhanças, Gonçalves (2004) menciona alguns equipamentos culturais na sua produção textual, constatando uma realidade sucessiva na aplicação da cenografia como recurso no espaço museal aplicado. Ela realiza uma analogia<sup>17</sup>; os museus, que designam empregar a cenografia em suas exposições, corre o risco de teatralizar o museu; fazer com que a cenografia seja transformada em entretenimento prejudicará todo o trabalho desenvolvido.

Assim, conceber e montar uma exposição significa construir e oferecer uma experiência de qualidade para o público, que esteja conectada com suas experiências anteriores e que influencie positivamente suas experiências futuras. (...)

No entanto, devemos notar que o fruto do resultado das etapas que compõem o fluxo, falando-se da experiência do profissional do museu, não é a exposição, mas sim a apreciação do visitante. O produto do processo de concepção e montagem é a exposição, o ciclo se fecha aqui, mas o ciclo do processo da experiência se fecha na fruição do visitante. (CURY, 2006, p. 43, 44 e 45).

A cenografia é um instrumento que, se for aplicado como suporte ou empregá-la de uma forma errônea, tendo em vista o embelezamento da exposição, prejudicará os princípios do discurso da museografia, fazendo como que o visitante olhe para a narrativa exposta de um modo restrito; assim, a única preocupação do visitante será a diversão e o registro, através de fotografias. A cenografia é uma linguagem narrativa, complementa a exposição um encontro de reflexões, percurso do corpo pelo espaço, produzindo inúmeros significados. A expografia integrou propriedades da cenografia para auxiliar, podendo simplificar ou impossibilitar a compreensão do conteúdo.

O museu atualmente é tido como um equipamento cultural com paradoxos, que agregaram práticas do meio contemporâneo. Portanto, o museu vem sendo inserido na categoria do meio econômico e turístico. Assim, os museus passam a ser considerados monumentos inseridos nas cidades; como resultado disso, acabam sendo estabelecidos por um padrão concebido para os (as) turistas. Ao se observarem essas categorias, nas quais o

---

<sup>16</sup> Um espaço que possui: altura, largura e profundidade.

<sup>17</sup> Jean Davallon inicia essa questão na sua produção, *L'Exposition à l'oeuvre*. Paris/Montreal, L'Harmattan, 1999.

museu está sendo inserido, pode-se chegar à conclusão que se está no momento ‘era do museu espetáculo’, o famoso museu do entretenimento.

O assunto polemiza e abre a discussão para a espetacularização da exposição, onde a cenografia torna-se algo muito além de apenas auxiliar o entendimento das obras, torna-se parte principal e inseparável. As exposições são espaços experimentais em que se criam alternativas para atrair público e transmitir mensagens, mas a linha que separa uma exposição cenografada para uma exposição espetacularizada é muito tênue, e abre espaço para que a crítica ocorra impetuosamente. (LONGO, 2014, p. 119).

Sabe-se que o espetáculo é um artifício utilizado crescentemente pelo museu, caracterizando a exposição como um show. O museu espetáculo se torna um espaço de entretenimento, conhecido como museu para turista ver. Para alguns profissionais tem a característica de não acrescentar nada para o visitante, já para outros profissionais, o museu espetáculo tem, sim, algo a acrescentar; nem que seja um esforço da aproximação, ele se preocupa em seduzir o seu público, impossibilitando a construção de um pensamento crítico. Observando o âmbito internacional, no início do século XXI, o Brasil dá início a sua participação nas grandes exposições internacionais.

Resultante da inserção do espetáculo nas exposições, o envolvimento do público deve ser uma preocupação constante, atraindo visitantes que nem sempre possuem um grande conjunto de experiências. O sucesso de público faz com que o museu inicie um estudo referente ao fluxo de visitação, mas se pode considerar um sucesso comunicacional? Afinal, qual a problemática do espetáculo em uma exposição? A sedução.

Seduzir o visitante, com a técnica cenográfica, tem ocasionado aos museus, adaptar-se conforme um espaço de lazer. Em consequência disso, são pensados espaços para acolher exposições efêmeras, com grandes meios tecnológicos, proporcionando a interatividade, em que seus visitantes que buscam a funcionalidade dos objetos, do imediato, consomem informações de uma forma breve. Segundo Gonçalves (2004), uma das finalidades substanciais do museu é da comunicação; a autora chama atenção dos profissionais que lidam com esses espaços no momento de empregar a cenografia no espaço expográfico.

A cenografia tem suas potencialidades, mas pode-se evidenciar uma problemática nela. Na ocasião, inserida na expografia, ela se torna a protagonista, em meio aos objetos

expostos. Só que resulta na maneira de como os profissionais a estabelece. Ela precisa ser percebida didaticamente de modo a esclarecer o que está se apresentando, assim, os objetos que estão expostos no espaço se tornarão invisíveis.

Assim, o uso da cenografia é defendido por especialistas de várias áreas – museólogos, artistas visuais, curadores – como meio de fomentar a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. Ela é um recurso inovador que estabelece outros tipos de vínculos entre a obra e o espectador, aproximando as duas partes, envolvendo outros modos de apreensão e valoração do objeto observado. (LONGO, 2014, p. 113).

Precisa-se repensar os novos museus, através de uma construção crítica em relação aos espaços expográficos, e os elementos que nele são agregados. Nesse sentido, é preciso pesquisar, conhecer seu público. No final, é ele que fará a diferença. Um público que reivindica uma expografia com propriedades qualitativas, impossibilitará exposições que adotem elementos pirotécnicos, com patrocinadores que irão se beneficiar de algo.

Longo (2014) revela outro ponto: contrariamente à característica do espetáculo, a cenografia contém em si produções perceptivas, cognitivas e sensoriais, ocasionando cenários, dialogando com seus condicionantes, revestindo o espaço cênico onde ocorre a cena, junto com seus projetos curatoriais que compartilham recursos técnicos como cor, luz e som. Auxiliando o desenvolvimento de suas narrativas possuidoras de funções, a linguagem cenográfica é reconhecida pela sua funcionalidade.

A cenografia também faz crescer o interesse pelas exposições de arte e pelos museus. Faz descobrir nestes museus, antes perdidos em meio a tantos outros, espaços de lazer e cultura. A arte passa a ser percebida em suas tramas e contradições. As cenografias nas exposições têm um papel determinante nos recentes processos de revitalização e reanimação dos museus, no sentido de dar novo ânimo a estes espaços, de revigorar sua utilização, ou seja, de possibilitar novas relações de troca entre este espaço e seus visitantes, além de possibilitar a inclusão de novos tipos de exposição (...). (LONGO, 2014, p. 119).

A cenografia era usada para representar planos inseridos no cenário teatral; a representação é resquício obtido do século XVII ao XIX. Não é atribuição da cenografia representar; compreendê-la desta forma é limitar sua potencialidade. Representar é fazer com que algo inexistente seja reproduzido. Mas, também não é sua finalidade transmitir a realidade; refletir de uma forma cenográfica é concretizar a imagem.

Para alguns profissionais a cenografia constitui um efeito decorativo. A cenografia como um campo de saber ainda é ligada ao senso comum, como algo supérfluo, dando ideia do decorativo, como foi mencionado no primeiro capítulo, onde foi possível desprender os conceitos. Mesmo assim, sobre esse efeito, acontece de esse ponto de vista ser compartilhado com a justificativa de que o efeito decorativo torna a visita mais agradável, reduzindo a disposição e a concentração por parte dos visitantes, com essência adversa.

A cenografia é um elemento narrativo lúdico, a respeito da conjugação das competências cenográficas; um instrumento cênico, arte de projetar e apresentar o espaço cênico apresentando o conceito. Definida para dedicar-se ao espaço expositivo, ela constitui plasticamente o espaço, revestindo o espaço expográfico onde é executada a exposição. É uma arte que absorve elementos visuais desenvolvidos para o discurso narrativo.

A Cenografia tem que estar disponível ao tema, pois ela é o recurso que aproxima o visitante do conteúdo, devendo reconhecer a relevância do objeto. Ao ser empregada, ela não deve ser mais importante que o próprio acervo. O museu como instituição que faz a relação entre os objetos expostos com os visitantes acontecer, precisa ser cauteloso, pois a linha que separa a cenografia e a exposição é fina, podendo causar uma desorientação no visitante no momento de identificar o acervo; e na cenografia, o acervo exposto precisa ser apresentado como protagonista na exposição,

A cenografia não pode ser concorrente ou colocar o acervo em segundo plano, concebendo atmosfera, ritmos e experiência. A cenografia tem competência de ser aliada à expografia, ambas com suas aplicações díspares colocadas no mesmo espaço. Desenvolvendo um contexto para que o objeto museológico seja distinguido de uma maneira intrusiva, a cenografia pode ser visualizada como reforço, um elemento notável, mas é preciso que se tenha ponderação ao dar sentido ao discurso que se constrói no espaço.

### **3- O PAÇO DO FREVO**

#### **3.1 O FREVO, DO VERBO FERVER**

A Prefeitura da Cidade do Recife, juntamente com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), desenvolveu em 2006 o trabalho de inventário acerca do Frevo. Em 09 de fevereiro de 2007<sup>18</sup>, foi declarado ao frevo o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, numa data simbólica, de celebração, pois, na ocasião, celebrava-se o centenário desse estilo musical.

Para que isso ocorresse, um projeto da FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) reuniu para produzir o dossiê<sup>19</sup> e patrimonializar o frevo. Os profissionais envolvidos nesse projeto<sup>20</sup>, incluindo os profissionais da prefeitura do Recife, foram até as pessoas que vivenciavam o frevo, realizando entrevistas e questionando essa população carnavalesca, sobre como o frevo poderia ser difundido; e inúmeras soluções foram enunciadas, dentre elas: uma escola de música e de dança, um museu e uma biblioteca.

O dossiê foi criado com a finalidade de ascender o frevo ao Registro no III Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil<sup>21</sup>. Ele foi apresentado ao IPHAN, em conformidade ao Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que constitui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Assim, o frevo, foi reconhecido por meio nacional e internacional, como patrimônio imaterial da humanidade. O reconhecimento de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade foi anunciado na cidade de Paris, em 5 de dezembro de 2012, na 7ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em uma solenidade pautada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Com o reconhecimento da titulação

---

<sup>18</sup> Dia oficialmente vigente, constituída através de uma determinação Municipal nº 15.628/1992.

<sup>19</sup> O dossiê da candidatura está sendo usado como referência bibliográfica para este capítulo com informações introdutórias sobre o Frevo. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Frevo.pdf>

<sup>20</sup> Elaborado, através de um projeto realizado por profissionais ligados a FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) no aspecto conceitual e metodológico, ele foi concedido pelo manual do INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) instaurado pelo o IPHAN.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 10.02.17.

de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em decorrência do dossiê, as solicitações da população carnavalesca precisaram ser atendidas.

O Paço do Frevo foi uma ação direta desse dossiê, proporcionando um espaço de convivência entre os indivíduos atraídos pelo frevo. Mas, não se pode esquecer que a iniciativa para a constituição do Paço do Frevo surgiu durante a instrução para o Registro do Frevo como Patrimônio Cultural, que previa o espaço como centro de referência como um dos sete eixos do plano de salvaguarda do Frevo; uma resolução coletiva, consolidando-se durante o I Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo, ocorrido no ano de 2011, que contou com a participação de um conjunto de pessoas de diversos segmentos relacionados ao bem cultural.

### **3.2. DADOS GERAIS SOBRE O IMÓVEL**

O imóvel que acolhe a sede do museu Paço do Frevo está localizado em uma área que constitui o bairro mais antigo da cidade do Recife. Tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no ano de 1998, ele agrupa vários elementos paisagísticos, arquitetônicos e urbanísticos valiosos para o Estado de Pernambuco. O prédio foi construído no ano de 1906, para abrigar a Western Telegraph Company Limited, empresa britânica, pioneira na implantação de telégrafos.

No ano de 1973, o prédio foi fechado quando a empresa finalizou suas atividades. Após ser inutilizado por vinte e cinco anos, em 1998 ele foi tombado pelo IPHAN. Com seu revestimento todo branco na sua área externa, de esquina com uma das praças mais importantes do bairro, a Praça do Arsenal da Marinha, o prédio é de estilo neoclássico tardio inglês e tem uma área de 2.270m<sup>2</sup><sup>22</sup>, possuindo quatro pavimentos.

O edifício, quando foi definido, sofreu operações de restauro. E, em 2010, as obras começaram para que o imóvel acolhesse o frevo. A reforma foi realizada com recursos do BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social) em parceria com a

---

<sup>22</sup> Plano museológico do Paço do Frevo.

Fundação Roberto Marinho, o Governo do Estado e outras instituições públicas e privadas que colaboraram com a iniciativa.

Atualmente, o Paço do Frevo é gerido pelo IDG – Instituto de Desenvolvimento e Gestão, com recursos da Prefeitura da Cidade do Recife, e da Lei Rouanet. Foram cinco anos de pesquisas e quatro anos de reforma, que em 2014 foi concluída. A inauguração aconteceu no dia 09 de fevereiro de 2014, comemorando o dia do frevo, quando ele estava completando 107 anos.

### **3.3 A RELAÇÃO DA EXPOGRAFIA DO PAÇO DO FREVO COM A CENOGRAFIA: UMA BREVE ANÁLISE**

O museu como uma instituição cultural tem a pesquisa como uma de suas finalidades, colaborando com a produção do conhecimento. É nesse espaço onde se desenvolve um trabalho de formação de cidadania para seus visitantes partindo de ações que consigam cumprir um papel social e pedagógico. A exposição é determinante para a instituição museal; nos últimos anos, as unidades museológicas inseriram propriedades da cenografia. A cenografia não é uma compilação de acessórios ou uma mania museológica.

Busca-se dialogar neste capítulo com a exposição de longa duração do museu o Paço do Frevo que inseriu composições cenográficas. Foram utilizadas fotografias da exposição como instrumentos que pudessem destacar detalhes relevantes, junto com trechos de entrevistas da curadora Bia Lessa, em que ela apresenta estratégias utilizadas no processo de concepção do Paço do Frevo.

O acervo é desconstruído. Os elementos selecionados para compor a curadoria do Paço do Frevo provocam reflexões acerca desse equipamento cultural. A análise foi baseada na relação dos aspectos e inquietações pressupostos do referencial teórico, que foram fundamentais para a constituição do capítulo anterior. O estudo ocorreu através de visitas ao local, a cenografia como recurso determinante do objeto desta pesquisa. Os objetos conceituais estudados foram os recursos técnicos utilizados nos processos de concepção.

A curadoria adotou uma divisão em pavimento, cada ambiente estimula o olhar do visitante, com uma expografia atrativa; não existem dúvidas do quanto o Paço do Frevo lida com a visualidade. Os ambientes são constituídos por concepções com uma linguagem intensa e com a pretensão de despertar os sentidos dos visitantes. A exposição do Paço do

Frevo tem como característica a ausência de acervo, assim, sendo necessário produzir ambientes e narrar, ao longo desses ambientes, uma história. Ao utilizar a cenografia, o Paço do Frevo, tem a intenção de ampliar a compreensão do frevo.

No térreo, o acesso ao museu segue os limites estabelecidos pela NBR 9050/2014, a norma técnica referente à acessibilidade da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), com rampas de acesso. A norma compreende o indivíduo que possui necessidades diferenciadas com restrições de natureza sensorial, intelectual e física, assim, o indivíduo terá a viabilidade de dispor dos espaços públicos e privados como todo visitante de uma forma independente, protegida e agradável. O visitante, ao adentrar no saguão de entrada<sup>23</sup>, visualizará a cor vermelha predominando todo o espaço expositivo do museu.

Podemos visualizar o vermelho, no piso, em todo o pé-direito<sup>24</sup>, teto e no forro, que é coberto por diversos bonecos fixos de cor vermelha. Incorporado ao hall de entrada do museu, está a loja/café, um espaço de convivência e um recurso de mercado, sendo aplicado nos museus. Os museus começaram a ser analisados como empresas que pudessem prestar serviços culturais:

A partir da década de 80, os museus vêm sofrendo um profundo processo de modificação enquanto instituições de cultura (...). A ampliação em seus programas arquitetônicos, com a criação de lojas, cafés e atividades complementares, o uso de novas tecnologias audiovisuais, assim como a transformação das exposições em espetáculos, com o fim de atrair mais público, criaram uma nova interface com a sociedade. A ideia de museu passou a estabelecer interseção com o universo do entretenimento. (MAGDLENO, retirado do site Arqtextos ano 5 fev. 2005)

Ao lado do café está o balcão de recepção, onde o visitante adquire seu ingresso para ter acesso ao museu. Todavia, a exposição já acontece nesse espaço, mas ele não é identificado como um espaço pertencente ao conjunto expográfico e, sim, como um espaço de recebimento. Dispostos nas paredes vermelhas, nomes, na cor branca, de personalidades pertencentes à história do frevo.

A palavra frevo vem de ferver, e por isso sua cor não poderia ser outra senão o vermelho. As cores usadas em sua representação institucional

---

<sup>23</sup> Um ambiente de secessão para o visitante, entre o mundo exterior, e os ambientes internos.

<sup>24</sup> Um termo do âmbito da construção em geral, isto é, o distanciamento no sentido vertical do piso ao teto (ou forro) de um ambiente.

[azul, amarelo, vermelho e verde] não traduzem a intensidade das emoções ligadas a ele. (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Projeto design).



**Figura 2:** Hall de entrada. Foto: Karla Vidal<sup>25</sup>, 2014.

A narrativa está por todo percurso, sabendo que o discurso narrativo não pode ficar em segundo plano numa exposição, como pontuado no capítulo anterior. Nas paredes internas o grafismo é muito presente no ambiente, tendo um papel de compor visual e esteticamente o espaço.

Os meios de apresentação numa exposição devem ser judiciosamente selecionados em função da sua eficácia, e não por razões decorativas, ou motivos de divertimento, uma vez que toda a forma de exposição induz sentimentos e valores que transformam o objeto em análise. Por outras palavras, não devem expor-se entre o objeto e o público como elementos decorativos, embora a museografia deva estar consciente dos modernos processos tecnológicos disponíveis para uma mais eficiente e eficaz divulgação e informação cultural, deve estar ao mesmo tempo consciente de que isso pode reverter-se numa nova obsessão pelo espetáculo, em detrimento da perda dos princípios de seriedade cultural e científica da museologia, ou da identidade do discurso museológico. (MENEZES, 1993, p. 23 e 24).

Esse é o primeiro espaço expográfico no museu Paço do Frevo, que possui a finalidade de recepcionar os visitantes, de modo consequente, despertando a primeira impressão sobre o museu, acertado pela intensidade da cor vermelha. Pode-se perceber que a curadoria utilizou meios tecnológicos para compor o ambiente, por duas razões: sendo

<sup>25</sup> <http://pipacomunicacao.blogspot.com.br/>

eficaz na divulgação da informação cultural do frevo e proporcionando aos visitantes, novas configurações de percepções, na maneira de assimilar o conhecimento.

Fazendo a relação entre o Paço do Frevo e o museu, o espetáculo vem utilizando novos recursos para atingir novos públicos, além da cenografia. Tem sido intensificada a aplicação de meios tecnológicos nos equipamentos culturais. Dispersadas no saguão de entrada, telas foram fixadas, reproduzindo vídeos, contendo depoimentos dos artistas envolvidos pelo ritmo (cinquenta e uma<sup>26</sup> telas com legendas em português e inglês são auxiliares que compõem o espaço para desenvolver experiências).

A curadora Bia destaca a dinâmica sobre o corredor, chamando de “apertamento”, exercendo, de uma maneira simbólica, o efeito das ruas, com o seu estreitamento entre as pessoas. Mas, observando os outros ambientes, pode-se concluir que não é apenas o corredor que tem essa característica, todo o percurso do museu entra nessa lógica do “apertamento”, para fazer com todos os indivíduos atravessem o ‘mar de gente’. É pelas ruas que o frevo vibra, sendo refletido nos corpos dos visitantes.

Visualizando o lado esquerdo do balcão, o visitante terá seu acesso através de uma catraca. O corredor contém suas particularidades: alongado e encolhido, apresenta fotografias pretas e brancas de Pierre Verger<sup>27</sup> e de Marcel Gautherot que revela o Carnaval do Recife nos anos de 1940 e 1950; este é um espaço de circulação, com fluxo intenso de indivíduos.

---

<sup>26</sup> Informação retirada do plano museológico.

<sup>27</sup> <http://www.pierreverger.org/br/>



**Figura 3:** Fotografias de Pierre Verger. Foto: Karla Vidal, 2014.

Quando entramos no corredor [logo após a catraca], temos um tipo de viela e quis colocar os quadros grandes [de fotos do francês Pierre Verger] ali de propósito, em um local difícil de se ver para criar um congestionamento, que é a ideia do frevo, aquele 'apertamento'. Não existe frevo sem isso, sem ele passar por ruas apertadas. Assim, o visitante vai acabar enxergando o particular dos quadros também. (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Portal G1).

O percurso da exposição não é linear; após a recepção, a primeira sala visualizada é a exposição de longa duração. Aí, vê-se uma linha do tempo que, como fio condutor, vai compondo um ambiente no qual se encontram elementos a narrar a história do frevo. Entre quatro paredes, ela é o inverso do saguão de entrada, que possui o café e a recepção, com algo comercial no seu interior. No formato cronológico, o percurso é a recriação da história do frevo, retratada com o surgimento do gênero, iniciada com um livro do ano 1900, percorrendo toda a primeira sala da exposição de longa duração que consiste em explicar a manifestação artística.

As paredes que envolvem o ambiente são pintadas por tinta verde fosca, tornando-se uma ampla lousa, onde os visitantes podem interagir, adicionando mensagens com giz. Na exposição linha do tempo, o ato de escrever nas paredes é um recurso que atua como uma interação para o visitante. Toda linha do tempo é composta por cadernos nomeados, que contêm informações pertinentes ao frevo.



Figura 4: Linha do Tempo. Foto: Karla Vidal, 2014.



Figura 5: Detalhes da Linha do Tempo. Foto: Karla Vidal, 2014.



**Figura 6:** Detalhe de um dos livros que compõe a exposição linha do tempo. Foto: Karla Vidal, 2014.

Cada livro é fixado a uma fita, na abertura para leitura, o que proporciona ao livro obter movimentos, constituindo pontos de luz que se unem, integrando ao ponto central da sala, o forro e o livro, que ficam centralizados no espaço. Inspirado na dança folclórica pau de fita, esse espaço desempenha a ideia do movimento. Não são apenas os livros que se movimentam; a partir do toque do visitante nas fitas, todos os corpos e o olhar circulam, nesta exposição, propondo o ritmo do frevo e uma atmosfera gerada por conta da organização do espaço e da iluminação. No chão existem diversos relógios com fusos horários de várias cidades.

A linha terá um grande quadro negro [em parede pintada de preto] para que os visitantes também possam escrever e o que for escrito já estará dentro do museu. Há muitas versões do frevo e escolher uma é sempre um empobrecimento, então, é importante que a versão tenha ramificações, conflitos, questões, histórias paralelas. É uma versão informal que esperamos captar com pessoas escrevendo, o que nem sempre tem registro oficial. (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Portal G1).

Saindo da sala da linha do tempo, o visitante, ao caminhar no corredor, verá o Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe<sup>28</sup>. Embora não seja objeto de análise neste item, cabe ressaltar o desenvolvimento das atividades culturais que são realizadas no museu. O Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe possibilita o registro,

<sup>28</sup> Política de desenvolvimento de coleções do centro de documentação e memória Maestro Guerra-Peixe. Disponível: <http://www.pacodofrevo.org.br>

preservando a memória, e divulga a manifestação cultural. Um espaço significativo, tornando-se público um acervo documental, onde a comunidade geral pode pesquisar o acervo documental, com produções diversas ligadas às temáticas do frevo.

Nos pavimentos seguintes do espaço museal, há um encontro entre diversas atividades relacionadas ao frevo, que proporcionam a divulgação do bem imaterial, tendo como competência refletir a prática cultural do frevo, com cursos, oficinas e palestras. Na instituição museal, os discernimentos do frevo se isolam nos pavimentos.

Integram o primeiro pavimento: o estúdio de gravação, a sala de música Capiba e Nelson Ferreira, a sala dos professores e a rádio. Com forte expressão musical, a escola de música é um espaço com o propósito de ampliar o conjunto de saberes relativo à musicalidade do frevo, contribuindo com a divulgação do gênero e com desenvolvimento musical do indivíduo. Esse ambiente intensifica o conhecimento e a divulgação, proporcionando a salvaguarda do frevo.

O segundo pavimento empenha a disseminação da dança, espaço que contém circunstâncias propícias para os docentes e discentes, fazendo com que estes sejam envolvidos pela dança. São duas salas de dança, a Abre Alas e a Tesoura; sala dos professores, sala de oficinas Badia, vestiário, Diretoria da escola de música e dança, programa do educativo, duas salas de exposição de curta duração, sala Bajado. O espaço contará com mostras temporárias de vestiário feminino e masculino e administração. Instituído, o Paço do Frevo é um espaço dedicado às produções artísticas: a dança, a música, tornando um espaço de referência para salvar e guardar o patrimônio da humanidade: o frevo. Assim, podemos concluir que a principal missão da instituição, foi atingida.

Cada ambiente expositivo deve proporcionar ao visitante uma análise do frevo, fazendo com que o público pesquise e sinta o frevo de uma forma próxima; mesmo não tendo o contato com o ritmo, inserir-se neste mundo do verbo ferver. Um fator que prejudica a expografia do Paço do Frevo é a maneira como as informações chegam para os visitantes, pois eles são atingidos por textos, o tempo todo, em seu percurso; a probabilidade de essas informações não serem transformadas em conhecimento é iminente.

Pode-se observar muitos textos dispersos presentes por todas as paredes, fornecendo informações contextualizadas sobre o frevo. Levando em consideração o entendimento do visitante sobre as informações aplicadas nos suportes, a legibilidade dos textos em alguns lugares do museu não é boa, o que exige um esforço maior para que eles sejam lidos. Pode-se chegar à conclusão de que os textos fazem parte de uma estratégia de sequência para a exposição. Muitas vezes, durante o percurso, os visitantes visualizam a exposição distraído, olhando rápido para os textos; assim, a cenografia não atinge seu objetivo de contextualizar, e os textos acabam sendo apenas apreciados, como elementos que só ocupam a visibilidade dos visitantes.

Além do Paço do Frevo possuir uma expografia potencializada pelo lúdico, que encanta o visitante, pode-se mencionar o terceiro pavimento. Nele há vários ambientes: duas salas de projeção, cada uma dedicada à exibição de vídeos que reproduzem narrativas sobre a dança e a música. O lúdico toma conta do terceiro andar. É um espaço participativo, onde os visitantes podem interagir, dançando o ritmo do frevo, e relaxar, descansar. Constitui-se um espaço de convivência, identificador, onde as agremiações se reúnem e debatem sobre assuntos diversos; além de ser utilizado para reuniões oficiais da prefeitura do Recife.

Nesse pavimento, foi criado um espaço cênico para contextualizar o frevo, imerso ao som, cores, luzes, músicas e fotografias, além do compor o espaço de uma forma mais intensa. É um espaço cênico perfeito para o popular selfie, pois o aparecer nas redes sociais é otimizado.



**Figura 7:** Glossário do Carnaval. Foto: Karla Vidal, 2014.

Na imagem acima, o Glossário do Carnaval compõe o espaço. É nele que o visitante interage através da curiosidade de selecionar o vocábulo e o significado. O Glossário do Carnaval dirige o visitante ao acesso ao piso de vidro erguido. Outro ponto que dá acesso ao piso de vidro são os degraus, formados por cem *backlights*, os “comendadores do frevo”. Em um projeto horizontal, onde circulam os visitantes, o piso de vidro assemelha-se a um grande palco teatral. Pela sua própria elevação, este palco forma um grande nicho, onde são acondicionados os estandartes<sup>29</sup> e flabelos<sup>30</sup>, adquiridos por compras e por doação pelas agremiações. Os nichos são forrados com serragem.

Do terceiro andar, essa sala expositiva é a mais significativa e problematizada do Paço do Frevo. Os objetos que fazem parte do acervo, nesse pavimento, são introduzidos no espaço cênico; no caso, o protagonismo são dos flabelos e estandartes, mergulhados em camadas simbólicas. A justificativa da curadora para posicionar os objetos na posição horizontal é de que os visitantes, ao circularem pela passarela, iriam olhar para baixo, vendo os objetos acondicionados ali, assim reverenciando as agremiações. Mas para alguns carnavalescos (as), isso é a forma de dizer que as agremiações estão mortas. Neste caso os flabelos e estandartes estão expostos tendo um papel de compor visual e esteticamente o espaço.

A ideia de profano e sagrado também é muito forte no frevo. A erudição do ritmo faz dele uma arte popular diferenciada, que está um pouco em tudo do Paço, como os estandartes e flabelos no chão [do terceiro piso], invertendo o local original, onde eles estão acima da cabeça das pessoas. Agora, é como se a pessoa visse a peça pela primeira vez, e é uma forma de reverência também, além de colocar a razão [cabeça] mais próxima do coração (...). No terceiro andar, os homens e mulheres refletem no vidro do chão e, junto com todos os estandartes e flabelos, com as luzes e janelões, o espaço se transforma numa espécie de catedral. É a síntese. (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Portal G1).

---

<sup>29</sup> O estandarte é um dos primeiros e mais importantes meios de expressão visual do Frevo. Ele é uma bandeira que identifica as agremiações (troça ou clube), com seus nomes, cores, ano de fundação, ano de confecção do estandarte e símbolo. (Dossiê, 2006, p.46).

<sup>30</sup> Alegoria de mão que traz o nome, data de fundação e o símbolo da agremiação (...) conduzido por uma pastorinha, isto é, uma jovem moça que conduz com leveza a alegoria. (Dossiê, 2006, p.86 e 87).



**Figura 8:** Estandartes e Flabelos. Foto: Karla Vidal, 2014.

Trezentos e sessenta e cinco fotografias, correspondendo aos dias do ano foram fixadas nas paredes, concernentes à cultura do frevo do ano; as fotos seguem uma lógica da produção do carnaval. A cenografia auxilia nesse momento, cheia de subjetividade. As fotografias contam uma história da produção do carnaval, composto por mais *backlights*. Cortinas com traca-tracas móveis participam da exposição. As fotografias também entram na mesma lógica dos textos; se não houver uma mediação, os visitantes não irão perceber o contexto da produção do carnaval. Assim elas servirão como plano de fundo para as fotografias e serão apreciadas.



**Figura 9:** Detalhes das fotografias, do terceiro pavimento. Foto: Karla Vidal, 2014.



**Figura 10:** Detalhes do teto, como os bonecos vermelhos. Foto: Karla Vidal, 2014.

Os traca-tracas [instrumento de madeira que se move em sequência] nas paredes [do terceiro piso] dão ideia que elas mesmas 'frevam'. As fotos nas paredes também dão uma ideia de ciclo que não para nunca: começa mostrando a cidade, a sua preparação para o Carnaval, a festa em si, as fantasias, a população, a sujeira que fica e acaba na própria cidade. (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Portal G1).

Na imagem abaixo, as janelas também compõem a expografia, além de proporcionar a visão panorâmica do entorno; textos com letras de canções são fixados. “(...). No terceiro andar, nós levantamos o piso para ficar na altura da janela, pois não dá para falar de frevo sem tocar no espaço urbano, onde ele foi criado.” (LESSA, 2014, entrevista concedida ao Portal G1).



**Figura 11:** Detalhe da janela, no terceiro pavimento. Foto: Karla Vidal, 2014.



**Figura 12:** Mediação. Foto: Rafaela Barros, 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo realizar um estudo analisando a cenografia e avaliando sua direção como recurso inserido nas exposições, tendo potencial para transfigurar os sentidos na sua aplicação. A influência da cenografia é positiva para as instituições museológicas e o enfoque neste trabalho foi ampliado, buscando-se corroborar em apontar os conceitos tidos como relevantes: o design de interiores e a decoração. Para distingui-los da cenografia para comprovar esta hipótese, percebeu-se que no estudo de cada um deles há que se levar em conta sua historicidade e práticas, isto é, no contexto do tempo e de espaço; e a decoração de uma forma transitória, com seus contextos históricos e práticas, conceitos estes pouco confrontados em produções textuais.

O âmbito dos museus, atualmente, não mais se restringe unicamente ao culto da memória; estes espaços estão se renovando, tendo novas iniciativas, tais como as exposições, constituindo diálogos e atraindo novos públicos, que, antes advertido por sua austeridade, agora sentem o conforto do conhecimento e aproximação de sua realidade nestes espaços. Dada à importância do assunto, torna-se necessário o desenvolvimento de um debate que deve ser compartilhado pela equipe multidisciplinar. No caso dos museólogos, estes profissionais precisam participar e discutir, construindo um trabalho que possibilite a produção de informação e sua divulgação para o público e pesquisadores.

Para a realização da análise sobre a expografia do Paço do Frevo, houve a tentativa de compreender melhor a cenografia e o espaço expográfico no museu, a fim de desenvolver um novo olhar, sobre ele, auxiliando no planejamento de ações futuras para a concepção de uma exposição, possibilitando novas pesquisas sobre a chegada dos objetos ao museu, seu percurso e o modo como são exibidos.

Contudo, pode-se chegar à conclusão de que para projetar um espaço expográfico é essencial, no âmbito do museu, o trabalho assessorado por uma equipe multidisciplinar, na concepção e desenvolvimento do projeto expográfico, para a materialização de um discurso curatorial. Da organização expositiva, a partir do detalhamento dos recursos utilizados, foram abordados todos os elementos visuais essenciais e básicos, e informações básicas como: cores, fotografias, entre outros, dentro do espaço expositivo que compõe o Paço do Frevo.

No segundo capítulo, iniciamos a discussão no século XX, período em que se inicia a incorporação da cenografia pelo espaço expográfico. O momento da incompatibilidade de sua inclusão na proposta museológica, do mesmo modo, também é discutido.

Ainda foi sugerido que os profissionais que trabalham nas unidades museológicas tenham cautela ao trabalharem com o acervo; caso a cenografia seja o instrumento escolhido, que não fique evidente mais do que acervo, proporcionando uma ruptura no sistema de expor. Acerca do desenvolvimento do contexto histórico das exposições, como um ponto resolutivo, é importante que sejam feitos estudos teóricos concernentes, considerados significativos para pesquisar, embasados nas pesquisas de Cury (2005), Rossini (2002), Gonçalves (2004) e Dantas (2015) et al.

Considerando a possibilidade de haver deixado algumas lacunas, neste trabalho, tal possibilidade se justifica pelas dificuldades encontradas no processo da pesquisa em relação ao conceito de decoração, devido à falta de produções textuais referentes ao seu modo vigente. Também pode-se citar as dificuldades encontradas na tentativa de entrevistar a curadora e cenógrafa Bia Lessa por redes sociais, que não sucedeu. Mesmo com os impedimentos encontrados, pode-se concluir que esta pesquisa foi muito significativa, pois ela apresentou um juvenil olhar sobre as possibilidades de compor o espaço.

A busca para a análise projetual, admite a autora não ter realizado tal exercício em momento algum; isso, possivelmente, afetou o desenvolvimento da produção da investigação. Com essas lacunas abertas o presente trabalho tem a capacidade de auxiliar como referência para próximas pesquisas, incentivando os profissionais museólogos a ter disposição e a gerar produções textuais, sendo uma área extensa com grandes oportunidades. Outras questões que permeiam a questão principal podem ser assim aplicadas.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Bebel. **Expografia brasileira contemporânea**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANDERSON, Diego da Silva Almeida. A dramaticidade nos espaços projetado por Isay Weinfeld. **Revista Científica Semana Acadêmica**, Fortaleza, v.1, n. 000011, jul, 2012. Disponível em: <<https://semanaacademica.org.br/system/files/artigos/artigoisay.pdf>>. Acesso em 04.02.17.

ANDERSON, Diego da Silva Almeida. O Cenógrafo e o designer de interiores. **Revista Científica Semana Acadêmica**, Fortaleza, v.1, n. 000007, jul, 2013. Disponível em: <<http://semanaacademica.org.br/artigo/o-cenografo-e-o-designer-de-interiores>>. Acesso em: 04.02.17.

ANDERSON, Diego da Silva Almeida. O design de interiores e a cenografia: *relação e análise plástica do espaço habitado*. **Revista Científica Semana Acadêmica**, Fortaleza, v.1, n.000010, nov, 2013. Disponível em: <<http://semanaacademica.org.br/artigo/o-design-de-interiores-e-cenografia-relacao-e-analise-plastica-do-espaco-habitado>>. Acesso em: 04.02.17.

CAETANO, Juliana Pfeiter. **Reflexões teóricas sobre questões museológicas e sua contribuição para cenografia**. In: I encontro de história da arte – IFCH / UNICAMP, 1. 2005, Campinas. Resumo Campinas: UNICAMP, 2005. p 116-22. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-116-122-juliana%20pfeifer%20caetano.pdf>>. Acesso em: 06.02.17

CATTANI, Airton; COSSIO, Gustavo. **Design de exposição e experiência estética no museu contemporâneo**. Programa de pós-graduação em Design da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PGDesign/ UFRGS, agosto de 2009. (artigo)

CAVALCANTI, Miquelina et al. Signos do design de interiores: *interfaces entre uso, consumo e arte*. Revista Signos do Consumo, São Paulo, V.2, N.1, p. 108-127. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44365>>. Acesso em: 05.02.17

COHEN, Aby Miriam. **Cenografia brasileira século XXI**. 2007. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17102007-090756/pt-br.php>>. Acesso em: 04.02.17.

CONDURU, Roberto. **Exposições como discurso, discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Vol 8, Rio de Janeiro: Mastt Colloquia, 2006; Disponível em: <[http://mast.br/publicacoes\\_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf](http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf)>. Acesso em: 04.02.17.

COSTA, Robson Xavier da. **Museus como espaços de contradição: a construção do lugar da arte na arquitetura contemporânea**. In: V Encontro de história da arte – IFCH / UNICAMP, 5. 2009, Campinas. Resumo Campinas: UNICAMP, 2009. p.94-102. Disponível em: <

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Robson%20Xavie%20-%20VEHA.pdf>>. Acesso em: 06.02.17.

CURY, Marília Xavier. **Exposição concepção, montagem e avaliação**. 1. ed. São Paulo: Anne Blume, 2006.

DALLARI, Heloísa. **Design e exposições: das vitrinas para as novas telas**. 2008. Tese (História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DANTAS, Cristina; NEGRETE Roberto; RAITZIK, Simone. **Brasil porta adentro: uma visão histórica do design de interiores**. São Paulo: Associação Brasileira de Designers de Interiores, 2015.

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. **Revista artes e ensaios**, Rio de Janeiro, n.20, p. 71-77, 2010. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20\\_Marcus\\_Dohmann.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Marcus_Dohmann.pdf)>. Acesso em: 06.02.17.

FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa. **Reflexões acerca de uma crítica expográfica**. In: Congresso internacional em artes novas tecnologias e comunicação, 2012, Brumadinho. As imbricações da cultura contemporânea a popular. São Paulo: PM Studium Comunicação e Design, 2012. p. 485-491. Disponível em: <<https://criticaexpografica.wordpress.com/2013/03/05/reflexoes-acerca-de-uma-critica-expografica-artigo/>>. Acesso em: 07.02.17.

FILHO, Durval de LARA. **Formas de organização de exposições nos museus de arte. Museologia e Interdisciplinaridade, Brasília**, v. 1, n. 4, p. 62-80 mai/jun, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/9628>>. Acesso em: 06.02.17.

FILHO, Eliézer Leite Rolim. **Um artefato cenográfico da invenção espetacular do cotidiano**. In: II Seminário Internacional Urbicentros – Construir, Reconstruir, Desconstruir: morte e vida de centros urbanos, 2. 2011, Maceió. Artigo, Maceió: Programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo, v.2, p.1-17. Disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/>>. Acesso em: 06.02.17.

GEMIN, Deborah Alice Briel. **O problema dos “novos museus”, e nosso**. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, Paraná, v.1, n.2, p. 30-43, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/246>>. Acesso em: 06.02.17.

GOLÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

GOMES, Ana Carolina, et al. **Exposições Universais: Sociedade no século XIX**. Artigo, NEC (Núcleo de estudos contemporâneos). Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/>>. Acesso em: 07.02.17.

GURGEL, Miriam. **Projetando espaços: Design de Interiores**. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007.

LONGO, Juliana Perella. **O uso da cenografia em museus e espaços expositivos**. In: SCHEFFLER, Ismael; ALEGRE, Laíze Márcia Porto (Org.). *Questões de Cenografia I*. Curitiba: Arte final, 2014, cap. 4. Disponível em: <<http://www.ct.utfpr.edu.br/tut/publicacoes.php>>. Acesso em: 06.02.17.

MAIOR, Mônica Maria Souto; STORNI, Maria. O design de interiores como objeto de consumo na sociedade pós-moderna. *Revista Principia - Divulgação Científica e Tecnológica do IFPB*, n. 16, p. 68-71, set. 2008. Disponível em <<http://periodicos.ifpb.edu.br/index.php/principia/article/view/244/207>>. Acesso em: 07.02.17.

MALTA, Marize. **Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no séc 19**. Artigo: Arte e ensaios, Rio de Janeiro, n.20, p. 60 – 69, 2009. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/>>. Acesso em: 06.02.17.

MARANTES, Bernadete Oliveira. **Museu da fruição estética ao entretenimento**. Disponível em: <[http://www.academia.edu/7182004/Cadernos\\_Walter\\_Benjamin\\_Edi%C3%A7%C3%A3o\\_07\\_Museu\\_da\\_frui%C3%A7%C3%A3o\\_est%C3%A9tica\\_ao\\_entretenimento](http://www.academia.edu/7182004/Cadernos_Walter_Benjamin_Edi%C3%A7%C3%A3o_07_Museu_da_frui%C3%A7%C3%A3o_est%C3%A9tica_ao_entretenimento)>. Acesso em: 06.02.17.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade**. 2014. 194 f. Tese (Pós-graduação em filosofia) – Faculdade de filosofia, letras e ciência humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 07.02.17.

MENEZES, Luís. O primeiro do discurso sobre o efeito decorativo. **Cadernos de Museologia**, v 1, n 1, p. 20 – 24, 1993. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/archive>>. Acesso em: 04.02.17

OJEDA, Janine, **Museografia e cenografia os limites do conhecimento e da imagem**. Disponível em: <[http://revistamuseu.com/artigos/art\\_.asp?id=1112](http://revistamuseu.com/artigos/art_.asp?id=1112)>. Acesso em: 04.02.17.

OLIVEIRA, Alexandre Suárez de. **A construção da aparência**. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 07.02.17.

OTÍLIA, Telles. O Design de Interiores como objeto de consumo na sociedade pós-moderna. **Revista Principia - Divulgação Científica e Tecnológica do IFPB**, n. 16, p. 68-71, ago. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ifpb.edu.br/index.php/principia/article/view/244/207>>. Acesso em: 06.02.17.

Paço do Frevo. **Plano museológico**. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/wp-content/uploads/Anexo-A-TR-Plano-Museol%C3%B3gico-Pa%C3%A7o-do-Frevo.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

Portal do IPHAN. **Dossiê do Frevo**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Frevo.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

RALA, Sílvia. **Perspectivas didáticas e comunicativas da museologia e de museografia no design**. Seminário arqumuseus, 2010.

RIBEIRO, Bárbara. **Design de interiores como marca**. 9º Congresso brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em design. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 9, 2010, São Paulo, Artigo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.b-ribeiro.com>>. Acesso em 04.02.17.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **Revista TransInformação**, Campinas, v. 24, n.3, p.157-164, set./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

SANTOS, Ana Lucia Vieira dos. **Formas de morar no Rio de Janeiro do século XIX: espaço interior e representação social**. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (Org.). A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos interiores. Rio de Janeiro, 2014, cap 2. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/artigospaginainicial/574/Tema2%20Santos.pdf>>. Acesso em: 04.02.17.

SANTOS, Thais Conde Dias. **Museu interativo de videogames**. 86 f. Monografia (Design de ambientes) Escola de Design, da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012. Disponível em: <<http://www.thaisconde.com>>. Acesso em: 04.02.17.

SCHEFFLER, Ismael. Formação em cenografia e os cursos de especialização em cenografia da UTFPR. Revista Científica FAP, Paraná. 4, n.2, p.120 – 137, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.fap.pr.gov.br>>. Acesso em: 04.02.17.

SCHEINER, Tereza. **Criando realidades através de exposições, Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Vol 8, Rio de Janeiro: Mast Colloquia, 2006; Disponível em: <[http://mast.br/publicacoes\\_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf](http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf)> Acesso em 04.02.17.

SCHERER, Fabiano de Vargas. **Design gráfico ambiental: revisão e definição de conceitos**. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 1. 2014, Gramado, Artigo: Gramado, 2014. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br>>. Acesso em: 04.02.17.

SILVA, Luisa Olinto do Valle. **Exposição como encenação e a intermediação museológica**. Dissertação (Museologia e Patrimônio) - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins MAST/MCT, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/>>. Acesso em: 07.02.17.

SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia de. **A cenografia e as megaexposições do século XXI**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 07.02.17

URSSI, José de Nelson. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado de artes cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 07.02.17.

VIDAL, Karla. **Um paço de diferentes compassos**. Recife 23 de fev. 2014. <http://pipacomunicacao.blogspot.com.br/2014/02/um-paco-de-diferentes-compassos.html>. Acesso em: 09 de mar. 2017.

#### **Periódicos:**

PAÇO do frevo vai respirar carnaval o ano inteiro. **Jornal do comércio**, 08 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br>>. Acesso em: 07.02.17.

FREVO é 'arte que nasceu do coletivo. **Portal G1**, 07 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com>>. Acesso em: 07.02.17.

MOVIMENTOS incontidos, **Projeto design**, abril de 2014. Disponível em: <[http://www.ldstudio.com.br/clipping/L+D\\_paco-frevo.pdf](http://www.ldstudio.com.br/clipping/L+D_paco-frevo.pdf)>. Acesso em: 07.02.17.

#### **Documentos Jurídicos:**

Brasil. Lei 13.369, de 12 de dezembro de 2016. **Dispõe sobre a regulamentação da profissão de designers de interiores. Diário oficial da república federativa do Brasil. Brasília, DF, 13 de dezembro de 2016. Disponível em: <[www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)>. Acesso em 07 fev.2017.**

