



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA LUIZA SIMON MASIEIRO

RELATÓRIO FINAL

PROGRAMA DE IC:

- PIBIC
- PIBIC Af
- PIBIC EM
- PIBITI

MODALIDADE:

- CNPq
- UFPR TN
- Fundação Araucária
- Voluntária

**DIRETRIZES PARA A PRODUÇÃO CENOTÉCNICA
DE EXPOSIÇÕES**

Relatório apresentado à Coordenação de Iniciação Científica e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial da conclusão das atividades de Iniciação Tecnológica e Inovação – Edital 2022/2023.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel Nunes Castelnou, neto

Título do Projeto: Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico

CURITIBA

2023

1. TÍTULO

Diretrizes para produção cenotécnica de exposições.

2. RESUMO

Tanto a cenotecnia quanto a cenografia são recursos essenciais utilizados na concepção não somente de cenários teatrais e demais atividades artísticas, mas também de estandes e exposições, ajudando a comunicar uma narrativa, destacar objetos de interesse e criar uma atmosfera adequada. Por sua vez, as exposições museológicas são eventos que desempenham papel importante na divulgação, conscientização e educação cultural. Elas são cuidadosamente projetadas e organizadas para criar uma experiência significativa e envolvente a todos visitantes. Além disso, as exposições exploram o uso de recursos tecnológicos e interativos de modo a ampliar tal experiência. Esta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação, de caráter teórico-conceitual e cunho exploratório, faz parte da proposta de investigação: “Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico” e tem como objetivo básico fazer o recorte temático ligado às cenotécnicas utilizadas em exposições, com destaque para a cenografia museológica. Baseando-se na pesquisa web e bibliográfica, fez-se a seleção e síntese de fontes relacionadas às principais questões a respeito da cenotecnia expositiva, introduzindo o tema e discorrendo sobre a história dos espaços de exposição, desde o surgimento dos museus até a disposição cênica em vitrines. Abordou-se igualmente as diferentes técnicas utilizadas na cenografia, como a composição e o uso de linhas, formas, repetições e irradiações, assim como a iluminação. Em uma segunda etapa, realizou-se o estudo experimental um caso real a partir da descrição e análise crítica da exposição vigente no Museu Paranaense de Curitiba intitulada “Nosso Estado: Vento e/ou Movimento”, a qual propõe um mergulho na história de algumas das comunidades que formaram o Estado do Paraná, de migrantes históricos e atuais até experiências vinculadas a exílios indígenas e comunidades quilombolas.

Palavras-chave: *Artes Cênicas. Cenografia. Cenotécnica.*

3. INTRODUÇÃO

Arquitetura pode ser compreendida como a arte de criar espaços, tanto externos quanto internos, de uso individual ou coletivo, seja de caráter permanente ou temporário. No caso da elaboração de ambientes que não durarão muito tempo, ou seja, da chamada “arquitetura efêmera”, ela se aproxima da cenografia, principalmente quando se aborda a concepção, criação e elaboração de espaços cênicos, os quais servirão para a simulação de lugares abertos ou fechados, voltados tanto à encenação de um texto dramático quanto da exposição e/ou venda de produtos.

Pode-se definir a *cenografia* como o estudo e a prática na concepção de cenários, entretanto, seu conceito vai muito além disso. Para a pesquisadora Anna Mantovani (1989), hoje em dia, a arte cenográfica consiste em um ato criativo – aliado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas – que tem *a priori* a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público” (p. 12). Assim, realça a interação da cenografia com os outros elementos do teatro – e suas áreas afins – e não como um item individual, em paralelo à necessidade de meios e métodos para executá-la, cujo conjunto denomina-se *cenotecnia*; a arte e ciência de projetar a instalação de cenários.

Desde tempos remotos, o teatro foi utilizado como instrumento de manifestação artística, o qual expunha ideias, crenças e ilusões em diversas sociedades. Sua abrangência foi progressivamente ampliada e o espaço cênico saiu dos palcos para ocupar outras áreas, como praças, interiores de igrejas e palácios ou, mais recentemente, edificações comerciais. Observa-se que, ao longo da História, as mudanças no espaço de apresentações acompanharam as transformações que ocorriam na própria arte cenográfica, mas também refletiam modificações na sociedade. Na Grécia antiga, entre os séculos VII e VI a.C., o homem ocupava a *eira*, que, configurada em formato circular e de terra batida, deu início aos primeiros teatros que foram criados, de caráter religioso e sem divisões sociais. Já em Roma, os espetáculos passaram a buscar a diversão da plateia, especialmente com a política do pão e circo, tornando-se assim uma ferramenta poderosa de dominação de massas, abordando diversos temas como o amor, a família e o épico (MANTOVANI, 1989; BERTHOLDI, 2011).

Após um longo período, no qual os cenários se restringiam aos interiores de igrejas medievais, a perspectiva foi aplicada à cenografia na Renascença. A partir do século XV, painéis proporcionando efeitos ilusionistas, os quais eram colocados ao fundo de palcos, inclusive intercalando-se entre si, foram utilizados nessa época por grandes nomes da história da arte que pintavam cenários, como Sebastiano Serlio (1475-1554), Baldassare Peruzzi (1481-1536) e Raffaello Sanzio (1483-1520), cuja prática encontrou seu ápice entre os séculos XVII e XVIII, através de nomes como os de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), Nicola Sabbatini (1574-1654), Giacomo Torelli (1608-78) e, principalmente, os irmãos Ferdinando (1657-1743) e Francesco Galli da Bibbiena (1659-1739) (URSSI, 2006).

Entretanto, segundo Calmet (2003), foi a descoberta da luz elétrica no fim do século XIX que alterou completamente o conceito de cenário. No teatro simbolista, os painéis pintados foram substituídos por volumes e jogos de luz e sombra, criando novos espaços com maior profundidade e distância. Ademais, o espaço dos atores não ficava mais delimitado pelo painel, pois ocupava-se todo o palco. Conforme Berthold (2011), a partir das experiências de Adolphe Appia (1862-1928) e de Edward Gordon Craig (1872-1966), as bases da cenografia moderna foram lançadas e, desde então, não cessaram de acontecer inovações, da mesma

forma que os aspectos cênicos foram sendo incorporados por outros meios artísticos, como o cinema e a televisão – além de começarem a influenciar a organização de exposições.

Desde meados do século XVII, em Paris, passaram a se tornar frequentes as exposições de obras de arte voltadas à elite, a qual detinha o poder sobre a produção artística da época. Nesses salões promovidos pelas Academias de Belas-Artes, de acordo com Castillo (2008), as obras eram organizadas por temas e formas, visando ocupar o menor espaço possível com o maior número de obras de diferentes artistas, priorizando assim os interesses do Estado. A parede nessas exposições não tinha qualquer preocupação estética, servindo apenas para segurar as telas das pinturas, as quais eram consideradas entidades independentes, estando isoladas de suas molduras. Além disso, ainda não havia uma preocupação particular com ambiente nem como a influência de como ele interagia com o público que interpreta as obras. Isto modificou-se com o surgimento das primeiras vanguardas modernas e o abandono do ilusionismo perspectivo, quando a pintura passou a ser vista como objeto (O'DOHERTY, 2002).

No Modernismo, segundo O'Doherty (2002), iniciou-se duas diferentes vertentes da cenografia expositiva, sendo que uma defendia a neutralidade – então chamada de “cubo branco –, que defendia não interferir na fruição das obras expostas, sendo assim composta por espaços com janelas lacradas, paredes branco-gelo, sem mobiliário ou decorações e com iluminação artificial localizada no teto. A outra corrente de cenografia aplicada a exposições propunha a participação do ambiente na experiência do observador e da arte, o que foi bastante presente no dadaísmo, na *Pop Art* e no minimalismo, os quais inovaram na maneira de apresentar suas produções artísticas, assim como ocorreu com o surgimento do *happening*, que desde os anos 1950, rompeu os paradigmas expositivos, diminuindo as diferenças – e distâncias – entre as artes plásticas e as artes cênicas (CASTILLO, 2008).

Seja na colocação de objetos em exposições museológicas – que no passado não eram mais do que coleções particulares abertas à visitação pública – como a exibição de produtos voltados ao comércio – o que acontece de vitrines a *stands* –, passando pelas galerias de arte e outros espaços expositivos, é notória a importância do espaço cenográfico na sua concepção. Nestes termos, “a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos, não a arte, mas o espaço em si” (O'DOHERTY, 2002, p. 2-3).

Considerando a cenografia e a cenotecnia como integrantes do amplo campo de atuação do profissional formado em Arquitetura e Urbanismo, o qual é igualmente responsável pela concepção e execução de espaços cênicos, esta pesquisa de iniciação tecnológica e inovação, com caráter teórico-conceitual e cunho exploratório, tem como objetivos abordar

diretrizes e descrever os principais componentes práticos, incluindo seus materiais e equipamentos, para a produção cenotécnica direcionada a exposições. Encontra-se vinculada ao Projeto de Pesquisa intitulado “Arquitetura e cenografia: concepção de recurso midiático para projeto cenotécnico”, o qual pretende produzir material de fácil acesso, consulta e aplicação para interessados em conhecer a cenografia, sua teoria e prática, assim como o espaço em que ela é produzida, buscando reunir informações para comporem o *cd-rom* | *ebook* e manual de arquitetura cenográfica a ser desenvolvido.

4. REVISÃO DA LITERATURA

Todo espaço de exibição e/ou exposição pode ser visto como cenário a partir da sua compreensão como arquitetura efêmera, isto é, um espaço arquitetônico de uso transitório ou temporário, o qual poderá sofrer modificações no decorrer da sua existência, caracterizando-se assim por sua adaptabilidade, mutabilidade e versatilidade. Embora originalmente associada à arte teatral e seus desdobramentos, a cenografia também se aplica àqueles ambientes que se prestam ao colecionismo de objetos, à comercialização de produtos e à exibição de obras, uma vez que estes se utilizam de aparatos desmontáveis, como suportes, painéis, pedestais e, principalmente, vitrinas – ou, o termo oriundo do francês: vitrine.

De acordo com o manual elaborado por Desordi *et* Baldovi (1979), pode-se considerar uma vitrina qualquer disposição de mercadorias, seja qual for a sua finalidade, cujo principal objetivo seja o estímulo à venda – quando faz parte de uma estratégia de comércio – como ao conhecimento, à curiosidade científica ou ao entretenimento. Desde tempos remotos, a exposição de produtos faz parte da civilização humana, dos mercados abertos às feiras livres, das galerias de arte aos museus especializados, o que foi intensificado como o desenvolvimento do vidro e o aparecimento da luz elétrica. Esses mostruários acabaram ampliando suas funções e incorporando novas dinâmicas, passando de meros expositores de mercadorias a ambientes promocionais de uma empresa ou instituição.

Nos estabelecimentos do passado, conforme Oliveira¹ (1997) *apud* Bigal (2001), sobre o balcão, eram posicionados nichos de madeira especialmente preparados ou adaptados em partes da construção para sediar a exibição de produtos².

Na medida em que os comerciantes e os artesãos vão se unindo em corporações, a necessidade de atração de compradores por meio da exposição de mercadorias vai dando materialidade à ideia

¹ OLIVEIRA, A. C. **Vitrinas**: acidentes estéticos na cotidianeidade. São Paulo: Educ, 1997.

² Desde a Renascença, as “padarias” e “doceiras” foram os primeiros estabelecimentos responsáveis pela criação ao que se talvez tenha hoje como vitrine, pois padeiros e doceiros preocupavam-se em expor seus produtos e coloca-los expostos com o objetivo de venda e/ou troca (BOLLE, 1994). Contudo, foi no século XIX que surgiram as vitrines como são reconhecidas hoje em dia: vidraças mostrando a mercadoria ao público passante, o que ocorreu a partir de 1852 com o aparecimento das primeiras lojas de departamentos em Paris, por meio de janelas chegando ao nível da rua (DEMETRESCO, 2000; 2002).

de vitrina [...] A preocupação em expor as mercadorias da maneira mais acessível possível ao comprador leva os comerciantes a se concentrarem em áreas específicas, que não eram apenas utilizadas para o comércio, mas, em função dele, também serviam de moradia (BIGAIL, 2001, p. 15).

Até o início do século passado, geralmente, as mercadorias eram empilhadas, o que acabou se modificando a partir da década de 1920, com o desenvolvimento do desenho e o aperfeiçoamento do estilo das lojas e suas vitrines. Da década de 1930 em diante, aumentou efetivamente a pesquisa sobre vitrinismo e a concepção desse tipo de espaço atraiu muitos artistas àquela época, como: Marcel Duchamp (1887-1968), André Breton (1896-1966) e Salvador Dalí³ (1904-1989) (Figura 01). Nos EUA, apareceram vitrinistas dedicados e reconhecidos, como Dana O'Clare (1907-1988), entre outros (DEMETRESCO⁴, 1990 *apud* BIGAIL, 2001).

FIGURA 01 – VITRINA CRIADA POR SALVADOR DALÍ EM 1934.



FONTE: FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ (2022).

³ Dalí participou da criação de uma vitrine para a *Librairie Les Quatre Chemins*, situada em Paris (França), por ocasião da exposição intitulada *Salvador Dalí: 42 eaux-fortes e 30 desenhos para os Cantos de Maldoror* (1934). De acordo com a descrição feita pelo próprio artista, transcrita do verso de uma fotografia: uma das pernas da cadeira estava inserida em um sapato, outra em um copo com leite, outra em outro copo com urina e a última em outro copo com sangue. E no centro da cadeira estaria um bife cru. Para além deste objeto da arte surrealista, dentro desta vitrine encontra-se ainda: duas fotografias de Dalí e Gala tiradas por Man Ray (1890-1966) e alguns livros, como *Babaouo*, de autoria do próprio Dalí; e *Les pas perdus* e *Le revolver à cheveux blancs*, ambos de André Breton (1896-1966) (FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ, 2022).

⁴ DEMETRESCO, S. *Vitrina: teu nome é sedução*. São Paulo: Pancrom, 1990.

De origem francesa⁵, a vitrine nasceu como um móvel ou armário envidraçado que, em língua inglesa, passou a ser designado como: *display cabinet*, *showcase* ou *shadow box* – e, de forma mais abrangente: *display case*. Inicialmente aberto, teve uma ou mais de suas superfícies fechada com vidro transparente e, mais recentemente, por plástico ou acrílico, para facilitar a visualização de objetos ali expostos. De uso tanto privado quanto público, as primeiras vitrinas serviam para exibir artigos refinados em cristal, porcelana ou metais preciosos, como ouro e prata. Com o tempo, tornaram-se frequentes em museus, restaurantes e lojas, em geral incluindo etiquetas ou rótulos aos objetos exibidos, fornecendo informações como descrição ou preços. No caso específico de espaços museológicos, os artefatos culturais ali exibidos normalmente fazem parte do acervo do museu ou de uma exposição temporária (LUCIE-SMITH, 1997).

Muito se estuda sobre as definições de museu, sendo a mais conhecida aquela do CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS – ICOM que, datada de 2007, conceitua-o como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (DESVALLÉES *et* MAIRESSE, 2013, p. 64).

Há de se observar uma distinta definição entre os termos museologia e museografia. Enquanto o primeiro, em seu sentido mais amplo, trata do “pensar-se o museu” [ou a “ciência do museu”], o segundo seria “fazer-se o museu” ou a “descrição do museu” [SUANO, 1986]. A museologia pode ser considerada uma disciplina contemporânea por ter se instituído principalmente a partir da segunda metade do século XX e que era entendida, inicialmente, como um ramo do conhecimento voltado para os objetivos e organização dos museus [... já] a museografia se caracteriza pelos estudos e a fruição das coleções, construindo uma narrativa, conceitual e contextual, que se apresenta e se dispõe ao deleite do público (BAUER, 2014, p. 25-26).

As tipologias das exposições museológicas, de acordo com Bauer (2014), são denominadas a partir dos seus conteúdos e pelo período em que se realizam, observadas 03 (três) características principais: o valor cultural, a clareza expositiva dos objetos e a relação lógica entre eles. Basicamente, tais tipos podem ser voltados à exibição artística, histórica ou arqueológica, entre outras, de acordo com o acervo que se expõe. Atualmente, o INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM classifica os museus nacionais em 11 (onze) categorias que variam de acordo com seu acervo, a saber: Antropologia e Etnografia, Arqueologia, Artes

⁵ A *vitrine* surgiu após 1765, durante o reinado de Louis XVI (1754-1793), sob a forma de um pequeno armário, muito sóbrio e cujas portas de vidro deixavam transparecer os objetos que aí estavam expostos – vasilhames, talheres, relógios, troféus, etc. – e cujo desenvolvimento foi acentuado por uma ornamentação discreta (MORAND, 1981).

Visuais, Ciências Naturais e História Natural, Ciência e Tecnologia, História, Imagem e Som, Virtual, Biblioteconômico, Documental e, por último, Arquivístico⁶ (BRASIL, 2022).

Independente da sua tipologia, a exposição como um todo e qualquer objeto por ela exposto têm o principal intuito de comunicar algo a quem o observa, sob a perspectiva de que se insira em um contexto que explique a sua origem, o seu fabrico e a sua utilidade. Para isto, o museu não pode ser apenas um depósito de peças amontoadas em estantes, vitrinas ou paredes – o que é desempenhado atualmente por um espaço específico que funciona como acervo ou reserva técnica do museu –, mas, em sua mais nova concepção, um local que permita “interpretar” a realidade a que aquele objeto ou conjunto exposto se refere, sempre em um sentido amplo ao qual o observador se relaciona e a ele diz respeito (BARBOSA⁷, 1994 *apud* BAUER, 2014).

Ainda segundo Bauer (2014), seja qual for a natureza da exposição, em se tratando da sua duração, ela pode ser classificada em: itinerante, de curta ou de longa duração, além da chamada exposição *in situ* – expressão em latim que significa “no lugar”, cuja denominação se dá àquela que é realizada no próprio local a que se propõe a sua temática, mantendo os objetos em seu contexto e habitat preservados, em razão dos processos museológicos que são desenvolvidos *in loco*.

Toda encenação voltada a exhibir objetos é composta por um conjunto de elementos constituídos de forma e matéria, os quais são expostos através de jogos de luz e cor, que, por sua vez, agregam significados e passam a ser parte integrante da composição cênica. Isto inclui suportes, painéis, vitrines e etiquetas, muitas vezes considerados apenas fundos e proteção, mas que influenciam a percepção visual com, por exemplo: a delicadeza do vidro, a disposição das linhas arquitetônicas, a distribuição de volumes e toda a atmosfera que criam para dar calor e movimento. Ennes (2008) afirma que a linguagem das exposições é complexa e atua em vários níveis, indo além do contato sensorial com a realidade, pois é multissensorial e pluridirecional. Trata-se de um “arranjo artificial”, que utiliza elementos e materiais a partir

⁶ Hoje em dia, existem diferentes tipos de instituições museológicas, como museus do cinema, do rádio, da imagem em movimento, da televisão, das novas mídias, de audiovisuais, etc., os quais têm uma história mais recente quando se compara aos museus de arte, cuja origem provém das coleções particulares dos nobres e religiosos – e que se tornaram notáveis durante o Renascimento, como a de Grimani a Veneza. O primeiro museu como se conhece hoje surgiu a partir da doação da coleção do botânico e jardineiro inglês John Tradescant (1608-1662), feita pelo antiquário e oficial de armas Elias Ashmole (1617-1692), à Universidade de Oxford (Inglaterra), conhecido como *Ashmolean Museum*. Por sua vez, o segundo museu público foi criado em 1759, por obra do Parlamento britânico, na aquisição da coleção do médico, naturalista e colecionador irlandês Hans Sloane (1660-1753), a qual deu origem ao *British Museum of London*; o primeiro museu público e gratuito da Europa. Por sua vez, o Museu do Louvre, situado em Paris (França), foi inaugurado em 1793, na esteira dos acontecimentos promovidos pela *Revolução Francesa* (1789/99). No Brasil, o primeiro museu data de 1862: o *Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano*, situado em Recife PE. Todos os outros museus brasileiros foram fundados durante o século XX, com destaque para o MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP, criado em 1947 e considerado o maior da América Latina deste gênero (SUANO, 1986).

⁷ BARBOSA, F. L. **Manual de montaje de exposiciones**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura: Museo Nacional de Colombia, 1994.

de alguma estratégia para não se limitar em querer mostrar o real – busca-se sim uma manifestação ou “suspensão da realidade” como se fosse uma *dreamland*, elaborada pelos criadores e que resulta do processo de seleção e manipulação das informações, as quais são hierarquicamente selecionadas, contidas, manipuladas e oferecidas de forma guiada (MENSCH⁸, 1995 *apud* ENNES, 2008).

Demetresco (2000) destaca que a vitrina opera como a ferramenta contemporânea de exposição de produtos, com inequívoco papel na vida de qualquer estabelecimento comercial ou institucional. Se, de início e de forma intuitiva, os objetos se arranjavam no espaço expositivo praticamente sem critério, hoje em dia, o vitrinismo passou a ser estudado e praticado quase como uma ciência exata, devido aos seus efeitos que resultam primeiramente na emoção e depois, por exemplo, no desejo da aquisição de um determinado produto. Para a autora, o público não vai às lojas apenas para comprar, mas também para passar por uma experiência de consumo inovadora; quer serviço e quer evento. A partir disto, todos os meios disponíveis devem ser utilizados, o que envolve: a decoração, a recepção, a iluminação e os tipos de *displays*, entre outros elementos.

Foi assim que surgiram as recentes lojas efêmeras, as *pop-ups* (itinerantes) e as *flagships*⁹ das marcas, que são quase “museus”, com eventos e lançamentos diferenciados, os quais necessitam desses conjuntos de elementos visuais, sensoriais e de comunicação que transformaram e definiram o que é atualmente se denomina *Visual Merchandising* (DEMETRESCO, 2014).

Uma das principais técnicas utilizadas na expografia ou cenografia de exposições é a *composição*, que nada mais é que o modo pelo qual se dá a organização dos elementos a serem expostos, devendo ser compreendida como a possibilidade de se construir a vitrina de forma que esses elementos ou produtos estejam organizados em conjunto a acessórios dispostos harmonicamente entre si e em relação aos suportes, materiais, iluminação, fundo etc. De acordo com Cohen (2015), uma boa composição é o resultado de 03 (três) princípios básicos: equilíbrio, unidade e ritmo. Enquanto a *simetria* dos objetos organiza a atenção do receptor, dirigindo-a para o centro em que se coloca um produto de destaque, na *assimetria*, a atenção é dirigida para um ponto determinado que é desigual em relação ao centro. Deste modo, qualquer que seja a composição, o centro de interesse será o foco visual principal.

⁸ MENSCH, P. van. *The language of exhibitions*. **ICOFOM Study Series**, Vevey, v. 1-20, 1995. p. 11-13.

⁹ Denomina-se *flagship stores* as lojas-conceito que proporcionam ambiente de aproximação entre marca e cliente, além de configurar tendência do mercado contemporâneo. Nestes termos, a modernização dos espaços tem sido explorada pelos estabelecimentos que querem ser identificados dessa maneira, os quais são classificados em 03 (três) categorias conforme a abrangência de sua rede: de alto ou médio desempenho (*sub-flagship*) com dispositivos de todo o mundo; ou por intermediários (*mid-range*) com modelos vendidos na China (N. autora).

Outras técnicas utilizadas dentro da composição expositiva são o emprego de *linhas, formas, repetições e irradiações*. A linha reta horizontal dá a sensação de calma e repouso, enquanto a vertical passa as sensações de segurança e energia. Já a linha diagonal para cima exprime dinamismo, movimento e alegria, enquanto a direcionada para baixo remete à ação de declínio e sentimento de tristeza. Qualquer linha quebrada traz alude ao ritmo e à violência. Com relação às formas, o quadrado dá a sensação de firmeza e robustez; o círculo, atenção e perfeição; e o triângulo traz equilíbrio e estabilidade. Por sua vez, o losango passa as ideias de elegância e precisão, enquanto formas irregulares exprimem desarmonia, instabilidade e diversão (ENNES, 2008; COHEN, 2015).

Segundo Cohen (2015), a *repetição* é uma sequência de elementos repetidos muitas vezes que acabam contando uma história, em intervalos de espaços iguais. Não se trata de se repetir produtos idênticos, mas sim da repetição da técnica de exposição, variando quanto à forma, ao tamanho ou até mesmo aos produtos, desde que sejam respeitados os mesmos espaços. Por fim, a técnica de *irradiação* trabalha de modo convergente ou divergente, formando um ângulo de um dos lados da montagem. Assim, os elementos partem de um determinado ponto por meio de linhas centrífugas (“de dentro para fora”) ou centrípetas (“de fora para dentro”), ou seja, os produtos são direcionados para um ponto principal, não necessariamente para a parte central da vitrina ou espaço expositivo.

A neutralidade é um recurso visual aplicado quando se busca uma condição onde o espaço e o ambiente definitivamente não interferem no conjunto. Porém, pode vir a ser extremamente provocador. Um recurso aplicável para quando se necessita da atenção do observador. Em oposição podemos colocar a ênfase, o excesso, a repetição (ENNES, 2008, p. 66).

Conforme Ennes (2008), conteúdo e forma são componentes básicos nas exposições e nunca estão dissociados, pois um afeta o outro. É o conjunto básico de elementos que compõe a substância visual da expografia, independente de materiais ou mesmo dos meios usados para tal, combinando-se para gerarem a informação visual. Logo, é possível decompô-los, sendo a *dimensão* aquele presente em todos os meios que utilizam tal relação com os demais componentes, sejam eles arquitetônicos, escultóricos ou perspectivais (ilusionais).

Outra técnica que não pode ser deixada de lado na elaboração de cenografias expositivas é a iluminação, a qual é responsável pela criação de efeitos cênicos. Pode-se atribuir foco, intensificar cores, produzir texturas, ampliar ou reduzir espaço e tempo em uma exposição. No caso de museus, o uso de refletores LED, *spots* e lâmpadas tubulares, é o mais comum, pois são ferramentas de iluminação flexíveis e eficientes para a apresentação eficaz da arte. Vale ressaltar neste tópico as chamadas “exposições imersivas”, que se constituem em uma aliança da tecnologia com a produção artística ao possibilitar a criação

de espaços principalmente a partir de projetores, consistindo em uma nova forma de encantar e sensibilizar as pessoas pela e para a arte.

Uma exposição não pode ser entendida como o fim de um processo, mas sim como uma “obra aberta”, alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos do sistema do conhecimento e referências culturais. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de visões e abordagens do mundo, portanto, expor é também, e, sobretudo, propor novos meios de contemplação e assimilação das ideias (BAUER, 2014, p. 92).

As linguagens expositivas permitem várias leituras: inicialmente a de quem cria e, depois, a de quem observa. Trata-se de uma construção feita sobre a realidade vista por quem a concebe, mesmo levando em consideração todos os critérios científicos e/ou artísticos. É por meio da aplicação de diversas técnicas e estilos, combinados à forma e à função de uma expografia ou cenografia de exposição, que é possível atingir os efeitos pretendidos, permitindo a avaliação visual, estética e sensível junto ao processo de compreensão da informação contida neste universo de imersão (ENNES, 2008).

Quando se pensa em cenografia expositiva, é conveniente observar atentamente as obras que estão sendo exibidas, mas também como é o espaço de exposição. Isto, talvez por falta de hábito, seja negligenciado, entretanto, é fundamental haver uma reflexão sobre a atmosfera espacial do ato de expor. Em outras palavras, deve-se analisar qual é a arquitetura que recebe a arte. Além de suas dimensões – largura, comprimento e altura –, deve-se refletir sobre seu formato, ou seja, se é ortogonal, côncavo ou curvilíneo; se as paredes são em prumo ou oblíquas; e se o teto é plano, abobadado ou inclinado. Também interessa quais são os revestimentos das superfícies, como ocorrem seu acesso e circulação e igualmente como se dá tanto a sua iluminação natural quanto artificial.

Adentrando na arquitetura aparentemente neutra do espaço moderno clássico de exposição, o *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (MNCARS) – localizado no “Triângulo Dourado da Arte” da capital espanhola, Madrid¹⁰ –, além de servir de palco para inúmeras atividades e exposições temporárias de grande valor artístico, possui uma fabulosa coleção permanente, a qual inclui obras de grandes mestres espanhóis do século XX, entre os quais: Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983) e Salvador Dalí (1904-89). Ademais, expõe ricas coleções do cubismo compostas por trabalhos de Georges Braque (1882-1963) e Juan Gris (1887-1927), entre outros, assim como do surrealismo, estas completadas por obras de Francis Picabia (1879-1953), René Magritte (1898-1967), Yves

¹⁰ A designação *Triângulo de Oro del Arte* (“Triângulo de Ouro da Arte”) refere-se a um grupo de três museus situados no centro de Madrid (Espanha), os quais são os mais importantes da cidade – o *Museu do Prado*, o *Museu Thyssen-Bornemisza* e o *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia* – e formam um triângulo pela sua localização urbana (N. autora).

Tanguy (1900-55) e Óscar Domínguez (1906-57), destacando-se uma das obras-primas de Picasso: a enorme tela de “Guernica” (1937), que mede 3,49 m por 7,70 m (Figura 03).

Originalmente projetado como um hospital setecentista pelo engenheiro militar espanhol José de Hermosilla (1715-76) – e finalizado pelo arquiteto italiano Francesco Sabatini (1721-97) ainda no século XVIII –, o edifício neoclássico do MNCARS foi transformado em museu em meados dos anos 1980, quando recebeu novas extensões e uma parte da edificação original foi aberta ao público. Os responsáveis pelo projeto de adaptação foram os arquitetos Antonio Fernández Alba (1927-), José Luis Íñiguez de Onzoño (1927-2022) e Antonio Vázquez de Castro (1929-), os quais mantiveram o caráter austero e monumental do prédio, que inaugurado em 26 de maio de 1986 passou a se denominar “Centro de Arte Reina Sofía” em homenagem à monarca consorte da Espanha, de origem grega. Em dezembro de 2001, o museu iniciou a sua última remodelação e grande ampliação de autoria do arquiteto francês Jean Nouvel (1945-), sendo reinaugurado em 26 de setembro de 2005 (Figura 02). O anexo que foi criado aumentou mais de 60% a superfície do edifício antigo, o que acabou ampliando a área total do museu para cerca 84.000 m² (MNCARS, 2023).

FIGURA 02 – MUSEU NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MADRID, ESPANHA).



FONTE: MNCARS (2023).

Adotando o já citado conceito de neutralidade do “cubo branco”, as paredes do MNCARS levam a atenção do espectador para cada obra exposta, tirando a importância do espaço, o qual passa a ter a função de mero plano de fundo (VOKEL, 2023). Exemplificando, a imensa tela de “Guernica” está exposta em sala própria e inteiramente branca, sem haver a necessidade de outras distrações (Figura 03). Assim, a galeria subtrai da obra

[...] todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores (O'DOHERTY, 2002, p. 85).

FIGURA 03 – SALA DE EXPOSIÇÃO DE “GUERNICA” NO MNCARS.



FONTE: ARTSY (2017).

Por sua vez, outro exemplo de expografia refere-se ao *Museu Solomon R. Guggenheim* – projetado pelo arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) e localizado na ilha de Manhattan em Nova York (EUA) –, o qual exhibe arte desde a década de 1960 até o período atual. Seu foco principal é o pós-impressionismo e o expressionismo, com trabalhos de artistas como Vincent Van Gogh (1853-90) e Wassily Kandinsky (1866-1944), embora reúna diversas obras das vanguardas modernistas – incluindo o abstracionismo, o cubismo e o neoplasticismo –, assim como arte contemporânea. Contudo, o que o difere dos outros museus é sua forma arquitetônica. O edifício tem o formato inverso de uma pirâmide escalonada, expandindo-se para cima e para fora¹¹, tanto que Wright o descreveu como um “zigurate otimista” (Figura 04).

¹¹ Wright imaginou os visitantes experimentando o *Guggenheim* de cima para baixo. Originalmente, especificou um elevador de vidro para que pudessem ir diretamente para o sexto pavimento observando a rotunda envidraçada e depois caminhando suavemente até o térreo. A rampa em espiral tem pouco mais que 400 m de comprimento e desce constantemente em uma inclinação de três graus. As obras de arte são instaladas em um ângulo de um e meio grau, o que aparenta estar reto para o olho humano. A experiência de visita é similar à de um passeio suave e, ao mesmo tempo, multidimensional, pois envolve a ampla galeria inclinada, o grande vazio central e a imensa cúpula que inunda todo o espaço de luz. O museu foi designado como Marco de Nova York em 1990 e considerado Patrimônio Histórico Nacional em 2008. Finalmente, em 2019, foi tombado como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO (N. autora).

FIGURA 04 – MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM (NOVA YORK, EUA).



FONTE: ARCHDAILY (2023).

Além da exibição de seu acervo impressionante, o Guggenheim também expõe mostras itinerantes. Em 2020, abrigou a exposição *Countryside: The Future* (“Zona Rural: o Futuro”), a qual abordou questões ambientais, políticas e socioeconômicas urgentes através dos olhos do arquiteto e urbanista holandês Rem Koolhaas (1944-) sob a curadoria do arquiteto e *designer* Samir Bantal, que é o diretor do AMO; uma *think-tank* (“laboratório de ideias”) criada por Koolhaas em 1998 visando aplicar seu pensamento para além da arquitetura, isto é, nas áreas de *design*, tecnologia, mídia e arte. A exposição fomentava a reflexão sobre as mudanças radicais nos territórios rurais, remotos e selvagens, os quais são identificados coletivamente como “campo” (*countryside*) e que correspondem a cerca de 98% da superfície da Terra que não são ocupados por cidades (GUGGENHEIM MUSEUM, 2020).

Ao entrarem no museu, de acordo com Snopek (2020), os visitantes se viam cercados por um banquete de cores vivas e fontes incompatíveis. Passando por um gigantesco trator verde na entrada, moviam-se através do hall principal, este cheio de adesivos como, por exemplo, de uma lancheira ou da tampa de um *laptop*; e contornavam uma coluna coberta por publicidades extravagantes até entrarem no átrio interno. Um fardo de feno, um drone e algum outro objeto – que era impossível de se identificar – estavam suspensos bem alto. Havia um grande letreiro com o nome da exposição em destaque e também um recorte de papelão de Josef Stalin (1878-1953) sobre rodas de robô que descia a rampa, o que assustava os visitantes (Figura 05).

FIGURA 05 – EXPOSIÇÃO *COUNTRYSIDE: THE FUTURE* NO GUGGENHEIM MUSEUM.

FONTE: GUGGENHEIM MUSEUM (2020).

Considerada uma crítica à abundância de pesquisas urbanas, a exposição incluía um diagrama humorístico que descrevia duas pilhas de livros. Ao mesmo tempo, a linearidade sinuosa do percurso do museu era mantida, porém optando-se por criar um ambiente caótico e nem um pouco neutro com relação aos materiais expostos, afastando-se totalmente do conceito de “cubo branco”. Em suma, o argumento básico da exposição era

[...] enquanto os arquitetos estavam ocupados fetichizando as cidades, a transformação verdadeiramente interessante estava acontecendo fora das áreas urbanas. O que vem ocorrendo no “campo” - um termo que os próprios curadores chamam de “flagrantemente inadequado” - é emocionante, inspirador, cheio de energia inovadora e requer uma análise mais detalhada (SNOPEK, 2020, p. 1).

Por fim, apresenta-se um caso nacional no campo de espaços expositivos: o *Museu Oscar Niemeyer* (MON), que é um patrimônio público vinculado à Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura do Paraná. Projetado originalmente em 1967 como escola por Oscar Niemeyer (1907-2012), a qual foi inaugurada somente em 1978, o prédio do MON (Figura 06), transformado pelo próprio arquiteto em museu de arte em 2002, constitui-se em uma instituição que abriga referenciais importantes da produção artística nacional e internacional nas áreas de artes visuais, arquitetura e *design*, além de grandiosas coleções tanto asiática quanto africana. Ao total, o acervo conta com aproximadamente 14.000 obras, abrigadas em um espaço superior a 35.000 m² de área construída, sendo 17.000 m² destinados para exposições, o que torna o MON o maior museu de arte da América Latina (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2021).

FIGURA 06 – MUSEU OSCAR NIEMEYER (CURITIBA PR, BRASIL).



FONTE: FERNANDES (2021).

Composto basicamente por duas grandes edificações – o edifício “antigo” Castello Branco e o anexo posterior popularmente batizado de “Olho” –, o MON combina um paralelepípedo ortogonal, predominantemente baixo e plano, com um volume de forma leve e suspensa, possuindo um formato tubular achatado com duas fachadas idênticas e revestidas em vidro preto. Em 18 de setembro de 2021, o museu recebeu a exposição “OSGEMEOS: Segredos”, a qual foi visitada por mais de 100.000 pessoas. Produção original da *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, a mostra possuía mais de 850 itens, entre pinturas, esculturas, intervenções e instalações imersivas e sonoras, além de desenhos e cadernos de anotações. Tratava-se da primeira retrospectiva de grande porte que examinava a trajetória artística dos irmãos desde o começo da década de 1980 até a atualidade, cuja curadoria era de Jochen Volz, diretor-geral daquela instituição paulista.

O visitante começava o *tour* pela exposição a partir do subsolo da torre do Olho e acompanhava a evolução do traço em cada um dos andares até alcançar as características dos personagens mais marcantes no próprio recinto suspenso do Olho do MON. De acordo com o curador da mostra, o objetivo era o de revelar novas visões do fazer artístico d’OSGEMEOS (Figura 07). Objetos pessoais – como: cadernos, fotos, desenhos e pinturas que datavam desde a infância dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo (1974-) até hoje – eram são apresentados ao público pela primeira vez, incluindo estudos e obras de arte que precediam e muito seus famosos personagens, lançando luz sobre as raízes de seu surgimento. Da mesma forma, tanto influências artísticas quanto colaborações eram expostas ao lado de pinturas e esculturas recentes (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2021).

FIGURA 07 – EXPOSIÇÃO D’OS GÊMEOS NO OLHO DO MON.



FONTE: PARANÁ (2022).

Neste caso, o tratamento expográfico adotado situa-se a meio caminho dos exemplos anteriores, pois não abraça a neutralidade do exemplo espanhol nem trabalha com a máxima intervenção que foi vista no museu espanhol. Aqui, as cores, o movimento e a alegria presentes na obra d’OSGEMEOS, “iluminam e nos ajudam a fazer a travessia entre o agora e uma nova fase, pós-pandemia” (p. 1), segundo as palavras da diretora-presidente do MON, Juliana Vosnika. Respeitando os traços da dupla de grafiteiros que retrata o dia a dia das grandes cidades, a cenografia da exposição levava a uma imersão que, respeitando certos limites arquitetônicos, revelava pertencimento e identidade através de símbolos locais e cotidianos que se conectavam ao lúdico e, por conseguinte, ao público em geral (DASARTES, 2021).

5. MATERIAIS E MÉTODOS

Esta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação foi desenvolvida por meio de revisão web e bibliográfica, procurando identificar, descrever e ilustrar as principais componentes cenotécnicas de um espaço expositivo. Buscou-se principalmente uma introdução ao tema de cenotecnia museológica, fazendo um panorama geral sobre o assunto e caracterizando esse meio de propagação técnica e artística. Em suma, a metodologia de pesquisa seguiu as seguintes etapas:

- a) Revisão Bibliográfica e Coleta de Dados:** Esta etapa baseou-se na seleção e síntese de fontes relacionadas às principais questões da cenotecnia expositiva desenvolvida no Brasil e no mundo, introduzindo o tema e discorrendo sobre a história dos espaços de exposição, desde o surgimento dos museus até a disposição cênica em vitrines e seus elementos fundamentais;
- b) Seleção e Descrição de Obras:** Esta etapa envolve a identificação, descrição e ilustração de 01 (um) espaço expositivo situado em Curitiba PR, que possuísse informações para pesquisa em fontes bibliográficas, investigação eletrônica e também visita *in loco*;

- c) Análise e Avaliação do Caso:** Aqui, foi feita a análise descritiva e reflexão crítica a respeito de 01 (uma) exposição museológica local, a qual foi apresentado no capítulo sobre resultados e discussão, de modo a observar seus elementos cenotécnicos e formas de criação e execução da cenografia em uma exposição; e
- d) Conclusão e Redação Final:** A conclusão deste estudo é formalizada por meio da apresentação deste Relatório Final de Pesquisa, juntamente com o desenvolvimento de um material expositivo a ser exibido durante o EVENTO DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA E INOVAÇÃO – EVINTI da UFPR, agendado para outubro de 2023.

6. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A exposição escolhida para o estudo de caso refere-se à mostra denominada “Nosso estado: Vento e/em Movimento”, a qual se trata de uma exibição de longa duração inaugurada no dia 14 de junho de 2022, no anexo do Museu Paranaense – MUPA. Situado à rua Kellers, n. 289, no bairro São Francisco, em Curitiba PR (Figura 08), este espaço museológico é mantido pelo governo do Paraná, tendo sido fundado em 25 de setembro de 1875 e, portanto, considerado o terceiro museu mais antigo do Brasil¹², com um acervo de aproximadamente 500.000 objetos. Guardando coleções que estão entre as mais significativas do Brasil e da América Latina, o MUPA conta, ainda, com projetos de pesquisa nas áreas de Arqueologia, Antropologia e História, entre outras atividades culturais (PIÁ, 2023).

Com sua sede ocupando desde 19 de dezembro de 2002 o *Palácio São Francisco* – um prédio histórico construído em meados da década de 1920 e tombado pelo Patrimônio Cultural do Estado do Paraná em 1987, o qual era residência do empresário do ramo frigorífico Júlio Garmatter (1878-1959) e família (CARVALHO, 2018) –, o MUPA têm cerca de 4.700 m² e possui um anexo denominado “Pavilhão de Ocupação do Território Paranaense” (Figura 09), onde uma linha do tempo proporciona ao visitante a visão cronológica da história do Paraná, desde a Pré-História até o início do século XX, com a chegada dos imigrantes. Por meio da exibição de objetos, armas e adornos, ali são abordados aspectos como: os achados arqueológicos, os indígenas, as reduções jesuíticas, o tropeirismo, a imigração, a religião, o povoamento do litoral e de Curitiba, o primeiro e o segundo impérios, o ciclo do mate, a emancipação política e outros fatos históricos como a *Guerra do Paraguai* (1864/70), a *Revolução Federalista* (1893/95) e o *Contestado* (1912/14). O visitante tem ainda a oportunidade de apreciar obras de arte de renomados artistas paranaenses, entre eles Alfredo

¹² O primeiro museu brasileiro data de 1818, sendo o Museu Nacional do Rio de Janeiro RJ, fundado por D. João VI (1767-1826) na Quinta da Vista e considerado a mais antiga instituição científica do Brasil. Por sua vez, o segundo foi criado em 1862, sendo o Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano – IAHGPE, localizado em Recife PE. Em relação à terceira colocação, há certa discrepância entre as fontes históricas, pois, embora o Museu Paranaense tenha sido fundado em 1875, o Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG teve seu embrião surgido em 1866 na cidade de Belém PA, através da criação da *Associação Philomática* (“amiga da ciência”) por Domingos Soares Ferreira Penna (1818-88), porém foi fundado oficialmente em 1911. De qualquer forma, os demais museus brasileiros foram todos fundados durante o século XX (N. autora).

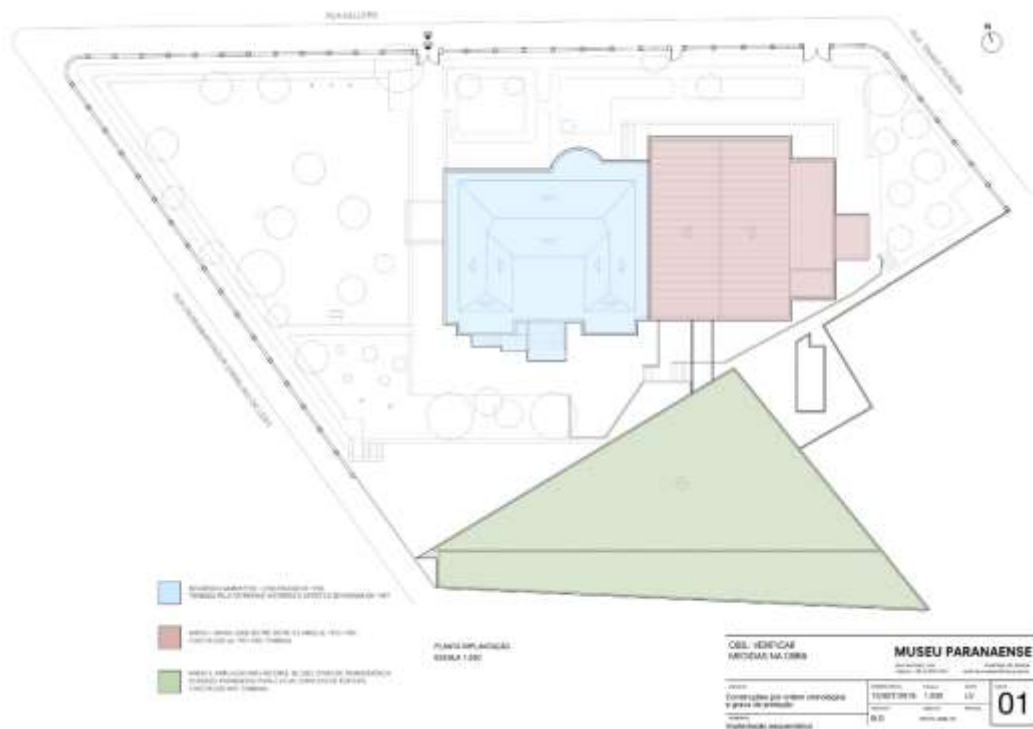
Andersen (1860-1935), João Turin (1878-1949) Theodoro de Bona (1904-90) e Arthur Nísio (1906-74) (MUPA, 2018).

FIGURA 08 – SITUAÇÃO URBANA DO MUSEU PARANAENSE E SEU ANEXO (CURITIBA PR).



FONTE: GOOGLE MAPS (2023).

FIGURA 09 - IMPLANTAÇÃO MUSEU PARANAENSE E SEU ANEXO (CURITIBA PR).



FONTE: ACERVO MUPA (2023).

FIGURA 11 – VISTAS DA EXPOSIÇÃO “NOSSO ESTADO: VENTO E/EM MOVIMENTO”.



FONTE: MACARIOS (2022).

A notável escolha de exibir a exposição em uma rampa acrescenta um elemento intrigante à experiência, uma vez que, enquanto os visitantes percorrem a rampa, eles não apenas absorvem visualmente as narrativas expostas, mas também são guiados por uma evolução auditiva, à medida que vozes se alternam e se mesclam. Esta abordagem inovadora não apenas aumenta o interesse, mas também enfatiza a integração harmoniosa entre forma e conteúdo na exposição. Outro ponto de destaque refere-se ao fato da expografia ter adotado

a disposição assimétrica dos seus itens, o que evita o aspecto monótono da exposição e lhe confere, apesar do respeito ao enquadramento geométrico, um caráter mais dinâmico, devido à organização rítmica e à mescla de elementos bi e tridimensionais, assim como a intercalação de textos, imagens fotográficas e objetos reais (Figura 12).

FIGURA 12 – VISTAS DA DISPOSIÇÃO CÊNICA DOS ITENS EXPOSTOS.



FONTE: MACARIOS (2022).

Um dos aspectos mais interessantes da exposição corresponde à cuidadosa aplicação da sonoplastia, a qual permite que todas as entrevistas se desenrolem simultaneamente sem que haja interferência entre elas. O arranjo das vozes no percurso da exibição foi

estrategicamente planejado para evitar sobreposições indesejadas: ao se posicionar as caixas de som abaixo das entrevistas, a clareza da fala do(a) entrevistado(a) diante do visitante-espectador é preservada de maneira impecável. Ademais, o *design* e disposição arquitetônicas das cúpulas transparentes garantem que as vozes não se confundam umas com as outras (Figura 13).

FIGURA 13 – COLOCAÇÃO DAS CAIXAS DE SOM ACOPLADAS EM CÚPULAS.



FONTE: A AUTORA (2023).

Enquanto se desloca pela exposição, o visitante é imerso em uma experiência sonora contínua, com áreas onde os sons ecoam de forma nítida – especialmente embaixo das caixas sonoras nas cúpulas – e outras, fora dessas áreas, nas quais os ecos se misturam. Esta dinâmica cria uma sensação envolvente, em que a distinção das palavras pode não ser sempre evidente, sugerindo que as histórias dos entrevistados se entrelaçam organicamente. Desta forma, a organização variada dos itens expostos, a iluminação dirigida, a sonoplastia percebida durante todo o percurso e a disposição estrutural das entrevistas proporcionam uma experiência visual, auditiva e espacial única, enriquecendo a jornada dos visitantes da exposição e promovendo uma compreensão mais profunda das histórias compartilhadas. A escolha de elementos de *design* e sua integração inteligente reforçam o valor singular da expografia que, adotando os princípios cenográficos, cria uma experiência que cativa e envolve o público de maneira memorável. Expor também significa permitir uma vivência interativa, não somente entre o visitante e o objeto e/ou história exposta, mas também entre as demais pessoas que compartilham a mesma experiência.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação, é possível concluir que as exposições cenográficas emergem como um elemento crucial na evolução dos museus, desempenhando um papel multidimensional na comunicação e na interação entre as obras expostas e o público. Tanto a revisão web-bibliográfica quanto a visita *in-loco* permitiram atestar a importância indiscutível do tratamento cenográfico com vistas a intensificar a compreensão e a experiência sensorial dos visitantes, o que é diretamente observado no contexto expográfico das comunidades litorâneas do Paraná.

Ao combinar o estudo teórico e conceitual com o experimental em relação a um caso real, conjuntamente ao registro fotográfico e contato com as perspectivas dos curadores da exposição, fica evidente que a incorporação de componentes associados ao destaque luminoso, como musicalidade, religiosidade, sensibilidade e territorialidade acrescenta camadas significativas à experiência expositiva, uma vez que amplia os canais de comunicação sensorial, contribuindo com maior imersão dos espectadores à história e induzindo-as à vivência participativa e não apenas contemplativa. Estes elementos entrelaçados enriquecem a compreensão e a identificação do público àquilo que é exposto e/ou contado, permitindo, no caso abordado, uma conexão mais profunda com a riqueza cultural e histórica das comunidades costeiras.

8. REFERÊNCIAS

- BAUER, J. E. **A construção de um discurso expográfico**: Museu Irmão Luiz Godofredo Gartner. Monografia (Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo), Florianópolis SC, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30399364.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BIGAIL, S. **Vitrina**: do outro lado do visível. São Paulo: Nobel, 2001.
- BOLLE, W. **Fisionomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRASIL. Ministério do Turismo. **Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM**: museus. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- CALMET, H. **Escenografía. Escenotecnia. Iluminación**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- CARVALHO, A. C. de. **Palácio São Francisco**: de residência Garmatter a Museu Paranaense. Curitiba: SAMP, 2018. Disponível em: https://www.museuparanaense.pr.gov.br/sites/mupa/arquivos_restritos/files/documento/2020-09/palacio_sao_francisco_antonio_carlos_carvalho.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.
- CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- COHEN, M. A. **O desenho da cena como experiência**: intersecções na prática artística contemporânea entre cenografia – instalação – expografia. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo SP, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2015.
- DASARTES. **OSGEMEOS**: Museu Oscar Niemeyer (2021). Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/osgemeos-museu-oscar-niemeyer/>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- DEMETRESCO, S. **Vitrina**: construção de encenações. 6. ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2000.
- DEMETRESCO, S. *Vitrinas: entre a tentação e a sedução*. **REVISTA NEXOS**, São Paulo, v. 6, n. 9, 2002. p. 7-22.
- DEMETRESCO, S. **Vitrinas e exposições**: arte e técnica do visual merchandising. São Paulo: Saraiva, 2014. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788536520728/>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- DESORDI, N.; BALDOVI, J. M. **Manual do vitrinista**. Rio de Janeiro: SENAC – Divisão de Formação Profissional, 1979.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 10 dez, 2022.
- ENNES, E. G. **Espaço construído**: o museu e suas exposições. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Rio de Janeiro RJ, Museu de Astrologia e Ciências Afins – MAST, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2008. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp102741.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. **Catálogo razonado de escultura y obra tridimensional de Salvador Dalí**: núm. cat. OE 22. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-esculturas/obra/04d59184146f4385ba30cb45fcc97f76/sin-titulo-vitrina-de-la-exposicion-salvador-dali-42-eaux-fortes-et-30-dessins-pour-les-chants-de-maldoror>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- GUGGENHEIM MUSEUM. **Countryside: the future** (2021). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/countryside>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- LUCIE-SMITH, E. *Furniture: a concise history*. London: Thames & Hudson, 1997.
- MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.
- MORAND, A. **Tous les styles**: du Louis XIII au 1925. Paris: Éditions Élina, 1981.
- MNCARS – Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofía. **História**. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/museo/historia>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- MUPA – Museu Paranaense. **Museu Paranaense reinaugura circuito de longa duração sobre a história da ocupação do Paraná** (2018). Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Museu-Paranaense-reinaugura-circuito-de-longa-duracao-sobre-historia-de-ocupacao-do-Parana>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- MUPA – Museu Paranaense. **Nosso estado: Vento e em Movimento** (2022). Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Nosso-estado-Vento-e-em-Movimento>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- MUSEU OSCAR NIEMEYER. **OSGÊMEOS**: segredos (2021). Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/exposicoes/realizadas/2021/osgemeos>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PARANÁ. Agência Estadual de Notícias. **Promovida pelo MON, exposição “OSGEMEOS: Segredos” alcança 100 mil visitantes.** Disponível em: <https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Promovida-pelo-MON-exposicao-OSGEMEOS-Segredos-alcanca-100-mil-visitantes>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PIÁ – PARANÁ INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL. **Conhecer o Museu Paranaense em Curitiba.** Disponível em: <https://pia.paas.pr.gov.br/servicos/Cultura-e-Lazer/Museus/Conhecer-o-Museu-Paranaense-em-Curitiba-6K3WZvNm>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SNOPEK, K. *Por fora das metrópoles: decifrando a exposição “Countryside: The Future” de Rem Koolhaas* (2020). **ARCHDAILY**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/934850/por-fora-das-metropoles-decifrando-a-exposicao-countryside-the-future-de-rem-koolhaas>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SUANO, M. **O que é museu.** São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, n. 182, 1986.

URSSI, N. J. **A linguagem cenográfica.** Dissertação (Mestrado em Artes), São Paulo SP, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2006. Disponível em: <http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2022.

VOKEL, E. **Reina Sofia Museum: essencial multifaceted srt.** Disponível em: <https://www.ericvokel.com/blog/en/reina-sofia-museum-essencial-multifaceted-art/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

9. FONTES DE ILUSTRAÇÕES

ARCHDAILY. **Clássicos da arquitetura: Museu Guggenheim | Frank Lloyd Wright.** Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5037/de51/28ba/0d59/9b00/00bc/medium_jpg/stringio.jpg?1414230424. Acesso em: 10 mar. 2023.

ARTSY. **Sala de exposição de Guernica.** Disponível em: https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?quality=80&resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2FpAkqfy5x7DTuBzeMbz340g%252Fvista_sala_guenica_05_0.jpg&width=910. Acesso em: 15 jan. 2023.

FERNANDES, C. R. *Museu Oscar Niemeyer* (2021). **DASARTES**. Disponível em: <https://dasartes.com.br/dasartes.com.br/wp-content/uploads/2021/04/2-Foto-Carlos-Renato-Fernandes-scaled.jpg>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. **Vitrine criada por Salvador Dalí em 1934.** Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/media/upload/cataloguescultures/MITJA/NFE%205944-1.JPG>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOOGLE MAPS. **Museu Paranaense (Curitiba PR).** Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/R.+Kellers,+289+-+S%C3%A3o+Francisco,+Curitiba+-+PR,+80410-100/@-25.427623,-49.2767888,167m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x94dce40dd194ba53:0xacc265e4be29edd!8m2!3d-25.4279016!4d-49.2761826!16s%2Fg%2F11bw44cqvn?entry=ttu>. Acesso em: 10 ago. 2023

GUGGENHEIM MUSEUM. **Exposição *Countryside: the future* (2020).** Disponível em: <https://images.weserv.nl/?url=https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2020/04/installation-countryside-the-future-srgm-2020-ph-120.jpg&w=1170>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MACARIOS, E. **Exposição nosso estado: Vento e em Movimento** (2022). Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Nosso-estado-Vento-e-em-Movimento>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MNCARS. **Museu Nacional centro de Arte Reina Sofia.** Disponível em: https://static3.museoreina-sofia.es/sites/default/files/pictures/sede_sabatini.jpg. Acesso em: 10 mar. 2023.

MUPA – Museu Paranaense. **Acervo** (2023).

MUPA – Museu Paranaense. **Nosso estado: Vento e/em Movimento** (2022). Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Nosso-estado-Vento-eem-Movimento>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PARANÁ. Agência Estadual de Notícias. **Exposição d’Os Gêmeos no olho do MON** (2022). Disponível em: https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/imagem/2022-01/20211201_agb_gemeos_-27.jpg. Acesso em: 15 jan. 2023.