

Bianca Manzon Lupo



**O museu experiência,
uma abordagem brasileira**



**O caso da
Fundação
Roberto Marinho**

Bianca Manzon Lupo

- museu experiência, uma abordagem brasileira
- caso da Fundação Roberto Marinho

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Exemplar revisado e alterado em relação à versão
original, sob responsabilidade da autora e anuência do
orientador. A versão original, em formato digital, ficará
arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 28 de dezembro de 2022.

Área de Concentração
História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador
Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: bianca.lupo@usp.br

Lupo, Bianca Manzon

O museu experiência: uma abordagem brasileira. O caso da Fundação Roberto Marinho. São Paulo: 2022. 456 p. il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU USP

Orientador: prof. dr. Luciano Migliaccio

1. Arquitetura de museus 2. *Design* de exposições 3. Tecnologias da comunicação
4. Patrimônio cultural brasileiro.

À minha família, com todo o meu amor,
por tudo e mais um pouco.

Agradecimentos

Este trabalho é resultado da pesquisa de doutorado desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), a quem presto meus cordiais agradecimentos. Em especial, ao meu orientador, prof. Luciano Migliaccio, com quem tive o privilégio de discutir todos os pormenores desta narrativa. Agradeço aos demais professores da FAU USP que sempre me serviram como grande inspiração, em particular Agnaldo Farias, Ana Lanna, Andrea Lowen, Beatriz Kühn, Flávia Brito, Renata Martins, entre tantos outros. Agradeço, também, às professoras Giselle Beiguelmann e Marilúcia Bottallo, que participaram da banca de qualificação desta tese, e cujas contribuições foram de suma relevância. Uma etapa importante da coleta de dados aqui apresentados foi subsidiada pelo programa “Amanhã em Pesquisa”, promovido pelo Museu do Amanhã, a quem agradeço a iniciativa. Durante o período de doutorado, ainda, participei do curso de Extensão Universitária “After the Damages. *International Summer School*”, pela Università degli Studi di Ferrara (Itália). Agradeço ao professor Marcello Balzani pela gentil recepção.

A pesquisa partiu de um esforço investigativo para recompor, de um ponto de vista historiográfico, um capítulo importante da formação institucional de museus brasileiros na contemporaneidade. Apesar do frescor do tema em questão, essa narrativa escapou dos estudos acadêmicos recentes sobre a relação estabelecida entre museografia e arquitetura de museus. Uma das particularidades interessantes em abordar a história do presente está justamente na possibilidade de ouvir e coletar ricos depoimentos dos personagens envolvidos no processo. Sem os preciosos testemunhos de uma série de profissionais que gentilmente contribuíram para a pesquisa, não seria possível a elaboração deste texto. Agradeço, então, a Alfredo Tolmasquim, Ana Paula Pontes, Andrés Clerici, Antônio Risério, Bernardo Jacobsen, Bia Lessa, Daniel Morena, Daniela Thomas,

Felipe Tassara, Isa Grinspum Ferraz, Hugo Barreto, Larissa Graça, Leonel Kaz, Lucia Basto, Luiz Alberto Oliveira, Luiz Eduardo Índio da Costa, Marcello Dantas, Mauro Munhoz, Paulo Herkenhoff, Pedro Mendes da Rocha, Roberto Costa Pinho, Ronaldo L’Amour e Vasco Caldeira.

O presente trabalho envolveu a publicação de artigos parciais em revistas e seminários acadêmicos, cujos debates foram fundamentais para o aprofundamento das reflexões sistematizadas neste relato. Recordo, então, as contribuições das discussões realizadas durante os seguintes eventos: *International Conference Museum Architecture and Exhibition Techniques* (ICAMT, 2021), *IV International Conference on The Inclusive Museum* (Museum of Lisbon, 2021), *IV International Conference on Architectural Design and Criticism* (ETSAM-UPM, 2021), *Grand Projects: Urban Legacy of the Late 20th Century* (ISCTE, 2021), *1st Arco Conference: Art Collections, cultural heritage, safety and digital innovation* (Università degli Studi di Firenze, 2020), *Patrimônio 4.0 – Conectando dimensões da realidade* (Universidade Federal de Goiás, 2020), entre outros. Durante o processo, participei da organização do Simpósio “Ecologia dos Saberes. Acervos e Espaços Participativos” (FAU USP, 2021), sob coordenação dos professores Luciano Migliaccio e Renata Martins.

Fiquei muito honrada em ministrar palestras no Canal do Youtube da FAU USP (“Arquitetura de Museus e Mass Media: o caso da Fundação Roberto Marinho”, 2021). Agradeço à Universidade Nove de Julho pelas três palestras ministradas nesse período: “Plástica, teoria e forma na obra de Paulo Mendes da Rocha” (2021), “E depois da Semana de Arte Moderna? Representações identitárias do Brasil na contemporaneidade” (2022) e “Os diversos tipos de museus, suas obras e seus acervos. Arte e design de expografia no Brasil” (2022). Foi ministrada na UNESPAR a palestra “Arquitetura, museografia e museologia. Casos brasileiros” (2021) e, no

FEBASP, “Museus e virtualidade: análise do pensamento e da obra de Ralph Appelbaum” (2021). Agradeço, também, às revistas *International Journal of Architecture, Art & Design*, *Revista Mouseion*, *Brazilian Journal of Development*, *Revista ARS (ECA-USP)* e *Revista Prumo (PUC-Rio)*, que contribuíram para a divulgação dos resultados parciais deste trabalho.

Não posso deixar de recordar os importantes pesquisadores e professores com quem desenvolvi diversos artigos publicados ao longo desse processo, em particular aos queridos Diego Enéas Peres Ricca e Karine Lima da Costa. Sou grata aos colegas professores da Universidade de Mogi das Cruzes e da Universidade Nove de Julho, instituições onde leciono, em particular às coordenadoras Samira Bittar e Débora Faim e ao diretor Daniel Montandon, pelas oportunidades. Agradeço aos alunos que constantemente renovam meu interesse pela pesquisa com suas

instigantes inquietações; especialmente aos meus brilhantes orientandos de iniciação científica Edimara Fiuza e Wesley Villas-Lobo.

Deixo uma lembrança aos meus amigos que me apoiaram durante o desenvolvimento deste longo processo, em particular a Ana Carolina Tampelli, Diego Ricca, Julia Pacheco, Marcela Návia, Marco Aurélio Dawy, Milena Carvalho, Thais Giusti e Valéria Rodrigues.

À minha família, pelo incondicional apoio emocional e incentivo constante. Agradeço especialmente à minha mãe, Cristina Lupo; ao meu pai, Fernando Pascoal Lupo; e ao meu irmão, Vitor Lupo. Ao meu avô, Bruno Manzon, um dos maiores entusiastas dessa jornada. Ao meu amorzinho, Rodrigo Bellotti, por todo o apoio e companheirismo. E sobretudo a Deus, que me permitiu chegar a esse momento.

O museu experiência, uma abordagem brasileira.

O caso da Fundação Roberto Marinho

Resumo

A presente tese de doutorado se insere em um contexto de renovação do interesse pela criação de museus e centros culturais, frequentemente associados a processos de empreendedorismo urbano e incentivo ao turismo cultural, nas duas primeiras décadas do século XXI. Trata, portanto, do desenvolvimento de propostas que buscam criar uma experiência sensorial impressionante para o visitante, mediada pelas tecnologias da comunicação e interatividade. O objetivo deste trabalho é analisar o conceito de museu-experiência, mobilizado como um tema importante para a construção do espaço expositivo brasileiro contemporâneo. Para tanto, tomou-se como objeto de estudo o caso da Fundação Roberto Marinho (FRM), instituição privada sem fins lucrativos vinculada ao Grupo Globo, um dos principais conglomerados de mídia do país. A FRM se tornou responsável pela construção de um destacado conjunto de instituições culturais recentes, que inclui o Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Paço do Frevo, Museu de Arte do Rio, Museu do Amanhã e MIS-Copacabana. A investigação proposta busca estudar a história dos processos de concepção dos referidos museus, adotando a abordagem micro histórica. Aplicou-se como metodologia de análise o estudo de caso, por adequar-se à complexidade do objeto e à necessidade de coleta de variadas fontes de evidência – incluindo levantamento bibliográfico, análise de documentos, observações *in loco*, pesquisa de artigos publicados pela mídia e realização de entrevistas semiestruturadas com profissionais envolvidos nos projetos. Com este trabalho, pretende-se contribuir para a reflexão sobre caminhos possíveis para a construção do campo museológico contemporâneo no Brasil, abrindo novas perspectivas para o pensamento do patrimônio cultural nesse contexto.

Palavras-chave

arquitetura de museus, *design* de exposições, tecnologias da comunicação, patrimônio cultural brasileiro.

The museum experience, a Brazilian approach

The case of Roberto Marinho Foundation

Abstract

This doctoral thesis deals with a context of renewed interest in the conception of museums and cultural centers, often associated with urban entrepreneurship processes and encouragement of cultural tourism, in the first two decades of the 21st century. It deals with development of proposals that seek to create an impressive sensory experience for the visitor, mediated by communication and interactivity technologies. The objective of this research is to analyze the concept of museum-experience, mobilized as an important theme for the construction of the contemporary Brazilian exhibition space, taking as study object the Roberto Marinho Foundation (RFM), a private non-profit institution linked to Grupo Globo, one of the main media conglomerates in the country. The FRM became responsible for the construction of an outstanding set of recent cultural institutions, which includes the Museum of the Portuguese Language, Football Museum, Paço do Frevo, MIS-Copacabana, Rio Art Museum and Museum of Tomorrow. The proposed investigation seeks to study the history of the design processes of these museums, adopting a micro-historical approach. The case study was adopted as a research methodology, as it adapts to the complexity of the object and the need to collect various sources of evidence – including bibliographic survey, document analysis, on-site observations, research of articles published by the media and conducting semi-structured interviews with professionals involved in the project. With this work, we intend to contribute to the reflection on possible paths for the construction of the contemporary museological field in Brazil, opening new perspectives for thinking about cultural heritage in this context.

Keywords

museum architecture, exhibition design, communication technologies, Brazilian cultural heritage.

Sumário

Introdução	22
Capítulo 1. A Fundação Roberto Marinho: uma concepção singular de museus para o Brasil	29
A privatização da cultura: uma questão contemporânea	30
A Fundação Roberto Marinho: premissas e atuação.....	35
De mãos dadas com o IPHAN: os primeiros anos.....	39
“Ousadia e alegria”: patrimônio imaterial e espetáculos de luz e som	42
Os museus: uma guinada na atuação patrimonial	45
O que faz a Fundação Roberto Marinho ao conceber um museu?	48
Capítulo 2. Ensaio e preâmbulos	52
“Tudo isso nasceu no bojo da Mostra do Redescobrimento”	54
Um ousado convite: Bia Lessa encena o Redescobrimento.....	56
A ‘geografia espacial’ e os cenários de Bia Lessa e Paulo Mendes.....	65
Interatividade e tecnologia, para Bia Lessa	71
O realismo de Lina, o realismo de Lessa	74
“A arte não precisa de cenografia”. O Redescobrimento e a crise do cubo branco.....	83
Depois do Redescobrimento: Jean Nouvel entra em cena	89
O capítulo de Paraty, um antecedente importante	99
O museu-escola lúdico, divertido e interativo	104
Sua eminência, Ralph Appelbaum.....	105
Diretamente de Washington, duas referências: Museu do Holocausto e <i>Newseum</i>	111
Appelbaum nos trópicos, algumas colaborações	115
Capítulo 3. Museu da Língua Portuguesa	118
Tudo começou na Estação da Luz.....	119
Uma ideia para o sul da Bahia.....	122
O Museu da Língua em São Paulo, por que não?.....	125
Nem intelectualista, nem populista. O museu tinha que fascinar	128
Uma nova arquitetura na antiga estação.....	132
Ralph Appelbaum e Paulo Mendes da Rocha, uma colaboração inusitada.....	136
“Um museu feito no Brasil, por brasileiros”?	138
A Grande Rua, um gesto fundador.....	142
“Tem que chamar museu!”.....	147
A inauguração do Museu da Língua Portuguesa.....	150
E as questões de preservação?	151
Um museu “radicalmente <i>high tech</i> ” é mesmo necessário?.....	153
Uma metodologia de projeto: o <i>design</i> integrador.....	156

Capítulo 4. Museu do Futebol.....	159
Um Museu do Futebol no Rio de Janeiro?.....	159
O arquiteto antes do lugar: o convite a Mauro Munhoz	161
Nascidos um para o outro: o Museu do Futebol e o Pacaembu.....	163
O futebol, um recorte da cultura brasileira	167
A referência é o Museu da Língua Portuguesa	168
Um novo time entra em campo: T+T	173
Uma expografia interativa. E pobre.....	181
O futebol nosso de todo dia.....	189
Exaltação, uma experiência de arte total	191
<i>Spatial editing</i> paulista?.....	193
Cabral, Teixeira e Blatter vão ao Pacaembu.....	200
Capítulo 5. Paço do Frevo.....	203
O frevo, patrimônio cultural da Unesco	204
O Porto Novo Recife, um processo de <i>city branding</i>	207
O Paço do Frevo, um novo equipamento cultural para Recife	209
Bia Lessa e o Paço do Frevo	210
Um edifício eclético na Praça do Arsenal: a <i>Western Telegraph Company</i>	215
Arquitetura e restauro: projetos independentes?	217
Carnaval o ano inteiro: arquitetura e expografia no Paço do Frevo.....	220
Capítulo 6. MIS-Copacabana	223
Infinitamente pessoal: um novo MIS para o Rio de Janeiro	224
O Museu da Imagem e do Som, carioca e irreverente em sua gênese.....	225
Os cinquenta anos da bossa nova.....	228
O novo MIS em Copacabana. Por quê?.....	231
Um concurso internacional. Ou dois.....	233
Um ícone cultural para Copacabana, como definia o edital.....	234
Tentando de novo: a segunda edição do concurso.....	238
Os dois projetos de Bernardes + Jacobsen para o novo MIS.....	242
DS+R. A arquitetura como ‘máquina de efeitos especiais’	248
Escaneando as vistas da praia de Copacabana	251
Cada decisão, uma pequena banca	254
O ápice da integração entre arquitetura, museografia e conteúdo.....	256
O cinema ao ar livre: a paisagem invade o museu	266
O MIS que não se termina, uma obra (até o momento) inacabada.....	267
Capítulo 7. Museu de Arte do Rio	270
Rio de Janeiro, Patrimônio Mundial da Unesco.....	270

Uma âncora para o Porto Maravilha.....	276
Bernardes + Jacobsen, expressões icônicas da cultura brasileira	278
A Pinacoteca do Rio, um prêmio de consolação	281
Primeiro em um, depois em dois (ou três) edifícios.....	282
Múltiplos croquis, e um programa nascendo junto com o projeto	287
A princípio, outro museu sem acervo. <i>A princípio</i>	291
Um museu à “beira-morro” e os bondinhos cariocas.....	292
Pinacoteca não é museu. E “temos que ser lógicos na escolha de palavras”	295
A sigla e a marquise, ou a marquise e a sigla?	299
A marquise-onda, uma discussão sobre autoria.....	306
Navegando por outros MAR(es): arquitetura e modernidade	309
A arquitetura icônica, “uma superfície congelada”	312
Um ícone, muitas alterações.....	315
O barracão vai virar canteiro	317
Um museu com escola, uma escola com museu?	320
A certificação LEED, uma questão para a FRM	323
Em meio a protestos, a inauguração do MAR	328
Capítulo 8. Museu do Amanhã	331
Uma proposta discreta: revitalizando os armazéns 5 e 6 no porto carioca.....	333
O Píer Mauá, um <i>terrain vague</i> no coração do Rio de Janeiro	336
Píer Mauá, um atracadouro em disputa.....	340
Rio + 20, Fundação Roberto Marinho e Museu do Amanhã.....	345
Bia Lessa e Carla Juaçaba, construindo um ícone para a Rio+20.....	347
A imersão em <i>containers</i> , aspectos expográficos.....	355
Museus e meio ambiente: possibilidades para o Rio de Janeiro	359
Um museu do amanhã, uma proposta original	363
Eduardo Paes viaja à Europa. E “ele queria ter um prédio do Calatrava no Rio de Janeiro”	366
Calatrava vai ao Jardim Botânico	370
Um museu do amanhã: interpretações arquitetônicas	376
Santiago Calatrava e a Fundação Roberto Marinho: questões metodológicas	381
Uma referência: o Cosmocaixa de Barcelona.....	385
Ralph Appelbaum, só no início	389
Uma narrativa (linear) sobre amanhãs possíveis: invertendo os fluxos de circulação	393
Tecnologia, interatividade e <i>design</i> expográfico no Museu do Amanhã	396
Um ícone para a Praça Mauá	402
Considerações finais	405

Bibliografia.....	417
<i>Introdução</i>	<i>417</i>
<i>Capítulo 1. A Fundação Roberto Marinho: uma concepção singular de museus para o Brasil.....</i>	<i>418</i>
<i>Capítulo 2. Ensaio e Preâmbulos</i>	<i>420</i>
<i>Capítulo 3. Museu da Língua Portuguesa.....</i>	<i>428</i>
<i>Capítulo 4. Museu do Futebol.....</i>	<i>433</i>
<i>Capítulo 5. Paço do Frevo.....</i>	<i>437</i>
<i>Capítulo 6. MIS-Copacabana</i>	<i>438</i>
<i>Capítulo 7. Museu de Arte do Rio.....</i>	<i>442</i>
<i>Capítulo 8. Museu do Amanhã.....</i>	<i>448</i>
<i>Considerações Finais</i>	<i>456</i>

Índice de figuras, tabelas e gráficos

Figuras

Figura 1. Os museus da Fundação Roberto Marinho.	29
Figura 2. Trajetória da Fundação Roberto Marinho. Projetos Culturais.	39
Figura 3. Exemplos de edifícios restaurados pela Fundação Roberto Marinho.....	40
Figura 4. Espetáculo de luz e som no Museu Imperial de Petrópolis.....	44
Figura 5. Os museus da Fundação Roberto Marinho. Linha do tempo	47
Figura 6. Metodologia de implantação de museus adotada pela Fundação Roberto Marinho. 51	
Figura 7. Exposição “Brasileiro que nem eu. Que nem quem?”.....	57
Figura 8. Pavilhão Brasileiro de Hannover. Bia Lessa.....	58
Figura 9. Fachada do Pavilhão Brasileiro. Expo de Hannover.....	59
Figura 10. Planta 1º Bloco. Módulo Arte Barroca da Mostra do Redescobrimento.....	63
Figura 11. Arte Barroca. Floresta, Percurso de Flores, Capela e Parede Interativa.	63
Figura 12. Ezio Frigerio. Olhar Distante. Fonte: Acervo Fundação Bienal.....	64
Figura 13. Croqui de PMR para o cenário de <i>Suor Angelica</i> , com Bia Lessa.....	66
Figura 14. Cenário de <i>Suor Angelica</i> , com Bia Lessa.....	66
Figura 15. Cena de <i>Suor Angelica</i>	67
Figura 16. Croqui de PMR para cenário de <i>O Homem sem Qualidades</i>	68
Figura 17. Cena da peça <i>O Homem sem Qualidades</i>	68
Figura 18. Paulo Mendes da Rocha e Bia Lessa, no cenário de “Grande Sertão: Veredas”	69
Figura 19. Croqui de PMR para cenário de <i>Futebol</i> , com Bia Lessa (1994).....	70
Figura 20. Cenário de <i>Futebol</i>	70
Figura 21. Joseph Beuys. <i>Directional Forces</i>	71
Figura 22. Croquis para exposição “Bahia”, no Ibirapuera.	76
Figura 23. Exposição “Nordeste”, no Solar do Unhão.	77
Figura 24. Exposição “O belo e o direito ao feio”.....	78
Figura 25. “Cama de motel” para exibir colcha.....	78
Figura 26. Caipiras, capiaus: pau a pique. Bosque de paus-mastro.....	79
Figura 27. Casas de pau a pique.....	79
Figura 28. Caipiras, capiaus: pau a pique.....	80
Figura 29. Mil Brinquedos para a criança brasileira.....	81
Figura 30. Perspectiva geral da mostra “Entreato para Crianças”. Lina Bo Bardi	82
Figura 31. Bienal da Grande Tela.	83
Figura 32. Exposição <i>Brazil Body and Soul</i> , no Museu Guggenheim de Nova Iorque.....	89
Figura 33. Thomas Krens, Diretor da Fundação Guggenheim no Píer Mauá (2000).....	93
Figura 34. Arquiteto Frank Gehry e Oscar Niemeyer (2001).	93
Figura 35. Cerimônia de assinatura do contrato de construção do Guggenheim no Rio.....	94
Figura 36. Jean Nouvel, durante visita ao Rio de Janeiro para apresentar o projeto do Museu Guggenheim, no Píer Mauá.....	94
Figura 37. Projeto do arquiteto Jean Nouvel para o Guggenheim Rio (2002).....	96
Figura 38. Museu do Quai Branly. Paris.....	97
Figura 39. Computadores caboclos. Museu do Marajó.....	100
Figura 40. Casa da Cultura de Paraty.	101
Figura 41. Casa da Cultura de Paraty.....	102
Figura 42. Vista da Casa da Cultura de Paraty.	102
Figura 43. FLIP (2011). Arquiteturas efêmeras, vistas do centro histórico.....	103
Figura 44. Ralph Appelbaum.	106
Figura 45. Museu Memorial do Holocausto. Ralph Appelbaum Associates.	113
Figura 46. <i>Newseum</i> . Ralph Appelbaum Associates.	114

Figura 47. Exposição 50 anos de TV e +. Ralph Appelbaum.	116
Figura 48. Estação da Luz vista do Parque da Luz em 1906.....	119
Figura 49. Estação da Luz.	120
Figura 50. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Detalhe da cobertura.....	121
Figura 51. Marquise do Museu da Língua Portuguesa.....	121
Figura 52. Museu Aberto do Descobrimento.	123
Figura 53. Marquise de entrada do Museu da Língua Portuguesa.	134
Figura 54. Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgar Varése. Pavilhão Philips, 1958.....	135
Figura 55. Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgar Varése. Pavilhão Philips, 1958.....	135
Figura 56. Auditório do Museu da Língua Portuguesa.	139
Figura 57. Projeto para Praça da Língua, Museu da Língua Portuguesa. Não executado.....	140
Figura 58. Praça da Língua. Museu da Língua Portuguesa (primeira versão).....	141
Figura 59. Grande Galeria no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão).....	143
Figura 60. Grande Galeria no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão).....	144
Figura 61. Palavras Cruzadas, no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão)	145
Figura 62. Beco das Palavras, no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão)	146
Figura 63. ‘Exposição Grande Sertão: Veredas’, no Museu da Língua Portuguesa	148
Figura 64. Museu do Futebol no Pier Mauá.	160
Figura 65. Mauro Munhoz.	161
Figura 66. Residência Gonçalves. Mauro Munhoz Arquitetura.	163
Figura 67. Haras Polana. Campos do Jordão. Mauro Munhoz Arquitetura.	163
Figura 68. Estádio do Pacaembu. Cartão postal de 1944.	164
Figura 69. Projeto de Mauro Munhoz para a Praça Charles Müller. Não executado.....	165
Figura 70. Infográficos projetados na sala Heróis. Museu do Futebol.....	167
Figura 71. Camp Nou Experience. Barcelona.	168
Figura 72. Museo de la Pasión Boquense. Buenos Aires.....	168
Figura 73. Exibição da camisa do Pelé no Museu do Futebol.	169
Figura 74. Exibição de bolas na sala Números e Curiosidades	169
Figura 75. Copas do Mundo. Museu do Futebol.....	171
Figura 76. Felipe Tassara e Daniela Thomas.....	173
Figura 77. Croqui para cubo espelhado e cenário para espetáculo <i>All Strange Away</i>	175
Figura 78. “O Castelo do Barba Azul”.	176
Figura 79. “Os Guerreiros de Xian e os Tesouros da Cidade Proibida”.	177
Figura 80. Exposição “Dinos na Oca – e outros animais pré-históricos”.	178
Figura 81. Exposição “ <i>Fashion Passion</i> ”	178
Figura 82. Palais de Tokyo. Paris.	181
Figura 83. Museu da Imigração. Uso de <i>containers</i>	182
Figura 84. Museu da Imigração. “Cotidiano”.	182
Figura 85. Museu do Futebol. Números e Curiosidades.	183
Figura 86. Campos virtuais. Museu do Futebol.....	184
Figura 87. Pelé e Garrincha dentro de um <i>container</i> (não executado).....	185
Figura 88. Dança do Futebol. Anteprojeto.	185
Figura 89. Sala das Ciências, Jogos e Clubes. Anteprojeto.....	186
Figura 90. Chute a gol. Museu do Futebol	187
Figura 91. Transmissão de partida da Copa do Mundo no Museu do Futebol.	188
Figura 92. Modelo 3D. Projeto do <i>Grande Hall</i> no Museu do Futebol.....	189
Figura 93. Detalhe do <i>Grande Hall</i> . Museu do Futebol.....	189
Figura 94. Croqui para “Futebol – futebol”. Lina Bo Bardi.....	190
Figura 95. Croqui para exposição “Futebol – futebol”. Lina Bo Bardi	190
Figura 96. Sala da Exaltação (no lugar onde atualmente está a sala Anjos Barrocos).	191

Figura 97. Sala da Exaltação. Museu do Futebol.	192
Figura 98. Croquis de Mauro Munhoz para o Museu do Futebol.	193
Figura 99. Desenho do projeto do Museu do Futebol.....	195
Figura 100. Visita à arquibancada, vista do gramado.	197
Figura 101. Vista do estádio, a partir de abertura na seção Números e Curiosidades.	197
Figura 102. Vista do gramado. Museu do Futebol.....	197
Figura 103. Túnel de acesso ao gramado. Museu do Futebol.	197
Figura 104. Praça Charles Müller, em frente ao Museu do Futebol	198
Figura 105. Inauguração do Museu do Futebol, no Estádio do Pacaembu. 29 set. 2008.	200
Figura 106. Frevo no carnaval pernambucano.	204
Figura 107. Praça do Arsenal da Marinha, século XX.....	207
Figura 108. Recepção e café.....	211
Figura 109. Sala de exposições.	211
Figura 110. Sala de exposições.	213
Figura 111. Glossário do Carnaval.....	214
Figura 112. Praça do Frevo (detalhe).....	214
Figura 113. Praça do Frevo.....	214
Figura 114. Sede da <i>Western Telegraph Company</i>	215
Figura 115. Edifício da <i>Western Telegraph Company</i> , antes da intervenção.....	215
Figura 116. Paço do Frevo.	217
Figura 117. Esquadrias de madeira no térreo.	220
Figura 118. Esquadrias metálicas com vidro na Praça do Frevo.	220
Figura 119. Áreas de circulação. Paço do Frevo.....	221
Figura 120. Museu da Imagem e do Som. Praça XV de Novembro	226
Figura 121. Mostra “Bossa na Oca”	228
Figura 122. Câmera anecoica.	228
Figura 123. Museu da Bossa Nova. Não executado.	229
Figura 124. Museu da Bossa Nova. Não executado.	229
Figura 125. MIS PRO	231
Figura 126. Museu Carmen Miranda, fechado desde 2013.	231
Figura 127. Cidade das Artes. Christian de Portzamparc.	232
Figura 128. Proposta do Novo MIS. Brasil Arquitetura (não executada).....	235
Figura 129. Proposta do Novo MIS. Taca Arquitetos (não executada)	237
Figura 130. Proposta do Novo MIS – Daniel Libeskind (não executada).....	238
Figura 131. Proposta do Novo MIS – Shigeru Ban (não executada).	239
Figura 132. Proposta do Novo MIS – Isay Weinfeld. Não executada.....	240
Figura 133. Bernardo e Paulo Jacobsen	243
Figura 134. Thiago Bernardes	243
Figura 135. Tim Festival. Jacobsen Arquitetura.	244
Figura 136. MIS-Copacabana – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (primeira versão).....	245
Figura 137. Maquetes de estudo. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão).....	246
Figura 138. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão).246	
Figura 139. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão).247	
Figura 140. Pavilhão Blur Building. DS+R.....	248
Figura 141. Eye Beam Museum of Art and Technology. DS+R.....	251
Figura 142. Laje-arquibancada, no topo do Eye Beam Museum of Art and Technology. DS+R.	251
Figura 143. Proposta do Novo MIS – DS+R.....	252
Figura 144. Esquema. Curadoria das vistas do MIS-Copacabana.....	253

Figura 145. Esquema. Distribuição programática do MIS-Copacabana.....	253
Figura 146. Humor Carioca.....	257
Figura 147. Salve Carnaval.....	258
Figura 148. Banda.....	259
Figura 149. Adaptação de salas de cinema para exibição de Fantasia nos EUA.....	261
Figura 150. Exibição de Fantasia.....	261
Figura 151. Carinhoso.....	262
Figura 152. Fachada posterior do MIS-Copacabana. Imagem da boca de Carmen Miranda..	263
Figura 153. Fachada posterior do MIS-Copacabana. Imagem dos olhos de Carmen Miranda.	263
Figura 154. É sol, é sal, é sul.....	264
Figura 155. Bar-boate.....	265
Figura 156. Cinema ao ar livre. MIS-Copacabana.....	266
Figura 157. Manifestação cultural em frente ao Paço do Frevo, no Recife.....	271
Figura 158. Panorama da paisagem carioca, com destaque para a relação estabelecida entre topografia e ocupação humana.	273
Figura 159. Museu de Arte do Rio.....	274
Figura 160. Museu do Amanhã.....	274
Figura 161. Eduardo Paes, Sergio Cabral, Carlos Arthur Nuzman, Lula e Orlando Silva comemoram a escolha do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos de 2016.	277
Figura 162. Edifício institucional situado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Bernardes + Jacobsen.....	278
Figura 163. Porto Olímpico. Bernardes + Jacobsen.	279
Figura 164. Sede do campo olímpico de golfe. Bernardes + Jacobsen.....	280
Figura 165. Porto Maravilha - Projetos em Andamento.....	282
Figura 166. Pinacoteca do Rio.....	283
Figura 167. Inspetoria de Portos, Rios e Canais nos anos 1920.....	284
Figura 168. Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira.	286
Figura 169. Terminal Rodoviário Mariano Procópio.....	286
Figura 170. Terminal Rodoviário Mariano Procópio.....	286
Figura 171. Croquis elaborados para o projeto do MAR.	289
Figura 172. Proposta para o MAR (não executada). Teleférico ligando o museu ao Morro da Providência.....	292
Figura 173. Croqui mostrando o esquema de circulação do MAR.....	293
Figura 174. Acervo do MAR. Chang Chi Chai. Série Transcendências, projeto Cristo Redentor. Rio de Janeiro.....	296
Figura 175. Acervo do MAR. Caixa de sapateiro (2014).....	296
Figura 176. 24ª Bienal de São Paulo (1998).	298
Figura 177. Mercado de Santa Caterina. Enric Miralles e Benedetta Tagliabue.....	299
Figura 178. Proposta para o Museu de Arte do Rio (não realizada).	300
Figura 179. Proposta para o Museu de Arte do Rio.....	303
Figura 180. Museu de Arte do Rio. Conceito.....	305
Figura 181. Museu de Arte do Rio. Conceito.....	305
Figura 182. Maquete de estudos para Museu de Arte do Rio.....	305
Figura 183. Museu de Arte do Rio.....	309
Figura 184. Descascamento interno dos edifícios para o projeto do MAR.....	310
Figura 185. Descascamento interno dos edifícios para o projeto do MAR.....	310
Figura 186. Detalhes do projeto do MAR: marquise, escada helicoidal e térreo livre.	311
Figura 187. Biombo de fechamento.....	311
Figura 188. Maquete do Museu de Arte do Rio.....	312

Figura 189. <i>Municipal Funeral Hall</i> . Toyo Ito.	313
Figura 190. Pavilhão de Portugal na Expo de 1998. Álvaro Siza. Lisboa.	314
Figura 191. Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza. Porto Alegre.	314
Figura 192. Museu de Arte do Rio. Antes e depois das intervenções.	315
Figura 193. Construção da cobertura do MAR dentro dos barracões de escolas de samba	317
Figura 194. Detalhes da execução de formas para cobertura do MAR.	317
Figura 195. Concretagem do Museu de Arte do Rio.	318
Figura 196. Construção da cobertura do MAR.	319
Figura 197. Um museu com escola ou uma escola com museu?	320
Figura 198. Inauguração do Museu de Arte do Rio.	328
Figura 199. Inauguração do MAR, em meio a protestos. Março de 2013.	329
Figura 200. Abraço coletivo no MAR (2019)	329
Figura 201. Porto Maravilha. Projetos em Andamento	334
Figura 202. Museu do Amanhã dentro de um galpão.	335
Figura 203. Projeto Parque do Píer Mauá.	336
Figura 204. Largo da Prainha, no século XIX.	337
Figura 205. Praça Mauá, em 1910.	338
Figura 206. Estádio do Maracanã, em 1951	338
Figura 207. Elevado da Perimetral, em 1962	339
Figura 208. Projeto de Paulo Casé (1994) para o Píer Mauá.	341
Figura 209. Proposta de Índio da Costa para o Píer Mauá.	342
Figura 210. Proposta de Ronaldo Saraiva para o Píer Mauá (1997).	342
Figura 211. Proposta da Companhia Docas para o Píer Mauá (1997).	343
Figura 212. Píer Mauá como estacionamento de automóveis.	344
Figura 213. Projeto Parque do Píer Mauá.	345
Figura 214. José Roberto Marinho, durante discurso de abertura de seminário organizado pelo Banco Santander e Prefeitura do Rio de Janeiro, no Museu do Amanhã.	346
Figura 215. Forte de Copacabana	347
Figura 216. Estruturas de andaimes presentes no Forte de Copacabana.	348
Figura 217. Pavilhão da Humanidade.	348
Figura 218. Bia Lessa	350
Figura 219. Carla Juaçaba	350
Figura 220. Sítio Histórico Quixadá. Museu da minissérie “Amazônia, de Galvez a Chico Mendes”	350
Figura 221. Cedric Price. Perspectiva para Fun Palace. 1959–1961.	351
Figura 222. Cildo Meirelles. Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola.	353
Figura 223. Biodiversidade brasileira	356
Figura 224. Capela da Humanidade	356
Figura 225. O Brasil Contemporâneo.	357
Figura 226. Diversidade Humana Brasileira.	357
Figura 227. Exibição da maquete do Museu do Amanhã, no Pavilhão da Humanidade.	358
Figura 228. Museu do Meio Ambiente.	360
Figura 229. Museu do Meio Ambiente.	360
Figura 230. Museu do Meio Ambiente.	361
Figura 231. Museu do Meio Ambiente.	361
Figura 232. Santiago Calatrava	366
Figura 233. Torre de Telecomunicações, Barcelona.	367
Figura 234. Ponte Bac de Roda – Felipe II, Barcelona.	367
Figura 235. Complexo Olímpico Esportivo, Atenas.	367
Figura 236. Cidade das Artes e das Ciências de Valência.	368

Figura 237. Sítio Burle Marx.....	371
Figura 238. Jardim Botânico do Rio de Janeiro.....	371
Figura 239. Aquarela de Santiago Calatrava.....	372
Figura 240. Aquarela de Santiago Calatrava.....	372
Figura 241. Santiago Calatrava. World Trade Center Transportation Hub.....	373
Figura 242. Santiago Calatrava. Complexo artístico em Taiwan.....	373
Figura 243. Museu do Amanhã. Exposição da arquitetura de Santiago Calatrava.....	374
Figura 244. Projeto. Museu do Amanhã no Píer Mauá.....	376
Figura 245. Projeto. Museu do Amanhã no Píer Mauá.....	377
Figura 246. Projeto do Museu do Amanhã. Interior (nave central).....	377
Figura 247. Projeto do Museu do Amanhã. Escadarias de acesso.....	378
Figura 248. Projeto do Museu do Amanhã. Vista para a Baía de Guanabara.....	378
Figura 249. Esquema. Sistema de climatização do Museu do Amanhã.....	379
Figura 250. Esquema. Reuso de água do Museu do Amanhã.....	379
Figura 251. Santiago Calatrava e Museu do Amanhã ao fundo.....	381
Figura 252. CosmoCaixa de Barcelona.....	385
Figura 253. CosmoCaixa de Barcelona.....	386
Figura 254. CosmoCaixa de Barcelona.....	386
Figura 255. Croqui do partido para a exposição principal do Museu do Amanhã. RAA.....	390
Figura 256. Distribuição de temas. Narrativa do Museu do Amanhã.....	392
Figura 257. Cosmos.....	393
Figura 258. Terra.....	393
Figura 259. Antropoceno.....	394
Figura 260. Amanhãs.....	395
Figura 261. Nós.....	395
Figura 262. Íris +.....	399
Figura 263. Realidade aumentada.....	399
Figura 264. Cosmos.....	399
Figura 265. Inauguração do Museu do Amanhã.....	403
Figura 266. Inauguração do Museu do Amanhã.....	403
Figura 267. Museu do Amanhã, visto da cobertura do Museu de Arte do Rio.....	404

Tabelas

Tabela 1. A ambientação doméstica e os princípios de ordenação de objetos.....	79
Tabela 2. Esquemas de circulação no espaço expositivo.....	108
Tabela 3. Perfis de visitantes espontâneos em instituições museais.....	110
Tabela 4. Perfis de aprendizagem.....	110
Tabela 5. Tipos de interatividade.....	131
Tabela 6. Aplicação da interatividade no <i>design</i> expositivo.....	131
Tabela 7. Estratégias para o <i>design</i> da narrativa museal.....	157

Gráficos

Gráfico 1. Aplicação do <i>design</i> integrador no modelo FRM.....	50
Gráfico 2. Principais momentos para a construção da narrativa museal.....	136

Lista de abreviações e siglas

ArtRio – Feira Internacional de Arte Contemporânea do Rio
ASBEA – Associação Brasileira de Escritórios de Arquitetura
APAC – Área de Proteção Ambiental Cultural
BD+C – *Building Design and Construction*
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento
BJA – Bernardes + Jacobsen Arquitetura
BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BREEAM – *Building Research Establishment Environmental Assessment Method*
CAPE – Centro de Artesanato de Pernambuco
CAU – Centro de Arquitetura e Urbanismo
CBF – Confederação Brasileira de Futebol
CBTU – Companhia Brasileira de Trens Urbanos
CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil
CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro
CGC – Central Globo de Comunicação
CICoP – *Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio*
CIESP – Centro das Indústrias do Estado de São Paulo
CMTC – Companhia Municipal de Transportes Coletivos
CNPQ – Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas
COI – Comitê Olímpico Internacional
CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
CONPRES – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
CPTM – Companhia Paulista de Trens Metropolitanos
CRFB – Centro de Referência do Futebol Brasileiro
CRMLP – Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa
CT – Centro de Treinamento
CTW – *Children's Television Workshop*
DNI – Divisão de Negócios Internacionais
DPH – Departamento do Patrimônio Histórico
DS+R – Diller Scofidio + Renfro
ECA USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
EFSJ – Estrada de Ferro Santos Jundiaí
ETH – *Eidgenössische Technische Hochschule*
EMOP – Empresa de Obras Públicas do Estado do Rio de Janeiro
FAAP – Centro Universitário Armando Álvares Penteado
FAEPOL – Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Desenvolvimento da Polícia Civil
FAO – *Food and Agriculture Organization of the United Nations*
FAU USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FFLCH USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
FICART – Fundos de Investimento Cultural e Artístico

FIFA – Federação Internacional de Futebol Associado
FIESP – Federação das Indústrias de São Paulo
FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos
FIRJAN – Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty
FRM – Fundação Roberto Marinho
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
GRAU – Grupo de Arquitetura e Urbanismo
IAB-RJ – Instituto de Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro
IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICAMT – *International Committee for Architecture and Museum Techniques*
ICOM – Conselho Internacional de Museus
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
ICRA – Instituto de Cosmologia, Relatividade e Astrofísica
ID+C – *Interior Design and Construction*
IDG – Instituto de Desenvolvimento e Gestão
INEPAC – Instituto Estadual de Patrimônio Cultural;
INPC – Índice Nacional de Preços ao Consumidor
IPCC – *International Panel of Climate Change*
INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LEED – *Leadership in Energy and Environmental Design*
LUA – Linguagem de Programação Brasileira
MADE – Museu Aberto do Descobrimento
MAM – Museu de Arte Moderna
MAR – Museu de Arte do Rio
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MIS – Museu da Imagem e do Som
MIT – *Massachusetts Institute of Technology*
MLP – Museu da Língua Portuguesa
MMA – Museu do Meio Ambiente
MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
MoT – *Museums of Tomorrow*
ND – *Neighborhood Development*
NEA – *National Council for the Arts*
O+M – *Operations and Maintenance*
OMCC – Observatório de Museus e Centros Culturais
ONG – Organização Não Governamental
ONU – Organização das Nações Unidas
PMR – Paulo Mendes da Rocha
PPSH/RMR – Plano de Preservação dos Sítios Históricos da Região Metropolitana do Recife
PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RAA – *Ralph Appelbaum Associates*
Rio + 20 – Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável
SAGAS – Saúde, Gamboa e Santo Cristo
SCA – *Sociedad Central de Arquitectos*
Selo Aqua – Alta Qualidade Ambiental
SESC – Serviço Social do Comércio
SEPLAG – Secretaria de Planejamento e Gestão do Estado de Pernambuco
SIC – Sociedade Independente de Comunicação
TVGI – TV Globo Internacional
UFPE – Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UIA – União Internacional dos Arquitetos
UICN – União Internacional para a Conservação da Natureza e de seus Recursos
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
USP – Universidade de São Paulo
VACICO – *València Ciència i Comunicacions*

Introdução

A presente tese nasce do desejo de contar um pouco da história recente do Brasil a partir de um conjunto de museus implantados por intervenções capitaneadas pela Fundação Roberto Marinho (FRM), organização privada sem fins lucrativos vinculada ao Grupo Globo, um dos maiores conglomerados de mídia do país: Museu da Língua Portuguesa (2006), Museu do Futebol (2008), Museu de Arte do Rio (2013), Paço do Frevo (2014), Museu do Amanhã (2015) e MIS-Copacabana (até o momento, não terminado). Apesar de serem intervenções de grande notoriedade no contexto brasileiro e altamente visitadas pelo público; um olhar para os museus vistos em conjunto, investigando o papel desempenhado pelo agente coordenador das ações, tem sido deixado à margem de pesquisas específicas. É verdade que existem dezenas de artigos acadêmicos, dissertações e teses publicadas sobre os museus em questão, analisados como objetos isolados. Entretanto, até agora, não encontramos nenhuma publicação que desse conta de uma abordagem integral do conjunto de museus criados pela fundação privada, averiguando em profundidade as relações estabelecidas entre as instituições culturais e destacando as particularidades de cada experiência. Até mesmo a própria Fundação, que chegou a aventar a possibilidade de publicar um livro sobre o legado de 'seus museus' no Brasil, abandonou a ideia (GRAÇA, 2019). Essa instigante lacuna historiográfica conduziu o desenvolvimento deste trabalho, ora apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Afinal, por que a Fundação Marinho resolveu se dedicar à criação de museus? Que conceito de museu foi desenvolvido pela FRM? Quais as implicações dessas ações para a construção do cenário museológico brasileiro na contemporaneidade?

Por essa razão, pretendemos estudar a história dos processos de concepção dos referidos museus, buscando aprofundar a compreensão sobre seus significados reais e entender as condições particulares que tornaram possível o encadeamento de tão grande volume de trabalho, coordenado por uma equipe pequena, num curto lapso de tempo. A atuação da Fundação Marinho se desenvolve em um contexto histórico bastante singular, marcado pela expansão de suas ações patrimoniais ao campo museológico e pelo desafio de incluir elevadas parcelas da população aos espaços expositivos e culturais, considerando um contexto de progressiva privatização da cultura, em andamento desde os anos 1980 (TAO, 2006). Os processos particulares que envolveram o desenvolvimento de cada um desses museus documentam um encadeamento de negociações, disputas de interesses e conflitos envolvendo diversos atores sociais, abrindo novas possibilidades para o pensamento das instituições museológicas brasileiras hoje em dia. Embora os limites históricos do ciclo de atuação da Fundação Roberto Marinho na criação de museus ainda não estejam claramente definidos no presente momento¹, alguns fatores apontam para o esgotamento do processo analisado: as dificuldades enfrentadas para a conclusão do MIS-Copacabana, a saída de Hugo Barreto do cargo de Secretário-Geral da Fundação Roberto Marinho em 2018, o afastamento da criação de novos museus como política institucional (que se deslocou para a realização de ações educativas) (GRAÇA, 2019; BASTO, 2021) e a profunda crise político-econômica em que o Brasil se encontra atualmente (acentuada pela eclosão da pandemia de COVID-19).

A atuação da FRM como agente promotor da construção de museus no Brasil se desenvolve em um contexto de desregulamentação da economia e busca contribuir para a inserção do país nas rotas do turismo cultural globalizado por meio do incremento da ação de agentes privados como promotores de iniciativas culturais. Apesar do impulsionamento que o campo museal brasileiro tem recebido desde os anos 1990, com a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC)/ Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), da Lei de Licitações e contratos administrativos referentes a obras e serviços (Lei nº 8.666/93), da Política Nacional de Museus (2003), do

¹ Consideramos que o processo analisado tenha se iniciado 2001, com o início da concepção do Museu da Língua Portuguesa, e deve ser concluído com o término das obras do MIS-Copacabana, previsto para o final de 2022 (LIMA, 2022).

Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09) e do Instituto Brasileiro de Museus (Lei nº 11.906/09) (LOPES & NASRA, 2015; SILVA & LELIS, 2017), talvez não seja possível encontrar outro agente no contexto brasileiro que tenha mergulhado tão profundamente na epopeia da construção de museus durante esse período. Ademais, a realização de megaeventos culturais e esportivos no Brasil (como a celebração dos 500 anos do Brasil no ano 2000, a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016) pode ser considerada um estopim para o desenvolvimento de obras de requalificação urbana, viabilizando a construção de arquiteturas de caráter excepcional (MEDEIROS, 2017). As leis que regulamentam a atuação das Fundações Privadas (Lei nº 13.151/2015)², a “Lei Geral da Copa” (Lei nº 12.663/2012) e a “Lei Geral das Olimpíadas” (Lei nº 13.284/2016) propiciaram a articulação de agentes privados que, em parcerias estabelecidas com setores públicos, converteram-se em importantes promotores da criação de instituições culturais.

A princípio, conceber museus não estava no escopo de atuação da fundação carioca. A organização privada foi criada em 1977, em um contexto de ampliação do prestígio político e crescimento dos negócios encabeçados pelo jornalista e empresário Roberto Marinho (NOSSA, 2019), que enunciou o desejo de “colocar os meios de comunicação a serviço da educação” (Roberto Marinho, cf. FINGUERUT & SUKMAN, 2008, p. 9). O caráter originalmente conceituado para a instituição partiu de discussões empreendidas entre Otto Lara Resende e Walter Clark, na ocasião diretores da TV Globo, e João Carlos Magaldi, secretário-geral e diretor da Central Globo de Comunicação (CGC), que viria a se tornar o primeiro diretor da FRM. O grupo desenvolveu a ideia de criar uma entidade voltada para os campos da teleeducação, cultura e esportes; contribuindo socialmente para a promoção do direito à educação no Brasil. As ações institucionais inicialmente se estruturavam em torno de três eixos principais: educação, patrimônio e meio ambiente. A atuação da fundação privada é extensa, e seus principais projetos podem ser contemplados no *website* institucional (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020) e na publicação “*Fundação Roberto Marinho. 30 anos*” (FINGUERUT & SUKMAN, 2008). Com o passar das décadas, sua abordagem foi progressivamente se distanciando da realização de ações pontuais, de caráter filantrópico e cultural, e passou a atuar como “*uma grande articuladora de projetos*” (BARRETO, 2021). A Fundação Roberto Marinho foi se convertendo em uma orquestradora multidisciplinar que busca proporcionar a conexão projetual entre diferentes expertises e campos do saber.

A concepção e construção de museus se insere em um contexto de expansão dos negócios Globo em direção aos meios digitais, paralelamente ao enxugamento da quantidade de projetos encabeçados pela FRM, que passou a se concentrar em uma menor quantidade de ações dotadas de maior nível de complexidade. Conforme indicam os depoimentos de seus principais articuladores (o ex-Secretário Geral Hugo Barreto e a gerenciadora de projetos Lucia Basto), a ideia de criar museus não foi algo planejado pela Fundação, mas acabou acontecendo em função de oportunidades surgidas e do entusiasmo de seus gestores (com destaque para o então presidente da FRM, José Roberto Marinho), que se mostraram dispostos a assumir os riscos envolvidos no desenvolvimento de processos de caráter experimental (DANTAS, 2021). Como aponta Wu Chin Tao (2006), o engajamento de membros da elite empresarial (frequentemente o presidente, CEO ou principais sócios) é uma condição fundamental para garantir o envolvimento de empresas em programas de patrocínio à cultura. No caso brasileiro, os projetos museais da Fundação demonstram sua grande capacidade em interpretar as condições de operacionalidade de grandes projetos no país, beneficiando-se de seu prestígio político e da possibilidade de captação de incentivos fiscais (isto é, recursos públicos) que viabilizassem seu projeto. Essa combinação de fatores, aliada à busca pela racionalização e otimização de processos, contribuiu para que o agente se tornasse uma das principais entidades promotoras

² Segundo a Lei nº 13.151/2015, as fundações devem desenvolver finalidades voltadas ao interesse social. De acordo com o parágrafo único do artigo 62 do Código Civil, a fundação somente poderá ser constituída para fins de: I) Assistência Social; II) Cultura, Defesa e Conservação do Patrimônio Histórico e Artístico; III) Educação; IV) Saúde; V) Segurança Alimentar e Nutricional.

da concepção de equipamentos culturais de grande notoriedade no contexto nacional, nas duas últimas décadas.

Apesar de óbvio, não podemos deixar de ressaltar que estamos falando de uma fundação privada, ligada aos acionistas do Grupo Globo, uma popular “*casa de comunicação*” (BASTO, 2021) no Brasil. Essa perspectiva aparece como um tema fundamental para a compreensão dos caminhos tomados pela FRM, presente em sua perspectiva museológica: o desenvolvimento de uma singular abordagem audiovisual possibilitada pelas tecnologias da comunicação, aplicadas a temas culturais. Na visão de seus organizadores, a ideia de conceber museus sem acervo, educativos e interativos pretendia conectar o contexto brasileiro com a expografia tecnológica praticada internacionalmente³, situando essas experiências em uma certa posição de vanguarda (BARRETO, 2021) ao deglutir as referências estrangeiras para a criação de um modelo museográfico “genuinamente brasileiro”, alinhado às perspectivas da cultura globalizada. Como aponta a gerente de projetos, Deca Farroco, a Fundação Marinho buscou implantar “*uma nova tipologia de museus no Brasil que atuam como centro de informações, aglutinadores de instituições que produzem conhecimento sobre seu tema e se posicionam como difusores de conteúdos*” (FARROCO, 2016, p. 4). Sob esse aspecto, os museus encabeçados pela fundação carioca, em vários momentos, pretenderam romper com os conceitos trabalhados no âmbito do patrimônio cultural e da museologia, antecipando discussões que se tornaram importantes para o desenvolvimento dos respectivos campos disciplinares (tais como a musealização do patrimônio imaterial⁴, a criação de museus desassociados do colecionismo material e sua aproximação ao público de massas⁵).

Buscando alinhar-se aos padrões da expografia tecnológica internacional para a construção de experiências museais impactantes, esse conjunto de museus brasileiros não pretende resgatar memórias ou acervos do passado, mas procura elaborar suas temáticas a partir de questões significativas da cultura brasileira contemporânea; abordadas de forma lúdica, tecnológica e interativa. Inserem-se em um contexto de difusão do hiperconsumo estetizado de experiências excitantes e espetáculos culturais atraentes voltados ao entretenimento massivo (LIPOVETSKY & SERROY, 2016). Na visão da Fundação Roberto Marinho, os museus são concebidos de dentro para fora (VIANA, 2014), partindo da definição de uma narrativa curatorial que deve ser especializada no ambiente. A desassociação da maioria dos referidos museus de práticas vinculadas ao colecionismo material propõe a afirmação de um modelo em que o museu funciona como um centro de referências, articulado a instituições parceiras que retroalimentam suas coleções digitais e contribuem para a atualização de seu conteúdo.

A narrativa apresentada por este estudo partiu da formulação da seguinte hipótese: a criação de museus recentes no Brasil coordenados pela Fundação Roberto Marinho se baseou na implementação de um modelo de expografia tecnológica alinhada aos padrões internacionais, visando à construção de experiências museais impactantes voltadas à interpretação de temas atuais, vivos e pungentes da cultura brasileira. Esse processo foi deflagrado através da contratação do *designer* norte-americano Ralph Appelbaum para a concepção do Museu da Língua Portuguesa, que se tornou um caso paradigmático para a implantação dos demais museus concebidos nos anos seguintes; apesar das singularidades observadas com a análise específica de cada caso. Mesmo que indiretamente, a experiência de Appelbaum no Brasil influenciou a produção de *designers* de exposições brasileiros, recém-introduzidos no âmbito da cenografia expográfica – tais como Bia Lessa, Daniela Thomas e Felipe Tassara. Esses profissionais contribuíram para a adaptação do modelo internacional à realidade brasileira, buscando ampliar

³ Referimo-nos a projetos desenvolvidos por designers de exposições em atuação no contexto internacional, conhecidos por adotar abordagem cenográfica, tais como Ralph Appelbaum, François Confino e Atelier Brückner.

⁴ Sílvia Finguerut e Hugo Sukman (2008) destacam o pioneirismo de algumas ações encabeçadas pela FRM para a preservação do patrimônio imaterial (antes de serem formuladas as leis brasileiras que abordam o tema).

⁵ Na visão de Hugo Barreto (2021), o deslocamento do foco dos museus para o público (uma questão essencial para a concepção do Museu da Língua Portuguesa), vem sendo discutido atualmente por ocasião da revisão da definição oficial do termo “museu”, coordenada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM).

suas possibilidades de identificação cultural a partir do questionamento crítico à necessidade de uso de altas tecnologias. Como resultado, observamos a incorporação de soluções interativas e cenográficas de caráter *low tech*, capazes de mobilizar referências da cultura popular e dos espaços domésticos brasileiros, o uso de materiais aparentes e a adoção de soluções de baixo custo, ainda que buscassem efeitos espetaculares.

A FRM responsabilizou-se pela coordenação do trabalho dessas três equipes de *designers* de exposições com outros seis grupos de arquitetos, que incluíam profissionais nacionais e estrangeiros. Esse arranjo reforça a ideia de que a transformação implementada pela FRM na criação de museus ocorre pelo avesso, isto é, partindo da reconfiguração museográfica de modo a promover alterações significativas nos processos de pensamento e produção da arquitetura contemporânea de museus. É importante considerar que os profissionais responsáveis pelo *design* de exposições foram todos escolhidos diretamente pela FRM; enquanto os processos de seleção dos arquitetos e dos lugares sofreram interferências ocasionais de governantes e prefeitos⁶. A variabilidade observada nos referidos processos em resposta a diferentes contextos político-econômicos condicionou alterações profundas nas características dos projetos realizados pela Fundação, que passaram de intervenções em edifícios existentes para a concepção de arquiteturas novas de caráter icônico (um sintomático indicativo das transversalidades público-privadas desse modelo de atuação). Entretanto, é significativo pontuar que a abordagem implementada pela FRM não apresenta alterações significativas quando aplicada a projetos de requalificação de edifícios existentes ou à proposição de arquiteturas novas de caráter icônico. Apesar de ser desejável que a escolha dos lugares a receberem os equipamentos culturais se relacione aos temas abordados pelos museus, agregando potenciais camadas de significado às questões propostas em cada situação específica; a flexibilidade e abertura às oportunidades emergentes parece ser a palavra de ordem para viabilizar as ações museais da fundação carioca.

A ênfase à colaboração profissional multidisciplinar durante o processo de projeto favorece o intercâmbio de soluções entre arquitetura e expografia por meio da atuação conjunta e colaborativa de arquitetos, *designers* e curadores. Segundo essa concepção, o edifício não é pensado como um invólucro neutro, mas deve contribuir para a apresentação do conteúdo e possibilitar o desenvolvimento de inusitadas experiências espaciais, frequentemente atribuídas de acentuado caráter pedagógico. Analisando os seis museus em questão, podemos ver a combinação das estratégias de três *designers* a um variado conjunto de arquitetos brasileiros e estrangeiros, incluindo Pedro e Paulo Mendes da Rocha, Mauro Munhoz, Bernardes + Jacobsen Arquitetura, GRAU Arquitetura, Santiago Calatrava e Diller Scofidio + Renfro. O conjunto heterogêneo de profissionais contratados, que apresentam posturas projetuais divergentes, demonstra uma certa intenção de abertura ao pluralismo de temas relevantes à prática da arquitetura contemporânea. Com efeito, esse conjunto de profissionais alterna badalados arquitetos estrangeiros – frequentemente vinculados ao *star-system* da arquitetura (CARVALHO, 2019) ou vencedores do Prêmio *Pritzker*⁷ (SEABRA, 2016) – a profissionais cuja trajetória não apresenta o mesmo nível de reconhecimento internacional.

Essa abordagem variada nos permite aferir um panorama diversificado da atuação profissional contemporânea em arquitetura e urbanismo, conferindo (ao menos *a priori*) o mesmo nível de valoração a arquitetos brasileiros e estrangeiros, prestigiados ou menos conhecidos. Apesar das polêmicas que envolveram alguns processos, a escolha dos arquitetos pela Fundação Roberto Marinho pretende criar possibilidades de que projetos de grande notoriedade fossem realizados

⁶ O ex-prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, sugeriu a contratação do arquiteto espanhol Santiago Calatrava para a concepção do Museu do Amanhã, cuja localização originalmente estava prevista para ocupar os armazéns 5 e 6 do porto carioca. Já o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, teve a ideia de criar uma nova sede para o MIS-RJ e definiu que seria situada na Praia de Copacabana. Apenas depois dessas definições, convidou a FRM para coordenar o projeto.

⁷ Fundado em 1979 por Jay e Cindy Pritzker, o Prêmio *Pritzker* é considerado a mais prestigiosa premiação internacional em Arquitetura e Urbanismo.

por profissionais locais, buscando dinamizar o campo profissional da arquitetura no Brasil. Entretanto, a observação pormenorizada dos processos nos permitiu vislumbrar os diferentes níveis de interferência entre a metodologia adotada pela FRM e a prática projetual dos arquitetos de acordo com sua condição de “estrelado”, assinalando em alguma medida o caráter distintivo e a forte hierarquia em que determinados profissionais operam praticamente com “carta branca” na contemporaneidade. Tanto que, apesar da intencionada colaboração entre arquitetura e expografia pretendida pela FRM, alguns projetos acabaram priorizando a concepção da arquitetura como invólucro, enfatizando o caráter autoral das composições arquitetônicas⁸.

Em termos teóricos, as experiências arquitetônicas analisadas se situam entre a abordagem contextualista associada à reciclagem de arquiteturas existentes e a perspectiva de construção de ícones culturais alinhados ao imaginário da cidade-global. Algumas intervenções discretas e que mobilizaram baixos orçamentos reconhecem a flexibilidade de programas arquitetônicos e a possibilidade de transformação do uso de edifícios existentes. Segundo Thomas Schumacher, a flexibilização da relação entre forma e função, característica da produção arquitetônica posterior à década de 1960, ocasiona um contexto em que “*as finalidades e os programas das construções não precisam estar expressos nas configurações dos edifícios e das cidades*” (SCHUMACHER, cf. NESBITT, 2006, p. 325). Essa abordagem busca recuperar um certo sentido ético da arquitetura, privilegiando a sustentabilidade do reuso em relação ao esbanjamento insustentável da reconstrução acelerada dos lugares. Por outro lado, outros projetos analisados claramente se imbuem do propósito de criação de lugares associados ao fenômeno do *city marketing* ou empreendedorismo urbano (HARVEY, 2005), buscando a criação de atrativos urbanos que tornem as cidades mais qualificadas para seus moradores e mais favoráveis ao turismo cultural. Nesses processos, a chamada arquitetura de performance (SPERLING, 2005) ou arquitetura de marca (ARANTES, 2010) assume protagonismo para a conformação de símbolos de cosmopolitismo, tornando-se componentes importantes para a difusão da ideologia cultural do consumismo (ALMEIDA, 2012). Os projetos orquestrados pela Fundação Roberto Marinho incorporam, ainda, outros debates centrais para a prática atual da arquitetura: a ênfase à especificidade da experiência espacial, a reativação do interesse pelo lugar e pela materialidade da arquitetura, bem como a incorporação paulatina da dimensão ambiental e da necessidade de uso de materiais renováveis como temas centrais do projeto de arquitetura.

Os processos de projeto analisados envolveram, portanto, a articulação desse conjunto variado de arquitetos à metodologia encabeçada pela FRM, privilegiando a conexão com o projeto museográfico e o conteúdo apresentado pelo museu. Desde modo, é possível observar a definição de variados graus de colaboração envolvendo arquitetos, *designers* e curadores; atrelando-se, também, às condicionantes estabelecidas pelos edifícios existentes e os desafios provenientes da reflexão sobre cada eixo temático. Em decorrência desses processos, vislumbram-se alterações significativas na abordagem projetual e no repertório de soluções comumente adotado por alguns dos escritórios de arquitetura em questão. Em certos casos, o museu concebido para a Fundação Roberto Marinho pode ser encarado como um evento excepcional e marcante para a trajetória de determinados escritórios de arquitetura⁹. A grande notoriedade desses projetos no contexto brasileiro confere a essas experiências a promessa de se constituírem como pontos de inflexão na obra dos escritórios (o que se realizou parcialmente em alguns casos, como veremos no decorrer do estudo apresentado a seguir). Entretanto, é visível a transformação da abordagem projetual de alguns arquitetos em função da busca por soluções integradas envolvendo expografia e arquitetura; ou da incorporação da dimensão icônica como premissa de projeto.

⁸ No Museu do Amanhã, por uma série de fatores, o processo colaborativo acabou não acontecendo de modo equivalente às demais experiências. Para mais informações, consultar o capítulo 8 desta tese.

⁹ Podemos citar como exemplo o Museu do Futebol inserido na obra de Mauro Munhoz; ou o Museu de Arte do Rio, na produção de Bernardes + Jacobsen Arquitetura.

Ainda, é necessário tecer considerações a respeito da metodologia empregada para o desenvolvimento deste estudo. Trata-se de uma abordagem qualitativa de caráter micro histórico, que busca analisar a história dos projetos de arquitetura e de sua realização como documentos das negociações, interesses e conflitos entre os diversos atores sociais envolvidos. A estratégia proposta pretende, sem perder a especificidade e originalidade dos objetos estudados, extrair conclusões historiográficas de alcance geral. Tenciona-se que a trama narrativa da pesquisa não se prenda a uma concepção de contexto pré-determinada (URANO, 2014), permitindo a reconstrução dos processos de pensamento e produção da arquitetura entendida como um fenômeno social. Buscando coerência com o processo que fundamentou a pesquisa, o panorama teórico e casos de referência serão distribuídos ao longo do texto, de acordo com a necessidade de aprofundar, balizar e analisar criticamente aspectos específicos levantados a partir da análise empírica. Como sabemos, entre a definição do projeto e a realização da obra há uma série de eventos, simulações, revisões e adaptações voltadas ao ajuste programático, normas legais e limitações tecnológicas ou construtivas que condicionam os processos de tomada de decisão. Esmiuçar esses transcurso nos oferece um panorama significativo sobre os modos de pensar e fazer a arquitetura na contemporaneidade, aprofundando o entendimento sobre o contexto brasileiro.

Com base na perspectiva analítica adotada e na grande heterogeneidade do conjunto de museus analisado, optamos pela ordenação desse texto a partir de uma abordagem cronológica, de acordo com a sequência em que os projetos chegaram às mãos da Fundação Roberto Marinho¹⁰: Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Paço do Frevo, MIS-Copacabana, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã. Esse encadeamento não corresponde à ordem da inauguração dos referidos projetos¹¹. Tal escolha pretende evidenciar o processo gerador da concepção de cada instituição cultural, favorecendo a percepção de conexões e transversalidades entre os referidos museus. O recorte pretende elucidar situações-chave, como reuniões entre políticos e membros da Fundação Marinho, visitas às instituições culturais ou encontros casuais entre os agentes envolvidos, que se tornaram momentos importantes para a gestação das ideias em questão, permitindo compreender o encadeamento das oportunidades que geraram os referidos projetos. Buscamos, então, considerar em sua integralidade os processos de projeto documentados pelas fontes consultadas (croquis, cadernos de projeto, documentações de arquivo, entrevistas publicadas e materiais de imprensa), que permitem compreender os interesses e atores envolvidos na concepção e construção dos projetos. Considerável parte desse material tinha sido levantada pela autora por ocasião da dissertação de mestrado apresentada à FAU USP em 2018. A ampliação das fontes consultadas por ocasião da pesquisa de doutorado contou com a gentil colaboração de arquitetos, *designers*, curadores e profissionais da Fundação Roberto Marinho.

O estudo de caso (YIN, 2001) foi selecionado como metodologia fundamental por adequar-se à complexidade do objeto e à necessidade de coleta de variadas fontes de evidência (que incluíram levantamento bibliográfico, análise de documentos e planos museológicos, observações *in loco*, busca em *websites*, pesquisa de artigos veiculados pela mídia geral e especializada) (LAPUENTE, 2006). Procedeu-se ao mapeamento da rede de profissionais envolvidos no desenvolvimento dos referidos museus, o que subsidiou a realização de uma série de entrevistas semi-estruturadas (DUARTE, 2004) com pessoas que participaram ativamente dos projetos em questão. O presente estudo não teria sido possível sem a generosa participação dos seguintes profissionais, que prestaram depoimentos preciosos para a investigação então elaborada: Alfredo Tolmasquim, Ana Paula Pontes, Andrés Clerici, Antônio Risério, Bernardo Jacobsen, Bia Lessa, Daniel Morena, Daniela Thomas, Felipe Tassara, Hugo Barreto, Isa Grinspum Ferraz, Larissa Graça, Leonel Kaz, Liana Brazil, Lucia Basto, Luiz Alberto Oliveira, Luiz Eduardo Índio da Costa, Marcello Dantas, Mauro Munhoz, Paulo Herkenhoff, Pedro Mendes da Rocha, Roberto Costa Pinho, Ronaldo

¹⁰ Informação concedida via e-mail pela arquiteta Larissa Graça, em 24 set. 2021.

¹¹ A ordem de inauguração dos projetos é a seguinte: Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Museu de Arte do Rio, Paço do Frevo, Museu do Amanhã e Museu da Imagem e do Som (ainda não finalizado).

L'Amour e Vasco Caldeira. No caso de impossibilidade de contato ou necessidade de aprofundamento em determinadas questões, procedeu-se à coleta e transcrição de depoimentos e entrevistas disponíveis na plataforma digital *Youtube*, disponibilizadas no canal do Itaú Cultural e Arq Futuro.

A presente tese foi estruturada em oito seções. As duas primeiras abordam a atuação de fundações privadas no Brasil, o aprofundamento do escopo desenvolvido pela Fundação Roberto Marinho e a formação do contexto cultural, político e econômico em que sua ação cultural se deslocou para a criação de museus no Brasil, bem como seus principais antecedentes. As próximas seis seções discutem individualmente cada um dos museus concebidos pela FRM: Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Paço do Frevo, MIS-Copacabana, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã; buscando tecer e refletir sobre as conexões entre os projetos, suas implicações específicas no âmbito da arquitetura, bem como a conformação do campo cultural brasileiro na contemporaneidade. Por esta análise, não pretendemos enunciar nenhum tipo de interpretação definitiva a respeito das ações museológicas da FRM no Brasil. Tampouco se configura como objetivo adotar e atestar discursos desenvolvidos por determinadas instituições ou seus organizadores; mas sim elucidá-los e analisá-los criticamente, pretendendo ampliar o debate e o conhecimento acerca de processos de formação de instituições culturais brasileiras nas últimas décadas, a partir de singulares colaborações entre agentes públicos e privados. Esperamos contribuir para aprofundar o entendimento sobre as potenciais relações estabelecidas entre arquitetura, museografia e conteúdo, refletindo sobre seus múltiplos significados para a formação da cultura brasileira contemporânea.

Capítulo I. A Fundação Roberto Marinho: uma concepção singular de museus para o Brasil

Em 10 de julho de 2017, o então Secretário-Geral da Fundação Roberto Marinho, Hugo Barreto, recebeu um convite para realizar uma comunicação oral no evento internacional “*Communicating the Museum. The Power of Education*” (COMMUNICATING THE ARTS AGENDA, 2017). O evento pretendia promover o diálogo internacional sobre estratégias relevantes de comunicação e educação aplicadas ao contexto museológico. Representando o Brasil, estava o diretor regional Danilo Miranda, que apresentou as experiências do Serviço Social do Comércio (SESC); e Hugo Barreto, filósofo formado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) que expôs à comunidade internacional o conjunto de projetos realizados pela FRM. Sua palestra apresentou a ‘nova categoria’ de museus implantada pela fundação carioca no Brasil: o museu-experiência. Os temas da ‘comunicação’ e ‘educação’ assumem centralidade para a conceituação dos museus criados pela fundação brasileira. Na apresentação de aproximadamente meia hora, foram mostradas à comunidade internacional a Casa da Cultura de Paraty, o Museu da Língua Portuguesa, o Museu do Futebol, o Museu de Arte do Rio, o Paço do Frevo e o Museu do Amanhã (Figura 1). Nessa ocasião, Barreto sintetizou, orgulhoso, o legado desse conjunto de projetos que, em sua visão, buscam estabelecer “*uma relação de complementariedade, e não de oposição*” (Hugo Barreto, cf. COMMUNICATING THE ARTS AGENDA, 2017) com a tradição museológica brasileira e suas instituições de grande prestígio, como o MAM, o MASP, o Museu Nacional de Belas Artes, entre outras.



Figura 1. Os museus da Fundação Roberto Marinho. Fonte: COMMUNICATING THE ARTS AGENDA, 2017.

Baseando-se no chamado *edutainment*¹² (ou na sua versão abreviada, o “*educatainment*”), a fundação carioca encontrou uma forma singular de atrair o grande público para os espaços expositivos. A ideia de “aprender brincando” tem se tornado uma questão central no âmbito da cultura contemporânea, buscando conectar experiências de entretenimento e educação. O conceito adotado se inspirou em casos de referência estadunidenses, tais como a *Children’s Television Workshop* (CTW) (FINGUERUT & SUKMAN, 2008). Essa visão pretende transformar a imagem de sisudez e afastamento das instituições museológicas da sociedade em geral (as chamadas “exposições *boring*”¹³) (KAZ, 2015) em espaços lúdicos de aprendizagem. A conversão dos espaços museológicos voltados à pesquisa e conservação de acervos em lugares socialmente

¹² O conceito de “*edutainment*” pretende alinhar experiências de entretenimento e educação, difundindo práticas de “aprender brincando”.

¹³ É necessário tomar cuidado com esse tipo de discurso, que acaba por deslegitimar a importância assumida por instituições culturais associadas à conservação de acervos materiais.

ativos, que estimulam a percepção sensorial do indivíduo, incorpora a ênfase didático-pedagógica atribuída à museologia da ciência. Sob esse aspecto, torna-se fundamental a criação de experiências interativas que suscitem o envolvimento ativo do público não especializado (MASSABKI, 2011). Essa perspectiva se tornou importante para a consolidação da abordagem museológica desenvolvida pela Fundação Roberto Marinho.

O fato de essas instituições estarem entre as mais visitadas do Brasil não passou despercebido na apresentação de Barreto, e é um dos principais pontos mencionados pelo discurso institucional: a capacidade notável que os museus apresentam de atingir públicos até então apartados da frequência a espaços museológicos. Afinal, segundo publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em 2010, 70% da população brasileira nunca foi a um museu ou centro cultural (LOPES, 2010). A partir desse indicativo alarmante, podemos ter uma ideia da dimensão que os projetos culturais encabeçados pela FRM assumem no contexto brasileiro. Não há dúvidas sobre a importância da democratização do acesso à cultura nesse contexto, apesar dos questionamentos sobre eventuais processos de esvaziamento de conteúdos ofertados aos públicos de massas (ORTIZ, 2013). Os direitos culturais são assegurados pelo artigo 215 da Constituição Federal Brasileira (1988), que atribui ao Estado o dever de garantir a todos os cidadãos o pleno acesso à cultura (TONET & BORDONI, 2020). Entretanto, como aponta Danilo Santos de Miranda, a ideia de “democracia cultural” não sugere uma oferta indiscriminada de produtos culturais banalizados (TAO, 2006). Para além do deslumbre da experiência, é necessário pensar sobre a qualidade, profundidade e caráter crítico estimulado a partir das narrativas museais implantadas, conforme refletiremos no decorrer deste estudo.

Em uma posterior entrevista concedida à autora, o próprio Hugo Barreto destacou ter achado interessante, naquela ocasião, o comentário de um indivíduo que estava na plateia. O rapaz afirmou ser impressionante o fato de um único agente ter sido capaz de criar, num período de 15 a 20 anos, cinco (ou seis) museus de relevância para seu país (BARRETO, 2021). Certamente, as iniciativas de José Roberto Marinho e a própria presença de Hugo Barreto como Secretário-Geral da FRM foram determinantes para a nova orientação assumida pela fundação carioca no século XXI: a concepção de novas instituições culturais. Na ocasião da palestra em Paris, porém, a colaboração de Hugo Barreto e o projeto dos museus da Fundação Roberto Marinho indicava sinais de esgotamento. No ano seguinte, o filósofo deixaria o grupo Marinho para enfrentar novos desafios profissionais¹⁴, num contexto em que a Fundação assumia publicamente que deixaria de atuar com a criação de novos museus (GRAÇA, 2021). Um ciclo de intervenções parecia estar se finalizando. Apesar de ter deixado a Fundação Roberto Marinho, Hugo Barreto ainda atuaria como curador, em parceria com Isa Grinspum, no refazimento do Museu da Língua Portuguesa depois do incêndio sofrido em 2015.

A privatização da cultura: uma questão contemporânea

Na atualidade, produtos culturais têm se tornado uma importante moeda de valor simbólico para corporações, que buscam a expansão de seu campo de influências. A própria entrada de grandes empresas na arena cultural atesta sua capacidade de aplicação do capital corporativo, dependendo de amplos processos de acumulação de capital simbólico (TAO, 2006). De acordo com Pierre Bourdieu, o capital cultural atua como uma fundamental instituição de dominação na sociedade contemporânea, que resulta de um campo de disputas acerca da propriedade e apropriação material de objetos simbólicos. Logo, o interesse cultural nutrido por grandes corporações atua como uma importante estratégia de preservação e reprodução da posição dominante de determinadas elites sociais e econômicas. Segundo Bourdieu, as ações culturais de grandes empresas se nutrem da expectativa de que o capital cultural possa se converter em poder político. Os produtos culturais atuam como importantes símbolos de status social e

¹⁴ Atualmente, Hugo Barreto trabalha como diretor de investimento e desenvolvimento social na Fundação Vale, segundo consta em seu perfil na rede social Linked In (acesso em 2022).

distinção, o que justifica o interesse de elites corporativas em assumir a imagem de “patrono das artes e da cultura”. Mobilizando sua posição corporativa privilegiada, elites empresariais passam a entender ações culturais como uma estratégia de extensão de seu campo de influência e poder, alinhando-se à sua própria conveniência. Com efeito, é possível observar entrelaçamentos entre filantropia social, interesses corporativos e ganhos financeiros.

No contexto do pós 2ª Guerra Mundial, atenuam-se progressivamente as fronteiras entre os setores público e privado. O setor público se apresenta à sociedade como representante da coletividade e da cidadania. Já o setor privado assume o direito de tomar decisões voltadas a seus próprios interesses, sem que haja pretensões à democracia. O terceiro setor se encontra no intermédio das noções de público e privado, responsabilizando-se pela realização de ações caritativas, voluntárias e “sem fins lucrativos”, em complemento às iniciativas estatais. Na década de 1960, a criação do conceito de “incentivo fiscal” complexificou ainda mais esse contexto, permitindo que subsídios públicos indiretos fossem destinados ao terceiro setor a partir da renúncia da carga tributária que deveria ser paga às autoridades nacionais. Com a renúncia fiscal, pessoas físicas e jurídicas podem deslocar uma parte de seus impostos a projetos culturais, sociais e esportivos de sua preferência. Nesse sentido, quanto maior o capital da instituição doadora, mais elevado seu poder de decisão. Com efeito, o incentivo fiscal se apresenta como uma forma de subsídio público disfarçado ou uma espécie de “patronato pela porta dos fundos”. Para alguns autores, as políticas de incentivos fiscais têm demonstrado uma certa “tendencialidade do sistema”; contribuindo para a manutenção dos privilégios de uma elite economicamente privilegiada. Em paralelo, a coadunação desse modelo com a realização de cortes do orçamento federal destinados às artes e cultura, sucessivas políticas de privatização, a expansão do setor privado ancorada pela difusão da “ideologia da não interferência” e a redefinição do papel do Estado levam ao estabelecimento de novas relações no campo da produção e agenciamento cultural na contemporaneidade.

A partir da década de 1980, no Brasil, os processos de redemocratização política, recessão econômica, privatização das empresas estatais, fortalecimento da sociedade civil, transformações no mercado de trabalho e redução da capacidade de atuação do Estado podem ser considerados fatores determinantes que fundamentam o crescente envolvimento de empresas privadas em ações sociais (PELIANO, 2003). A ampliação do trabalho informal, a terceirização das atividades produtivas e o aumento do desemprego, acentuados em função da globalização econômica, tem sido observados em paralelo às dificuldades enfrentadas pelo Estado para garantir benefícios sociais à população. Tal circunstâncias, agravadas pela baixa intervenção dos governos em políticas culturais, têm contribuído para a delegação das iniciativas culturais ao setor privado, concomitantemente à desativação de instituições e medidas protecionistas. Esse contexto foi determinante para a implantação de mecanismos de isenção fiscal no país. A Lei nº 7.505/86 (Lei Sarney¹⁵), que vigorou até 1990, permitiu a renúncia fiscal em produções artístico-culturais, transferindo às empresas poder decisório sobre a destinação dos recursos públicos (MATURANA, 2011). Esse marco legal pode ser considerado um importante antecedente para a implantação da Lei nº 8.313/91 (Lei Federal de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet¹⁶), sancionada pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Posteriormente, a Lei nº 8.685/93 (Lei do Audiovisual) ampliou, ainda mais, as possibilidades de financiamento de projetos a partir da renúncia fiscal.

O estabelecimento dos referidos marcos regulatórios tem colaborado para a afirmação de empresas privadas e ONGs como “os novos agentes sociais da era globalizada e, portanto, responsáveis por propiciar à sociedade tudo aquilo que o Estado já teria demonstrado não ter condições

¹⁵ Em 1972, durante seu primeiro mandato como senador, José Sarney apresentou a proposta de lei pela primeira vez, mas não conseguiu aprová-la no contexto da Ditadura Militar. No ano seguinte, tentou aprovar a lei sem sucesso por mais duas vezes. Em 1980, propôs outros dois projetos similares que foram arquivados. Sarney só conseguiu implantar seu projeto de lei com o fim do período militar, quando ele próprio assumiu como primeiro presidente civil.

¹⁶ O nome da Lei Rouanet presta homenagem a Sérgio Rouanet, então Secretário da Cultura.

de *fazer de forma eficiente*” (PELIANO, 2003, p. 20). A generalização da ideia de que o Estado não é capaz de desempenhar seu papel, e de que as empresas contribuem para amenizar sua ineficiência, tem contribuído para uma progressiva transferência de responsabilidades estatais para a iniciativa privada. Outro argumento mobilizado é a disseminada atribuição de características como eficiência e racionalidade à iniciativa privada, em comparação à corrupção e excesso de gastos frequentemente atribuídos aos agentes públicos. Sob esse aspecto, as discussões sobre o papel do Estado e suas relações com a sociedade têm colaborado para a valorização de parcerias público-privadas para a implantação de projetos de apoio às mais diversas áreas: educação, saúde, cultura, assistência social, meio ambiente, entre outras. No mesmo período, tornou-se latente a necessidade de ampliar a competitividade das empresas nacionais em função da entrada de produtos e serviços importados. Em 1990, a criação do Programa Brasileiro da Qualidade e Produtividade contribuiu para ampliar o engajamento do setor empresarial em ações sociais. Em contrapartida, a difusão da “solidariedade de mercado” busca associar as empresas à noção de engajamento social, contribuindo para a dissolução da imagem vinculada exclusivamente ao lucro. O desenvolvimento de ações filantrópicas por empresas privadas tem se convertido em uma importante estratégia de diferenciação das marcas e aproximação a nichos de mercado. As iniciativas de cunho social tem se tornado, inclusive, uma demanda mercadológica cada vez mais cobrada por diversos setores da sociedade.

As ações realizadas nesse âmbito não pretendem substituir a atuação do Estado, mas se configuram como uma espécie de “dever de consciência” ou “responsabilidade não formal” assumida pelas empresas. Conforme apresenta Anna Maria Peliano (2003), o gesto voluntário é visto como uma maneira de retribuir à sociedade uma parte dos lucros obtidos individualmente por meio da geração de empregos, pagamento de impostos e outros benefícios. Segundo a autora, o desenvolvimento de ações filantrópicas é importante para garantir a motivação e engajamento dos próprios funcionários das empresas. As ações de caráter social são múltiplas e de variadas, podendo incluir desde a realização de doações a pessoas físicas ou entidades assistenciais, execução de projetos, apoio a programas governamentais, entre outros. Com efeito, “*ao realizarem ações sociais para o combate à desigualdade e exclusão social, de magnitude financeira significativa e com relativa regularidade, as empresas credenciam-se como atores importantes para a promoção do desenvolvimento social do país*” (PELIANO, 2003, p. 22). Não obstante, o envolvimento de empresas com ações sociais frequentemente ocorre por iniciativa dos membros fundadores, presidentes, donos, diretores ou sócios; que se apresentam ao público como benfeitores sociais. Espírito humanitário, compromisso cívico, generosidade e desejo de contribuir para a solução de problemas sociais, entretanto, aparecem integrados a outras metas objetivadas pelas empresas, como diferenciação da marca, melhoria da imagem corporativa com seus clientes, ampliação do relacionamento com parceiros estratégicos (governo, agências internacionais, outras empresas e ONGs), prestígio público da empresa, satisfação de seus colaboradores e valorização do produto. Nem todos esses pontos são facilmente mensuráveis, mas estudos apontam para a percepção generalizada do valor positivo atrelado a ações culturais, educativas ou sociais realizadas por empresas (PELIANO, 2003).

A partir da década de 1980, tem-se observado um significativo aumento da realização de ações sociais e culturais promovidas por agentes privados ao redor do mundo, associando-se a processos de abertura econômica e privatização de empresas estatais. Essas iniciativas, que não podem ser justificadas exclusivamente em função da benevolência filantrópica, costumam articular interesses múltiplos, servindo como estratégias de propaganda, relações públicas e *marketing* empresarial. Nesses casos, observa-se o desencadeamento de processos em que “*os interesses corporativos e coletivos se fazem presentes simultaneamente, e é muito difícil separar o joio do trigo*” (PELIANO, 2003, p. 91). Grandes empresas e conglomerados midiáticos podem ser considerados agentes dominantes na sociedade de consumo, exercendo profunda influência sobre processos políticos e escolhas individuais. Ioschpe (1997), porém, questiona a justificativa do “amor à humanidade” frequentemente apresentada por diversos benfeitores, uma vez que “*a ótica do mercado já não permite esse desprendimento*” (IOSCHPE, cf. CARRION, 2000). A

afirmação do mecenato corporativo tem contribuído para a difusão de um certo “civismo empresarial” que, na visão de José Carlos Durand, deve ser considerado como uma “generosidade reativa”, tendo em vista que “os dispêndios privados em cultura são precisamente calculados em seus retornos econômicos e não econômicos para as corporações” (DURAND, 1985, p. 7). Como sabemos, a mídia pode ser considerada um dos principais aparelhos privados de hegemonia, ao produzir e difundir amplamente conteúdos jornalísticos, informativos e de entretenimento (BRITTOS & BOLAÑO, 2005). Por essa razão, torna-se fundamental a consolidação de uma “imagem de solidariedade” vinculada à atividade empresarial, demonstrando o engajamento e preocupação do conglomerado com problemas sociais.

Em alguns casos, a atuação de fundações privadas mobiliza o uso de estratégias de “fidelização de audiências” (em que projetos culturais ou educacionais se tornam instrumentos de *marketing* empresarial) (MEDEIROS, 2017). Esses processos podem ser associados à difusão do chamado “soft power” (CUNHA, 2021). O conceito, originado na teoria das relações internacionais, descreve a capacidade de influenciar indiretamente os interesses e comportamento ideológico dos indivíduos, contribuindo para o enraizamento de determinadas práticas no comportamento social contemporâneo. Essas relações são muito bem descritas e esmiuçadas na obra “Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980” (TAO, 2006), que discorre sobre os processos recentes de transformação de museus e equipamentos culturais em veículos de disseminação da influência empresarial. No contexto brasileiro, o tema da privatização da cultura se afirma como uma discussão importante, na qual a atuação da Fundação Roberto Marinho assume papel destacado. Segundo o depoimento do antropólogo Roberto Costa Pinho:

A política cultural, no Brasil, não existe. A Fundação Roberto Marinho se encaixa nesse contexto, mas da melhor forma possível, eu diria. Mas, como eu disse, o Brasil não é como os Estados Unidos. Nos Estados Unidos, existe a ideia do mecenato, que é aquele sujeito rico que mete a mão no próprio bolso para o bem da cultura, com seu próprio dinheiro. No Brasil, se deu também o nome de mecenato, mas quem é o mecenas? É a Fundação Roberto Marinho? Sim, a FRM é muito rica, mas ela não meteu a mão no bolso, ela descontou do Imposto de Renda, por meio daquele eufemismo que se chama “isenção fiscal”. Ou seja, o governo ganhou menos dinheiro e ela ficou com o dinheiro do governo para fazer a ação cultural segundo sua própria concepção. Quem escolheu fazer o Museu da Língua Portuguesa? A FRM ou o governo? O MLP não partiu de uma política cultural brasileira, mas de uma fundação privada com subsídio, com o dinheiro do governo. O governo só pagou, mas não decidiu o que seria feito ali. A política cultural brasileira está nas mãos da iniciativa privada há muitos anos (PINHO, 2020).

O comentário de Roberto Pinho salienta as divergências entre o modelo de mecenato privado direto, em contraponto às adaptações sofridas por esse conceito no contexto brasileiro. De acordo com Aline Saarnen, o mecenato privado se origina a partir das práticas políticas, culturais e de legislação tributária de inspiração estadunidense (DURAND, 1985). Nos Estados Unidos, o financiamento à cultura passou a se desenvolver no final do século XIX e início do século XX. Logo, as famílias estadunidenses mais abastadas passaram a doar obras ou financiar a ampliação de grandes museus, a exemplo do *Smithsonian* (Washington), *Museum of Modern Art* (Chicago), *Metropolitan Opera House* (Nova Iorque) e *Carnegie Hall* (Nova Iorque)¹⁷. Ademais, as elites passaram a financiar “espetáculos de qualidade”, por meio da criação de fundações específicas para tais finalidades (TONET & BORDONI, 2020). As discussões sobre o financiamento público da cultura, nos Estados Unidos, veio à tona depois da Crise de 1929, levando à criação do

¹⁷ O *Smithsonian Museum* recebeu grandes doações do cientista inglês James Smithson, em 1886. O MOMA foi criado a partir de contribuições de Bliss, Sullivan e Rockefeller. O *Metropolitan Opera House* e o *Carnegie Hall* foram criados a partir do aporte financeiro de grupos de empresários.

programa *Public Works Art*. Em finais da década de 1950, porém, os maiores financiamentos à cultura ocorriam a partir do modelo de deduções fiscais, realizadas por pessoas físicas ou jurídicas a organizações culturais sem fins lucrativos.

No ano de 1965, foi criado o *National Council for the Arts* (NEA), que funcionava como um órgão privado semelhante a uma agência independente do governo. O NEA se tornou responsável pelo financiamento de organizações sem fins lucrativos, artistas, agências públicas e projetos diversos. Dois anos depois da fundação do NEA, um grupo de empresários liderado por David Rockefeller criou o *Business Committee for the Arts*, uma organização sem fins lucrativos que oferecia consultoria e realizava premiações de talentos inovadores em diversos campos do conhecimento. Segundo Tonet e Bordoni (2020), existem três formas principais de financiamento à cultura nos Estados Unidos: o financiamento público direto (por meio de repasses de agências), o financiamento público indireto (através das deduções fiscais) e o financiamento privado com recursos próprios (recorrendo à venda de ingressos, por exemplo). Apesar disso, o mecenato privado se tornou o principal modo de propulsão da cultura nos Estados Unidos, dada a inexistência de um órgão federal específico, como o Ministério da Cultura (MinC). Ou seja, a crítica de Roberto Pinho provavelmente se refere aos sucessivos ataques que a instituição tem sofrido no Brasil nos últimos anos, que inclusive levaram à sua extinção com o Decreto nº 9.674/19¹⁸; bem como às dificuldades de estabelecimento de políticas culturais plenas e efetivas (VILELA, 2019).

Nos Estados Unidos, os incentivos públicos pressupõem contrapartida das empresas privadas; o que não ocorre no contexto brasileiro. Apesar da discordância com os princípios estabelecidos pela Constituição Brasileira, a renúncia fiscal acontece no país sem qualquer tipo de compensação por parte das empresas, o que favorece o uso das leis de incentivo para o financiamento do *marketing* cultural. Além de o financiamento público poder chegar à totalidade do valor investido (dentro do limite global definido pelo Estado), os valores doados também podem ser lançados como despesas nas escriturações contábeis; desonerando, assim, as bases de cálculo para o Imposto de Renda (FILHO & ALMEIDA, 2013, cf. TONET & BORDONI, 2020). Esses mecanismos, ainda, favorecem a concentração dos incentivos culturais para grandes corporações, em detrimento de artistas regionais que, em geral, não possuem a assessoria necessária para a adequada elaboração de seus projetos culturais. De acordo com Martel (2012), “*vê-se como garantido o acesso à cultura com projetos que são financiados a verdadeiras ‘empresas culturais’ que não precisam do dinheiro e promovem uma massificação pseudocultural*” (MARTEL, 2012, cf. TONET & BORDONI, 2020, p. 26). Para alguns autores, o mecenato cultural no Brasil já nasceu desvirtuado, como uma estratégia para beneficiar mega conglomerados e grandes empresas. Em função dessas discussões, em 2019, foi aprovado pela Câmara dos Deputados o Projeto de Lei nº 7.619/17, que pretende revisar a Lei Rouanet e inserir novos dispositivos na norma (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2019). Essas mudanças podem abrir novas perspectivas para o financiamento da cultura no país.

¹⁸ A estrutura do Ministério da Cultura foi transferida para o Ministério da Cidadania e transformada na Secretaria Especial de Cultura. Após a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 2022, foi anunciada a recriação do MinC. Para mais informações, ver FONSECA, 2022.

A Fundação Roberto Marinho: premissas e atuação

A Fundação Roberto Marinho foi instituída em 1977, doze anos depois da criação da TV Globo¹⁹; momento em que a emissora se afirmava como um negócio viável e passava por um período de consolidação e expansão internacional²⁰. A organização privada sem fins lucrativos, que leva o nome de seu benfeitor, foi concebida a partir de uma iniciativa pessoal do empresário de comunicação Roberto Marinho. A fundação deveria assumir o dever de contribuir socialmente para a promoção do direito à educação no Brasil, integrando os indivíduos que estejam à margem dos processos educacionais e contribuindo para a formação de sua cidadania. Segundo depoimento de José Roberto Marinho, filho do empresário, “a Fundação Roberto Marinho nasceu de uma convicção de meu pai, a de que a comunicação tinha uma colaboração ainda maior a dar do que entreter e informar: a comunicação poderia ser uma força para a educação” (MARINHO, cf. FINGUERUT & SUKMAN, 2008, p. 9). Com a criação da FRM, o empresário Roberto Marinho demonstrou estar interessado em cultivar uma imagem de “patrono da educação e da cultura”; associando-se a um contexto de difusão do arquétipo do “capitalista cultural” (ou magnata patrono das artes), em ampla expansão no século XX (TAO, 2006). Entretanto, como aponta Anna Maria Peliano (2003), o envolvimento social das empresas não deveria ser encarado apenas como um ato heroico de voluntarismo, mas sim como uma obrigação assumida por aqueles que usufruem de maior parcela da riqueza nacional.

Do ponto de vista jurídico, a criação de uma fundação privada foi considerada o modo mais adequado para gerenciar as demandas por investimento social da empresa, aproveitando-se das vantagens tributárias conferidas às instituições de caráter filantrópico, cultural e assistencial (sobretudo a possibilidade de obter isenção fiscal) (MEDEIROS, 2017). Outra questão interessante é que a fundação privada possui corpo institucional próprio e autônomo em relação à empresa, responsável pela formulação de missões e definição de objetivos. A estruturação inicial da Fundação Roberto Marinho partiu de discussões empreendidas por Otto Lara Resende e Walter Clark (na ocasião diretores da TV Globo); e João Carlos Magaldi (secretário geral e diretor da Central Globo de Comunicação), que se tornou seu primeiro diretor. O tripé educação, patrimônio e meio ambiente norteia o desenvolvimento das ações institucionais e orienta seus processos de tomada de decisão (FINGUERUT & SUKMAN, 2008). Conforme veiculado em seu *website* institucional:

A convicção de que a comunicação pode ser instrumento para transformação social motivou a criação da Fundação Roberto Marinho, em 1977. Suas iniciativas promovem o direito à educação, incentivam o protagonismo, valorizam a cultura brasileira e o meio ambiente. Tendo em vista que a comunicação e a inovação são aliadas na promoção de uma educação integrada e de qualidade, a Fundação trabalha para quem ficou ou está ficando para trás no processo educativo. Seus projetos têm o objetivo de enfrentar os principais desafios educacionais brasileiros, com atuação em escala, monitoramento e avaliação de resultados e impactos (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020).

¹⁹ A TV Globo do Rio de Janeiro entrou no ar, pela primeira vez, em 1965; a partir de concessão outorgada pelo presidente Juscelino Kubitschek. A viabilização da TV Globo só foi possível devido a uma conjunção de fatores, dentre os quais destacam-se as boas relações estabelecidas com o regime militar e o controverso acordo financeiro, técnico e comercial com o Grupo Time Life, dos Estados Unidos, em 1962. Tal acordo conferiu grande vantagem competitiva para a TV Globo em relação às demais empresas de televisão que já vinham despontando desde a década de 1950, a exemplo da TV Tupi (1950), TV Paulista (1952), TV Record (1953), TV Excelsior (1960) e TV Cultura (1960). Para mais informações, ver BRITTOS & BOLAÑO (2005).

²⁰ Nesse período, ocorreu a criação da gravadora Som Livre (1971), a inauguração da TV Globo Brasília (1971) e da TV Globo Recife (1972), da Agência O Globo (1974), do Sistema Globo de Rádio (1974), da Rádio Globo FM Estereo (1974); além da abertura dos escritórios da Globo em Nova Iorque (1973), Londres (1974), Paris (1977), Colônia (1977) e Washington (1982).

A partir do trecho transcrito, vislumbramos as noções de inclusão, inovação e pioneirismo como temas centrais para a atuação institucional; assim como a declarada intenção de profissionalização das ações empreendidas. Com efeito, sublinhamos que o monitoramento dos projetos realizados se constitui como uma prática frequente por parte das fundações privadas, de acordo com Anna Maria Peliano (2003). Havia a intenção de criar, a partir das experiências da Fundação Roberto marinho, um “banco de modelos” para entidades públicas e privadas (FINGUERUT & SUKMAN, 2008); de modo que seus projetos pudessem se tornar referências metodológicas para a atuação em diversas áreas. Suas atividades seriam viabilizadas a partir da colaboração com parceiros institucionais; incluindo Governo Federal, Estaduais e Municipais; Ministérios e Secretarias, Órgãos de Preservação Patrimonial, instituições de pesquisa, universidades, museus, bibliotecas, centros culturais, organizações não governamentais, instituições religiosas, organizações beneficentes e de assistência social, sindicatos, associações de moradores, empresas públicas e privadas, dentre outros. A partir dessa estruturação, a fundação carioca foi criando uma rede de parceiros frequentes em seus projetos. No Estatuto da Fundação Roberto Marinho, estão descritos seus principais objetivos:

Os objetivos da Fundação compreendem a assistência, execução, promoção, apoio, incentivo e patrocínio de ações nos campos cultural, educacional, social, filantrópico, recreativo/esportivo, científico-tecnológico no Brasil, podendo desta forma (1) criar, manter, produzir, reproduzir, editar, publicar, distribuir, divulgar, prestar serviços especializados, sempre dentro de suas áreas de atuação, podendo ainda para tanto criar, manter e/ou participar de entes privados, buscando a consecução dos objetivos acima citados, cumpridas as exigências legais, após a anuência do Ministério Público; (2) firmar contratos e convênios com entidades públicas ou privadas; (3) promover espetáculos, eventos, cursos, simpósios, exposições, concursos e quaisquer outras atividades vinculadas ao seus objetivos; (4) distribuir bolsas de estudo e de pesquisas e prêmios (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Estatuto, acesso em 2020).

Nos pressupostos institucionais, a Fundação Roberto Marinho demonstra grande preocupação com questões relacionadas à valorização da cultura brasileira. Conforme consta em seu *website*: “acreditamos no Brasil, nos brasileiros e em sua cultura como tradução de um modo de ser, pensar e agir” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020). No discurso oficial da fundação privada, está presente o contraponto entre cultura local e global, como indica o seguinte trecho: “o Brasil é a nossa origem e a nossa fonte de inspiração. Acreditamos que a cultura brasileira tem uma contribuição a dar ao mundo” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020). A orientação do discurso institucional encabeçado pela FRM dialoga com o contexto de crise do Estado-nação pós anos 1980, em paralelo à consolidação da globalização cultural. A importância da formação e difusão do “imaginário internacional popular”, como pontua Renato Ortiz (2013), insere-se em um processo de crescente valorização da cultura nacional no espaço global. Para além dos processos de homogeneização cultural e padronização de comportamentos, inerentes à sociedade global (CANCLINI, 2018); observa-se a notável diversificação das identidades culturais e afirmação das diferenças. A construção de imaginários locais difundidos globalmente é determinante para embasar políticas culturais, promulgação de leis de incentivo ao turismo ou eventos de caráter internacional. O reconhecimento da diversidade cultural se torna uma dimensão estratégica para a inserção de países nas dinâmicas do capitalismo global, estimulando o desenvolvimento de uma série de projetos identitários de caráter geográfico, linguístico, étnico, religioso e cultural (RODRIGUES, 2014). Nesse contexto, a diversidade passa a ser vista como um diferencial importante que agrega valor ao ambiente de negócios, transformando-se em uma peça-chave para o *marketing* transcultural.

Em seus primeiros anos de atuação, a fundação carioca se dedicou a uma grande quantidade de projetos de pequeno porte, abertos em várias frentes²¹. Inicialmente, os projetos eram financiados com recursos da própria Fundação. Um dos principais eixos de atuação foi a implantação do Telecurso, em parceria com a TV Cultura e a Fundação Padre Anchieta. Foram criados programas de televisão exibidos pelas emissoras que permitiam o acesso a tele aulas, acompanhadas de materiais de apoio e fascículos vendidos em bancas de jornal²². Nesse momento, a atuação da FRM pretendia suprir defasagens do sistema de educação brasileira, colaborando com a rede pública de ensino. Depois, o Telecurso foi ampliado para o Primeiro Grau (hoje em dia, Ensino Fundamental). Os estudantes passaram a contar com programações complementares às tele aulas, exibidas regularmente na televisão. No que diz respeito à frente ambiental, os projetos partiram de parcerias estabelecidas com o Instituto Brasileiro de Defesa Florestal (atual IBAMA), com o objetivo de veicular programas televisivos que estimulasse a conservação da natureza, produzir documentários e filmes. Na primeira metade dos anos 1980, a FRM apoiou as ações do Projeto Tamar, como a produção do documentário “Tamar apresenta Fernando de Noronha”. Sobre as ações esportivas, os projetos inicialmente desenvolvidos pretendiam apoiar a prática de atletas de alto nível, criando programas sociais voltados a comunidades cariocas, como o Morro da Mangueira, Cidade de Deus e Morro de São Carlos.

Em 1986, foi realizada uma ampla reforma administrativa, a partir da qual a Fundação Roberto Marinho deixou de financiar diretamente os projetos realizados e passou a se posicionar como uma viabilizadora de projetos por meio do estabelecimento de parcerias com diferentes agentes, em troca do espaço publicitário cedido pela TV Globo. Segundo Valério Brittos e César Bolaño (2005), esse formato de negociação se beneficiava da crescente audiência alcançada pela TV Globo e da conseqüente valorização dos preciosos minutos em que os anúncios publicitários adentravam a casa dos brasileiros, principalmente no horário nobre. Um segundo problema enfrentado pela organização estrutural anterior da FRM era a falta de clareza quanto aos objetivos de cada eixo de atuação, o que causava enormes dificuldades para o gerenciamento institucional. Costumavam ser realizados muitos projetos ao mesmo tempo, que tinham pouca ou nenhuma relação entre si. Por essa razão, foi encerrada definitivamente a seção voltada aos Esportes. As ações da FRM passaram a se concentrar nas áreas de Educação, Patrimônio e Meio Ambiente. A racionalização e otimização infra estrutural pretendia garantir maior eficiência e profissionalismo para a gestão de projetos. Com as mudanças, também ocorreu a saída do executivo João Carlos Magaldi, que acumulava responsabilidades na Central Globo de Comunicação e na direção da FRM. Magaldi foi substituído inicialmente por Yves Alves, então diretor da Globo Minas e conselheiro da FRM. Ele seria assessorado por Joberto Pio da Fonseca, na área administrativa, e Carlos Alberto Rabaça, na área de projetos.

Mesmo com o processo de reestruturação, o Telecurso continuou sendo o principal objetivo da fundação carioca na área da educação. A nova metodologia adotada previa a implantação de tele salas acessadas presencialmente, de modo a potencializar sua integração com a educação básica. Outra ação executada foi a criação da série de programas em vídeo chamada de Tele Escola, veiculada em circuito aberto pelas TVs Universitárias e, posteriormente, pela TV Globo. Em 1997, o canal Globo Educação passou a veicular, em rede nacional, séries educativas. Ainda, podemos destacar o desenvolvimento de ações voltadas à educação patrimonial, como a campanha “Museus, visite essa emoção” e a criação da série “Identidade Brasil”. Foram realizadas algumas ações voltadas para o Meio Ambiente, como a veiculação da campanha “Natureza – Quem Ama Preserva” e a criação de um programa televisivo voltado à educação ambiental, o “Globo Ecologia”, que teve seu último episódio apresentado em 2014 (MEMÓRIA GLOBO, acesso em 2022).

²¹ A análise apresentada se baseou no livro FINGUERUT & SUKMAN (2008) e no website da Fundação Roberto Marinho.

²² O primeiro Telecurso se destinava a alunos do Segundo Grau (atual Ensino Médio), buscando preparar estudantes em situação de defasagem ou abandono escolar para prestar exames supletivos.

No começo dos anos 2000, porém, os negócios Globo enfrentaram um processo de acentuada crise desencadeada pelo declínio do caráter monopolista assumido pela televisão aberta (que passava a concorrer com um grande cardápio de possibilidades disponibilizadas pelas redes de comunicação fechada) e da progressiva popularização dos meios digitais da comunicação, em particular da Internet. Em função das profundas alterações no contexto econômico do período, o conglomerado de empresas passou a buscar maior diversificação de seus produtos comercializados em território nacional, em paralelo às experiências de internacionalização da emissora, como a criação da TV Globo Internacional (TVGI) e a assinatura de contratos com empresas estrangeiras. A transnacionalização do grupo de mídia buscou fortalecer a relação estabelecida com a comunidade lusófona (com destaque para Portugal e Angola), devido à proximidade linguística e cultural. A valorização da língua portuguesa (que se tornaria o tema-gerador do primeiro museu concebido pela Fundação Roberto Marinho), alinhava-se aos interesses de expansão internacional da empresa naquele contexto. Em paralelo, a Fundação Roberto Marinho também passou por alterações substanciais. A criação do Canal Futura em 1997 buscou organizar as iniciativas de produção audiovisual numa estrutura única, para cujo funcionamento a Casa do Bispo não era mais suficiente²³. A mudança de sede foi acompanhada de uma transformação na estrutura organizacional interna, buscando priorizar a interconexão entre as áreas de Educação, Patrimônio e Meio Ambiente²⁴. Com o passar do tempo, foi-se paulatinamente reduzindo a quantidade de projetos realizados e incrementando seu nível de complexidade – o que tornava cada vez mais importante a definição de objetivos específicos e seleção de ações estratégicas para nortear as atividades institucionais.

²³ No ano de 2002, a Fundação Roberto Marinho deixou sua sede na fazenda do Rio Comprido.

²⁴ No terceiro período (1998-2008), 60% das ações da Fundação Roberto Marinho se referiam ao setor Educação, 32% à área de Patrimônio e 8% ao Meio Ambiente.

De mãos dadas com o IPHAN: os primeiros anos

Interessa-nos, para este estudo, aprofundar o entendimento sobre as ações realizadas pela Fundação Roberto Marinho na área patrimonial ao longo de sua atuação. Começamos, pois, apresentando uma linha do tempo que sintetiza os principais projetos culturais capitaneados pela FRM desde a sua criação; perpassando a realização de campanhas de comunicação do patrimônio nacional, ações de restauração do patrimônio edificado, projetos de resgate da memória, realização de exposições, revitalização de territórios patrimonializados e, em sua última etapa, a criação de museus (**Figura 2**). Esse último escopo de atuação, como veremos no decorrer do estudo, sintetiza uma série de questões trabalhadas ao longo das décadas pela Fundação, integrando perspectivas de preservação patrimonial e educação mediada pelas tecnologias da comunicação. Na abordagem da Fundação Roberto Marinho, os museus são concebidos como uma extensão da proposta educacional, considerando que “a FRM entende a educação para além da sala de aula, e de forma indissociável da cultura e da arte” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020). De maior complexidade e envergadura em relação às ações interiores, a criação de novos museus recuperando temas contemporâneos da cultura brasileira apresenta um posicionamento singular na própria trajetória dos projetos patrimoniais encabeçados pela fundação carioca.



Figura 2. Trajetória da Fundação Roberto Marinho. Projetos Culturais. Fonte: FARROCO, 2016, p. 2.

A restauração de edificações patrimonializadas era o objetivo principal de grande parte das ações realizadas. Nos primeiros anos, a FRM costumava seguir os passos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), apoiando e dando suporte a intervenções em edifícios patrimonializados. A atuação inicial da Fundação procurava sanar problemas existentes, amparando ações encabeçadas pelo órgão brasileiro federal e buscando contribuir para a educação patrimonial da população com a veiculação de campanhas televisivas. Como resultado, era possível observar um grande alinhamento entre as ações orquestradas pela Fundação Marinho e a visão oficial do patrimônio nacional. Nessa fase, apelidada de “pedra e cal” pela arquiteta carioca Lucia Basto (BASTO, 2011); foram efetuados diversos inventários, ações de documentação, criação de exposições e eventos musicais, publicações de livros, além da restauração de edifícios tombados a partir de parcerias com o poder público. Muitas construções que se encontravam em diferentes estados de deterioração foram restauradas nesse período, tais como: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Casa dos Contos de Ouro Preto, Casa do Bispo, Capela de Nossa Senhora de Montserrat, Capela de Nossa Senhora do Pilar, Casa França-Brasil, Igreja Matriz de São Pedro da Aldeia, Igreja Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, Museu Nacional de Belas Artes, Convento de Santa Teresa e Museu do Catetinho (**Figura 3**).



Figura 3. Exemplos de edifícios restaurados pela Fundação Roberto Marinho. Casa dos Contos, Casa do Bispo, Colégio da Caraça, Convento de Santo Antônio, Capela de Nossa Senhora do Pilar, Igreja Nossa Senhora do Amparo, Casa França-Brasil, Casa do Noviciado, Solar Grandjean de Montigny, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Chagas. Elaborada pela autora.

Os objetivos buscados pela atuação patrimonial da Fundação se ampliaram nos anos 1990, ao menos em escala. Alguns projetos abordaram o conceito de patrimônio no âmbito territorial, como o “Cores da Cidade”. A proposta incidia em grandes trechos de interesse histórico de cidades como Recife, Fortaleza, Curitiba, Santos e Rio de Janeiro. As intervenções de caráter urbanístico chegaram a ser empreendidas até mesmo em Lisboa, como o projeto de Recuperação do Bairro do Chiado (antiga zona decadente da capital portuguesa nas imediações da Praça do Comércio) (BENEVOLO, 2007). Além do levantamento arquitetônico, da realização de pesquisas de prospecção cromática e da doação de materiais de pintura e acabamento para a revitalização de fachadas (a serem efetuados pelos proprietários dos imóveis); a Fundação ocupou-se também de organizar seminários de discussão e elaboração de cartilhas de conscientização da população sobre educação patrimonial e temas correlatos. Patrimônio e educação andavam lado a lado de acordo com as prioridades institucionais adotadas naquele momento, buscando a tessitura de conexões entre os projetos realizados.

Em casos esporádicos, as ações de restauração podiam ser acompanhadas da criação de exposições de arte, às vezes como eventos de inauguração dos edifícios restaurados. As iniciativas de montagem de exposições de arte demonstram uma tentativa de ‘celebrar’ o término de ações de restauração com um evento cultural, estimulando o acesso do público às dependências internas do edifício recém-restaurado. Pode-se vislumbrar um certo caráter propagandístico assumido por essas intervenções, cujo objetivo principal acaba se deslocando à divulgação da benfeitoria. Um exemplo foi a instalação da mostra “Grandjean de Montigny e a Arquitetura do Rio de Janeiro”, que ocupou o recém-restaurado solar neoclássico construído em meados do século XIX como residência de seu autor, o arquiteto francês Grandjean de Montigny, conhecido integrante da Missão Francesa que veio ao Brasil a convite de D. João VI. Outro exemplo foi a restauração dos interiores do Museu de Arte da Pampulha, que ocupa o antigo Cassino projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer nos anos 1950; acompanhada da criação de uma exposição em homenagem aos cem anos de nascimento do artista brasileiro Alberto da Veiga Guinard, conhecido por seus numerosos retratos de paisagens mineiras.

Esse contexto se torna ainda mais complexo por ocasião da restauração da Casa do Bispo, local em que funcionou a sede da Fundação Roberto Marinho até 2002. Na antiga residência dos clérigos, edificada em meados do século XVIII por encomenda de Dom Frei Antônio do Desterro, foram realizadas uma série de exposições temporárias, incluindo a mostra sobre a Escola Baiana de Pintura, “Arte do Povo”, “Pelos Mãos de Minas”, “Mulheres do meu outrora e de hoje”, “Memória da Fotografia – Vida Carioca” e “Futebol: uma paixão em prosa e verso”. As exposições de arte instaladas na Casa do Bispo demonstram a busca pela aproximação da fundação privada a produtos artísticos, símbolos de status e distinção social. A busca por pertencimento às elites cariocas era uma questão pessoal para Roberto Marinho que, segundo relatos, sofria constantemente episódios de preconceito racial devido à descendência africana da família e às suas origens sociais provenientes de classes não abastadas (apesar do evidente poderio econômico ao qual a família Marinho se alçou a longo das décadas) (NOSSA, 2019). O próprio jornalista – apresentado no *website* da Fundação Roberto Marinho como um homem “apaixonado por cultura, especialmente literatura, artes plásticas e música” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2020) – chegou a reunir aproximadamente 1.400 obras de arte em sua residência no Cosme Velho, que se tornou um ponto de eventos culturais envolvendo artistas como Pixinguinha, Cacilda Becker, Djanira, José Lins do Rêgo e Nelson Rodrigues. Tanto na vida pessoal de Roberto Marinho, quanto nas atividades desenvolvidas pela Fundação que leva seu nome, era notável o interesse pelo campo das artes plásticas.

Inclusive em mostras realizadas fora da sede da Fundação Roberto Marinho, era importante o alinhamento das exposições ao gosto artístico europeizado das elites cariocas, visível em outras exposições montadas na mesma época: “Gaudí/Miró”, “Maillol”, “Camille Claudel” e “Monet”. Nesse sentido, tanto as escolhas curatoriais quanto as soluções museográficas adotadas assumiam caráter eminentemente tradicional, sem conter aspectos de inovação significativos. O depoimento do curador, *designer* e diretor artístico Marcello Dantas sinaliza essa perspectiva analítica. Em suas palavras, “as outras iniciativas que a Fundação e a família Marinho, a Lily Marinho, tinham feito, eram exposições sobre o Monet, mostras de arte francesa (principalmente no Museu de Belas Artes do Rio). Todas elas adotavam uma linguagem clássica. Não tinha nada de inovador naquilo” (DANTAS, 2021). Alinhar-se à refinada preferência dos amantes das artes do *high society* carioca e produzir mostras “de elevada qualidade artística” no contexto brasileiro parecia uma questão central para a FRM. Pertencimento e tradicionalismo pareciam ser as palavras de ordem que norteavam a realização de exposições naquele momento.

“Ousadia e alegria”²⁵: patrimônio imaterial e espetáculos de luz e som

Na década de 1990, começava a entrar no escaninho de atuações da Fundação Marinho a preocupação com temas relacionados ao patrimônio imaterial. Esse interesse abriria as portas para a conceituação das experiências museológicas posteriormente desenvolvidas no Brasil, sobretudo o caso inaugural do Museu da Língua Portuguesa (focado na abordagem curatorial da língua como patrimônio imaterial). De “tradicionais e comportadas”, as ações da fundação privada passaram a, cada vez mais, incorporar um certo espírito ousado, transgressor e inovador. Com efeito, a recuperação do acervo da tradicional escola de samba carioca, Estação Primeira de Mangueira (1997-99) é frequentemente apresentada pela própria Fundação como “*uma das primeiras experiências organizadas em torno da preservação do patrimônio imaterial*” (FINGUERUT & SUKMAN, 2008, p. 134). O projeto contemplava diversas estratégias depois adaptadas aos museus coordenados pela Fundação: tais como a gravação de depoimentos de memória oral, a montagem de exposição permanente e a criação de um Centro de Referência da Escola de Samba; que inclusive recebeu a doação de livros, gravações, fotos, fantasias e documentos em geral.

Como vemos, a Fundação começou a se distanciar de uma postura de atendimento emergencial ou compensatório a demandas patrimoniais; buscando desvincular-se da própria visão oficial do patrimônio nacional representada pelo IPHAN. Paulatinamente, as ações patrimoniais passaram a se concentrar em projetos mais complexos, com o objetivo de promover ações com potencial transformador. A FRM preferiu dedicar-se ao pensamento de temas imateriais da cultura, reivindicando uma certa posição de vanguarda no que diz respeito à abordagem museológica do tema no Brasil. No ano 2000, o Decreto nº 3.551, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, pode ser considerado um marco importante para o processo de consolidação e afirmação do campo no Brasil. Três anos depois, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, promovida pela UNESCO na cidade de Paris, clamaria a atenção da comunidade internacional para o tema. Sob esse aspecto, é interessante recuperar o depoimento do ex-Secretário Geral da FRM, Hugo Barreto:

Nós começamos com a restauração de edifícios, depois avançamos numa segunda fase, com a intenção de contribuir com a discussão sobre o patrimônio brasileiro na dimensão do patrimônio imaterial. Nesse período, fizemos algumas ações como a Memória do Movimento Estudantil Brasileiro, que foi um projeto de caráter multidisciplinar, multimeios. A gente editou uma publicação e gravou depoimentos com líderes estudantis. Nós fizemos um fórum no Museu da República, no Catete, do qual participaram José Dirceu e Antônio Maciel, debatendo a memória do Partido Comunista Brasileiro, Memória da Mangueira. A gente entrou nessa seara indo além do patrimônio edificado, que é ligado a uma herança branca, católica e europeia. E buscamos dinamizar essa abordagem (BARRETO, 2021).

Como indica o testemunho de Hugo Barreto, o posicionamento da Fundação Roberto Marinho passa a se alinhar a uma perspectiva de questionamento e pluralização da versão oficial do patrimônio brasileiro. Esse entendimento recupera uma discussão sobre o conceito de identidade, visto como uma categoria social construída discursivamente e percebida através de múltiplas expressões e linguagens (corporais, imagéticas, gestuais ou midiáticas) (RODRIGUES, 2014). Para Manuel Castells (1996), a noção de identidade pode ser definida como um “*processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou, ainda, um conjunto de atributos culturais interrelacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significados*” (CASTELLS, 1996, p. 26). A fala de Hugo Barreto retoma a construção da identidade como um campo de disputas e afirmação de poder, inserindo-se em um contexto de pluralização das identidades locais, que não reconhecem mais a capacidade de representação atrelada à identidade nacional. Essa, por

²⁵ Referência à canção “Ousadia e Alegria”, lançada em 2012 pelo cantor Thiaguinho.

sua vez, pode ser entendida como uma construção discursiva que, apesar de suas contradições e lacunas, pretende desenvolver a imaginação de um território no qual ocorrem disputas materiais, sociais e simbólicas. A formação da identidade envolve processos de simplificação das diferenças e minimização de conflitos, de modo que as especificidades culturais são apresentadas como fatos sociais e, portanto, pouco suscetíveis a mudanças (RODRIGUES, 2014).

A busca pela afirmação identitária de diversos grupos étnicos e sociais se insere em um contexto de proliferação das figuras tradicionalmente associadas à cultura brasileira. De acordo com Renato Ortiz (2013), o conceito de identidade é essencialmente relacional, e exerce sua capacidade de integração a partir da fricção e contraste com o diferente. Paralelamente, esse período foi assinalado pela consolidação da “sociedade segmentada”, marcada pela diversificação da comunicação e difusão de informações especializadas. A difusão das tecnologias da comunicação tem sido caracterizada pelo crescimento de audiências segmentadas por ideologias, valores, gostos e estilos de vida. Os processos de personalização da mídia e a potencial integração entre diferentes meios de comunicação, nos anos 1990, abre caminho para o desenvolvimento de experiências interativas de caráter multimídia.

O consumo de experiências estéticas, mediadas pelas tecnologias da comunicação, torna-se uma questão central para a discussão da cultura na atualidade. De acordo com Lipovetsky e Serroy (2016), a lógica do *entertainment* tem norteado o consumo de produtos culturais altamente sedutores e atraentes. Torna-se frequente a difusão de experiências que não requerem cultura especializada, mas apenas pretendem conferir ao público prazer e diversão. A sociedade contemporânea progressivamente se imbuí de uma lógica “à la Walt Disney”, que deseja apenas “divertir e fazer as pessoas rirem, agradando-as em vez de se preocupar com exprimir ou criar realizações obscuras” (LIPOVETSKY & SERROY, 2016, p. 45). A consolidação da *fun morality* parte da difusão de normas hedonistas de realização pessoal em todas as classes sociais. Por essa razão, a teatralização dos lugares históricos e o generalizado *mise-en-scène* patrimonial se configuram como uma possibilidade efetiva de incremento da experiência turística.

Em particular, a Fundação Roberto Marinho nutria grandes expectativas sobre como as tecnologias da comunicação poderiam contribuir com as ações patrimoniais de modo a potencializar a conexão entre sustentabilidade financeira e entretenimento cultural de edifícios recém-restaurados (BASTO, 2011). Com efeito, destaca-se o projeto “Som e Luz”, voltado à criação de espetáculos audiovisuais em fachadas internas e externas de prédios históricos, vistos como estratégias para gerar fontes de renda paralelas que contribuíssem para a manutenção e conservação preventiva dos edifícios (FINGUERUT & SUKMAN, 2008). Como exemplo, podemos citar o caso da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Tiradentes. O edifício tombado pelo IPHAN, cuja fachada barroca data do século XVIII, foi restaurado no primeiro semestre de 2002 a partir de uma parceria estabelecida entre a Fundação Marinho e o BNDES. Dentro da igreja, foram implantados botões que acionam um espetáculo de luz e som, contando narrativas sobre a história da construção e da comunidade. A Igreja da Ordem Primeira de São Francisco, de Salvador, e o Museu Imperial de Petrópolis²⁶ (Figura 4) também foram alvo de ações semelhantes, que se tornaram populares sobretudo entre os visitantes que chegam à região.

²⁶ Sob coordenação do diretor Ricardo Nauemberg, foi criada uma narrativa de aproximadamente 40 minutos de duração sobre a história de Petrópolis e da construção do próprio palácio.



Figura 4. Espetáculo de luz e som no Museu Imperial de Petrópolis.

Disponível em: <<http://www.cariocandoporai.com.br/2015/08/petropolis-museu-imperial-som-e-luz.html>>.

Acesso em: 29 out. 2021.

Os *shows* audiovisuais contribuíram para ativar o interesse turístico pela visita dos lugares de memória, apresentando informações de caráter histórico-cultural. Para viabilizar tecnicamente a execução dessas experiências, foi fundamental o contato entre equipes brasileiras e profissionais estrangeiros²⁷. O interesse pela aplicação de conteúdos audiovisuais se alinha à expertise principal do conglomerado de comunicação, possibilitando que vozes de celebridades “Globais” (tais como Fernanda Montenegro, Lima Duarte e Paulo José) dessem vida às narrativas apresentadas. Essa estratégia permaneceu ativa nos museus concebidos pela Fundação, dos quais frequentemente irrompem vozes de atores e personalidades, criando uma aura estranhamente familiar que remete à memória afetiva de grande parte das residências brasileiras. A aproximação cada vez mais indissociável entre patrimônio, tecnologia e criação de narrativas desembocaria, como sabemos, na criação dos museus experienciais concebidos no século XXI. A visão otimista da espetacularização do patrimônio edificado como uma possibilidade de garantir melhores condições de conservação física e sustentabilidade econômica passou a ser vista como a chave principal de estruturação das ações da fundação carioca, em diálogo com o desenvolvimento do chamado “capitalismo cultural” (LIPOVETSKY & SERROY, 2016), em que as tecnologias da comunicação, o *marketing* cultural e a indústria do turismo se afirmam como eixos fundamentais. “Ousadia e alegria” parecem se constituir como a tônica principal das iniciativas do período.

²⁷ Para a subsidiar a experiência de Petrópolis, foi realizada uma viagem à França.

Os museus: uma guinada na atuação patrimonial

Em 06 de agosto de 2003, a morte aos 98 anos do fundador das Organizações Globo, Roberto Marinho, vítima de uma embolia pulmonar, tornou-se a grande notícia veiculada por todos os meios de comunicação pertencentes ao conglomerado (MEMÓRIA GLOBO, acesso em 2021). Ao falecimento do jornalista e empresário, seguiu-se de um processo de reformulação administrativa que acometeu tanto o Grupo Globo, como a Fundação que levava seu nome. Roberto Marinho deixou um dos maiores conglomerados da mídia nacional do país ao encargo de seus três filhos²⁸, que carregavam com pequenas variações o nome e o sobrenome do pai: Roberto Irineu Marinho, João Roberto Marinho e José Roberto Marinho. A presidência das Organizações Globo foi assumida por seu filho mais velho, Roberto Irineu. João Roberto se manteve na vice-presidência das empresas, e na presidência do Conselho Editorial do grupo. Foi encarregado da vice-presidência do conglomerado o filho mais novo, José Roberto, que permaneceu como Diretor-Geral da Fundação Roberto Marinho. Atualmente, os três irmãos figuram na lista da Forbes dentre os dez maiores bilionários brasileiros, possuindo um patrimônio estimado em US\$4,3 bilhões cada um (MEDIA OWNERSHIP MONITOR BRASIL, s.d.).

Na contramão das transformações ocorridas na estrutura de diversas empresas ao redor do mundo, ao longo do século XX (que apontavam para um certo declínio do capitalismo familiar) (TAO, 2006); o caso brasileiro analisado indica a manutenção de relações familiares na gestão de grandes conglomerados, de modo que os altos cargos de gerência nas grandes corporações resultam da linhagem familiar (e não da posição hierárquica do indivíduo). A obra *“Sempre foi pela família: mídias e políticas no Brasil”* (AIRES & SANTOS, 2017) aborda as questões patriarcais que permanecem entremeadas aos principais meios de comunicação brasileiros. No Brasil, o clientelismo entre Estado e meios de comunicação de massas ocorre desde os princípios de formação da imprensa. O domínio da família Marinho nesse âmbito é notável: a composição acionária original do Jornal O Globo (1925), da Rádio Globo (1944) e da TV Globo (1965)²⁹ era absolutamente a mesma: Roberto Marinho e seus irmãos como sócios dos negócios³⁰ (BRANDIMARTE & MOLINA, 2015). Em particular, as Organizações Globo sempre demonstraram grande capacidade de projetar seu poder e influência sobre as instituições e política brasileiras, atuando a favor da manutenção de seus interesses empresariais e de sua posição privilegiada no mercado. Segundo Valerio Brittos e César Bolaño (2005), *“a particularidade brasileira [...] é a capacidade que a mídia tem demonstrado de se colocar, mediante o uso de um absurdo poder de pressão, fora do alcance mesmo dos mais mínimos controles legais”* (BRITTOS & BOLAÑO, 2005, p. 82).

Apesar do falecimento de um dos principais magnatas da mídia no país; continuava tudo em família, dividindo-se entre Robertos e Marinhos (MEMÓRIA GLOBO, acesso em 2021). À exceção do período compreendido entre 2018 e 2021, em que a presidência do Grupo Globo foi ocupada por Jorge Nóbrega (um intermediário de fora da família Marinho); em nenhum momento o conglomerado deixou de ser absolutamente controlado por membros da família. A partir de fevereiro de 2022, o próprio neto de Roberto Marinho, Paulo, foi designado para assumir o posto de presidente da Globo (FOLHA DE SÃO PAULO, 2021). A situação ilustra uma condição em que a alta administração empresarial do conglomerado permanece dominada por uma classe privilegiada social e educacionalmente, favorecendo o uso das elevadas posições corporativas pelas elites empresariais como campo de extensão de seus interesses pessoais. Esses processos estão frequentemente associados à configuração de instituições privadas de caráter filantrópico ou assistencial atreladas a grandes conglomerados. Como aponta Wu Chin-Tao (2006), ações pessoais provenientes da liderança de presidentes de empresa, sócios ou

²⁸ À exceção de Paulo Roberto, filho do jornalista que faleceu em 1970.

²⁹ Originalmente, a TV Globo possuía a mesma composição acionária do jornal O Globo (1925) e da Rádio Globo (1944).

³⁰ Naquele momento, os negócios relacionados à TV Globo não estavam dando retorno financeiro e os irmãos de Roberto Marinho saíram do investimento, que se tornou propriedade exclusiva do jornalista.

funcionários de alto escalão são determinantes para o desenho de iniciativas relacionadas ao mecenato cultural praticado por megaempresas.

No caso da Fundação Roberto Marinho, como assinala o curador e especialista em tecnologias da comunicação, Marcello Dantas³¹, o fato de a organização privada ter se dedicado à concepção e construção de museus no Brasil incorporou muito da visão pessoal de José Roberto Marinho sobre a dimensão assumida pela cultura na contemporaneidade. “*Ele tinha uma postura muito ousada, incentivava e permitia que a gente caminhasse por territórios pouco explorados. [...] Ele conseguia entender que esse processo envolvia uma dose de risco, mas estava disposto a correr*” (DANTAS, 2021). Sua postura *avant-garde* teria sido fortemente influenciada pelas ideias de Mario Cohen, que dirigiu a Central Globo de Comunicação em meados dos anos 1990. Como explica Dantas, “*Mario Cohen fez a cabeça das Organizações Globo para realizar essas iniciativas culturais de forma contemporânea. O Zé Roberto comprou essa história, mas a semente de tudo isso foi a ideia do Mario Cohen*” (DANTAS, 2021). Sob esse aspecto, José Roberto Marinho considerava importante a renovação do campo cultural brasileiro por meio do incentivo à experimentação com as tecnologias da comunicação audiovisual, aplicadas aos campos da educação e patrimônio. Seu posicionamento, alinhado às ideias de Hugo Barreto (então nomeado como Secretário Geral da FRM)³², pode ser considerado um fator chave para o impulsionamento de novas abordagens relacionadas à cultura e patrimônio no contexto brasileiro (MEMÓRIA GLOBO, acesso em 2021).

O interesse pela criação de museus respondia, em grande medida, à experiência acumulada com as ações patrimoniais empreendidas pela Fundação nas três últimas décadas, a partir da qual foi possível perceber que “*a restauração não é sustentável por si só*”³³. A criação de museus experienciais que possibilitam o desenvolvimento de narrativas dramatizadas no espaço acaba permitindo a tessitura de uma série de relações entre o grupo de mídia e os equipamentos culturais, ainda que não previamente planejadas (**Figura 5**). Programas de televisão e partidas de futebol podem ser gravados (ou exibidos) nos museus³⁴. O rico acervo audiovisual da Rede Globo pode ser convertido em conteúdo para os dispositivos expográficos. As celebridades “Globais” podem ser convidadas a narrar trechos das experiências espaciais e vídeos apresentados. O museu, ainda, pode contribuir para lançar temas em discussão na sociedade, que posteriormente adentraram a programação televisiva. Como exemplo, podemos citar o debate promovido pelo Museu do Futebol sobre o futebol feminino e a progressiva visibilidade que tem sido conferida ao esporte na programação dos meios de comunicação em geral, especialmente do Grupo Globo.

Os novos museus permitiriam o diálogo entre patrimônio material e imaterial através da mediação tecnológica, alinhando-se diretamente ao campo de interesses do conglomerado midiático. Essa perspectiva não é ocultada do discurso oficial de membros da fundação, que assinalam com naturalidade a ocorrência de relações desse tipo. Afinal, como indica o depoimento de Hugo Barreto, “*a Fundação Roberto Marinho é uma fundação privada, ligada aos acionistas do Grupo Globo, que é um grupo de mídia*” (BARRETO, 2021). Segundo a arquiteta Lucia Basto, “*a Fundação é uma casa de comunicação. Isso tem a ver com o próprio DNA da Rede Globo. A própria Globo diz: ‘nós sabemos contar histórias’. [...] Porque os museus da Fundação se propõem a contar histórias, e usar a tecnologia a serviço do conteúdo*” (BASTO, 2021). A franqueza dos entrevistados demonstra a impossibilidade de abordar o tema desconsiderando os interesses

³¹ Marcello Dantas esteve envolvido em vários projetos junto à Fundação Marinho, como o Museu da Língua Portuguesa.

³² José Roberto Marinho assumiu o cargo de Diretor Geral da Fundação Roberto Marinho em 1998, e permanece no exercício da função até hoje. Hugo Barreto atuou como Secretário Geral da FRM entre 2002 e 2018. Antes de chefiar as ações da fundação carioca, Hugo Barreto tinha tido ampla experiência profissional na FIESP, quando trabalhou junto ao presidente Carlos Eduardo Moreira Ferreira.

³³ Entrevista concedida por Larissa Torres Graça, em 29 de nov. 2019.

³⁴ A programação do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã incluíram a transmissão de jogos das Copas do Mundo de 2018 e de 2022.

setoriais incorporados pela atuação da fundação privada no contexto brasileiro. Como vemos, as transposições entre público e privado ocorrem de modo cada vez mais naturalizado na sociedade contemporânea. Por outro lado, os depoimentos claros e que não se desviaram de nenhuma pergunta, para além do amplo fornecimento de material sobre os projetos pesquisados por parte da Fundação Roberto Marinho, demonstraram respeito e interesse pela pesquisa acadêmica, buscando contribuir efetivamente para um conhecimento mais profundo a respeito da atuação cultural das fundações privadas no Brasil.



Figura 5. Os museus da Fundação Roberto Marinho. Linha do tempo. Fonte: FARROCO, 2016, p. 2.

Na opinião da arquiteta Larissa Graça, porém, a relação estabelecida entre os museus da Fundação Roberto Marinho e o campo de interesses do Grupo Globo “é *mais uma questão de conteúdo, não de propaganda*” (GRAÇA, 2019). Sob esse aspecto, é interessante destacar o notável desconhecimento da população em geral sobre a participação da fundação privada na concepção dos museus em questão. Segundo dados coletados *in loco* em algumas das instituições pesquisadas³⁵, 58% do público do Museu do Amanhã afirmou não ter conhecimento da participação da FRM na criação do equipamento cultural. No Museu de Arte do Rio, esse percentual torna-se ainda maior: 78%. Conforme aponta Anna Maria Peliano (2003), a divulgação de ações filantrópicas ou culturais é uma questão socialmente delicada, sendo que muitas empresas e instituições privadas preferem se desvincular da imagem de autopromoção. A análise da Fundação Roberto Marinho difere de outros exemplos internacionais (como os museus concebidos pela Fundação Guggenheim, que levam o nome da fundação como uma logomarca atrelada a seu próprio nome)³⁶. No caso brasileiro, as relações entre o terceiro setor e a criação de instituições culturais acontece de modo mais sutil e menos agressivo, em termos de *marketing* cultural, em comparação a referências internacionais. Sem dúvidas, a criação de museus ocasionou uma considerável guinada nas práticas de atuação patrimonial empreendidas pela Fundação, abrindo caminhos para o desenvolvimento de novas experiências. Resta-nos esmiuçar as particularidades do modelo implantado no contexto brasileiro por meio da avaliação dos processos que levaram à criação desse instigante conjunto de instituições recentes.

³⁵ Com subsídio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa, a autora realizou uma viagem de estudos ao Rio de Janeiro em novembro de 2019, durante a qual foram aplicados 100 questionários, baseados no modelo do Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC), respondidos anonimamente por 50 visitantes do Museu de Arte do Rio, e 50 do Museu do Amanhã.

³⁶ Como exemplo, podemos citar o museu Deutsche Guggenheim Berlim (1997-2013), que recebeu concomitantemente os nomes da Fundação Guggenheim e do Deutsche Bank, instituição patrocinadora.

O que faz a Fundação Roberto Marinho ao conceber um museu?

Essa não é uma questão simples, e a resposta se construirá ao longo dos próximos capítulos. Os museus da Fundação Roberto Marinho, mais do que produtos de um planejamento institucional específico, decorrem da grande capacidade apresentada pelo agente em reconhecer e abraçar oportunidades favoráveis ao emplacamento de novos projetos a partir da viabilização de parcerias com governos estaduais e municipais. A atuação das fundações privadas no Brasil é regulamentada pela lei nº 13.151/15, segundo a qual as entidades sem fins lucrativos podem destinar-se a ações de interesse assistencial, cultural, educacional ou à preservação e conservação do meio ambiente. As fundações privadas ainda se beneficiam da imunidade tributária, ou seja, são isentas do pagamento de impostos e contribuições ao Estado. Conforme pontua Dérika Medeiros (2017), isso não impede que as fundações apresentem contas superavitárias e que o saldo positivo seja reaplicado na própria instituição. Além disso, ainda podem obter recursos públicos por meio de convênios, licitações, contratos e parcerias com o Estado; principalmente através da Lei Rouanet (nº 8.318/91). Por meio dela, foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que buscava estabelecer regras para o financiamento de projetos culturais através do Fundo Nacional da Cultura, dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e do incentivo a projetos culturais (TONET & BORDONI, 2020). Cabe ao Ministério Público fiscalizar a prestação de contas relativas aos recursos públicos recebidos, bem como se os projetos estão sendo cumpridos de acordo com a lei.

O referido marco legal se converteu no principal elemento de articulação da política cultural brasileira, permitindo que empresas privadas patrocinem diversos projetos em troca de compensação tributária e visibilidade. A Fundação Roberto Marinho entra como proponente nas Leis de Incentivo, atuando na captação de recursos e responsabilizando-se pela prestação de contas (GRAÇA, 2019). Entre 2010 e 2014, a Fundação captou quase R\$85 milhões via leis de incentivo (ALMEIDA, 2019); período no qual o Grupo Globo investiu mais de R\$50 milhões em projetos contemplados pela isenção fiscal. A captação de recursos ainda pode acontecer por meio do repasse de verbas da Secretaria Municipal da Casa Civil ou da Secretaria Municipal de Educação (LOPES, NASRA & SANTOS, 2015)³⁷. Uma das principais críticas apresentadas ao modelo de incentivo público adotado no Brasil é o estabelecimento de relações desiguais de disputa por fundos públicos para o desenvolvimento de projetos culturais, favorecendo a execução de propostas alinhadas a interesses hegemônicos. Sob esse aspecto, Dérika Medeiros (2017) aponta que a construção de museus constitui um desvio de finalidade, já que o planejamento de obras públicas não está incluído dentre os objetivos permitidos em lei para a atuação de fundações privadas de interesse público. Alguns autores, tais como Lopes, Nasra & Santos (2015) também questionam a assinatura de contratos na modalidade dispensa por inexigibilidade de licitação, respaldada pela Lei nº 8.666/92.

A atuação da Fundação Roberto Marinho para a criação de museus se baseia na seleção de profissionais, contratação das equipes e gestão dos processos de concepção e construção. Como esclarece a arquiteta Lucia Basto, que atuou como Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural da FRM: *“a Fundação procura parceiros para a viabilização financeira e técnica de cada projeto. Nós não somos financiadores, orquestramos cada projeto. Trabalhamos o tempo todo em parceria, não fazemos nada sozinhos. Nosso diferencial é estabelecer essa rede e fazer os projetos acontecerem. Essa é a nossa expertise”* (BASTO, 2011). O trabalho de coordenação dos projetos dirigidos pela Fundação Roberto Marinho é desenvolvido por uma equipe pequena, liderada por duas arquitetas: Larissa Graça e Lucia Basto (PONTES, 2021). É interessante assinalar que a atuação profissional das arquitetas não diz respeito diretamente ao exercício do desenho, mas sim à condução e articulação entre os projetistas e demais equipes técnicas (BASTO, 2021). Tal

³⁷ A Secretaria Municipal da Casa Civil destinou à construção do MAR mais de R\$120 milhões. Em 2011, a Secretaria Municipal de Educação contribuiu com mais de R\$600 milhões ao projeto.

ação demanda elevado nível de conhecimento técnico e construtivo, compatibilização de projetos, gerenciamento de equipes e canteiros, entre outras especialidades.

Nesse sentido, é notável a experiência empírica adquirida pelas equipes da FRM no que diz respeito às especificidades relativas a projetos de arquitetura museal ao longo da empreitada da construção de seis museus de relevância no contexto brasileiro. Além do mais, é importante considerar que a Fundação Marinho “*não encomenda o projeto e pronto. A gente contrata cada um dos escritórios e faz essa orquestração entre os projetos de arquitetura, museografia e conteúdo. São três mundos diferentes que têm que se juntar. É complexo*” (BASTO, 2021). O fato de a equipe acompanhar de perto os processos em andamento inclusive gerou uma observação do arquiteto espanhol Santiago Calatrava, que considera a Fundação Roberto Marinho como um “*cliente com vontade, que entende do que faz*”. Esse episódio foi descrito, de maneira independente, nos depoimentos de Larissa Graça, Lucia Basto e Hugo Barreto e, em alguma medida, atesta o elevado grau de comprometimento e controle integral das equipes da FRM com o desenvolvimento dos respectivos projetos.

O depoimento da arquiteta Ana Paula Pontes, que coordenou a equipe local de desenvolvimento do projeto e acompanhamento da obra do MIS-Copacabana, reforça a observação de Calatrava sobre a atuação próxima da Fundação na condução dos projetos. Em sua visão, as arquitetas Lucia e Larissa “*acompanham tudo o que acontece, entendem de construção, têm opinião sobre tudo o que é discutido – e opiniões fortes. Enfim, elas têm a experiência dos outros museus, não são um cliente desavisado. Mas elas têm respeito pela opinião dos arquitetos*” (PONTES, 2021). Em casos de eventuais discordâncias ou impasses, as questões são discutidas até que se chegue a uma solução satisfatória. Ainda, a FRM também atua no gerenciamento da aprovação dos projetos nas respectivas Prefeituras e na obtenção dos alvarás necessários ao funcionamento das obras, seja por parte do Corpo de Bombeiros ou dos respectivos Órgãos de Patrimônio (GRAÇA, 2019).

Nem sempre a Fundação Roberto Marinho participa da escolha dos lugares que receberão os museus, como veremos em maiores detalhes ao longo dos próximos capítulos. Às vezes, o equipamento cultural deve ser planejado para um local previamente definido pelo governo do estado ou prefeitura, como foi o caso do Museu da Língua Portuguesa. Em outros, a equipe atua na escolha do melhor local a receber o equipamento, a exemplo do Museu do Futebol. Pode ocorrer, inclusive, a possibilidade de a Fundação sugerir adaptações ou ampliações aos lugares anteriormente escolhidos, como no Museu de Arte do Rio. Conforme esclarece Hugo Barreto (2021), “*em alguns casos, a gente participa e opina sobre a escolha do lugar, em outros não*”. Processos variáveis também ocorreram no que diz respeito à escolha dos arquitetos. No Museu do Amanhã, a definição do arquiteto Santiago Calatrava partiu do então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes. No MIS-Copacabana, o escritório nova-iorquino DS+R foi escolhido em decorrência de um concurso internacional fechado. Nos demais casos, os arquitetos foram selecionados pela equipe da FRM. Entretanto, no que diz respeito ao *design* museográfico, todos os colaboradores foram designados pela fundação carioca: Ralph Appelbaum, Bia Lessa, Daniela Thomas e Felipe Tassara.

Uma das principais características da atuação da Fundação Roberto Marinho é o estabelecimento de uma rigorosa metodologia de projeto que se estrutura em torno de um tripé fundamental: arquitetura, museografia³⁸ e conteúdo. Como explica Larissa Graça, “*não trabalhamos com a ideia*

³⁸ O termo museografia em português (assim como no francês, *muséographie*) é usado comumente para designar a arte da exposição. Na França, o conceito de expografia se relaciona às técnicas associadas às exposições, dentro ou não de espaços museais. De um modo geral, o chamado “programa museográfico” das exposições envolve tanto a definição de conteúdos, como as relações entre a exposição e outros espaços do museu. No Brasil, o termo “expografia” frequentemente é usado para designar a arte da exposição dentro da museografia. Apesar das transversalidades entre os conceitos, neste estudo, optamos por adotar o termo “museografia” tal qual utilizado pela Fundação Roberto Marinho e pelos profissionais contratados; apesar de considerarmos que, em alguns momentos, seria mais apropriado o uso do conceito de “expografia”. Para mais informações, ver DESVALLÉES & MAIRESSE, 2014.

de um prédio ocupado por uma exposição, mas pensamos a concepção em conjunto” (GRAÇA, 2019). Na visão da fundação carioca, o museu deve ser concebido de maneira integral, favorecendo o intercâmbio de ideias entre diferentes campos disciplinares, que devem colaborar para a construção de uma narrativa espacial envolvente, instigante e atraente que suscite o engajamento máximos dos visitantes com a apresentação dos conteúdos; mobilizando sua memória afetiva por meio da exploração de recursos tecnológicos, audiovisuais e sinestésicos. Esse processo sugere o intercâmbio de ideias e soluções entre os campos disciplinares correlatos, contribuindo para a criação de soluções que agreguem significado ao museu por meio da experiência espacial. A premissa de integração projetual busca criar um processo dialógico e intenso durante toda a concepção institucional. Segundo Larissa Graça (2019), “os museus nunca são entregues apenas com a arquitetura. A inauguração sempre apresenta os três pilares prontos: arquitetura, conteúdo e museografia”. O tripé fundamental também foi descrito pela arquiteta Lucia Basto (**Gráfico 1**). Em suas palavras:

Começamos a sistematizar a ideia e imaginamos sempre três polos a serem trabalhados: o mundo físico, da arquitetura; o conteúdo e, por fim, a museografia, que trata da forma de colocar o conteúdo no espaço. Não adianta fazer um projeto e depois pensar em algo para colocar ali. Pensamos que a articulação entre esses três mundos deve ser simultânea, pois um enriquece o outro. E, idealmente, nada pode prevalecer. Em um momento, a arquitetura dá ideias que alimentam o conteúdo e vice-versa, de forma contínua (BASTO, 2011).

Logo, a metodologia de projeto implantada pela FRM opera por meio de linhas de trabalho paralelas, partindo da concepção curatorial até o desenvolvimento e implantação do projeto de arquitetura (**Figura 6**). Com o passar dos anos, observou-se a inclusão dos temas da sustentabilidade e acessibilidade como pontos de partida para os projetos de arquitetura realizados, demonstrando a busca pelo alinhamento a questões recorrentes na agenda da arquitetura contemporânea internacional. Há um ciclo previsto para a atuação da Fundação Roberto Marinho na concepção de um museu. Depois de concebidos e implantados, os museus são entregues para as equipes de gerenciamento: Organizações Sociais de Cultura selecionadas pelos governos a partir da abertura de editais, que firmam contatos com a Secretaria de Cultura com vigência de três a cinco anos. A ID Brasil (Organização Social de Cultura, Educação e Esporte), entidade privada sem fins lucrativos, é responsável pela gestão do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, acesso em 2021). O IDG (Instituto de Desenvolvimento e Gestão) gerencia o Museu do Amanhã e o Paço do Frevo (IDG, acesso em 2021). Até 2020, o Instituto Odeon coordenou a administração do Museu de Arte do Rio (INSTITUTO ODEON, acesso em 2021).

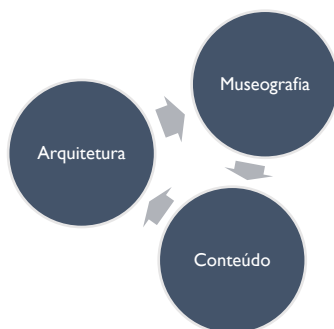


Gráfico 1. Aplicação do *design* integrador no modelo FRM. Elaborado pela autora.

Metodologia



Figura 6. Metodologia de implantação de museus adotada pela Fundação Roberto Marinho.
Fonte: FARROCO, 2016, p. 2.

Depois de finalizada a obra, existe um período de transição, que varia entre seis meses e um ano, em que os membros da Fundação Roberto Marinho têm um contato próximo com os novos gestores. A partir desse momento, o museu vai ganhando autonomia. “É como um filho que vai para o mundo” (BASTO, 2021), afirma Lucia Basto. A Fundação, porém, permanece disponível em caso de necessidades, fornecendo o apoio da equipe técnica para a captação de recursos para exposições temporárias ou para resolver problemas referentes a direitos autorais (GRAÇA, 2019). Por essa razão, um membro da Fundação Roberto Marinho integra os conselhos administrativos dos respectivos museus. Por exemplo, Hugo Barreto atua como Conselheiro do MAR, e Larissa Graça participa do Conselho Administrativo do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol (FERRAZ & WISNIK, 2021). Por esse processo, vemos que a ruptura entre a fundação e seus museus não é total, e a permanência de membros da FRM favorece a manutenção das instituições museais como uma extensão do campo de influências institucional. Como vemos, não se corta completamente o cordão umbilical entre os novos museus e seus criadores.

Capítulo 2. Ensaio e preâmbulos

Na gênese da ação museológico-tecnológica empreendida pela Fundação Roberto Marinho, para além de questões internas inerentes à gestão das Organizações Globo, deve ser situado o processo de reordenação dos sistemas político e econômico brasileiros empreendidos no final dos anos 1990. Pretendendo participar ativamente da economia global, a realização de grandes efemérides (como a celebração dos 500 anos do Brasil) mobilizou o investimento, público e privado, no setor cultural brasileiro – que se preparava para ingressar no novo milênio (SILVA, 2003). Um dos principais eventos culturais organizados para a celebração da efeméride foi a Mostra do Redescobrimento, que ocupou os edifícios da Fundação Bienal, Oca e Padre Manoel da Nóbrega, desenhados pelo arquiteto carioca Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera (QUAGLIATO, 2007). Com curadoria de Nelson Aguillar, a mostra exibiu um impressionante conjunto formado por mais de 15 mil itens, que incluíam a Carta de Pero Vaz de Caminha³⁹, o Manto Tupinambá⁴⁰ e uma série de obras atribuídas a Aleijadinho. A mostra de grandes proporções se tornou um marco para a realização de exposições *blockbusters* no Brasil, tendo recebido cerca de 1,8 milhão de visitantes (OLIVEIRA, 2000). O evento desdobrou-se em uma série de ações de itinerância nacional⁴¹ e internacional⁴², tendo se convertido em um campo de prospecção de projetos de arquitetura museal, com destaque para o Guggenheim Rio (não realizado). Outras exposições montadas no Brasil, nos anos seguintes, buscaram atingir caráter semelhante, tais como “Os Guerreiros de Xian” (2003), “Picasso na Oca” (2004) e “*Fashion Passion*” (2004) (SOUZA, 2012).

Segundo a interpretação de Marcello Dantas, a Mostra do Redescobrimento “foi um divisor de águas no Brasil” (DANTAS, 2021). A experiência de grandes proporções (e seus múltiplos desdobramentos) tornou possível o desenvolvimento experimental de novas linguagens adaptadas ao espaço expositivo, incluindo o uso de tecnologias da comunicação, de modo a contribuir para a consolidação de uma nova figura profissional: o *exhibition designer* (CURVO & AMORIM, 2017). Até então, atividades relacionadas à experimentação de linguagens e uso de tecnologias aplicadas ao espaço expositivo aconteciam de maneira ocasional, a partir de demandas esparsas e, muitas vezes, sem contar com remuneração. Grande parte dos profissionais que se dedicavam a essas experiências atuavam em áreas correlatas, principalmente a cenografia teatral e o campo das artes plásticas. Naquele momento, no contexto brasileiro, o *design* de exposições não se configurava como uma possibilidade real de atuação profissional. Os projetos realizados na área eram experiências esparsas, tocadas paralelamente a outras atividades laborais.

Daniela Thomas e Felipe Tassara também sinalizam a Mostra do Redescobrimento como um evento paradigmático para a expografia brasileira recente. De acordo com os *designers*, “a Mostra do Redescobrimento foi importante, porque ali a exposição virou uma coisa grande. Várias equipes de expografia nasceram lá, e a gente começou a fazer muitos trabalhos depois dessa participação”

³⁹ Preservada no Arquivo Nacional da Torre de Tombo, em Lisboa, a Carta de Pero Vaz de Caminha só havia sido emprestada ao Brasil para exposição uma vez, em 1954.

⁴⁰ Pertence ao acervo do *Nationalmuseet* (Dinamarca).

⁴¹ A primeira cidade a receber a Mostra do Redescobrimento foi o Rio de Janeiro, em outubro de 2000. O Museu Histórico Nacional recebeu a Carta de Pero Vaz de Caminha. O Espaço Cultural dos Correios, a mostra “Cangaço, um descobrimento”. A Casa França Brasil sediou “Negro de Corpo e Alma”. O Museu de Arte Moderna recebeu o módulo “Artes Indígenas”, exibindo o Manto Tupinambá. O Museu Nacional de Belas Artes recebeu o módulo “Arte Barroca”. O Paço Imperial sediou o módulo “Imagens do Inconsciente”. A itinerância nacional também contou com a realização de mostras no Distrito Federal, Maranhão, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Espírito Santo.

⁴² Em Portugal, o edifício da Fundação Calouste Gulbekian recebeu os módulos arqueológico e “Arte Moderna”. Partes da Mostra do Redescobrimento também viajaram para Londres, Oxford, Cambridge, Paris, Bordeaux, Nova Iorque, Washington e Bilbao, tendo perpassado ao total dezessete museus internacionais. No Chile, o Museu Nacional de Belas Artes recebeu a mostra “Brasil Profundo”, que seguiu para a Argentina e para a Bienal de Veneza. Em outubro de 2001, a mostra “*Brazil: Body and Soul*” foi exibida no Museu Guggenheim de Nova Iorque, seguindo depois para o Museu Ashmolean de Oxford e para o Museu Guggenheim de Bilbao.

(THOMAS & TASSARA, 2021). Em seguida da megaexposição, a dupla foi encarregada de projetar um expressivo conjunto de mostras recebidas pelo edifício da Oca⁴³, localizado no Parque do Ibirapuera. A moderna calota de concreto, concebida por ocasião da Exposição do IV Centenário de São Paulo, revisitava a tradição cultural das habitações indígenas de palha, criando uma instigante sobreposição temporal entre passado e presente. A oca de Niemeyer se tornou um habitat frequente para as exposições de T+T, tais como: “Os Guerreiros de Xian” (2003), “Picasso na Oca: uma retrospectiva” (2004), “*Fashion Passion*: cem anos de moda na Oca” (2004) e “Dinos na Oca e outros animais pré-históricos” (2006) (SOUZA, 2012). Daniela e Felipe também desenharam a exposição “*Brésil Indien*” (2005), realizada no Grand Palais de Paris, por conta da celebração do “Ano do Brasil na França”.

Uma expressiva parte dos profissionais envolvidos no megaevento celebrativo, interessados em novas experimentações relacionadas à cenografia expográfica e interatividade, foram incorporados às equipes que desenvolveram os museus coordenados pela Fundação Roberto Marinho: Bia Lessa, Marcello Dantas, Daniela Thomas e Felipe Tassara. Na opinião de Dantas, *“tudo isso estava sendo desenvolvido ao mesmo tempo, a experimentação de linguagens e o viés profissional. O papel da Fundação Roberto Marinho foi transformar isso numa atividade metódica e profissional, mobilizando vários talentos emergentes que estavam trabalhando em diversas áreas. E não havia um modelo de linguagem pré-estabelecido”* (DANTAS, 2021). Em sua visão, o principal papel exercido pela Fundação Roberto Marinho foi identificar e abraçar um campo de experimentação que despontava no contexto brasileiro, encarregando a esse heterogêneo grupo de profissionais alguns dos projetos de maior notoriedade realizados no Brasil nas primeiras décadas do século XXI. Segundo o depoimento do curador e designer: *“uma coisa sou eu, Marcello, querer desenvolver uma linguagem experimental. Outra coisa é ter o endosso de uma organização do porte da Fundação Roberto Marinho. Com esse suporte, você consegue transformar uma vontade em uma ideia, em um processo concreto”* (DANTAS, 2021). Para ele, a atuação da fundação carioca corroborou para a formação de um novo campo profissional no Brasil, voltado ao design de exposições cenográfico, interativo e tecnológico.

Os museus desenvolvidos a partir desses processos buscam interpretar perspectivas contemporâneas da cultura brasileira, estimulando o desenvolvimento de novas linguagens adequadas a esse contexto experimental. A necessidade de repensar as instituições culturais brasileiras se mostrava necessária em face da lacuna cultural ocasionada durante a longa Ditadura Militar, e das dificuldades enfrentadas pelo país para a formação de coleções materiais no pós Redemocratização. Até pouco tempo atrás, *“o modelo de museu predominante no Brasil era o concebido no século XIX, em que objetos eram classificados e expostos”* (FIOCRUZ, 2014). A atualização da linguagem museográfica se fazia necessária também em função da existência de lapsos referentes a temas da cultura brasileira em instituições museológicas do país. Como o próprio curador assinala, *“se o Brasil tem essa excelência no futebol, seria estranho não existir nenhuma instituição que interpretasse esse conteúdo”* (DANTAS, 2021). Ainda, Dantas destaca a disposição da fundação carioca (principalmente de seu presidente, José Roberto Marinho), em correr riscos inerentes ao desenvolvimento de processos de experimentação, sobre os quais não se tem pleno controle dos resultados. Na mesma direção, segue o depoimento da arquiteta Lucia Basto. Segundo ela, *“os riscos foram enormes e eram deles [dos executivos da FRM]. Eles fizeram porque acreditavam no Brasil, na cultura brasileira e achavam que estavam dando sua contribuição, deixando um legado”* (BASTO, 2021). Na visão da Fundação Marinho, era fundamental investir no desenvolvimento de *“um pensamento contemporâneo, uma linguagem e um jeito de falar do Brasil hoje”* (DANTAS, 2021). Para tanto, a combinação entre cenografia expográfica, tecnologias da comunicação e arquitetura foi o caminho encontrado.

Em função dessa movimentação de ruptura eclodida a partir da Mostra do Redescobrimto, e incorporada pelos novos projetos museológicos coordenados pela Fundação Roberto Marinho; progressivamente vem se tornando possível observar uma maior promiscuidade entre os

⁴³ O edifício recebe os nomes de Palácio das Artes e Pavilhão Lucas Nogueira Garcez.

diversos campos disciplinares mobilizados para criação de uma exposição. Afinal, o principal aporte metodológico trazido pela fundação carioca foi a ideia da colaboração multidisciplinar entre diversos profissionais. Envolvidos nessas experiências, alguns artistas passaram a atuar como curadores, alguns curadores passaram a se comportar como artistas e algumas curadorias passaram a demonstrar pouco compromisso com a crítica e a erudição. O processo assinalado enuncia uma profunda transformação no âmbito da produção museográfica brasileira, abrindo novas possibilidades para o pensamento da cenografia expográfica e da experimentação de novas tecnologias da comunicação. É nesse contexto que começa a germinar o projeto de museus implantado pela Fundação Roberto Marinho no Brasil.

“Tudo isso nasceu no bojo da Mostra do Redescobrimento”⁴⁴

A Mostra do Redescobrimento demandou a concepção de uma infraestrutura de transporte e empréstimo de obras jamais vista na história do país (SOUZA, 2012). A exposição de grandes proporções foi coordenada pela Associação Brasil 500 Anos, criada especialmente para organizar eventos culturais relacionados às festividades do Brasil + 500. A Associação era presidida pela controversa figura do ex-banqueiro santista Edegar Cid Ferreira, que atuara como presidente da Fundação Bienal entre 1993 e 1997. Cid Ferreira tinha se tornado conhecido por adotar um estilo de gestão mais espetacular que seus antecessores, buscando atrair novos públicos à Bienal Internacional de Arte de São Paulo, por meio da associação ao universo do entretenimento. A montagem do megaevento buscou se alinhar ao modelo de mecenato direto, de inspiração estadunidense. Para tanto, a Associação Brasil 500 Anos conseguiu captar 30% de recursos por meio das Leis de Incentivo Fiscais, e 70% dos recursos por aporte direto da iniciativa privada, que contou com grande divulgação na mídia da época. O megaevento pretendia alavancar possibilidades de articulação do campo cultural brasileiro, vislumbrando a realização de parcerias internacionais. Conforme expressa Edegar Ferreira, “*a cultura é um abre-alas. A gente vem atrás fazendo negócio*” (Edegar Ferreira, cf. NAVES, 2015). O trecho transcrito evidencia o estabelecimento de uma visão mercadológica (e empobrecida) do conceito de cultura, mas que acabou se tornando a tônica das intervenções nesse contexto. A Mostra do Redescobrimento contou com o apoio de diversos grupos de mídia brasileiros, tais como: Organizações Globo, Carta Editorial, Gazeta Mercantil, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Editora Abril, entre outros.

O escopo curatorial pretendido para a megaexposição era ambicioso. Planejava-se criar um panorama ampliado da diversidade cultural brasileira, abrangendo desde as culturas pré-colônias à contemporaneidade (BARROS, 2003). Para tanto, o professor da Universidade Estadual de Campinas e curador, Nelson Aguilar, tomou como referência o projeto do Museu das Origens (PALADINO, 2020), idealizado pelo intelectual e crítico de arte Mário Pedrosa em 1978, por ocasião de reestruturação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) após o incêndio de grandes proporções que destruiu cerca de 90% de seu acervo (RIO MEMÓRIAS, 2020). A proposta de Mário Pedrosa para a reconstrução do MAM (que nunca saiu do papel) pretendia lançar uma nova agenda museológica baseada na recuperação das tradições indígenas e populares, a partir da criação de cinco instituições independentes: Museu do Índio, Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu das Artes Populares⁴⁵. O projeto se voltava à criação de um complexo de museus que assume caráter humanista e emancipatório, buscando quebrar as hierarquias de linguagens artísticas baseadas em concepções europeias. A proposta de Nelson Aguilar para os anos 2000 ampliou a ideia originalmente prevista por Pedrosa, estruturando treze módulos (A primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Afro-brasileira, Negro de Corpo

⁴⁴ Entrevista concedida por Marcello Dantas, em 07 out. 2021.

⁴⁵ Segundo Luiza Paladino (2020), dois dos cinco eixos do complexo museal proposto por Mário Pedrosa já existiam: o do Índio e do Inconsciente (baseado no acervo criado por Nise da Silveira).

e Alma, Arte Popular, Arte Barroca, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Arte Contemporânea, O Olhar Distante, Imagens do Inconsciente e Cine Caverna).

A ousadia do escopo da Mostra do Redescobrimento pode ser vista a partir dos mais de 15 mil itens exibidos. Foi montada uma equipe de reconhecidos curadores, professores universitários e pesquisadores em diversas áreas⁴⁶, tendo como objetivo incorporar olhares plurais sobre a produção cultural brasileira em diferentes épocas. A megaexposição trouxe consigo uma série de desdobramentos para o campo da cultura brasileira. Como narra Marcello Dantas, “*tudo isso aconteceu no bojo da Mostra do Redescobrimento. Não dá para não creditar a importância daquele período, entre 1998 e 2000, em que todas essas experiências foram desenvolvidas em diversos níveis de linguagem; envolvendo processos, pesquisa, modos de financiamento e tecnologia*” (DANTAS, 2021). Os projetos de caráter experimental se ancoraram na diretriz estabelecida por Cid Ferreira, que desejava criar um verdadeiro espetáculo cenográfico para estimular a atração de grandes públicos. Essa abordagem, para Cid Ferreira, “*foi uma imposição e acho que fiz certo. A maioria dos quarenta curadores era contra. Muita gente não gosta, mas o povo gosta*” (FERREIRA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000). Como indica o texto de Edegar Ferreira, presente no catálogo da Mostra:

Decidimos incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil: em vez de apresentar obras de arte da forma museológica tradicional, resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo. Para que isso fosse possível, contamos com a ajuda de respeitadas cenógrafas nacionais e internacionais. Conseguimos, dessa forma, ambientar e contextualizar todas as obras expostas e, com isso, sobretudo, seduzir e atrair o público leigo, pouco ou quase nada habituado a museus, unindo educação e diversão, cultura e entretenimento. Essa decisão transformou a visita à Mostra do Redescobrimento em uma caminhada fascinante pela história da nossa arte e da nossa civilização (Edegar Ferreira, cf. SALVAT, s.d.)

O curador Nelson Aguilar se entusiasmou com a perspectiva de incluir na mostra uma linguagem atraente e sedutora. Afinal, “*por que as exposições têm que ser chatas? O visitante não precisa deixar o prazer no vestibulo*” (AGUILAR, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000b). A perspectiva enunciada, próxima ao chamado *edutainment*, demandava o radical afastamento das experiências museológicas tradicionais, concebidas numa ocasião em que se vislumbrava na propaganda de inclusão cultural massiva a capacidade de alicerçar novas oportunidades de negócios (CAETANO, s.d.). Estava lançado, então, o principal desafio proposto para a exposição: a encenação cenográfica e atraente dos acervos expostos.

⁴⁶ Participaram da Mostra do Redescobrimento os seguintes curadores por seção: Arqueologia – Maria Cristina Scatamacchia; A Primeira Descoberta da América – Walter Neves; Artes Indígenas – José Dias e Lúcia Velthem; Carta de Pero Vaz de Caminha – Emanuel Araújo e Fernando Pereira; Arte Barroca – Myriam Oliveira; Arte Afro-Brasileira: Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, Kabengele Munanga e Marta Salum; Negro de Corpo e Alma – Emanuel Araújo; Arte Popular – Emanuel Araújo e Frederico Mello; Arte do Século XIX – Luciano Migliaccio; Arte Moderna – Nelson Aguilar e Franklin Pedroso; Olhar Distante – Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago.

Um ousado convite: Bia Lessa encena o Redescobrimento

Para interpretar cenograficamente os temas pretendidos em cada módulo da Mostra do Redescobrimento, Edegar Ferreira convidou a diretora teatral Bia Lessa, que a princípio desenharia a cenografia de todos os módulos (LESSA, 2021). Sua atuação profissional se caracteriza pela integração interdisciplinar entre teatro, cinema, espetáculos e instalações artísticas. A multiplicidade de linguagens trabalhadas por Bia Lessa parte da busca incessante pela melhor maneira de transformar o conteúdo em forma. Segundo a artista, “o meu trabalho não tem, na realidade, uma forma de se fazer. É como se o conteúdo pedisse um método que possibilitasse chegar a um resultado estético. No fundo, exposição, teatro... é tudo a mesma coisa. Porque tudo é, de alguma forma, responder àquela questão: qual é o melhor jeito de falar sobre esse assunto?” (LESSA, cf. CPF-SESC, 2017). Nascida na capital paulista, Bia Lessa abandonou seus estudos formais muito jovem para se dedicar ao teatro; inicialmente como atriz e, depois, como diretora teatral. Entrou no grupo “O Tablado”, tendo atuado na peça *Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado, dirigida por Wolf Maya. Nesse período, montou o núcleo de teatro de rua político “A Carranca”, junto a Daniel Dantas e Gilda Guilhon. Frequentou o Centro de Pesquisa Teatrais (CPT), reconhecido pela formação de jovens atores e exploração de novas possibilidades cênicas. Atuou nas peças “*Nelson Rodrigues – O eterno retorno*” e “*Macunaíma*”, de Antunes Filho. O contato de pouco mais de um ano com o mestre Antunes foi essencial para sua formação, sobretudo no que diz respeito ao compartilhamento de valores como amor ao trabalho, rigor e método experimental. A abordagem multidisciplinar adotada por Bia Lessa deriva de lições aprendidas nesse período. Conforme ela conta:

E a questão das várias linguagens é porque tudo no fundo é muito similar. Eu lembro do Antunes, que ele falava para mim assim: Bia, o que importa na vida é criar dificuldades, nunca facilidades. Cria para você o mais difícil. [...] E outra coisa que ele dizia muito para mim era o seguinte: você tem que sempre responder a essa pergunta: qual é o melhor jeito de falar isso? E falar isso é falar sobre o conteúdo. Às vezes, é o prego e o martelo, aí eu vou para a exposição; às vezes, é o cinema (LESSA, cf. NAC Online, 2021).

Depois dessa experiência, Bia Lessa afirmou ter sentido a necessidade de se mudar para o Rio de Janeiro, distanciar-se do mestre e criar seus próprios caminhos. Na capital carioca, Bia começou a desenvolver seus primeiros trabalhos como diretora teatral, estreando com a adaptação da obra “*A Terra dos Meninos Pelados*”, de Graciliano Ramos. Aproximando-se ao teatro de pesquisa, a colaboração de quatro anos com o SESC Tijuca corroborou para o desenvolvimento de uma das fases mais fecundas da diretora no âmbito do teatro, marcada pela acentuada experimentação⁴⁷. Nesse período, Bia realizou ensaios, pesquisas e oficinas, empreendendo um estilo novo de interpretação que busca extrair dos atores seu estado inconsciente e abrir novas possibilidades imaginativas do texto. Em sua metodologia de trabalho, existe uma predileção pelo raciocínio intuitivo. A diretora parte de exercícios experimentais para estimular a emoção dos atores em um ‘estado bruto’; e apenas depois ocorre o confronto com o texto literário ou teatral que serve como base para suas peças. De acordo com Henri Bergson na obra “*O Pensamento e o Movimento*”, é a intuição que confere sentido ao pensamento, não a inteligência. Para ele, a intuição é uma forma de percepção da realidade que parte da consciência imediata do objeto; enquanto a inteligência busca compreender o que há de estável na realidade. Algumas soluções exploradas no âmbito do teatro foram readaptadas para as exposições de Bia; como o lançamento de pássaros de origami em *Cena de Origem* (1989), estratégia incorporada ao Pavilhão da Humanidade (2012). Em algumas peças mais recentes, como *Casa de Boneca* (2001), Bia Lessa passou a incluir projeções de imagens como recursos

⁴⁷ Nesse período, Bia Lessa dirigiu os espetáculos: *A Tragédia Brasileira*, de Sérgio Sant’anna, e *Ensaio nº 2 – O pintor*, de Lygia Bojunga. O *Ensaio nº 3 – Ideias e repetições – um Musical de Gestos* (que inclui uma coletânea de textos de Lygia Bojunga, Julio Cortázar e Jorge Luís Borges) rendeu à diretora o Prêmio Molière de melhor direção, pela primeira vez conferido a uma mulher.

cenográficos, incluindo a exploração das tecnologias da comunicação. Essas estratégias passaram progressivamente a compor o espaço expositivo nas obras de Bia Lessa.

O interesse pelo uso do espaço como recurso cênico e a abertura à incorporação de múltiplas linguagens conduziram Bia Lessa às posteriores experimentações no âmbito da cenografia expográfica. No final dos anos 1990, a artista vinha realizando algumas experiências recentes no âmbito do *design* de exposições, como a mostra “*Da inspiração à finalização do vestuário de alta costura sobre as criações do estilista Christian Lacroix*”, realizada em 1997 no Museu de Arte Brasileira da FAAP. A mesma instituição organizou a exposição “**Brasileiro que nem eu. Que nem quem?**” (1999) (LESSA & MONTES, 1998) (Figura 7). A mostra desenvolveu uma narrativa espacial tomando como referência o poema ‘Descobrimento’, de Mário de Andrade⁴⁸. Adotar a literatura como ponto de partida é um procedimento recorrente nas cenografias de Bia Lessa. Em colaboração com a antropóloga e historiadora Maria Lucia Montes, Lessa criou uma sequência de ambientes que permitissem múltiplas abordagens simultâneas sobre a identidade brasileira. As variadas sensações cromáticas apresentadas nas treze salas conferiam à mostra o caráter de uma instalação de arte contemporânea, suscitando a imersão em experiências cromáticas e visuais.



Figura 7. Exposição “Brasileiro que nem eu. Que nem quem?”, Disponível em: <<https://bialessa.com/brasileiro/pop2.html>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

Nessa exposição, já estavam presentes algumas posturas projetuais que se tornariam constantes nos projetos expográficos de Bia Lessa: a tentativa de envolver o visitante de maneira integral, ocupando paredes, chão e teto; a reinterpretação de cenários populares domésticos brasileiros e a solicitação da interação com o público. Logo na entrada, o visitante era fotografado e, na saída, encontrava sua imagem exposta em meio a um ambiente que mesclava personalidades conhecidas a gente comum. “*Estavam, lado a lado, fotos de brasileiros das ruas até a imagem do brasileiro feita pelo Lasar Segall*” (LESSA, 2021). A instalação de tecidos estampados que flutuam

⁴⁸ Segue a transcrição do poema “Descobrimento”, de Mário de Andrade. “*Abancado à escrivainha em São Paulo/ Na minha casa da rua Lopes Chaves/ De supetão senti um friume por dentro/ Fiquei trêmulo, muito comovido/ Com o livro palerma olhando pra mim/ Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus/ muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos/ Depois de fazer uma pele com a borracha do dial Faz pouco se deitou, está dormindo/ Este homem é brasileiro que nem eu*”.

no espaço, o uso de vitrines sob pisos elevados, a exibição de monitores nas paredes e a adoção de objetos de caráter documental para a configuração de instalações artísticas (nesse caso, carteiras de identidade e registros de nascimento), também se tornariam elementos frequentes no repertório expográfico de Lessa. Instalações sonoras abordando o tema da brasilidade, narradas por Cecília Meirelles, podiam ser acessadas por *headphones*. Em uma sala, eram exibidas carteiras de identidade de brasileiros de várias etnias, mostrando a multiculturalidade presente no país. Afinal, como justifica Bia Lessa, “*ser brasileiro é uma qualidade, não um fato geográfico*” (LESSA, 2021). Essa mostra acabou gerando tanta repercussão que teve sua duração estendida, rendendo outras possibilidades profissionais para Bia Lessa no âmbito do *exhibition design*.



Figura 8. Pavilhão Brasileiro de Hannover. Bia Lessa.

Disponível em: <<https://www.pretoebranco.com.br/expo-2000-hannover-pavilhao-brasil/>>.

Acesso em: 01 nov. 2021.

Uma das mais conhecidas dessas experiências foi o projeto elaborado para o **Pavilhão Brasileiro da Expo de Hannover (2000)**, outra iniciativa capitaneada pela Comissão Nacional do V Centenário (**Figura 8**). A exposição, pela primeira vez, pretendia refletir sobre a agenda internacional do desenvolvimento sustentável e traçar um universo de caminhos possíveis para o futuro (trata-se de uma narrativa, a propósito, muito semelhante ao escopo curatorial do Museu do Amanhã⁴⁹). O projeto acabou sendo desenvolvido em pouquíssimo tempo. Em setembro de 1999, contataram Bia Lessa; em novembro, o Pavilhão já estava concebido e, em março do ano seguinte, pronto (LESSA, 2021). A área destinada ao Brasil estava situada no interior do Pavilhão das Nações da América Latina, distribuindo-se em dezesseis salas expositivas ao longo de dois pavimentos. Diferentemente de outros anos, não se ergueria um edifício. Pela primeira vez, pavilhão brasileiro seria um projeto cenográfico. Essa abordagem, a princípio, não foi bem-vista por Bia Lessa, que desejava trabalhar o conceito de praça aberta como uma estratégia para mostrar “*a condição da miscigenação, do ir e vir, do rompimento de fronteiras*” (LESSA, 2021). No entanto, as péssimas condições acústicas do lugar levaram à concepção de um pavilhão fechado e à utilização da cenografia expográfica.

A fachada concebida, entretanto, guardava surpresas para o visitante (**Figura 9**). Foi inspirada em um conhecido jogo infantil, formado por uma espécie de tábua com preguinhos móveis, permitindo que as crianças imprimam as marcas de sua mão, de seu pé ou desenhem livremente

⁴⁹ É importante recordar a presença do curador Luiz Alberto Oliveira no desenvolvimento de ambos os projetos, apresentado por Bia Lessa à Fundação Roberto Marinho. Ele participou de diversos espetáculos de Bia Lessa como consultor.

(LESSA, 2021). Com base nessa referência, a fachada do pavilhão foi convertida em um *puzzle* gigante, composto por tarugos móveis de madeiras brasileiras, em que as pessoas podiam deixar as marcas do próprio corpo, brincar ou escrever mensagens. A liberdade conferida ao visitante levou à criação de múltiplos percursos que poderiam ser trilhados de acordo com sua vontade. Uma grande profusão de imagens podia ser acessada pelos visitantes, permitindo que cada indivíduo visualizasse um pavilhão diferente, “*um fragmento do Brasil, já que não há a possibilidade de uma seleção dos melhores. [...] O importante era mostrar a diversidade*” (LESSA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000a).



Figura 9. Fachada do Pavilhão Brasileiro. Expo de Hannover.

Disponível em: <<https://www.pretoebranco.com.br/expo-2000-hannover-pavilhao-brasil/>>.

Acesso em: 21 mar. 2022.

A enorme profusão de conteúdos, entretanto, carecia de uma certa organização. Para tanto, foi criado um sistema de inteligência artificial chamado ‘Lisa, uma jornalista virtual’ (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000a), cuja função principal era contribuir para a personalização da visita. A consultoria videográfica do Pavilhão de Hannover foi encarregada ao Estúdio Preto e Branco, responsável pela implantação de 58 fontes de vídeo, 11 projetores, 91 monitores, 21 telas de plasma, 12 computadores, transmissão simultânea via *microlink* e produção do multivídeo “*Cotidiano Brasileiro*”, exposto na praça central do pavilhão (ESTÚDIO PRETO E BRANCO, acesso em 2021). Apesar do uso das tecnologias da comunicação, essa não era a tônica pretendida para o pavilhão. O fascínio estava em ativar no visitante sua capacidade de percepção sensorial do espaço. Uma sala comprida pretendia mostrar a face agroexportadora do Brasil. Para tanto, Bia Lessa imaginou uma espécie de piscina preenchida com grãos de milho. As aberturas superiores da sala davam vista para paredes nas quais o Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade, fora pintado com uma tinta mágica, daquelas que só aparecem com a luz negra (LESSA, 2021). Ou seja, quando as pessoas entravam no ambiente, encontravam uma sala aparentemente vazia; mas, de repente, as lâmpadas de luz negra eram acesas e aparecia todo o texto, como num passe de mágica. O efeito impressionava bastante, mas era um artifício muito simples e barato. Representava, em alguma medida, a inteligência do povo brasileiro e sua capacidade de criar soluções fascinantes, apesar da carência de recursos.

Com o desenrolar do projeto, a ideia da praça acabou migrando para o interior do pavilhão. O grande volume horizontal, internamente estruturado por um vazio central, fazia recordar a tradição da arquitetura paulista (ainda que a solução estivesse muito distante do concreto

armado aparente) (BASTOS & ZEIN, 2015). As arquibancadas que circunscreviam o espaço permitiam ao visitante observar uma grande tela, na qual eram projetados vídeos que alternavam imagens de cidades brasileiras, feitas por Cristiano Mascaro, e entrevistas com intelectuais – incluindo desde o filósofo José Arthur Gianotti até o médico Drauzio Varella (POLO, 2006). Coube a Marcello Dantas e Gringo Cardia a direção artística dessa produção visual. No espelho desses degraus, foram instaladas pequenas televisõezinhas que apresentavam depoimentos de especialistas. O visitante tinha que se sentar sobre uma madeira dura. Não era confortável. Essa solução recuperava, em alguma medida, o posicionamento “anti-comfort” de Lina Bo Bardi – que pretendia criticar valores difundidos pela sociedade do consumo (PERROTTA-BOSCH, 2021). No Pavilhão de Hannover, entretanto, o visitante podia se acomodar em almofadas de algodão cru, bordadas com trechos dos poemas do compositor Arnaldo Antunes. Aproximando-as do rosto, era possível perceber aromas da natureza, fazendo recordar o ‘cheiro do mato’ (LESSA, 2021).

No Pavilhão Brasileiro de Hannover, Bia Lessa recuperou alguns temas recorrentes nas exposições de Lina (sobretudo nas obras realizadas para o SESC Pompeia nos anos 1980), tais como a elaboração de conjuntos expográficos repletos de objetos do cotidiano doméstico, industriais e artesanais, lúdicos e populares. Por sua vez, o pavilhão brasileiro também exibiu uma miríade de objetos. Havia obras de importantes artistas brasileiros, como Tunga e Sérgio Camargo. Mas também expunha cocares, colares, objetos antropológicos, pedras, santinhos, brinquedos de criança, adesivos de caminhão, jogos de futebol de dedo, toalhas bordadas, jogos de botão, bonecas de pano, pentes quebrados, xícaras e louças do café da manhã. Um pouco de tudo. Muitos dos objetos foram coletados durante uma viagem que Bia Lessa e sua equipe realizaram pelo interior do país, solicitando para pessoas a doação de objetos que pudessem representar o Brasil na Alemanha. “*Tinha gente que saía correndo atrás da gente, pedindo para levar um santinho, um brinquedinho, coisas assim*” (LESSA, 2021). Os variados objetos doados pela população foram agrupados em quatro paredes abarrotadas. Em nenhum momento pretendeu-se recriar ambientações que aludem aos interiores domésticos brasileiros. A disposição das coisas era caótica, o conjunto de objetos era disparatado e sua curadoria foi realizada por gente comum (não por um grupo de especialistas). Na parede de um dos corredores, foram penduradas centenas de bonequinhas feitas à mão, artesanalmente. Afinal, como explica Lessa:

Os objetos têm uma potência. Se eles são feitos industrialmente, têm uma potência do similar, reprodutível. Se você criar uma parede com várias bonequinhas industrializadas, uma ao lado da outra, você vai ficar chocado com a similaridade. Mas, quando você coloca mil bonecas feitas artesanalmente, cria uma sensação completamente diferente. É uma loucura, é um caleidoscópio. Você pode ficar preso dentro daquilo, olhando os detalhes (LESSA, 2021).

Ainda, o pavilhão brasileiro apresentava um conjunto significativo de ex-votos, objetos deixados pelos fiéis em agradecimento a seu santo de devoção pelas graças alcançadas. E, numa parede, foram afixadas fotografias das fachadas e platibandas características da arquitetura colonial brasileira, registradas por Anna Mariani. As potentes imagens (que em sua maioria recuperam habitações populares do Recôncavo Baiano) representam os edifícios a partir de ângulos frontais; sem a presença da paisagem, nem da figura humana. Como resultado dessa operação, os ambientes pululavam de uma série de combinações entre objetos conhecidos do cotidiano, cuja disposição espacial se baseava no princípio da acumulação, e na densa saturação de elementos com forte caráter afetivo. Quanto mais, melhor. A expografia do Pavilhão de Hannover segue uma lógica um tanto *kitsch* (MOLES, 2007). O conceito, apesar de sua corrente aplicabilidade para designar o mau gosto artístico e produções de qualidade inferior, é mobilizado por Bia Lessa como uma estratégia de valorização da cultura popular. Em Hannover, verifica-se a exposição simultânea de toalhinhas de crochês, mobiliários ornamentados, badulaques e objetos decorados com cores estravagantes. A mostra se vincula a uma estética do supérfluo que busca

resgatar os prazeres da vida cotidiana, baseando-se em um pronunciado decorativismo de caráter ao mesmo tempo afetivo e extravagante. A partir dessa lógica, são recuperadas formas de organização de ambientes voltados ao comércio popular, tais como lojas, feiras e mercados. Dada a multiplicidade de vislumbres possibilitada no Pavilhão de Hannover, optou-se por não criar um percurso único, para conferir maior liberdade ao deslocamento do visitante. Como explica Bia Lessa:

Optamos por apresentar um pavilhão sem um trajeto único, onde o visitante pudesse criar seu próprio caminho, escolher o que quer ver. Um pavilhão que pudesse ser visitado durante 24h, que as imagens não se repetiriam. E criando a ideia de uma produção cultural, de uma imensidão de natureza que não está toda catalogada, a ideia de que no Brasil ainda há muito a descobrir. Não há ninguém que conheça o Brasil todo. Há uma sala com vídeos de fragmentos do pensamento de vários brasileiros, sociólogos, músicos, cientistas, pessoas anônimas. Cada visitante tem contato com alguns desses pensamentos. Cada visitante vê um pavilhão diferente do outro. Cada visitante tem acesso a um fragmento do Brasil, já que não há possibilidade de uma seleção dos melhores. O importante era mostrar a diversidade. [...] Tudo no espaço do Brasil propõe o diálogo. E o que não está exposto de forma explícita pode ser consultado em computadores, instalados numa das salas. O próprio nome do pavilhão é o endereço do site do Brasil (LESSA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000a).

Por estar envolvida com o dispendioso trabalho do Pavilhão de Hannover, Bia Lessa acabou sendo incumbida do projeto de apenas um dos módulos da Mostra do Redescobrimto (não de todos, como inicialmente pretendia Edemar Cid Ferreira). Colaborando com a curadora Myriam Ribeiro de Andrade Oliveira e com os arquitetos Pedro e Paulo Mendes da Rocha, Bia Lessa concebeu o **Módulo ‘Arte Barroca’**, instalado no Pavilhão Ciccillo Matarazzo (originalmente denominado ‘Imagem Religiosa no Brasil’). Essa, talvez, tenha sido a contribuição mais polêmica de toda a exposição, da qual muitos se recordam até hoje. A concepção expográfica tomou como inspiração o poema “Ocaso”⁵⁰, de Oswald de Andrade, abordando o barroco a partir de sua apropriação pelo povo brasileiro, que se aproxima do sagrado com intimidade e irreverência. Na interpretação de Lessa, o barroco brasileiro “*é tão inventivo até chegar ao ponto de o santo ficar a serviço do homem, como é o caso do Santo Antônio. Se ele não me arranja casamento, eu viro o santo de ponta cabeça. O santo é meu empregado. Ele me deve coisas. Eu retribuo se ele me dá. É uma troca*” (LESSA, 2021). A justificativa interpretativa de Bia Lessa se fundamenta muito mais em uma abordagem emocional do ‘espírito do barroco’, do que na análise das relações estéticas e artísticas presentes no movimento. Na visão da diretora, essa é uma maneira interessante de abordar aspectos da cultura brasileira. Segundo ela, “*contando a história dessas imagens de características tão originais, recuperamos também a história do povo brasileiro, que soube transformar um catolicismo assustador numa mistura extraordinária de costumes, na qual Deus e os santos estão a serviço dos homens, e não o contrário*” (LESSA, cf. POLO, 2006, p. 268). De maneira análoga à sua abordagem no âmbito do teatro, o foco adotado por Bia Lessa para o Módulo Barroco se deslocou para uma interpretação intuitiva, e não acadêmica, do tema-gerador da mostra. Em suas palavras:

Uma das questões fundamentais dessa cenografia é que ela busca priorizar cada obra individualmente. Nas exposições de arte barroca, tenho visto que a tendência é de apinhar as peças. Essa foi uma das preocupações da minha cenografia: dispor cada obra absolutamente separada, inclusive da cenografia mesma. É como se as obras estivessem flutuando, como santos em elevação. A cenografia é um

⁵⁰ Segue a transcrição do poema “Ocaso”, de Oswald de Andrade: “No anfiteatro das montanhas/ Os profetas de Aleijadinho/ Monumentalizam a paisagem/ As cúpulas brancas dos passos/ E os cocares revirados das palmeiras/ São degraus da arte de meu país/ Onde ninguém mais subiu/ Bíblia de pedra sabão/ Banhada no ouro das minas”.

tapete monocromático que busca o movimento, as ondas próprias do barroco. O que é a ideologia central do barroco, se não encher os olhos? É uma cenografia fiel a este espírito, o de instigar os cinco sentidos. [...] **Não existe cenário neutro.** Mesmo que a obra esteja numa parede absolutamente branca, isto quer dizer alguma coisa (LESSA, cf. GONÇALVES, 2004, pp. 122-124, grifo nosso).

Por sua vez, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha demonstrou grande entusiasmo com a possibilidade de criar dispositivos que servissem a uma interpretação contemporânea e imaginativa do barroco brasileiro, seguindo a abordagem proposta por Lessa. Em suas palavras:

A intenção ao criar uma cenografia que a Bia apontou e eu tive a felicidade de colaborar foi no sentido de criar referências mais no campo da abstração, no campo do sonho, e não de uma reprodução de um ambiente contemporâneo às obras. Então, nesse sentido, acho muito mais sedutor esse caminho. Quando ela quis falar da luz, da luminosidade, ela partiu para as flores amarelas; quando ela pensou em sugerir um ambiente de uma igreja barroca, nós desenhamos um espaço que tinha uma curva; uma arquitetura barroca, porém com um olhar contemporâneo (ROCHA, cf. CAETANO, s.d., p. 121).

Na Mostra do Redescobrimento, Bia Lessa organizou o trajeto do visitante a partir de um percurso único e cronológico, dividido em quatro partes: Floresta, Porão, Flores e Catedral (**Figura 10/ Figura 11**). O primeiro ambiente era dedicado à exposição de esculturas europeias que chegaram ao Brasil no século XVI. Instalado na parte inferior do mezanino, seu caráter compartimentado simulava os porões dos navios que transportavam essas imagens. A ambientação propunha um caminho permeado por toras de madeira, e o solo foi coberto com cascalho. A instalação sonora de música barroca compunha a experiência sensorial, sendo que em alguns pontos estavam distribuídos fones de ouvido, nos quais o visitante podia ouvir textos de Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira ou Carlos Drummond de Andrade, interpretados por Maria Bethânia e outras personalidades. No mezanino, o Porão exibia imagens produzidas por quatro congregações da Igreja Católica, no Brasil. O palco-jangada era um dispositivo cênico de particular interesse, desenhado para expor vinte esculturas entalhadas por índios guaranis, desde o século XVII à primeira metade do XVIII, durante as missões jesuíticas do Rio Grande do Sul.

O espaço mais conhecido dessa exposição foi o Percurso de Flores, que envolveu obras de arte produzidas pelas principais escolas brasileiras do século XVIII em grandes tapetes de flores de papel crepom, com as cores amarelo e roxo, replicando um cortejo processional característico das celebrações do Corpus Christi na Semana Santa. O deslocamento do visitante no espaço pretendia se configurar como uma peregrinação. As flores foram feitas à mão por presidiários do Pavilhão 7 do Carandiru, conhecido como o “Pavilhão dos Devotos”. As cores destacadas buscavam orientar o visitante na narrativa curatorial. As flores roxas indicavam a exibição de obras vinculadas à Escola Mineira, cujo principal expoente é o escultor Aleijadinho; enquanto as flores amarelas vinculavam-se à Escola Nordestina, com referência a Manoel Inácio da Costa. A transição do roxo para o amarelo pretendia mostrar a transformação da severa religiosidade vinda de Portugal em sua audaciosa versão brasileira (SALVAT, s.d.).

O último ambiente, Capela, partiu da criação de altas paredes arredondadas de madeira, em referência à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. O espaço apresentava retábulos barrocos, encimados pela criação de um forro que simulava o céu estrelado. Na área central, foram exibidas imagens em estilo rococó provenientes de igrejas de Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão. A instalação sonora remetia aos cantos litúrgicos, que acompanhavam o visitante durante todo o percurso (SALVAT, s.d.). No final, foi implantada uma parede-lousa destinada a receber os pedidos dos visitantes escritos com giz, em uma grande superfície ambientada com prateleiras que traziam garrafas do famoso refrigerante maranhense “Jesus”, remetendo

simbolicamente à água benta. No teto, foram suspensas lâmpadas incandescentes intercaladas a bandeiras de tecido translúcido, estampadas com fotografias do carnavalesco Joãozinho Trinta. Monitores de TV apresentavam vídeos do cineasta Eduardo Coutinho, com imagens de desfiles de escolas de samba, ao som do samba-enredo da Escola Mocidade Independente de Padre Miguel.

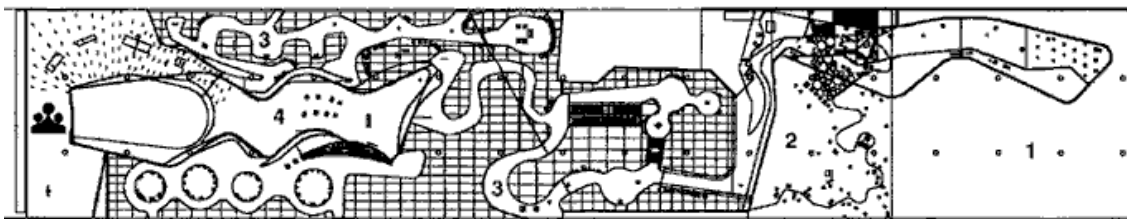


Figura 10. Planta 1º Bloco. Módulo Arte Barroca da Mostra do Redescobrimento. Legenda: 1. Floresta/ 2. Porão / 3. Percurso de flores / 4. Catedral. Fonte: ARCOWEB, 2000.



Figura 11. Arte Barroca. Floresta, Percurso de Flores, Capela e Parede Interativa. Fonte: SALVAT, n.d.; POLO, 2006.

Dada a impossibilidade de Bia Lessa projetar todos os módulos da Mostra do Redescobrimento, os organizadores se viram compelidos a chamar vários profissionais, brasileiros e estrangeiros, para desenvolver os demais projetos (muitos dos quais foram extraídos do universo do teatro e se dedicaram ao *design* de exposições pela primeira vez). Dentre eles, podemos nos recordar do figurinista italiano, Ezio Frigerio. Especialista em cenografia de óperas, Frigerio desenhou uma floresta artificial com árvores feitas de gesso e fibra pintadas de azul para ambientar a exibição de trabalhos de arte realizados por viajantes estrangeiros, exibidos na seção ‘**Olhar Distante**’, com curadoria de Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago (**Figura 12**). Além dele, podemos citar Naum Alves de Souza, Paulo Pederneiras, Daniela Thomas e Felipe Tassara. Alguns módulos concebidos para a Mostra do Redescobrimento incorporaram, com maior potência, as possibilidades emergentes com o desenvolvimento das tecnologias da comunicação. Outros, adotaram abordagens mais tradicionais, evocando o modelo do cubo branco. Dentre eles, podemos citar os módulos “Imagens do Inconsciente” (projetado por Daniela Thomas e Felipe Tassara), “Arte Moderna e Contemporânea” (por Pedro Mendes da Rocha e Martin Corullon),

“Arte Popular” (por Emanuel Araújo) e “Arte Contemporânea” (por Guilherme Wisnik, Paulo Mendes da Rocha e Martin Corullon).



Figura 12. Ezio Frigerio. Olhar Distante. Fonte: Acervo Fundação Bienal.

Na Mostra do Redescobrimento, é importante recordar a experiência do **Cine Caverna**. A instalação, inserida no módulo dedicado à arqueologia no subsolo da Oca, pretendia recuperar o legado dos povos ancestrais que viviam no Brasil antes da chegada dos colonizadores europeus. Dada a impossibilidade de se transportar pinturas rupestres para o Ibirapuera, optou-se por construir uma tenda futurista com lona prateada, na qual foram apresentadas projeções de sítios arqueológicos em imensas telas. A ocasião tornou-se conhecida pela exibição do primeiro filme realizado no Brasil com tecnologia inteiramente digital, e essa foi considerada a estreia mundial desse sistema de telas de grande porte para exibir vídeos em alta definição (QUAGLIATO, 2007). Conforme divulgado pela mídia da época, “*a grande aposta desta parte está na caverna virtual especialmente construída no meio do parque. Com filme feito com tecnologia de ponta, promete ser a grande atração para o público Spielberguiano*” (OSORIO, 2000). A cada uma hora e meia, exibia-se o documentário ‘Antes: uma viagem pela pré-história brasileira’, filmado na Serra da Capivara. Participaram da concepção David Mendes, David Tygel, Marcello Dantas, Marcos Rezende, Nelson Hoineff e Pablo Benetti. As projeções audiovisuais foram acompanhadas da criação de um túnel com 160m de comprimento, onde foram reproduzidas as condições de vida dos habitantes pré-históricos no Brasil. A instalação do Cine Caverna é apontada como “*o ancestral do Museu do Homem Americano e do Museu da Natureza*” (DANTAS, 2021), do qual Marcello Dantas participou posteriormente.

A 'geografia espacial' e os cenários de Bia Lessa e Paulo Mendes

No módulo “Barroco” projetado por Bia Lessa para a Mostra do Redescobrimento, estão contidas questões importantes para a estruturação de seu pensamento sobre o *design* de exposições, sobretudo a tentativa de afastamento de uma noção de decorativismo disseminada no campo da cenografia. Para a diretora teatral, a busca por uma “geografia espacial” demonstra a intenção de transformar o espaço expositivo em uma experiência integral, aproximando-se à incorporação de modos de fazer, materiais e objetos realistas. Sobre o Redescobrimento, Bia Lessa explica: “*eu quis fazer uma geografia, não algo que fosse cenográfico. Os troncos são reais e as 200 mil flores foram feitas em atos de devoção pelos presos do Carandiru. Não me sinto fazendo uma decoração, mas uma obra paralela*” (LESSA, cf. ALZUGARAY, 2000). A noção de geografia espacial revela desdobramentos da colaboração entre Bia Lessa e Paulo Mendes da Rocha, que se tornou uma referência fundamental para o trabalho da artista. A interpretação da natureza assumiu papel destacado na visão de Mendes da Rocha, para quem “*a primeira e primordial arquitetura é a geografia*” (ROCHA, cf. PESQUISA FAPESP, 2007).

Antes de construir, o homem escolhe o lugar e antevê uma situação arquitetônica. A construção parte do entendimento de uma configuração inicial que já se encontra na geografia. O entendimento incorpora uma visão platônica, recuperando uma espécie de ‘mito da caverna’ no que tange à perspectiva de revelação do conhecimento, de saber ver o que já está lá. Bia Lessa incorporou do arquiteto a perspectiva de “*trabalhar com o que se tem. E isso é uma das coisas que eu aprendi com o Paulo. Quer dizer, não adianta projetar. É preciso olhar o que se tem e trabalhar com aquela realidade*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 43). Dos projetos conjuntos realizados pela dupla, fortaleceu-se a ideia de trabalhar com o que está disponível no lugar. Segundo Bia Lessa, “*o Paulo é uma pessoa extraordinária. [...] O que eu acho legal é que o trabalho sempre tem uma ligação muito profunda com o conteúdo. Quer dizer, ele não trabalha a partir de um traço, de uma beleza. Não! É sempre a partir de um conteúdo*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 90). A adaptabilidade a diferentes processos e contextos se tornou uma característica importante do trabalho de Bia Lessa, que evita estabelecer metodologias e rotinas rígidas. Conforme ela explica:

O meu trabalho não tem, na realidade, uma forma de se fazer. É como se o conteúdo pedisse um método que possibilitasse chegar a um resultado estético. No fundo, exposição, teatro... é tudo a mesma coisa. Porque tudo é, de alguma forma, responder àquela questão: qual é o melhor jeito de falar sobre esse assunto (LESSA, cf. CPF-SESC, 2017).

A definição dessa abordagem, para Lessa, ancora-se nas ricas colaborações profissionais realizadas com Paulo Mendes da Rocha. Em suas palavras, o arquiteto é:

Uma das pessoas mais importantes da minha vida. Minha vida não seria, eu não seria eu, se não tivesse conhecido Paulo. Quando fui dirigir a minha primeira ópera, eu encontrei um amigo, Toni Vazolini⁵¹, que me falou do Paulo. E eu já tinha conhecido umas coisas, a Casa do Butantã, por conta de outros amigos, e eu estava com imenso interesse em deixar de trabalhar com cenógrafo e começar a trabalhar com arquiteto, que é uma coisa que sempre me interessou. Muito mais a ideia do espaço do que a ideia de uma decoração de um espaço. Muito mais a geografia, digamos assim. E aí liguei lá para o escritório dele [...]. E aí foi o nosso primeiro encontro. A gente fez a Suor Angelica, no Teatro Municipal no Rio de Janeiro (LESSA, cf. ITAÚ CULTURAL, 2018).

⁵¹ Toni Vazolini atua como cineasta, diretor de arte e publicidade, videoclipe e cinema. Realizou vários longas-metragens ao longo de sua carreira, como: “*Brincando nos campos do senhor*” (1989), “*Veja esta canção*” (1993) e “*Eu e meu guarda-chuva*” (2009).

Em outras declarações, Bia Lessa esclarece aspectos de sua associação a Paulo Mendes da Rocha. Segundo ela:

Eu cheguei nele porque eu, de fato, sou uma pessoa que eu não gosto de cenografia. Eu gosto de geografia e eu acho que o Paulo é um cara da geografia. Então, uma coisa que me incomodava demais era o excesso de decoração que existia nos cenários, e eu sempre gostei de trabalhar com espaço. Daí eu fui chamada para fazer essa ópera no Municipal, o *Suor Angelica*. Eu lembro que faltavam 29 dias para a estreia, e era pra eu fazer com um cenário que já existia, de uma outra montagem. Daí eu estava com um amigo, o Toni Vanzolini, e o Toni me lembrou do Paulo [...] E daí teve esse telefonema bizarro que ele falou 'você deve estar querendo falar com meu filho'. E foi engraçado, porque acho que dali a gente travou uma cumplicidade e uma amizade que foi ao longo da vida (LESSA, cf. PASSETTI, 2015, p. 132).

Para além da parceria estabelecida na Mostra do Redescobrimento, Mendes da Rocha e Lessa tiveram uma profícua colaboração juntos, a partir da qual o contato entre arquitetura e artes cênicas proporcionou a criação de experiências espaciais de forte carga humana e emocional. A dupla realizou interessantes montagens a partir dos anos 1990, como apresenta com riqueza de detalhes a dissertação de mestrado de Fernanda Silva Ferreira (2018) e o trabalho de conclusão de curso de Fernando Passetti (2015). A primeira dessas colaborações foi "*Suor Angelica*", de Giacomo Puccini⁵², encenada nos anos de 1990 e 1992, no Teatro Municipal de São Paulo, e em 1995, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (**Figura 13/Figura 14**). Trata-se de um drama elaborado em 1916, cuja história acontece na Europa, no final do século XVII. É abordada a narrativa sobre uma mulher internada em um convento contra sua vontade, por sete anos, após ter tido um filho, solteira.

Antes de sair do enclausuramento, a freira Angelica recebeu a notícia de que seu filho havia morrido há dois anos e, por não aguentar o sofrimento, acabou se suicidando. Quando morreu, Angelica teve uma visão da Virgem Maria e finalmente conheceu o filho, que foi impedida de ver crescer. A peça se desenrolou dentro de um cenário-caixa, desenhado por Paulo Mendes da Rocha, que simbolizava o opressor claustro de Angelica. Como explica Bia Lessa, "*em Suor Angelica, o que interessa é o conceito de clausura, de prisão por opção, caracterizado pela ausência do mundo exterior*" (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 41). Então, as performances dos atores foram realizadas em um plano inferior, que impedia o público de ver – "*mas não de imaginar*" (FERREIRA, 2018, p. 41) o que acontecia embaixo. As freiras iam, literalmente, surgindo das catacumbas do convento – o que criava um efeito expressivo surpreendente.

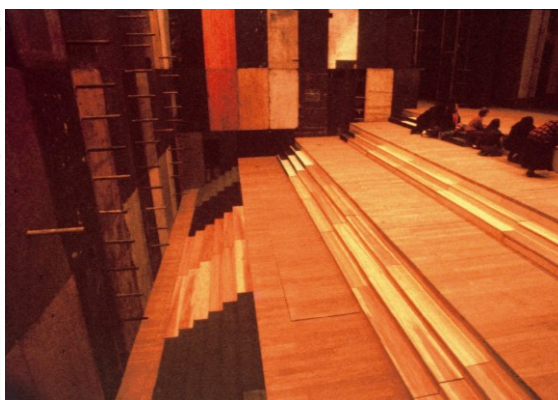
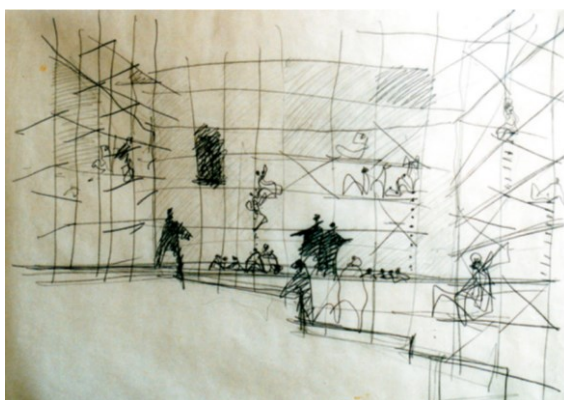


Figura 13. Croqui de PMR para o cenário de *Suor Angelica*, com Bia Lessa. Fonte: FERREIRA, 2018, p. 41.

Figura 14. Cenário de *Suor Angelica*, com Bia Lessa. Fonte: FERREIRA, 2018, p. 48.

⁵² A peça ocupa espaço central em um tríptico composto por *Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*.

O cenário era distribuído verticalmente por uma estrutura metálica revestida com placas de madeira. Tanto os cantores, como as freirinhas, podiam aparecer em portinholas, gavetas e aberturas escaladas nas partes superiores do cenário, abrindo portas e surpreendendo o público. Entretanto, conforme narra Paulo Mendes da Rocha, “na *Bia Lessa*, uma das supremas maravilhas da montagem dela, particularmente no *Suor Angelica* se dá [...] no uso do coro” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 169). Apesar dos protestos da equipe, Bia Lessa teve a ideia de esconder o coro atrás de uma tela perfurada, para não abafar o som. Em outro momento, ela dividiu os cantores em grupos e os distribuiu por todo o ambiente, de modo que, como assinala o arquiteto, “a *plateia* se viu dentro do convento” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 144). O efeito dessa ambientação era, como se pode imaginar, impressionante.



Figura 15. Cena de *Suor Angelica*.

Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/textos/opera/paulo-mendes-da-rocha-cenografo-de-opera>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

A ideia central desenvolvida para *Suor Angelica* era, segundo Bia Lessa, “*não representar de modo visível o óbvio*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 46). Para sugerir o desespero das noviças com o confinamento, por exemplo, foi evocada a ideia de fazê-las “subir pelas paredes”. O cenário verticalizado permitia essa estrepolia, e foi contratada uma trupe de circo para atuar (**Figura 15**). Os acrobatas, vestidos com hábitos, literalmente eram içados no espaço. Como aponta Bia Lessa, era “*uma coisa maravilhosa. De um realismo brutal, brutalista no sentido da palavra, que transformou a imagem em coisa*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 46). A abordagem realista aplicada ao campo da cenografia – dominado pelo ilusionismo e fantasia – teria causado estranhamento por parte das equipes técnicas do teatro, que disseram o seguinte: “*é que o arquiteto acha que ferro é ferro, pedra é pedra e que aço é aço*” (MEDEIROS, 2021). A afirmação acentua o caráter visceral e tectônico do cenário concebido por Lessa e Mendes da Rocha, demonstrando a filiação a uma postura antiartística, que se afasta da representação figurativa da realidade.

Bia e Paulo estavam interessados no desenvolvimento de uma dimensão existencialista aplicada ao campo da cenografia teatral. Recuperando o raciocínio filosófico de Jean Paul Sartre, a perspectiva aventada pela dupla pretende valorizar o indivíduo e suas experiências emocionais perante o conhecimento. Na interpretação de Bia Lessa, o resultado dos trabalhos “*era o espaço que tinha que ser. Não teria como ser outro. Por isso que é bom de trabalhar com o Paulo, ele é um*

cara que faz a única coisa que deveria ser feita” (LESSA, cf. PASSETTI, 2015, p. 133). Em *Suor Angelica*, a construção da narrativa fica a encargo da imaginação do público, ativada por múltiplos estímulos sensoriais mobilizados durante a peça. Por exemplo, em um determinado momento da apresentação, a freira Angelica tirava as sandálias e lavava os pés. Para possibilitar essa ação, foi instalada uma mangueira e uma torneira de verdade, permitindo que a água literalmente invadisse o proscênio. A dimensão do realismo confere uma instigante chave de interpretação para as obras concebidas conjuntamente por Bia e Paulo. Em entrevistas, o arquiteto aborda o processo de colaboração com a diretora teatral. Segundo narra Paulo Mendes:

[...] ficou claro que é uma exuberância extraordinária a presença da Bia Lessa. Ela sabe muito bem o que quer, por isso é muito fácil pensar num cenário. *Suor Angelica* foi assim. Ela tinha uma visão claríssima daquilo. E eu entro como? Ela não saberia construir. Aí eu junto um pedacinho de pau aqui, um prego ali e faço. Mas já está feito (ROCHA, cf. FERREIRA, 2018, p. 46).

Em outro trecho, o arquiteto não poupa elogios ao caráter autoral das obras de Bia Lessa:

O brilho das coisas que a Bia [Lessa] faz é muito surpreendente. Na minha opinião são muito brilhantes, mas é consequência dela. Autoria específica dela em relação a uma indagação presente no texto. A uma pré-existente proposição. É isso que é uma *Suor Angelica* (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 167).

Outra colaboração interessante entre Bia Lessa e Mendes da Rocha foi a peça “**O homem sem qualidades**”, exibida em 1994 no Teatro do CCBB do Rio de Janeiro (**Figura 16**). Inspirada na adaptação de Alberto Renault de um romance escrito por Robert Musil, a peça se desenvolve em torno do personagem protagonista, o balzaquiano Ulrich, que tira um ano sabático para tentar compreender o sentido real da vida. A partir de uma leitura conjunta do texto, Paulo e Bia decidiram que a questão central da peça seria promover uma reflexão sobre a sensação de fracasso pessoal do indivíduo, quando submetido aos juízos e controle da sociedade contemporânea; em contraponto à reinvenção do eu a partir do processo da íntima reflexão sobre suas próprias ações. A ideia de estar frente a frente consigo mesmo foi interpretada por Lessa e Rocha com a disposição frontal de duas plateias, estando uma delas dentro do palco: uma verdadeira plateia-cenário. O público ali sentado recebia, inclusive, um “kit fotografia” contendo binóculos e câmeras descartáveis de papelão, “*para que ficasse explícito que o que a gente estava falando era sobre observação*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 74).

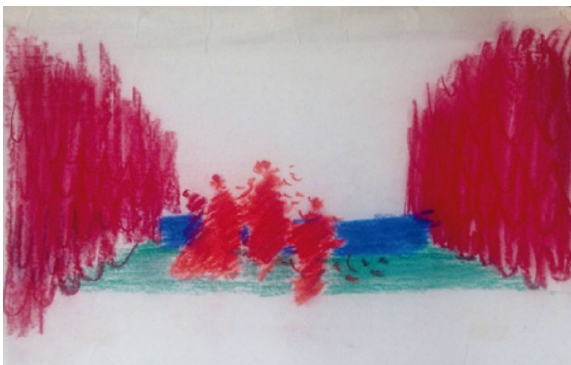


Figura 16. Croqui de PMR para cenário de *O Homem sem Qualidades*. Fonte: FERREIRA, 2018, p. 70.



Figura 17. Cena da peça *O Homem sem Qualidades*. Fonte: FERREIRA, 2018, p. 86.

Pretendendo eliminar as referências espaciais, as laterais e fundos do palco foram integralmente cobertos por cortinas. A peça se desenvolveu, então, a partir de um desfile de aparatos cenográficos, construídos com poucos e simples elementos em constante transformação. Em alguns momentos, a arquibancada-móvel se convertia em camarim (sendo que os atores davam

a volta por trás dela e trocavam de figurino). Mas o cenário incluía também carrinhos, um avião, estandartes, caixotes, espelhos e outros elementos instigantes. Uma das traquitanas mais interessantes projetadas para essa peça foi o cavalo, feito com uma estrutura semelhante a uma bicicleta (**Figura 17**). Por conta da roda sextavada, o adereço alegórico produzia um som de trote quando se deslocava pelo espaço. Ainda, como conta Paulo Mendes da Rocha, “*nós fizemos ele [o cavalo] fazer cocô em cena, e o cocô do cavalo era repolhinho de Bruxelas. Sim, tinha que ser limpinho, para o teatro. Muitas vezes, o humor não entra para fazer rir, entra para fazer chorar*” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 174).



Figura 18. Paulo Mendes da Rocha e Bia Lessa, no cenário de “Grande Sertão: Veredas”. SESC Consolação, 2017. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/18.124/6851>>. Acesso em: 09 abr. 2022.

No mesmo ano, Paulo e Bia Lessa (**Figura 18**) realizaram o projeto para a peça “**Futebol**”, a partir de texto redigido por Alberto Renault. A peça foi apresentada no Teatro Popular do edifício da FIESP, na Avenida Paulista, que recebeu uma intervenção arquitetônica do próprio Mendes da Rocha. Recuperando uma questão essencial para a formação cultural brasileira, o tema escolhido por Bia Lessa foi elogiado pelo arquiteto Paulo. Segundo ele, “*a Bia faz o que, parece, deveria fazer, não é? Porque inventar essa peça aqui, no Brasil, o país do futebol....*” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 174). A narrativa se desenvolvia em um pequeno povoado fictício, à beira-mar, que vivia em um contexto de disputa de um porto marítimo por dois grupos. Segundo Bia, o enredo “*é um jogo, e também é uma guerra entre dois grupos. O futebol é isso, afinal*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 88). Em um determinado momento, chega um inglês, traz uma bola e explica brevemente como se deve jogar futebol. Entretanto, a geografia do lugar era montanhosa e não havia terrenos planos. Como narra o arquiteto Paulo, “*eles passaram a jogar futebol num terreno escabroso. A história é essa, até que um dia – e é muito bonito porque é uma espécie de parábola sobre o êxito da técnica – essa esfera, que só toca no chão num ponto, um balão inflável; ela encontra um terreno horizontal e aquilo é um grande sucesso*” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 155). Sob esse aspecto, o arquiteto valoriza a abordagem proposta por Renault, salientando o alinhamento da ideia de construção de um campo plano como decorrente da ação humana de manipulação do espaço natural a partir da necessidade e do engenho. Em suas palavras:

Ele não imaginou como faz, mas imaginou que não conseguia jogar direito o futebol porque não havia o lugar, e de repente eles fizeram,

o inglês ensinou... enfim. Conseguiram o espaço. É um exercício de mecânica, o que é o futebol e ninguém percebe. Nós estamos em plena degenerescência. Não existe, na superfície do planeta, nenhum espaço naturalmente de 150m X 90m horizontal perfeito, tem que construir. Não é que você inventa porque tem inspiração, você pensa na coisa (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 174).

O ápice dramático da encenação era justamente o encontro com o terreno plano, quando o futebol finalmente se realiza. A trilha sonora desse momento foi uma gravação editada a partir de uma partida real: um clássico entre Flamengo e Fluminense, no Estádio do Maracanã. Na visão do arquiteto Paulo, era um momento “*apoteótico com valor de música, com valor sinfônico, porque não há nada mais complexo quanto a composição de timbres e sons de uma orquestra sinfônica. Porque são cento e setenta mil espectadores gritando*” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 156). Apesar de um eventual exagero do arquiteto quanto ao número de torcedores presentes na ocasião, seu depoimento recupera a dimensão do realismo proposta para a peça. Não podemos deixar de conectar essa solução impactante à ambientação da Exaltação, no Museu do Futebol, que faz do canto das torcidas o principal elemento do espetáculo audiovisual encerrado nas catacumbas do Pacaembu. O cenário de ‘Futebol’ buscava interpretar o tema de maneira não figurativa. Como indicou Bia Lessa, desde o início: “*não quero torcida e nem bandeirinha, quero futebol e jogador*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 87). As ações, então, desenvolveram-se em torno de um palco inclinado projetado por Paulo Mendes da Rocha, que se apropria da imprevisibilidade e intuitividade presentes no jogo. Conforme ele narra, “*a Bia me chamou porque ela precisava de um arquiteto. Porque você vai transformar um palco inclinado num palco horizontal. É uma engenhoca que ela mesmo não sabia fazer, nem eu, nem o pessoal do palco sabia*” (ROCHA, cf. PASSETTI, 2015, p. 172). A solução encontrada foi não realizar a transição do palco no intervalo, como habitualmente, mas em cena aberta. O público via, diante de seus olhos, o plano se mover.



Figura 19. Croqui de PMR para cenário de *Futebol*, com Bia Lessa (1994). Fonte: FERREIRA, 2018, p. 91.

Figura 20. Cenário de *Futebol*. Fonte: LESSA, 2021b.

O cenário era uma plataforma pivotante de grandes proporções, estruturada em torno de uma articulação central auxiliada por um pistão hidráulico e um sistema de rodízios que permitiam, com a mobilização do efeito gangorra, seu deslocamento (**Figura 19**). O palco permanecia inclinado na maior parte do tempo do espetáculo. Quando havia a partida de futebol, porém, o plano ficava completamente horizontal. Como descreve Bia Lessa, “*o espetáculo acontecia todo nesta rampa e, no final do espetáculo, quando surgia o futebol, essa rampa ficava absolutamente reta e nascia o futebol*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 91). A peça também contava com diversos adereços móveis que interagem com o plano inclinado da cena (**Figura 20**); em sua maior parte, desenhados por Guto Lacaz. Havia cenouras enfiadas no plano inclinado, candelabros, peões para atracar canoas, barcos de pescadores, lagostas e uma trave de gol retrátil. As experiências de Paulo e Bia indicam um interessante e surpreendente processo de materialização da imaginação.

Interatividade e tecnologia, para Bia Lessa

Como vimos, as ricas aproximações cenográficas entre Bia Lessa e Paulo Mendes permitem compreender aspectos do ‘realismo brutalista’ presente na concepção espacial da diretora teatral, conectando-se à sua singular visão sobre o desenvolvimento de processos de colecionismo na contemporaneidade. Em suas palavras, “hoje em dia, o museu é quase um evento, mais do que um depósito. Obviamente também o depósito é fundamental, mas é que o museu vinha carregado de uma separação entre o que existia enquanto obra de arte do próprio espectador. E, hoje em dia, o conceito se renovou” (LESSA, 2021). A renovação do espaço museal sugerida por Lessa incorpora experiências realizadas no âmbito da arte-instalação ao longo do século XX, ampliando as possibilidades de diálogo e interação com o público. Na visão de Lessa, “o museu devia ser quase um grande evento, onde as pessoas pudessem olhar para aquilo e refletir sobre aquilo. Talvez a definição atual do museu fosse o verdadeiro impacto entre olhar e ser visto, a potência do diálogo, de estar um de frente para o outro” (LESSA, 2021). O objetivo central de suas ações está em deslocar o visitante de sua zona de conforto, convocando a atenção para inusitadas formas de interagir com o ambiente e deambular pelo espaço.



Figura 21. Joseph Beuys. *Directional Forces*.

Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/85568461641678070/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Uma experiência importante para a conceituação museal de Bia Lessa ocorreu por ocasião de uma visita realizada à Nova Galeria Nacional, conhecido edifício projetado por Mies van der Rohe em Berlim. Na ocasião, estavam expostos quadros-negros do Joseph Beuys (1921-1986), nos quais o artista alemão costumava escrever diagramas, a exemplo da obra *Directional Forces*⁵³ (Figura 21). Conhecidas como “Esculturas Sociais”, as obras eram formadas por lousas, giz e cavaletes. Interagindo com o público, o artista falava sobre suas ideias e escrevia-as na tela. Em seguida, os rabiscos e palavras eram fixados com *spray* e Beuys espalhava os quadros pelo chão do ambiente. As pessoas podiam andar sobre as obras, escrever nelas ou completá-las com

⁵³ A obra foi exibida em Londres, Nova Iorque, Veneza e Berlim. Para mais informações, ver: VICINI, 2009.

novas ideias. De acordo com Magna Vicini (2009, p. 24), “este era o objetivo: discussão de ideias, uso da palavra, da interação, da mente, do conhecimento, da vivência e do corpo”. A abordagem metodológica de Beuys potencializava o desenvolvimento de novos raciocínios, apostando na interdisciplinaridade e na fenomenologia como bases para a produção do conhecimento. As lousas de Beuys causaram grande impressão em Bia Lessa; tanto que se tornaram um recurso recorrente em suas propostas expográficas (presente tanto na Mostra do Redescobrimento, como no Paço do Frevo, como veremos adiante). Segundo o depoimento da artista:

Aqueles quadros-negros grudaram em mim, e foi uma experiência muito poderosa. Entendi a importância energética das coisas. Aquela madeirinha, aquele quadro-negro pintado de preto, escrito a giz pelo próprio punho de Beuys... aquilo grudou em mim com muito mais potência do que a projeção tecnológica [que estava sendo exibida] lá em cima. Chamou a atenção para a importância real dos objetos. A imagem é sempre um simulacro, é imagem de algo que foi. Não está. E as coisas que estão têm um poder real. Está. A gente escolhe quando quer trabalhar “com a imagem do” e trabalhar “com o ‘o’”. Esse foi o *insight* do momento (LESSA, 2021).

No trecho transcrito, Bia Lessa assinala o distanciamento conceitual entre o objeto real e sua representação; recuperando o contraponto estabelecido entre presença e ausência, real e imaginário, conforme destaca o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1991) na obra “*Simulacros e Simulação*”. Estar e não estar. Dotada de um realismo extremo, a obra de Bia Lessa recupera radicalmente o interesse fenomenológico pela materialidade dos objetos, tido como promessa de realidade, autenticidade e verdade em um mundo que tem se tornado progressivamente mais fugidio e efêmero; sobretudo em função das transformações ocasionadas pela proliferação do uso das tecnologias da comunicação. Em relação ao uso de recursos tecnológicos para a criação de experiências expográficas, a diretora teatral assume uma postura crítica e decolonial⁵⁴. Bia Lessa expõe a necessidade de se questionar o mito da modernidade aplicado à expografia, propondo alternativas para o pensamento do pacto colonial na contemporaneidade. Bia propõe uma reflexão sobre a incorporação acrítica dos modelos de expografia tecnológica difundidos internacionalmente, bem como um entusiasmo excessivo com o uso das novas tecnologias aplicado ao espaço expositivo. Segundo ela, “a gente tem um lado nosso ainda colonizado, e mesmo um lado deslumbrado [com as tecnologias da comunicação]. Acho que tem que baixar essa bola. Isso não tem interesse” (LESSA, 2021). Em sua visão:

A tecnologia pela tecnologia é uma perda de tempo, o que importa é o conteúdo. A tecnologia é uma ferramenta para o conteúdo. O que é apoiado em tecnologia são coisas ocas e ultrapassadas, que ficam ultrapassadas logo. Então, é isso. Sabe aquela instalação que é um brinquedinho totalmente artesanal, que quando você aciona faz um barulho? Aquilo, para mim, é a grande tecnologia. Aquilo tinha que estar presente, mais do que telas e projeções. [...] A tecnologia é importante, mas tem que se tomar um cuidado imenso. Se não, vira espelho para índio. O deslumbramento com as tecnologias, isso eu acho que é um problema. E o Paulo Mendes [da Rocha] falava isso deslumbrantemente. Ele dizia que as novas tecnologias têm uma coisa complexa, porque a gente não sabe como elas são feitas. Fica uma

⁵⁴ O pensamento decolonial, emergente na segunda metade do século XX, busca desprender-se das macro-narrativas ocidentais, contrapondo-se à retórica da modernidade. Trata-se de um novo modo de pensar, comprometido com a justiça econômica e igualdade global (MIGNOLO, 2017). Na visão de Catherine Walsh (2018), o esforço de teorização decolonial deriva das lutas pela transformação social, política e cultural. O olhar decolonial demanda uma certa rebeldia, insurgência e ação, com o intuito de subverter a dominação colonial e a disseminação do pensamento binário, baseado em dicotomias como homem X natureza, mente X corpo, civilizados X bárbaros, *high tech* X *low tech*. A tese apresentada afirmou, em diversos momentos, a tentativa de profissionais brasileiros alinharem-se ao discurso decolonial, ao questionar os paradigmas internacionais associados à expografia tecnológica.

espécie de magia. E você pode ser enganado por ela com muita facilidade (LESSA, 2021).

A alternativa proposta por Bia Lessa se ancora em uma espécie de “retorno do real” (FOSTER, 2017); parafraseando o título da obra publicada em 1996. A artista demonstra um particular interesse pela exibição de objetos do cotidiano e a criação de ambientações domésticas em suas instalações. Em particular, nota-se um grande entusiasmo pela valorização das culturas populares e do cotidiano ordinário, bem como da inteligência presente na construção de objetos a partir de materiais descartados. O interesse genuíno por temas relacionados à cultura popular brasileira indica uma eventual aproximação entre a obra de Bia Lessa e Lina Bo Bardi; ainda que a arquiteta ítalo-brasileira não seja uma referência direta para a *designer* dos anos 1990. Em entrevista, Bia Lessa afirma não conhecer profundamente a obra de Lina Bardi; apesar de que alguns amigos, como a cantora e compositora brasileira Maria Bethânia, para quem Bia planejou vários cenários de seus *shows*, já a terem alertado sobre a semelhança entre ambas as abordagens (LESSA, 2021). Tanto Lina quanto Lessa, em algumas montagens, incorporavam modos de exibição característicos das feiras ou pequenas vendas de artesanato; propondo, para tanto, cabideiros e nichos de madeira. O importante é revelar o cotidiano corriqueiro, o dia a dia como ele é. Para ambas, o realismo se afirma como um fundamento importante para o pensamento expográfico.

O realismo de Lina, o realismo de Lessa

Lina Bo Bardi e Bia Lessa comungavam de uma postura projetual de rejeição à ideia de cenografia; demonstrando um notável interesse pela materialidade e tectonicidade das coisas. Ainda, o entusiasmo pela cultura popular brasileira e a relevância visceral atribuída ao cotidiano ordinário são aspectos importantes para entender a poética de ambas as obras. Das exposições de Bia Lessa, podemos recordar a presença de joguinhos artesanais (como o futebol de botão e de dedo), bonequinhas, louças, xícaras, toalhinhas bordadas e painéis do Pavilhão de Hannover; as garrafas de guaraná-Jesus e as referências a manifestações culturais brasileiras (como Corpus Christie, Círio de Nazaré e Carnaval), na Mostra do Redescobrimto. Esse fascínio especial por objetos dessacralizados, manifestado por Lessa, faz recordar o protagonismo que o cotidiano assume nos projetos expográficos de Lina Bo Bardi; bem como o interesse pela ativação de aspectos particulares da cultura brasileira. Apesar das pontes que podem ser traçadas entre as experiências museográficas da artista e da arquiteta, Bia Lessa afirma que: “*eu não conheço nada da Lina. [Maria] Bethânia fala da Lina, que foi uma referência para ela, para o Caetano [Veloso], para o [Gilberto] Gil. Ela tinha um amor imenso pelo artesanal, pela sofisticação da inteligência popular. Ela foi uma pessoa que olhou para o Brasil e falou: ‘isso é extraordinário’*” (LESSA, 2021). Não podemos estabelecer, portanto, uma relação de causalidade direta entre as obras de Lina e Lessa. Nos parece oportuno, porém, assinalar que Bia Lessa parece ter acessado as discussões levantadas no âmbito da arquitetura paulista a partir de seu contato com Paulo Mendes da Rocha (e, sobretudo, com as experiências mais imaginativas e livres de sua obra: os projetos de cenografia teatral). A amizade com Paulo pode nos oferecer uma chave de interpretação para compreender as aproximações de Bia Lessa à noção de realismo (também presente na obra de Lina).

A arquiteta ítalo-brasileira exerceu forte influência para a construção do campo da museografia brasileira no contexto do pós 2ª Guerra Mundial. Com efeito, podemos nos recordar das montagens expográficas pensadas por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo em sua primeira sede, na rua Sete de Abril (1947). O museu foi implantado no interior do edifício Guilherme Guinle, projetado pelo arquiteto Jacques Pilon, na sede do jornal Diários Associados. Apresentaria a coleção formada por Assis Chateaubriand, um importante jornalista e empresário, proprietário de um dos maiores conglomerados de mídia da América Latina entre as décadas de 1930 e 1960. Sob esse aspecto, é interessante comentar a atuação de grupos de mídia como agentes promotores da criação de instituições museológicas no contexto brasileiro (a exemplo da Fundação Roberto Marinho, nos anos 2000). O acervo do MASP era composto por obras de peso, escolhidas em sua maioria pelo curador Pietro Maria Bardi, e que representavam a histórica canônica da arte ocidental. Nas experiências museográficas do período, estava presente o caráter didático atribuído à expografia de Lina Bo, cujo pensamento exprimia que “*a intenção é provocar o choque e a curiosidade da investigação*” (BO BARDI, 1951, cf. SCHEFFLER & LANDAL, 2016, p. 153). Entretanto, o papel educativo a ser exercido pelo MASP intencionava contribuir para a formação crítica da população brasileira. Conforme aponta Renato Anelli, “*o MASP se implanta, portanto, como um museu de caráter formativo, onde a explicação didática não significa uma doutrinação, mas sim uma formação de sujeitos capazes de elaborar um juízo de valor estético e cultural*” (ANELLI, 2009).

Já estava presente, na primeira versão do MASP, a intenção de conferir liberdade de percurso ao visitante; para além do desenvolvimento de um papel pedagógico-educativo. As chamadas “*exposições didáticas*”, que se assemelhavam a um almanaque de imagens, pretendiam atrair jovens para a pinacoteca, contribuindo para a formação de um público preparado para a fruição das coleções do museu. Nas chamadas “*vitruines de formas*”, eram exibidas peças de diferentes culturas e períodos em um mesmo espaço. Nessa primeira montagem, a arquiteta criou um percurso linear a partir do desenho de estruturas tubulares que acompanhassem a disposição dos painéis; influenciada pelas experiências da museografia moderna italiana. Como referências, podemos citar os trabalhos de Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Franco Albini e BBPR. No projeto do MASP, estavam presentes elementos como a transparência e a intenção de

destacamento das obras em relação às paredes. O viés educacional do MASP se alinhava às experiências de matriz estadunidense desenvolvidas pelo *Museum of Modern Art* (MoMA), que impulsionou a criação de diversas instituições pelo mundo, voltadas à orientação e formação de públicos. Devido às dificuldades financeiras do orçamento do MASP, era importante que a museografia assumisse uma condição de flexibilidade e adaptabilidade. A experiência se inseria em um processo de reflexão crítica sobre o papel dos museus na segunda metade do século XX. O próprio marido de Lina e curador, Pietro Maria Bardi, afirmava que o Museu de Arte de São Paulo se configuraria uma espécie de “anti-museu”, descolando-se da tradição europeia ao propor a construção de novas camadas de significação e vivência da arte.

Em um país jovem como o Brasil, considerava-se ainda mais importante o desenvolvimento de museus não alinhados aos padrões europeus do século XVIII; buscando aproximar-se ao público e à cultura brasileira. A arquiteta defendia uma visão dessacralizadora da arte e da expografia, como indica o seguinte depoimento: “*acho que no MASP eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas*” (BO BARDI, cf. FERRAZ, 2015, p. 8). Em outro trecho, Lina Bo Bardi afirma: “*não procurei a beleza. Procurei a liberdade. Os intelectuais não gostaram. O povo gostou*” (BO BARDI, cf. AGUIAR, 2015, p. 51). Esse discurso guarda inusitadas semelhanças com a postura defendida pelos organizadores da Mostra do Redescobrimto (em particular, o ex-banqueiro Edegar Cid Ferreira); e, talvez, com a irreverência dos arranjos expográficos de Bia Lessa. Nas palavras da arquiteta, o museu “*se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. A finalidade do Museu é formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte*” (BO BARDI, cf. FERRAZ, 2015, p. 4).

A intenção emancipadora presente na criação do Museu de Arte de São Paulo se desenvolveu, de forma ainda mais acentuada, no arranjo expográfico concebido para a segunda sede do MASP, na Avenida Paulista (1968), que apresentou ao público os “cavaletes de cristal”. Os suportes de vidro, fixados numa base de cimento (e estabilizados por uma cunha de madeira), tornaram-se conhecidos por romper com a expografia tradicional, criando uma situação de transparência e imprevisibilidade. As etiquetas dispostas na parte de trás dos cavaletes sugerem a postura ativa do público, que deve contorná-los para saber mais sobre as obras em questão. Do ponto de vista espacial, a arquiteta buscava criar novas formas de circulação no espaço museológico, que conferissem maior liberdade na autodeterminação dos percursos dos visitantes. Em suas palavras, “*eu falo em uma coreografia expositiva, porque não é uma cenografia, uma montagem, uma expografia... é uma coreografia em que o visitante participa da exposição*” (BO BARDI, cf. MACIEL, 2018). A partir desse trecho, é interessante destacar a rejeição em relação à noção de cenografia, presente nos pensamentos de Lina Bardi e Bia Lessa. Ambas parecem compartilhar de uma visão que pretende oferecer ao público uma experiência realista e visceral do espaço, que depende da participação ativa do visitante no ambiente expositivo.

Essa postura de rompimento com as convenções do espaço museográfico tradicional, o apreço pela incorporação das culturas populares brasileiras e a predileção pelo desenvolvimento de soluções simples podem ser interpretados como importantes pontos de conexão entre as abordagens de Lina Bo Bardi e Bia Lessa. Como exemplo, podemos citar a exposição “**Bahia no Ibirapuera**” (1959), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (**Figura 22**). Estava presente a intenção de apresentar a cultura viva a partir da exibição de objetos, música, comida, danças e cheiros. Os recursos expográficos utilizados buscavam criar um ambiente multissensorial estimulante, permeado pela disposição de santos, carrancas, orixás e ex-votos, exibidos sobre bases de concreto e conchas. Foram instalados ventiladores para movimentar as árvores de cataventos, e projetores para apresentar imagens em *slides*. O chão da mostra foi recoberto com folhas secas de eucalipto, de modo a estimular os sentidos do visitante. O tapete de Lina nos lembra vagamente as flores de papel crepom de Bia Lessa, na Mostra do Redescobrimto.

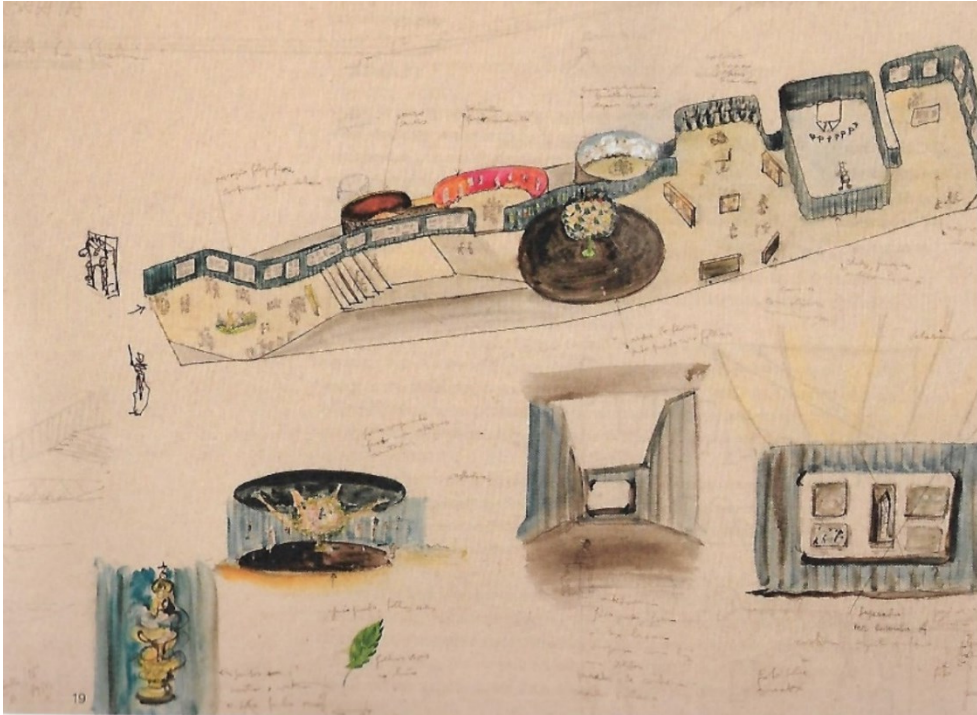


Figura 22. Croquis para exposição “Bahia”, no Ibirapuera. Fonte: SARTORELLI, 2019, p. 47.

Outro caso interessante a ser recordado é a exposição “**Nordeste**” (1963), que inaugurou o Museu de Arte Popular do Unhão, na Bahia, igualmente projetado pela arquiteta (**Figura 23**). A mostra pretendia suscitar uma reflexão crítica sobre a precariedade em que sobrevive considerável parte da população brasileira, no limite da miséria. A arquiteta propõe pensar a arte a partir de um viés político, apresentando os detalhes de uma civilização construída em um contexto de escassez generalizada de recursos, tomando o lixo como matéria-prima. A exposição pretendia enaltecer a cultura popular ligada a problemas reais, do ponto de vista do fazer técnico. Eram exibidos objetos executados a partir de lâmpadas queimadas, caixas velhas, jornais, latas de lubrificantes e retalhos de tecidos. Como explica Lina, “*essa exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura*” (BO BARDI, cf. FERRAZ, 2015, p. 38). O acervo exibido era composto por objetos díspares, incluindo bustos de santos barrocos, ex-votos semelhantes a máscaras africanas, crucifixos, colchas de retalho, espanadores de palha, castiçais de lata, cestas de vime, pratinhos, tachos, garrafas, urnas, cachimbos e teares. Segundo a arquiteta, a exposição mostraria a riqueza da civilização nordestina, tecnicamente pensada em todos os detalhes: “*desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, aos bules, brinquedos, móveis, armas*” (BO BARDI, cf. FERRAZ, 2015, p. 36).

Para tanto, foram estabelecidas as seguintes sequências expositivas: Índio, Jangada, Pilões, Carrancas do rio São Francisco, Painel da Literatura de Cordel, Armários e suportes com ex-votos, Santos e Figuras de cerâmica. Cada uma dessas sequências foi organizada a partir do princípio da repetição de objetos – incluindo vasos, vasilhas, potes, painéis, tigelas, cestas de vime, cumbuquinhas, castiçais, garrafas, imagens de santinhos barrocos, colheres, estátuas, crucifixos, papel de seda, cachimbos, rendas, brinquedos, máscaras africanas, teares, tachos e bonecas (RANGEL, 2009). Como vemos, havia uma miríade de utensílios presentes nas casas nordestinas. Aproximando-se aos interiores domésticos, as peças eram expostas sobre caixotes de madeira, prateleiras ou pedestais baratos. As soluções adotadas – simples, mas de grande inventividade criativa – recuperam os modos de organização de ambientes voltados ao comércio popular, feiras de artesanato e mercadinhos. O projeto, ainda, buscou sugerir diferentes formas de olhar para o espaço, considerando a instalação de redes no teto, inalcançáveis para se deitar, que prestavam homenagem às culturas indígenas. Na mostra, seria possível escutar músicas

como “Saudade da Bahia”, de Dorival Caymmi, aos domingos. É possível traçar um paralelo entre essa ambientação e o Pavilhão de Hannover, de Bia Lessa; considerando a organização de objetos reais a partir da lógica da acumulação e o *design* expográfico incorporando elementos do cotidiano popular.



Figura 23. Exposição “Nordeste”, no Solar do Unhão. Fonte: FERRAZ, 2015, p. 40.

O interesse por objetos do cotidiano pode ser vislumbrado em outras exposições montadas pela arquiteta, como a primeira mostra temporária do MASP da Avenida Paulista, intitulada “**A mão do povo brasileiro**” (1969). Em colaboração com Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves, a exposição apresentou ao público aproximadamente três mil objetos da cultura material brasileira (incluindo produções desde o sertão do Nordeste, até o sul do Brasil). Em sua grande maioria, as peças exibidas eram de autoria e datação desconhecida. Novamente, a ordenação dos elementos no espaço se pautava pela acumulação de objetos semelhantes e separação dos ambientes por estrados ou tablados de madeira de pinho (RANGEL, 2009). Destaca-se, inclusive, a incorporação do espaço aéreo para a concepção da mostra – algo que passou a fazer parte da poética de Bia Lessa. No teto, existia uma trama quadriculada de tubulações em que foram fixados objetos grandes, como uma canoa e redes (FABRIS, 2021). Dispositivos expográficos apresentavam detalhes dos ambientes domésticos populares brasileiros, como o uso de gaiolas de passarinhos ou utensílios de cozinha pendurados nas paredes. Dentre os objetos exibidos, estavam engenhos, prensas, oratórios, bonecos de pano, relógios, copos de candomblé, instrumentos musicais, marionetes, latas de querosene, cadeira de barbeiro do século XIX, esculturas de artistas anônimos, utensílios de palha e vime, máscaras de congada, roupas de vaqueiro, pilões, candeeiros, dentre outros. Ao fundo do ambiente, foram localizadas sete colchas de retalhos, dispostas uma ao lado da outra.

Entre 1977 e 1986, Lina Bo Bardi se envolveu com o projeto de intervenção na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, para a implantação do SESC. A obra foi realizada depois de um período de relativo ostracismo da arquiteta, em decorrência da Ditadura Militar no Brasil. No contexto do pré Redemocratização, tornou-se comum que as mostras ganhassem ares festivos, assemelhando-se ao universo de feiras livres e parques de diversões (sem perder seu caráter didático e informativo). Era possível observar o rompimento das barreiras para a exibição de objetos do cotidiano, na década de 1980. A programação do SESC incentivava as brincadeiras educativas com crianças e a recordação da memória afetiva dos idosos. Como analisa Francesco Perrotta-Bosch (2021, p. 323), “o objetivo por trás da estratégia para o SESC Fábrica da Pompeia era claro: atrair para as exposições um grande público não acostumado a museus”.

Nas exposições concebidas por Lina para o SESC, é possível notar a aproximação a uma abordagem lúdica, didática e informativa do espaço expositivo, criando pontes de inclusão para pessoas desacostumadas da frequência a espaços culturais. Essas mostras apresentam uma maior diversificação dos itens apresentados nas exposições, incluindo artefatos produzidos industrialmente e objetos de estética duvidosa. O ordinário, o banal, e até mesmo o feio, eram legitimados nas mostras de Lina Bardi do período.

Com efeito, podemos citar a “**Exposição do Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social**” (1982), cujo escopo previa a exibição de trabalhos feitos por funcionários – que, como assinala Francesco Perrotta-Bosch (2021, p. 320), “*estavam muito longe de ser obras primas*”. Logo, a exibição incluía objetos de estética questionável e um tanto disparatados: toalhinhas bordadas de crochê, ornamentados mobiliários, vasos de cerâmica, potes, prateleiras, pequenas esculturas de gesso, pinturas de naturezas-mortas, entre outros (**Figura 24**). Na montagem dessa inusitada mostra, Lina criou alguns ambientes com objetos agrupados por similaridade e desenhou um suporte expográfico de madeira, distante das paredes feitas com blocos de concreto projetadas para o SESC, em que foram penduradas as telas pintadas. Algumas soluções expográficas chamavam a atenção pela ironia: como a “cama de motel” utilizada por Lina para a exibição de uma colcha de cetim (SARTORELLI, 2019) (**Figura 25**).



Figura 24. Exposição “O belo e o direito ao feio”. Fonte: SARTORELLI, 2019, p. 63.

Figura 25. “Cama de motel” para exibir colcha: Captura de tela. Curso ministrado por Francesco Perrotta-Bosch, promovido pelo SESC Pompeia e Istituto di Cultura Italiano. São Paulo, 2021.

Para justificar a exposição desse conjunto inusitado, Lina mobilizou o conceito de “*kitsch*” em seu memorável texto curatorial “O ‘Belo’ e o Direito ao Feio”⁵⁵. Como sabemos, a noção de *kitsch* nasce por volta dos anos 1860 e 1870 no vocabulário de artistas e colecionadores de arte em Munique, tendo como base os verbos “*kitschen*” [atrapancar] e “*verskitschen*” [trapacear] (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, acesso em 2022). O termo *kitsch* recupera a estética de objetos populares que comumente adornam a rotina ordinária, desassociando-se de critérios meramente utilitários (**Tabela 1**. A ambientação doméstica e os princípios de ordenação de objeto). Essa noção incorpora a ambientação do cotidiano de pessoas comuns, baseando-se em um pronunciado decorativismo de caráter ao mesmo tempo afetivo e extravagante. Vincula-se, portanto, a uma estética do supérfluo que pretende resgatar os prazeres da vida habitual. Como pontua Abraham Moles (2007, p. 32), “*o kitsch é essencialmente democrático, é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana. [...] O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance*”. Outra questão importante são

⁵⁵ Segue a transcrição do texto de Lina Bo Bardi: “O ‘Belo’ e o direito ao Feio. A expressão *Kitsch* surgiu na Alemanha no fim do século XIX quando a Revolução Industrial tomou definitivamente o poder. É o estigma da alta burguesia culta contra os setores da mesma classe, menos afortunados, que através da industrialização começavam a ter acesso aos ‘Tesouros da Arte’, ao ‘Belo’. Esta pequena exposição não é uma – Integração do Kitsch – é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente, que nunca conheceram o ‘conceito’ de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todo este processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: o Povo. E o Povo nunca é *Kitsch*. Mas esta é uma outra história” (Lina Bo Bardi, cf. PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 320).

as formas de agrupamento desses objetos, que podem ser realizadas de acordo com os seguintes princípios:

A ambientação doméstica e os princípios de ordenação de objetos	
Inadequação	Baseado no desvio do objetivo nominal (gigantismo ou miniaturização). Está presente, por exemplo, em objetos de fins turísticos/ <i>souvenirs</i> .
Acumulação	Fundamenta-se no atravancamento ou <i>frenesi</i> , seguindo a lógica pós-moderna do “ <i>Less is a bore</i> ” (VENTURI, BROWN & IZENOUR, 2003).
Percepção sinestésica	Mobiliza a maior parte de canais sensoriais possíveis, simultaneamente ou de maneira justaposta.
Meio-termo	O <i>display</i> de objetos se constitui a partir da acumulação de meios, opondo-se à arte de vanguarda ao buscar a inclusão de objetos aceitáveis para a massa.
Conforto	Criação de harmonia próxima a um padrão de exigência médio. Busca mobilizar sensações, sentimentos, formas e cores espontâneas, de fácil aceitação.

Tabela 1. A ambientação doméstica e os princípios de ordenação de objetos. Elaborada pela autora, adaptada de MOLES, 2007.

O conceito, apesar de sua corrente aplicabilidade para designar o mau gosto artístico e produções de qualidade inferior, é mobilizado na museografia de Lina como uma estratégia para a valorização da cultura popular; não apenas no que diz respeito à curadoria dos objetos, mas também ao modo de exibi-los. Lina nutria um particular interesse pela exposição de objetos de verdade, extraídos de culturas populares. A dimensão do realismo perpassa a obra museográfica da arquiteta. Um outro exemplo interessante é a exposição “**Caipiras, Capiaus: Pau a Pique**” (1984), planejada para o SESC Pompeia. A mostra se pretendia como uma denúncia ao processo de conversão de caipiras em boias-frias que, para Lina Bardi, representa “*um adeus e, a um tempo, o convite à documentação da história do Brasil*” (BO BARDI, cf. PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 309). A arquiteta optou pela exibição de objetos do cotidiano, que faziam recordar os próprios hábitos dos frequentadores do SESC. Logo, Lina Bardi enviou quatro de seus colaboradores em viagens de prospecção de objetos (que incluíram gaiolas de passarinhos, vassouras, cama, pilão, cestos de palha, galões de vidro, cartazes, um monjolo e uma moenda). Conforme instruiu Bo Bardi, “*nada que pudesse parecer folclore*” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 309). Para o sul de Minas Gerais, foram Marcelo Ferraz e Victor Nosek; e para o sul do estado de São Paulo, Juvenal Pereira e Miguel Paladino. Nessas excursões, foi solicitado que se tomasse especial atenção aos relatos dos moradores locais. Não parece tão distante a abordagem metodológica da arquiteta ítalo-brasileira em relação à viagem encabeçada por Bia Lessa com o intuito de reunir objetos para o Pavilhão de Hannover; ou a coleta de depoimentos de moradores locais para a Casa de Cultura de Paraty (como veremos adiante).

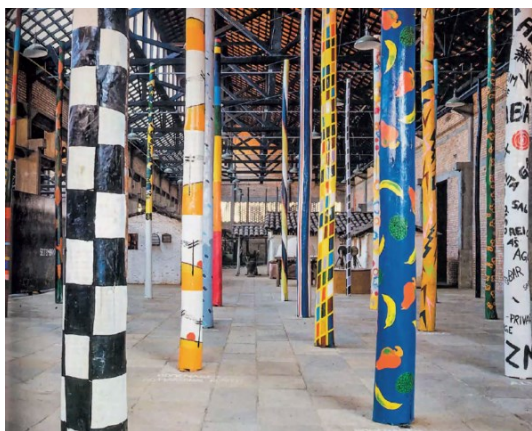


Figura 26. Caipiras, capiaus: pau a pique. Bosque de paus-mastro.

Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/586875395172256823/>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Figura 27. Casas de pau a pique. Captura de tela. Curso ministrado por Francesco Perrotta-Bosch, promovido pelo SESC Pompeia e Istituto di Cultura Italiano. São Paulo, 2021.

Na entrada da mostra no SESC Pompeia, o visitante era recebido por um colorido bosque de paus-mastro (**Figura 26**), sendo convidado a deslocar-se pelo espaço em um movimento coreográfico. Lina rejeitou o desenho de um aparato expográfico e optou por erguer um conjunto real de construções de pau-a-pique: casa com telhado de barro, alambique, capela e paiol. Como aponta Francesco Perrotta-Bosch, “*não fazia sentido para a arquiteta que aquilo fosse cenografia*” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 310). Então, o SESC convidou o casal mineiro Antônio José da Mota e Tereza Maria, conhecidos como “Capitão e Dona Zita”, para realizar as construções em pau-a-pique, dotadas de um realismo extremo (**Figura 27**). Dentro da casa, era possível ouvir um rádio tocando *rock*, orações, canções caipiras (como de Milionário e José Rico) e até mesmo um discurso do presidente Juscelino Kubitschek.



Figura 28. Caipiras, capiaus: pau a pique. Captura de tela. Curso ministrado por Francesco Perrotta-Bosch, promovido pelo SESC Pompeia e Istituto di Cultura Italiano. São Paulo, 2021.

Afinal “*nada ali era de mentirinha, o bar funcionava: tinha cachimbos, fumo e, principalmente, cachaça*” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 311). As pessoas, inclusive, chegavam a ir à capela rezar para as imagens de São Gonçalo e Santo Antônio, deixando bilhetinhos no altar com pedidos. Havia também um ninho de galinhas, em gravetos; e um grupo de homens-espantalho feitos pelo artesão Elias e vestido com roupas compradas em um brechó. O artista italiano Leone Miroglio foi convidado a fazer um mural abstrato que continha inscrições como “Junho Mês da Fogueira” e “Setembro Mês de Garoa”. Dona Zita até ensinou às equipes do SESC como realizar flores de papel para enfeitar o altar e o teto. Uma vaca chegou a ser levada à abertura da mostra no SESC Pompeia, e acabou protagonizando o evento por causa de sua poderosa mijada, no meio da exposição (**Figura 28**).

Há outros exemplos igualmente interessantes, como a mostra “**Mil Brinquedos para a Criança Brasileira**” (1982). Nesse caso, Lina Bo Bardi concebeu a exposição de um amplo conjunto de brinquedos industrializados e artesanais, incluindo uma profusão de “bonecas, ursinhos de pelúcia, o Fred Flinstone, bebês, porquinhos motorizados, o Jerry (nêmesis do rato Tom), ETs, camelos, galinhas, coelhinhos, o Pepe Legal e centopeias de plástico” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 317). Um dos espaços mais criativos da mostra era o “curral de Playmobil” (**Figura 29**). Contrastando à overdose de brinquedos doados pelas principais indústrias então atuantes no mercado brasileiro (tais como Rosita, Trol, Gulliver e Lego); outro importante conjunto de objetos artesanais foi exibido, incluindo “*mais de uma centena de bonecas de pano: negras, brancas, de saia listrada, de vestido florido, de camisa de bolinhas, bebês, meninas, vovós, além de todos os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo*” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 317). O teto do galpão

se encontrava repleto de balões multicoloridos e pipas, pretendendo suscitar a participação ativa do público com a criação de um grande carrossel. A experiência foi acompanhada de uma instalação sonora composta por Beth Bento, que integrava trechos de Caetano Veloso, Chico Buarque e cantigas populares.



Figura 29. Mil Brinquedos para a criança brasileira. Captura de tela. Curso ministrado por Francesco Perrotta-Bosch, promovido pelo SESC Pompeia e Istituto di Cultura Italiano. São Paulo, 2021.

Já em **“Entreato para crianças”** (1985), as soluções expográficas buscavam incluir a participação ativa e corporal do visitante (**Figura 30**). Por exemplo, podemos citar a piscina de papel picado azul combinada a uma instalação sonora que reproduzia o ruído de animais. Talvez, essa solução não esteja formalmente tão distante da piscina de grãos criada por Lessa no pavilhão de Hannover. Na mostra do SESC Pompeia, porém, o grande destaque eram esculturas de animais, algumas das quais coletadas diretamente em galpões de escolas de samba paulistas e cariocas, já que a mostra foi realizada poucas semanas depois dos desfiles de Carnaval daquele ano. Segundo relatos, *“em exposição esteve a Onça Caetana, da Vai-vai. De agremiações paulistas também vieram um leão, um galo, um cavalo branco, um cavalo preto, uma anta e um elefante branco de tromba levantada. Perto da porta, tinha o macaco de uns quatro metros de altura vindo da Mangueira”* (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 325). O carrossel da exposição dos Mil Brinquedos foi readaptado com novos bichos para a exposição, incluindo animais empalhados e insetos, dispostos à altura do olho das crianças.

O caráter lúdico e imaginativo, o incentivo à participação do público, o realismo, a presença de elementos do cotidiano, a criação de atmosferas familiares, os recursos de interatividade *“low tech”*, o interesse pela artesanidade e pelas culturas populares são elementos que aproximam as abordagens de Lina Bardi e Bia Lessa. A intenção de dessacralização do espaço museográfico, a rejeição ao decorativismo, o pensamento expográfico em função do espaço, o entusiasmo por processos de curadoria compartilhada e a tentativa de aproximação ao grande público através da inclusão de aparatos cenográficos são temas importantes para ambas as *designers*. O deambular pelo espaço expositivo e a importância conferida à participação corpórea do público são aspectos recorrentes tanto na obra de Lina, como na de Lessa. As experiências por ora descritas revelam a intenção de aproximar o ambiente expositivo do grande público, estimulando novas formas de frequência e relacionamento com o universo museológico. Está presente, na abordagem de ambas, uma intenção de romper com as formas tradicionais de apresentação e constituição dos acervos; favorecendo sua apropriação, por vezes lúdica e imaginativa, pelo público de massas.



Figura 30. Perspectiva geral da mostra “Entreato para Crianças”. Lina Bo Bardi.
 Fonte: SARTORELLI, 2019, p. 99.

A relação com a cultura do cotidiano parece conformar uma linhagem original e interessante no âmbito da museografia brasileira, que vem se desenvolvendo desde finais dos anos 1940, no sentido de romper com as distinções entre obra de arte e objeto ordinário. Trata-se de um movimento ampliado de destruição da experiência artística em favor da vivência do cotidiano que dominou o clima cultural na segunda metade do século XX; e que influenciou a produção cultural museográfica no Brasil, como vimos a partir dos exemplos abordados neste estudo. Em termos de metodologia e soluções formais, pudemos perceber evidentes aproximações na poética de Lina Bo Bardi e Bia Lessa. Em ambas as obras, é possível verificar o questionamento do modelo do ‘cubo branco’ e das soluções associadas à museografia tradicional. Entretanto, é necessário pontuar algumas distinções significativas. Para Lina, era frequente a mistura de objetos e a falta de hierarquia entre os espaços. Para Lessa, porém, observa-se um papel maior atribuído à exposição enquanto narrativa espacial, exprimindo um determinado ponto de vista ou viés sobre diversos assuntos. *Fazer ver* de outro modo (isto é, do modo da artista) se configura como um procedimento importante para Bia; em cuja obra pode-se destacar a acentuação de seu caráter dramático-persuasivo em relação às concepções de Lina. As polêmicas geradas em torno de algumas das experiências de Bia Lessa (sobretudo a Mostra do Redescobrimento), no entanto, evidenciam a conformação de um acalorado campo de disputas, na virada do milênio, entre grupos que defendiam a permanência de modelos expográficos ‘tradicionais’; e outros que viam na encenação museográfica uma potente chave de transformação do espaço expositivo contemporâneo.

“A arte não precisa de cenografia”⁵⁶. O Redescobrimento e a crise do cubo branco

O caráter cenográfico e festivo atribuído à Mostra do Redescobrimento proporcionou um intenso debate intelectual à época de sua realização, reativando as discussões sobre a persistência (ou crise) do modelo museográfico do cubo branco no século XXI. O evento reativou polêmicas que vinham pululando o campo museográfico brasileiro desde os anos 1980, ocasião em que algumas exposições passaram a incorporar a linguagem das instalações artísticas, explorando formas experimentais de interação com o público. Em 1985, a XVIII Bienal de São Paulo ficou conhecida como a “**Bienal da Grande Tela**”, na qual a curadora Sheila Leirner criou um espaço de 100m de comprimento em que foram expostas dezenas de pinturas de grandes dimensões (**Figura 31**). Essa exposição gerou considerável repercussão, pois alguns artistas se sentiram desrespeitados ao verem suas obras exibidas daquela maneira e criticaram a excessiva interferência dos produtores de exposições (SALVAT, s.d.). A própria incorporação do termo cenografia (em substituição à noção de expografia), nos anos seguintes, demonstra a transformação profunda que o espaço expositivo vinha sofrendo naquele momento. A ideia de cenografia, oriunda do campo do teatro, buscava contextualizar a exibição da obra de arte, enfatizando a função comunicativa da exposição e acentuando seu caráter ficcional (GONÇALVES, 2004). Principal elemento norteador da Mostra do Redescobrimento, a cenografia expográfica sugeria a teatralização do espaço a partir do uso de *displays* coloridos, painéis, iluminação, instalações sonoras, entre outros recursos.



Figura 31. Bienal da Grande Tela.

Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal>>.

Acesso em: 04 mar. 2022.

A abordagem cenográfica do *design* de exposições pretende estabelecer um contraponto à difundida noção de “cubo branco”, que se refere à criação de espaços expositivos de caráter abstrato, *a priori* neutro e ascético, adequado para a exposição de obras de arte moderna e contemporânea. A ideologia do cubo branco alude à perspectiva da sacralização da obra de arte, “lançando mão de métodos pretensamente transcendentais de presença e poder” (O’DOHERTY, 2007, p. 13). Para tanto, parte de uma estratégia de descontextualização radical, buscando remover quaisquer elementos que possam prejudicar a leitura dos objetos artísticos. O modelo do cubo branco dialoga intimamente com o pensamento da arquitetura moderna, incorporando elementos como a planta livre e flexível, o tema de transparência, a entrada de luz natural, a funcionalidade e, sobretudo, a ausência de mediação entre espaço e obra. O cubo branco mobiliza o pensamento da arquitetura como “invólucro neutro”, marcado pela flexibilidade de seus interiores. Nesse sentido, a concepção espacial se ancora em critérios funcionais, racionais

⁵⁶ Comentário do galerista André Millan sobre a cenografia presente na Mostra do Redescobrimento, cf. FIORAVANTE, 2000.

e estéticos; constituindo-se independentemente do projeto museográfico e curatorial. Esse modelo se constituiu a partir da exposição realizada por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1929), que elegeu o branco como a melhor cor de fundo para permitir a visualização das obras de arte moderna.

O cubo branco se contrapunha às formas de expor comuns nos gabinetes de curiosidades ou câmaras das maravilhas, desenvolvidos entre os séculos XVI e XVIII, bem como nos museus historicistas de caráter enciclopédico, como o Museu do Louvre (inaugurado em 1793) e o Museu de História da Arte de Viena (1872-1891), que apresentavam salas decoradas a partir de repertórios ornamentais compatíveis com o caráter da arte que abrigavam. Esse modelo foi testado no Museu dos Monumentos Franceses, por Alexandre Lenoir (1795-1816), em que se pretendia reproduzir a atmosfera da época a partir da criação de cenários. Outra intervenção importante do período foi a criação do Sir John Soane Museum (Londres, 1813), que se tornou conhecida pelo uso engenhoso do espaço para potencializar a visualização da vasta quantidade de objetos exibidos. A museografia empregada nos museus-casa ou *period rooms*, como na fazenda de George Washington em *Mount Vernon* (Virgínia, 1860), frequentemente incluía artefatos de uso cenográfico que buscavam recompor a criação de interiores autênticos, encenando situações próximas ao uso cotidiano dos objetos. A compartimentação espacial presente nesses ambientes começou a se diluir no século XX, assim como a ampla decoração e policromia que caracterizava seus espaços interiores.

O entendimento da arquitetura como envelope neutro, associado ao pensamento do cubo branco, demonstra a “*a confiança na versatilidade máxima dos containers de planta livre. Um espaço neutro, um forte suporte tecnológico e a máxima plurifuncionalidade seriam a melhor resposta ao caráter sempre mutante e complexo do museu contemporâneo*” (MONTANER, 2003, p. 43). O espaço é pensado para possibilitar o isolamento da obra de arte, garantindo condições ideais para sua observação. Apesar de a planta livre favorecer a visão total e unificada das galerias expositivas e estimular o livre-arbítrio do visitante para a autodeterminação de seus percursos; por outro, espera-se que o indivíduo assuma comportamento passivo, restringindo-se a admirar as obras em exposição e testemunhar as opções estéticas enunciadas pela curadoria. A educação do olhar do visitante buscava estimular sua concentração reflexiva, evitando distrações visuais ou apelos multissensoriais. O simples ato de conversar não é estimulado, e há poucos lugares em que se possa sentar confortavelmente. Segundo Dernie (2006, p. 14), “*a experiência do visitante é reduzida a uma observação lenta em um contexto quase silencioso, distante de qualquer referência ao mundo exterior*”.

Conforme pontua Cifuentes (2011), a segunda metade do século XX foi marcada pela crítica ao modelo do cubo branco, acusado de afastar o espaço artístico da sociedade e de tornar os museus inacessíveis ao público comum devido à ausência de mediação entre as coleções e o público. Igualmente, a neutralidade do cubo branco passou a ser questionada, considerando-se o forte caráter ideológico que norteia sua composição racionalizada. Ademais, esse modelo se mostrava inadequado em relação às novas experimentações empreendidas no âmbito da arte moderna e contemporânea, sobretudo o desenvolvimento de *performances*, instalações *site specific*, arte ambiental e vídeo arte. Segundo Josep Maria Montaner descreve no livro “*As formas do século XX*” (2002), a crítica radical às estruturas tradicionais do espaço da arte e o rompimento das fronteiras entre as disciplinas artísticas envolvem a busca pelo estabelecimento da interação com o espectador, convidado a assumir postura ativa para a composição de seu percurso. Ainda que o modelo do cubo branco já demonstrasse sinais de esgotamento, uma expressiva quantidade de acadêmicos ainda o consideravam a maneira mais correta de se expor um objeto cultural ou obra de arte. A irreverência da Mostra do Redescobrimento, sobretudo do Módulo Barroco de Bia Lessa, suscitou acalorados debates sobre o tema.

Alguns artigos publicados pela mídia da época não pouparam críticas a quase nenhum dos módulos. De um modo geral, diversos galeristas se posicionaram contra as evasões cenográficas da Mostra. A respeito do Módulo Arte Contemporânea, a galerista Regina Boni afirmou que “o

Paulinho [referindo-se ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha] *errou a mão*” (BONI, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). Segundo ela, “*as paredes pintadas de cinza contrariam tudo o que a gente conhece sobre montagem. A arquitetura interferiu muito*” (BONI, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). Para muitos, as críticas sobre essa exposição se concentraram na visão de que a cenografia não deve “*sufocar a obra de arte*” (AGUILAR, cf. CAETANO, s.d., p. 119), como apresentou Nelson Aguilar, sob o risco de confundir o espectador ou favorecer leituras direcionadas. De acordo com essa posição, a professora do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP, Ana Mae Barbosa, afirmou que “*a associação entre procissão e carnavalização induzida pela cenógrafa empobrece a exposição porque reduz o seu significado a uma única interpretação*” (BARBOSA, 2001). Segundo ela, “*exposições que conduzem a uma única interpretação são autoritárias e limitadoras da capacidade crítica do espectador*” (BARBOSA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). Por sua vez, Stella Teixeira de Barros, professora de Estética e História da Arte da Faculdade Santa Marcelina e diretora do Departamento de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, afirmou o seguinte:

Quando os quesitos pedagógicos são preteridos e o apelo visual excessivo tende a deformar a informação sobre as obras, como vem ocorrendo em diversas exposições, o estrago é grande. Exposições que recorrem a tais recursos não estariam colaborando para uma desintegração da cultura? Em diversas mostras da Associação Brasil + 500, hoje *Brasil Connects*, estes são dados reais: apesar do esforço inegável da entidade em proporcionar belas exposições e em levar arte brasileira para fora, entre acertos e erros a balança tende a perder para os últimos. Merecem referência alguns exemplos: a exposição do “Barroco” na Mostra do Descobrimento, que vinha envolta numa esfuziante teatralização das procissões religiosas, prescindia de qualquer informação básica: nenhuma explicação nas paredes, uma exigência cenográfica. Além do mais, a exuberância não escondia uma generalizada confusão cronológica e funcional das imagens sacras: onde a maioria das peças era de altar o tratamento foi processional – com casos inversos também (BARROS, 2001-2002).

A crítica interpela de maneira enfática os problemas decorrentes da teatralização do percurso expográfico, bem como a abordagem descontextualizada dos objetos em relação a suas funções utilitárias. Para além da falta de elementos explicativos nas paredes, podemos acrescentar o problema em relação à segurança dos acervos apresentados por essa mostra – já que grande parte das peças não estava protegida por vitrines. Foi furtado um resplendor em prata que adornava a cabeça de São João Evangelista e uma escultura portuguesa em madeira policromada do século XVIII (FIORAVANTE, 2000). Para o galerista André Millan, excetuando-se as seções Arqueologia e Imagens do Inconsciente, a proposta cenográfica comprometeu todos os módulos. Em sua opinião, “*é impossível substituir museologia por cenografia*” (MILLAN, cf. FIORAVANTE, 2000). Em entrevista, afirmou: “*passei os últimos dois dias montando a peça de Tunga e pude notar que a cenografia limpa criada por Paulo Mendes da Rocha funciona nos módulos Arte Moderna e Arte Contemporânea. Tive dificuldades em ver os módulos Olhar Distante e Arte Barroca. **A arte não precisa de cenografia***” (MILLAN, cf. FIORAVANTE, 2000, grifo nosso). O ataque à presença de cenógrafos no *design* de exposições partiu também do crítico de arte e pesquisador Rafael Rosa. Segundo ele:

O final do percurso, do módulo [da Arte Barroca], mais do que qualquer outro na mostra Brasil + 500, redescobre-se como a prova de que **a arte brasileira não carece de cenógrafos**, nem mesmo de curadores que façam leituras do que já é patrimônio nacional. O que falta são museus permanentes e bem instalados para que, no lugar de o público percorrer os meandros da mente de quem quer que tenha pensado uma exposição, uma fantasia gigantesca e passageira, possa ter seu contato de frente com a arte produzida neste país (ROSA, cf. POLO, 2006, p. 287, grifo nosso).

Quando Bia Lessa foi questionada a respeito dessa polêmica, sua resposta foi precisa. “*Obviamente a arte não necessita de nada. A questão é ‘onde’ a obra vai estar: numa parede branca, amarela ou cinza. Por mais branca que seja, sempre vai haver interferência*” (LESSA, cf. ALZUGARAY, 2022). Entretanto, as críticas foram efusivas. Na opinião de Luisa Strina, os recursos cenográficos acabaram distraindo o público do que era realmente importante: a exibição dos acervos. Para ela, “*as obras, com raras exceções, são só coadjuvantes de uma cenografia sedutora, mas totalmente antididática*” (STRINA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). A galerista também criticou os excessivos gastos dispendidos com a montagem cenográfica. Segundo divulgado pela mídia da época, apenas o módulo de Bia Lessa custou aproximadamente R\$1,1 milhão (FIORAVANTE, 2000). Afinal, “*com esse dinheiro gasto em decoração, daria para construir um museu*” (STRINA, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). Por sua vez, Ricardo Trevisan comentou que “*a mostra é polêmica, sobretudo no que diz respeito à montagem cenográfica*” (TREVISAN, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). De acordo com ele, via-se “*assustador excesso no Barroco, escuro em Olhar Distante; sombrio e frio no Arte Contemporânea, vibrante e cativante no Arte Popular e louvável no Imagens do Inconsciente*” (TREVISAN, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000c). Em outra entrevista, Trevisan assinalou que:

A iluminação do Olhar Distante estava péssima, não dava para ver nada, mas fiquei realmente assustado com o módulo Arte Barroca. Ali tudo é mal proporcionado. **As obras de arte servem apenas de ornamento para a cenografia.** Sair dali e ir para os módulos de arte moderna e contemporânea é realmente um alívio [...]. Talvez esse tipo de cenografia exagerada agrade o público leigo, mas não sei se esse é o caminho para a popularização da arte (TREVISAN, cf. FIORAVANTE, 2000, grifo nosso).

Na visão de Socorro de Andrade Lima, a encenação desvia o foco da obra de arte. No entanto, ela assinala o caráter elitista dessa observação. Em suas palavras, “*essa é uma visão de quem entende de arte. As pessoas, em geral, gostam, e muito*” (LIMA, cf. POLO, 2006, p. 284). Na mesma direção, seguiu o comentário do crítico Teixeira Coelho, que achou adequada a adoção do partido cenográfico como estratégia de inclusão do grande público, “*que é para quem as exposições se fazem*” (COELHO, cf. CAETANO, s.d., p. 120). Alguns pareceres foram favoráveis aos arroubos cenográficos do Redescobrimento, como o do produtor cultural Emílio Kalil. Segundo ele: “*Bia Lessa, com suas catedrais de madeira, som e luz, e seus tapetes floridos de procissões, tocou em todos os nossos sentidos, fazendo-nos experimentar um paraíso ao mesmo tempo divino e profano*” (KALIL, cf. POLO, 2006, p. 283). Por sua vez, o historiador Otávio Araújo também demonstrou uma visão positiva sobre o módulo barroco. Em suas palavras, “*quem pode resistir ao fato do incenso, da música, do ouro que criam esse grande cenário? Grande cenografia que a igreja faz com que seja o grande momento da glória de Deus*” (ARAÚJO, cf. POLO, 2006, p. 296). Haroldo de Campos talvez tenha realizado o comentário mais positivo dentre os analisados sobre a cenografia de Bia Lessa. Segundo ele:

Entendo que Bia Lessa captou o essencial do barroco: a festa, o espetáculo, o coreográfico, o maravilhamento. O barroco é o âmbito do lúdico, como tantas vezes tem afirmado esse nosso grande especialista nas manifestações do período, o poeta Affonso Ávila, o estudioso da festa processional mineira, do ‘Áureo Trono’. Não creio que uma exposição destinada democraticamente a visitantes de todos os estratos sociais (que, aliás, ocorreram em multidão) deva se ater a rígidos critérios museológicos de preceito para o especialista. [...] Assim, os tapetes de flores amarelas, os canteiros e aclives de flores roxas dispostos por Bia Lessa numa feliz jardinagem do imaginário encenam para o visitante o fausto e a vertigem da arte barroca, timbre fundamental e pervasivo da expressão brasileira, plástica ou literária (CAMPOS, 2000).

As polêmicas instauradas a partir da abordagem cenográfica da Mostra do Redescobrimento enfatizam o papel da exposição como campo de conflitos e disputas, demonstrando um franco embate de posicionamentos e perspectivas que sinalizam um contexto de crise da museografia moderna e franco questionamento da “*ilusão de que seria possível não ter nenhuma intervenção em relação à obra de arte*” (LESSA, 2021). De alguma maneira, a forte reação das elites intelectuais brasileiras (que, em sua maioria, posicionaram-se contrárias à cenografia expográfica), demonstram a luta simbólica visando à manutenção de uma visão de mundo favorável a seus interesses, perpetuando sua condição privilegiada de acesso cultural ao mundo das artes. Por outro lado, é evidente o interesse demonstrado pelas elites econômicas em adentrar o campo da cultura e ampliar sua esfera de influência em direção ao grande público.

Ninguém parece discordar que a democratização do acesso à cultura se configura como uma demanda primordial na contemporaneidade. Os modos de atingir esse objetivo, entretanto, configuram-se como um campo de batalhas. O argumento ‘conservador’, em defesa da museografia moderna, perde forças paulatinamente em função do enorme público atingido por experiências como a Mostra do Redescobrimento (e da afirmação de critérios quantitativos como indicadores de ‘sucesso’ atingido por ações culturais). Amparando esses processos, as transformações do contexto político e legislativo brasileiro passaram a possibilitar, cada vez mais, o avanço do capital privado sobre o campo cultural. Entretanto, as condições de encomenda ou realização de uma obra não impedem que o produto gerado possua um valor artístico *per se*; e as dimensões de irreverência e transgressão presentes na expografia de Bia Lessa reivindicam para o módulo Arte Barroca seu caráter enquanto objeto de arte (ainda que posicionando-se como uma antiarte, isto é, representando a total negação dos cânones da museografia tradicional).

Apesar das polêmicas, como reflete Bia Lessa, “*esses embates são muito fundamentais, querem dizer que alguma coisa mudou*” (LESSA, 2021). O caráter disruptivo assumido pela experiência do Módulo Barroco revela a incorporação de uma certa “*ética da transgressão*” que, segundo a psicanálise, baseia-se na ruptura dos paradigmas até então existentes (CHAVES, 2009). Nesses casos, o processo de tomada de decisão se norteia a partir da consciência do proponente, que não se mostra preocupado em agradar ao público geral ou especializado. Outro caso que elucida esse tipo de abordagem foi a mostra “*Itaú Contemporâneo – 1981-2006*”, inaugurada na Avenida Paulista, em 2007. Na ocasião, Bia Lessa decidiu expor obras de vários artistas no chão da sala, encimadas por um grande espelho instalado no teto. A ideia surgiu a partir da primeira visita da diretora teatral ao Itaú Cultural, conforme atesta o depoimento de Bia Lessa:

Eu fui chamada ao Itaú Cultural para fazer uma exposição comemorativa, de arte contemporânea. Tinham obras geométricas muito conhecidas, que todo o mundo tinha visto. Mas, quando estávamos montando a exposição, acabei vendo algumas obras ainda encaixotadas, encostadas no chão, na posição horizontal. Quando vi aquilo, fiquei muito louca, foi um deslumbramento para mim. Era uma forma totalmente diferente de ver a obra, deitada no chão. Um ponto de vista inusitado, intrigante. Foi aí que surgiu a ideia de expor as obras na horizontal. Peguei algumas obras e coloquei no chão, deitadas sobre uns pequenos palcos. E a pessoa tinha que dar a volta para vê-la. No teto, tinha um grande espelho, mas você podia ver a obra. [...] Acho bastante interessante essa perspectiva, **de você olhar pela primeira vez uma coisa que você já viu sempre, de uma outra maneira**. O Antunes Filho falava sempre que, para você entender o que é um copo d’água realmente, tinha que estar no meio do deserto do Saara, com sede, naquela aridez, naquela secura. Essa ideia estava na Mostra do Itaú Cultural. Isso ainda é uma coisa que me persegue: **instigar a olhar para as obras como se fosse a primeira vez** (LESSA, 2021, grifo nosso)

O depoimento de Bia Lessa demonstra, novamente, a dimensão existencialista presente em sua obra e o entusiasmo pela possibilidade de ver, de outra maneira, o que nunca foi percebido (recuperando um certo espírito *à la* Guimarães Rosa). Essa inusitada montagem, entretanto, não foi previamente comunicada aos artistas que teriam suas obras expostas no evento, e descobriram a ousadia expográfica apenas no momento de inauguração da mostra. Muitos deles expressaram descontentamento e irritação com a sobreposição da solução museográfica à visualização das obras. Alguns depoimentos foram bastante fortes, como o do artista Antônio Manuel, que disse: “*Eu tô [estou] puto. Meu quadro não foi feito para ficar no chão. É uma violentação moral*” (MANUEL, cf. BERGAMO, 2007). O depoimento de Paulo Pasta também demonstrou inconformismo com a proposta expográfica. Como ele disse, “*O que está em jogo, pra ela, é a cenografia, o espetáculo, e não a obra. [...] Essa menina fez uma piada com o trabalho da gente. Trabalho de 40 anos! Não admito isso*” (PASTA, cf. BERGAMO, 2007). O artista carioca Daniel Serise igualmente reclamou do partido museográfico adotado. Em suas palavras, “*a gente faz a obra, coloca um ponto de fuga na tela na altura dos olhos da pessoa, calcula tudo isso. Ela coloca o quadro no chão e daí f... tudo*” (SERISE, cf. BERGAMO, 2007).

Apesar dos questionamentos, Bia Lessa reafirmou que sua proposta museográfica pretendia propor uma nova possibilidade de percepção das obras. Não se trata da imposição de uma visão, mas do levantamento de uma perspectiva interpretativa proporcionada pela realização de um evento temporário. Conforme esclarece a diretora teatral, “*o espaço é uma opinião, e aquela é a minha. Não se trata de consenso, e sim da liberdade do meu trabalho. A proposta não é gerar polêmica, é de fato quebrar paradigmas*” (LESSA, cf. OLIVEIRA, 2007). No ponto de vista da Bia Lessa, está presente a ideia de que “*limites existem para serem superados. Talvez até tenha passado do limite acadêmico, mas eles podem ser ampliados. Disseram até que profanei os quadros, mas acho que os sacralizei. Quando as pessoas veem uma tela na parede, ficam um segundo. Na sala [do Itaú Cultural], ficam horas*” (LESSA, cf. OLIVEIRA, 2007). A mostra do Itaú Cultural foi apoiada pelo artista e curador Siron Franco, que reforçou o interesse pela ação disruptiva, dado o caráter efêmero da exposição. Em sua visão, “*relaxa, moçada. Depois tudo volta para a parede*” (FRANCO, cf. BERGAMO, 2007). Espírito semelhante parece ter envolvido o curador Nelson Aguilar na Mostra do Redescobrimento. Retomando suas palavras: “*tudo muda neste mundo, por que exposição de arte não pode mudar, tem de ser salão tradicional? Quanto mais a antiarte é incorporada à arte, mais ela torna-se arte, porque a arte hoje abarca a consciência do entorno*” (AGUILAR, cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 2000b).

Depois do Redescobrimento: Jean Nouvel entra em cena

O ‘olhar para dentro’ pretendido pela megaexposição almejava criar um leque de possibilidades para estruturar a produção cultural e acadêmica do país, lançando-o no circuito cultural internacional. A Mostra do Redescobrimento esteve em exibição entre os dias 24 de abril e 07 de setembro do ano 2000. No ano seguinte, a Associação Brasil + 500 se converteu em *Brasil Connects*, com o objetivo de coordenar as ações de itinerância nacional e internacional do megaevento (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001). Seus módulos foram fragmentados e exibidos, de maneira independente, no Rio de Janeiro, Distrito Federal, Maranhão, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Espírito Santo. Alguns foram ainda mais longe, e passaram a compor a programação cultural de cidades como Buenos Aires, Lisboa, Londres, Oxford, Cambridge, Paris, Bordeaux, Nova Iorque, Washington e Bilbao. Havia outros planos premeditados para quando a Mostra do Redescobrimento terminasse. Mobilizando os pesquisadores e intelectuais que atuaram na curadoria do evento, foi aventada a possibilidade de se criar um centro de referência para sintetizar acervos sobre múltiplos aspectos da cultura brasileira. O banco de dados serviria como uma relevante base de estudos artísticos, antropológicos, etnográficos e sociais ao concentrar coleções de grande relevância para se compreender os processos de formação cultural da nação, pretendendo contribuir para a estruturação da pesquisa acadêmica realizada no país. A ousada iniciativa, entretanto, acabou não saindo do papel⁵⁷. O que se conseguiu efetivamente fazer, depois do término da megaexposição, foi o encabeçamento de outras mostras de grandes proporções realizadas no Parque do Ibirapuera, coordenadas pela *Brasil Connects*. Esse processo, entretanto, foi bruscamente interrompido devido à falência do Banco Santos, decretada em novembro de 2005, e à repentina prisão de Edemar Cid Ferreira, em 2006, condenado pelos crimes de formação de quadrilha, lavagem de dinheiro e gestão fraudulenta (TOGNOLLI, 2006).

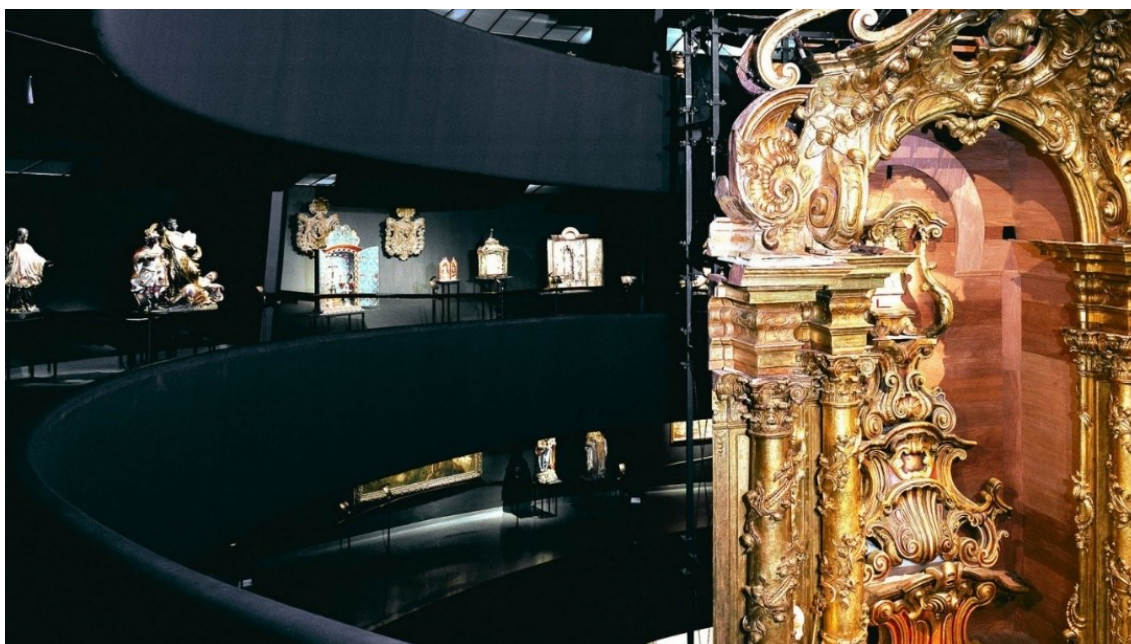


Figura 32. Exposição *Brazil Body and Soul*, no Museu Guggenheim de Nova Iorque. Fonte: MENDELSON, 2016.

Para além da difusão da cultura brasileira no exterior, pretendia-se estabelecer um contato entre o Brasil e a Fundação Guggenheim, envolvida em processos de expansionismo internacional. Como resultado, foi realizada a exposição “***Brazil Body and Soul***” (PEDROSA, 2021), que ficou em exibição no Museu Guggenheim de Nova Iorque, entre os dias 10 de outubro de 2001 e 29 de maio de 2002, seguindo depois para o Museu Ashmolean de Oxford e para o Museu Guggenheim de Bilbao. A mostra atraiu cerca de dois milhões de visitantes, sendo considerada

⁵⁷ Depoimento do curador Luciano Migliaccio, que atuou no módulo “Arte do Século XIX” da Mostra do Redescobrimento, em set. 2021.

um sucesso de público (PEDROSA, 2021). A exposição, cuja centralidade foi assumida por um altar de cinco andares do século XVIII, transportado da Igreja de São Bento de Olinda, propôs a imersão do visitante em uma ambientação negra, de acentuado caráter cenográfico no interior do museu moderno, em cuja espiral despontavam joias, adornos emplumados e objetos preciosos (**Figura 32**). Sob curadoria de Edward Sullivan, professor de história da arte na *New York University*, a exposição exibiu uma expressiva quantidade de obras, criando um panorama artístico brasileiro entre o século XVII e a contemporaneidade; apesar do destaque atribuído ao período barroco) (FIALHO, 2005). A mostra incluiu obras de figuras importantes do panorama artístico brasileiro, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Adriana Varejão. O co-curador da exposição, Germano Celant, tornou-se um dos principais articuladores do projeto de criação de uma filial Guggenheim no Brasil.

O projeto cenográfico da mostra foi encarregado ao arquiteto francês Jean Nouvel, que tinha se tornado mundialmente conhecido por trabalhos como o Instituto do Mundo Árabe (Paris, 1981-87), Teatro da Ópera (Lyon, 1986-1993), Fundação Cartier (Paris, 1991-1994), Galeries Lafayette (Berlim, 1991-1996) e Lucern Culture and Congress Center (Lucerna, 1989-2000). A abordagem arquitetônica de Nouvel busca o estabelecimento de uma ousada combinação entre acabamento tecnológico e compreensão do lugar (BENEVOLO, 2007). O arquiteto demonstra interesse pela compressão temporal entre passado, presente e futuro; mesclando motivos de tradição e inovação, artificialidade e naturalidade, transparência e opacidade (CASAMONTI, 2011). Sua obra pretende configurar uma expressão arquitetônica inovadora, dotando um certo ar contemporâneo a edifícios que, ao mesmo tempo, recuperam imagens e sugestões do passado. O pensamento estético do arquiteto parte da seleção de gêneros e ícones que lhe parecem apropriados para o desenvolvimento de um exercício de composição formal.

Considerando o conjunto de sua obra, observa-se pouca coerência estética e estrutural. Conforme publicado na revista “*L’Architecture d’aujourd’hui*” (1984), sua abordagem arquitetônica nasce de uma “*reflexão exaustiva sobre dados do programa que determina a escritura arquitetônica, de modo que cada objeto pede uma arquitetura diferente*” (BENEVOLO, 2007, p. 188). O próprio depoimento do arquiteto vai de encontro à análise apresentada. Em suas palavras, “*essa é mesmo a base de meu trabalho. Quando crio algo, busco algo específico, novo. Não busco seguir um único vocabulário, mas sim o oposto. Sinto-me mais próximo de um diretor de cinema: para cada questão, um sentimento diferente deve agir*” (NOUVEL, cf. ANDRADE, 2001). Sua abordagem arquitetônica prioriza surpreender e emocionar o público com a criação de efeitos inesperados e imagens hiper-realistas. Os espaços projetados se valem da construção de sequências, roteiros ficcionais e enquadramentos. Com efeito, a arquitetura de Nouvel pode ser interpretada a partir da construção de narrativas de caráter cinematográfico, resultando em projetos que apresentam visões espetaculares e sedutoras do contexto em que se inserem. A cenografia da mostra “*Brazil, Body and Soul*”, sob muitos aspectos, revela a abordagem cinematográfica enunciada pelo arquiteto, sobretudo em função do radical escurecimento do espaço, justificado por Nouvel a partir do seguinte raciocínio:

É a sinergia de algumas ideias. A primeira delas veio de uma série de objetos de arte barroca que vi. Religiosos, eles possuem um mistério e um esplendor incrível por causa do ouro que possuem. Apresentar as obras do barroco com um foco de luz na escuridão é um efeito muito poético e emocionante. Outra ideia veio do próprio espaço, do museu projetado por Frank Lloyd Wright. Pensei em inverter totalmente a cor, de branco para preto. Tal oposição, como se fosse o negativo de uma foto, seria uma nova visão, no mesmo espaço, o que representa em respeito a ele. Conseguimos criar um novo espaço com todos os elementos arquitetônicos de seu criador (NOUVEL, cf. ANDRADE, 2001).

A intervenção de Nouvel no Guggenheim de Nova Iorque causou acaloradas polêmicas em âmbito nacional e internacional. Para alguns, como o jornalista Júlio Mariani, a exposição “é

impressionante e desperta forte sentimento de orgulho verde-amarelo em quem não tem a alma apequenada por preconceitos caipiras” (MARIANI, cf. FIALHO, 2005). Por outro lado, a exposição foi objeto de severas críticas, como as publicadas pelo então curador do Museu de Arte da Pampulha, Adriano Pedrosa, na Revista Art Forum. Segundo ele, “os *blockbusters* vêm e vão, mas a imagem fragmentária e perversa do Brasil divulgada nesta exposição levará tempo para ser corrigida” (PEDROSA, s.d.). Em sua interpretação, o posicionamento descontextualizado de obras no escuro, esperando para serem descobertas pelos visitantes, assume caráter indisfarçadamente colonialista. Outros comentários diziam respeito à falta de iluminação da mostra. Como assinalou o professor de história da cultura brasileira na Universidade da Pensilvânia, José Neistein, é estranho pintar as paredes do Guggenheim de preto; já que “o que caracteriza o Brasil é justamente a luminosidade. [...] Mas, se ele [Jean Nouvel] decidiu por isso, deveria pelo menos ter posto iluminação de qualidade – não se consegue distinguir os pormenores, os detalhes, e muito menos ler as etiquetas das obras” (NEISTEIN, cf. AGÊNCIA ESTADO, 2001). Na opinião de Michael Kimmelman, “a instalação do sr. Nouvel não é especialmente amigável para pessoas que têm problemas para enxergar no escuro, sem mencionar que a instalação, como as transformações anteriores do Guggenheim por arquitetos famosos, compete com a arte que ostensivamente exhibe” (KIMMELMAN, 2001, trad. nossa).

Um espetáculo de luz e som projetado no interior do saguão sugeria a visualização de “um dossel com folhas, como se estivesse em uma floresta tropical” (KIMMELMAN, 2001, trad. nossa). De acordo com Stella Barros, a exposição mostra a arte brasileira com o formalismo de uma mercadoria visual. Segundo ela, “a decoração ambiental, a cargo de Jean Nouvel, melindra sua reputação como arquiteto: em nome de uma ‘liberdade artística’, faz o papel de um cenarista-decorador-escultor, monta seu próprio espetáculo e relega a arte e a história da arte a um segundo plano” (BARROS, 2001-2002). Em sua crítica, pode-se perceber uma certa sobreposição hierárquica entre arquitetura e cenografia expográfica, relegando o decorativismo a uma posição subalterna. Ainda, a crítica aponta como negativa a competição visual entre o objeto de arte e a cenografia expográfica, recuperando a ideologia do cubo branco. Ainda, o conjunto apresentado foi questionado por seu “efeito kitsch pseudo-amazônico” (MIELI, s.d.); sugerindo uma certa visão estereotipada do Brasil como um paraíso tropical desconhecido a ser desbravado pelo visitante (estrangeiro). Essa abordagem superficial da cultura brasileira foi reforçada no comentário publicado pelo jornal *The New York Times* sobre a mostra, transcrito a seguir:

A instalação do arquiteto francês Jean Nouvel é apropriadamente exagerada, considerando que a mostra é sobre uma cultura gloriosa e conscientemente excessiva. Uma amostra da cultura brasileira, a mostra divide as atenções entre o barroco e o moderno. Fisicalidade, espetáculo, erotismo e prazer: os clichês da cultura brasileira são todos representantes do *leitmotiv*, em objetos deslumbrantes que misturam raízes indígenas, africanas e europeias (KIMMELMAN, 2001, trad. nossa).

Como pontua Ana Fialho (2005), essa exposição serviu como um evento de contato para as negociações acerca da possível implantação de um museu Guggenheim em solo brasileiro. Esse pode ter sido o principal produto das ações pós-Redescobrimento encabeçadas pela Brasil Connects. Desde a Mostra do Redescobrimento, a Associação Brasil + 500 se dedicou a “garantir a exclusividade [da negociação com a Fundação Guggenheim] para o Brasil, num momento em que Argentina e Chile também estavam interessados” (CID FERREIRA, cf. BLOCH, 2001). Em 1999, começavam a ser veiculadas as primeiras notícias de que o Brasil estaria interessado em sediar uma filial Guggenheim (FIORAVANTE, 1999). É relevante destacar, entretanto, que o modelo expansionista adotado pela Fundação Guggenheim a partir das iniciativas de Thomas Krens⁵⁸ apresentava claros sinais de esgotamento no início do novo milênio: como indica o fechamento das unidades Soho (2001) e Las Vegas (2003) (NOBRE, s.d.). A recessão econômica, agravada

⁵⁸ Diretor responsável pela consolidação da visão global que norteou a expansão internacional dos museus Guggenheim entre os anos 1988 e 2008.

pelo episódio do 11 de setembro de 2001, provocou o abandono do novo projeto megalomaniaco do arquiteto canadense Frank Gehry para Nova Iorque: o Guggenheim East River, cujo impressionante tamanho seria cerca de oito vezes maior do que a sede em Bilbao. A severa crise mobilizou o deslocamento das iniciativas de criação dos museus Guggenheim para além do eixo Europa-Estados Unidos, incluindo países da América Latina e Oriente Médio como prioridades de negociação.

Contando com a mediação da Associação Brasil +500, interessada em viabilizar o projeto da nova filial brasileira, o país se afirmou como um dos principais alvos de interesse da Fundação Guggenheim nesse contexto. No meio do caminho, porém, a Prefeitura do Rio de Janeiro rompeu com Edemar Cid Ferreira e passou a realizar as tratativas diretamente com a Fundação Guggenheim. Conforme explicou o então Secretário de Urbanismo Alfredo Sirkis, a ruptura ocorreu devido a uma suposta ‘falta de transparência’ envolvendo as negociações mediadas por Edemar Ferreira, “*uma figura polêmica no meio cultural*” (BLOCH, 2001e), que estaria favorecendo o clima de competitividade entre as cidades brasileiras para receberem a filial Guggenheim. De sua parte, Cid Ferreira afirmou publicamente que “*nunca intermediou, não intermedeia e não intermediará*” (BLOCH, 2001e) negociações de nenhuma cidade com a Fundação Guggenheim. Em meio a tais controvérsias, seguiam as conversas entre Thomas Krens e diversos municípios brasileiros. O otimismo com a parceria Guggenheim-Brasil era tão grande que Thomas Krens chegou a propor a construção de quatro sedes brasileiras, “*cada qual com o perfil que atenda aos anseios da cidade interessada*” (BLOCH, 2001a). A ideia de construir “*um museu desmembrado em quatro*” (BLOCH, 2001b) – com filiais no Rio de Janeiro, Recife, Curitiba e Salvador – circulou durante vários meses, em meio às tratativas com a fundação estrangeira.

No ano 2000, o arquiteto Frank Gehry realizou uma viagem ao Brasil para analisar as potenciais sedes dos novos museus (NAME, 2002). Como sabemos, Gehry se dedicou à exploração do gesto expressivo como o principal fundamento da arquitetura. Sua obra atingiu grande notoriedade internacional, sobretudo a partir do Museu Guggenheim de Bilbao (1997), principal âncora cultural do processo de renovação urbanística empreendido na cidade espanhola. O imediato sucesso atingido pelo projeto (que recebeu quase 4 milhões de visitantes em seus primeiros quatro anos de operação), contribuiu para a difusão do chamado “Efeito Bilbao” que, segundo Will Hunter, caracteriza-se por congregar os seguintes aspectos: arquitetura icônica, presença de um “arquiteto estrelado” e localização do projeto em região considerada desindustrializada ou degradada (HUNTER, cf. MEIRA, 2014, p. 135). O Guggenheim de Bilbao se tornou um caso paradigmático para o pensamento da arquitetura contemporânea, contribuindo para a difusão internacional do *marketing* urbano como estratégia para incentivar a promoção internacional da imagem das cidades.

De acordo com o crítico Hal Foster, “*depois dessa obra, a arquitetura não foi mais a mesma, e vivemos a cada novo projeto do gênero uma espécie de ‘Efeito Bilbao’, no qual cada cidade procura construir um espetáculo de magnitude similar, com o objetivo de atrair novos fluxos de capital*” (FOSTER, cf. BONATES, 2009). Depois da inauguração do museu, Gehry chegou a receber mais de cento e trinta solicitações de caráter semelhante, para as quais elaborou uma série de variações do tema das cascatas de titânio (FREITAS & CAZES, 2010). Para a Fundação Guggenheim, o projeto no Brasil era visto como uma excelente oportunidade de expansão para além do hemisfério norte, abrindo espaço para a valorização da “*importância da cultura sul-americana*” (KRENS, cf. PIMENTA, 2003). Seu interesse compreendia a ideia de transformar a filial numa “*plataforma para canalizar a arte local para os mercados afluentes, como forma de multiplicar as oportunidades de negócio*” (ARANTES, 2010, p. 27). O Guggenheim brasileiro apresentaria a possibilidade de ampliar a conexão internacional da arte nacional, além de promover intercâmbio cultural com as demais sedes da Fundação Guggenheim – incluindo os museus de Nova Iorque, Veneza, Berlim, Bilbao e Las Vegas. Como sugere o seguinte trecho, as discussões em território brasileiro acabaram se concentrando na cidade do Rio de Janeiro:

No Brasil, negociavam com Krens o vice-presidente da República, Marco Maciel (empenhado na candidatura de Recife), um ex-diretor do Banco Central e então presidente do Projeto Guggenheim Brasil, Arnin Lore, e o banqueiro e curador Edegar Cid Ferreira, empenhado na candidatura de São Paulo) [...]. Disputando a filial sul-americana do Guggenheim com Santiago do Chile, Buenos Aires, São Paulo, Recife e Salvador, **o Rio foi escolhido para receber o museu**. Edegar Cid Ferreira ainda lutava por São Paulo, mas Krens garantiu que os empresários cariocas contribuiriam com bom aporte de recursos para o acervo do museu – e que o Rio precisava reverter energicamente sua imagem negativa, como fora o caso de Bilbao (ARANTES, 2010, p. 27).

A discussão sobre o Guggenheim Rio começou durante a gestão do arquiteto Luiz Paulo Conde como prefeito do Rio de Janeiro, entre os anos de 1997 e 2000. Segundo o ex-prefeito, “*nossa ideia era localizar o museu na praça XV, no projeto da Frente Marítima de recuperação daquela região da cidade, integrando o Guggenheim com outros espaços já existentes no local, como o Museu Histórico Nacional, a Casa França-Brasil, o Paço Imperial, dentre outros*” (CONDE, cf. ZEIN, 1996). A localização da Praça XV também era defendida por Edegar Cid Ferreira, apesar do risco de que a implantação de um museu naquela localidade bloqueasse a vista para o mar. Essa possibilidade, entretanto, acabou sendo abandonada. Avaliou-se que seria mais pertinente dotar o megamuseu de uma função específica: contribuir para a revitalização da zona portuária carioca a partir da filiação ao planejamento estratégico.



Figura 33. Thomas Krens, Diretor da Fundação Guggenheim no Pier Mauá (2000). Fonte: BLOCH, abr. 2001.
Figura 34. Arquiteto Frank Gehry e Oscar Niemeyer (2001). Fonte: FREITAS e CAZES, dez. 2010.

Poucos meses depois da realização dos Jogos Olímpicos de Barcelona, consultores da administração municipal – tais como Jordi Borja, Oriol Bohigas e Nuno Portas – foram contratados para prestar assistência para a realização do primeiro plano estratégico do Rio de Janeiro, que devia subsidiar a candidatura da cidade como sede dos Jogos Olímpicos de 2004 (rejeitada pelo Comitê Olímpico Internacional) (SILVESTRE, 2017). A gestão do prefeito César Maia (2001-2009), que venceu duas eleições consecutivamente, deu andamento às tratativas sobre a possível instalação de um museu Guggenheim na cidade (O GLOBO, 2017). O Plano Estratégico Porto do Rio (2001), que estabelecia diretrizes para a revitalização da região portuária, buscava promover a imagem da cidade no contexto global a partir da realização de grandes projetos de arquitetura, encarregados a arquitetos internacionalmente reconhecidos. O plano tomou como referência experiências realizadas em outras metrópoles do mundo, como os casos de *London Docklands* (na Inglaterra) e *Puerto Madero* (em Buenos Aires). Diante desse contexto, a revitalização da zona portuária ganhava contornos importantes na definição de políticas públicas para a cidade. Receber o Guggenheim brasileiro iria de pleno encontro às ambições anunciadas pelo poder público.



Figura 35. Cerimônia de assinatura do contrato de construção do Guggenheim no Rio, em 30 abr. 2003. Na foto estão Thomas Krens (esq.), o então prefeito Cesar Maia (centro) e o arquiteto Jean Nouvel (dir.). Fonte: VALLE, 2015.

Figura 36. Jean Nouvel, durante visita ao Rio de Janeiro para apresentar o projeto do Museu Guggenheim, no Pier Mauá. 04 nov. 2003. Fonte: Acervo O Globo, acesso em 23 jun. 2020.

Acompanhado de Thomas Krens, Gehry contribuiu para selecionar o local mais adequado a receber o novo Guggenheim. Depois de avaliar espaços como o Forte de Copacabana e uma área limdeira ao Museu de Arte Moderna (no Parque do Flamengo), escolheu-se o Pier Mauá. O próprio Thomas Krens afirmou acreditar ser o Pier Mauá o melhor lugar para receber a intervenção. Segundo ele, o atracadouro “é estratégico para a história e a vida social da cidade e tem uma localização central” (KRENS, cf. NAME, 2002). Em algumas reportagens, chegou a ser anunciado que o Guggenheim Rio seria projetado por ambos os arquitetos: Gehry e Nouvel (BLOCH, 2001d). O arquiteto Frank Gehry chegou a ser noticiado pela mídia como “o nome mais cotado para assumir a empreitada no Rio” (BLOCH, 2002b). Apesar de sua participação efetiva no processo (**Figura 33/Figura 34**); o projeto acabou sendo encarregado a Jean Nouvel (**Figura 35/Figura 36**). Essa situação parece ter gerado um certo constrangimento. Nas palavras de Gehry, “selecionei o local para o museu e eles depois contrataram o [Jean] Nouvel. Mas o Nouvel é amigo, então está tudo bem” (GEHRY, cf. FREITAS & CAZES, 2010).

Por que Gehry foi preterido para o projeto em relação a Nouvel? Podemos ponderar que a repetição formal de projetos semelhantes ao de Bilbao pode ser prejudicial para a rentabilidade da iniciativa (ARANTES, 2010); o que justificaria a escolha estratégica do arquiteto francês. De acordo com Leslie Sklair (2006), a excessiva repetição de soluções pode romper com o delicado equilíbrio em que se apoia a produção de ícones arquitetônicos. O próprio Gehry estava sofrendo dificuldades para dar continuidade à sua atuação junto à Fundação Guggenheim, como vemos pelo cancelamento do projeto de East River e o até hoje não finalizado Guggenheim Abu Dhabi (cuja inauguração está prevista para 2025) (CROOK, 2021). Ademais, pode ser que Jean Nouvel contasse com a simpatia de alguns dos principais entusiastas do projeto. Como sabemos, o ex-prefeito da capital fluminense, Luiz Paulo Conde, tinha sido jurado de um concurso promovido em 1999 pelo governo de Paris para escolher o projeto arquitetônico do Museu do Quai Branly (inaugurado em 2006). O referido concurso elegeu a proposta de Nouvel.

Apesar de ser um arquiteto familiar a alguns entusiastas da empreitada, Jean Nouvel era totalmente desconhecido por grande parte dos cidadãos cariocas. Para divulgar a obra do arquiteto francês à população local, foram organizadas exposições nos Armazéns 5 e 6, a poucos metros do Pier Mauá, na orla da Baía de Guanabara (O GLOBO, 2002). O Guggenheim Rio, de acordo com seu autor, foi elaborado para “fazer sentido a partir da história”, “melhorar a situação existente” e “desenvolver uma identidade que é a do Rio” (NOUVEL, cf. LEONÍDIO, s.d.). A proposta de Nouvel para o **Guggenheim Rio (Figura 37)**, entregue ao município em dezembro de 2002 pela Fundação Guggenheim, previa a construção de um edifício submerso que almejava criar uma sensação de “ultra-especificidade” (ATELIERS JEAN NOUVEL, 2020) e pertencimento à capital fluminense. Para tanto, Nouvel tomou como partido elementos encontrados no antigo porto, reorganizados de maneira a constituir uma narrativa fantástica e impactante. Segundo veiculado na mídia da época, o arquiteto pretendia “transformar o Guggenheim carioca em algo tão misterioso quanto o Rio era para ele antes de vir aqui pela primeira

vez” (NAME, 2003). O projeto pretendia usar tecnologia de ponta para emocionar o visitante, a partir de um movimento ambíguo de negação do território da cidade e recriação de sua exuberante natureza no interior do edifício. Conforme apontam Clarissa Moreira e Pedro Rivera (2002), o Guggenheim de Nouvel pretendia mimetizar a paisagem carioca, nela desaparecendo. De acordo com o memorial descritivo do projeto:

O Museu Solomon R. Guggenheim deve, por todos os meios, tornar-se uma parte viva do porto, um símbolo da cidade, um lugar especial pertencente a um território específico. Temos que jogar com a evocação de um mito antigo: Atlântida, a cidade perdida, afogada no oceano. Mas de uma forma distante: isso não é *Disney World!* A cidade é um “porto submerso”; você mergulha debaixo d’água e um jardim é revelado – no passado, o jardim era o lugar onde os segredos eram mais bem guardados. A arquitetura é um pouco marítima aqui, evocando a simplicidade repetitiva dos edifícios portuários funcionais (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020).

A entrada do museu seria marcada por uma enorme lâmina branca, visível da Avenida Perimetral, que funcionaria como uma tela de projeções para o logotipo Guggenheim. Depois de passar pelo *hall*, o visitante encontraria uma abertura no teto, coberto pela água do mar, e uma porta de aço, de onde veria o reflexo da água através de um vidro, adentrando um espaço subterrâneo destinado às exposições de arte contemporânea brasileira, seguido de um pátio contendo uma árvore solitária. Sob o “cais de paralelepípedos”, a exibição da coleção histórica seria alternada a galerias multimídia, jardins com vegetação tropical e impactante cachoeira com 35m de altura. A floresta subterrânea “é uma referência à simbologia antiga do jardim, que na tradição judaico-cristã sempre foi o lugar onde se guardavam os maiores segredos. Ou se cometiam os maiores pecados” (NOUVEL, cf. NAME, 2002). O volume previsto para este local remete inversamente ao relevo carioca ou ao próprio mapa do Brasil. Ao final, o grande cilindro de aço *corten*, cujo desenho teria sido inspirado na representação da Torre de Babel (BLOCH, 2002a), conteria exposições temporárias e arte experimental. Os visitantes subiriam ao mirante por elevadores industriais. O ambiente, coberto por uma espécie de “nuvem”, mostraria uma grande foto que “representa um rosto que poderia muito bem pertencer a um deus, um santo ou um mártir” (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020). A partir dessa descrição, podemos compreender a criação de uma arquitetura implodida, que busca conectar seus fragmentos a partir da proposição de espaços dramáticos, marcados pela emoção e evasão da realidade (LEONÍDIO, s.d.).

A dispersão e fragmentação dos volumes arquitetônicos evocaria certa “estética do desaparecimento” (MOREIRA & RIVERA, 2002), rejeitando a monumentalidade através de sua dissolução na paisagem. A arquitetura pretendia manter o mistério e a tensão, sem revelar-se facilmente a seu público. Sob esse aspecto, é importante pontuar que o cilindro de aço *corten* inexistia na primeira versão do projeto. A falta de visibilidade do museu projetado por Nouvel foi questionada por Thomas Krens, que requereu ao arquiteto francês um edifício com “*maior presença*” (ARANTES, 2010, p. 29). Recomendou, inclusive, que do Guggenheim Rio fosse possível vislumbrar o Pão de Açúcar e o Corcovado. Em resposta a essas solicitações, foi incluído no projeto o mega cilindro metálico encimado por uma escultura-nuvem. Esse elemento recebe particular atenção nas descrições de Nouvel. Segundo o arquiteto, “*no céu, há um zepelim estranho (Paranamarenko?); um buraco luminoso (James Turrel?); uma cripta enigmática (Walter De Maria?); um abismo na água (Klaus Rinke?); um octógono sem cor e sem sombra (Roman Opalka?) Todos são participantes de uma experiência arquitetônica nunca sentida antes: um museu e um lugar onde se pretende familiarizar com o desconhecido*” (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020). Sagrado e fantástico se intercalam para a construção de uma narrativa misteriosa de grande impacto, que pretendia estimular a interatividade e o deslumbramento do grande público.

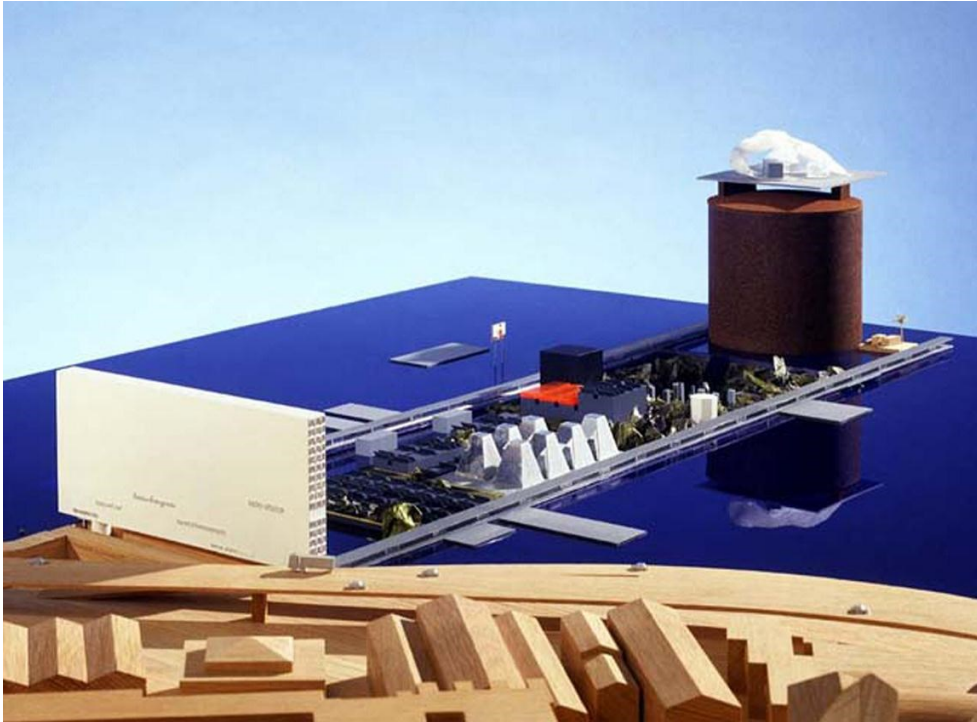


Figura 37. Projeto do arquiteto Jean Nouvel para o Guggenheim Rio (2002). Disponível em: <<http://www.jeannouvel.com/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

O discurso evocado por Nouvel acerca do elemento celeste reforça a experiência de “descobrimto do exótico” pretendida para o Guggenheim Rio. A representação extremamente superficial da cultura brasileira apresentada pelo arquiteto reforça uma visão estereotipada da América a ser explorada por turistas estrangeiros, conduzindo o visitante por um perverso safári cultural. A associação entre países periféricos e cenários míticos e desconhecidos, “paraísos perdidos” e naturezas fantásticas a serem exploradas já tinha sido evocada por Nouvel no **Museu do Quai Branly** (Paris, 1999-2006) (**Figura 38**), que se dedica ao estudo, preservação e promoção de artes e civilizações não-europeias (MUSÉE DU QUAI BRANLY, acesso em 2020). Com o objetivo de “desafiar nossas atuais expressões criativas ocidentais” (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020), foram previstos elementos arquitetônicos externos disparatados, tais como paredes, cortinas, tetos falsos, projetores, pedestais e vitrines. Internamente, a escuridão de seus interiores e a dramática iluminação dos dispositivos expográficos promove uma inquietante sensação de desorientação espacial, de modo que os limites entre as quatro seções que compõem sua exposição principal (Ásia, África, Oceania e América) não são claramente definidos, a não ser pela alteração da cor do piso (THOMAS, 2013). Segundo descreve o arquiteto:

Tudo foi desenhado para evocar uma resposta emocional ao objeto primário [...]. Em um local habitado por símbolos de florestas e rios, de obsessões de morte e esquecimento, é um asilo para obras censuradas e descartadas da Austrália e das Américas. É um lugar carregado, assombrado por diálogos entre os espíritos ancestrais dos homens que, ao descobrir sua condição humana, inventaram deuses e crenças. É um lugar poético e perturbador (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020).

Para criar essa espécie de “comunhão” com o objeto arcaico, o arquiteto lançou mão de janelas impressas com grandes fotografias e pilares altos distribuídos aleatoriamente – os quais, segundo ele, “podem ser confundidos com árvores ou totens” (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020). O jardim externo foi proposto com a intenção de que o museu se configurasse como um “simples abrigo sem fachada no meio de uma floresta” (ATELIERS JEAN NOUVEL, acesso em 2020). Como

podemos ver, o Guggenheim Rio mobiliza raciocínio semelhante, criando narrativas ficcionais e fantasiosas que evocam a “descoberta de tesouros” ancestrais no meio da floresta selvagem. A visão sul-global de Jean Nouvel se baseia numa reapropriação arquitetônica do movimento de literatura anticolonial conhecido como Realismo Mágico⁵⁹, por meio da criação de cenários que mesclam natureza tropical, ambientes mágicos, artefatos misteriosos e sugestões de rituais proibidos. A representação mistificada de culturas não-europeias contribui para o reforço do pensamento hegemônico colonial de maneira espetacularizada, de modo que elementos de culturas situadas na periferia do capitalismo são transformados em imagens banais, focando-se estritamente na demonstração de como os agentes produzem objetos artísticos ou utilitários a partir da aplicação de princípios estético-formais. O projeto de Nouvel para o Museu do Quai Branly criou “*um museu pós-moderno, que infelizmente não é um museu pós-colonial*” (THOMAS, 2013, p. 107). O caso do Guggenheim Rio, infelizmente, pode ser interpretado de maneira semelhante.

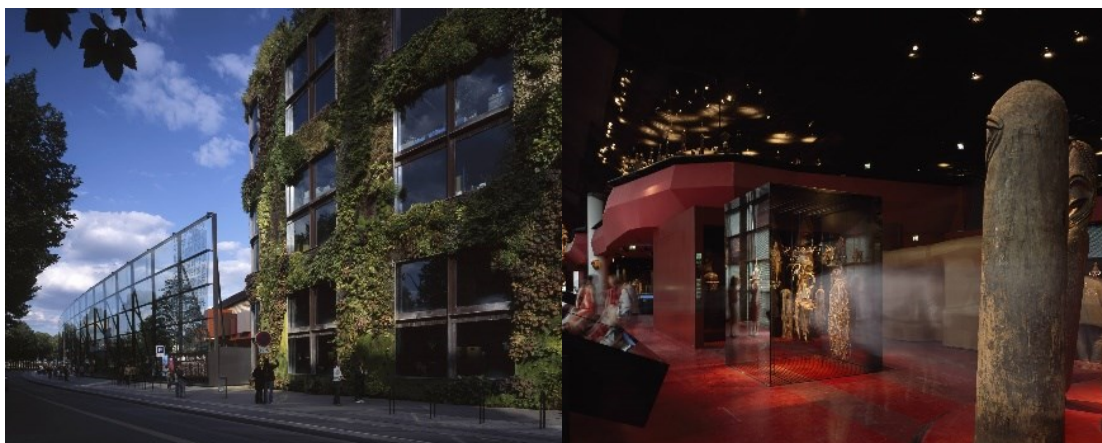


Figura 38. Museu do Quai Branly. Paris.

Disponível em: <<http://www.jeannouvel.com/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

O Guggenheim Rio suscitou acaloradas polêmicas no campo da crítica arquitetônica. Alguns comentários positivos foram apontados sobre o projeto, como a capacidade de perturbar o campo estagnado da arquitetura e urbanismo no Brasil (MOREIRA & RIVERA, 2002). A professora de Arquitetura e História da Arte da PUC Rio, Ana Luíza Nobre, afirmou que o museu seria uma oportunidade importante para a formação de artistas, curadores e críticos brasileiros (PALLONE, 2003). Entretanto, a proposta foi amplamente questionada por diversos setores da sociedade. Além de reforçar preconceitos e visões externalizadas e superficiais sobre a sociedade brasileira, sua arquitetura ainda reforça a segregação socioespacial, principalmente devido à criação de um muro branco que bloqueia qualquer tipo de relação entre a zona portuária e o Museu Guggenheim. Situado quase na mesma altura do cilindro de aço *corten*, o muro ainda bloqueia a vista do restaurante panorâmico para o Rio de Janeiro. As inadequações do projeto em termos de implantação e adequação ao lugar foram ressaltadas como importantes aspectos críticos. O museu chegou a ser apelidado, pela mídia da época, de “Titanic Cultural” (O GLOBO, 2017).

Na opinião da museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta e da historiadora Maria Inez Turazzi⁶⁰ – que avaliaram pormenorizadamente o estudo de viabilidade apresentado pela Fundação Guggenheim; o novo museu “*é um grande naufrágio anunciado, megalômico e mal planejado*” (HORTA, TURAZZI & VENTURA, 2003). Conforme apontou o arquiteto brasileiro Pedro Paulo de Melo Saraiva, o Guggenheim Rio não traz “*nenhuma contribuição. [...] Não conheço o projeto de Jean Nouvel em detalhes, só sei que é uma obra submarina, o que, convenhamos, não é a*

⁵⁹ O Realismo Mágico contempla a obra de autores como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Salman Rushdie.

⁶⁰ Maria de Lourdes Parreiras Horta é diretora do Museu Imperial. Maria Inez Turazzi é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo.

melhor paisagem para nós, seres terrestres” (SARAIVA, cf. ARCOWEB, 2003). De modo sintético, o ex-prefeito do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Conde, opinou: “*o projeto não me agrada, é fraco e não se integra à paisagem do Rio de Janeiro*” (CONDE, cf. FÓRUM PERMANENTE, 2003). O comentário da arquiteta e pesquisadora Ligia Nobre sobre o Guggenheim Rio é enfático. Para ela, “*o projeto do arquiteto-estrela francês Jean Nouvel para o Guggenheim Rio exacerba a condição museu-shopping-parque temático ao sintetizar, em território latino, os estereótipos dos ‘trópicos’ do europeu colonizador e do ‘melhor das férias tropicais’ do norte-americano*” (NOBRE, s.d.). Parte da população carioca também se mobilizou contra a implantação do museu (FOLHA DE SÃO PAULO, 2003). Foi realizado um abaixo-assinado que coletou 5.432 assinaturas contrárias ao Guggenheim Rio em apenas um dia. A Rádio Globo realizou uma pesquisa e 92% dos entrevistados se posicionaram contra a obra (PALLONE, 2003).

O projeto, de qualidade estética duvidosa, ainda apresentava aspectos controversos em termos de viabilidade técnica e financeira, conforme apontou um estudo realizado pela empresa IDOM. O documento apontou para uma série de questões problemáticas concernentes à construção da floresta tropical subterrânea; risco biológico de proliferação de fungos e pragas; onerosa manutenção das piscinas, cascatas e jardins; altos custos previstos com a demolição quase integral do Pier Mauá; despesas adicionais e contínuas provenientes do bombeamento e limpeza de água; necessidade de frequente manutenção da tela branca e repintura do exterior do cilindro de aço *corten*; exigências de importação de sofisticadas unidades de ar condicionado, mobília, acessórios e equipamentos de iluminação; dentre outras questões. De acordo com o contrato, a Prefeitura ainda teria que cobrir os gastos de manutenção do museu, cujo plano original previa um *déficit* operacional anual de US\$8 a US\$12 milhões (RIO ESTUDOS, 2002, p. 65). O custo da obra foi estimado em R\$500 milhões, implicando em uma despesa de R\$ 1 bilhão do município (para além do contrato firmado com a Fundação Guggenheim), cujo valor era cerca de três vezes superior ao museu de Bilbao (NOBRE, s.d.).

A mobilização de uma ação popular embargou o início das obras a partir de uma liminar emitida pela justiça em maio de 2003, devido à verificação de anomalias nos contratos firmados entre a Fundação Guggenheim e a Prefeitura do Rio de Janeiro (cargo ocupado, na época, por César Maia). Por esse motivo, os contratos foram anulados e, ambos os agentes, condenados a devolver US\$ 2 milhões aos cofres públicos⁶¹. Desse modo, o projeto para o Pier Mauá, literalmente, naufragou. Dois anos depois do término da epopeia “Guggenheim Rio”, César Maia acionou novamente o arquiteto Jean Nouvel para o desenvolvimento de um Centro Cultural a ser implantado no mesmo Pier Mauá (O GLOBO, 2005), chamado de “Cidade das Artes”, sem obter sucesso. As dificuldades de implantar um grande projeto cultural na região central do Rio de Janeiro levaram o prefeito a deslocar seu olhar para a Barra da Tijuca. A Cidade das Artes e da Música foi encomendada ao arquiteto franco-marroquino Christian de Portzamparc em 2002; e a possível ocupação do Pier Mauá seguia aguardando por um desfecho. Quase vinte anos se passaram do episódio apresentado sem que o dinheiro em questão (correspondente a R\$10,5 milhões, em valores atualizados) fosse reembolsado aos cofres públicos. Em agosto de 2021, o Supremo Tribunal de Justiça absolveu o ex-prefeito e a Fundação Guggenheim da acusação de causar lesão ao erário público por meio de contratos firmados sem licitação (VITAL, 2021). As definições quanto à ocupação do porto carioca permaneceriam em aberto, até que a Fundação Roberto Marinho fosse encarregada de coordenar o projeto do Museu do Amanhã, como veremos mais adiante.

⁶¹ Embora tenha ocorrido a rescisão do contrato, o dano ao erário já tinha se configurado com o pagamento de US\$ 2 milhões. Posteriormente, a sentença de primeiro grau confirmou a ilegalidade e, em grau de recurso, o próprio Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro manteve a sentença, por meio de acórdão, reconhecendo a ilegalidade e ofensa a princípios administrativos e constitucionais.

O capítulo de Paraty, um antecedente importante

Incorporando o legado da Mostra do Redescobrimento, a Fundação Roberto Marinho se mostrou capaz de contribuir para a continuidade da atuação profissional de profissionais emergentes no contexto brasileiro, recém ingressados no *design* de exposições e criação de experiências tecnológicas. Conforme pontua Larissa Graça, a semente de grande parte das intervenções museais encabeçadas pela fundação carioca foi lançada com a criação da Casa da Cultura de Paraty (GRAÇA, 2019). Localizada no litoral sul do Rio de Janeiro, a cidade foi fundada entre os séculos XV e XVI, no alto do morro da Vila Velha. Apenas no século XVIII, o núcleo urbano foi transferido para a planície situada entre as margens dos rios Patatiba e Perequê-Açu. Ao longo do século XVIII, Paraty se consolidou como um importante entreposto comercial de mercadorias, assumindo protagonismo no escoamento de ouro e café. O centro histórico da cidade apresenta um rico patrimônio cultural, composto por denso núcleo edificado que inclui construções do período colonial e prédios voltados para uso cívico e religioso, agrupados em torno do Largo da Matriz. O conjunto, inclusive, foi tombado pelo IPHAN em 1958. A abertura de novos caminhos contribuiu para o isolamento e estagnação econômica de Paraty, que apenas a partir dos anos 1950 passou a se constituir como um ponto de refúgio intelectual (MONOLITO, 2012). Com a construção da rodovia Rio-Santos, na década de 1970, observa-se a aceleração do crescimento urbano de Paraty e o adensamento populacional da cidade.

No novo milênio, entretanto, as elites políticas e econômicas paratienses pretendiam impulsionar a candidatura da cidade ao título de Patrimônio Mundial da UNESCO⁶². Diante desse contexto, intencionava-se converter a Casa da Cultura de Paraty em um Centro de Referência em Memória e Patrimônio Imaterial, com o intuito de celebrar o “*patrimônio imaterial, manifestações populares e artísticas*” (CASA DA CULTURA DE PARATY, acesso em 2019). O projeto partiu da restauração de um casarão datado de 1754, tombado pelo IPHAN e encarregado ao arquiteto Glauco Campello. A Fundação Roberto Marinho entendeu que essa seria uma oportunidade interessante de incorporar à restauração a instalação de uma exposição permanente, contribuindo para a manutenção da frequência no equipamento e para sua própria sustentabilidade financeira. Para encarar o desafio, Hugo Barreto entrou em contato com Bia Lessa, sua amiga de infância (LESSA, 2021). Como sabemos, a diretora teatral vinha desenvolvendo trabalhos de grande visibilidade no âmbito do *design* de exposições nos anos recentes, com destaque para a concepção do Módulo Barroco da Mostra do Redescobrimento e do Pavilhão Brasileiro da Expo de Hannover. A princípio, Bia Lessa tinha sido convidada para criar um museu (e não uma ‘Casa da Cultura’) em Paraty. Entretanto, chegando à cidade fluminense, deparou-se com um problema em potencial. Conforme ela descreve, “*não havia nada muito espetacular. Tudo era fac-símile, não havia objetos, não havia documentos, não havia fotografias, não havia nada*” (LESSA, cf. CPF-SESC, 2017). Como criar um museu sem acervo, considerando as condições precárias para a conformação de uma coleção? Era necessário propor uma alternativa.

A resposta encontrada incorporou a ideia de que “*o museu máximo é a própria cidade*” (ROCHA, cf. ZABALBEASCOA, 2021); enunciada pelo amigo e colaborador de Bia Lessa, Paulo Mendes da Rocha. Ainda, a conceituação do projeto de Paraty tomou como referência a experiência museológica vivenciada pelo padre jesuíta italiano Giovanni Gallo, responsável pela criação do **Museu do Marajó** (1972), no pequeno município paraense de Cachoeira do Arari. A cidadezinha localizada nos confins do Nordeste, em uma região extremamente árida, conserva até hoje em suas atividades econômicas heranças do coronelismo, do extrativismo do açaí e da cultura da mandioca. A região, ainda, é historicamente conhecida pelos altos índices de violência (que levavam à instalação de grades nas portas e janelas de considerável parte de suas

⁶² O título só foi concedido ao conjunto Paraty e Ilha Grande, que contempla uma impressionante reserva de Mata Atlântica remanescente, em 2019. Dez anos antes, após chegar à última etapa do processo de inscrição, a candidatura acabou sendo recusada.

construções) (LESSA, 2021). O museu concebido pelo padre Gallo, nesse local de difícil acesso, chamava atenção pela sua singularidade e inteligência. O jesuíta turinense reuniu uma coleção de objetos extraídos da cultura local, relacionados ao modo de ser e de viver do homem marajoara. A exposição pretendia reconhecer o conhecimento do povo, valorizando aspectos da vida cotidiana. Exibiam-se objetos ordinários do dia a dia, materiais de pesca, cerâmicas, peças arqueológicas, vestimentas; para além de espécies da fauna e flora local.



Figura 39. Computadores caboclos. Museu do Marajó. Fonte: Acervo Cristiana Barreto.

Para exibir esses objetos, o padre italiano criou os chamados “computadores caboclos” (BORGES & OLIVEIRA, 2011) (**Figura 39**). Eram traquitanas construídas com materiais simples extraídos da própria região, como madeira e fios de algodão. O acionamento dos inusitados dispositivos demandava a participação ativa do visitante, convidado a girar manivelas, abrir tapumes e puxar cordinhas. Simples e sofisticada, a expografia buscava interpretar os costumes da cultura local – já que, conforme observou o padre Gallo, “o brasileiro tem os olhos nas pontas dos dedos” (BORGES & OLIVEIRA, 2011, p. 2821). Logo, o “favor não tocar”, frequente em espaços expositivos tradicionais, pouco se adequaria às especificidades da cultura local. A exposição lúdica e interativa buscava reforçar e estimular o desenvolvimento de relações de identidade, afeto e pertencimento em relação ao lugar. A experiência no Museu do Marajó fascinou Bia Lessa em todos os seus aspectos: tanto pela formação de uma coleção exemplar, incluindo objetos do cotidiano local, quanto pela “imensa liberdade conferida para o espectador, que era mais high tech do que o high tech” (LESSA, 2021). Esse evento assumiu singularidade para a formação do repertório da artista, interessada no desenvolvimento de uma abordagem expográfica artesanal e de baixo custo. Conforme destaca seu amigo pessoal, Hugo Barreto, “a Bia também é uma artesã, ela trabalha muito no detalhe, em cada elemento” (BARRETO, 2021). Tal atenção foi fundamental para o desenvolvimento da Casa da Cultura de Paraty.

Tomando como referência a experiência paraense do Padre Gallo, Bia Lessa começou a circular pela cidade de Paraty, conversar com os moradores, conhecer a cultura e os artistas locais. De acordo com seu testemunho, “percebi que o que tinha de absolutamente genial era a história verbal

do lugar. E, aí, eu propus a eles que o museu não devia ser um museu de coisas. Tem que ser um museu das histórias” (LESSA, cf. CPF-SESC, 2017). A **Casa da Cultura de Paraty** se basearia na cultura oral do lugar, buscando contemplar a multiplicidade das narrativas dos próprios moradores sobre como era viver ali (**Figura 40**). Os pontos de vista trazidos pelos depoimentos coletados permitiam incorporar uma grande variedade de olhares a respeito da cidade, nem sempre concordantes. Sob esse aspecto, a intervenção pretendia recortar experiências dos moradores criando uma espécie de “*caleidoscópio, como se você pudesse entrar naquela cidade a partir de leituras muito diversas*” (CPF-SESC, 2017). O processo realizado em Paraty se constituiu a partir da participação da comunidade local, criando um centro cultural capaz de contar a história da cidade sob a ótica de seus próprios moradores. A concepção museológica de Bia Lessa propunha um mergulho vertiginoso na multiplicidade de narrativas relacionadas à memória do lugar, incorporando o pensamento de seu amigo Paulo Mendes da Rocha. O arquiteto capixaba, que colaborou com Bia em uma série de montagens cenográficas de dispositivos teatrais, defendia publicamente a ideia de que “*o supremo museu é a própria cidade*” (ROCHA, 2021, p. 100). A interpretação da cidade enquanto acontecimento museológico se converteu no principal eixo estruturador da Casa da Cultura de Paraty.



Figura 40. Casa da Cultura de Paraty.

Disponível em: <<https://www.expedia.com.br/Casa-Da-Cultura-De-Paraty-Historic-Center.d553248621563217953.Guia-de-Viagem>>. Acesso em: 08 out. 2021.

A coleção obtida através desse processo apresentava grande heterogeneidade. Objetos da cultura cotidiana, produtos do artesanato local e gravação de depoimentos dos moradores em vídeo eram expostos simultaneamente no primeiro pavimento do sobrado. Para mostrar os filmes, foram criados pequenos dispositivos posicionados de modo arbitrário ao longo das paredes. Os depoimentos se alternavam a obras realizadas por artistas locais. No teto, caixinhas de acrílico assumiam o papel de vitrines para os objetos coletados. A Casa de Cultura se transformou em um potente espaço de autorrepresentação do povo paratiense, criando uma exposição que exibia, “*em vez de objetos de ouro, pobres objetos cheios de experiência e significado. Nas imagens, o povo de Paraty representado por personalidades notórias e gente comum*” (LESSA, cf. MIRANDA, 2008) (**Figura 41**). Algumas traquitanas expográficas incorporaram o espírito irreverente do padre Gallo, solicitando certa postura inquieta dos visitantes. Uma das vitrines desenhadas para o museu pretendia homenagear dona Palmira, a doceira que fazia a “*melhor*

cocada de Paraty” (LESSA, 2021). De um lado, estaria exposta sua colher de pau; do outro, a receita do doce. E, conectando os dois elementos, o depoimento da própria doceira. A vitrine que mostrava a colher de pau ficava presa por uma corda no teto, “*como se fosse a rabiola de uma pipa*” (LESSA, 2021). O visitante precisava puxar a cordinha para que o objeto descesse e ficasse à altura de seus olhos. Quando soltava, o aparato subia “*como uma bandeirinha de São João*” (LESSA, 2021). O deslumbramento obtido com essa solução lúdica (e extremamente simples) seria capaz de encantar aqueles que adentrassem o espaço. A aplicação de palavras nos vidros das janelas pretendia, ainda, encorajar o olhar à paisagem da cidade convertida em objeto museológico. Do Centro Cultural, seria possível vislumbrar a realização de festas populares que tomam as ruas em momentos específicos do ano (**Figura 42**).



Figura 41. Casa da Cultura de Paraty.

Disponível em: <<https://atrapalhandoosabado.files.wordpress.com/2008/03/baixa2.jpg>>. Acesso em: 05 abr. 2022.



Figura 42. Vista da Casa da Cultura de Paraty.

Disponível em: <<https://www.expedia.com.br/fotos/paraty/historic-center/paraty-house-of-culture.d553248621563217953?view=large-gallery&photo=263268>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

No projeto de Paraty, a restauração do casarão setecentista deveria se conectar à criação de um espaço expositivo permanente, criando uma narrativa sobre a cultura local da cidade. No lugar, aconteceu a primeira Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2003 (FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY, acesso em 2021) (**Figura 43**). A FLIP foi lançada pela Associação Casa Azul, organização da sociedade civil de interesse público dirigida pelo

arquiteto paulista Mauro Munhoz. A cidade era uma velha conhecida de Munhoz, que costumava passar as férias na casa de um tio, durante a adolescência (AGUIAR, 2013). O projeto da FLIP foi embasado, do ponto de vista teórico, a partir da dissertação de mestrado apresentada por ele à FAU USP (2003), intitulada “*A Borda D’Água de Paraty: Revitalização urbana sustentável a partir de seus espaços públicos*” (MAURO MUNHOZ, acesso em 2021). Pretendendo envolver a população paratiense nas discussões sobre estratégias de requalificação urbana, surgiu a ideia de criar o que se tornaria uma conhecida festa literária. O singular evento anual, para além de promover a literatura, busca potencializar processos de transformação das áreas de preservação patrimonial da cidade, estimulando a ocupação dos espaços públicos com experiências de arte e cultura. Em sua visão, “*a cultura redesenha a cidade*” (MUNHOZ, cf. AGUIAR, 2013).



Figura 43. FLIP (2011). Arquiteturas efêmeras, vistas do centro histórico.

Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.051/4151>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

A participação social ativa da comunidade e o estabelecimento de relações identitárias capazes de conectar os visitantes à cultura do lugar usufruem das variadas estruturas efêmeras montadas anualmente na cidade, que servem de apoio ao evento, para além das mesas literárias. A concepção urbanística da FLIP rendeu ao arquiteto o Prêmio APCA na categoria ‘Urbanidade’ (2011); e outros projetos foram encabeçados a partir dessas experiências, como a requalificação da Praça da Matriz (2008-09). Por essas ocasiões, o arquiteto paulista e a fundação carioca se aproximaram. Pouco tempo depois da inauguração da Casa da Cultura de Paraty, ambos se envolveriam no planejamento de um novo projeto juntos: o Museu do Futebol, abaixo das arquibancadas do histórico Estádio do Pacaembu, em São Paulo.

O museu-escola lúdico, divertido e interativo

Conceber novos museus é uma estratégia alinhada à principal perspectiva que norteia a atuação da Fundação Roberto Marinho: mobilizar a comunicação como instrumento de transformação social e educação (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2022). Tomando como base o conceito internacionalmente difundido de “museus experienciais”, a fundação privada passou a canalizar suas energias para a construção de narrativas espaciais por meio da ressignificação de temas vivos e atuais da cultura brasileira. Trata-se de uma premissa institucional da própria fundação, cujos projetos pretendem formar um verdadeiro “banco de modelos” para entidades públicas e privadas, capaz de sintetizar suas matrizes de atuação nas áreas de patrimônio, educação e meio ambiente. Como explica o depoimento de Hugo Barreto, “*a gente estava interessado também em trazer para o Brasil essa ideia de museus experienciais que, em vez de oferecer ao visitante apenas um conjunto de obras e acervos, que oferecesse uma experiência, uma cosmologia sobre certos assuntos*” (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014). O uso de recursos tecnológicos e interatividade pretende ativar a exposição, suscitando o engajamento de novos públicos que não frequentavam instituições culturais. Desse modo, os museus passam a funcionar como uma extensão das propostas educacionais da Fundação Marinho que, segundo anunciado em seu próprio website institucional, “*entende a educação para além da sala de aula, e de forma indissociável da cultura e da arte*” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2022).

Tomando como base esse conjunto de referências internacionais, a fundação brasileira imbuíse da missão de implantar “*um novo conceito de museu: o lúdico, divertido e interativo museu-escola*” (FINGUERUT & SUKMAN, 2008, p. 288)⁶³. Os museus, segundo a Fundação Marinho, são entendidos como espaços para a educação, conexão e mobilização social; muito mais do que para a exibição de acervos. Logo, os museus procuram atuar como “*centro de informações, aglutinador de instituições que produzem conhecimento sobre seu tema e se posicionam como difusores de conteúdos*” (FARROCO, 2016, p. 4). A criação de museus voltados para a conscientização dos visitantes em alguma medida antecipava diretrizes estabelecidas pela 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus, de 2013. No evento, realizado na capital fluminense, foram debatidas estratégias relacionadas à concepção de museus como instrumentos de mudança social. Entretanto, a desassociação das instituições museológicas da conservação e exibição de acervos materiais segue gerando acaloradas polêmicas nos meios acadêmicos e em debates intelectuais. Até os dias de hoje, muitos especialistas afirmam que “*isso não é um museu*”⁶⁴. Para outros, como Marcello Dantas, “*you pode chamar isso do que quiser, mas eu só conheço um nome para isso: coleção*” (DANTAS, cf. FIOCRUZ, 2014).

As assinaladas discordâncias do ponto de vista conceitual indicam a radicalidade da transformação que os museus encabeçados pela Fundação Roberto Marinho se propuseram a implantar no cenário brasileiro, problematizando o conceito de ‘fato museal’⁶⁵ e as teorias museológicas tradicionalmente consolidadas (GUARNIERI, 1990). O ato de rebeldia, instaurado no momento que se decidiu chamar a intervenção na Estação da Luz de Museu da Língua Portuguesa, apresentou múltiplos efeitos imediatos e a longo prazo. Estimulados pela divulgação

⁶³ É necessário pontuar que a conexão entre museu e escola não pode ser considerada uma inovação no modelo proposto pela Fundação Roberto Marinho. Entre 1956 e 1973, no estado de São Paulo, foi proposta a criação de uma rede de museus históricos e pedagógicos no Estado de São Paulo (MISAN, 2008). O próprio Museu de Arte de São Paulo se imbuía fortemente de propósitos educativos em sua conceituação. A educação sempre foi um propósito trabalhado pelas ações da Fundação Roberto Marinho, desde a sua criação. Quando passou a desenvolver sua ação museológica, porém, a FRM intencionou conectar objetivos educativos à museografia audiovisual e tecnológica, e esta pode ser vista como uma especificidade de sua atuação.

⁶⁴ Alusão à obra “Isso não é um cachimbo” (“*Ceci n’est pas une pipe*”), do artista René Magritte.

⁶⁵ O conceito de “fato museal”, segundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, estrutura-se em torno do tripé homem-objeto-cenário. Para tanto, considera o homem como “sujeito conhecedor” (RÚSSIO, cf. BRUNO, 2014, p. 1); o objeto como “tudo o que existe fora do homem e a partir de sua consciência” (RÚSSIO, cf. BRUNO, 2010, p. 205) e o cenário como “a base necessária à atividade museológica, uma condição na qual o fato se processa, se realiza” (RÚSSIO, cf. BRUNO, 2010, p. 206). O fato museal pode ser considerado a principal contribuição da autora para a teoria museológica.

massiva do novo projeto cultural, milhares de pessoas correram para conhecer a atração e, em pouco tempo, a instituição se tornou uma das mais visitadas da capital paulista. O MLP habilmente conseguiu captar o interesse de uma parcela da população que, em não raros casos, nunca tinha adentrado uma instituição museológica. Por outro lado, uma enxurrada de críticas apontou para diversos aspectos problemáticos da nova experiência expositiva, com destaque para a ausência de acervos materiais e para a controversa relação estabelecida entre os interiores repaginados e a carcaça histórica de um dos mais importantes exemplares da arquitetura industrial paulista. O Museu da Língua Portuguesa também não possuía um plano museológico até 2019⁶⁶, (apesar de que a legislação que tornou obrigatória a existência desse documento data de 2009⁶⁷). Isto é, faltavam-lhe acervos materiais e plano museológico. Chamar a instituição de “museu” causava a desconfiança de muitos. Em contrapartida, outros elementos passavam a adentrar o espaço expositivo: projetores audiovisuais, totens interativos e espetáculos de luz e som. A dimensão do encantamento estava presente, como em um filme da Disney. E a magia se devia, em grande medida, à contratação de um dos mais prestigiados *exhibition designers* do mundo: o badalado escritório nova-iorquino Ralph Appelbaum Associates.

Sua eminência, Ralph Appelbaum⁶⁸

Hugo Barreto teve a ideia de contratar Ralph Appelbaum (RISÉRIO, 2020) (**Figura 44**). Segundo explica o filósofo, o convite encarregado a Appelbaum derivou da ausência da expertise necessária, no Brasil, para se trabalhar o tema da língua portuguesa desassociado de coleções materiais. Nos objetivos premeditados pela Fundação Roberto Marinho, estava presente a intenção de dialogar com as correntes de expografia tecnológica que despontavam naquele momento internacionalmente. De acordo com Barreto, “*não nos preocupou o fato de o Appelbaum ser um profissional estrangeiro ou não. Naquele momento, ele era vanguarda*” (BARRETO, 2021). Outra questão comentada por Hugo Barreto era que Appelbaum não seria o único líder do projeto; mas estaria em contato com uma equipe formada por outros profissionais (em sua maioria, brasileiros). Além disso, Appelbaum já era um parceiro conhecido da Fundação Roberto Marinho e da Rede Globo. A gerente de patrimônio cultural Silvia Finguerut, que trabalhou na fundação carioca entre os anos de 1986 e 2006, teria visitado alguns dos museus concebidos por Appelbaum em uma viagem de férias; e se encantou com o trabalho do *designer*. Ela teria comentado sobre Appelbaum com seus colegas, que estavam precisando contratar um profissional e acharam Ralph uma boa escolha (BASTO, 2021). O aceite do convite desencadeou a interessante colaboração de Appelbaum para a concepção do Museu da Língua Portuguesa, bem como seus posteriores desdobramentos.

O popular *designer* nova-iorquino se tornou um profissional extremamente requisitado para a concepção de megaequipamentos culturais, museus, atrações turísticas e ambientes internacionais ao redor do mundo. Inaugurado em 1978, o escritório RAA se valeu da experiência adquirida por Appelbaum durante anos trabalhando com o famoso *designer* Raymond Loewy, criador da garrafa da Coca-Cola e do ônibus Greyhound. Appelbaum ficou conhecido por inaugurar seu próprio campo de atuação, construindo um modelo de exposições dotadas de elevada carga de dramaticidade e apelo emocional (MCKEE, 2002). Para muitos, a abordagem de Appelbaum pode ser considerada pioneira no delineamento do *exhibition design* contemporâneo. Apesar de existirem algumas experiências europeias quase concomitantes às primeiras concepções de Ralph, como as encabeçadas pelo cenógrafo suíço François Confino; foi nos Estados Unidos que esse modelo de exposições se tornou mais popular. Afinal, no país, museus de arte coexistem com uma grande quantidade de centros de aprendizagem e *displays* corporativos. Sobretudo para empresas dos setores de informática e eletrônica, como Philips, IBM e Sony; a aplicação das tecnologias da comunicação ao espaço expositivo se torna

⁶⁶ O plano museológico do MLP só viria a ser elaborado entre 2017 e 2019, após o incêndio que acometeu o edifício em 2015. Foi realizado com consultoria da EXPOMUS (Exposições, Museus, Projetos Culturais).

⁶⁷ Trata-se da Lei nº 11.904/09, que institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências.

⁶⁸ Adaptado de HALL, 2001.

interessante não apenas para a difusão comercial da marca, mas também para o teste de novas soluções, de caráter experimental, que podem se converter posteriormente em produtos comercializáveis.

O título da reportagem publicada no jornal *The New York Times* parece bastante esclarecedor sobre a “magia” operada pelo *designer* Appelbaum em suas exposições. “*Ele converte o passado em histórias, e as galerias se enchem*” (SOLOMON, 1999). Suas exposições se mostram capazes de criar novas formas de apresentar acervos tradicionais do passado, ou de espacializar narrativas desassociadas de coleções materiais. Aliando “tópicos sensíveis” e “orçamentos grandes” (WOOD, 2013), a empresa nova-iorquina se propõe a dar vida às mais diferentes narrativas espaciais, mobilizando para tanto uma gama impressionante de recursos expográficos: iluminação dramatizada, instalações sonoras, apresentação de vídeos, efeitos cênicos, criação de espetáculos de luz e som. Conforme descreve o próprio Appelbaum, sua empresa “*produz projetos vinculados a grandes histórias*” (APPELBAUM, cf. SOLOMON, 1999); convertendo enredos narrativos em espetaculares produções, dignas da *Broadway*. Tudo que estiver à disposição do *designer* pode ser utilizado. O objetivo é emocionar. As concepções espaciais impressionam, à primeira vista, pela aura de alta tecnologia que emana de seus projetos.



Figura 44. Ralph Appelbaum.

Disponível em: <<https://spbmuseumdesign.ru/en/appelbaum/>>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Ralph Appelbaum Associates se tornou uma grande empresa de alcance global, tendo realizado cerca de setecentos projetos em mais de cinquenta países (RALPH APPELBAUM ASSOCIATES, acesso em 2020). A sede da rua Pine Street, em Nova Iorque, logo se desdobrou em filiais situadas em Londres, Moscou, Berlim, Pequim e Dubai. Sua metodologia de trabalho é essencialmente colaborativa e interdisciplinar – envolvendo arquitetos, cineastas, escultores, historiadores, educadores, tecnólogos, especialistas em mídia e outras *expertises*. O escritório altamente profissionalizado se estrutura em torno de quatro grandes setores internos: pesquisa de conteúdo, mídias digitais (envolvendo interatividade, vídeo e áudio), produção artística bidimensional (incluindo pesquisa gráfica) e tridimensional (contemplando serviços mecânicos, elétricos e estruturais) (HUGHES, 2015). Os profissionais envolvidos ainda precisam dialogar com o cliente, arquitetos, fornecedores e equipes técnicas locais, que participam do desenvolvimento das soluções finais. Conforme esclarece Marcello Dantas, porém, “*ele não*

trabalha com uma equipe fixa” (DANTAS, 2021). O escritório opera através da terceirização de serviços específicos. Uma de suas principais habilidades, na visão de Dantas, é a capacidade diplomática. Segundo o curador e designer, “com o jeito calmo dele, a fala mansa, ele é capaz de conduzir processos com maestria. Ele não é designer de verdade. Ele é um articulador de mentes, um orquestrador. Ele é o maestro da orquestra, não o músico” (DANTAS, 2021). A condução de processos e a abordagem multidisciplinar se tornaram a tônica da metodologia implementada pela Fundação Roberto Marinho.

De um modo geral, as instalações de Appelbaum convidam à interpretação. O processo de projeto começa com a execução de amplas pesquisas e levantamentos de dados. Toda a informação coletada nas etapas iniciais subsidiará a elaboração da narrativa, partindo da definição da *storyline*, ou seja, o roteiro que organiza o fio condutor da experiência. O estabelecimento da linha narrativa possibilita que o designer controle as emoções e sensações dos indivíduos através da manipulação dos recursos expográficos. Como diria Steven Spielberg, “o essencial reside numa boa história, somos contadores” (LIPOVETSKY & SERROY, 2016, p. 75). Se o visitante deve se sentir eufórico, músicas e projeções audiovisuais precisam motivar tal sensação. Agora, se o intuito for causar tristeza e introspecção, talvez seja melhor uma instalação individual, fracamente iluminada, e um tópico sério. O designer planeja as emoções dos visitantes, e prevê em suas experiências os chamados *turning points*: momentos em que uma grande tristeza antecede uma alegria, ou vice-versa. No âmbito do *exhibition design*, essa operação é conhecida por *spatial editing* (em português, edição espacial) (MIGLIORE, 2020). Não se trata de um processo muito diferente dos envolvidos na produção cinematográfica ou de telenovelas. A narrativa museal é dividida em organizada em subcapítulos que permitem a organização dos conteúdos conectados às galerias.

A linearidade e sequencialidade do percurso expositivo é importante, criando narrativas que possuam começo, meio e fim bem definidos (**Tabela 2**). Para garantir o controle das sensações no espaço expográfico, a circulação dirigida (caminho único) torna-se essencial. Nesse caso, os fluxos de visitação permitem que todos os indivíduos tenham experiências semelhantes, favorecendo o controle, em detalhes, de seus pontos focais de atenção. É importante, entretanto, tomar cuidado com a criação de gargalos de circulação (entradas de *containers*, escadas rolantes ou experiências com tempo determinado), que podem gerar filas e impaciência, dependendo do grau de lotação institucional. É possível que a criação de narrativas museais se articule a outros fluxos de circulação, como a não-dirigida (caminhos múltiplos), que garante maior liberdade para a autodeterminação dos percursos dos visitantes, de acordo com suas gamas pessoais de interesses. Esse esquema, que se adequa melhor a arquiteturas de planta livre, pode oferecer variadas possibilidades de criação de roteiros temáticos, apesar de requerer ampla sinalização que auxilie o visitante a se localizar adequadamente no espaço. Ainda, as exposições podem ser organizadas em torno dos destaques do acervo (“*star exhibits*”), sugerindo a hierarquização das coleções de acordo com sua importância ou popularidade atribuída. A circulação nas mostras também se estabelece em torno de “áreas de afinidade”, agrupando objetos semelhantes e permitindo o confronto visual entre itens da coleção. Por fim, as exposições “em leque” favorecem o vislumbre rápido dos itens em exibição, adequando-se ao planejamento de visitas velozes.


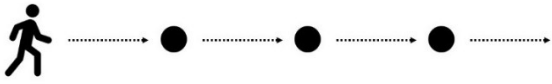

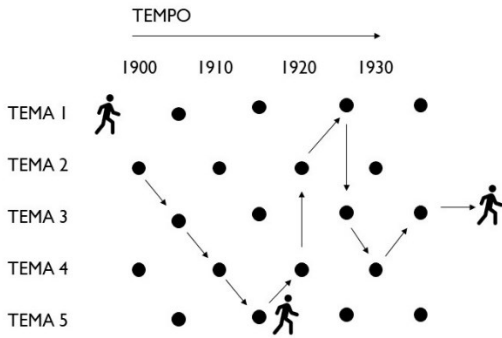

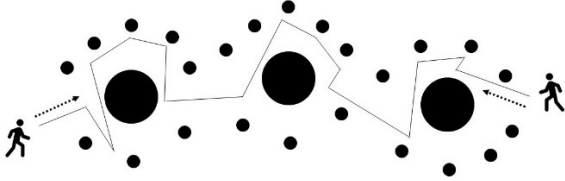

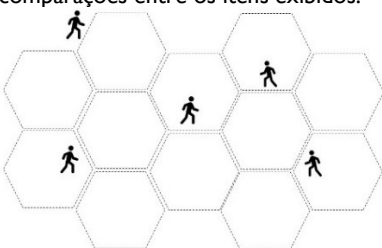

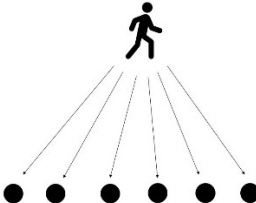
Esquemas de circulação no espaço expositivo		
	<p>Circulação dirigida (Caminho único)</p>	<p>Esquema de organização tradicionalmente adotado em museus, adaptados a edifícios antigos. As salas tornam-se unidades naturais de separação dos temas exibidos. O caminho único garante que todos os visitantes tenham experiências parecidas e permite que o <i>designer</i> planeje sua abordagem em detalhes. Pode gerar gargalos nos fluxos de visitação.</p> 
	<p>Circulação não dirigida (Caminhos múltiplos)</p>	<p>Maior liberdade nos arranjos expositivos, adapta-se a arquiteturas de planta livre. Apresenta menor afunilamento na visitação. Oferece amplas possibilidades de visitas temáticas. Requer informações e sinalização para orientar o visitante no espaço.</p> 
	<p>Star exhibits (Destaques do acervo)</p>	<p>Organização da exposição em torno de objetos notáveis, que chamam a atenção do visitante antes de outros menos impactantes, dispostos nas suas proximidades.</p> 
	<p>Áreas de afinidade</p>	<p>Disposição de objetos similares, permitindo sua conexão visual imediata e o estabelecimento de comparações entre os itens exibidos.</p> 
	<p>Exibição em leque</p>	<p>Permite visualização rápida dos principais itens exibidos no espaço, adequando-se ao planejamento de visitas rápidas.</p> 

Tabela 2. Esquemas de circulação no espaço expositivo. Elaborado pela autora, baseado em HUGHES, 2015.

A dramatização do espaço é real e excessivamente persuasiva. A arquitetura se torna um elemento central para potencializar as sensações do visitante, de modo que “*a museografia começa pela fachada do próprio museu*” (SANTACANA & PIÑOL, 2010, p. 494, trad. nossa). A narrativa deve ser concebida em conjunto; envolvendo arquitetos, *designers*, curadores e museólogos. O *design* integrador assume centralidade no desenvolvimento de projetos que buscam suscitar o engajamento dos visitantes a todo momento, pretendendo garantir ao máximo a especificidade espacial (MIGLIORE, 2020). Não se trata de uma exposição que pode ser instalada em qualquer lugar, como alguns escritórios passaram a desenvolver, sobretudo na última década (LUPO & NUVOLARI, 2022). Pelo contrário, Appelbaum prioriza a criação de narrativas museais “altamente arquitetônicas” (LUPO, 2021), dotadas de elevada carga de dramaticidade e apelo persuasivo. O caminho aberto pelo *designer* privilegia o convite à interpretação, priorizando a ambientação dos objetos (ou conteúdos) expostos. A conexão com o espaço é um pré-requisito obrigatório. Não raramente, toma-se notícia de relatos de disputas entre Sir Appelbaum e os arquitetos envolvidos em seus projetos, discutindo sobre o que deve se sobressair: a museografia ou a arquitetura? (MCKEE, 2002). Na abordagem do *designer*, a arquitetura não é concebida como um envelope neutro, mas como um convite à interpretação (VENNO, 2005). Os materiais escolhidos, os enfoques dados pela iluminação, os elevadores dotados de instalações sonoras, a alternância entre espaços confinados e abertos; cada decisão projetual deve se relacionar com a narrativa museal. Praticamente, não existe a opção de não olhar ou não passar por determinada experiência. O controle sutil incorpora os mínimos detalhes de suas exposições.

Segundo Ralph, “*as exposições devem ser uma dança com a arquitetura*” (APPELBAUM, cf. WESTERN LIVING MAGAZINE, 2014). Nessa afirmação, está implícito outro fator fundamental nas concepções do designer nova-iorquino: o deslocamento do visitante pelo espaço. Para ele, os museus “*são mais parecidos com uma peça de teatro, com a diferença que você pode caminhar pelo palco*” (APPELBAUM, cf. CAVALCANTE, 2016). Sob esse aspecto, o uso das tecnologias da comunicação é um recurso fundamental. A disposição de monitores de televisão, *gadgets high tech* e telas *touch screen* cria para o visitante uma atmosfera próxima ao cotidiano urbano doméstico, em que os indivíduos passam cada vez mais tempo interagindo com telas. A expografia tecnológica também abre possibilidades novas para a apresentação de conteúdos audiovisuais (a principal expertise do Grupo Globo) como acervos museológicos. Os recursos tecnológicos e a conexão com bancos de dados digitais permitem o aprofundamento da experiência de acordo com pontos de interesse específicos de públicos heterogêneos. Conforme aponta Renata Figueiredo (2011), há quatro perfis principais de visitantes em museus (**Tabela 3**): os especialistas (que conhecem em profundidade os acervos e temas tratados), os turistas habituais (em geral, movidos pela curiosidade, *marketing* e divulgação do evento), os “aventureiros” (aqueles que desconhecem o assunto tratado e demandam uma sinalização museográfica clara) e os “desorientados” (que encontram dificuldade para seguir o percurso expositivo)⁶⁹. A narrativa museal deve permitir camadas de aprofundamento distintas, adequando-se aos variados perfis de visitação.

⁶⁹ As categorias apresentadas referem-se ao público espontâneo recebido por museus, excluindo outras modalidades de visitação (como visitas monitoradas por funcionário de museu, guia turístico ou visitas escolares).





Perfis de visitantes espontâneos em instituições museais		
	Especialistas	Conhecem o assunto tratado pelo museu em profundidade e buscam aprofundamento reflexivo. Necessita de um dispositivo para pesquisa (tela ou base de dados) para explorar o acervo/conteúdos com detalhes.
	Turistas habituais	Movidos pela curiosidade geral, <i>marketing</i> e divulgação do evento. Possuem base de conhecimento razoável e pretendem ampliá-la. Demandam a elaboração de textos explicativos, <i>displays</i> audiovisuais ou equipamentos multimídia.
	Aventureiros	Desconhecem o assunto tratado pelo museu e demandam sinalização museográfica clara para identificar o percurso.
	Desorientados	Encontram dificuldade para seguir o percurso expositivo. Público não-habitual de instituições museais.

Tabela 3. Perfis de visitantes espontâneos em instituições museais⁷⁰.

Elaborada pela autora, baseado em FIGUEIREDO, 2011; HUGHES, 2015.

Sobre esse tema, é importante considerar a heterogeneidade de perfis de visitantes em museus, incluindo variadas características etárias, socioculturais, econômicas etc. Conforme pontuam Tallon e Walker (2008, p. 4), “ninguém chega ao museu como uma tábula rasa, como um recipiente vazio esperando para ser preenchido”. Por essa razão, é importante que a exposição ofereça possibilidades de aprofundamento variadas, que possam contribuir para a inclusão dos visitantes no espaço expositivo. Logo, vemos que a expografia se torna uma estratégia importante para a democratização do acesso ao conhecimento. A ampliação do público atingido pelos museus na contemporaneidade enfatiza o papel do museu enquanto instituição formadora de opinião, acentuando seu caráter educativo-pedagógico. Por essa razão, um projeto museográfico versátil, que favoreça diversas formas de participação e imersão, pode se mostrar mais apto a estimular o engajamento de variados públicos, considerando que a experiência museal depende do universo cognitivo e dos interesses de cada indivíduo. A ênfase à aprendizagem multissensorial vem se tornando um desafio para o *design* de exposições, que busca se adequar aos diversificados perfis de aprendizagem, conforme sinaliza Philip Hughes (2015): visual, auditivo e sinestésico (**Tabela 4**).




Perfis de aprendizagem		
	Visual	Privilegia o estímulo visual para favorecer o engajamento, tendo preferência por explicações visuais. São estimulados por diagramas, linhas do tempo, fluxogramas, imagens, filmes e esculturas tridimensionais. O impacto visual inicial do <i>display</i> pode favorecer posterior busca por conteúdos adicionais.
	Auditivo	Adaptado às formas tradicionais de aprendizagem, principalmente comunicação verbal e discussão. Demanda o uso de gravações sonoras, audioguia ou telas interativas. Pode frequentar discussões, palestras e rodas de conversas com curadores.
	Sinestésico	Aprende a partir da exploração física do mundo. Interessa-se por objetos que podem ser tocados. Privilegia a interação com dispositivos interativos, analógicos ou eletrônicos.

Tabela 4. Perfis de aprendizagem. Elaborada pela autora, baseado em HUGHES, 2015.

O *exhibition design* pode lançar mão de diferentes estratégias para desenvolver a narrativa museal, caracterizada pela ênfase ao sujeito perceptivo e valorização da experiência individual no espaço. Não obstante, a construção da narrativa espacial confere protagonismo ao papel exercido pelos *designers* de exposições, que “*não são mais obrigados a projetar estruturas expositivas, mas a projetar relações entre o espaço e os objetos, entre os sujeitos e as pessoas, entre as pessoas e os espaços. [...] Devem estar atentos às potenciais qualidades narrativas dos lugares e trabalhar com a construção de uma nova relação entre conteúdo e visitantes*” (CRESPI, 2020, p. 270, trad. nossa). Em particular, a interatividade se constitui como uma faceta das exposições imersivas, sendo adaptada a soluções expográficas específicas. Outra questão importante na interpretação de Appelbaum é a tentativa de personalização do discurso, buscando colocar o visitante na condição de personagem protagonista de uma história que se desenvolve no espaço. Não raramente, o *designer* propõe a distribuição de *cards* de identificação individualizados logo no início do percurso, que cada um

⁷⁰ Op. cit.

pode associar à sua conta de *e-mail*; ou receber narrativas e conteúdos impressos que são diferentes de seus acompanhantes. A singularização das soluções contribui para garantir a imersão do indivíduo na narrativa implantada. Por exemplo, ao entrar no Museu do Holocausto de Washington, cada visitante recebe um cartão de identificação em cujo verso se encontra um texto descrevendo a trajetória de pessoas vitimizadas pelo Nazismo (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2020). Solução semelhante foi adotada no Museu do Amanhã (de cuja conceituação participou o próprio Appelbaum), em que cada indivíduo recebe um cartão que pode ser conectado com sua conta de *e-mail*, permitindo o monitoramento dos conteúdos já vistos e o envio posterior de informações pertinentes à visita.

Diretamente de Washington, duas referências: Museu do Holocausto e Newseum

Considerando os novos rumos políticos que o Brasil tomava com a redemocratização, os processos de abertura econômica do país e a ênfase ao turismo cultural, as narrativas espetaculares de Appelbaum se mostraram atraentes para recuperar temas da cultura local, buscando inserir-se nas dinâmicas da globalização. É curioso assinalar que, até os dias de hoje, a figura de Appelbaum é relativamente desconhecida no cenário brasileiro. São escassas as reportagens de jornal em português que se refiram ao *designer*⁷¹. Mais rarefeitas ainda são as publicações acadêmicas que analisem sua obra. No início dos anos 2000, pouco se sabia sobre Appelbaum no Brasil. Para muitos, era apenas um *designer* estrangeiro que trabalhava com tecnologias da comunicação. No panorama internacional, porém, algumas obras assinadas por RAA se tornaram famosas – como o *Hayden Planetarium* em Nova Iorque (2000), o *Country Music Hall of Fame*, em Nashville (2001) e o *National Constitution Center*, na Filadélfia (2003). Entretanto, os projetos que despertaram o interesse da fundação carioca foram o já referido Museu Memorial do Holocausto (1993), e o Museu das Notícias/ *Newseum* (1997); ambos situados na cidade de Washington (FINGUERUT & SUKMAN, 2008).

O primeiro projeto criava uma narrativa de rememoração do genocídio trágico ocorrido na Europa, incorporando o olhar estadunidense sobre o tema. Apesar das polêmicas envolvendo a construção do percurso museal (a respeito dos delicados processos de formação e apresentação de acervos relacionados à memória do Holocausto, bem como de questionamentos acerca da conversão do tema em um *show* interpretativo) (VANDECARR, 2012); o Museu do Holocausto se tornou uma espécie de divisor de águas na carreira de Appelbaum, ampliando ainda mais sua notoriedade internacional. O edifício, projetado pelo arquiteto James Ingo Freed, contém áreas destinadas às exposições principal e temporárias, espaços de memória, biblioteca, arquivos, centro de aprendizagem, salas de aula e terminais interativos. A arquitetura pode ser considerada um fator sumário para potencializar a conexão espacial com o visitante; já que, de acordo com a análise de Megan Venno (2005, p. 33, trad. nossa), “o edifício fornece mais do que um envelope neutro para a história que será contada. O edifício convoca à interpretação”.

A narrativa se estrutura como uma peça de teatro encenada em três atos. O primeiro piso abrange o *Hall of Witness*; o segundo, o *Hall of Learning*; e o terceiro, o *Hall of Remembrance*. Os três pavimentos são integrados pela *Tower of Faces* – elemento vertical que exibe fotos das aproximadamente quatro mil vítimas do massacre de Ejskyski (Lituânia, 1941) (CROCKER, 1994). O projeto arquitetônico pretende suscitar a imersão, adotando “*materiais e iluminação para evocar a sensação de estar em um campo de concentração*” (VENNO, 2005, p. 40, trad. nossa). A linguagem do edifício apresenta formas duras, interpretando “*imagens de confinamento, observação, atrocidade e negação*” (MUSCHAMP, cf. VENNO, 2005, p. 40, trad. nossa). Sugerindo a confusão e desorientação experimentadas pelas vítimas do nazismo quando levadas aos campos

⁷¹ A pesquisa realizada em artigos de jornal e imprensa escrita foi confrontada com as demais fontes histórico-bibliográficas selecionadas para a composição deste estudo. Foram utilizados como fontes básicas os acervos dos principais periódicos da imprensa de perfil empresarial no Brasil: Folha de São Paulo, O Globo e O Estado de São Paulo.

de extermínio, o percurso interno do Museu não possui rotas claras e tem poucas opções de parada, causando desconforto físico e emocional ao indivíduo. A encenação museal parte da subida por um elevador, em que se ouve uma voz eletrônica de um soldado americano que ajudou a libertar prisioneiros, dizendo: “*You can’t imagine. Things like it don’t happen*” (DERNIE, 2006). E, então, a porta se abre, dando início a um percurso controlado que deve ser seguido linear e progressivamente. A exposição é completada pela presença de terminais de computador, permitindo o acesso a conteúdos veiculados pela mídia da época. Há teatros exibindo filmes sobre o Holocausto e salas contendo entrevistas realizadas com sobreviventes. O percurso é finalizado com um espaço de reflexão e dispersão.

Entretanto, a ideia de um *design-show* para abordar o tema do Holocausto não foi unanimidade ao longo do processo. O diretor fundador, Shaike Winberg, dizia que “*o design não ia liderar a exposição*” (FARR, cf. MCKEE, 2002, p. 62). Ainda, Appelbaum teria se sentido prejudicado porque o projeto de arquitetura foi realizado antes da expografia. O arquiteto Freed, porém, “*queria que seu prédio fosse o memorial, e não queria que uma exposição o confundisse*” (MCKEE, 2002). Apesar da querela, a integração entre expografia e arquitetura alcançou o objetivo de personalizar a experiência do Holocausto, sugerindo que o visitante assumisse o lugar de vítima do Nazismo. Na opinião de Marcello Dantas, Appelbaum “*chegava com isenção, neutralidade, e era capaz de captar vetores e interesses diversos. As pessoas não tinham que convergir para a ideia dele, mas para uma ideia delas mesmas. Ele contribuía para que as pessoas concordassem em torno de uma noção. Ele tem uma capacidade diplomática impressionante*” (DANTAS, 2021). Durante a concepção do Museu do Holocausto, é possível perceber a dimensão da convergência de pensamentos presente na abordagem de Appelbaum; que enfrentou posicionamentos distintos dentro das equipes de concepção do equipamento cultural. Segundo o *designer*:

É claro que é impossível transmitir a experiência de um prisioneiro de um campo de concentração. Mas podemos aproximar o visitante de tudo o que aconteceu. Viajamos para Auschwitz com o desafio de transportar essa experiência no tempo e no espaço, trazendo evidências do que aconteceu. Fotografias, sapatos dos prisioneiros e o ambiente físico do museu ajudam nessa imersão. Tive o cuidado de não retratar o Holocausto apenas do ponto de vista das vítimas ou dos Nazistas, mas de um terceiro participante do crime: a testemunha que viu tudo passivamente (APPELBAUM, cf. CAVALCANTE, 2016).

Foi realizada uma ampla campanha solicitando a doação de coleções – incluindo documentos, cartas, brinquedos, diários, roupas e fotografias. O acervo coletado chegou a reunir 10 mil itens relacionados à memória do Holocausto. Alguns objetos foram trazidos de Auschwitz, a exemplo de uniformes usados por soldados, beliches, trilhos do trem de Treblinka, uma seção do quartel, um barco de resgate dinamarquês e um vagão usado para transportar vítimas para os campos de concentração (SOLOMON, 1999). Em exibição, existe uma acumulação desordenada de sapatos recolhidos de vitimizados, além da réplica de uma câmara de gás. A visita ao **Museu Memorial do Holocausto (Figura 45)**, de acordo com Venno (2005), pode ser considerada um poderoso instrumento para incentivar a reflexão. Porém, Migliore (2020) aponta para a “*sobreposição imprudente de aparatos que estimulam as emoções sob a bandeira da empatia*”. A exposição se torna uma experiência dolorosa e até mesmo aterrorizante, razão pela qual não é recomendada para crianças menores de onze anos. Embora Appelbaum tenha se preocupado com a necessidade de estabelecer um ponto de equilíbrio, permitindo “*que as pessoas olhassem para a face do mal sem que houvesse uma consciência tão forte que as incapacitasse de absorver um levantamento de evidências*” (APPELBAUM, cf. DERNIE, 2006, p. 29); ainda assim é frequente encontrar pessoas chorando na saída do museu (COLEPICOLO, s.d.). Por essas passagens, vislumbra-se o elevado potencial que esse modelo de intervenções espaciais possui, levando ao extremo a capacidade de dramatização de uma narrativa espacial legitimada por objetos de caráter museológico.



Figura 45. Museu Memorial do Holocausto. Ralph Appelbaum Associates.
Disponível em: <<https://raai.com/project/united-states-holocaust-memorial-museum/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Por sua vez, o Museu das Notícias (**Newseum**) foi criado a partir de uma iniciativa encabeçada pelo *Freedom Forum*, fundação estadunidense integrada por conglomerados de mídia que trabalha em prol da liberdade de imprensa (**Figura 46**). Seu idealizador Al Neuhart, fundador do jornal *USA Today*, pretendia conceber um “local totalmente interativo que, ao abordar o tema da liberdade do indivíduo, levaria o visitante a ser ‘contaminado’ pelo jornalismo” (TESSLER, 2019). O projeto foi pensado como uma estratégia de enfrentamento ao descrédito do jornalismo nos Estados Unidos⁷²; e o discurso museal se fundamenta na Constituição Federal, citando quarenta e cinco palavras da “Primeira Emenda” sobre a liberdade de imprensa em sua fachada. Desenhado pelo arquiteto James Stewart Polshek, o museu se situa em uma zona nobre de Washington, entre a Casa Branca e o Capitólio. A localização estratégica permite a tessitura de uma narrativa simbólica que aproxima, visualmente, os ideais de “imprensa livre” e “governo democrático”. A fachada incorpora uma grande tela de televisão. O programa arquitetônico, de caráter multifuncional, inclui dois estúdios de TV “totalmente operacionais, com suítes de edição e salas de controle” (RALPH APPELBAUM ASSOCIATES, acesso em 2017); além de teatro, centro de conferências, praça de alimentação, restaurante, lojas, escritórios administrativos, espaços para *workshops* e salas de aula para programas escolares (PAGANO, 1997).

A coleção exposta pelo *Newseum* é composta por notícias, impressões, fotografias e outros objetos; além de amplo acervo audiovisual que inclui 27h de vídeo, estações interativas, teatros de alta definição e galerias distribuídas ao longo do edifício de sete andares. A narrativa pretende responder a cinco perguntas fundamentais sobre o universo do jornalismo: “*who, what, where, when and why*” (HOLDEN, 1998, p. 2) a partir das seguintes áreas: Muro de Berlim (contendo oito seções do muro); Galeria dos Vencedores do Prêmio Pulitzer (exibindo fotografias); Galeria *News History* (dedicada às notícias impressas); *News Wall* (uma parede gigante em que estão dispostos monitores de televisão, exibindo informações em tempo real) e *displays* interativos voltados à discussão de valores éticos. O museu propõe uma série de jogos interativos nos quais o visitante pode brincar de editor-chefe, presidir uma reunião com editores da redação do jornal, competir pela primeira página, assumir o papel de âncora de televisão, fazer boletins meteorológicos, ler notícias de um *teleprompter* e decidir temas que merecem cobertura jornalística. O percurso, ainda, inclui o Memorial dos Jornalistas, homenageando profissionais mortos “*no cumprimento do dever*” (HOLDEN, 1998, p. 2, trad. nossa). Conforme aponta Ourossof (2008), a arquitetura do museu incentiva a aceleração dos fluxos, não estimulando a contemplação paciente e análise das informações; além de apresentar excessiva literalidade, ao

⁷² Conforme indicou pesquisa realizada pelo *Freedom Forum*, apenas 31% dos estadunidenses entrevistados disseram acreditar em repórteres e 45% nos âncoras de televisão.

evocar a forma de uma televisão. O **Newseum** acabou sendo fechado em 2019, sobretudo em função da perda de interesse por parte de seus investidores e dos elevados custos relacionados à sua localização privilegiada.



Figura 46. *Newseum*. Ralph Appelbaum Associates.
Disponível em: <<https://raai.com/project/the-newseum/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Em ambas as propostas, a arquitetura assumia papel fundamental para a construção da narrativa persuasiva, compostas a partir de cenografias espetaculares e pontos de interatividade. O primeiro projeto conferiu a Appelbaum notoriedade internacional, mostrando-se capaz de suscitar fortes emoções em seus visitantes. O segundo, por sua vez, explorava possibilidades de criação de exposições que exibissem acervos midiáticos, que podem ter interessado à Rede Globo em processo de internacionalização (CAMPOS, 2012). A combinação entre “inteligência tecnológica” e “mentalidade teatral” (HALL, 2001) aparentemente seduziu o conglomerado de mídia brasileiro; cujas atenções se voltavam ao desenvolvimento de uma linguagem expográfica de elevado impacto espetacular. O alto grau de acabamento observado nas obras de Appelbaum talvez possa se associar ao chamado “padrão Globo de qualidade”. Não tardou para que o fabuloso *designer* fosse convidado a projetar em terras tropicais.

Appelbaum nos trópicos, algumas colaborações⁷³

Quando Appelbaum foi convidado pela Fundação Roberto Marinho para projetar o Museu da Língua Portuguesa, ele já era um velho conhecido da Rede Globo e da fundação carioca. O primeiro projeto de Appelbaum no Brasil foi relativamente discreto, contando com um orçamento bastante restrito, e bem distinto de suas espetaculosas intervenções *high tech*. Entre 1998 e 2000, Appelbaum prestou consultoria para uma intervenção simples no Memorial e Arquivo Histórico de Porto Alegre (FILHO, 2010), inserido no edifício dos Correios e Telégrafos, restaurado pelos arquitetos Ceres Storchi e Nico Rocha. A exposição simples conta com uma linha do tempo que se desenrola ao redor da parede periférica do edifício, abordando elementos da cultura e tradições gaúchas. Em alguns expositores, os visitantes podiam abrir gavetas, nas quais encontravam fac-símiles de documentos históricos. Os pilares de sustentação do edifício foram convertidos em dispositivos expográficos para a montagem de mini mostras temporárias. Além do auditório, o projeto contava com quatro salas de vídeo, em que poderiam ser projetados conteúdos audiovisuais. Essa intervenção foi bem discreta, mas abriu as portas para outros trabalhos com o conglomerado de mídia brasileiro.

A mostra “**50 anos de TV e +**”, na Oca do Ibirapuera, foi encomendada pela Rede Globo em parceria com a Associação Brasil + 500 (Figura 47). A exposição contou com a colaboração do curador Marcello Dantas, fundador da empresa Magnetoscópio, que atua no campo da produção cultural em nível nacional e internacional. Dantas é formado em Cinema e Televisão pela *New York University* e pós-graduado em Telecomunicações Interativas pela mesma universidade. A empresa por ele capitaneada se apresenta como “*responsável por inovar o conceito de museologia no país, trabalhando na fronteira entre a arte e a tecnologia em museus, exposições e projetos que enfatizam a experiência e a percepção*” (MAGNETOSCÓPIO, acesso em 2021). Dantas já era um conhecido colaborador da FRM naquele período, tendo participado da equipe fundadora do Canal Futura, em 1997 (DANTAS, 2021). Para a mostra do Ibirapuera, a colaboração entre os profissionais ocorreu durante uma série de reuniões, a grande maioria delas realizadas em Nova Iorque. Algumas diretrizes foram estabelecidas pela dupla: não se trataria de uma exposição de caráter pedagógico ou educativo, tampouco pretendia-se criar um parque temático ou uma instalação. Conforme afirmou o curador brasileiro, “*será apenas um grande espetáculo*” (DANTAS, cf. AGÊNCIA ESTADO, 2000).

E, poderíamos acrescentar, um espetáculo tecnológico. Os jornais da época noticiaram a mostra com muito entusiasmo, afirmando que seria “*a primeira exposição do planeta 100% virtual*” (AGÊNCIA ESTADO, 2000). Na mostra, seria exibido o primeiro filme em HDTV hemisférico do mundo. Tinha que ser espetacular, como desejava Dantas. Tinha que emocionar, como queria Appelbaum. Embora Ralph não tivesse quase nenhum conhecimento sobre o tema da exposição em si, rapidamente conseguiu perceber “*o quão poderosa é a televisão no Brasil, com história e tradição*” (APPELBAUM, cf. AGÊNCIA ESTADO, 2000). Segundo ele, “*não é necessário nem sequer entender português para ficar completamente envolvido pelas novelas ou pelo esporte*” (APPELBAUM, cf. AGÊNCIA ESTADO, 2000). Sua contribuição, conforme assinala Dantas, foi fundamental no sentido de “*fazer a TV Globo entender que ela tinha que celebrar a televisão brasileira, e não a si própria. [...] É nesse nível que a discussão com o Ralph acontecia, mais do que a produção disso ou daquilo*” (DANTAS, 2021). A atuação de Appelbaum visava compreender e definir o cerne da mensagem a ser transmitida para o grande público. Apesar do ponto de vista defendido pelo *designer*, alguns críticos assinalaram um certo monopólio dos conteúdos audiovisuais produzidos pela Rede Globo na referida mostra, em detrimento das demais emissoras (CROITOR, 2000).

⁷³ Adaptado de LUPO, Bianca Manzon. *Narrative museum and spatial editing*. Ralph Appelbaum’s exhibition design experiences in Brazil. In: Critic it all. IV International Conference on Architectural Design and Criticism. São Paulo: 2021.

Um dos principais corolários seguidos à risca pelo *designer* é a ideia de que o engajamento com o visitante deve ser obtido antes mesmo da entrada na exposição. Assim como no cinema, os momentos iniciais são essenciais para garantir o interesse pela narrativa. Para entrar na Oca de Niemeyer, foi criada uma grande estrutura preta, de formato quadrado, que sustentava painéis coloridos e se desenrolava, tal como uma estranha língua, para fora do edifício moderno (TOGNONI, 2000). A arquitetura fazia parte integrante da exposição. Procurou-se ocupar todos os patamares do edifício, incluindo o subsolo. O corredor sinuoso era ambientado com luz negra, e apareciam imagens amplamente veiculadas pela mídia, como a morte do piloto Ayrton Senna. Os pilares do edifício se tornaram espaços expositivos, recebendo a projeção de imagens de celebridades da televisão brasileira – incluindo Silvio Santos, Gugu Liberato, Xuxa, Angélica, Cid Moreira e Hebe Camargo. A presença dessas personalidades amplamente conhecidas pelo público brasileiro criava uma atmosfera de intimidade e relaxamento. O visitante não encontrava objetos de caráter excepcional no espaço expositivo, mas sim figuras que faziam parte de seu dia a dia, mediadas pela televisão. A aura de familiaridade emanada pela exposição cria uma relação de proximidade entre público, objeto expositivo e discurso curatorial; não sendo raros os momentos em que os visitantes afirmam saber mais sobre determinado programa ou figura exposta do que a própria curadoria. Na inversão provocada pela mostra, os temas apresentados são tão banais e cotidianos que, de repente, o público se sente especialista.



Figura 47. Exposição 50 anos de TV e +. Ralph Appelbaum.
Disponível em: <<https://segd.org/50-years-tv-and-more>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Um cenário chamado “Arena Viva” criou um espaço redondo para a apresentação de depoimentos de artistas, jornalistas, telespectadores e internautas. As janelinhas circulares desenhadas por Niemeyer foram convertidas em telas para a transmissão de canais internacionais ao vivo. Bem no centro do edifício, foi instalada a chamada “Torre de Babel”, composta pelo empilhamento de aparelhos de televisão, novos e antigos, de variadas marcas e tamanhos. A miríade de televisores era capaz de mostrar a evolução tecnológica dos aparelhos, justapostos em uma confusa colagem tridimensional. A mostra pretendia emocionar o público. Imagens com forte apelo afetivo se distribuíam por todo o primeiro pavimento da Oca, fazendo o visitante recordar-se de fatos marcantes transmitidos pela televisão. A mais notável das soluções expográficas, entretanto, era o espetáculo audiovisual projetado na casca de concreto da Oca. O gigantesco filme, dirigido pelo artista e arquiteto brasileiro Gringo Cardia, podia ser observado a partir de poltronas reclináveis dotadas de alto-falantes individuais, em que se podia deitar e admirar a casca-tela de concreto. Tudo era espaço expositivo. O visitante era

surpreendido até mesmo quando ia ao banheiro. Os espelhos dos toaletes foram convertidos em telas ao vivo, que transmitiam a imagem de quem estivesse se olhando por meio de câmeras instaladas nas pias. A mostra sobre a televisão brasileira, mesmo tendo ficado poucos meses em exibição, recebeu o prêmio *Honor Award*, conferido pela *Society for the Environmental Graphic Design* de Nova Iorque; e menção honrosa do *Annual Award do Art Directors Club*, que se dedica à promoção de padrões de excelência na comunicação visual (CYPRIANO, 2001).

A exposição “50 anos de TV e +” foi suficiente para que os executivos da Rede Globo e o público brasileiro conhecessem a concepção expográfica do *designer*. O contato estabelecido com a Fundação Roberto Marinho quase lhe rendeu um projeto de grandes proporções que estava sendo planejado sob as arquibancadas do Estádio do Maracanã, na capital carioca: o Museu Mundial do Futebol. Esse projeto seguia as intenções de construir “marcos” nacionais em homenagem ao 5º Centenário do Descobrimento em várias regiões do país, enunciadas pelo então Ministro do Esporte e Turismo, que também era presidente do Comitê Brasil 500 Anos, Rafael Greca (GRECA, 2000). O escopo do projeto não chegou a ser muito detalhado, apesar de o governo do Estado do Rio de Janeiro ter conversado com o *designer* sobre o assunto. As tratativas ocasionaram inclusive uma visita de Appelbaum à cidade, realizada em fevereiro do ano 2000 (O GLOBO, 2000). Entretanto, a ideia acabou não indo adiante. Uma das principais razões aventadas para a desistência da contratação de Appelbaum foram os elevados honorários praticados pelo escritório nova-iorquino, conhecido por cobrar 25% dos custos de construção, enquanto muitos arquitetos mal chegam a 10% (MCKEE, 2002). Os entraves econômicos e a não viabilização do projeto deixaram Appelbaum em modo “*stand by*”, ao menos por um tempo. Cardia, Dantas e Appelbaum logo se encontrariam mais tarde na concepção do Museu da Língua Portuguesa, sob coordenação da Fundação Roberto Marinho.

Capítulo 3. Museu da Língua Portuguesa

O panorama previamente apresentado pontuou uma série de questões preliminares, que configuram o contexto cultural e expográfico brasileiro, dentro do qual a Fundação Roberto Marinho passou a desenvolver suas primeiras propostas museológicas. Podemos considerar, para tanto, a importância assumida pela Mostra do Redescobrimento para o impulsionamento da cenografia expográfica enquanto alternativa ao modelo do cubo branco. A abordagem proposta por Bia Lessa, centrada na teatralização do espaço expositivo, assume protagonismo nesse contexto. Em particular, é interessante pontuar o pensamento de Paulo Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi como referências importantes para a configuração de uma linguagem expositiva que parte de um realismo visceral como princípio para a escolha e seleção de materiais, bem como para o desenvolvimento de soluções expográficas. A materialidade serve de suporte para a imaginação. É importante assinalar o pensamento de possibilidades alternativas ao modelo do “cubo branco”, marcadas pela irreverência cenográfica e pelo uso (ainda incipiente) das tecnologias da comunicação. Em paralelo, observa-se um interesse crescente pela aproximação do contexto brasileiro ao discurso museográfico internacional e, nesse sentido, a figura do *designer* estadunidense Ralph Appelbaum merece destaque. No capítulo precedente, traçamos um panorama das principais intervenções realizadas por Appelbaum no contexto brasileiro, as quais indicavam a conformação de um relacionamento profissional com a Fundação Roberto Marinho. Entretanto, é importante destacar que o conjunto de intervenções apresentado se constituía essencialmente por projetos de exposições efêmeras e, até o momento, não tinha gerado nenhuma intervenção de caráter permanente.

O Museu da Língua Portuguesa assume papel central sob esse aspecto, e cabe ao presente capítulo traçar a ponte entre o contexto cultural previamente enunciado (cujas principais iniciativas se associaram à controversa celebração dos 500 anos do Brasil) à concepção do equipamento cultural na Estação da Luz. A proposta de criação de um museu da língua portuguesa, tecnológico e interativo, tinha sido aventada, na década de 1990, como parte integrante de um projeto maior a ser realizado na região sul da Bahia, o Museu Aberto do Descobrimento. Entretanto, uma série de fatores levou ao abandono da ideia original e seu deslocamento para o edifício da Estação da Luz, que estava sendo restaurado sob coordenação da Fundação Roberto Marinho. Para a intervenção, foram contratados os arquitetos Pedro e Paulo Mendes da Rocha; e o antigo parceiro da Fundação Roberto Marinho, Ralph Appelbaum. Esses profissionais integraram uma equipe maior que se envolveu na concepção do equipamento cultural, que durante considerável parte do tempo se chamava “Estação da Luz da Nossa Língua”. O nome da intervenção foi abandonado ao final do processo, e substituído por Museu da Língua Portuguesa. Tratava-se de um gesto afirmativo que pretendia propor um novo modelo de museus no Brasil, buscando a configuração de instituições mais próximas e abertas à interação com o grande público. O pioneirismo do MLP, de fato, acabou influenciando sumariamente a criação de outros museus brasileiros nas décadas seguintes, concebidos com a participação da Fundação Roberto Marinho (ou não). A seguir, veremos detalhes do processo de concepção do Museu da Língua Portuguesa; buscando aprofundar o entendimento de aspectos de sua formação institucional.

Tudo começou na Estação da Luz

No começo dos anos 2000, a Fundação Roberto Marinho tinha se envolvido na restauração de um conhecido edifício situado no centro da capital paulista: a Estação da Luz. Entre 2001 e 2004, o arquiteto Wallace Caldas, sócio da empresa Velatura Restaurações, foi encarregado da restauração do edifício centenário (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, acesso em 2021). A arquitetura eclética tinha sido construída na segunda metade do século XIX pela Companhia São Paulo Railway. Naquele período, a cidade de São Paulo crescia vertiginosamente e passava por expressivas transformações urbanas (GOOGLE ARTS AND CULTURE, acesso em 2021). A Estação da Luz foi erguida em 1867, em um terreno localizado entre a rua Mauá e o Jardim da Luz, cedido pelo governo da Província de São Paulo (**Figura 48**). Apesar de ser uma estação de passagem, suas monumentais dimensões se mostram condizentes à arquitetura de um terminal de grande porte. A expansão da rede ferroviária representava a importância assumida pela economia cafeeira no estado. Entretanto, para atender à crescente demanda, foi construído um segundo edifício entre as ruas Florêncio de Abreu e a Avenida Cásper Líbero, três anos depois. Ainda insuficiente para atender às necessidades da Companhia, a versão atual do edifício começou a ser construída em 1895 e foi oficialmente inaugurada apenas no dia 01 de março de 1901 (quando a cidade de São Paulo possuía apenas 240 mil habitantes) (KÜHL, 2008). O conjunto impressiona, até os dias de hoje, devido a seus acabamentos refinados e às grandes dimensões. A maior parte dos materiais construtivos foi importada diretamente da Grã-Bretanha, assim como o projeto, assinado pelo engenheiro britânico Charles Henry Driver (1832-1900). A magnífica estrutura metálica que cobre a plataforma vence um vão de aproximadamente 35m, apresentando caráter essencialmente funcional; em contraste ao edifício administrativo, que recebeu tratamento alinhado aos padrões do ecletismo amplamente difundidos na época.



Figura 48. Estação da Luz vista do Parque da Luz em 1906.
Fonte: Acervo Brasileira Fotográfica. Acesso em: 12 mar. 2022.

A composição apresenta um elemento magnificamente destacado: a torre do relógio, com 52m de altura, levemente deslocada em relação ao centro da fachada. As peças de aço foram importadas da Inglaterra; tanto que se costumava dizer que “a Estação da Luz veio pelo oceano Atlântico” (GOOGLE ARTS AND CULTURE, acesso em 2021). Outros materiais, como os tijolos, foram produzidos em olarias no Brasil (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015). Uma particularidade da implantação desse edifício, porém, é o aproveitamento do nível da rua para a circulação de pedestres (e não de trens). O edifício administrativo da Estação da Luz sofreu um incêndio de grandes proporções em 1946, que durou mais de 7h, e danificou sobretudo sua ala leste e o saguão central. A torre acabou servindo como chaminé, evitando que a ala oeste do

edifício fosse acometida pelas chamas. No ano seguinte, ocorreu a nacionalização da São Paulo Railway, então chamada Estrada de Ferro Santos Jundiá (EFSJ). Nesse momento, teve início a reconstrução do edifício, que se desenrolou entre os anos de 1947 e 1951. As obras executadas, das quais participou o arquiteto Felisberto Ranzini, trouxeram modificações impactantes na volumetria original, incluindo o acréscimo de um pavimento inteiro na ala leste (contendo o mesmo padrão ornamental da fachada original). A ampliação se justificava em função do aumento, da ordem de vinte vezes, do número de passageiros; e do acentuado crescimento demográfico da cidade, que se aproximava dos 2 milhões de habitantes (GRAÇA & BASTO, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 69). Desde então, apenas reformas de pequeno porte foram realizadas da antiga estação eclética, que teve sua importância histórico-arquitetônica oficialmente reconhecida por meio do tombamento em nível estadual (CONDEPHAAT, 1982); municipal (CONPRESP/DPH, 1991) e federal (IPHAN, 1996) (SOUKEF, 2000).

A arquitetura da Estação da Luz exerce papel simbólico e referencial na cidade, constituindo-se como um importante testemunho das transformações econômicas que acometeram o estado na segunda metade do século XIX e início do XX. Trata-se de um elemento identitário e afetivo de reconhecida importância para os milhares de usuários que por ela transitam diariamente, para além de seu assumido valor histórico e artístico. No início dos anos 1990, o edifício administrativo da Estação da Luz – no qual funcionavam os escritórios da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) – passava por problemas decorrentes da falta de manutenção e da realização de intervenções insatisfatórias; para além do desgaste natural do edifício, quase centenário. O estado de degradação da arquitetura demandava a realização de uma intervenção de maior envergadura; sobretudo em função de infiltrações e problemas apresentados pelos sistemas hidráulico e elétrico.



Figura 49. Estação da Luz.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Esta%C3%A7%C3%A3o_da_Luz>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Nesse período, consolidava-se o entendimento da cultura como o principal negócio das cidades, como aponta a socióloga estadunidense Sharon Zukin em *“The Culture of the Cities”* (1995). Mike Featherstone (1995), intelectual britânico, descreve os processos de transformação da cidade em centros de entretenimento cultural como parte do espraiamento da cultura do consumo na contemporaneidade. Em paralelo, a socióloga holandesa Saskia Sassen apresenta na obra *“As*

ciudades na economia mundial” (1998) a criação de polos culturais incluindo museus, galerias, teatros e salas de concerto como uma importante estratégia de fomento à distinção e competitividade entre as cidades no contexto do capitalismo pós-industrial. O bairro da Luz, em São Paulo, vinha sendo alvo de tentativas de transformação em uma zona cultural desde a década de 1970. A preparação da região para receber investimentos privados do setor imobiliário, ancorada no discurso da vocação cultural do bairro, vinha sendo realizada de maneira lenta e continuada como estratégia para reverter o processo de degradação da região. Os projetos urbanos “Renovação Luz” (1972-1979), “Luz Cultural” (1985-1996), “Polo Luz” (1995-2002) e “Nova Luz” (2005-2012) são exemplos de ações impulsionadas pelo Estado visando à dinamização dos usos culturais intencionados para a área (**Figura 49**).

Naquele momento, estava sendo implantado pelo governo do Estado de São Paulo o projeto Polo Luz⁷⁴, envolvendo as esferas de governo federal, municipal e a iniciativa privada. A intenção de “revitalizar” a região da Luz foi apoiada, também, pelo programa Monumenta, ação articulada pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) para financiar a revitalização de antigos centros urbanos (FERNANDES, 2015). Uma das principais frentes abertas por esse programa foi a realização de projetos destinados ao incremento dos usos culturais da região: a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do palácio dos Campos Elíseos, a instalação da Sala São Paulo na Estação Júlio Prestes, a criação da Estação Pinacoteca e do Memorial da Resistência no edifício administrativo da Estrada de Ferro Sorocabana, a inauguração do Museu da Energia Elétrica e a intervenção na Estação da Luz. Essas ações se somavam às iniciativas previamente realizadas por ocasião do programa Luz Cultural, contemplando a recuperação do edifício ocupado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte Sacra e da Faculdade de Farmácia e Odontologia (atual Centro Cultural Oswald de Andrade). Entre 1993 e 1998, foi realizada a conhecida intervenção do arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha – em parceria com Eduardo Colonelli, Welinton Ricoy Torres e Ana Paula Pontes – na Pinacoteca do Estado de São Paulo (ROCHA, 1994). O projeto buscou adequar a usos museológicos o antigo Liceu de Artes e Ofícios, concebido pelos arquitetos Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi entre os anos de 1897 e 1900. A estrutura metálica reticulada, que sustenta placas de vidro laminado, cobriu os pátios internos e o octógono central do edifício, garantindo a iluminação natural e ventilação interna, protegendo a construção das intempéries e distinguindo-se claramente da arquitetura antiga⁷⁵ (**Figura 50/ Figura 51**).



Figura 50. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Detalhe da cobertura. Fonte: Acervo da autora.

Figura 51. Marquise do Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/pedro-mendes-da-rocha-museu-da-lingua-portuguesa-sao-paulo/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

⁷⁴ Depois de Renovação da Luz (1972-1979), Luz Cultural (1985-1986) e seguido pelo Projeto Urbanístico Nova Luz (2005-2012).

⁷⁵ O princípio da distinguibilidade da intervenção, que deve orientar as práticas de preservação patrimonial e restauração, parte do objetivo de não induzir o observador ao engano. Deve ser trabalhado em conjunto às noções de reversibilidade/ re-trabalhabilidade, mínima intervenção e compatibilidade de técnicas e materiais.

Alguns anos depois dessa intervenção, Mendes da Rocha seria laureado com o Prêmio Pritzker, considerado o Nobel da Arquitetura⁷⁶. No início do novo milênio, o arquiteto formado pela FAU Mackenzie estava em evidência. Os projetos culturais implantados na região da Luz igualmente encontravam-se na mira dos interesses públicos e privados. E a Fundação Roberto Marinho estava envolvida em um projeto de restauração da antiga Estação da Luz, a convite do governo do Estado de São Paulo, que lhe tinha solicitado propor um equipamento cultural a ser implantado no local (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014). Por sua vez, a experiência acumulada durante quase três décadas levou a fundação carioca a pensar na possibilidade de conceber uma intervenção capaz de conectar os conceitos de patrimônio material e imaterial. Em 2000, ocorreu a institucionalização do patrimônio imaterial no Brasil, estabelecido por meio do Decreto nº 3551 – que cria o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Outro marco legislativo importante sobre o tema foi a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), a partir da 32ª Conferência da UNESCO, realizada em Paris; no mesmo ano em que foi aprovada a Carta para a Preservação do Patrimônio Digital. Em paralelo, a fundação Marinho nutria notável interesse pelas tecnologias da comunicação aplicadas ao espaço expositivo. Isto é, algumas questões pairavam no ar, e o projeto de restauração da Estação da Luz acabou se convertendo em uma proposta cultural polifacetada, capaz de sintetizar múltiplos interesses.

Uma ideia para o sul da Bahia

A ideia de construir um centro de referência e valorização da língua portuguesa não era propriamente uma inovação concebida durante a restauração da Estação da Luz. Como reconhece Hugo Barreto em seu depoimento, “*a gente já tinha sido provocado por diferentes interlocuções para pensar alguma coisa em torno da língua*” (BARRETO, 2021). Originalmente, a intenção de se criar um Museu da Língua Portuguesa foi proposta de modo preliminar, e ainda pouco aprofundado, para a região de Porto Seguro, por ocasião da comemoração dos 500 anos do Brasil (COHN, 2019). O registro de tal iniciativa foi publicado no livro “Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce” (1994), organizado pela Fundação Quadrilátero do Descobrimento, com apoio da FIESP e do CIESP (respectivamente Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo) (PINHO, 1994). A Fundação Quadrilátero Ferrífero era uma organização não governamental criada para capitanear a execução do projeto do Museu Aberto do Descobrimento (MADE). A ONG baiana era formada por um robusto grupo de intelectuais e artistas, incluindo Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa; que se juntaram aos antropólogos Roberto Costa Pinho e Antônio Risério. A proposta contemplaria a criação de um museu aberto a ser instalado em um amplo território de aproximadamente 1200 km² de extensão, que incorpora os municípios de Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália e Prado, situados na belíssima região sul da Bahia. O projeto foi idealizado a partir da paisagem descrita por Pero Vaz de Caminha na célebre carta enviada ao monarca português D. Manuel⁷⁷, quando as caravelas portuguesas aportaram na região pela primeira vez. A vasta área contemplada pelo perímetro incluía 52 km permeados por contínuas praias paradisíacas e formações rochosas de tirar o fôlego. A paisagem avistada pelos portugueses permanecia ainda pouco modificada na década de 1990. Porém, para alguns, fazia-se necessária uma intervenção de valorização cultural e ordenação urbanística na região.

Segundo os criadores do projeto, a paisagem quase intacta se encontrava ameaçada devido à construção da rodovia BR-101, que contribuiu para o aumento da devastação de áreas florestadas, extinção de espécies nativas e marginalização das culturas indígenas. O crescimento populacional desordenado, a precariedade da infraestrutura urbana presente nos assentamentos,

⁷⁶ Paulo Mendes da Rocha recebeu importantes prêmios nacionais e internacionais de arquitetura, como o Colar de Ouro do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB, 1999), o Mies Van der Rohe (Barcelona, 2000), o Prêmio Pritzker (Chicago, 2006), o Leão de Ouro da Bienal de Veneza (2016), o *Praemium Imperiale do Japan Art Association* (2016) e a Medalha de Ouro do *Royal Institute of British Architecture*.

⁷⁷ O documento original está preservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

o desmatamento de parques ecológicos, o turismo predatório que começava a despontar na região e a desenfreada especulação imobiliária colocavam em risco a integridade socioambiental do lugar. Por essa razão, conforme explica Roberto Pinho, “a prioridade absoluta da Fundação [Quadrilátero do Descobrimento] é a preservação da geografia do descobrimento” (PINHO, 1994, p. 18). Tendo em vista esses objetivos, propôs-se a ideia de criar um grande museu a céu aberto, cujo acervo seria composto por um conjunto de notáveis acidentes geográficos e núcleos urbanos históricos, incluindo: a Foz do Rio Caí (local onde a esquadra de Cabral se ancorou, a cerca de 3 km da praia), o Parque Nacional do Monte Pascoal (originalmente criado em 1943, por decreto estadual, e recriado em 1961, em nível nacional), a Vila de Caraíva (antigo vilarejo indígena de Craminoã), o Rio dos Frades, a aldeia jesuítica de Trancoso, o Rio da Barra, o Arraial da Ajuda (local de fundação de oito povoações com igrejas, no século XVI), o centro histórico de Porto Seguro, a Coroa Vermelha (local onde teria acontecido a primeira missa cristã no Brasil, situado no município de Cabrália) e as falésias, impressionantes encostas de rochas sedimentares que seriam a própria “fachada” do MADE.



Figura 52. Museu Aberto do Descobrimento. Destaque para o Museu da Língua Portuguesa.
Fonte: CAPOZOLI, 1993.

A fundação baiana tornou-se uma das principais assessoras da Comissão Nacional do V Centenário, assumindo a responsabilidade pela articulação do grande museu a céu aberto junto ao Governo do Estado da Bahia, Ministério da Cultura, Ministério do Meio Ambiente, Ministério da Justiça, IPHAN, IBAMA e FUNAI. O projeto seria implantado a partir da elaboração de um Macro Plano Diretor de Desenvolvimento Sustentado. Para tanto, os arquitetos e urbanistas Maria Elisa Costa, Wilson Reis Netto e João Filgueiras Lima foram chamados para elaborar uma proposta de estabelecimento de diretrizes e parâmetros de uso e ocupação do solo para a região. O projeto incluía a criação de quatro planos diretores para orientar o desenvolvimento dos núcleos urbanos de Porto Seguro, Arraial da Ajuda, Trancoso e Caraíva. Estava prevista, também, a organização de polos ecológicos no território, incluindo o Parque do Monte Pascal. Uma exposição fotográfica foi criada para a divulgação do projeto do **Museu Aberto do**

Descobrimto, tendo sido exibida nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Lisboa (PINHO, 2020) (**Figura 52**). O próprio livro patrocinado pela FIESP foi uma das ações encabeçadas como estratégia para angariar apoio político, social e econômico que viabilizasse a implementação do projeto.

O MADE pretendia se alinhar ao conceito de paisagem cultural, desenvolvido pela UNESCO no início da década de 1990. A noção seria capaz de compreender aspectos materiais e imateriais, contemplando os processos de interação entre homem e meio ambiente (CASTRIOTA, 2013). O MADE constituiria uma experiência pioneira de aplicação do conceito no Brasil, apresentando claro potencial de incentivar o turismo cultural na região. Os intelectuais e artistas baianos constataram no lugar a ausência de instituições culturais, museus e marcos na paisagem que recuperassem sua importância histórica (PINHO, 2020; RISÉRIO, 2020). De acordo com Roberto Pinho, “*essa paisagem é uma coisa única do mundo, existe um documento histórico e uma paisagem quase toda preservada. Tem alguns museus abertos no mundo; por exemplo, o Museu de Gorême, na Turquia. O MADE foi pensado em cima do conceito da UNESCO*” (PINHO, 2020). Em resposta à situação diagnosticada, o projeto do MADE contemplaria a implantação de um conjunto de monumentos que assinalariam eventos históricos acontecidos no lugar. Havia uma ideia de que minimuseus e exposições fossem distribuídos pela rica paisagem do sul da Bahia. O mapa de implantação dessas intervenções foi divulgado nos jornais da época (CAPOZOLI, 1993). Como exemplo desses monumentos, podemos citar o Portal do Avistamento (instalado no meio do oceano, de modo a enquadrar a paisagem com o Monte Pascoal ao centro), o Memorial do Encontro da Coroa Vermelha (cujo projeto do arquiteto Wilson Reis Netto pretendia criar um cenário que incluiria réplicas de caravelas ancoradas ao redor de um *deck* de madeira erguido sobre o mar) e a Cruz de Cabrália (uma polêmica cruz de aço inoxidável desenhada pelo artista plástico soteropolitano Mário Cravo, fincada no local onde teria sido celebrada a primeira missa católica no Brasil) (MENEZES, 2000).

Os centros culturais deveriam conter exposições permanentes de acentuado caráter lúdico, didático e atraente para a população geral. Na apresentação do conceito de algumas das instituições, era vista com bons olhos a apresentação de reproduções de documentos iconográficos, maquetes, cópias, painéis, materiais audiovisuais e recursos multimídia (PINHO, 1994, p. 211). O projeto contemplava os seguintes equipamentos culturais: Memorial Brasil (que conteria uma exposição panorâmica sobre a história da civilização brasileira formada a partir de 1500), Memorial Portugal (apresentando uma narrativa sobre a história de Portugal, contemplando desde o período de D. Afonso Henrique até a chegada às terras brasileiras), Centro de Referência da Cultura Negra (traçando um panorama da história dos negros no Brasil e recuperando suas relações culturais com a África), Museu da Companhia de Jesus (abordando as relações estabelecidas entre os missionários jesuítas e os povos indígenas), Centro de Referência da Cultura Indígena (que pretendia traçar um panorama sobre as culturas indígenas presentes no Brasil, antes e depois da chegada dos portugueses), Museu Pero Vaz de Caminha (que apresentaria ao público a conhecida Carta que descreve a paisagem avistada pelos europeus em 1500) e, finalmente, o Museu da Língua Portuguesa. Conforme descreve o antropólogo Roberto Pinho, esse museu deveria ser “*um museu didático, não um museu acadêmico. É para o povo entender, não é um museu para intelectuais*” (PINHO, 2020). Em sua concepção original, o MLP foi proposto nos seguintes termos:

Museu da Língua Portuguesa. Um grande museu de recursos audiovisuais, didático, alegre, repleto de situações envolventes, que levará o leigo ao conhecimento da história da nossa língua. Como e onde nasceu, como evoluiu, os caminhos que percorreu, as influências que sofreu e as que provocou, as contribuições que recebeu das línguas indígenas (PINHO, 1994, p. 18).

Essa descrição tratava de uma concepção geral para o equipamento cultural, que não chegou a ser pensado para um lugar específico dentro do MADE (PINHO, 2020). O então presidente

Fernando Henrique Cardoso chegou a assinar o Decreto nº 1.874, em 22 de abril de 1996, que delimitava o perímetro do Museu Aberto, abrangendo porções dos municípios de Porto Seguro, Prado e Santa Cruz Cabrália, assim como o Parque Nacional do Monte Pascoal. Entretanto, por uma série de fatores de ordem política, econômica e social; o grande museu ao ar livre nunca chegou a ser integralmente implementado (exceto por uma pequena exposição feita na Casa de Câmara e Cadeia de Porto Seguro, e algumas ações pontuais) (PINHO, 2020). A carência de apoio político, a falta de diálogo com as comunidades indígenas locais (JORNAL A TARDE, 1998), questionamentos e críticas acerca da abordagem colonialista e eurocêntrica atribuída a parte das propostas apresentadas (FONSECA, 2001), e o descompasso generalizado entre o caráter oficialmente planejado para as celebrações do V Centenário e o entendimento popular acerca do delicado evento comemorativo (SOUZA, 2000) contribuíram para que o projeto do Museu Aberto do Descobrimento fosse completamente abandonado. A proposta, entretanto, teria encantado o então presidente da FIESP, Carlos Eduardo Moreira, que inclusive patrocinou a execução do livro-divulgação. Hugo Barreto, que trabalhava com Carlos Moreira naquela época (antes de assumir seu posto na fundação carioca), teria tomado conhecimento sobre a ideia; inclusive tendo participado da confecção do livro sobre o MADE, bem como de um vídeo narrado pela atriz Fernanda Montenegro, descrevendo o que seria o Museu Aberto. O presidente da FRM, José Roberto Marinho, também teria sabido da proposta na mesma ocasião (PINHO, 2020). O projeto, entretanto, não vingou. Pelo menos, não daquele jeito, nem naquele lugar.

O Museu da Língua em São Paulo, por que não?

O Museu da Língua Portuguesa se construiu a partir de tantas vontades e desejos distintos (que acabaram convergindo para a restauração em curso da Estação da Luz), que Hugo Barreto costumava afirmar que *“o museu é um produto do poli amor pela língua, não tem pai nem mãe”* (BARRETO, cf. HADDAD, 2021). De volta à capital paulista, o programa cultural a ser implantado na Estação da Luz continuava um quebra-cabeça nas mãos da Fundação Roberto Marinho. Atribuiu-se ao engenheiro Pedro Benvenuto, diretor da CPTM entre o final dos anos 1990 e o início da década de 2000, a ideia de associar o tema da língua portuguesa ao edifício eclético (HADDAD, 2021). Naquele período, o engenheiro comandava o Projeto Integração Centro, a partir do qual foram realizadas intervenções nas estações Brás, Luz e Barra Funda, financiadas pelo Banco Mundial. O aporte financeiro, entretanto, não incluía a restauração da estação histórica. Em 2000, ocorreu em Lisboa um encontro da Associação Latino-Americana de Metrô e Subterrâneos, da qual a CPTM é membro integrante. Em um jantar na casa do então presidente da associação metropolitana portuguesa, Antônio Augusto Martins, foi aventada a ideia de realizar um intercâmbio entre os dois países, voltado para a promoção internacional da língua portuguesa. O projeto incluiria a Estação Restauradores de Lisboa (cujas entradas estão localizadas na praça homônima, próxima aos Elevadores da Glória); e a paulistana Estação da Luz. De volta ao Brasil, o engenheiro brasileiro redigiu um texto intitulado *“Centro de Estudos da Língua Portuguesa – Estação da Luz”*, estabelecendo diretrizes para o projeto de cooperação internacional, cuja implantação incluiria a realização de exposições e oficinas. A parceria luso-brasileira, entretanto, acabou não saindo do papel.

No entanto, Benvenuto acabou sabendo do interesse da Fundação Roberto Marinho em implantar um novo equipamento cultural em São Paulo (HADDAD, 2021). E o então gerente de desenvolvimento institucional da fundação carioca, Ricardo Piquet, tomou conhecimento do desejo que a CPTM nutria pela mudança de usos do antigo edifício onde funcionavam os escritórios (apesar da carência de recursos para realizar tal intervenção). No início de 2001, no tradicional Café Girondino, localizado em frente ao Mosteiro de São Bento, ocorreu uma reunião entre Piquet, Benvenuto e o arquiteto Renato Viegas da CPTM. O engenheiro teria comentado com Piquet a ideia de fazer um equipamento cultural referente à língua portuguesa; mas, no momento, *“nem imaginava o que eles [a equipe da FRM] acabariam criando”* (BENVENUTO, cf. HADDAD, 2021). Àquela altura, Hugo Barreto tinha se tornado

Superintendente de Criação da fundação carioca, meses antes de assumir o posto de Secretário Geral. No Rio de Janeiro, Ricardo Piquet se reuniu com o presidente da FRM, José Roberto Marinho, que teria se entusiasmado com o projeto e demonstrou interesse em levá-lo adiante. A participação de Hugo Barreto foi decisiva para impulsionar a proposta. O filósofo se tornou o principal responsável pela concepção e direção geral do equipamento cultural. Barreto teve um almoço com Marcos Mendonça, que na ocasião assumira o cargo de Secretário Estadual da Cultura. Inicialmente, Mendonça tinha sugerido que a Fundação pensasse na implantação de um centro de música (BARRETO, 2021). Mas esse era um tema já contemplado por outras instituições do entorno, como a Sala São Paulo. Então, o filósofo carioca comentou sobre “a possibilidade de celebrar a língua de um modo que não fosse acadêmico. Ele gostou muito” (BARRETO, cf. HADDAD, 2021).

O Museu da Língua Portuguesa foi criado em um contexto de grande otimismo com as perspectivas abertas pela globalização, de notório entusiasmo com as tecnologias da comunicação e de incentivo ao desenvolvimento do turismo cultural. Sua proposta se alinha à busca pelo fortalecimento da comunidade internacional formada por países que partilham a língua portuguesa, e que inclusive originou a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP, 1996); da qual participam Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, Timor Leste e São Tomé e Príncipe. Em paralelo, sinaliza-se o processo de internacionalização da indústria do entretenimento brasileiro, em particular da Rede Globo, envolvida na estruturação da Sociedade Independente de Comunicação (SIC), o primeiro canal privado de televisão em Portugal (e que se tornaria um potencial consumidor da programação brasileira, em particular da *Brazilian telenovela*) (BRITTOS & BOLAÑO, 2005).

Em 1999, foi lançado o principal projeto de internacionalização das Organizações Globo, a TV Globo Internacional (TVGI), voltada principalmente para o público de brasileiros que vivem no exterior e para os portugueses. No ano seguinte, foi criada a Divisão de Negócios Internacionais (DNI) e procurou-se expandir a distribuição de conteúdo para a CPLP, com o lançamento da *Multichoice Angola*. Conforme avalia Hugo Barreto, o tema da língua portuguesa interessava bastante à Fundação Roberto Marinho. Segundo ele explica, “há de se considerar que a FRM é uma fundação privada, ligada aos acionistas do Grupo Globo, que é um grupo de mídia. E, como qualquer grupo de mídia, tem como principal insumo a própria língua. É como o petróleo para a Petrobrás, ou para qualquer outra empresa. É um insumo importante” (BARRETO, 2021). Na mesma direção, segue o depoimento de Marcello Dantas. Em suas palavras, “o primeiro equipamento [o Museu da Língua Portuguesa] partia de uma visão estratégica. Claro, pois a Rede Globo é o maior publicador de conteúdos em língua portuguesa do planeta, e entendia que a língua devia ser celebrada” (DANTAS, 2021).

Alguns entraves, entretanto, dificultaram o desenvolvimento do projeto. Um deles dizia respeito à propriedade do edifício eclético, que pertencia a duas companhias ferroviárias: a CPTM (estadual) e a CBTU (federal). Após complicadas negociações, as empresas concordaram em ceder a Estação da Luz para a Secretaria de Cultura. As conexões entre a magnífica estação eclética e o centro de valorização da língua portuguesa não eram diretas, e precisaram ser construídas. Por que um Museu da Língua Portuguesa na Estação da Luz? As justificativas apresentadas para sediar o museu no edifício, considerado “um dos principais pontos de passagem dos imigrantes que chegavam ao país e, até hoje, é um espaço dinâmico de contato e convivência entre várias culturas e classes sociais, abrigando sotaques vindos de todas as partes do Brasil” (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, acesso em 2020), não convencem muito. Embora a Estação da Luz tenha de fato se consolidado como “lugar de partidas e chegadas” (WISNIK, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 59) e um ponto de referência para migrantes e imigrantes que se deslocavam de e para São Paulo; o Museu da Língua Portuguesa poderia ser implantado em outro lugar que igualmente levasse em conta o fato de que a capital paulista possui a “maior população de falantes de português do mundo” (WISNIK, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 59).

Apesar dessas ressalvas, o projeto foi adiante, enfrentando outros problemas importantes relativos ao tombamento do edifício e aos interesses de preservação patrimonial, assunto que abordaremos mais adiante. Uma terceira dificuldade encontrada foi a captação de recursos que subsidiassem a construção do equipamento (obtidos sobretudo através da Lei Rouanet). Foram procurados diversos patrocinadores que se interessassem pelo projeto, e várias reuniões aconteceram na residência oficial do Governador do Estado de São Paulo, o Palácio dos Bandeirantes, localizado no Morumbi. Na ocasião, era Geraldo Alckmin quem ocupava o cargo. Uma das primeiras empresas que demonstrou interesse em apoiar a criação do novo museu foi a IBM, que desde os anos 1960 vinha realizando experimentações com o uso de tecnologias aplicadas ao espaço expositivo. Em 2011, o próprio Ralph Appelbaum inaugurou o altamente tecnológico projeto *'IBM 100: Think'*, na cidade de Nova Iorque (RALPH APPELBAUM ASSOCIATES, acesso em 2021).

Em 2003, foi oficialmente firmado um convênio entre a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), a Secretaria de Estado da Cultura e a Fundação Marinho para a criação de um centro de fomento e difusão da língua portuguesa (CULTURA E MERCADO, 2003). Quando Luiz Inácio Lula da Silva assumiu a presidência do Brasil, o cantor e compositor Gilberto Gil foi convidado a comandar o Ministério da Cultura. O antropólogo baiano Roberto Pinho assumiu o cargo de Secretário de Desenvolvimento de Programas e Projetos, e Antônio Risério virou seu assessor (DANTAS & MATTOS, 2004). Nessa ocasião, foi reestabelecida a comunicação entre Hugo Barreto, José Roberto Marinho e a dupla baiana, convidada a integrar a equipe que estava concebendo o equipamento cultural na capital paulista. Na verdade, o contato entre a Fundação Roberto Marinho e os antropólogos soteropolitanos *“sempre existiu, porque o Roberto Pinho trabalhou na Rede Globo junto com eles”* (RISÉRIO, 2020); apesar de estarem distanciados havia algum tempo.

Hugo Barreto, Roberto Pinho e Isa Grinspum Ferraz participaram da série *“Brasil, Corpo e Alma”*, derivada das experiências empreendidas nos Telecursos. Foram criados dezesseis programas de aproximadamente 20 minutos de duração, transmitidos pela Rede Globo, que apresentavam aspectos das culturas regionais brasileiras (FINGUERUT & SUKMAN, 2008). Essa equipe foi encarregada da seguinte missão: conceituar o Museu da Língua Portuguesa e definir sua narrativa. Pinho e Risério delinearam o argumento da instituição (TEXTO E IMAGEM, s.d., acesso em 2021), e Isa se tornou *“uma espécie de porta-voz deles”* (GRINSPUM, 2021). Afinal, um museu narrativo carecia de uma história a ser contada. E era esse o desafio do momento. É verdade que a ideia seminal do Museu da Língua Portuguesa estava lançada no livro publicado pela FIESP sobre o Museu Aberto do Descobrimento. Entretanto, como explica Isa Grinspum, *“entre uma ideia e um museu tem um abismo. [...] A grande questão é sobre como fazer essa ideia, que é uma abstração, se transformar num museu. [...] Esse processo de ‘fazimento’, como o Darcy Ribeiro falava”* (GRINSPUM, 2021). Entre os anos de 2002 e 2003, foram realizados diversos encontros com linguistas, antropólogos e críticos literários voltados à conceituação do projeto (FERRAZ & WISNIK, 2021).

Quando Pinho e Risério entraram no projeto, em 2003, *“a Fundação Roberto Marinho não tinha uma direção. Vinha promovendo encontros com intelectuais de São Paulo para discutir o assunto. Eu ouvi todo o material das gravações; eram materiais muito interessantes, mas não desembocavam num projeto”* (RISÉRIO, 2020). Havia essa dificuldade para desenvolver a concepção curatorial do museu. Ralph Appelbaum tinha sido contratado para elaborar o *design* expográfico. Colaboraram com ele o consultor de conteúdos Andrés Clerici e o crítico de arte e diretor de projetos James Catchart. Os arquitetos Pedro e Paulo Mendes da Rocha, internacionalmente reconhecidos e cujo trabalho é particularmente valorizado no contexto brasileiro, foram encarregados do projeto arquitetônico para a Estação da Luz. Hugo Barreto já tinha tido contato profissional com o arquiteto Paulo Mendes em projetos independentes, e também por conta da intervenção no Centro Cultural da FIESP/CIESP, localizado na Avenida Paulista. No final da década de 1990, o arquiteto capixaba recebeu uma proposta para intervir na porção inferior do edifício projetado

por Rino Levi (BARROS, 2013). A área em questão foi adaptada para receber uma galeria de arte, que atualmente funciona como Centro Cultural Ruth Cardoso.

À equipe de concepção do Museu da Língua Portuguesa, ainda seriam incorporados a socióloga recifense Isa Grinspum Ferraz, a quem se credita a coordenação dos conteúdos e roteiros; e o diretor artístico Marcello Dantas, responsável pela concepção tecnológica. Estavam lançadas as bases para a implementação do equipamento cultural. É importante destacar a preocupação com a reunião de profissionais extremamente qualificados para a concepção do museu. A curadora Isa Grinspum coordenou uma equipe de aproximadamente trinta especialistas em língua portuguesa; incluindo antropólogos, etimólogos, filósofos, historiadores, músicos, escritores, designers e artistas visuais. Conforme ela narra, “*nós fomos atrás dos melhores. Chamamos a maior especialista em línguas africanas do Brasil, que é a professora Yeda Pessoa de Castro. O Aryon [Dall’Igna Rodrigues], que sabia tudo sobre línguas indígenas no Brasil. E assim com a língua portuguesa*” (GRINSPUM FERRAZ, 2021). O time de especialistas incluiu Ataliba Teixeira de Castilho, Alberto da Costa e Silva, Ana Suely Cabral, Ieda Alves, Ivo Castro, Carlos Alberto Ricardo, Marilza Oliveira, Mario Eduardo Viaro, Mirta Groppi, Manuela Carneiro da Cunha e Oswaldo Truzzi (CONSUELO, 2006). Esse grupo seria responsável pela fundamentação conceitual do museu, assumindo o desafio de tornar acessíveis ao grande público questões complexas sobre a língua portuguesa.

Nem intelectualista, nem populista. O museu tinha que fascinar⁷⁸

Com um discurso semelhante à intervenção de Appelbaum na mostra sobre a televisão brasileira, existia uma intenção deliberada de que o Museu da Língua Portuguesa encantasse seus visitantes com uma narrativa sobre o idioma oficialmente falado no Brasil. Em um primeiro momento, a ideia foi achincalhada por profissionais e acadêmicos que tomaram conhecimento da epopeia encabeçada pela Fundação Roberto Marinho. Algumas pessoas teriam dito: “*que coisa mais ridícula, expor palavra. Eles vão querer expor palavras*” (RISÉRIO, 2020). Havia muita desconfiança sobre a possibilidade de criar uma instituição museológica desassociada de acervos materiais. Quando os planos de concepção do Museu da Língua Portuguesa começaram a ficar realmente sérios, existiam pouquíssimas referências de museus e monumentos dedicados à língua no mundo. Para além do *Afrikaans Taal Museum and Monument*, situado na África do Sul; o monumento ao idioma russo em Belgorod; o Obelisco dos Ideogramas em Bamako, no Mali e o *Shaheed Minar*, em homenagem aos mártires do movimento linguístico em Dhaka, Bangladesh (TAAL MUSEUM AND MONUMENT, acesso em 2021). Até hoje, essas referências são pouco conhecidas na comunidade internacional; e a carência de lastros específicos sobre o tema conferiram grande liberdade para a confecção do museu na capital paulista.

Como narram os curadores, “*em nossas pesquisas à época, não encontramos nenhum museu da língua pelo mundo e, assim, foi necessário partir do zero*” (BARRETO & FERRAZ, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 20). Como explica o arquiteto Pedro Mendes da Rocha, “*o fato de ser um Museu da Língua Portuguesa trouxe muita liberdade para o projeto, uma vez que não havia modelos a serem seguidos*” (ROCHA, 2015). Na verdade, o próprio equipamento da Estação da Luz acabou se tornando o modelo. Tanto que o curador Marcello Dantas acabou, posteriormente, sendo convidado para projetar o Museu da Língua Espanhola na Colômbia e na Argentina (ALZUGARAY, 2010). No discurso de alguns dos organizadores do museu, está presente a intenção de afirmar uma experiência nova e disruptiva no campo da museologia, como demonstra o seguinte trecho, extraído do texto “Fundamentos para um museu da língua portuguesa”:

O que pretendemos, com o projeto para o Museu da Língua Portuguesa, é a criação de uma espécie de monumento-livro da língua portuguesa no Brasil. Um centro ou núcleo onde essa língua possa

⁷⁸ Entrevista concedida por Antônio Risério, em 18 set. 2020.

pulsar em suas mais variadas dimensões, luzes e matizes. Trata-se de um empreendimento inédito. Pela primeira vez, em todo o mundo, uma língua é tomada como objeto da reflexão, da criação e da execução museográficas de ponta, num projeto interdisciplinar e intersemiótico nitidamente situado no terreno da *avant-garde* contemporânea. Nossa matéria prima é a palavra. A palavra como som, como sentido, como prática, como senha, como signo cultural distintivo, como argamassa social, como história, como objeto, como entidade mutável e mutante (RISÉRIO, 2004, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 49).

Outros questionamentos foram levantados a respeito da necessidade de criação de um museu dedicado à língua portuguesa falada no Brasil. Para alguns autores (SOBRINHO, 2011; PFEIFFER, 2013; PEREIRA, 2017; BRAGA, 2019), a abordagem proposta para o museu não era uma questão prioritária; sobretudo considerando-se que o Brasil ocupa a terceira posição no *ranking* dos países com maior número de línguas ameaçadas de extinção, segundo o Atlas Interativo das Línguas em Perigo (PEREIRA, 2017, p. 13). No início da colonização europeia, estima-se que eram faladas cerca de 1200 línguas no território que hoje corresponde ao Brasil. Atualmente, restam aproximadamente 180 dessas línguas em atividade. Em 2010, segundo aponta o Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), havia mais de 274 línguas indígenas praticadas no Brasil, somadas a línguas crioulas, de sinais, de origem africana e faladas por descendentes de imigrantes europeus. Muitos desses idiomas correm risco de extinção. Na visão de alguns especialistas, a preservação dessas línguas deveria se tornar objeto de políticas públicas específicas (SANTOS, 2019); e a criação de um museu dedicado à língua portuguesa reforça a ideia de monolingüismo no Brasil, contribuindo para o apagamento da multiculturalidade existente no país (RODRIGUES, 2014). Em sua visão, não se justificaria a concepção de um museu sobre a língua portuguesa, falada por milhões de brasileiros; para além da comunidade internacional.

O resgate de idiomas em processo de extinção, porém, não era o objetivo da intervenção proposta pela fundação carioca. O projeto se centrava na criação de uma instituição capaz de fascinar o visitante, a ser conduzido por uma significativa experiência espacial sobre a língua portuguesa. A concepção cinematográfica de museus interpretativos, de forte caráter didático e emocional, foi a tônica que orientou o desenvolvimento do projeto. Com sua contratação, a Fundação Roberto Marinho pretendia trazer ao país “*um novo conceito museográfico, que alia tecnologia e educação*” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, acesso em 2019). As reuniões iniciais do *designer* estadunidense com as equipes brasileiras buscaram definir o caráter do equipamento cultural. Conforme conta Antônio Risério, “*o Ralph me perguntou: ‘O senhor quer uma Real Academia da Língua Portuguesa?’ Respondi: ‘Não, isso já existe. O que eu quero é um parque de diversões da linguagem’. Falei do planetário novaiorquino. Ele sorriu e disse: ‘Sei, você quer um Linguarium do português brasileiro’*” (RISÉRIO, cf. COHN, 2019). O antropólogo se referia à existência do Real Gabinete Português de Leitura, uma importante biblioteca e instituição cultural lusófona situada no centro do Rio de Janeiro; e a outras instituições e acervos universitários existentes no país (RISÉRIO, 2020). O Museu da Língua Portuguesa pretendia se diferenciar dessa abordagem. Conforme assinala Risério:

O Museu da Língua Portuguesa não está sendo pensado em função de um reduzido grêmio de estudiosos dos fenômenos linguísticos e culturais. Mas para um público leigo. Para a multidão anônima que passa diariamente pelo local. [...] Em suma, o Museu da Língua Portuguesa não será uma Academia da Língua Portuguesa no Brasil. Ele vai estar direta e indiretamente conectado com as instituições que se dedicam à matéria – mas o nosso propósito não é criar mais um instituto que venha se somar, de forma redundante, ao elenco dos já existentes. Pelo contrário. Nosso objetivo é criar um espaço dinâmico, pleno de estímulos, de caráter lúdico-didático, simultaneamente informativo e

prazeroso. Um lugar de entretenimento e conhecimento. Uma espécie de parque de diversões da linguagem, usando painéis, dioramas, maquetes, mapas animados, vídeos, discos, fotos, computadores, simulações computadorizadas, técnicas de realidade virtual. Uma encruzilhada luminosa, para cuja tessitura estamos fazendo convergir a história, a antropologia, a arquitetura, a linguística, a museografia e a informática. Um ‘planetário’ da linguagem que falamos (RISÉRIO, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 49).

O trecho acima transcrito demonstra grande entusiasmo com a possibilidade de desenvolver uma abordagem museográfica fundamentada na simultaneidade de recursos visuais múltiplos para criar uma experiência significativa sobre a língua portuguesa. Como assinala Risério, dois conceitos orientaram o processo de criação do equipamento cultural: alta tecnologia e interatividade (RISÉRIO, 2020). Ainda segundo o antropólogo baiano: “o Museu da Língua Portuguesa foi radicalmente high tech. O Appelbaum falava em todas as reuniões: alta tecnologia. O desafio era esse. Nós vamos expor palavra. Como se expõe palavra? Com jogos visuais de alta tecnologia. [...] Desde o início, a gente achava que só podia ser pelo caminho da interatividade. [...] Tudo era direcionado para a interatividade. A ideia era fazer um museu 100% interativo” (RISÉRIO, 2020). No começo dos anos 2000, a euforia com a expografia tecnológica era grande. Menos de uma década depois, a maior difusão das telas *touch screen* reduziu a grande expectativa que o tema gerava quando da primeira inauguração do Museu da Língua Portuguesa. Com estímulos ambientais e multissensoriais, a abordagem multimídia pretende estimular a atenção dos visitantes, criando memórias mais duradouras enfatizadas pela experiência espacial. Considerando o contexto em que a sociedade “está completamente saturada com a cultura da imagem” (JAMESON, 2002, p. 116), ver um objeto não é mais suficiente. É preciso engajar-se, tocar, interagir.

A experiência museal assume o desafio de se constituir como um evento excepcional que propicie novas formas de interação com a tecnologia, seja por meio da integração multissensorial com o espaço ou do estímulo à interação em grupo. O projeto do Museu da Língua Portuguesa inclui dispositivos que contemplam as três categorias de interatividade assinaladas por Philip Hughes (2015): descubra mais (“*find out more*”), jogos interativos (“*gaming interactives*”) e interatividade ambiental (“*environmental interactives*”), apresentadas no quadro abaixo (**Tabela 5**). A primeira se destina ao aprofundamento de conteúdos em camadas, permitindo a pesquisa em acervos digitais. Já a segunda busca criar situações de aplicação ativa do conhecimento, desenvolvendo jogos individuais ou em grupo. A terceira categoria visa à concepção de experiências imersivas multissensoriais, que buscam encantar o visitante ao adentrar um ambiente de forte impressão sensorial. Os terminais de consulta implantados na seção Palavras Cruzadas se associam à primeira categoria, que se destina ao aprofundamento de conteúdos a partir da pesquisa em acervos digitais. O Beco das Palavras pode ser analisado como um popular exemplo de jogo que instiga a aplicação ativa do conhecimento. Por sua vez, a Praça da Língua (que é o espaço mais recordado pelos visitantes ao final do percurso⁷⁹) se constitui como uma experiência imersiva multissensorial, capaz de encantar os visitantes com seus potentes espetáculos de luz e som.

⁷⁹ Observação *in loco* durante elaboração do Trabalho Final de Graduação, apresentado pela autora à FAU USP em 2015.




Aplicação da interatividade no <i>design</i> expositivo		
	Find out more (descubra mais)	Permite a pesquisa em acervos digitais. Pode ser acessada por meio da tecnologia <i>touch screen</i> , em dispositivos permanentes ou portáteis. Possibilita o acesso a variados níveis de informação em camadas. Pode oferecer a opção de o visitante enviar conteúdos para seu próprio <i>e-mail</i> ou acessar <i>links</i> para fóruns de discussão. Associada à inteligência artificial, traz a opção de <i>feedback</i> .
	Gaming interactives (jogos interativos)	Possui o objetivo de encorajar o público a usar o conhecimento ativamente, criando situações de aplicabilidade prática. Para ser eficaz, o indivíduo precisa rapidamente aprender como funciona o dispositivo. Pode operar por meio da “tentativa e erro”, ou da criação de competições.
	Environmental interactives (interatividade ambiental)	São experiências interativas imersivas, muitas vezes de grande escala, destinadas a garantir a conexão emocional com o visitante de maneira emocional e inspiradora, transmitindo uma mensagem poderosa. Aproximam-se a instalações de arte. Buscam reunir públicos diferentes no mesmo ambiente, favorecendo sua conexão com o espaço e entre si. Pretendem garantir forte impressão sensorial, mais que uma experiência intensa de aprendizagem.

Tabela 5. Tipos de interatividade. Elaborado pela autora, baseado em HUGHES, 2015.

De acordo com Jorge Wagensberg, a interatividade aplicada à expografia pode assumir três categorias principais: manual (*hands on*), mental (*minds on*) e cultural (*hearts on*) (WAGENSBERG, 2006a) (**Tabela 6**). A interatividade manual diz respeito ao incentivo ao toque e interação sensorial, de caráter mecânico, com dispositivos expográficos. Já a interatividade mental busca estimular o engajamento intelectual do visitante, a partir de exercícios de formulação de perguntas ou solução de problemas. A interatividade cultural estimula relações de conexão emocional e pertencimento. Alguns autores sugerem também o conceito de interatividade social (*social on*) (MASSABKI, 2011), considerando o diálogo entre os visitantes como uma importante possibilidade de aprofundamento dos conteúdos museológicos. Segundo sua abordagem, o museu deve ser capaz de emocionar, “*sem perder o rigor científico*” (WAGENSBERG, cf. BARATA, 2003). O percurso deve despertar a curiosidade e emoção do visitante, a partir do estímulo multissensorial⁸⁰, e garantir uma condição de igualdade entre os diferentes perfis de indivíduos que frequentam o espaço expositivo.





Aplicação da interatividade no <i>design</i> expositivo		
	Hands on (manual)	Estímulo ao toque e interação sensorial com dispositivos expográficos ou espaço físico.
	Minds on (mental)	Incentivo ao engajamento intelectual dos visitantes, por meio da formulação de perguntas ou solução de problemas.
	Hearts on (cultural)	Busca do engajamento afetivo dos visitantes, encorajando o desenvolvimento de conexões emocionais, identitárias e senso de pertencimento.
	Social on (social)	Interatividade social, instigação ao diálogo entre visitantes, com funcionários do museu ou eventuais mediadores.

Tabela 6. Aplicação da interatividade no *design* expositivo. Elaborada pela autora, baseada em WAGENSBERG, 2006, MASSABKI, 2011 e BARATA, 2003.

⁸⁰ Segundo Jorge Wagensberg, existem 31 emoções sensoriais possíveis, muitas das quais combinam pelo menos dois dos cinco sentidos. Como exemplo, a fumaça pode suscitar uma experiência olfativo-visual; a televisão, audiovisual; a seda, tátil-visual.

Uma nova arquitetura na antiga estação

Do ponto de vista arquitetônico, a conversão de antigas estações de trem em espaços culturais vinha se tornando um frequente tema de projeto (sobretudo com o incremento dos processos de desindustrialização e a obsolescência das infraestruturas ferroviárias presentes no centro de grandes cidades do mundo). Em Paris, o projeto de transformação da Gare D'Orsay em um bem equipado museu, coordenado pela arquiteta italiana Gae Aulenti na década de 1980, tornou-se uma referência inescapável para esse tipo de intervenção. Nesse caso, a antiga estação ferroviária, situada na margem esquerda do rio Sena, foi completamente desativada e passou a ser ocupada pelo Museu d'Orsay. A intervenção dotou o edifício eclético da infraestrutura necessária para receber telas de pintores impressionistas e pós-impressionistas, incluindo obras-primas de Monet, Manet, Renoir, Cézanne, Seurat, Sisley, Gauguin e Van Gogh. Entretanto, o escopo do projeto na estação paulistana era bastante diferente. O Museu da Língua deveria ocupar apenas a área dos antigos escritórios da CPTM; mas a gare continuaria funcionando ativamente como estação de trens e metrô. Deste modo, a não interrupção do fluxo de pedestres pelas passarelas que dão acesso aos trens se converteu em uma condicionante importante para o desenvolvimento do projeto.

Quando os arquitetos Pedro e Paulo chegaram ao planejamento institucional, já estava definido que o Museu da Língua Portuguesa seria implantado na centenária Estação da Luz. De acordo com o arquiteto Pedro Mendes da Rocha, *“a gente até se perguntou se não seria melhor modernizar os escritórios da CPTM, mantendo os usos administrativos do espaço. Mas não coube a nós opinar”* (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Os escritórios da CPTM acabaram sendo deslocados para a Rua Boa Vista (ROCHA, Pedro Mendes da, 2015). A perspectiva de desativar um edifício em funcionamento para a implantação de um centro cultural era, inclusive, uma questão comumente criticada por Paulo Mendes da Rocha; que via com ressalvas a excessiva atribuição de usos culturais a edifícios existentes. Em seu discurso, Paulo Mendes enuncia claramente a ideia de que *“fábricas e galpões industriais podem se transformar em escolas, em habitação, ter outros destinos e não ficar com esse panegírico da cultura”* (ROCHA, 2021, p. 245). O arquiteto aprofunda esse raciocínio em outros trechos de entrevista, como o transcrito a seguir:

O botequim, ele mesmo, é que é o centro cultural. Eu não quero dizer, com isso, que o que se tem feito seja ruim. Mas recuso a ideia do panegírico da cultura sem reconhecer que a cidade, na totalidade, é a suprema manifestação da cultura. A cidade é o lugar da reprodução do conhecimento na fala diária dos homens que precisam conviver (ROCHA, Paulo Mendes da, cf. GRINSPUM & WISNIK, 2021, p. 58).

Em outras declarações de Paulo Mendes da Rocha, porém, desvelava-se um certo otimismo com a perspectiva de que a ação do capital privado pudesse colaborar para a construção de um futuro democrático (ROCHA, 2021). Talvez essa dimensão seja importante para analisarmos a relação estabelecida entre Mendes da Rocha e a FIESP, ou a própria Fundação Roberto Marinho. No caso da Estação da Luz, os arquitetos foram inicialmente chamados para verificar se era tecnicamente viável transformar a Estação da Luz em um equipamento cultural (BARRETO, 2021). O que convenceu os arquitetos a toparem a empreitada foi o argumento de que o projeto cultural permitiria o acesso público ao belíssimo edifício histórico, que antes só era visto por *“cinquenta funcionários privilegiados”* (BARRETO, 2021). A ideia de abrir a Estação da Luz à visita pública se alinhava ao pensamento de Paulo Mendes da Rocha a respeito da necessidade de resgate das áreas centrais da cidade de São Paulo, sem que fosse preciso construir edifícios novos para tanto. O arquiteto costumava defender a adaptação das infraestruturas existentes às necessidades da vida contemporânea, priorizando a sustentabilidade urbana e rejeitando a lógica da obsolescência que acelera processos de especulação imobiliária. Paulo e Pedro, pai e filho, foram imbuídos do projeto de adaptação e ressignificação do edifício centenário. Conforme aponta o depoimento da amiga Bia Lessa, Paulo costumava dizer: *“eu gosto de fazer reforma,*

porque acho que tudo já está feito. Até quando eu vou fazer projeto novo, eu mando os meninos fazerem, aí eu chego lá e mudo tudo, mas já é uma reforma” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 137).

O projeto da Estação da Luz alinhava-se a esse entendimento da transformação das coisas mediada pela ação humana. Nesse sentido, o arquiteto abandona a ideia de concepção de infraestruturas novas, preferindo atuar *“como um editor, ou um DJ, que opera sobre matérias-primas já criadas anteriormente, reunindo e mixando coisas existentes”* (WISNIK, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 62). Portanto, o desafio de converter a Estação da Luz em museu se alinha a uma visão particularmente desenvolvida na obra do arquiteto Mendes da Rocha, o pai: a ideia de que não se deve abandonar a cidade existente para a produção de arquiteturas novas. O existente *“é para nós, justamente, o lugar da intervenção”* (ROCHA, 2021, p. 76). Para Paulo Mendes, cada local contempla um potencial latente de transformação, que está disponível para *“todos aqueles que souberem ver”* (ROCHA, Pedro Mendes da, cf. ABD, 2021). Em seu pensamento, está presente a seguinte ideia: *“o que, como atividade artística, pode a arquitetura fazer é revelar verdades pouco evidentes”* (ROCHA, 2021, p. 203). Tal reflexão demonstra uma certa visão platônica, recuperando a perspectiva de desvelar o conhecimento por meio da arquitetura.

O projeto do arquiteto Paulo para a Pinacoteca do Estado teria sensibilizado a Fundação Roberto Marinho, que pretendia criar um diálogo entre o novo museu tecnológico e o velho guardião de relíquias, separados pela Praça da Luz. Paulo Mendes da Rocha era um profissional muito admirado em seu meio, e uma referência para as novas gerações de arquitetos. Como afirmou Larissa Graça, *“o Paulo Mendes da Rocha dispensa apresentações”* (GRAÇA, 2019). Com o andamento do projeto, as fachadas e esquadrias externas da Estação da Luz foram restauradas entre os anos de 2000 e 2004, bem como as coberturas de zinco e a ala oeste (GRAÇA & BASTO, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 70). Nas palavras do arquiteto Pedro, o Museu da Língua deveria ser uma *“arquitetura silenciosa, que sabe que é coadjuvante. O monumento principal é a Estação da Luz”* (ROCHA, Pedro Mendes da, cf. ABD, 2021). Apesar dessa intenção enunciada, uma série de intervenções sugeridas pelo projeto suscitaram acalorados debates (em função da controversa relação estabelecida com o edifício existente, cujos interiores sofreram vultuosas alterações).

Nas duas extremidades da estação eclética, em que havia pátios de carga não utilizados, foi implantada uma ligeira variação da estrutura metálica com fechamento horizontal em vidro temperado que cobriu os vãos do antigo Liceu. Afinal, *“não é preciso inventar a roda a cada projeto”* (ROCHA, Pedro Mendes da, cf. ABD, 2021). As estruturas leves, apoiadas sobre as paredes do subsolo da gare, contrastam com a solidez do edifício centenário, atendendo ao princípio da distinguibilidade da intervenção, dada sua linguagem indiscutivelmente contemporânea (**Figura 53**. Marquise de entrada do Museu da Língua Portuguesa.). Entretanto, o pensamento de Paulo Mendes não se orienta estritamente pelas teorias da preservação patrimonial. Sua abordagem permite um certo grau de liberdade ao tratar do patrimônio existente, o que é uma questão controversa. Segundo ele, *“eu sou a favor de pensar não em preservação, mas em uma transformação contínua que não contrarie os nossos ideais”* (ROCHA, 2021, p. 100). Em ambas as intervenções, as alterações no sistema de circulação propuseram significativas transformações na percepção da espacialidade interna dos edifícios, dotando-os de certo caráter horizontal e subvertendo a organização monumental de seus espaços, representativos do ideal de modernidade almejado pela burguesia paulista emergente na virada do século XX. As passarelas metálicas, na Pinacoteca. A Grande Galeria, na Estação da Luz.



Figura 53. Marquise de entrada do Museu da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://francoberriel.com/museu-da-lingua-portuguesa>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Outro ponto central na concepção do Museu da Língua Portuguesa foi a alteração do sistema de circulação vertical da Estação da Luz. Anteriormente composto por apenas dois elevadores e duas escadas principais, os arquitetos propuseram o deslocamento da infraestrutura vertical de acesso para as extremidades do edifício e a substituição dos elevadores antigos por máquinas contemporâneas e fora de série, encomendadas à empresa Otis, que se encaixam sob a cobertura dos torreões. Os novos elevadores seriam transparentes, tornando visível seu maquinário de funcionamento e possibilitando a contemplação da escultura *Árvore das Palavras*, comissionada ao artista plástico, fotógrafo, escultor e arquiteto Rafic Farah (a quem se encarregou o desafio de conceber uma volumetria tridimensional capaz de representar visualmente a diversidade de línguas e palavras que formam o português falado no Brasil) (MAFRA, 2011).

Em particular, Paulo Mendes parece nutrir um especial fascínio pelo uso de elevadores, recuperando a poética dos fluxos que mantêm continuamente as cidades em funcionamento. Segundo ele, “*temos que saber usar o elevador como máquina, como o melhor sistema de transporte para o projeto*” (ROCHA, 2007, p. 47). Na intervenção realizada por ocasião da terceira edição do *Arte/Cidade* (PUC SP, 1997), Mendes da Rocha instalou um elevador de obra junto ao Moinho Central, programado para subir e descer continuamente. Um elemento vertical, em contraponto à edificação horizontal; o elevador como objeto artístico. Assim como no antigo Liceu, os elevadores únicos e transparentes assumem protagonismo na Estação da Luz. Na Pinacoteca, porém, os elevadores foram implantados nos grandes vazios internos do edifício, configurando-se claramente como estruturas independentes. Apesar de transformar radicalmente o eixo de circulação interna do edifício, a instalação dos elevadores não implicou no rasgo de lajes históricas, como ocorreu na Estação da Luz.



Figura 54. Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgar Varèse. Pavilhão Philips, 1958. Fonte: FRACALLOSSI, s.d.



Figura 55. Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgar Varèse. Pavilhão Philips, 1958. Fonte: AQUILA, 2015, p. 86.

Ao contrário das outras obras museais imaginadas por Paulo, o Museu da Língua Portuguesa apresenta um caráter especialmente singular, demonstrando certo fascínio quase pueril por uma dimensão lúdica e espetacular obtida a partir da conexão entre arquitetura e mídia. Insere-se em uma perspectiva de reflexão sobre o momento contemporâneo, em que se torna importante considerar “o agora com luzes, com informações, com notícias sobre o vir a ser também. Uma visão poética sobre a forma, a forma que ultrapassa, na sua dimensão humana, a estrita necessidade” (ROCHA, 2021, p. 109). O Museu da Língua Portuguesa é quase tão estranho à obra do arquiteto capixaba quanto o Pavilhão Philips, à obra de Le Corbusier (AQUILA, 2015) (**Figura 54/Figura 55**). O projeto efêmero, concebido em parceria com o jovem arquiteto grego Iannis Xenakis e o célebre compositor Edgar Varèse, por ocasião da 34ª Exposição Mundial de Bruxelas (1958), pretendia demonstrar as possibilidades de aplicação da tecnologia audiovisual a partir da integração multimídia com o espaço arquitetônico. O pensamento visceral de uma arquitetura “de dentro para fora”, cuja volumetria deriva do estabelecimento de um programa multissensorial, buscava conduzir o visitante por um percurso espetacular, composto a partir da projeção de vídeos nas paredes do edifício, concomitante à criação de uma instalação sonora propositalmente dessincronizada das imagens. Os diversos elementos projetados simultaneamente no espaço criavam uma potente experiência de caráter cinematográfico, dependente do deslocamento do indivíduo no espaço. Em alguma medida, a possibilidade de pensar a arquitetura de maneira integrada à expografia tecnológica fascinou os arquitetos Paulo e Paulo, que mergulharam de cabeça nas ideias propostas pelo designer estadunidense Ralph Appelbaum. É verdade que o desenrolar do minucioso processo de projeto, integrado em seus mínimos detalhes, e a profícua colaboração entre designer e arquiteto surpreendeu a muitos.

Ralph Appelbaum e Paulo Mendes da Rocha, uma colaboração inusitada

Unir o badalado *designer* estadunidense Appelbaum e o experiente arquiteto Mendes da Rocha em um mesmo projeto (dois profissionais com a trajetória consolidada e conhecidos por suas opiniões fortes nas respectivas áreas de *expertise*) foi um risco assumido pela Fundação Roberto Marinho. Nos bastidores do projeto, existia um certo temor de que Ralph e Paulo não se entendessem (BASTO, 2021). Podia ser uma combinação explosiva. E, em alguma medida, foi. Em meio a tragadas de cigarro, Paulo Mendes teria deixado escapar em alguns momentos (e na frente do próprio *designer*), seu descontentamento com a contratação de um profissional estrangeiro (BASTO, 2021). Em sua visão, o projeto do Museu da Língua Portuguesa devia ser feito por brasileiros. Apesar da tensão de alguns encontros; para a surpresa de todos, “eles se entenderam às mil maravilhas” (RISÉRIO, 2020,) e o processo de negociação entre *designer* e arquiteto foi extremamente proveitoso. Em todos os depoimentos coletados por ocasião deste estudo, é possível verificar um esforço de ambas as partes por aprimorar, o máximo possível, a integração entre arquitetura e museografia. As equipes brasileiras viajaram aos Estados Unidos para visitar alguns museus de Appelbaum e conhecer sua metodologia de projeto (GRINSPUM, 2021). Ralph veio ao Brasil algumas vezes para se reunir com seus colaboradores e desenhar soluções (DANTAS, 2021). A museografia “altamente arquitetônica” na Estação da Luz foi possível graças ao trabalho conjunto entre ambos os profissionais, levando ao extremo os limites do *design* integrador.

A criação de um percurso surpreendente dentro do edifício, estimulando a sensação de descoberta e suspense, orientou o desenvolvimento de um projeto que se distingue consideravelmente do restante da obra de Mendes da Rocha. A concepção singular do Museu da Língua Portuguesa se deve sumariamente à colaboração de Appelbaum, “cujas *expertise* foi a base conceitual desse museu” (ROCHA, 2020). Para Ralph, é importante a dramatização dos efeitos cênicos e a criação de micro sequências variadas, capazes de conduzir o visitante por uma experiência espacial impactante. Sua visão se aproxima da concepção teórica de Jean Davallon (1999), para quem a exposição se estrutura em torno de quatro momentos principais: “ruptura com o mundo cotidiano”, “condução ao ato principal”, “ápice do percurso” e “aprofundamento de conteúdos” (**Gráfico 2**). A “ruptura com o mundo cotidiano” busca garantir a imersão do visitante na proposta museal. Trata-se da criação de um lento processo mental que pretende desconectar o visitante de suas tarefas ou problemas cotidianos, instaurando-o no universo expositivo.

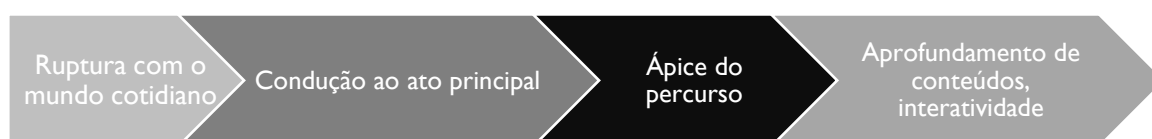


Gráfico 2. Principais momentos para a construção da narrativa museal.
Elaborado pela autora, baseado em DAVALLON, 2010.

Esse momento pode ser acompanhado por uma mensagem de boas-vindas, estimulando a sensação de pertencimento e bem-estar. Depois, ocorre a “condução ao ato principal”, responsável pela aquisição do instrumental necessário para atribuir significado à exposição museal. As etapas pelas quais o indivíduo é conduzido devem fornecer ao visitante informações que lhe permitam compreender a(s) chave(s) interpretativa(s) da mostra. Também conhecido como “*scaffolding*”, o processo de introdução e preparação do indivíduo é uma estratégia de propaganda e *marketing* frequente. O “ápice do percurso” pode ser considerado o momento máximo de engajamento entre visitante, museografia e arquitetura. Essa etapa consiste na ação essencial da mostra, em seu encontro com uma espécie de “mundo utópico” a partir de experiências de caráter excepcional que fiquem efetivamente registradas em sua memória. O quarto momento consiste no reconhecimento de que a ação se realizou plenamente, numa espécie de retro avaliação individual da visita. Para contribuir nesse processo, torna-se frequente

a mobilização de estratégias de aprofundamento e interatividade, visando a sanar dúvidas e curiosidades do visitante, e buscando contemplar os interesses de públicos variados.

Seguindo sua metodologia de trabalho, o *designer* estadunidense analisou a Estação da Luz para estudar quais seriam os espaços com maior potencial de experiência. Como afirma Isa Grinspum, “algumas definições de uso do espaço são do Appelbaum” (GRINSPUM, 2021). O visitante é conduzido através de uma narrativa intimamente atrelada ao lugar de instalação. A atmosfera sensorialmente estimulante busca ativar a percepção do indivíduo que se desloca pelo espaço. Internamente, a atmosfera *high tech*, o escurecimento dos ambientes e a dramatização luminotécnica tornam difícil a leitura da estação eclética, criando espaços aparentemente desconectados da arquitetura histórica. Entretanto, trata-se de uma abordagem contextual da expografia tecnológica, que se vincula à especificidade do espaço arquitetônico (LUPO & NUVOLARI, 2022). Algo que impressionava no trabalho de Appelbaum era sua bem definida metodologia de projeto, que contribuiu para o delineamento de aspectos importantes do Museu da Estação da Luz. Como narra Isa Grinspum (2021), “o Appelbaum tinha uma fórmula de como fazer museus”. O modo de trabalhar do escritório RAA é altamente esquematizado e profissional.

Nas palavras de Ralph, “*tudo começa com muita pesquisa, colaboração de especialistas, enfim, busca de informação. O que nós fazemos é transformar essa informação em uma narrativa e depois essa narrativa em uma experiência de imersão*” (APPELBAUM, cf. CAVALCANTE, 2016). A visão de Marcello Dantas sobre a colaboração de Appelbaum é extremamente importante para a compreensão do papel assumido por ele na concepção do Museu da Língua Portuguesa. Na opinião do curador, não se pode afirmar que a expertise de Appelbaum seja o desenvolvimento de soluções tecnológicas aplicadas a museus, mas sim a condução de processos. Em suas palavras, o “o Ralph influenciou muito as pessoas por sua lógica, seu método, sua capacidade de questionamento e de gerir o processo até que se atingisse um consenso” (DANTAS, 2021). Como vemos, uma das principais contribuições de Appelbaum em suas colaborações brasileiras com a Fundação Roberto Marinho pode ser considerada a metodologia de aproximação ao projeto. Essa expertise foi fundamental para o desenvolvimento dos outros museus concebidos pela fundação carioca, mesmo sem a participação direta do *designer*.

“Um museu feito no Brasil, por brasileiros”?⁸¹

A contratação de Appelbaum sinaliza claramente o interesse da Fundação Roberto Marinho pelo estabelecimento de um canal de diálogo com a expografia tecnológica internacional. Na opinião de alguns profissionais envolvidos no processo, porém, é importante relativizar o papel assumido por Appelbaum na empreitada. Sua contribuição foi de suma importância para a conceituação do museu e delineamento da experiência narrativa, assim como para as definições relativas à ocupação da gare. Como assinalou Hugo Barreto, não foi uma preocupação Ralph ser um profissional estrangeiro, “*mesmo porque o projeto não tinha um líder único, eram vários*” (BARRETO, 2021). A atuação da Fundação Roberto Marinho era justamente a coordenação das múltiplas equipes de arquitetura, *design*, museografia, pesquisa, tecnologia, curadoria e serviços complementares que atuaram no projeto. Segundo Marcello Dantas, “*o Ralph fez o design dos dispositivos, mas eram poucas coisas. [...] O Ralph desenhou os displays da Linha do Tempo, o Mapa da Língua*” (DANTAS, 2021). O conceito inicial de Appelbaum, entretanto, foi entregue a Vasco Caldeira e Flavia D’Amico, responsáveis por seu detalhamento executivo. Entretanto, o *designer* estadunidense “*não participou da montagem do Museu da Língua Portuguesa, nem da inauguração. Ele nunca entendeu uma linha daquilo tudo, nunca foi traduzido*” (DANTAS, 2021).

Appelbaum tampouco participou dos *workshops* de discussão coordenados por José Miguel Wisnik para a conceituação do equipamento cultural. Como detalha Dantas, “*praticamente todos os encontros foram em português, no Brasil. Teve um encontro em Nova Iorque sobre o Museu da Língua Portuguesa. O Ralph veio ao Brasil duas vezes, durante o processo inteiro. Isso é importante destacar. O Museu da Língua Portuguesa foi feito no Brasil, por brasileiros*” (DANTAS, 2021). Este é um ponto importante para entendermos melhor o caráter dos encontros promovidos entre profissionais estrangeiros e brasileiros por ocasião dos projetos coordenados pela Fundação Roberto Marinho. Na visão da fundação privada, está presente a dimensão do contato com diferentes expertises internacionais, de modo a promover a ampliação e profissionalização do campo da produção cultural no Brasil (e, como veremos adiante, a própria reflexão crítica promovida, por alguns profissionais emergentes, sobre a implantação de modelos internacionais no país).

Para o projeto da Estação da Luz, o museu adotaria esquema de circulação dirigida. O visitante entraria pela ala leste do edifício, e sairia pela ala oeste. O percurso se iniciaria ainda no elevador de acesso, dotado de uma instalação sonora (de autoria de Arnaldo Antunes), em que os substantivos “língua” e “palavra” eram repetidos em vários idiomas. Esse recurso é frequente nas obras de Appelbaum, estando presente também no Museu do Holocausto. Os elevadores transparentes encomendados pelos arquitetos à empresa Otis permitiam vislumbrar a escultura “Árvore das Palavras”, visível também dos *halls* de distribuição de fluxos situados em cada andar. No terceiro pavimento, a narrativa começava pelo auditório. Ali, era possível assistir a uma aula introdutória sobre o assunto que funcionaria como o prólogo de um livro. Essa era uma característica da abordagem de Appelbaum. Como explica Isa Grinspum (2021), “*tinha uma coisa de ter um filme editorial que introduzisse o conceito do museu*”. Para o local, foi concebido o filme “Idiomaterno” (FRAGA, s.d. acesso em 2021), baseado em texto do antropólogo Antônio Risério. Com o título, prestava-se uma homenagem ao poeta concreto Haroldo de Campos, para quem o termo se refere a “*essa língua morta essa moura torta esse umbilífo que te prega à porta*” (NASCIMENTO, 2011, p. 36).

O filme, de aproximadamente 8 minutos, foi dirigido por Tadeu Jungle e Marcelo Presotto a partir de roteiro escrito por José Miguel Wisnik e Isa Grinspum Ferraz. A inclusão do auditório no circuito principal de exposição (não como um ambiente anexo, pensado para receber palestras e eventos) favorece a imersão do visitante na narrativa do museu (**Figura 56**). Ainda, o vídeo inaugural pretende fornecer os conteúdos necessários para o acompanhamento da narrativa museal, colocando os visitantes em uma situação de equidade intelectual. O museu

⁸¹ Entrevista concedida por Marcello Dantas, em 07 out. 2021.

precisava ser compreensível para qualquer um, independentemente de seu grau de instrução. A narração foi encarregada à atriz global Fernanda Montenegro, acrescida de uma trilha sonora um tanto “apocalíptica” (ZILLOTTO, 2009). Esse momento deveria ser o ponto de partida da exposição, e a sequência linear era importante para a condução da narrativa. Entretanto, a ordenação sequencial do projeto “*nunca chegou a ser implantada corretamente*” (RISÉRIO, 2020). Na prática, o filme-prólogo tinha horários para ser exibido e era facultada ao visitante a possibilidade de começar o percurso por outros pavimentos⁸², de modo que nem sempre a visita se iniciava nesse ambiente.



Figura 56. Auditório do Museu da Língua Portuguesa.

Disponível em: <<http://francoberriel.com/museu-da-lingua-portuguesa>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Ao final da projeção, a tela rotacionava em um efeito cênico impactante para revelar o espaço Praça da Língua, no qual aconteciam alternadamente três espetáculos de luz e som, de aproximadamente 20 minutos de duração, dirigidos por Marcello Dantas a partir da curadoria de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski. Esse espaço “é o coração do museu” (ROCHA, Pedro Mendes da, 2015). Segundo Appelbaum, a narrativa espacial precisava culminar em um “*momento glorioso. Ele falava de uma catedral*” (ROCHA, Pedro Mendes da, 2015). Conforme a abordagem teórica de Jean Davallon (1999), o espaço corresponderia ao “ápice do percurso”; o principal momento para a construção da narrativa espacial. A Praça da Língua deveria ser um lugar para “*refletir, ouvir, se deixar levar pelo silêncio e entrar na poesia. Uma celebração da língua, era o que a gente queria*” (GRINSPUM, 2021). A *Language Plaza* seria o ponto central do museu. Inicialmente, pensava-se para o lugar a instalação de uma estrutura semelhante a um planetário, na qual seriam realizadas projeções audiovisuais (RALPH APPELBAUM, 2004). O suporte sustentaria muitas telas, criando uma experiência fragmentada cujo *design* não era dos mais leves. Em um dos primeiros cadernos de museografia, constava o projeto de uma estrutura chamada *Language Dome*, composta por 96 telas de plasma nas quais seriam projetados pequenos vídeos (**Figura 57**). Entretanto, o *design* original previa uma instalação um tanto fragmentada e que dificultaria a possibilidade de imersão espacial. Na visão dos profissionais brasileiros, “*aquilo não ia dar certo nunca*” (DANTAS, 2021).

⁸² Observação *in loco* durante elaboração do Trabalho Final de Graduação, apresentado pela autora à FAU USP em 2015.



Figura 57. Projeto para Praça da Língua, Museu da Língua Portuguesa. Não executado. RALPH APPELBAUM ASSOCIATES. Caderno de museografia. Material concedido pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha, fev. 2004, p. 12.

Então, a equipe começou a discutir uma maneira de melhorar o *design* daquele dispositivo. Em uma conversa com Pedro Mendes da Rocha, Marcello Dantas teria afirmado: “*esquece isso tudo, tira tudo isso [a estrutura metálica com as telinhas], e vamos projetar diretamente na madeira. Essa ideia foi minha, junto com o Pedro*” (DANTAS, 2021). Por meio da realização de uma obra de reforço estrutural, foi possível remover a laje posicionada sob a grande mansarda (ROCHA, 2015), de modo a potencializar os efeitos cênicos previstos para o espaço (**Figura 58**). Com a solução implantada, o espetáculo audiovisual seria projetado diretamente na estrutura de madeira tornada aparente, convertendo a arquitetura histórica em tela de projeção. Essa solução ampliava as possibilidades de significação espacial da instalação multimídia. Conhecidas falas de poetas, escritores e referências musicais em língua portuguesa foram transformadas em um *show* multissensorial; incluindo Guimarães Rosa, Machado de Assis, João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade, Caetano Veloso, Chico Buarque e Luiz Gonzaga. As projeções tomam todo o espaço, incluindo as paredes e o chão luminoso. Nas laterais, foram instaladas pequenas arquibancadas onde o público pode se sentar. Estudos mostram que o espaço é o mais recordado por visitantes ao final do percurso, dado seu forte caráter imersivo (LUPO, 2020).



Figura 58. Praça da Língua. Museu da Língua Portuguesa (primeira versão).
Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/28259349/Museu-da-Lingua-Portuguesa-%28Direcao-de-Arte-Motion%29>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

A Grande Rua, um gesto fundador⁸³

Foi uma sugestão de Paulo Mendes da Rocha a abertura de um extenso corredor de 106m de comprimento no segundo pavimento da estação eclética, a partir do qual fosse possível ter uma noção da extensão do volume da gare (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Marcello Dantas também confirma que o arquiteto Paulo falou: “*eu quero, aqui, que tenha uma tela*” (DANTAS, 2021). Internamente, o edifício era dividido em duas faixas sequenciais, compartimentadas em gabinetes que mediam aproximadamente 6m, separados por um corredor de 2m de largura. As demolições alteraram profundamente a espacialidade interna da arquitetura histórica. O gesto reafirma a horizontalidade do edifício – um tema presente em outras obras do arquiteto, a exemplo da intervenção na Praça do Patriarca, do Museu Brasileiro da Escultura, do Museu Nacional dos Coches de Lisboa e do Cais das Artes de Vitória (em parceria com o escritório paulista Metro) (SOLOT, 2020). Conforme explica o arquiteto, “*seria interessante exibir mais uma vez o tamanho todo da gare. A galeria, assim, não é grande nem pequena, tem o tamanho exato da estação*” (ROCHA, Paulo Mendes da, cf. GRUNOW, 2015, p. 45). Com o corredor, pretendia-se homenagear a Estação da Luz enquanto terminal ferroviário e metroviário.

Trata-se de uma interpretação abstrata do volume do edifício, que demonstra o conhecido interesse elementar do arquiteto pela revelação da magnitude dos grandes vãos (o que se torna uma questão controversa quando implantada dentro de um edifício de interesse histórico). Para além de uma ação arquitetônica, a Grande Galeria assumia protagonismo na concepção do museu. Segundo a socióloga e cineasta Isa Grinspum (2021), “*aquela Grande Rua rasgada foi um gesto fundamental e fundador do Paulo para a conceituação do museu*”. Alguns dos profissionais que trabalharam no desenvolvimento do museu usavam esse termo para referir-se ao local: “Grande Rua” (GRINSPUM, 2021). Talvez fosse o nome realmente adequado para se chamar aquele corredor gigantesco, em que seriam projetados usos cotidianos da língua portuguesa. O espaço pretendia mostrar o idioma falado em seu dia a dia, como forma de expressão e linguagem. Na segunda versão do Museu, resolveu-se assumir o corredor enquanto lugar de passagem, e o espaço passou a ser oficialmente chamado de “Rua da Língua”.

Tudo o que o Museu da Língua Portuguesa não queria ser era uma galeria aos moldes tradicionais. Afinal, a instituição se dedicaria à salvaguarda do patrimônio imaterial, que “*não pode ser guardado numa redoma de vidro*”⁸⁴. O ato revela aspectos de como Mendes da Rocha entendia o próprio conceito de museu. Em seu pensamento, é fundamental a ideia de que “*o supremo museu é a própria cidade*” (ROCHA, 2021, p. 100). Paulo discordava da perspectiva de se pensar o museu como uma “tábua de salvamento” para zonas urbanas degradadas. Criticava o “modelo Bilbao”, que se tornou um caso paradigmático do chamado “urbanismo de exportação” (ARANTES, VAINER & MARICATO, 2013), replicado largamente ao redor do mundo. Segundo sua abordagem, “*não se pode fazer um panegírico, a ideia de salvar a cidade com museus e centros culturais. O supremo museu é a própria cidade*” (ROCHA, 2021, p. 100). Em sua concepção, a cidade deveria adentrar a instituição, e o museu deveria se relacionar com a cidade. A partir dessa perspectiva, o arquiteto teria dito: “*vamos trazer o trem para dentro do museu*” (GRINSPUM, 2021).

A **Grande Galeria** (ou Grande Rua) pretendia incluir a cidade no museu. E o trem serve de régua para a criação do extenso corredor (WISNIK, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 62) (**Figura 59**). Tanto que o vídeo projetado na empena criava, em determinados momentos, a imagem de um vagão estacionando na plataforma da Estação da Luz, reproduzindo o que acontece na gare exatamente atrás da empena. A projeção de pessoas conversando enquanto aguardam o trem recupera a imagem simbólica do falar cotidiano da língua portuguesa. Lembrando que o museu trata da língua falada em contínuo processo de transformação, não da norma culta. A referência poética pretendia transmitir a ideia de que “*a estação onde as pessoas*

⁸³ Entrevista concedida por Isa Grinspum Ferraz, em 24 set. 2021.

⁸⁴ Website do Museu da Língua Portuguesa, acesso em 21 set. 2014. Fonte: LUPO, 2015, p. 31.

se encontram é o lugar do inusitado, de gente chegando, de gente saindo” (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Quando se abriam as portas do vagão, a imagem do trem era substituída por vídeos curtos, de 6min de duração, que mostravam o uso cotidiano da linguagem enquanto forma de expressão. Os temas apresentados eram bastante populares e conhecidos do grande público: Carnavais, Músicas, Relações Humanas, Festas, Natureza e Cultura, Raiz Lusa, Religiões, Futebol, Cotidiano, Danças e Culinária (SANTOS, 2019).



Figura 59. Grande Galeria no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão). Disponível em: <<http://www.raany.com/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

Os pequenos vídeos foram compostos a partir de recortes de produções audiovisuais extraídas do acervo da própria Fundação Roberto Marinho, da TV Cultura, das vídeo-cabines do projeto *Parabolic People* e de filmes como “Língua Além-mar” (GRINSPUM, 2021). Dentre os trechos, misturam-se falas de personalidades famosas, atores e atrizes “Globais” (tais como Lázaro Ramos, Marco Nanini, Regina Casé, Zezé Motta, Pelé e Antônio Fagundes); misturados a depoimentos de pessoas anônimas. Inicialmente, pensava-se que os “filmetes” (GRINSPUM, 2021) seriam rodados todos ao mesmo tempo (**Figura 60**). A direção de vídeo coube a Marcello Dantas, Victor Lopes e Carlos Nader (MAFRA, 2011). A estratégia potencializaria a identificação do visitante com o conteúdo do museu, permitindo seu autorreconhecimento como falante do idioma em cenas que lhe são habituais (SANTOS, 2019); e ouvir celebridades que fazem parte de seu cotidiano, ainda que indiretamente. Foi posicionado um banco linear extenso, no qual se podia sentar e assistir às projeções.

Mas a solução apresentava alguns problemas. Logo, a equipe percebeu que poderia haver a sobreposição dos sons entre os vídeos, que tiveram de ser agrupados em conjuntos de três. A voz de um narrador foi incluída para conferir uma certa coerência aos conjuntos fragmentados. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha já tinha alertado a equipe sobre esse problema, durante as reuniões de concepção do projeto, que aconteceram no escritório da socióloga Isa Grinspum. Ele teria afirmado categoricamente que “*isso aqui vai dar tudo errado, não tem que ter filminho com narrativa porque é lugar de fluxo e de passagem*” (GRINSPUM, 2021). Apesar do aviso de Mendes da Rocha, a equipe acabou insistindo na abordagem que, efetivamente, não obteve sucesso⁸⁵. Enquanto algumas pessoas tentavam ver as projeções, outras passavam na frente e atrapalhavam a fruição do vídeo. Os visitantes costumavam ver o vídeo em pé, e o tempo de duração de cada

⁸⁵ Observação *in loco* durante elaboração do Trabalho Final de Graduação, apresentado pela autora à FAU USP em 2015.

filme acabou ficando um tanto cansativo (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Os vídeos acabaram um tanto subtilizados, e a maior parte do público não os via até o fim. Eram poucos os visitantes que conseguiam assisti-los integralmente.



Figura 60. Grande Galeria no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão). Disponível em: <<http://www.raany.com/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

A segunda versão do museu trouxe adaptações interessantes, buscando sanar os problemas observados por meio da atualização da “Rua da Língua”. Os novos vídeos são “*mais curtos, de comunicação mais direta*” (GRINSPUM, 2021), e passíveis de serem vistos em pé. Os antigos filmetes com conteúdos narrativos foram deslocados para um novo ambiente expositivo, que se chama “Línguas do Cotidiano”. A seção é uma espécie de “cineminha” (GRINSPUM, 2021), em que os vídeos podem ser visualizados com mais calma e conforto, sem o transtorno dos passantes. A instalação ocupou o lugar da antiga central de edição dos conteúdos audiovisuais pertencente ao programa original do museu. Esse espaço deixou de ser necessário no novo MLP, devido ao desenvolvimento das tecnologias da comunicação, que não necessitavam mais da área de controle para seu funcionamento (GRAÇA, cf. MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2021). A ação simultânea de trinta e seis projetores, lançando imagens sobre uma empena, criava uma singular possibilidade de integração entre arquitetura e mídia tecnológica. Apesar de a solução ter sido apontada por alguns estudos como uma expografia de difícil atualização; para o arquiteto Pedro Mendes da Rocha, “*não é uma solução engessada. Pode ser projetado o que se quiser naquela grande tela*”⁸⁶. Embora não seja uma ação tão simples a criação de vídeos que atendam ao “padrão Globo de qualidade” (e que sejam capazes de dialogar com a narrativa do museu); de fato, a solução apresenta grande potencial de variabilidade e atualização.

A Grande Galeria permitia o acesso à área **Palavras Cruzadas (Figura 61)**, em que foi criada uma extensa Linha do Tempo contendo informações históricas sobre as principais influências que acometeram a língua portuguesa falada no Brasil: o idioma lusitano, as línguas ameríndias e africanas. Esse elemento era frequente nas intervenções museológicas de Appelbaum, e seu design expográfico foi discutido com as equipes brasileiras. Conforme o depoimento de Isa Grinspum (2021), “*o Appelbaum queria que a Linha do Tempo fosse uma coisa numérica. [...] Eu queria que fazer uma linha do tempo viva, que mostrasse as influências das línguas negras e indígenas. Houve diferenças nas nossas perspectivas*”. A narrativa foi elaborada com base em pesquisa encabeçada por Ataliba de Castilho, professor emérito em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. O grande painel, tripartido em seções sobre o português de Portugal,

⁸⁶ Encontro virtual, realizado via *Google Meets*, do qual participaram Bia Lessa, Bianca Lupo, Luciano Migliaccio e Pedro Mendes da Rocha, em mar. 2022.

idiomas indígenas e africanos; apresentava reproduções de capas de livros e manuscritos que dizem respeito a episódios relevantes sobre os processos de formação do idioma. As cento e vinte obras da literatura brasileira, apresentadas no grande painel, foram selecionadas por Alfredo Bosi.



Figura 61. Palavras Cruzadas, no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão). Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/414120128217164121/>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

Ao redor dos pilares de sustentação do edifício, foram localizadas oito estações multimídia, de formato triangular, dedicadas às línguas que originaram o português falado no Brasil. Dois totens abordavam línguas africanas; outros dois, idiomas indígenas; um tratava do espanhol, outro do inglês, outro do francês, e o último do português no mundo. Cada estação continha um monitor interativo, no qual o visitante podia aprender mais sobre a origem de determinadas palavras. O roteiro foi desenvolvido por Marcelo Macca, a partir dos textos redigidos por especialistas e pesquisadores. No *display*, havia vitrines contendo objetos relacionados às culturas dos principais povos que formaram o idioma falado no Brasil. Não se tratava da exposição de nenhuma raridade, mas sim de “*peças cotidianas, coisas concretas feitas por falantes de mundos indígenas, africanos, europeus e asiáticos*”⁸⁷. Essa perspectiva acabou sendo transformada no segundo Museu da Língua Portuguesa, em que os objetos exibidos apresentam valor museológico (alguns foram inclusive cedidos em regime de comodato pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP). O visitante podia acessar terminais de consulta com informações a respeito da origem etimológica de palavras correntes no português brasileiro. No mesmo ambiente, foi implantado o Mapa dos Falares, um dispositivo interativo que permitia a seleção de vídeos mostrando as variações dos sotaques regionais presentes no país.

A rua, a praça, o beco. As metáforas entre os ambientes dos museus e os espaços da cidade se tornaram uma constante no Museu da Língua Portuguesa. Além da “Grande Rua”, a “Praça da Língua” se tornou o principal lugar de imersão e conexão entre arquitetura e mídias tecnológicas. Não podemos deixar de nos recordar, inclusive, do “**Beco das Palavras**” (Figura 62); instalado em um ambiente relativamente pequeno, escuro e comprimido (como o próprio nome sugere). No espaço, foi criada uma atividade lúdica e interativa que incentiva a participação de vários visitantes ao mesmo tempo: um *game* sobre a formação de palavras a partir de radicais, prefixos e sufixos implantados em uma mesa eletrônica dotada de sensores que respondem ao movimento dos braços. A experiência foi desenvolvida sob supervisão de Marcello Dantas. O apresentador e roteirista Marcelo Tas e o etimologista Mário Viario contribuíram para o desenvolvimento do projeto, cuja tecnologia foi encarregada aos escritórios *SuperUber*

⁸⁷ Leandro Karnal, cf. exibido no Museu da Língua Portuguesa. Fonte: LUPO, 2015, p. 49.

(comandado por Liana Brazil e Russ Rive) (SUPERUBER, acesso em 2021) e *32 Bits* (coordenado por Daniel Morena, Danilo Medeiros e Nei Silva) (32 Bits, acesso em 2021).

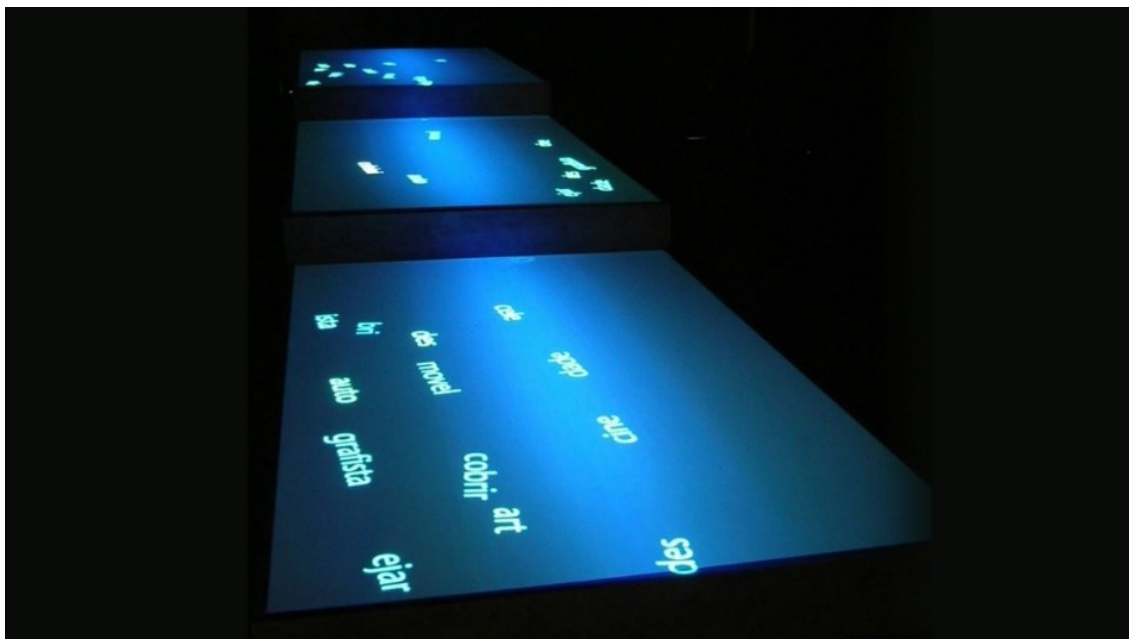


Figura 62. Beco das Palavras, no Museu da Língua Portuguesa (primeira versão).

Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/tecnologia/83614-guia-ferias-veja-9-lugares-envolvendo-tecnologia-visitar.htm>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

No jogo, o visitante é convidado a unir partes de palavras com as mãos no ar, sobre uma mesa interativa. Quando a palavra se forma, inicia-se a apresentação de uma animação sobre sua origem. O *software* que permite o desenvolvimento da experiência foi criado especificamente para o museu, e a tecnologia é acionada por sensores de movimento. Trata-se, inclusive, do primeiro projeto tecnológico do escritório *32 Bits*, inaugurando seu portfólio (32 Bits, acesso em 2021). Foi um desafio a criação desses dispositivos. Conforme aponta Hugo Barreto (2021), “na época, era muito difícil fazer essas coisas. Hoje, é muito fácil. Mas não tinha softwares, não tinha tecnologia adequada para isso”. A experiência do Museu da Língua Portuguesa tornou-se, então, uma interessante oportunidade para o desenvolvimento de tecnologias aplicadas ao campo da expografia. Posteriormente, ambas as equipes (*SuperUber* e *32 Bits*) trabalharam em outras colaborações para a Fundação Roberto Marinho, a exemplo do Museu do Amanhã.

Como vimos, as diretrizes gerais de implantação do Museu da Língua Portuguesa foram orquestradas pelos arquitetos e equipe de *exhibition designers*. Os curadores e produtores de conteúdo só entraram no projeto um pouco depois. Conforme narra Isa Grinspum, “os arquitetos chegaram antes do conteúdo” (GRINSPUM, 2019). Esse encadeamento da contratação das equipes ocorreu por conta da necessidade de uma avaliação profissional sobre a possibilidade de adaptar a Estação da Luz a usos museais (BARRETO, 2021). No ano 2000, Paulo e sua equipe já estavam envolvidos com o projeto (ROCHA, 2021, p. 269). Para a socióloga e curadora, a entrada dos profissionais de arquitetura antes do desenvolvimento curatorial não leva a bons resultados, e ela deixou de trabalhar dessa maneira desde sua participação na primeira versão do Museu da Língua Portuguesa. Em suas palavras, “cada passo tem que ser feito em conjunto com os arquitetos, não tem outro jeito de ficar bom” (GRINSPUM, 2021). O pensamento de Grinspum se ancora nas ideias do físico e museólogo espanhol Jorge Wagensberg (2006b), sobretudo no que diz respeito à importância do diálogo interdisciplinar entre arquitetura, museografia e museologia para a criação de soluções integradas, capazes de potencializar a experiência espacial do visitante. Isa Grinspum teria frequentado um curso do professor Wagensberg em Barcelona e, desde então, tornaram-se amigos pessoais. O cientista espanhol contribuiu diretamente para a conformação do campo expositivo brasileiro nas décadas recentes. Em 1992, organizou uma exposição sobre

insetos Amazônicos em Barcelona e viajou várias vezes ao país⁸⁸. A partir de então, as parcerias estabelecidas com a comunidade científica brasileira se solidificaram, tanto que Wagensberg chegou a atuar como consultor do próprio Museu do Amanhã. Em sua abordagem teórica, assume centralidade a perspectiva do trabalho interdisciplinar conjunto, que se tornou uma questão importante para as experiências museais criadas pela Fundação Roberto Marinho, como veremos ao longo deste estudo.

“Tem que chamar museu!”⁸⁹

Durante boa parte do projeto, os próprios envolvidos não sabiam precisar claramente se o projeto para a Estação da Luz seria de fato um museu, um planetário, um centro cultural, de referências ou de documentação. Afinal, o equipamento se afastava da noção de depósito de tesouros e não pretendia conservar (nem expor) coleções materiais sobre a língua. “*Muitos achavam que não era museu*” (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Outros defendiam que seria “*um museu de grandes novidades*”⁹⁰, como diria Cazuza. Naquele momento, não existia legislação que desse conta da definição de parâmetros para a criação de instituições museológicas no Brasil. Como sabemos, o Estatuto de Museus só entraria em vigor a partir de 2009, através da Lei nº 11.904. Até dezembro de 2004, nos cadernos referentes ao projeto expográfico, chama a atenção um nome escrito no rodapé das páginas: “Estação da Luz da Nossa Língua”. O título do projeto remete ao texto de aproximadamente quarenta páginas, escrito por Antônio Risério no início do ano, e encaminhado a Ralph Appelbaum, que norteou o desenvolvimento narrativo do museu (RISÉRIO, 2020). O texto em questão foi parcialmente publicado no catálogo do Museu da Língua Portuguesa, com o título “Fundamentos para um museu da língua portuguesa” (FERRAZ & WISNIK, 2021); e afirma a vocação institucional de abordar o português falado no Brasil partindo de uma perspectiva histórica, cultural e social (“*e não gramatical, normativa, literária ou acadêmica*”) (RISÉRIO, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 49). A designação inicial, porém, acabou nomeando o equipamento cultural por um tempo. O antropólogo Roberto Pinho não concordava em atribuir essa nomenclatura ao projeto, pois fazia perder a ideia central do museu, que dizia respeito ao patrimônio que é a língua portuguesa falada no Brasil (PINHO, 2020).

Porém, o nome em questão encantou particularmente a Paulo Mendes da Rocha, por buscar a conexão entre a arquitetura e o tema do museu. O arquiteto pretendia interpretar o edifício eclético como uma estação “*irradiadora de conteúdos que fossem distribuídos nas outras estações de metrô, divulgando o conteúdo do Museu da Língua enquanto você estivesse esperando o trem*” (ROCHA, Pedro Mendes da, 2020). Como imaginava Paulo Mendes, o museu poderia funcionar como uma rede de conteúdos, contribuindo para a alfabetização de crianças e adultos não escolarizados. Essa ideia não chegou a ser implantada do modo como sugeriu o arquiteto, embora as ações de itinerância posteriormente realizadas pela equipe do museu durante o período de fechamento ocasionado pelo incêndio de 2015 recuperem, em grande medida, esse espírito. Conforme aponta Hugo Barreto (2021), “*o Paulo Mendes da Rocha tinha uma leitura e uma compreensão da função urbana do equipamento de um modo muito especial. Ele tinha um entendimento do sentido público daquele espaço, e era muito interessado em ir além do seu papel do arquiteto, no desenvolvimento do espaço para a fruição do espectador*”. A dimensão pública da instituição era uma perspectiva importante para a reflexão sobre o equipamento. Entretanto, as discussões sobre o nome da intervenção na Estação da Luz eram acaloradas. Deveria se chamar museu ou não?

⁸⁸ Na entrada do Cosmocaixa de Barcelona, instituição coordenada por Wagensberg, está exposta uma árvore amazônica no centro de uma escada helicoidal. O museu também conta com uma reprodução da floresta tropical. A partir dessa ocasião, as parcerias estabelecidas com a comunidade científica brasileira se solidificaram, tanto que o Cosmo Caixa foi tomado como a principal referência para a criação do Museu do Amanhã.

⁸⁹ Entrevista concedida por Bia Lessa, em 28 ago. 2021.

⁹⁰ Referência à canção “O Tempo não Para”, de Cazuza (1988).

Quando o equipamento já estava quase integralmente definido, Hugo Barreto chamou Bia Lessa para avaliar o projeto. A diretora teatral já era uma antiga conhecida da Fundação Roberto Marinho, tendo colaborado com o projeto da Casa da Cultura de Paraty anos antes. Bia recebeu o convite para desenhar a primeira exposição temporária do MLP: “**Grande Sertão, Veredas**”, em homenagem ao escritor e romancista brasileiro Guimarães Rosa (**Figura 63**). Lessa optou por desenvolver uma linguagem não figurativa para abordar o sertão de Guimarães, tendo em vista que “qualquer imagem empobreceria o livro. O sertão não é um lugar geográfico” (LESSA, 2021). Quando Bia Lessa chegou à Estação da Luz, o edifício estava em obras. Havia tijolos, blocos, madeiras e materiais de construção por todas as partes. Diante desse cenário, Lessa conta que “a primeira coisa que me veio à cabeça foi conectar a construção da linguagem com a construção do museu. Trabalhar com tijolo, terra, cimento, pedaço de pau... tem que ser algo que esclareça a construção da linguagem. Duas ideias eram fortes: trazer a palavra e a construção” (LESSA, 2021). Essa perspectiva incorporava uma ideia enunciada por Paulo Mendes da Rocha que influenciou todo o pensamento artístico de Bia Lessa: a noção de trabalhar com o que se tem, com o que está no lugar.

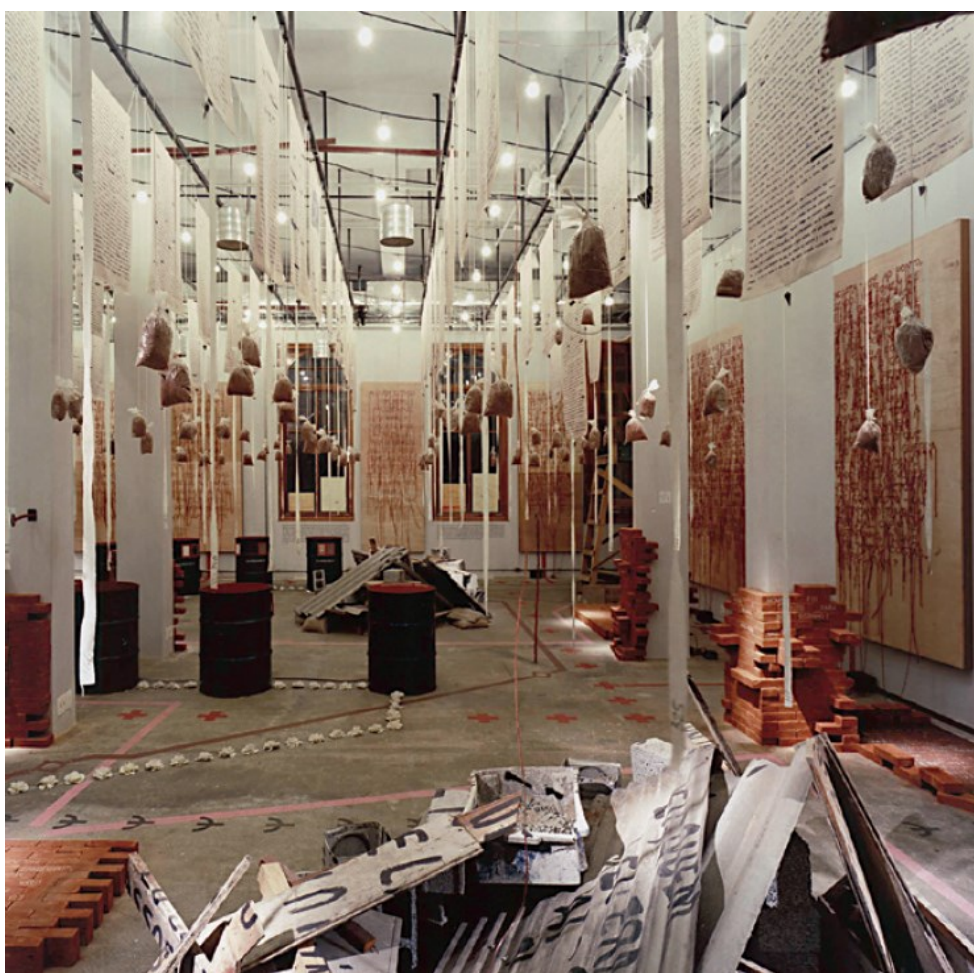


Figura 63. ‘Exposição Grande Sertão: Veredas’, no Museu da Língua Portuguesa. Fonte: FERREIRA, 2018, p. 106.

Segundo ela, “isso é uma das coisas que eu aprendi com o Paulo. Quer dizer, não adianta projetar. É preciso olhar o que se tem e trabalhar com aquela realidade” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 43). Tendo em mente essa perspectiva, Bia afirmou que: “quando eu montei a exposição do Museu da Língua [Portuguesa] e você fez a reforma [referindo-se a Paulo Mendes da Rocha], a exposição foi feita com restos da obra que lá estavam. Quero dizer que foi muito engraçado esse processo” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 106). Paulo foi uma referência importante para a abordagem artística e conceitual de Bia. Ambos se tornaram parceiros e conceberam, juntos, quatro projetos de cenografia para peças de teatro: “Suor Angelica” (1990, 1992 e 1995), “Futebol” (1994), “O

Homem sem Qualidades” (1994) e “Grande Sertão: Veredas” (2017). A conexão intelectual e a amizade desenvolvida entre Paulo e Bia era tão significativa, que a própria artista chegou a declarar, depois do falecimento do arquiteto, em maio de 2021: “*ele realmente faz uma falta imensa. Eu me sinto meio viúva sem o Paulo. Que loucura, a minha dificuldade de separação da pessoa dele*” (LESSA, 2021). Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, Bia Lessa aprofunda aspectos de seu sentimento em relação ao falecimento de Paulo Mendes da Rocha. Nas palavras da diretora, “*assim eu me sinto, arrombada, vazia. Se nas semanas anteriores meus sentimentos eram de aperto, angústia, ansiedade e até esperança, hoje se instalou em mim o vazio. Vazio imenso*” (LESSA, 2021b). Essa percepção reforça outra declaração da diretora teatral, pronunciada anteriormente por ocasião de um *workshop* realizado dentro do cenário de ‘Grande Sertão: Veredas’, no SESC Consolação. Na ocasião, Bia Lessa afirmou: “*ele [Paulo Mendes da Rocha] é de fato uma pessoa extraordinária. Que pensa a vida e o mundo de uma forma muito inusitada, muito própria, muito contemporânea. Eu sempre tenho muito o desejo de mostrar o Paulo para as pessoas. Vira e mexe eu invado o escritório do Paulo com turmas de amigos para mostrar o Paulo. Tem que ver o Paulo! Tem que conhecer o Paulo!*” (LESSA, cf. FERREIRA, 2018, p. 43).

Para além da concepção da primeira exposição temporária do Museu da Língua Portuguesa, talvez a contribuição mais decisiva de Bia Lessa tenha sido afirmar a necessidade de chamar a instituição de museu. Essa perspectiva tinha como intuito ampliar o entendimento do conceito de museu e abrir a reflexão sobre o tema. De acordo com o depoimento de Bia Lessa, “*eu fui uma das pessoas que brigava muito, que falava: ‘tem que chamar museu!’*” (LESSA, cf. FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA, acesso em 2021). A outra, foi o curador e diretor artístico Marcello Dantas. Em uma reunião realizada na Secretaria da Cultura, na Estação Júlio Prestes; Lessa e Dantas defenderam que o equipamento cultural precisava se chamar museu. Segundo conta Marcello, “*a pessoa tinha que sair dali amando museus, e amando a língua portuguesa. Essa era a intenção. Assim, ajudaríamos a aumentar a frequência dos museus, e estimular o ensino da língua portuguesa. Foi com esse argumento que a gente os convenceu a chamar de Museu da Língua Portuguesa*” (DANTAS, 2021). O posicionamento desvela uma certa ‘ética da transgressão’, incorporando a intenção de ruptura com os paradigmas existentes (CHAVES, 2009). Filiava-se, também, à perspectiva pretendida por Hugo Barreto – que queria imprimir no Museu da Língua Portuguesa um certo caráter de vanguarda. O nome da instituição fazia toda a diferença nesse caso, abrindo um viés alternativo aos processos de musealização tradicionalmente baseados nas práticas do colecionismo material, de modo a possibilitar que fossem traçados novos caminhos para diferentes concepções e abordagens relacionadas ao patrimônio cultural. Conforme aponta a avaliação de Dantas: “*naquele momento, deu-se uma virada de identidade no projeto, e emplacar aquilo foi fundamental para que todos os museus pudessem abraçar essa causa*” (DANTAS, 2021). Esse momento foi crucial tanto para a definição do caráter a ser assumido pelo projeto, como para o alinhamento do escopo de atuação da Fundação Roberto Marinho, a partir de então.

A inauguração do Museu da Língua Portuguesa

O Decreto nº 50.322, assinado em 08 de dezembro de 2005 pelo então Governador do Estado de São Paulo, Geraldo Alckmin, instituiu na Secretaria da Cultura o Museu da Língua Portuguesa. A instituição foi oficialmente inaugurada no dia 20 de março de 2006. Segundo aponta a curadora Isa Grinspum (2021), “o museu inaugurou um pouco antes do que devia. Mas era o último dia em que o [Geraldo] Alckmin podia inaugurar”. O Museu da Língua Portuguesa foi orçado em R\$37 milhões, 80% dos quais captados por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (CONSUELO, 2006). A concepção e supervisão geral do projeto coube a Hugo Barreto; e sua coordenação geral foi encarregada a Silvia Finguerut, Jarbas Mantovanini e Lucia Basto. Participaram da cerimônia a Ministra da Cultura de Portugal, Isabel Pires de Lima (INFOPEDIA, 2021), e o Ministro da Cultura brasileiro, Gilberto Gil; que proferiu publicamente, naquele dia, as seguintes palavras:

A Estação da Luz transforma-se na estação da língua e da palavra. E, afinal, de que são feitas as palavras se não da luz e do som, da luz dos olhos e das mãos? Os versos de Cecília Meireles nos inspiram:

Ai, palavras, ai, palavras

Que estranha potência a vossa!

Ai, palavras, ai palavras,

Sois de vento, ides no vento,

No vento que não retorna

E, em tão rápida existência,

Tudo se forma e transforma! (GIL, cf. PORTAL DA CULTURA, 2006).

A partir de então, o Museu da Língua Portuguesa estaria de portas abertas ao público. Nos três primeiros anos de funcionamento, recebeu uma enorme quantidade de visitantes (em média 44.534 por mês)⁹¹. Os números impressionam: mais de 1.600.000 pessoas correram a conferir a grande novidade tecnológica amplamente divulgada pela mídia (SPTURIS, s.d.). O resultado obtido impressiona tanto pela qualidade estética dos espaços, quanto pela possibilidade de ver “*tudo funcionando perfeitamente, como não ocorre na maioria dos museus brasileiros*” (TADDEI, s.d.). O deslumbramento causado pelos ambientes *high tech*, o didatismo da proposta, seu fácil entendimento pelo grande público, o convite à interatividade e a identificação imediata com o tema gerador contribuíram para os elevados índices de popularidade alcançados pelo museu. A estratégia expográfica implementada ainda tornou possível a inclusão de vozes de personalidades brasileiras conhecidas – tais como Fernanda Montenegro, Maria Bethânia, Elza Soares, Tom Jobim, Regina Casé, Marcos Nanini, Lázaro Ramos, Adriana Calcanhoto, Pelé e Zezé Mota. As vozes das celebridades “Globais” frequentemente se alternam a depoimentos de pessoas desconhecidas, ampliando a sensação de pertencimento do grande público. Alguns visitantes se surpreendem tentando adivinhar de quem é a conhecida voz que apresenta os textos contidos no acervo digital do MLP. As estratégias adotadas contribuem para a aproximação progressiva do museu ao espaço da domesticidade.

⁹¹ A média mensal de público do MLP referente ao período de 2006 a 2008 é 44.534 visitantes por mês, segundo cálculos elaborados a partir de dados fornecidos pelo próprio museu (entre os meses de abril de 2006 e dez de 2008).

E as questões de preservação?

A coordenação entre os projetos arquitetônico e museográfico, visando à criação de uma narrativa envolvente e interativa sobre a língua portuguesa, apresenta grande interesse do ponto de vista conceitual, sobretudo no que diz respeito à historiografia recente do *design* de exposições no Brasil. Entretanto, muitas das soluções projetuais adotadas se sobrepuseram aos interesses de preservação do edifício existente. A inicial restauração da Estação da Luz acabou sendo convertida em uma oportunidade de colocar em prática projetos antigos (recuperados do MADE, proposto para o sul da Bahia) e ideias novas (a expografia tecnológica alinhada a padrões internacionais, com a contribuição de Ralph Appelbaum). O próprio *designer* teria perguntado a Antônio Risério (2020): “*o que é mais importante, a arquitetura ou o museu?*” *Eu respondi: “É o museu, Ralph. O prédio pode ser outro”*. O projeto arquitetônico para a Estação da Luz foi premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (2006) na categoria “Obra construída, Restauo e Requalificação”. Igualmente, recebeu menção honrosa no “*Premio Ibero-Americano a la Major Intervención que Involucra el Patrimonio Edificado*”, organizado pelo *Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio* (CICoP Argentina) e pela *Sociedad Central de Arquitectos* (SCA) (ROCHA & ROCHA, 2006). Embora o projeto de Pedro e Paulo Mendes da Rocha tente interpretar características do edifício existente (como a espacialidade volumétrica da estação de trem); grande parte das intervenções propostas foram consideradas demasiado invasivas, comprometendo a percepção da espacialidade interna de um edifício do século XIX, tombado nas três instâncias.

A intervenção propicia uma sensação dúbia de adentrar um edifício antigo, cujos interiores escurecidos e dramaticamente iluminados criam uma ambiência pós-moderna de caráter *high tech*. Não parecem ter sido as características formais e documentais do edifício um fator preponderante para nortear os processos de tomada de decisão inerentes ao projeto arquitetônico, mas sim as múltiplas e plurais ideias concomitantemente aventadas para aquele espaço. A dual abordagem proposta privilegia o respeito ao invólucro arquitetônico e à sua volumetria original. Essa dicotomia pode ser vista pela própria contratação de dois escritórios de arquitetura distintos: um responsável pela restauração do edifício (Velatura Restaurações) e outro pelo projeto arquitetônico (Pedro e Paulo Mendes da Rocha). O Museu da Língua Portuguesa incorporou certo espírito de “fachadismo” que, segundo Georg Mörsch, é o “*ato de desventrar, estripar e desossar o edifício histórico*” (MÖRSCH, cf. KÜHL, 2008, p. 215). Sobre esse aspecto, a valorização do invólucro edificado contrasta com a negação de seus interiores; contrariando os princípios afirmados durante a 14ª Assembleia Geral do ICOMOS (Zimbábue, 2003). Segundo a carta intitulada “Princípios para a Análise, Conservação e Restauração Estrutural da Herança Arquitetônica”, aprovada no evento; “*o valor da herança arquitetônica não está somente na sua aparência, mas também na integridade de todos os seus componentes como um produto único de uma tecnologia construtiva específica de seu tempo*” (ICOMOS, cf. KÜHL, 2008, p. 216). Ao desconsiderar as especificidades do interior do edifício, a intervenção causou uma inquietante ruptura na legibilidade dos espaços internos, criando um palimpsesto arquitetônico (RODRIGUES, 2016).

As consideráveis mudanças implantadas na ala leste do edifício se basearam no princípio de que “*não se pode tocar o prédio só um pouquinho, sob pena de não se fazer uma boa intervenção. Nossa preocupação foi sempre a de constituir, além do passado, o patrimônio do amanhã*” (ROCHA, Pedro Mendes da, cf. GRUNOW, 2006, p. 49). Para orientar a intervenção, foram estabelecidas algumas diretrizes pelos órgãos de tombamento competentes: a não alteração da volumetria externa do edifício e a preservação integral da ala oeste (não afetada pelo incêndio). Entretanto, desconsiderar os interiores da ala leste como objeto de preservação foi um posicionamento questionado por alguns especialistas (KÜHL, 2008). Apesar de não possuírem o mesmo apuro estético e ornamental da porção original, a intervenção cinquentenária era um importante documento das transformações ocorridas em sua materialidade, evidenciando a recomposição de um edifício destruído por um incêndio. Além disso, a preservação da ala leste era contemplada

pelo tombamento da Estação da Luz. A proposta apresentada pela Fundação Roberto Marinho previa a demolição de grande parte das alvenarias e divisórias existentes na ala leste. A implementação de um extenso corredor longitudinal, que atravessava todo o edifício (perpassando suas alas leste e oeste) implicou na destruição de alvenarias originais e no comprometimento da apreensão espacial interna de um edifício do século XIX, caracterizado pela organização em duas alas articuladas por um corpo central.

Ademais, propôs-se a transformação do sistema de circulação vertical da Estação da Luz. Antes, havia apenas dois elevadores e duas escadas principais distribuídas nas duas alas do edifício⁹². Além das novas escadas, a proposta contemplava a implantação de cinco elevadores hidráulicos, um em cada ângulo do perímetro externo, e outro na torre do relógio (que não foi aprovado na primeira inauguração do MLP). A implementação dos novos elevadores acarretou a destruição de pisos e forros originais na ala leste. Havia o desejo de remover trechos de cobertura da ala oeste para a construção de um grande terraço com vista para o Parque da Luz, e essa intervenção não foi autorizada naquele momento. Conforme apontam especialistas em preservação patrimonial, o projeto de intervenção apresentado “*não estabelece nenhuma relação com o prédio ou com o local onde está*” (KÜHL, 2008, p. 187). Apesar de o invólucro externo manter a aparência original do edifício; os interiores (sobretudo a ala leste) foram drasticamente alterados, comprometendo a integralidade da matéria edificada. A intervenção se afasta dos princípios da mínima intervenção e retrabalhabilidade, enunciados pela Carta de Veneza (1964), documento que orienta a elaboração de projetos em edifícios de interesse patrimonial. Com o novo projeto, foram perdidos (de maneira irreversível) importantes documentos da arte e arquitetura industrial paulistana. Apesar da não unanimidade entre os técnicos responsáveis pelos órgãos de preservação patrimonial a respeito das obras a serem realizadas na Estação da Luz, o projeto obteve a aprovação dos órgãos competentes. Conforme justificou o arquiteto e historiador Carlos Lemos:

Grande parte dos técnicos é visceralmente contrária à intervenção em bens tombados e o projeto interferiria muito na edificação original. Mas o importante é que não se prejudiquem os espaços essenciais, que efetivamente caracterizam o edifício, como a gare e a torre do relógio, por exemplo. Fomos favoráveis à mudança porque o tombamento não pode significar a mumificação (LEMOS, cf. GRUNOW, 2006, p. 50).

Uma das únicas partes da Estação da Luz em que se podiam ler as características do edifício antigo era um corredor chamado de “O projeto de restauro”, no qual o visitante saía da atmosfera escura e de baixa luminosidade presente em todo o museu, tendo contato com a materialidade histórica do edifício. Nesse local, o público se deparava com alguns painéis informativos sobre a restauração da Estação da Luz. Considerável porção da ala oeste do edifício (que condensava a maior parte das características originais da estação) permaneceu inacessível ao grande público, tendo sido destinada à implantação das áreas administrativas do museu. Até chegou a se discutir a implantação, nesse trecho, de um programa semelhante a uma “*escola que contivesse terminais para consulta e cursos de pós-graduação*” (ROCHA, Pedro Mendes da, cf. ABD, 2021). Entretanto, a proposta não chegou a ser implementada e a área histórica acabou permanecendo de acesso restrito aos funcionários. Como vemos, ainda havia potencial para a ampliação das atividades educativas pretendidas para o museu.

Apesar dessas questões, sabemos que o Museu da Língua Portuguesa se tornou em pouco tempo uma instituição muito querida pelo grande público paulistano, mantendo durante seus anos de funcionamento elevados níveis de visitação. Sob esse aspecto, o museu atingiu as expectativas planejadas pelo antropólogo Antônio Risério. “*Nesse museu, você entra para brincar, para participar. É um museu que fala de sua vida, de sua cultura, de sua gente. A ideia era fazer uma coisa de massas, era isso o tempo inteiro. É um ‘museu pop’, é para atrair multidão mesmo*” (RISÉRIO,

⁹² Excetuando-se as escadas de acesso à plataforma e a escada da torre do relógio.

2020). A concepção espacial integrada entre arquitetura e mídia inaugurou uma nova linhagem de museus experienciais no Brasil, impulsionada pela ação da Fundação Roberto Marinho. Conforme pontua a arquiteta Larissa Graça, “o caso inaugural [dessa nova tipologia de museus] foi o Museu da Língua Portuguesa” (GRAÇA, 2019). A importância assumida pelo projeto, nesse contexto, reside em seu caráter paradigmático de ruptura, influenciando uma série de outras intervenções realizadas tanto pela Fundação Marinho, quanto por outros agentes.

As reverberações desse projeto no contexto brasileiro, porém, extrapolam a atuação da fundação carioca – tendo influenciado um verdadeiro “boom de museus interativos” (MENEZES, 2011) no país. Apesar dos méritos alcançados pelo projeto, as questões pertinentes ao campo da preservação patrimonial não são marginais ou secundárias nesse tipo de intervenção. O caso, porém, é sintomático de profundas alterações que, de um modo geral, acometem as dinâmicas da conservação de bens no século XXI: o desinteresse pela restauração pura e simples, a sobreposição de usos contemporâneos à preservação do edifício existente, os processos de espetacularização do patrimônio, a disposição mobilizada por agentes públicos e privados pela valorização de determinadas zonas do território, as disputas políticas e os conflitos de interesses que acometem processos de aprovação de projetos nos órgãos responsáveis pela preservação patrimonial, a ampliação do fenômeno da musealização (HUYSSSEN, 1995) e o incremento dos usos culturais atribuídos ao patrimônio cultural (MENESES, 1996).

Um museu “radicalmente high tech”⁹³ é mesmo necessário?

A participação de Appelbaum e o contato com a expografia de alto padrão internacional foi sem dúvidas determinante para a configuração do Museu da Língua Portuguesa, marcada pelo compromisso com “inovação e inventividade”, como assinala seu plano museológico (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2019). O papel assumido pelas tecnologias da comunicação na concepção expográfica do museu variava entre os profissionais envolvidos. Para Antônio Risério, o museu tinha que ser “uma vitrine, um show room da língua. A gente quer um parque de diversões da língua portuguesa” (RISÉRIO, 2020). Por sua vez, a renovação expográfica era uma questão crucial, segundo Marcello Dantas. Era necessário repensar a linguagem das instituições culturais, que estavam demasiadamente distantes de seu público. Para ele, “a tecnologia bem aplicada faz com que o leigo se aproprie da informação e crie um vínculo afetivo com o conteúdo, o que é o mais importante para a ampliação do público e a preservação da memória” (DANTAS, cf. SEVERIANO, s.d.). As tecnologias da comunicação abriam uma possibilidade interessante sob esse aspecto, permitindo ampliar os processos de aprendizagem nos espaços expositivos. A lastimável condição educacional de grande parte da população brasileira foi recordada pela maioria dos profissionais entrevistados por ocasião deste estudo, que viam com bons olhos uma intervenção como a do MLP. Para atrair esse público aos espaços museais, era importante que as exposições deixassem de ser vistas como “chatas” e passassem a assumir um caráter mais atraente.

Entretanto, alguns profissionais apresentaram pontos de vista críticos em relação à dimensão atribuída ao entretenimento em museus. Na opinião de Roberto Pinho (2020), “eu reduzo essa ideia do parque de diversões”. Em consonância, Bia Lessa afirma que “o deslumbramento com as tecnologias, isso eu acho que é um problema” (LESSA, 2021). E ela completa com a seguinte afirmação: “o Paulo Mendes [da Rocha] falava isso deslumbrantemente. Ele dizia que as novas tecnologias têm uma coisa complexa, porque a gente não sabe como elas são feitas. Fica uma espécie de magia. E você pode ser enganado por ela com muita facilidade” (LESSA, 2021). Essa observação recupera o modelo expográfico da “caixa preta”, voltado para a criação de espaços fechados e escuros destinados à projeção audiovisual. Originado no âmbito do teatro e do cinema, esse modelo se adapta à criação de espaços que sugerem a imersão do indivíduo em experiências de caráter narrativo. No campo do design, a caixa preta é associada à impossibilidade de se entender como funcionam objetos produzidos industrialmente (tais como televisão, geladeira,

⁹³ Entrevista concedida por Antônio Risério, em 18 set. 2020.

computador e *smartphones*). O ocultamento dos mecanismos de funcionamento dos objetos e o alto grau de tecnologia agregada contribuem para garantir o fascínio dos usuários, ao mesmo tempo em que retroalimentam a cultura do descarte, estimulada pela obsolescência programada. Esses questionamentos também podem ser transpostos para o *design* de exposições, já que os ambientes de baixa luminosidade e o ocultamento intencional do posicionamento dos projetores e equipamentos contribuem para criar uma aura de encantamento *high tech* do visitante.

Apesar das resistências à introdução de artefatos tecnológicos ao *design* de exposições, observa-se dentre os profissionais brasileiros uma certa visão consensuada de que “*a tecnologia deve ser usada como um instrumento para o conteúdo*” (GRAÇA, 2019). Conforme assinala Hugo Barreto sobre a concepção do Museu da Língua Portuguesa, “*a questão da interatividade não é ponto de partida, é uma consequência da perspectiva de como trazer a língua como objeto de fruição por parte do visitante*” (BARRETO, 2021). Essa perspectiva deriva de uma abordagem crítica sobre o contexto em que as instituições culturais são produzidas no Brasil: majoritariamente a partir de recursos públicos (oriundos da captação via leis de incentivo, ainda que concebidos em colaboração com a iniciativa privada). Tal singularidade do contexto brasileiro não passou despercebida pelos profissionais locais, que enfatizaram a necessidade de criar uma narrativa densa de significados para o embasamento da instituição cultural. Afinal, não é o tamanho da tela ou a sofisticação da interação que geram experiências profundas. Apesar disso, é importante destacar que a concepção de instituições culturais nesses moldes tem criado oportunidades interessantes para que escritórios especializados em tecnologia, tais como *SuperUber* e *32 Bits*, avancem em pesquisas experimentais.

O equilíbrio entre tecnologia e conteúdo é delicado, mas a questão se tornou um constante enfrentamento nos projetos museais encabeçados pela Fundação Roberto Marinho no Brasil. O espetáculo deve ser concebido a serviço de uma narrativa, e é importante esse ordenamento durante a concepção do equipamento cultural, visando à construção de experiências espaciais que sejam realmente significativas. Ainda, segundo a atual curadora Isa Grinspum, “*o Museu da Língua Portuguesa virou o sucesso que é não só porque usou tecnologia, mas sim porque os visitantes se sentiam reconhecidos quando entravam no museu. Eles eram visitados. Eles se reconhecem no próprio museu*” (GRINSPUM, 2021). Do ponto de vista da socióloga, “*não é o exibicionismo tecnológico que faz o museu ser bom. O que está por trás é um princípio, uma ideia forte*” (GRINSPUM, 2021). Por essa razão, é indispensável a colaboração de uma equipe de especialistas de caráter multidisciplinar, capaz de desenvolver um conteúdo altamente qualificado. Em sua visão, “*se não tiver um substrato, não se faz um museu bom. Essa é a grande questão*” (GRINSPUM, 2021). Durante o desenvolvimento do processo, a articulação entre profissionais variados e o trabalho em equipe fazem a diferença para a criação de experiências espaciais provocativas e instigantes, que suscitem a reflexão e engajamento do visitante sobre determinados temas depois da vivência no museu. É necessário coordenar o desenvolvimento tecnológico com a apresentação de conteúdos de qualidade, que efetivamente contribuam para a reflexão crítica sobre questões sociais e culturais relevantes na contemporaneidade.

Na segunda versão do Museu da Língua Portuguesa, já afastado da Fundação Marinho, Hugo Barreto atuou como curador. Seu depoimento também assinalou essa particularidade do museu, em que “*o indivíduo é ao mesmo tempo visitante e visitado. Ele se visita a si mesmo*” (BARRETO, 2021). Essa possibilidade de estímulo ao estabelecimento de relações identitárias e de pertencimento com a narrativa museal seria a principal chave enunciada a partir da reflexão empreendida sobre a experiência do Museu da Luz. Na primeira versão, a afirmação radical do uso de tecnologias da comunicação (e toda a discussão crítica acerca desse modelo disruptivo) acabou sendo o caminho encontrado para o lançamento da ideia. Passado algum tempo, em experiências seguintes desenvolvidas por alguns agentes (em processos independentes da Fundação Roberto Marinho, tais como o Cais do Sertão no Recife), “*a gente chegou numa coisa mais equilibrada*” (RISÉRIO, 2020). Na própria segunda versão do Museu da Língua Portuguesa, concluiu-se que a dimensão do “*museu sem acervo*” não precisava ser uma opção tão extremada. Objetos da cultura material poderiam ser incorporados para enriquecer e compor a narrativa.

Segundo Isa Grinspum (2021), “o que a gente precisa num museu é trazer inquietação”⁹⁴. Então, é necessário apresentar ao visitante perspectivas diferentes sobre um mesmo tema, eventualmente antagônicas. Deseja-se a sobreposição de significados, que podem ser facilitados pelo uso de mídias tecnológicas. Mas é igualmente interessante que objetos da cultura material deem embasamento às narrativas curatoriais. Conforme justifica a curadora:

E por isso os objetos agora estão no Museu da Língua Portuguesa. Tem uma peça tupinambá de 1500, que foi um comodato com o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Você está lendo, ouvindo os depoimentos, vendo uma peça que é uma verdadeira joia, de 1500. O visitante vai perceber a estética daquele objeto, a capacidade de solução de uma peça utilitária, ao mesmo tempo impregnada de beleza. Não é qualquer objeto. Cada um dos objetos que está lá foi articulado com o texto, com os vídeos. Com tudo isso junto, se não transformar a pessoa... é porque não tem jeito mesmo. É esse conjunto que envolve várias linguagens o que nós fizemos no novo museu (GRINSPUM, 2021).

Essa perspectiva evoca uma modalidade praticada internacionalmente por escritórios ao redor do mundo, que eventualmente conectam acervos museológicos a narrativas espetaculares. Nessa abordagem, objetos da cultura material adentram o espaço expositivo como legitimadores de um discurso pré-estabelecido. Como exemplo, podemos citar as experiências do cenógrafo suíço François Confino com a criação do Museu do Cinema na Mole Antonelliana de Turim (2000). Ou, então, as mostras concebidas pelo Ateliê Brückner, voltadas para o *design* de experiências multissensoriais que buscam a concepção integral entre conteúdo, acervo e arquitetura, a exemplo do projeto desenvolvido para o Grande Museu Egípcio do Cairo. A atual encenação espetacular do patrimônio tem aproximado o espaço expositivo a uma espécie de “*Show de Truman*”. Referimo-nos, então, à comédia norte-americana escrita por Andrew Niccol e dirigida por Peter Wier (1998), que mostra a vida do personagem Truman Burbank, interpretado por Jim Carrey, que desconhece estar vivendo em uma realidade simulada por um programa de televisão. A vida de Truman é completamente controlada pelo diretor do *reality*, que assume uma posição onisciente e é capaz de prever e antecipar suas emoções por meio de efeitos de luz, som, fumaça e projeção de imagens no espaço; assim como o *exhibition designer* no museu contemporâneo. A primeira versão do Museu da Língua Portuguesa se aproximava fortemente ao discurso da expografia internacional, privilegiando a criação de uma instituição sem coleções materiais. Entretanto, o amadurecimento da própria instituição levou ao questionamento de algumas práticas associadas a esse modelo, buscando minimizar o condicionamento do circuito de visitação dirigida e incluir ocasionais objetos da cultura material em seus acervos.

⁹⁴ Entrevista concedida por Isa Grinspum, em 24 set. 2021.

Uma metodologia de projeto: o design integrador⁹⁵

A singularidade do projeto de museus implantado pela Fundação Roberto Marinho no Brasil sugere uma transformação visceral nos processos de concepção dos equipamentos culturais. Alinhados aos valores institucionais sobre educação e cultura, os museus então concebidos buscam explorar as potencialidades dos meios de comunicação, pretendendo reforçar a identidade brasileira com a criação de equipamentos culturais que potencializam os aspectos simbólicos do edifício. A arquitetura dos museus assume protagonismo na concepção implementada, buscando desenvolver processos dialógicos e multidisciplinares que almejam garantir a integração total, completa e profunda entre edifício e conteúdo. Conforme explica a arquiteta Larissa Graça (2019), “os museus nunca são entregues apenas com a arquitetura. A inauguração sempre apresenta os três pilares prontos: arquitetura, conteúdo e museografia”. A arquitetura não é vista apenas como um invólucro, mas sim como um elemento indissociável da narrativa que se desenrola no espaço.

A condição ideal almejada é a concepção conjunta, permitindo a reciprocidade da influência entre os campos disciplinares (BASTO, 2021). Essa perspectiva inusual e muito particular é frequentemente valorizada por Hugo Barreto como signo da inovação da abordagem empreendida pela FRM (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014), que prioriza o desenvolvimento de processos de projeto integrados, concebidos a partir de diversos profissionais sentados diante da mesma mesa: curadores, arquitetos, designers, museólogos e especialistas. Segundo analisa Lídia Viana em sua tese de doutorado (2014), nos museus encabeçados pela Fundação Roberto Marinho, “a curadoria é pensada antes do projeto arquitetônico, o museu é pensado de dentro para fora, de seu conteúdo e da previsão da vivência para a forma, para o invólucro arquitetônico. O projeto do edifício, no entanto, não é menos importante, mas deve partir do conteúdo e responder a ele” (VIANA, 2014, p. 50). Conforme aponta o co-curador do novo MIS-RJ, André Weller (WELLER, cf. MOREIRA, 2018), o Museu da Língua Portuguesa assume relevância fundamental no processo encabeçado pela fundação carioca, pois a partir dele foi possível atingir um formato museal capaz de trazer vida a temas populares do cotidiano, ancorando-se na experiência espacial mediada pelas tecnologias da comunicação.

A experiência do visitante no espaço se torna o principal ponto de atenção projetual. As áreas expositivas são integralmente desenhadas em função do público, buscando suscitar o engajamento emocional, intelectual e físico à história apresentada. Para atingir tais objetivos, todos os recursos que estiverem à disposição podem ser utilizados (**Tabela 7**): a criação de instalações sonoras, a introdução de vídeos de longa ou curta duração (apresentados em auditórios ou integrados a experiências interativas), a criação de espetáculos de luz e som (favorecendo a interatividade ambiental), o uso de efeitos especiais (buscando a maior dramatização da experiência) ou a criação de espaços flexíveis, de uso não programado, abertos à realização de eventos, performances artísticas, *workshops* e apresentações que podem complementar a exposição principal, contribuindo para a vivência cotidiana do público institucional. Algumas características atribuídas ao espaço arquitetônico sofrem alterações consideráveis em decorrência desses processos. A iluminação assume papel fundamental não apenas para a criação de experiências, mas também para garantir condições adequadas de conservação dos acervos. A teatralização do projeto luminotécnico favorece a imersão do visitante na narrativa, adequando-se à instalação de projetores e telas de vídeo. Para reduzir o cansaço visual decorrente da permanência em ambientes escuros, é importante que os espaços expositivos se alternem a ambientes dotados de luz natural, reduzindo também eventuais sensações de claustrofobia e cansaço visual.

⁹⁵ MIGLIORE, Ico. *New narrative spaces*. In: CRESPI, Luciano. Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design. IGI Global, 7 fev. 2020.








Estratégias para o design da narrativa museal			
Iluminação		Espaços abertos	As vistas para o exterior permitem conexão entre dispositivos e ambiente. O espaço é influenciado pela luz natural, devendo-se ter atenção a requisitos de conservação em seus interiores.
		Espaços fechados	Espaços escuros e fechados, que permitem maior controle do <i>designer</i> sobre pontos focais de iluminação artificial. Podem incorporar estratégias de iluminação utilizadas em teatros, bares, <i>shows</i> e boates.
Som			Instalações sonoras podem ser extremamente efetivas na composição de efeitos multissensoriais. É necessário tomar cuidado com a contaminação sonora entre os ambientes da exposição.
Vídeo			Recurso importante para guiar a interpretação da <i>storyline</i> , considerando a grande quantidade de tempo dispendida pelas pessoas para assistir a telas (de computadores, televisão, tablets, cinema) na atualidade. Pode ser apresentado em um auditório integrado ao percurso expositivo (mídia linear) ou em pequenos trechos editados que entregam mensagens concisas, integrados à interatividade mental (mídia linear curta).
Espectáculos de luz e som			Estratégia de interatividade ambiental. Fornece um pano de fundo cenográfico para suscitar o interesse do visitante pelo tema geral da exposição. De grande escala, podem ocupar paredes inteiras, tetos e pisos (como planetários). Podem evidenciar aspectos da arquitetura histórica, sendo concebidos <i>sob medida</i> . Costumam integrar recursos multissensoriais. Podem sugerir a participação corporal ativa do visitante ou incorporar efeitos 4D, que oferecem nível extra de realismo (assentos móveis, ventos ou água).
Efeitos especiais			Criação de efeitos cênicos e dramáticos, ampliados pelo uso da iluminação teatralizada, como por exemplo o recurso <i>Pepper's Ghost</i> (técnica de ilusão que faz pessoas ou objetos aparecerem e desaparecerem). Podem ser combinados à Realidade Aumentada (RA) ou efeitos sonoros. Populares com o público infantil.
Espaços flexíveis			Ambientes com uso não programado, abertos à realização de eventos variados (como apresentações de música e dança, <i>workshops</i> e <i>performances</i> artísticas). Estimulam a participação do público e seu engajamento institucional em situações não diretamente ligadas à exposição permanente.

Tabela 7. Estratégias para o design da narrativa museal.
Elaborada pela autora, baseado em HUGHES, 2015 e FOSTER, 2021.

A interatividade está presente e é estimulada, inclusive, durante os processos de projeto. Segundo o pensamento de Jorge Wagensberg, “*na museologia total, tudo é conversação. Interatividade é uma forma de conversação*” (WAGENSBERG, 2005, p. 314, trad. nossa). Como resultado, sugestões dos arquitetos passam a interferir na concepção curatorial, *inputs* da expografia delineiam soluções arquitetônicas, e os resultados finalmente obtidos surpreendem, dada a sobreposição de significados garantida pela profunda conexão entre arquitetura, expografia e mídia tecnológica. Apesar dos interiores frequentemente apresentarem ambientação escurecida, que valoriza a exibição de vídeos e conteúdos audiovisuais; não se trata da criação de espaços indiferentes à arquitetura que os encerra. Pelo contrário, a museografia altamente arquitetônica assume forte caráter contextual, incorporando aspectos dos lugares para a potencialização dos significados construídos pelas narrativas curatoriais⁹⁶. De acordo com o teórico espanhol, “*um museu é conteúdo e container. [...] As pessoas que elaboram o conteúdo e as que elaboram o container devem trabalhar juntas, por meio da conversa, desde o início*” (WAGENSBERG, 2006b, p. 100, trad. nossa). Em decorrência da colaboração multidisciplinar, algumas das obras produzidas por arquitetos para a FRM se afastam ligeiramente de suas abordagens costumeiramente adotadas; como nos mostrou o caso singular da colaboração entre o *designer* Appelbaum e os arquitetos da família Mendes da Rocha para o Museu da Língua Portuguesa.

Desassociado de práticas vinculadas ao colecionismo material, o modelo implantado pela fundação privada afirma a aproximação do museu ao conceito de Centro de Referências, que depende da articulação com instituições parceiras para retroalimentar seus acervos digitais. As

⁹⁶ A abordagem contextual não deve ser confundida com uma postura projetual atenta aos valores de preservação do patrimônio edificado, em caso de edifícios existentes.

práticas institucionais, portanto, não dizem respeito à preservação de coleções do passado, mas sim à atualização e difusão de conteúdos no presente. A aplicação das tecnologias da comunicação ao espaço expositivo amplia consideravelmente as possibilidades abertas para o *design* da mostra. Essa não é, porém, uma condição indispensável para a concepção expográfica. Conforme pontua Philip Hughes (2015), o estímulo à interatividade pode ser alcançado a partir de abordagens *high tech*, *low tech* e *no tech*. Embora o “radicalmente *high tech*” tivesse um apelo inicial; com o passar do tempo, foi se percebendo que “*combinações imprevistas de elementos podem gerar novos olhares sobre o já conhecido e permitem pensar que a fronteira entre high tech e low tech é questionável*” (FERRAZ & WISNIK, 2021, p. 27). Em suas intervenções do início do século XXI, a Fundação Roberto Marinho demonstrou grande habilidade para transitar entre os universos que permeiam o pensamento do projeto expográfico interativo, adaptando-o às condições de produção, execução e aos orçamentos disponíveis no contexto brasileiro.

Capítulo 4. Museu do Futebol

Como vimos no capítulo precedente, o Museu da Língua Portuguesa lançou uma série de questões para o pensamento de instituições museológicas no Brasil. O caráter *pop* pretendido para o equipamento cultural, a abertura ao uso das tecnologias da comunicação, a desassociação do colecionismo material e a tentativa de congregiar entretenimento e conhecimento são características marcantes desse processo. Considerando o desenrolar da atuação da Fundação Roberto Marinho, podemos situar o MLP como um “pontapé inicial” para o desenvolvimento de outras tantas intervenções no Brasil. O Museu do Futebol desempenha um papel importante para a consolidação de um conjunto de ideias lançado a partir do Museu da Língua Portuguesa; sobretudo em termos da metodologia de projeto, que parte da conexão entre arquitetura, museografia e curadoria. O Museu do Futebol, situado sob as arquibancadas do Estádio do Pacaembu, foi a segunda instituição museológica planejada pela Fundação Roberto Marinho. Trata-se de um projeto que já tinha sido cogitado por diversos agentes para outros lugares e contextos, mas que não chegou a ser efetivado. A importância do estádio para a história do futebol brasileiro foi considerada um elemento significativo para justificar a seleção do edifício. Dessa perspectiva, é importante considerar que esse foi o único processo, dentre os seis analisados, em que o arquiteto responsável pelo projeto (no caso, Mauro Munhoz), participou da escolha do lugar que sediaría o museu. Esse fator parece ter sido fundamental para alinhar o discurso curatorial a seu contexto de implantação. Ademais, o projeto arquitetônico cria inusitadas perspectivas de visualização do estádio histórico, propiciando novas formas de interação entre o público e o edifício.

A narrativa curatorial desenvolvida possui como objetivo principal emocionar e envolver o corpo do visitante, mobilizando a paixão pelo esporte. Por essa razão, o visitante-torcedor é convidado a realizar uma série de experiências corporais que o aproximam, de diversas maneiras, ao universo esportivo. Trata-se de uma narrativa afetiva que explora sensorialmente a paixão do povo brasileiro pelo futebol. O futebol é apresentado como um elemento fundamental da cultura brasileira; tanto que o percurso estabelece pontes com aspectos históricos, econômicos, políticos e sociais do país. O projeto expográfico foi encarregado à dupla Daniela Thomas e Felipe Tassara, que vinha se destacando no *design* de exposições desde sua participação na Mostra do Redescobrimto. O Museu do Futebol seria o primeiro projeto de grande porte realizado pelo escritório T+T. Os arquitetos e *designers* comungavam de um entendimento da arquitetura filiado à Escola Paulista (talvez influenciado pela formação de Tassara e Munhoz na FAU USP); que valorizava a importância de manter a permeabilidade visual através dos dispositivos expográficos, construídos com materiais simples e aparentes. A visão aventada por esses profissionais, sobretudo no que diz respeito ao uso de tecnologias aplicadas ao espaço expositivo, propiciou efetivas alterações no chamado “modelo Appelbaum”; que passou a ser dotado, talvez, de um certo abrasileiramento. Veremos, no presente capítulo, os principais aspectos que envolveram a concepção do novo museu paulistano.

Um Museu do Futebol no Rio de Janeiro?

Talvez não exista um tema mais popular na cultura brasileira que o futebol. O Museu do Futebol é uma espécie de “primo-irmão” do Museu da Língua Portuguesa – lembrando que o conceito de ambos os equipamentos culturais foi lançado pela primeira vez, ainda sem muita profundidade, por ocasião das celebrações dos 500 anos do Brasil. Conforme pretendia Rafael Greca (então Ministro de Esporte e Turismo e presidente do Comitê Brasil 500 Anos), havia a intenção de se construir “*marcos nacionais do 5º Centenário do Descobrimto em outras regiões [além do sul da Bahia, onde seria implantado o MADE], sempre para estimular a cultura, o turismo e o desenvolvimento sustentado. No Rio, o Museu do Futebol*” (GRECA, 2000). Sabemos poucas informações sobre esse projeto, apenas que seria um “Museu Mundial do Futebol no Maracanã” (LEME, 1999). Até mesmo Ralph Appelbaum e Marcello Dantas chegaram ser contatados para projetar o museu em um dos estádios mais famosos do país, construído para receber a Copa do

Mundo de 1950 (e inaugurado em condições precárias, ainda inacabado) (DANTAS, 2021). Essa intervenção seria encabeçada pela própria Fundação Roberto Marinho, como indica o seguinte trecho, publicado no jornal Folha de São Paulo:

Além de desenhar a mostra da televisão [50 Anos de TV e +], Appelbaum está envolvido agora num projeto sobre outro elemento fundamental da cultura brasileira: o Museu do Futebol. Programado para ser inaugurado em 2006, financiado pela Fundação Roberto Marinho e o governo do Estado do Rio, o museu será construído no vão das arquibancadas do Estádio do Maracanã. A previsão de custos é US\$50 milhões (CYPRIANO, 2001).

Como sabemos, a contratação de Appelbaum para desenhar o Museu do Futebol carioca acabou não vingando (BARRETO, 2021). Os elevados honorários praticados pelo escritório nova-iorquino e a falta de condições políticas para a implantação do equipamento cultural acabou deixando o projeto em aberto, aguardando uma possibilidade para sua efetivação. Existe um pequeno museu dedicado ao tema instalado nas dependências do Maracanã, denominado “Museu de Esportes Mané Garrincha” (FLORIDO, 2007). Inaugurado em 1974 com o nome do então presidente Emílio Garrastazu Médici, durante o período da Ditadura Militar; a instituição cultural foi renomeada em 1993, tendo assumido sua nomenclatura atual. Desativado em 1999, o museu passou por duas reaberturas, a mais recente (e que permanece até hoje) por ocasião da celebração dos Jogos Pan-Americanos na cidade, em 2007. Algumas reportagens de jornal também indicam, sem muita profundidade, a intenção de se construir um “Museu Mundial do Futebol” no Píer Mauá (ainda que o projeto dividisse o atracadouro com outros programas, como aquário público e centro de convenções, cogitados antes de Jean Nouvel esboçar seu controverso estudo preliminar para o Guggenheim Rio) (BLOCH, 2001) (Figura 64).

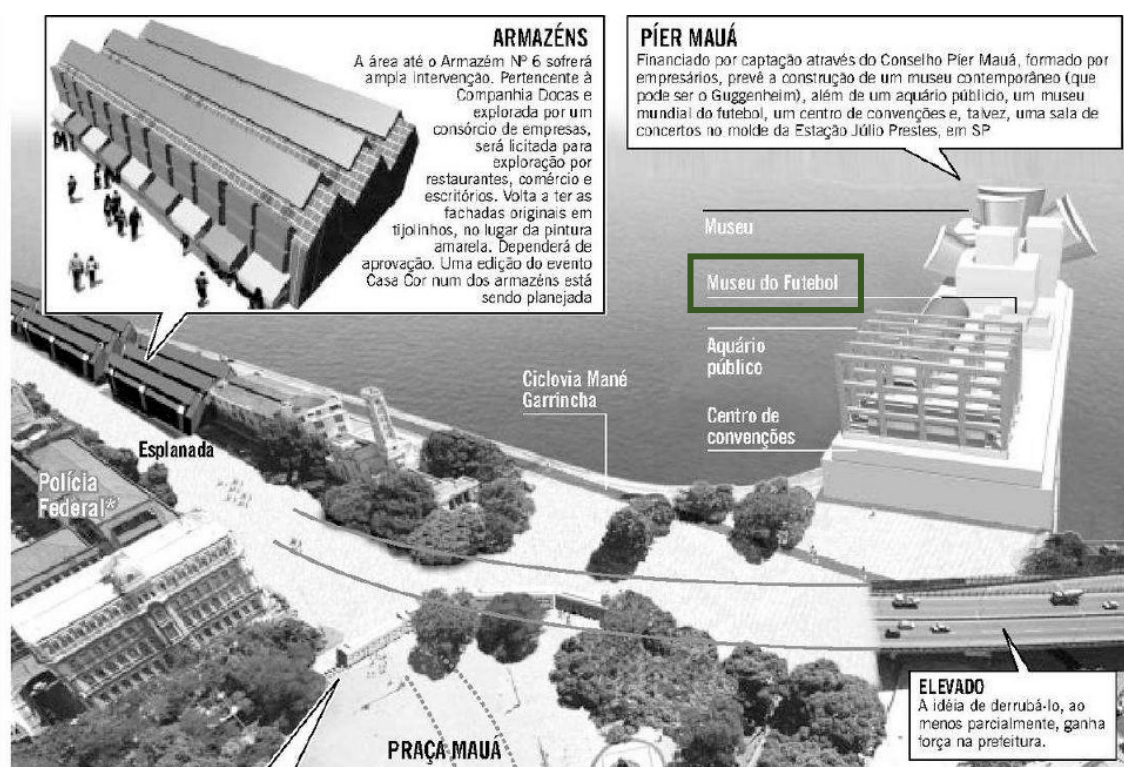


Figura 64. Museu do Futebol no Píer Mauá. Fonte: BLOCH, 2001.

Entretanto, apesar do lançamento da ideia, o projeto de implantar um museu do futebol no Rio de Janeiro acabou sendo abandonado. As discussões sobre a criação de um equipamento cultural dedicado a um dos temas mais populares da cultura brasileira, então, voltaram-se para a capital paulista. E a Fundação Roberto Marinho, que estava em vias de inaugurar o que se tornaria um

dos museus mais visitados de São Paulo (o Museu da Língua Portuguesa), acabou se envolvendo no planejamento de sua segunda instituição cultural.

O arquiteto antes do lugar: o convite a Mauro Munhoz

Dado o sucesso da inauguração do museu na Estação da Luz, a Fundação Roberto Marinho passou a estudar a possibilidade de implantação do museu em São Paulo. O pontapé inicial dessas discussões teria ocorrido durante um encontro realizado na casa de Juca Kfourri, em março de 2005, do qual participaram jornalistas, pesquisadores, empresários, jogadores, historiadores e o então prefeito de São Paulo, José Serra (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014). Foi discutido o fato de que não existia uma instituição para difundir a memória do esporte mais popular do país. Em resposta a essa lacuna, o prefeito encaminhou o convite à FRM, que no momento estava envolvida na finalização das obras na Estação da Luz. José Roberto Marinho e Hugo Barreto aceitaram participar da empreitada. Quando abordou a fundação carioca, José Serra apresentou a intenção de criar dois equipamentos culturais em São Paulo: o Museu Catavento⁹⁷ (de ciências) e o Museu do Futebol, e perguntou qual seria a opção mais interessante para a Fundação desenvolver. Como explicou Hugo Barreto (2021), “o tema do futebol nos atraiu muito mais. Nós até já tínhamos feito um estudo, muito tempo antes, para viabilizar o Museu do Futebol no Rio de Janeiro, no Estádio do Maracanã”. Logo, os executivos da fundação optaram pela escolha do tema que mais se aproximava a seu campo de interesses (já que, naquela época, a Rede Globo era a principal emissora responsável pela transmissão de eventos esportivos no país).



Figura 65. Mauro Munhoz. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/03/25/a-cultura-redesenha-a-cidade.ghtml>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

⁹⁷ Inaugurado em 2009, no Palácio das Indústrias.

Antes de definir o lugar do projeto, a Fundação Roberto Marinho selecionou o arquiteto para integrar sua equipe. O escolhido foi Mauro Munhoz, arquiteto paulista formado pela FAU USP (**Figura 65**). Como explica Lucia Basto (2021), “no Museu do Futebol, fizemos a escolha do arquiteto. Não tem um motivo, a gente conhecia o Mauro Munhoz e o trabalho dele. Que é fantástico”. Segundo o depoimento de Leonel Kaz, “[quem convidou] o Mauro Munhoz foi o Hugo Barreto” (KAZ, 2021). É provável que a Fundação Marinho tenha se aproximado do arquiteto por ocasião dos projetos realizados em Paraty. Apesar de ser uma figura muito conhecida no universo da literatura por conta da FLIP, Munhoz não gozava de equivalente prestígio na comunidade arquitetônica. A despeito de sua experiência acumulada com projetos de residências de alto padrão em estruturas de madeira, apenas uma obra de intervenção em edifício existente tinha sido realizada pelo arquiteto: a reforma de uma casa dos anos 1940 projetada por Oswaldo Bratke, um dos principais expoentes da arquitetura paulista, entre 2000 e 2002 (MONOLITO, 2012). A obra de Munhoz é permeada pela recuperação do *genius loci* (espírito do lugar), sua unicidade e vocação. A ênfase na especificidade e experiência do lugar assume o compromisso com a necessidade de reumanização da arquitetura, afirmando-se como uma possibilidade crítica de enfrentamento às pressões homogeneizadoras do capitalismo contemporâneo (NESBITT, 2006). O seguinte depoimento do arquiteto permite aprofundar o entendimento da abordagem contextualista presente em sua obra. Conforme Munhoz:

Quando entrei na faculdade, começavam a chegar a São Paulo os ecos da arquitetura pós-moderna que, a princípio, me interessou muito. Realizar uma leitura do contexto e conhecer a história dos lugares era o contrário do que o modernismo pregava, mesmo sendo essa uma interpretação superficial do modernismo. Mas, quando apareceram obras como a *Piazza D'Italia*, eu pensei: “nisso eu não acredito”. Se a arquitetura de São Paulo estava travada e o pós-modernismo não funcionava plenamente, imaginei que, voltando às origens, eu precisava descobrir outro caminho (MUNHOZ, cf. MONOLITO, 2012, p. 18).

O questionamento ao discurso hegemônico da arquitetura paulista e o interesse pela especulação de caráter experimental são questões presentes no campo de reflexão desenvolvido por Munhoz. Em sua visão, “a arquitetura pressupõe o entendimento do estilo de vida e da cultura do usuário, as características físicas e históricas do lugar e o repertório técnico disponível para sua construção”⁹⁸. O arquiteto se interessa particularmente pelo organicismo de Frank Lloyd Wright (que teria influenciado também a obra de Vilanova Artigas) (FUJIOKA, cf. MONOLITO, 2012); recuperando do mestre o uso de materiais e estruturas aparentes, o pormenorizado estudo do programa de necessidades e o desenho dos detalhes. Ainda durante a graduação, Mauro Munhoz chegou a trancar o curso para viajar aos Estados Unidos, ocasião em que estudou a obra de Wright. Ancorando-se em ideais humanistas, Munhoz aborda cada projeto a partir de uma análise objetiva e pormenorizada do contexto, buscando distinguir as particularidades físicas do lugar em termos de topografia, clima e vegetação; para além das condicionantes históricas (**Figura 66/Figura 67**). Com efeito, seu pensamento permite uma “abertura à inovação sem renegar a tradição e a busca por uma qualidade de padrão internacional” (MONOLITO, 2012, p. 61). Nesse sentido, interessa particularmente ao arquiteto o desenvolvimento de uma abordagem ecorresponsável, adaptada ao uso de materiais locais e integrada ao ambiente existente, capaz de incorporar o emprego de tecnologias de ponta aplicadas à construção civil. Como pontua a análise de Dominique Gauzin-Müller (MONOLITO, 2012), a obra de Mauro Munhoz permite vislumbrar uma inusitada combinação entre os conceitos de “*high tech*” e “*low tech*”. Tanto o interesse pela tectônica dos materiais, quanto a busca pelo rigor formal e construtivo, podem ser considerados aspectos importantes de seu posicionamento arquitetônico.

⁹⁸ Texto transcrito do website de Mauro Munhoz, cf. MONOLITO, 2012, p. 97.



Figura 66. Residência Gonçalves. Mauro Munhoz Arquitetura.

Disponível em: <<http://www.nelsonkon.com.br/casa-em-golcalves/>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Figura 67. Haras Polana. Campos do Jordão. Mauro Munhoz Arquitetura.

Disponível em: <<https://www.itaconstrutora.com.br/portofolio/haras-polana/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

O Museu do Futebol se tornou a intervenção de Mauro Munhoz que atingiu maior visibilidade até os dias de hoje (e que inclusive lhe rendeu um convite para participar da Bienal de Arquitetura de Quito, em 2009). Diferentemente do processo observado no Museu da Língua Portuguesa, o arquiteto foi contratado antes de que se tivesse escolhido o lugar para receber a intervenção. Munhoz foi integrado a uma equipe composta por Hugo Barreto, Lucia Basto e Jarbas Mantovanini (representantes da FRM) (BASTO, 2011); acompanhados por Caio Luiz de Carvalho (que se tornou presidente do Instituto de Arte do Futebol Brasileiro, Organização Social gestora do Museu do Futebol) (FGV-CPDOC, s.d.) e por Andrea Matarazzo (que entre 2005 e 2007 assumiu o cargo de Subprefeito da Sé). Serra tinha inicialmente sugerido algumas possíveis implantações para o Museu do Futebol. Um dos edifícios originalmente mais cotados para receber a intervenção era a Casa das Retortas, próxima ao futuro museu dedicado à língua portuguesa, localizada do outro lado do Parque da Luz. Pensou-se em implantar o museu em um edifício do século XIX, situado no Parque D. Pedro (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 16). Foi cogitado um terreno de cerca de 10mil m² onde estava localizada uma garagem da antiga empresa de transporte público de São Paulo, a CMTC, no Bairro da Luz. Havia uma outra possibilidade disponível: implantar o museu em um terreno situado na Zona Leste, “e o Serra até defendeu essa localização, porque seria uma forma de contribuir para a qualificação da região” (BARRETO, 2021). Mas, como veremos a seguir, o preferido de todos acabou sendo o Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, mais conhecido como Pacaembu.

Nascidos um para o outro: o Museu do Futebol e o Pacaembu⁹⁹

Era direta e inquestionável a relação estabelecida entre a importância assumida pelo Estádio do Pacaembu enquanto lugar de memória do futebol brasileiro (ARAÚJO, BRUNO & FELIPINI, 2007) e o tema pretendido para o equipamento cultural. Conforme contou Hugo Barreto, os organizadores do projeto acreditaram que, no estádio municipal, “o equipamento teria menos chance de dar errado” (BARRETO, 2021). Só podemos especular a que se refere o filósofo, mas imaginamos que a localização do museu em um bairro de elite da cidade, relativamente próximo à Avenida Paulista, contribuiria possivelmente para a inclusão do museu nos circuitos de visitação turística da cidade – um ponto de interesse constante nas intervenções da FRM. Tanto que a rota de ônibus turísticos *City Sightseeing*, implantada pelo órgão oficial do turismo da capital paulista SP Turis em 2015, acabou incluindo o Estádio do Pacaembu e Museu do Futebol dentre seus pontos de parada (VIAJA BI!, 2015). Talvez fosse mais difícil a integração turística do museu caso a localização escolhida fosse o bairro de Itaquera (ainda mais antes da inauguração da Arena Corinthians, que só ocorreu em 2014). Na visão de Mauro Munhoz, porém, o equipamento cultural “buscou levar um assunto de cunho mais popular a um bairro de elite; enquanto o Museu da Moda, por exemplo, que era uma discussão que havia na época, foi levado a áreas mais populares” (MUNHOZ, 2015). A princípio, localizar o Museu do Futebol no Pacaembu era uma proposta

⁹⁹ XAVIER, Sérgio, cf. KAZ, 2014, p. 137.

que não agradava ao então prefeito, José Serra. Conforme seu depoimento, “a ideia de fazer [o Museu do Futebol] no Pacaembu não era óbvia. Eu, pessoalmente, era contra. Quem imaginava que o Pacaembu tivesse essa área no seu avesso?” (SERRA, cf. SÁ, 2006). Para subsidiar a tomada de decisão, a Fundação Roberto Marinho elaborou um estudo que considerou os seguintes fatores: custos, adequação ao espaço disponível e referências de outros museus esportivos instalados em estádios (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 16). A partir dessas considerações, definiu-se que o Estádio do Pacaembu seria o lugar mais adequado para receber o novo equipamento cultural.

A narrativa sobre o futebol, entendido como um elemento fundamental da cultura brasileira (AZEVEDO & ALFONSI, 2010), seria contada nas entranhas do edifício (**Figura 68**). A história do estádio se mescla, sob vários aspectos, à história da cidade de São Paulo. Construído entre 1936 e 1940, o estádio foi concebido pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, a partir de concepção originalmente idealizada por Paulo Duarte e Mário de Andrade no Departamento de Cultura, durante a gestão do então prefeito Fábio Prado. A construção do estádio foi considerada por muitos como um impulso para a consolidação do loteamento do bairro, projetado pela Companhia City, tomando como base o conceito de cidade-jardim. Inclusive, o próprio bairro foi tombado em nível estadual pelo CONDEPHAAT, em 1991, tendo sido incluído no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Para além do campo de futebol, o complexo esportivo abrangia pistas de atletismo, piscina olímpica, ginásio poliesportivo, quadras de tênis, vestiários, áreas administrativas, alojamento, salão de festas e concha acústica. Originalmente, pretendia-se que o conjunto funcionasse como um equipamento público voltado para a educação e lazer. As singulares características de sua inserção, acomodada na topografia do lugar, conferem à sua arquitetura uma condição que evoca certa noção de desaparecimento. As arquibancadas laterais foram apoiadas diretamente sobre os taludes naturais, sendo unidas a partir do volume frontal, que confere ao conjunto o conhecido caráter de despojamento, sobriedade, simetria e monumentalidade (LUPO, 2017; WENZEL & MUNHOZ, 2012). Estilisticamente, a arquitetura solene do estádio pode ser considerada um exemplar significativo dos estilos *art déco*, protorracionalista ou fascista, que se tornaram frequentes na arquitetura pública da era varguista (OLIVEIRA, 2009).



Figura 68. Estádio do Pacaembu. Cartão postal de 1944.
Fonte: Acervo do Centro de Referência do Futebol Brasileiro. Museu do Futebol.

A importância do Estádio do Pacaembu não se restringe às características histórico-arquitetônicas de grande valor apresentadas pelo edifício, mas também por sua condição fundamental enquanto palco de eventos cívicos, sociais e futebolísticos. O estádio foi inaugurado no dia 27 de abril de 1940, em uma cerimônia da qual participou o então presidente Getúlio

Vargas (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 21). O esporte passou a ganhar progressiva importância, e jogadores como Friedenreich e Leônidas da Silva começaram a se destacar, no Brasil e no exterior. Durante as celebrações do IV Centenário de São Paulo (em 1954-55) e em feriados nacionais na época da Ditadura Militar, o elegante estádio sediou eventos de grande distinção (FAVORETTO, 2013). Nos anos 1980, a Praça Charles Müller foi tomada por manifestações clamando pela redemocratização do país. Isso sem mencionar a inquestionável importância do estádio como catalisador de memórias esportivas, de caráter nacional e internacional. O Pacaembu foi palco de inúmeros eventos futebolísticos de relevância, tendo recebido o primeiro jogo do Palestra Itália com seu novo nome: Palmeiras (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 22). O Estádio sediou seis partidas da Copa do Mundo de Futebol em 1950 (incluindo um jogo da seleção brasileira, Brasil X Suíça). Também foi palco da primeira transmissão de uma partida de futebol pela televisão, em 1952. Jogaram em seus gramados atletas de grande relevância para o esporte nacional, como Leônidas da Silva, Ademir da Guia, Pelé, Sócrates, Ronaldo e Rivellino. No estádio, aconteceram as solenidades de abertura e encerramento dos Jogos Panamericanos de 1963 (LIMA, 2013). Mais recentemente, o Pacaembu recebeu partidas importantes da Copa Libertadores da América, disputada pelo São Caetano em 2002; bem como sua conquista pelo Santos em 2011 e pelo Corinthians no ano seguinte.



Figura 69. Projeto de Mauro Munhoz para a Praça Charles Müller. Não executado.
Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 4.

Conhecido como 'a casa de todos os clubes' (FAVORETTO, 2013), uma de suas características mais interessantes é o fato o estádio ser ocupado indistintamente pelas torcidas das principais equipes do Estado: São Paulo, Corinthians, Santos e Palmeiras. Os são-paulinos devem se lembrar da aclamação do clube no desfile de inauguração do estádio em 1940, diante de Getúlio Vargas; os palmeirenses se vangloriam pois seu time se consagrou como a equipe mais vezes campeã na história do Pacaembu, com 23 títulos; os santistas se orgulham pelo fato de Pelé ser o maior artilheiro do Estádio, tendo marcado 115 gols com a camisa do Santos; e o Pacaembu foi a principal casa dos corintianos entre os anos 1970 e 2010 (antes da inauguração da nova Arena em Itaquera) (BERCI, MAUES & CONDE, 2012). Campo de afetos e memórias para diversos segmentos sociais, o estádio foi tombado em nível municipal (CONPRESP, 1988) e estadual (CONDEPHAAT, 1998). Inicialmente, cogitou-se instalar o Museu do Futebol sob as

arquibancadas do Tobogã (tristemente demolida em meio à pandemia de COVID-19, para dar lugar a um controverso complexo multifuncional encabeçado pela Concessionária Allegra Pacaembu) (A VIDA NO CENTRO, 2021). Entretanto, por iniciativa do próprio arquiteto Mauro Munhoz, o projeto foi deslocado para a fachada principal do histórico estádio, voltada para a praça Charles Müller, cujo nome homenageia o inglês conhecido pela introdução do esporte no Brasil (WENZEL & MUNHOZ, 2012).

O principal argumento mobilizado por Munhoz foi a possibilidade de que a instalação do equipamento cultural na porção frontal do estádio garantiria melhores condições de diálogo com o espaço público circundante, contribuindo para a diversificação dos usos do bairro. Já nos estudos preliminares apresentados aos órgãos de preservação patrimonial, constava a intenção de dinamizar os usos da praça com o novo museu (**Figura 69**). Conforme justifica o arquiteto, o estádio era ocupado pelo público de forma plena somente em dias de jogos, ficando “ocioso 95% do tempo, ainda que houvesse algum movimento local gerado pela administração e pelos alojamentos” (WENZEL & MUNHOZ, 2012, p. 127). Além do mais, a circulação do público no corpo principal do estádio visava a garantir a maior eficiência possível, otimizando a entrada e o escoamento dos torcedores ao final das partidas. O Museu do Futebol incentivaria a permanência das pessoas no espaço mesmo nos dias em que não houvesse jogos. Os usos planejados para o térreo (que incluíam as bilheterias do museu, guarda-volumes, acesso externo ao auditório, lojinha com livraria e um café) igualmente pretendiam potencializar a conexão entre o histórico edifício e a praça em frente.

A alusão à premissa da diversificação de usos do bairro como uma estratégia para dinamizar as condições de vida na metrópole recupera a abordagem apresentada por Jane Jacobs no conhecido texto “Morte e Vida das Grandes Cidades” (WENZEL & MUNHOZ, 2012). Jornalista autodidata e ativista política, Jacobs defendia a diversidade dos usos como uma estratégia fundamental para garantir a vitalidade urbana. No caso do Pacaembu, atribuíam-se ao novo museu a possibilidade de contribuir para a requalificação das condições de urbanidade do entorno. Mauro Munhoz chegou a planejar outro desenho para a Praça Charles Müller (que atualmente funciona, quase que integralmente, como estacionamento de automóveis). Aproveitando-se da implantação do projeto num fundo de vale, o arquiteto pretendia criar um espelho d’água natural, convertendo o espaço em uma potente praça destinada à fruição pública do pedestre. Esse desejo, entretanto, nunca chegou a se tornar realidade.

O futebol, um recorte da cultura brasileira

O Museu do Futebol pretendia criar um recorte singular do esporte, entendido como um elemento fundamental da cultura brasileira. A direção de arte foi encarregada a Jair de Souza. Para assumir a curadoria, foi convidado o advogado e jornalista Leonel Kaz. Professor de Cultura Brasileira na PUC Rio, Leonel Kaz publicou (em parceria com João Máximo) o livro *‘Brasil: um século de futebol, arte e magia’* (KAZ & MÁXIMO, 2006), cuja abordagem sobre a história do futebol brasileiro inevitavelmente nos oferece importantes chaves de leitura para o entendimento do Museu do Futebol. Conforme esclarece o curador, *“nada mais natural do que sediar o Museu do Futebol no coração do Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, o Pacaembu, próximo da vibração das arquibancadas, numa das artérias mais pulsantes do futebol brasileiro”* (KAZ, 2014, p. 137). Foi proposto para o Pacaembu um museu interpretativo, que contaria a história do esporte como um elemento fundamental para a formação da cultura brasileira. O próprio Leonel Kaz organizou uma interessante publicação cujo título não poderia sintetizar melhor o espírito pretendido para o equipamento cultural: *‘Museu do Futebol, um museu-experiência’* (2014). Como analisou o reitor da Universidade Lusófona de Lisboa em visita ao museu, Mauro Moutinho, *“este é o Museu da Palavra! Aqui, diante das imagens, todos conversam entre si e se confraternizam”* (KAZ, 2014, p. 17). As pessoas não deveriam ter nenhum tipo de receio ao ingressarem no Museu do Futebol. Pelo contrário, pretendia-se estimular a frequência cotidiana ao espaço, estabelecendo relações de identidade e pertencimento com a instituição.



Figura 70. Infográficos projetados na sala Heróis. Museu do Futebol. Da esquerda para a direita: Carmen Miranda, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Jorge Amado. Adaptado pela autora.

Entretanto, não se trata de uma abordagem exclusivamente voltada para os amantes do esporte. Como está presente nos cadernos de museografia do projeto, *“o Museu do Futebol é um museu da história do Brasil. Uma história que atravessa o século XX, lúdica e envolvente. É um museu que comemora a expressão cultural do futebol. O gesto e a ginga”* (MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 13). Pretendia-se abordar a história do Brasil pelo viés do futebol, criando-se uma experiência de caráter lúdico e interativo. O futebol seria apresentado no mesmo patamar em relação a outros elementos formadores da cultura, tais como o samba, as artes plásticas e até mesmo a arquitetura. O projeto abordaria uma narrativa sobre a paixão do povo brasileiro em relação ao esporte. Buscava-se inscrever o futebol em um contexto cultural ampliado, considerando os hábitos e costumes sociais, moda, política, música, artes e projetos de nação. Conforme o antropólogo Roberto Da Matta (também envolvido na concepção do projeto), todos esses elementos *“foram se transformando ao longo do tempo e transformaram o nosso futebol no que ele é”* (DA MATTA, cf. WENZEL & MUNHOZ, 2012, p. 8). A concepção inicialmente se estruturou em torno de três pilares fundamentais: emoção, história e diversão. O Museu do Futebol pretendia se contrapor aos formatos tradicionais de exposições, centradas na exibição de coleções materiais. Na opinião de seu curador-jornalista, *“acho insuportáveis as exposições boring”* (KAZ, 2015). É necessário ter cuidado com esse tipo de discurso, que acaba por deslegitimar a cultura material e sua relevância indispensável para a preservação da memória. Na visão de seus

organizadores, o Museu do Futebol seria concebido à luz da experiência prévia do Museu da Língua Portuguesa; propondo uma abordagem que incorporasse tanto aspectos pedagógicos e educativos, quanto a diversão e o entretenimento.

Em algumas seções, a inserção do tema do futebol em um campo cultural mais amplo se faz mais visível. Na sala “Heróis”, por exemplo, as personalidades do futebol brasileiro são apresentadas lado a lado a nomes importantes das artes plásticas, poesia, música, literatura e arquitetura (**Figura 70**). Por sua vez, na seção “Copas do Mundo”, o futebol é associado a eventos culturais e políticos variados, amplamente divulgados pela mídia. As vitórias e derrotas da seleção brasileira são intercaladas a eventos como a chegada do homem à Lua e o acidente que matou Ayrton Senna. O recorte se assemelha a estratégias adotadas na exposição “50 anos de TV e +”, por exemplo, que busca apresentar um campo cultural amplo, contribuindo para a formação de um discurso que afirma as telenovelas e o futebol como elementos basilares da construção do campo cultural brasileiro, difundidos amplamente pelo território nacional a partir da popularização dos meios de comunicação.

A referência é o Museu da Língua Portuguesa

Criar um ‘Museu do Futebol’ sob as arquibancadas de um estádio não era uma ideia particularmente nova. Diferentemente da proposta de musealização do idioma, o caso do futebol apresentava algumas referências internacionais importantes e bastante conhecidas. Em Montevideu, no coração do histórico Estádio Centenário (o primeiro a receber uma partida de Copa do Mundo); foi criado, em 1975, o *Museo del Fútbol* (ESTÁDIO CENTENÁRIO, 2021). Sua narrativa aborda a trajetória dos principais clubes do país (*Nacional* e *Peñarol*) e as conquistas da seleção uruguaia, com destaque a uma sala exclusivamente dedicada ao fatídico episódio do *Maracanazo*, do qual muitos brasileiros ainda se recordam com tristeza. Na capital catalã, dentro das instalações do *Camp Nou*, foi inaugurado em 1984 o *Museo del Fútbol Club Barcelona* (**Figura 71**). O museu foi remodelado algumas vezes e, atualmente, exhibe exposições altamente tecnológicas e interativas (uma verdadeira *Camp Nou Experience*) (BARÇA STADIUM TOUR & MUSEUM, 2021). Inaugurado em 1996 na cidade de Milão, o *Museo dello Stadio San Siro* mostra uma impressionante coleção de camisetas, troféus, chuteiras e outros objetos relacionados aos principais campeões do estádio (*Internazionale di Milano* e *Milan*). As referidas experiências europeias, e o *tour* pelo estádio Santiago Bernabéu, em Madri, foram concebidas pela empresa espanhola *Mediapro Exhibitions*, com expertise em *design* e inovação tecnológica. Na capital Argentina, foi inaugurado o fabuloso *Museo de La Pasión Boquense*, em 2001, sob as arquibancadas do legendário estádio *La Bombonera*, cuja narrativa consiste em um percurso pela história do Club Atlético Boca Juniors, um dos mais populares de Buenos Aires (**Figura 72**).



Figura 71. Camp Nou Experience. Barcelona.

Disponível em: <<https://guia.melhoresdestinos.com.br/camp-nou-156-3696-l.html>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Figura 72. Museo de la Pasión Boquense. Buenos Aires.

Disponível em: <https://www.getyourguide.com.br/museo-de-la-pasion-boquense-l24349/?visitor-id=9CR9O6GVL6j9ZV2RTISIQLG0WYDLYK76&locale_autoredirect_optout=true>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Como vemos, referências de Museus do Futebol não faltavam. Em sua grande maioria, porém, as instituições eram dedicadas à exibição de acervos materiais e coleções vinculadas à memória do esporte (contendo troféus, fâmulas, camisas e outros objetos). Em 2005, foram realizados dois *workshops* na São Paulo Turismo S.A., empresa municipal de incentivo ao turismo, para discutir as bases conceituais do museu. Participaram desses encontros representantes da Secretaria Municipal dos Esportes, das Secretarias Municipal e Estadual da Cultura, para além de jornalistas, museólogos, arquitetos e apaixonados pelo esporte. Nessas reuniões, começou-se a definir o que seria o novo equipamento cultural paulistano. De acordo com o curador Leonel Kaz, os momentos iniciais de desenvolvimento do projeto procuraram coletar opiniões variadas para definir o escopo da nova instituição museológica. Segundo ele:

Foram feitas várias reuniões. Nós coletamos todas as opiniões, inclusive as mais esdrúxulas. Foram feitas reuniões com entendidos de futebol. Um deles chegou a dizer que o Museu do Futebol devia guardar as súmulas dos jogos. Imagina armazenar todas as anotações de todas as partidas... qual o sentido disso? (KAZ, 2021).

Em um primeiro momento, teve início o planejamento de uma coleção material para o Museu do Pacaembu. Durante os *workshops* de conceituação do projeto, alguns dos participantes chegaram a prometer que doariam acervos para compor a coleção do museu (TASSARA, 2018). Chegou-se, até, a realizar uma campanha no rádio solicitando doações para a nova instituição cultural (ALFONSI, 2017). Em fevereiro de 2007, no caderno referente ao anteprojeto museográfico, estava assinalada a intenção de incluir coleções materiais. Conforme explicita o seguinte trecho: “é importante ressaltar que a memorabilia do futebol (taças, bolas, uniformes e chuteiras) estará espalhada ao longo dos três percursos” (MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 15). Mas essas tentativas desandaram e os poucos objetos coletados chegaram desconectados da curadoria. Havia dificuldades no estabelecimento de critérios para selecioná-los e alguns dos colecionadores cobraram valores impraticáveis pelos itens (ALFONSI, 2017). Testemunho desse processo, o mais conhecido objeto coletado foi a camisa que Pelé vestiu no primeiro tempo da Copa do Mundo de 1970, contra a seleção da Itália, ocasião em que o jogador marcou um gol (KAZ, 2014) (**Figura 73**). O objeto raro, que pertencia originalmente a Zagallo, foi adquirido em um leilão por João Moreira Salles e cedido em regime de comodato ao Museu do Futebol. Entretanto, os esparsos objetos não chegavam a formar uma coleção. Dentre as poucas vitrines incorporadas ao percurso do museu, na sala Números e Curiosidades, é possível encontrar bolas, cartões vermelhos e amarelos, bem como apitos usados por árbitros em jogos de futebol (**Figura 74**).



Figura 73. Exibição da camisa do Pelé no Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.



Figura 74. Exibição de bolas na sala Números e Curiosidades. Fonte: Acervo da autora.

Algumas ideias foram cogitadas para substituir os acervos ‘sacralizados’, objetos preciosos e inesquecíveis sobre a história do futebol. Pensou-se, por exemplo, em trazer ex-votos e quinquilharias (TASSARA, 2018) que poderiam ser doados pelos aficionados em futebol (e que inicialmente seriam expostos na ‘Sala dos Manos’, posteriormente convertida em ‘Salão dos Torcedores’) (MUSEU DO FUTEBOL, 2017). Mas essa ideia foi abandonada, e a memória afetiva do torcedor acabou sendo representada por meio de fotos de objetos (como futebol de botão, flâmulas, brinquedos e embalagens), emoldurados como se fossem relíquias que passaram a ocupar todas as paredes do ‘Grande Hall’. Alguns dos objetos ali representados, que pertencem a coleções particulares, foram comprados em feiras de antiguidades ou pesquisados na imprensa esportiva. A seção é composta por “*ex-votos vivos, quinquilharias e outros signos que adornaram a casa, o ambiente de trabalho, carro ou botequim onde o clube do coração foi comemorado, no real e no imaginário do futebol*” (MUSEU DO FUTEBOL, 2017, p. 19). Adotando uma estratégia expositiva em alguma medida *kitsch*, o ambiente recupera arranjos domésticos e objetos populares que pertencem ao cotidiano das pessoas comuns, produzidos artesanal ou industrialmente, recuperando o afeto e a paixão pelo futebol. A escala não é importante para a representação dos objetos. Futebol de botão e figurinhas se agigantam; adesivos e flâmulas são reduzidos. Embora ocupem as paredes de cima a baixo (recuperando a tradição expositiva dos museus enciclopédicos); está presente uma certa regularidade e organização evocada pelo desenho do *display* expográfico.

Na seção “Rádio”, pretendia-se inicialmente montar painéis contendo aparelhos antigos empilhados (semelhante à pirâmide de televisores apresentada na exposição “50 anos de TV e +”). Mas essa ideia foi abandonada, e transformou-se numa experiência interativa em que cada visitante podia manipular um *display* e ouvir narrações de grandes radialistas da comunicação brasileira. A sala das Origens pretendia exibir os resíduos oriundos da demolição das próprias alvenarias internas do Estádio do Pacaembu (TASSARA, 2018). Porém, a ideia acabou sendo substituída pelos painéis rotativos de moldura dourada que vemos no Museu hoje, permeados por telas com alguns vídeos que mostram aspectos da prática do futebol no Brasil no início do século XX. A instalação sonora presente na sala reforça a relação estabelecida entre o esporte e a identidade brasileira, desenvolvendo a ideia de que “*há uma bola na bandeira do Brasil. [...] Nosso futebol não foi uma dádiva, mas uma conquista. Uma das raras oportunidades em que o povo brasileiro entrou e venceu*” (KAZ, 2014, p. 17). Na última versão do projeto, a Homenagem ao Pacaembu acabou sendo apresentada apenas ao final do percurso, com a exibição de fotos históricas que posteriormente foram acrescidas de um *display* interativo, no qual o visitante consegue acessar desenhos arquitetônicos e imagens da ocupação do estádio em alta resolução. A sala das Copas do Mundo não ia exibir peças raras, como troféus. Então, foi desenhado um suporte expográfico inspirado na volumetria de uma taça. Na sequência, haveria uma seção dedicada a uma abordagem histórica dos uniformes (TASSARA, 2018). Na ausência das coleções, essa sala desapareceu.

Para resolver o impasse da carência de acervos, a solução encontrada foi recorrer à principal referência que estava prestes a ser inaugurada na capital paulista: o Museu da Língua Portuguesa. O carro-chefe da instituição se tornou o colecionismo audiovisual. O acervo do Museu do Futebol se compõe por itens licenciados de aproximadamente trinta instituições, contendo cinco horas de vídeos, documentos, mais de mil e quinhentas fotografias e itens pertencentes a times amadores, profissionais, atletas e fãs (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014). Com a expografia audiovisual, “*o museu [...] poderá permanentemente modificar seu conteúdo*” (MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 29). Ao contrário do museu na Estação da Luz, o Museu do Futebol nasceu com um plano museológico elaborado pela empresa ADM Museologia e Educação Ltda, desenvolvido a partir da elaboração de um *workshop* realizado no dia 01 de março de 2007, e que busca estabelecer bases para o desenvolvimento do fato museal a partir do duplo movimento orientado tanto pelo uso de tecnologias eletrônicas, como pela ruptura com o conceito de colecionismo material (ARAÚJO, BRUNO & FELIPINI, 2007). Como estabelece o documento, o Museu do Futebol pretende abordar as emoções do visitante, estimulando o desenvolvimento de vínculos identitários e afetivos com seu tema-gerador. Busca mobilizar a paixão do visitante

pelo esporte. Não raramente, os visitantes-torcedores vão ao museu paramentados com as camisas de seus respectivos clubes¹⁰⁰. No Museu do Pacaembu, “há quem se ajoelhe diante de uma imagem do seu time ou da seleção, há quem fique com os olhos marejados durante a visita, há quem assista repetidamente a um mesmo lance” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 40). Como exemplo, podemos citar o hipnótico vídeo referente à derrota por 7X1 da seleção brasileira para a alemã, na Copa de 2014 – um dos que mais prende a atenção dos visitantes¹⁰¹ (Figura 75).



Figura 75. Copas do Mundo. Museu do Futebol. Detalhe de totem que retrata a derrota da seleção brasileira para a Alemanha, por 7X1, em 2014. Fonte: Acervo da autora.

Assim como o Estádio do Pacaembu sediava partidas de todos os times, o Museu do Futebol também deveria receber a todos os torcedores. Como explica o arquiteto Felipe Tassara, em tom bem-humorado, “no Museu do Futebol, a gente queria agradar a todas as torcidas. Não podia ter mais gols de um time do que do outro” (TASSARA, cf. ITAÚ CULTURAL, 2021). O futebol é tratado como um elemento fundamental para a formação da cultura brasileira, de modo que sua história é atrelada a aspectos históricos, políticos e sociais do país. Alguns anos depois, o futebol narrado pelo museu passou a se tornar progressivamente mais plural (incorporando temas como futebol das favelas, futebol feminino, futebol de várzea e futebol LGBTQIA+). Conforme indica sua atualização mais recente do plano museológico, a instituição dedica-se à “pesquisa, preservação e comunicação do futebol, **ou melhor futebolóis**, como patrimônio imaterial e fenômeno museológico” (MUSEU DO FUTEBOL, 2021, p. 22, grifo nosso).

Desde as primeiras notícias que foram veiculadas na imprensa sobre o projeto do Museu do Futebol, já estava clara a tentativa de filiação ao Museu da Língua Portuguesa. Segundo José Roberto Marinho, “nós temos a expectativa de replicar aqui a experiência. Esperamos repetir o mesmo sucesso do Museu da Língua Portuguesa, que já é o museu mais visitado de São Paulo e do país” (MARINHO, cf. SÁ, 2006). O discurso proferido pelo presidente da Fundação Roberto Marinho um dia antes da inauguração do Museu do Futebol (que ocorreria no dia 29 de setembro de

¹⁰⁰ Observação *in loco* executada durante pesquisa de mestrado, apresentada pela autora à FAU USP, em 2018.

¹⁰¹ Op. cit.

2008), deixa clara a conexão entre os dois equipamentos culturais. Como apresenta José Roberto Marinho:

Trata-se de um museu essencialmente popular. Como popular é o Museu da Língua Portuguesa. Quando o inauguramos, dois anos e meio atrás, imaginei uma cena que, ainda que inusitada, parece-me precisa: qualquer um de nós, lusoparlantes, poderia ser 'exposto' no museu da língua e observado na maneira de falar, de escrever, de pensar, de sonhar. Transportando essa imagem para o Museu do Futebol, o que podemos expor de qualquer brasileiro é a emoção, o sentimento de pertencimento, o amor pelo clube, a saudade das peladas de rua, o delírio pela seleção, o encontro com os amigos, a emoção de ser levado de mãos dadas com o pai pela primeira vez a um estádio. O Museu do Futebol é também um museu da história do Brasil, da cultura brasileira, do esporte, mas é fundamentalmente do nosso sentimento (José Roberto Marinho, cf. KAZ, 2014, pp. 18-19, grifo nosso).

Em outro trecho de seu discurso, José Roberto Marinho reforça novamente o vínculo com o precedente da Estação da Luz. Segundo ele:

Optamos por enfrentar esse desafio como fizemos no Museu da Língua Portuguesa: criando um espaço expositivo totalmente contemporâneo, utilizando de todos os meios e tecnologias disponíveis e reunindo um time de talentos brasileiros tão habilidosos quanto os craques que queríamos celebrar (José Roberto Marinho, cf. KAZ, 2014, pp. 18-19, grifo nosso).

A vinculação de ambas as experiências museológicas da Fundação Roberto Marinho indica a busca pela afirmação de um modelo que responde a um duplo desafio: a dificuldade de formação de coleções materiais na atualidade e a criação de uma experiência espacial por meio da expografia tecnológica. Apesar do antecedente direto (e das maiores precauções tomadas no museu do Pacaembu, como a elaboração prévia do plano museológico); a inexistência de acervos materiais seguiu promovendo discussões acaloradas para se entender o processo de estruturação institucional (ARAÚJO, BRUNO & FELIPINI, 2007). Desde a concepção inicial do museu, pensou-se em criar um Centro de Referência do Futebol Brasileiro (CRFB, acesso em 2021). Entretanto, a inauguração do Museu do Futebol aconteceu sem que o centro de referência estivesse em funcionamento. Sua implantação foi iniciada em 2011 e finalizada apenas dois anos depois, contando com recursos da FINEP – Agência Brasileira de Inovação (em parceria com o Núcleo de Antropologia Urbana da USP). O órgão se dedica à documentação de variadas expressões do futebol no Brasil, incluindo filmes, documentários, catálogos e obras. A expressiva coleção, de caráter integralmente digital, foi formada a partir de parcerias estabelecidas com outros museus, universidades e centros de pesquisa. O CRFB realiza a digitalização de fotos e documentos, contribuindo para a preservação de coleções, divulgação e compartilhamento de informações. Ancorar a prática museológica na criação de bancos de dados digitais, convertendo o museu em uma plataforma de acesso a conteúdos, acabou se tornando a tônica dos museus encabeçados pela Fundação Roberto Marinho (ALFONSI, 2017). A experiência do CRFB no Museu do Futebol acabou, por sua vez, servindo como referência para o Museu da Língua Portuguesa. O Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa (CRMLP) começou a ser implantado em 2018 e, atualmente, consiste em uma das principais diretrizes de estruturação de seu plano museológico (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2019). Apesar do evidente parentesco, ambas as experiências paulistanas apresentavam curiosas especificidades, como aprofundaremos adiante.

Um novo time entra em campo: T+T

O Museu do Futebol foi a primeira exposição de longa-duração projetada pela cenógrafa Daniela Thomas e pelo arquiteto Felipe Tassara¹⁰² (**Figura 76**). O convite realizado por Hugo Barreto “foi uma grande ousadia” (THOMAS & TASSARA, 2021). Naquele momento, a dupla vinha ganhando destaque no *design* de exposições brasileiro a partir do desenvolvimento multidisciplinar de trabalhos no âmbito do cinema, cenários de ópera e teatro, instalações artísticas e espetáculos. Como sintetiza Daniela Thomas, “*todo trabalho é sempre o desafio de fazer uma experiência*” (THOMAS, cf. FERNANDES, 2015, p. 169). Para enfrentar esse amplo e incerto campo de atuação, a dupla assume como possibilidade o lançamento dos recursos que estiverem ao seu alcance que contribuam para atingir a dimensão do encantamento no público. A espetacular variedade de elementos mobilizados por cada projeto de Thomas e Tassara buscava se contrapor à ideia de que “*a teatralidade é inimiga da arte*”, defendida por Michael Fried¹⁰³. Pelo contrário, a abordagem multidisciplinar de Thomas e Tassara parte justamente da possibilidade de integração entre diferentes meios e formas de expressão artística. Incorporando temas presentes na discussão pós-moderna, a obra de T+T não pretende estabelecer linguagens sintéticas, homogêneas ou definidas *a priori*. Pelo contrário, seus trabalhos mostram-se capazes de congregam múltiplos elementos “*em harmoniosa convivência, nessa promiscuidade deliciosa que é um dos efeitos colaterais da globalização*” (THOMAS, cf. DIETZ, 2018, p. 129). As experiências devem ancorar-se no contexto, considerando a intenção de se criar soluções específicas para cada local e de valorizar aspectos da arquitetura do lugar, sem perder a dimensão do encantamento.



Figura 76. Felipe Tassara e Daniela Thomas. Disponível em: <<https://www.ttprojetos.com/about>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

¹⁰² Felipe Tassara é arquiteto, artista plástico, cenógrafo e diretor de arte. Daniela Thomas atua como *designer* de exposições, cenógrafa, roteirista, dramaturga, figurinista, diretora de cinema e de teatro.

¹⁰³ A abordagem de Michael Freed em “*Art and Objecthood: Essays and Reviews Chicago and London*” situa o teatro como uma forma de arte impura e promíscua por incorporar diversos procedimentos e recursos de significação.

A abordagem tectônica do espaço, a opção em deixar estruturas e materiais expostos e a tomada do espaço urbano como fonte de inspiração de seus trabalhos criam um contraponto interessante à espetacularidade presente em algumas de suas obras, incorporando certos ecos do brutalismo paulista que permeiam sua produção. Essas referências podem se justificar em função da graduação de Felipe Tassara em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP, e se refletem claramente na própria arquitetura do escritório, um monobloco de concreto aparente situado na Vila Leopoldina, em São Paulo. Daniela Thomas, por sua vez, afirma nutrir particular interesse pela “ação do homem nas metrópoles [...] por funcionarem como espelhos deformados das aspirações coletivas” (THOMAS, cf. FERNANDES, 2015, p. 169). Essa atenção particular ao espaço incorpora aspectos da trajetória familiar dos designers. O pai de Felipe, Marcello Tassara, foi um importante físico, cineasta e animador que realizou, ao longo de sua carreira, diversas experiências de instalações multimídia, tendo lecionado nas primeiras turmas do curso de cinema da ECA USP. O interesse pela experimentação de materiais e tecnologias demonstrados continuamente por Felipe em sua trajetória profissional recupera suas experiências de infância. Durante sua graduação na FAU USP, Felipe Tassara costumava desenvolver trabalhos multidisciplinares, que envolviam escopos variados. Já Daniela é filha do cartunista e chargista Ziraldo, com quem aprendeu a desenhar e imaginar coisas novas. A frequência de artistas e intelectuais em sua casa contribuiu para estimular seu fascínio pelo campo das artes e do cinema.

O interesse pelo desenvolvimento de temas vinculados à cultura brasileira é recorrente na obra do casal, demonstrando certo compromisso ético assumido pelos profissionais. Daniela chegou a cursar faculdade de História no Rio de Janeiro quando, devido a questões políticas relacionadas ao período da Ditadura Militar, viu-se obrigada a viajar à Inglaterra. O afastamento do ensino regular contribuiu, em alguma medida, “para a prática artística sem fronteiras nem respeito a escaninhos de especialização” (FERNANDES, 2015, p. 169). Sua experiência vivida no exterior (1978-1986), entre Londres e Nova Iorque, contribuiu para a complexificação de seu olhar em relação à cultura brasileira; além de ter diversificado o horizonte de referências projetuais. Durante a estadia em Londres, dividiu apartamento com a artista paulista Flávia Ribeiro, estudante da Escola de Arte Slade, e com o diretor Gerald Thomas. Por influência de ambos, entrou em contato com a arte americana dos anos 1950 e passou a nutrir verdadeira paixão pelo cinema. Depois de desistir de cursar a *International Film School*, Daniela seguiu um curso livre ministrado por um dos professores da escola. Ingressou na produtora de cinema independente *Crosswind Films*, que desenvolvia clipes musicais, curta metragens e documentários a partir de processos de criação coletiva.

Alguns dos primeiros trabalhos autorais de Daniela Thomas foram realizados no âmbito da cenografia teatral. Suas instalações são dotadas de notável caráter sintético, concebidas a partir de poucos elementos com grande dinamismo. As composições cenográficas de Daniela priorizam a criação de dispositivos cênicos¹⁰⁴, isto é, objetos cenográficos entendidos como sítios a habitar que buscam favorecer a interação com o corpo do ator e despertar a curiosidade do público. A possibilidade de configuração de múltiplos arranjos a partir de um mesmo dispositivo tornava-se um desafio projetual enfrentado a partir da criação de estruturas flexíveis, multifuncionais e transitórias. A combinação inusual entre dispositivos sintéticos, volumetrias simples e efeitos ilusionísticos conferiam grande interesse aos primeiros projetos desenhados por Daniela, incorporando temas do campo da arte conceitual. A estratégia de aproximação ao projeto empregada por Daniela questionava os limites da caixa preta, buscando transgredir a separação física entre palco e plateia, consolidada pelo modelo italiano. Sua concepção pretende distanciar-se da criação de cenários realistas e da reprodução em escala de ambientes domésticos¹⁰⁵. As primeiras experiências de Daniela no teatro foram feitas em parceria com o diretor de cinema

¹⁰⁴ No âmbito das artes cênicas, o termo “dispositivo” é utilizado para descrever a forma da cena e o modo como organiza o espaço de acordo com suas necessidades. Para mais informações, ver SILVA, 2013.

¹⁰⁵ Conforme afirma Daniela, “eu tenho preconceitos com sofás, portas que se abrem para corredores, cenário baixo, altura de pé direito de casa, a coisa doméstica, o realismo no palco: a tentativa de imitar um apartamento, um quarto, uma sala de época, tudo isso me incomoda” (FERNANDES, 2015, p. 175).

Gerald Thomas, na década de 1980. Mobilizando a referência urbana do espaço londrino em transformação, no qual surgiam edifícios espelhados, Daniela concebeu o cenário para o espetáculo **“All Strange Away”**, de Samuel Beckett (1984) (**Figura 77**). O cubo de espelhos, que só se tornava visível quando iluminado, permitia a interação do ator consigo próprio, resguardando-o do contato com o público de maneira pouco convencional.

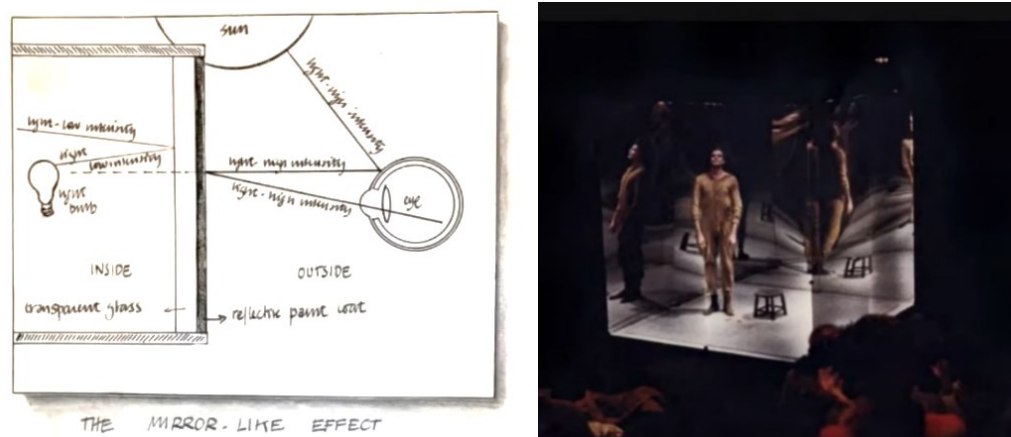


Figura 77. Croqui para cubo espelhado e cenário para espetáculo *All Strange Away*. Captura de tela. Apresentação realizada por Daniela Thomas e Felipe Tassara na aula aberta “*Perspectivas: entre a Caixa Preta e o Cubo Branco*” (16 mar. 2021), ministrada no curso on-line Cenografia e Expografia oferecido pelo Itaú Cultural. Acesso em: 15 jul. 2021.

As experiências de Daniela na cenografia teatral compreendem uma impressionante quantidade de projetos realizados, dentre os quais se destacam: “*Uma metamorfose e Praga*” (1988), “*Carmen com filtro 2*” (1988), “*Domésticas*” (1988), “*Morte*” (1990), “*Fim de jogo*” (1990), “*The flash and crash days*” (1991), “*Bonital/Lampião*” (1994), “*Violeta Vita*” (1995), “*Don Juan*” (1997), “*Ricardo III*” (1999), “*Pai*” (2000), “*A megera domada*” (2000), “*Duas mulheres e um cadáver*” (2000), “*Passatempo*” (2002), “*Os Lusíadas*” (2001), “*Souvenirs*” (2002), “*Tio Vânia*” (2003), “*Como eu aprendi a dirigir um carro*” (2003) e “*Inverno da Luz Vermelha*” (2010). Em muitos desses projetos, a artista explorou possibilidades abertas pelo efeito de transparência e opacidade criado a partir de experimentações com telas de filó, que permitem instalar planos paralelos à boca de cena, que se configuram como zonas de movimento para os atores (que apenas se tornam visíveis ao público quando revelados pela luz).

Essa solução, combinada com estratégias de iluminação teatralizada, permitia a realização de cortes e edições da cena, como é recorrente na prática do cinema. A instalação cênica foi experimentada no espetáculo *Eletra com Creta* (1987), e adaptada também às óperas *Navio Fantasma* (1987) e *Mattogrosso* (1989), de Philip Glass, apresentada nos Teatros Municipais de São Paulo e Rio de Janeiro. Em parceria com o diretor de cinema Felipe Hirsch e com o arquiteto Felipe Tassara, Daniela realizou uma série de cenários e figurinos de espetáculos para a Sutil Companhia de Teatro, incluindo as obras “*Nostalgia*” (2001), “*Solitários*” (2002), “*Alice ou a Última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética*” (2003), “*A morte de um caixeiro viajante*” (2003), “*Temporada de Gripe*” (2003), “*Avenida Dropsie*” (2005), “*Educação sentimental de um vampiro*” (2007), “*Não sobre o amor*” (2008), “*Cinema*” (2010) e “*Pterodátulos*” (2010). Na ópera “**O Castelo do Barba Azul**” (2008), a técnica foi posteriormente adaptada à projeção no filó de imagens em movimento, buscando conectar o espetáculo mais diretamente a seu conteúdo narrativo (**Figura 78**). A solução técnica ainda foi acrescentada de caixas de projeções e espelhos. A complexidade do espetáculo lançou mão de uma combinação dos principais elementos consolidados pelo repertório de Daniela Thomas (agora atuando com os ‘Felipes’ Hirsch e Tassara): espelhos, filó, iluminação teatralizada e projeções audiovisuais. Desse modo, os atores são envolvidos em uma experiência de interatividade ambiental. No Museu do Futebol, a expografia das salas “Anjos Barrocos” e

“Exaltação” adapta o uso de telas de filó associadas a projeções audiovisuais, contribuindo para o desenvolvimento da narrativa museal.

A atuação de Daniela Thomas e Felipe Tassara no âmbito do *exhibition design* configura um importante ponto de inflexão em suas trajetórias profissionais, não apenas pela alteração na natureza das intervenções, mas também pela transformação de uma postura projetual que envolve abordagens conceituais para a adoção de estratégias mais figurativas e literais, buscando adaptar-se ao grande público de massas (o novo alvo de suas intervenções). Os projetos museográficos do casal se iniciaram apenas no final dos anos 1990, tendo sido impulsionados pela efeméride dos 500 anos do Brasil. Conforme o relato dos *designers*, “*a gente entrou no ramo da museografia meio por acaso*” (THOMAS & TASSARA, 2021). A dupla foi encarregada de um projeto expográfico, pela primeira vez, durante a Mostra do Redescobrimento, para a qual desenhou o módulo “Imagens do Inconsciente”. Nessa seção, seriam expostos objetos de arte produzidos por pessoas internadas em hospitais psiquiátricos, pertencentes ao Museu de Arte do Inconsciente do Rio de Janeiro¹⁰⁶. Apesar da demanda por um projeto de caráter espetacular, os *designers* optaram por uma estratégia expográfica um tanto conservadora, próxima ao modelo do cubo branco¹⁰⁷. Implantada no Pavilhão da Bienal de São Paulo, a disposição espacial valorizou a exibição do Manto do Bispo do Rosário, encabeçado por uma parede semicircular. Pequenos cubos coloridos em amarelo e azul compunham a ambientação do espaço. Posteriormente, a itinerância da Mostra do Redescobrimento rendeu aos profissionais também a concepção da mostra “Brasil Profundo” (2001), em Santiago do Chile. Nesse período, outras exposições nacionais e internacionais também foram encomendadas aos artistas, como “Esplendores da Espanha” (2000) e “Espanha Século XVIII – O sonho da razão” (2002), no Museu Nacional de Belas Artes; e “De Picasso a Barceló” (2001), em Buenos Aires.

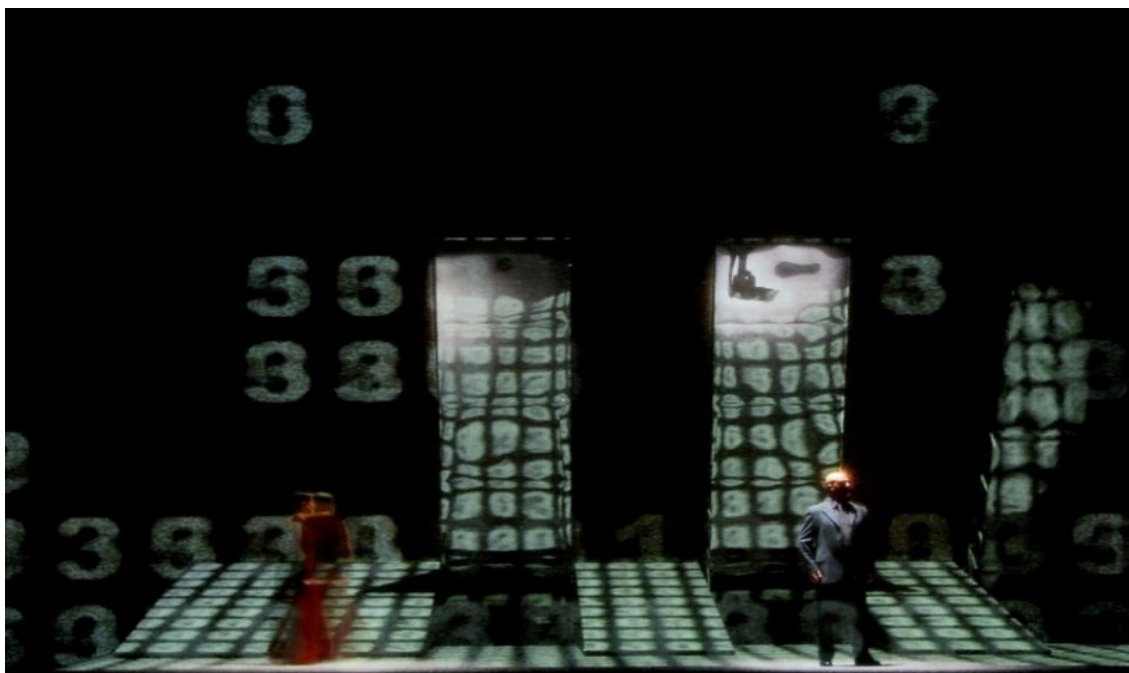


Figura 78. “O Castelo do Barba Azul”. Fonte: T+T, acesso em 26 jul. 2021.

Desde a Mostra do Redescobrimento, Thomas e Tassara passaram a colaborar com as megaexposições organizadas pela *Brasil Connects* na primeira metade dos anos 2000, até a extinção repentina da entidade com a prisão de Edegar Cid Ferreira. O edifício da Oca tornou-

¹⁰⁶ O projeto curatorial foi desenvolvido por Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello.

¹⁰⁷ Os módulos “Arte Moderna e Contemporânea”, “Arte Popular” e “Arte Contemporânea” também adotaram estratégia expográfica próxima ao modelo do cubo branco. Respectivamente, foram concebidos a partir de projeto museográfico elaborado por Pedro Mendes da Rocha e Martín Corullon, Emanuel Araújo e Guilherme Wisnik, Paulo Mendes da Rocha e Martín Corullon.

se um *locus* frequente para as mostras do casal, que pretendia explorar diferentes formas de experienciar o mesmo espaço, transformado pelo projeto expográfico. Foram experimentadas estratégias como a criação de túneis de acesso, volumetrias internas, paredes que atravessam o espaço verticalmente, deslocamentos dos pés direitos, para além do uso da casca de concreto como tela de projeção e elemento de dramatização do espaço expositivo; deixando, sempre que possível, a estrutura do edifício aparente. Nessas experiências, pode-se vislumbrar o delineamento de um repertório de soluções que buscam atingir elevados índices de visitação, a exemplo de “A Bigger Splash: Arte Britânica da Tate de 1960-2003” e “500 anos de Arte Russa”¹⁰⁸.

Uma das exposições mais divulgadas no período foi a mostra “**Os Guerreiros de Xian e os Tesouros da Cidade Proibida**” (2003) (Figura 79). Na ocasião, foi exibida uma seleção de onze das famosas esculturas de guerreiros e dois cavalos de terracota, em tamanho natural, encontradas na capital da província de Shaanxi (China), e incluídas na lista do Patrimônio da Humanidade da UNESCO, em 1987. Um dos núcleos da exposição era dedicado à província chinesa, e contemplava as esculturas de terracota pertencentes ao mausoléu do imperador Qing Shi Huang. Já o outro, chamado de “Museu do Paço Imperial – Cidade Proibida”, dedicava-se à apresentação de Pequim e das últimas duas dinastias chinesas, Ming e Ching. Como estratégia de aproximação cenográfica, os *designers* privilegiaram o uso das cores tradicionais chinesas: vermelho, prata, dourado e verde-musgo; apresentadas em um ambiente escurecido e dotado de forte iluminação teatralizada. Alguns cenários foram inspirados na Cidade Proibida e no mausoléu dos guerreiros de terracota.



Figura 79. “Os Guerreiros de Xian e os Tesouros da Cidade Proibida”.
Fonte: T+T, acesso em: 29 jul. 2021.

As esculturas foram exibidas dentro de vitrines individuais, que permitiam a observação de detalhes pelos visitantes; diferentemente de sua situação expositiva na China, em que os guerreiros são vistos de cima para baixo, a partir de um ponto de vista elevado. No subsolo, a

¹⁰⁸ Nessa última, optou-se por deixar a estrutura do edifício aparente, enfatizando as conexões entre o construtivismo russo e o modernismo brasileiro. A exposição exibiu 350 obras do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, divididas em cinco eixos temáticos, a partir de curadoria de Nelson Aguillar e Jean-Claude Marcadé, da Brasil Connects, e por Eugenia Petrova e Joseph Kiblitky, da instituição russa. Os objetos de uso litúrgico e religioso foram expostos no segundo pavimento, aproveitando-se do forte caráter cênico da casca de concreto da Oca.

disposição de nichos acinzentados buscou recriar a sensação do sítio arqueológico onde os guerreiros foram encontrados. Segundo Daniela, “a ideia é fazer as pessoas sentirem essa realidade, por isso contextualizamos o ambiente para todos entenderem de onde os guerreiros vêm, onde foram enterrados” (THOMAS, cf. PORTO, 2003, p. 61). Nos pavimentos superiores, a cenografia recuperou a decoração palaciana da China Imperial para ambientar a exibição de utensílios domésticos em ouro, joias e suntuosos mobiliários. Na reconstituição da Sala do Trono Imperial, foi mostrado um “trono, par de leques, biombo e dois conjuntos de dezesseis sinos: um em cobre folheado a ouro e outro em jaspe” (CLÁUDIO, 2003). Apesar da ênfase cenográfica, o tratamento conferido à Oca permitia que o visitante se mantivesse em contato com a arquitetura do lugar, criando uma dupla conceituação da noção de contextualismo; ora referindo-se ao local de descoberta dos acervos; ora à exibição da materialidade do edifício que recebe a mostra.

No ano seguinte, a mostra “Picasso na Oca – Uma Retrospectiva” (2004) exibiu um importante conjunto de obras pertencentes ao Museu Picasso de Paris (incluindo gravuras, fotografias, esculturas e cerâmicas). Dadas as características das coleções de arte moderna, a expografia buscou aproximar-se ao modelo do cubo branco, complementado de algumas soluções que garantissem maior dramatização espacial. A alternância entre a concepção de espaços expositivos brancos e pretos possibilitava diferentes formas de apropriação do edifício, promovendo o diálogo com as características do acervo exposto. Logo na entrada, o indivíduo devia percorrer um túnel com projeções e espelhos, mostrando imagens do artista e projeções de suas principais obras (com destaque para as que não estavam exibidas na mostra). As tecnologias da comunicação conferiam presença ao que estava ausente. No segundo andar, criou-se um espelho d’água que refletia a imagem de seis esculturas dispostas em frente à rampa da Oca. O *layout* expositivo era composto por paredes ora cheias, ora vazadas, incluindo diferentes formatos que garantiam certo dinamismo à circulação interna no edifício.

Os exemplos observados permitem vislumbrar uma certa reticência dos *designers* quanto ao uso das tecnologias da comunicação aplicadas ao espaço expositivo (o que não ocorre quando da concepção de arrojados dispositivos cênicos criados para a cenografia teatral). Essa postura reflete a preocupação (ou até mesmo insegurança) com as especificidades do *exhibition design* que envolve acervos de caráter raro e com a própria falta de experiência dos profissionais no campo da conservação e exibição de coleções materiais. Conforme esclarece o depoimento de Daniela, “quando a gente começou, a gente não sabia nada de museologia e quebrou a cara várias vezes. [...] É sempre uma experiência, a gente é sempre meio Leonardo [da Vinci] descobrindo coisas” (THOMAS, cf. ITAÚ CULTURAL, 2019). Aos poucos, conforme foram ganhando mais confiança no campo, os *designers* passaram a adotar soluções expositivas mais arrojadas, em que o intercâmbio com o repertório teatralizado e imaginativo aparece com mais evidência. A realização de projetos desassociados de coleções materiais conferiu maior grau de liberdade para a experimentação de soluções no âmbito do *design* de exposições.



Figura 80. Exposição “Dinos na Oca – e outros animais pré-históricos”. Fonte: MOURA, 2012, p. 72.

Figura 81. Exposição “Fashion Passion”. Fonte: MACCARI, 2005, acesso em: 16 ago. 2022.

Progressivamente, a vinculação à arte conceitual passou a ser combinada a estratégias expositivas de caráter didático-pedagógico, incorporando a interatividade como premissa. Um exemplo interessante, sob esse aspecto, é a exposição “**Dinos na Oca – e outros animais pré-históricos**” (2006) (**Figura 80**), organizada pela *Brasil Connects* em parceria com a *Grey Social Link*. A abordagem de um tema relacionado à museologia da ciência condicionou a ampliação do repertório expográfico de Thomas e Tassara, que passaram a buscar estratégias de caráter didático-pedagógico para estimular a conexão intelectual e emocional com o acervo de fósseis, ossos originais, réplicas de ossadas e reproduções de animais vivos¹⁰⁹. Essa exposição tornou-se conhecida por inaugurar “o ciclo de exposições científicas interativas no País” (MOURA, 2012, p. 71). Para responder ao desafio, os designers “criaram um clima de expedição arqueológica high tech dentro da Oca” (MUNIZ, 2006). No pavimento térreo, foi instalado um túnel cronológico representando a evolução dos períodos geológicos, seguidos da exibição de exemplares animais. O chão do subsolo foi revestido de terra batida, e os visitantes deveriam seguir o percurso sobre uma passarela. A aplicação de telas com legendas permite o aprofundamento de conteúdos sobre o assunto.

Em paralelo, o interesse particular pela formação cultural brasileira, demonstrado por Daniela Thomas desde sua graduação incompleta em História, reaparece em várias de suas obras – muitas das quais produzidas em parceria com o cineasta Walter Salles¹¹⁰. As produções cinematográficas de Thomas e Salles envolvem a elaboração de retratos sociais que buscam revelar aspectos da desigualdade social, racial e de gênero até hoje presentes na sociedade brasileira. Como exemplo, podemos recordar o filme “*Terra Estrangeira*” (1994). A narrativa discorria sobre a crise econômica e o vazio da produção cinematográfica instaurada no país com a extinção do Ministério da Cultura e da Embrafilme por ocasião do Plano Collor. Cinco anos depois, o longa-metragem “*Central do Brasil*” (1998) contava a história de uma ex-professora que escrevia cartas para analfabetos na conhecida estação de trens homônima, situada no Rio de Janeiro. O longa “*Linha de Passe*” (2008) narrava a história de uma mulher que trabalha como faxineira e, junto a seus quatro filhos, retratava “o universo dos ‘sem-esperança’” (ARAÚJO, 2008). A primeira produção exclusiva de Daniela Thomas, o filme “*Vazante*” (2017), aborda a escravidão brasileira sob a ótica de uma garota branca que se casaria com um senhor de escravos. Em alguns desses trabalhos, a opção pela realização de filmes em preto e branco apresentou-se como estratégia para a abordagem de temas dolorosos relacionados aos difíceis processos de formação cultural do Brasil. A obsessão pelo realismo e pela veracidade se torna uma ação compositiva fundamental, para além dos enquadramentos sóbrios e da presença de poucos elementos em cena.

Algumas exposições de T+T trabalharam temas relacionados à cultura brasileira. Em *Brésil Indien*¹¹¹ (2005), realizada no Grand Palais de Paris por ocasião da celebração do “Ano do Brasil na França”; Daniela e Felipe aproximaram-se ao chamado “cubo branco” para ambientar a exibição de um vasto acervo de arte indígena brasileira, incluindo urnas marajoaras, estatuetas antropomórficas, máscaras e arte plumária. Em outros contextos, porém, algumas exposições assumiram caráter mais alegre, considerando-se o entusiasmo pela possibilidade de aplicação das tecnologias da comunicação como recurso expográfico. Como exemplo, destaca-se a mostra “*Fashion Passion – 100 anos de Moda na Oca*”¹¹² (2004) (**Figura 81**), que alternou a concepção de ambientes brancos a atmosferas que evocam certa noção de luxo, com paredes vermelhas. A exposição pretendia inserir a moda brasileira no contexto internacional, buscando “*sintetizar o café francês e a esquina paulista, a alta moda e o vernacular brasileiro, o esquema euclidiano da proposta curatorial e a sinuosidade da Oca, a rua e as Maisons, Christian Lacroix e Arthur*

¹⁰⁹ Com curadoria do paleontólogo e professor do Instituto de Geociências da USP, Luiz Eduardo Anelli, a mostra exibiu acervos vindos dos Estados Unidos, África, Argentina, China e Europa.

¹¹⁰ As parcerias entre Daniela Thomas e Walter Salles geraram uma série de produções cinematográficas, como *Terra Estrangeira* (1994), *O primeiro dia* (1997), *Somos todos filhos da terra* (1998), *A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (2002), *Armas e paz* (2002).

¹¹¹ A curadoria da mostra foi realizada por Luis Grupioni.

¹¹² A exposição contou com curadoria de Florence Muller, Pamela Golbin, Gloria Kalil e Regina Guerreiro.

Bispo do Rosário” (THOMAS & TASSARA, cf. OLIVEIRA, 2018, p. 129). Por essa razão, o amplo acervo apresentado (que incluía peças, fotografias, roupas usadas por celebridades e vídeos sobre a moda do século XX) foi organizado em torno de dez núcleos temáticos¹¹³. O ápice do percurso narrativo foi implantado no pavimento superior da Oca, dedicado a homenagear a moda brasileira. As paredes revestidas por lambe-lambes ambientaram a distribuição irreverente de manequins pelo espaço, que exibiam trajes de variados estilistas e marcas – como Alexandre Herchcovitch, Ellus, Forum, Ronaldo Fraga e Rosa Chá. Ainda, foram exibidas fotos de modelos brasileiras internacionalmente conhecidas, como Gisele Bündchen, Adriana Lima, Fernanda Tavares e Leticia Birkheuer. As imagens das modelos foram justapostas a conhecidos símbolos de brasilidade, incluindo a fauna, flora, praias, carnaval, ícones da Tropicália e jogadores de futebol.

Quando Thomas e Tassara foram encarregados do Museu do Futebol, eles já tinham considerável experiência na criação de exposições *blockbuster*. Apesar de estarem inseridos no campo da cenografia expográfica brasileira, o convite da Fundação Roberto Marinho “*foi uma surpresa*” (TASSARA, 2018). Tratava-se da primeira exposição de longa-duração a ser concebida por Daniela e Felipe e, diferentemente das outras mostras projetadas pelo casal, essa não exibiria acervo material. Quando a equipe de expografia entrou no projeto, as diretrizes gerais da arquitetura já estavam definidas. Por essa razão, o arquiteto paulista explica que “*a articulação com outras especialidades influenciou no projeto de arquitetura, mas não nos pressupostos essenciais*” (MUNHOZ, 2015). A partir da conexão entre os campos disciplinares, entretanto, algumas mudanças substanciais no projeto arquitetônico ocorreram de modo a potencializar os efeitos cênicos previstos para a narrativa. A principal delas ocorreu quando foram descobertas as catacumbas do Pacaembu. O ponto visceral foi posteriormente convertido na sala da Exaltação. Mais adiante, aprofundaremos esse tema.

¹¹³ Seguem os dez núcleos temáticos. Os viajantes do extremo (1), Chanel, a lenda (2), O espetáculo está no guarda-roupa (3), Ode ao corpo (4), O mistério do vestido Cinderela (5), A costura sublimada (6), A mulher esculpida (7), Viagem ao país do fantástico (8), Dolce Vita (9), Da desconstrução à reconstrução (10).

Uma expografia interativa. E pobre

O Museu do Futebol pretendia dar continuidade ao legado de seu antecedente direto, o Museu da Língua Portuguesa. No entanto, as condições que permitiram a construção do primogênito caso já não eram mais as mesmas em relação ao segundo museu, pouco tempo depois. A concepção museográfica foi encarregada ao casal brasileiro Daniela Thomas e Felipe Tassara, estreante no projeto de mostras permanentes. No caso da Luz “*a Fundação [Roberto Marinho] chamou o Ralph Appelbaum, que tinha feito o Museu do Holocausto, o Museu de História Natural*” (TASSARA, 2018). Entretanto, os *designers* estavam cientes de que “*não temos as mesmas condições no Brasil*” (TASSARA, 2018). Ao invés de se basear em projetos museográficos de alta tecnologia, a dupla brasileira tomou como referência o conhecido caso do **Palais de Tokyo** (Figura 82), implantado na cidade de Paris (MARTÍNEZ, 2013). O projeto foi elaborado pelos arquitetos franceses Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, vencedores de um concurso promovido pelo Ministério da Cultura para a criação de um espaço dedicado à arte contemporânea. O edifício classicista encontrado pelos arquitetos estava numa situação contraditória, tendo sido seus interiores esvaziados para a implantação do Palácio do Cinema (o que não chegou a acontecer). Internamente, o edifício se achava desmantelado e grande parte da decoração e dos revestimentos originais tinham sido perdidos. O projeto de Lacaton e Vassal buscou incorporar a materialidade do edifício existente, adaptando-o a múltiplos usos. Os custos reduzidos levaram à definição de uma intervenção mínima, próxima das correntes vinculadas à Arte Povera. A intervenção foi realizada em duas etapas: a primeira, que deu conta de apenas uma seção do edifício, finalizada em 2001; e a segunda, que incorporou o restante da construção, concluída uma década depois.



Figura 82. Palais de Tokyo. Paris. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-59308/ampliacao-do-palais-de-tokyo-lacaton-and-vassal/palais_tokyo_select_lv_11h45_bd-15>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Imbuídos desse espírito, o arquiteto e a cenógrafa conferiram ao projeto do Museu do Futebol uma abordagem crítica, buscando reduzir os gastos com o projeto. “*As coisas são simples, as estruturas são aparentes*” (TASSARA, 2018). A perspectiva projetual aventada procurava dialogar com o edifício existente, de interesse patrimonial. Considerando sua relevância enquanto importante lugar de memória e sua importância como tema-gerador da intervenção, adotou-se

a premissa de que a expografia não deveria anular a arquitetura existente. Como explica o curador Leonel Kaz, “*não faria sentido um museu prontinho e acabado, cenográfico, com paredes de alvenaria instaladas embaixo das arquibancadas*” (KAZ, cf. INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014, p. 34). Por essa razão, não foram adicionados forros rebaixados, gessos, paredes divisórias ou qualquer estrutura que prejudicasse a visibilidade da estrutura de concreto existente. O projeto museográfico pretende dialogar com a precariedade do edifício (FERNANDES, 2017), utilizando para tanto materiais brutos como ferro, metais, aço, madeira e andaimes. A expografia segue a lógica da mínima intervenção (KAZ, 2014). Os dispositivos expográficos, completamente independentes da arquitetura, inspiram-se no mobiliário urbano e em estruturas efêmeras (assim como é um lance de drible ou um gol). Estava presente a ideia de habitar o museu com a rua. Para favorecer a imersão do visitante na narrativa museal, alguns espaços expositivos foram compartimentados dentro de *containers* (como as salas Pé na Bola e Rito de Passagem). Nessa última, o visitante se depara com um vídeo contendo a trágica derrota da seleção brasileira para o Uruguai na Copa de 1950. A solução dialoga com os próprios *containers* desenhados por Mauro Munhoz, em madeira, para receber programas específicos implantados no pavimento térreo (como a bilheteria e o guarda-volumes).

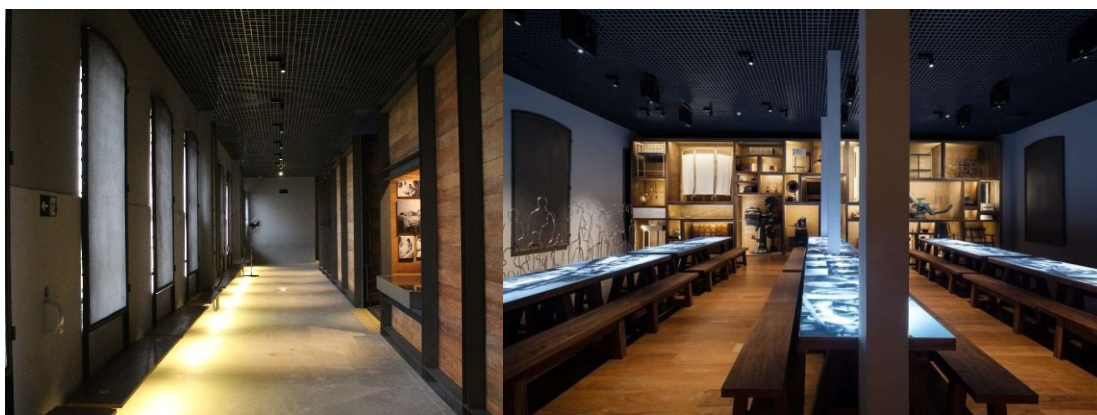


Figura 83. Museu da Imigração. Uso de *containers*. Fonte: Acervo da autora.

Figura 84. Museu da Imigração. “Cotidiano”. Disponível em: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/design-da-luz-estudio-exposicoes-permanentes-sao-paulo/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Partido semelhante foi adotado por T+T para a concepção da mostra permanente do **Museu da Imigração** do Estado de São Paulo (2014), instalada na antiga Hospedaria dos Imigrantes, no bairro da Moóca. O edifício foi o terceiro alojamento criado pelo governo provincial em 1885 para receber imigrantes que chegavam ao Brasil nos séculos XIX e XX. Chegou a receber mais de 2,5 milhões de pessoas entre 1887 e 1987. Os dispositivos expográficos foram inseridos em *containers*, com estrutura metálica aparente em cor grafite, buscando dialogar com os materiais construtivos do edifício – concreto armado – e com a matriz cromática das alvenarias internas, em tons de cinza (**Figura 83/Figura 84**). A escolha dos materiais alude “às viagens de trem e navio dos séculos passados e retrasados, e à própria hospedaria que sempre utilizou esses materiais” (FERNANDES, 2017, p. 99). O *design* expográfico, em ambos os casos, mobiliza um repertório de soluções simples, extraídas do ambiente urbano – tais como estruturas de ferro, madeira, e o próprio mobiliário urbano – combinado com a busca pelo engajamento do visitante a partir da mobilização de recursos audiovisuais. No projeto do Museu do Futebol, Thomas, Tassara e Munhoz pareciam concordar na estratégia geral que deveria nortear o pensamento dos interiores do estádio; imbuindo-se de certo compromisso ético com a visualização de sua estrutura. Um dos pontos de divergência, porém, foi a pintura industrial em tons de preto e laranja aplicada por cima do piso de concreto (escolhido devido à continuidade que estabelecia com o pavimento externo da praça) (**Figura 85**). Segundo Felipe Tassara, “o Mauro não queria que pintássemos os pisos” (TASSARA, 2018); mas essa solução acabou sendo adotada como estratégia de sinalização das áreas que compõem o percurso expositivo. A sala Números e Curiosidades, por exemplo, se destaca pelos fortes tons de laranja adotados no piso.



Figura 85. Museu do Futebol. Números e Curiosidades. Fonte: Acervo da autora.

Outra referência importante para o Museu do Futebol foi o pensamento do já citado físico espanhol Jorge Wagensberg: sobretudo a ideia de criar um espaço pensado para deixar solto o desejo libertário em cada visitante, estimulando uma inventividade própria, o “gozo intelectual” que ocorre no momento de uma nova compreensão ou intuição, segundo o ex-diretor do Museu de Ciências CosmoCaixa de Barcelona (KAZ, 2009). Tal ideia é trabalhada na obra *“El gozo intelectual: Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza”*, em que o autor discorre sobre os processos de aquisição de novos conhecimentos (WAGENSBERG, 2007). Para além do projeto do Museu do Futebol, essa perspectiva parece ter sido incorporada pela Fundação Roberto Marinho como estratégia metodológica adotada em suas intervenções museais. Como objetivo, pretendia-se potencializar a fruição do visitante no espaço museológico e contribuir para sua participação ativa em processos de construção do conhecimento.

A ausência de acervos materiais levou Thomas e Tassara a recuperarem seu universo de referências no campo das artes plásticas, sobretudo a admiração por artistas como Gordon Matta-Clark, John Cage e Black Mountain College (THOMAS & TASSARA, 2021). As exposições, sob esse aspecto, passaram a incorporar desafios de condução do corpo sensível que se move pelo espaço. A realização de trabalhos em diálogo conjunto com a curadoria se constituiu como uma metodologia projetual importante sob esse aspecto, buscando a criação de experiências espaciais que recuperaram todo o repertório previamente trabalhado pelos *designers*: incluindo o uso de espelhos, filó, jogos de luz, exposição das estruturas e interatividade. A abordagem contextualista é uma premissa básica enunciada para a composição dos espaços expositivos projetados pelo casal, desenvolvendo o princípio de que *“a exposição é totalmente pensada para o local onde vai ser montada”* (THOMAS & TASSARA, cf. ITAÚ CULTURAL, 2021). Sob esse aspecto, a narrativa desenvolvida no Museu do Futebol mostra-se *“irremediavelmente atrelada ao espaço no qual foi montada”* (DAVALLON, 1999); demonstrando notável controle dos efeitos a serem experienciados pelo visitante. Conforme explicou o curador Leonel Kaz:

O projeto do Museu do Futebol foi feito a muitas mãos, não tinha apenas arquiteto e curadoria... Tinha curadoria, arquitetura, cenografia e *design*. Os quatro trabalhavam juntos. Nós discutíamos tudo, mudávamos os projetos todo mês. O arquiteto via, adaptava, mudava

isso, mudava aquilo. Evidentemente ele seguiu princípios, usou o concreto aparente, mas aquele foi um projeto integrado verdadeiramente (KAZ, 2021).

As soluções arquitetônicas estimulam efetivamente o processo de descoberta espacial, contribuindo para a dramatização do trajeto teatralizado. O percurso concebido para o Museu do Futebol deve ser seguido linearmente pelo visitante, que encontra quatro sequências narrativas fisicamente separadas por elementos de circulação vertical (escadas rolantes) ou horizontal (passarela que une os dois volumes do estádio). A primeira sequência é composta pelas salas Pé na Bola, Anjos Barrocos, Gols e Rádio. Enquanto é conduzido pelo espetáculo da Exaltação, o visitante sobe as escadas rolantes e atinge o segundo bloco de experiências, que inclui as áreas Origens, Rito de Passagem, Copas do Mundo, Pelé e Garrincha. Depois da passarela de madeira, encontra-se o terceiro encadeamento de experiências: Números e Curiosidades e Dança do Futebol (**Figura 88**). Após descer pelo segundo conjunto de escadas rolantes, situado na outra extremidade do edifício, o visitante encontra o quarto e derradeiro conjunto expográfico do museu, que contém as seções Jogo de Corpo, Campos Virtuais (**Figura 86**), Chute a Gol e Homenagem ao Pacaembu.

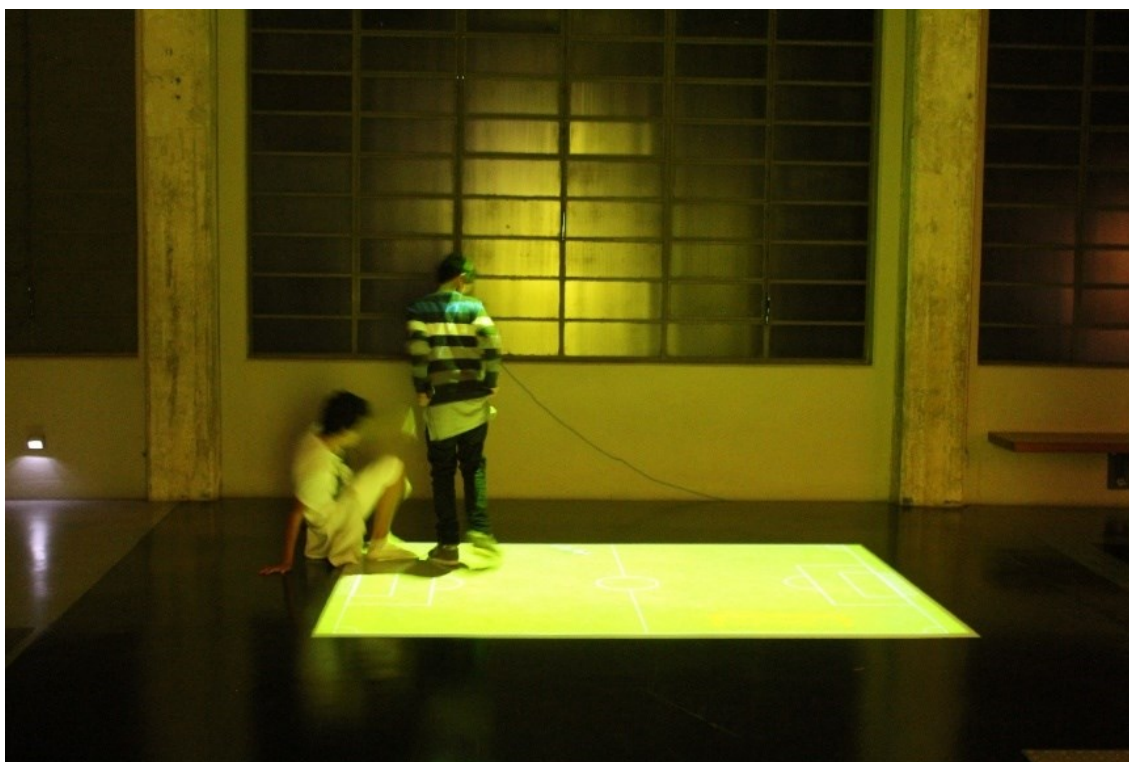


Figura 86. Campos virtuais. Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

É um roteiro longo e complexo, para o qual a alternância entre os espaços de imersão e ambientes em contato com a luz natural fornece importantes oportunidades para o visitante relaxar a vista e recarregar as energias. O ordenamento dos módulos permite o controle das emoções do indivíduo, estimulando-o a experimentar premeditadas sensações de tristeza ou euforia (FIGUEIREDO, 2011). Não há como não se comover com o drama do ‘Maracanazo’, apresentado pelo vídeo adquirido na Cinemateca Uruguaia, de apenas 1min50s (que, para muitos, duram uma eternidade) exibido na sala Rito de Passagem. A sensação de tristeza prepara o visitante, contudo, para vivenciar as emoções da sala Copas do Mundo, criada para celebrar o futebol brasileiro como único pentacampeão mundial. Antes da fatídica derrota por 7X1 sofrida pela seleção brasileira contra a Alemanha na Copa de 2014 (diante da qual muitos visitantes

param perplexos para observar o vídeo que retrata o vexame daquela trágica partida)¹¹⁴; o caráter festivo previsto originalmente para a área funcionava bem. Para finalizar a seção, o visitante se depara com expositores circulares que prestam homenagens aos ídolos Pelé e Garrincha. Atuando juntos pela seleção brasileira, eles “*nunca perderam um jogo sequer*” (KAZ, 2014, p. 58). Essa solução buscou atingir maior permeabilidade que o formato originalmente pensado para a sala, que seria inserida dentro de um *container* (**Figura 87**).



Figura 87. Pelé e Garrincha dentro de um *container* (não executado).
Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 40.



Figura 88. Dança do Futebol. Anteprojeto. Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 55.

¹¹⁴ Observação *in loco* durante elaboração da dissertação de mestrado, apresentada pela autora à FAU USP em 2018.



Figura 89. Sala das Ciências, Jogos e Clubes. Anteprojeto.
Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 56.

A expografia concebida para o Museu do Futebol se pretendia interativa¹¹⁵. E, assim como no Museu da Língua Portuguesa, desejava emocionar. Sob esse aspecto, é interessante resgatar a manchete publicada pelo portal de notícias G1, vinculado ao Grupo Globo, apresentando o equipamento cultural: “*Museu do Futebol deixará visitante ‘suado’, promete curador*” (SÁ, 2006). Estava enunciada a intenção de criar um percurso de descobertas que envolvem, sensorial e intelectualmente, os indivíduos. De acordo com Leonel Kaz, “*não é um museu para ficar parado contemplando a cena. [...] O torcedor-visitante vai ser jogador ao mesmo tempo. [...] O museu pretende ser um verdadeiro parque temático de experiência em torno do futebol*” (KAZ, cf. SÁ, 2006). O discurso de apresentação do curador se fundamenta em premissas análogas às que originaram o Museu da Língua Portuguesa (isto é, a de constituir um parque temático da língua portuguesa). Por essa razão, a criação de experiências sensorialmente estimulantes e incentivo à interatividade com o público se constituíram como premissas fundamentais para o desenvolvimento museográfico do equipamento cultural.

Entretanto, o projeto deveria lidar com restrições orçamentárias e um cronograma de execução acelerado (foram menos de três anos entre os *workshops* iniciais e a inauguração do Museu, em 29 de setembro de 2008). Mesmo considerando a capacidade de captação de recursos conseguida pela Fundação Roberto Marinho, os orçamentos nesses projetos “*nunca são confortáveis*” (GRAÇA, 2019). Por essa razão, o projeto museográfico encarregado a Thomas e Tassara teve de se adequar aos recursos financeiros disponíveis, incorporando em momentos específicos o uso das tecnologias da comunicação; sobretudo em sua última seção, conhecida como “**Jogo de Corpo**”. Essa área do museu foi renomeada por diversas vezes ao longo do processo: já foi chamada de “*Labirinto das Curiosidades*” (SÁ, 2006) e, também, de “*Sala das Ciências, Jogos e Clubes*” (**Figura 89**). Entretanto, a solução final adotada optou por privilegiar a noção de interatividade; abandonando aspectos científicos sobre o que acontece com o corpo humano de um atleta durante uma partida de futebol, conforme inicialmente planejado.

¹¹⁵ Consideramos, para tanto, a definição apresentada no “Manual de Museografia Interativa”, que aborda a capacidade de controle comunicacional atribuída, em diferentes graus, ao visitante. Para mais informações, ver: SANTACANA, & PIÑOL, 2010.



Figura 90. Chute a gol. Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

Nesse ambiente, o visitante-jogador encontra uma série de experiências nas quais pode cobrar um pênalti contra um goleiro virtual: dentre elas, o popular **Chute a Gol (Figura 90)**. Um sensor mede a velocidade do chute dos visitantes. Algumas crianças nutrem tanto carinho por essa experiência que afirmam “*anotar num caderninho*” a potência de seu chute todas as vezes que visitam o museu, criando uma estratégia de monitoramento de seu próprio desempenho e crescimento¹¹⁶. O visitante pode jogar em campinhos virtuais, projetados no chão, numa experiência que suscita a participação de mais de um indivíduo. É um lugar para brincar e descarregar as energias. Existe um telão com uma arquibancada, cercado por telas alambradas como as comumente instaladas em quadras esportivas. O espaço assume impressionante versatilidade. Além de exibir vídeos integrados à exposição de longa duração, converte-se em um ponto de encontro para que os visitantes-torcedores assistam a jogos transmitidos ao vivo, de acordo com a programação do museu. Durante as Copas do Mundo, por exemplo, o espaço se torna um ponto de confraternização de torcidas de vários países, atraindo a frequência de imigrantes e descendentes que residem no país (**Figura 91**).

Na opinião de Thomas e Tassara, é interessante incluir experiências tecnológicas e interativas em projetos expográficos; mas esse não é um pré-requisito indispensável. Às vezes, é uma demanda do próprio cliente o uso de recursos tecnológicos, interatividade ou telas *touch screen* nos projetos. Segundo explica Daniela, “*a interação através da tela me incomoda um pouco, apesar de ter que trabalhar o tempo todo com isso*” (THOMAS, cf. ITAÚ CULTURAL, 2021). A nível discursivo, os *designers* se mostram abertos ao uso de soluções expográficas *high tech*; buscando explorar interfaces diferentes do uso cotidiano da tecnologia. Apesar dessa predisposição, Daniela e Felipe afirmam nutrir certo fascínio por soluções analógicas e por processos de concepção manual dos projetos, feitos a partir de desenhos a mão livre, colagens e maquetes físicas. Como conta a cenógrafa, “*a gente é muito apegado à coisa artesanal porque o Felipe vem da marcenaria, estudou na FAU USP... usamos lapiseira, papel manteiga, papelão, isopor. A gente tem uma relação muito física com os materiais trabalhados*” (THOMAS, cf. ITAÚ CULTURAL, 2021). A interação é importante, mas não necessariamente precisa ser obtida a partir de soluções onerosas de caráter *high tech*. Pode-se atingir um efeito interativo e pedagógico a partir de

¹¹⁶ Depoimento de visitante. Fonte: LUPO, 2018, p. 82.

soluções analógicas, como proposto nas mesas de pebolim que ilustram diferentes esquemas táticos de jogo, dispostas na sala “Números e Curiosidades”. O despretenso dispositivo cumpre perfeitamente seu papel para a construção da narrativa, prescindindo de pirotécias espetaculosas.



Figura 91. Transmissão de partida da Copa do Mundo no Museu do Futebol.

Disponível em: <<https://museudofutebol.org.br/seu-evento-aqui/sala-jogo-de-corpo/>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Como observamos, os *designers* valorizam a simplicidade da expografia interativa e problematizam a necessidade de uso das tecnologias em museus, enaltecendo o problema do envelhecimento dos equipamentos de alta tecnologia. Por essa razão, a interatividade é apresentada como meio, não como fim das intervenções museográficas propostas, devendo propiciar novas formas de apreensão do conteúdo. Seu discurso também é permeado por um interesse particular nutrido pelo trabalho com temas relacionados à cultura brasileira, que perpassam a trajetória “*de pessoas que se sentiram muito felizes, muito capazes e muito potencializadas de ser brasileiros, trabalhar no Brasil, de criar para brasileiros*” (THOMAS, cf. ITAÚ CULTURAL, 2021). A própria concepção de dispositivos expográficos que mostram suas estruturas, evocada por Thomas e Tassara, alude a uma perspectiva muito diferente em relação a Ralph Appelbaum, interessado em esconder o máximo possível os ‘truques’ que criavam a magia de seus espaços. No Museu do Futebol, os *designers* brasileiros desenvolveram uma interpretação particular da cenografia expográfica, incorporando temas da arquitetura paulista ao *exhibition design* e procurando adotar soluções baratas e de fácil manutenção. Como resultado, o novo museu apresenta um certo caráter híbrido, criando soluções de interatividade radicalmente simples (como o manusear de um fichário que contém informações sobre os principais times do futebol brasileiro); que flertam contraditoriamente com soluções de alta tecnologia, como os campos virtuais. Em diálogo com o espírito de época internacional, o *design* brasileiro propõe uma atitude crítica em relação ao modelo global, questionando o alinhamento à ideologia do progresso baseada no desenvolvimento tecnológico. Afinal, o caso brasileiro deveria ser uma experiência de expografia interativa. Mas pobre!¹¹⁷.

¹¹⁷ Referência à ideia de museografia pobre, defendida pela arquiteta Lina Bo Bardi. Para mais informações, ver: PERROTTA-BOSCH, 2021.

O futebol nosso de todo dia

A narrativa curatorial do Museu do Futebol pretendia encarar o esporte a partir de sua presença no cotidiano dos brasileiros, estimulando o senso de pertencimento e identidade desenvolvidos no dia a dia dos apaixonados pelo esporte. Tal aproximação privilegia o caráter afetivo que envolve o ato de torcer, materializado em uma série de objetos que rememoram a paixão do torcedor por seu time do coração: bandeiras, flâmulas, figurinhas, chaveiros, selos, dentre tantos outros. Essa relação está enunciada no primeiro ambiente do museu, que pretende garantir o engajamento emocional do visitante com o tema-gerador institucional: o *Grande Hall*, também conhecido como “**Grande Área**”. O painel desenhado por Thomas e Tassara ocupa tridimensionalmente a entrada do museu, subindo pelas paredes até quase atingir o teto (**Figura 92/ Figura 93**). Ali estão dispostas réplicas, fora de escala, de objetos relacionados à memória das torcidas: adesivos, miniaturas, embalagens, capas de revista, peças gigantes de futebol de botão, dentre outros. A disposição dos objetos nos painéis não é realizada de maneira aleatória; muito pelo contrário. O princípio de composição adotado busca atingir um efeito estético garantido pela alteração das dimensões reais dos objetos, pelo *design* regular do dispositivo expográfico (que apresenta tamanhos padronizados para a apresentação das reproduções) e pela homogeneização dos tons que compõem a paleta de cores. Representar o torcer se torna uma ação prioritária, mais do que registrar a memória dos objetos do cotidiano que pertencem aos torcedores.

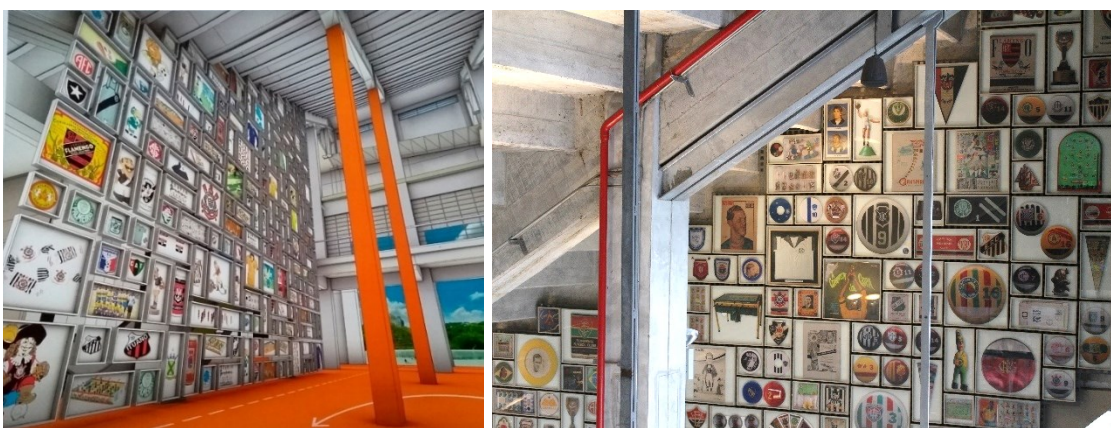


Figura 92. Modelo 3D. Projeto do *Grande Hall* no Museu do Futebol. Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2007, p. 17.
Figura 93. Detalhe do *Grande Hall*. Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

A opção adotada nega uma possibilidade efetiva de desenvolver o colecionismo material no museu, privilegiando um processo de estetização do ato de torcer. Como vemos, a composição do ambiente estimula o estabelecimento de relações carinhosas com objetos do passado; sem evocar, contudo, a materialidade das coisas. Resgatar o campo afetivo do futebol se torna o tema principal da sala, mais do que preservar registros materiais dessas práticas de colecionismo individual, realizadas de maneira difusa pelos torcedores. A opção expográfica adotada, de caráter não realista, revela a entrada de uma certa “lógica de performance” ao pensamento contemporâneo dos museus, que mediatiza o objeto museal, destituindo-o de sua importância. O objeto real é substituído por sua imagem. O gesto reafirma o processo de dessacralização do colecionismo material, recusando a veracidade e autenticidade dos objetos, substituídos por uma experiência estética. A expografia se sobrepõe ao colecionismo material, flexibilizado em face das aproximações do museu ao universo do entretenimento cultural. O painel da “Grande Área” revela a estetização dos objetos que compõem a vida cotidiana, recorrente no desenvolvimento do capitalismo experiencial associado à economia transestética (LIPOVETSKY & SERROY, 2016).

O *design* do dispositivo assume um certo decorativismo ao mesmo tempo afetivo e extravagante, vinculando-se a uma estética do supérfluo que busca resgatar os prazeres da vida cotidiana. Representadas no painel, estão dispostas cópias de objetos a princípio sem valor ou refinamento

estético, mas que muito representam o carinho de seus donos pelos respectivos clubes. Apartado da dimensão do realismo; o Museu do Futebol desenvolve uma abordagem estetizada do tema do *kitsch*, recuperando o estado de espírito que se cristaliza em objetos industrialmente produzidos e massivamente comercializados. Alguns desses itens não possuem uma finalidade específica, revelando a alegria do consumo e a felicidade em possuir coisinhas (muitas delas baratas e acessíveis) que revelam o amor pelo clube do coração. A própria disposição do painel da “Grande Área” se baseia no princípio da acumulação ou atravancamento (MOLES, 2007), buscando a inclusão de objetos aceitáveis para o público massivo que se aproximam de padrões médios de exigência estética. A abordagem do futebol nosso de todo dia, visto como um tema central para a cultura brasileira, recupera aspectos presentes em uma grande exposição concebida (mas nunca realizada) por Lina Bo Bardi para o SESC Pompeia em homenagem ao jogador Garrincha, intitulada “Futebol-Futebol!” (Figura 94/ Figura 95); apesar de não sabermos se Thomas e Tassara efetivamente conheciam esses croquis da arquiteta.

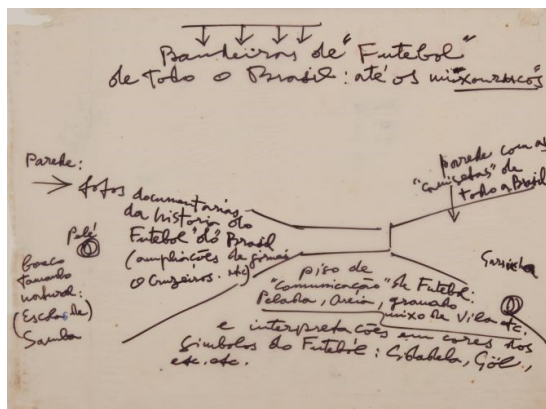


Figura 94. Croqui para “Futebol – futebol”. Lina Bo Bardi. Exibido na exposição “Brasilidade: Pós-Modernismo”, 2022. CCBB-SP. Fonte: Acervo Valéria Rodrigues.

Figura 95. Croqui para exposição “Futebol – futebol”. Lina Bo Bardi. Fonte: Acervo Instituto Bardi, acesso em 14 mar. 2022.

Como podemos vislumbrar pelos desenhos, trata-se de uma exposição que privilegia o cotidiano do futebol. No teto, estariam penduradas “bandeiras de futebol de todo o Brasil: até os mixurucos” (INSTITUTO BARDI, acesso em 2022). Segundo ela descreve, as paredes receberiam objetos sem valor de relíquia, como “fotos, documentários da história do futebol do Brasil, ampliações de jornais, etc.” (INSTITUTO BARDI, acesso em 2022). Haveria, também, uma parede exibindo “camisetas de todo o Brasil” (INSTITUTO BARDI, acesso em 2022). No chão, ela previu a instalação de um “piso de comunicação de futebol: areia, gramado mixo de vila, etc. e interpretações em cores dos símbolos do futebol: cidadela, gol, etc., etc.” (INSTITUTO BARDI, acesso em 2022). Essa exposição não realizada pode ser tomada como um possível antecedente para a concepção do Museu do Futebol; seja pelo caráter lúdico e festivo, ou pela tentativa de aproximação ao cotidiano do esporte e seu valor afetivo. Não se pode deixar de reparar na semelhança, em termos de *design*, entre o croqui de Lina Bo Bardi e a Grande Área de Thomas e Tassara; incluindo a ocupação integral do espaço, com elementos coloridos distribuídos do piso ao teto. Algumas soluções expográficas sugeridas pela arquiteta, entretanto, foram deslocadas para outras seções do museu. As bandeiras penduradas no teto foram dispostas na descida por escadas rolantes que antecedem a sala “Jogo de Corpo”; e a apropriação do piso como elemento de comunicação está presente em “Números e Curiosidades”. A própria representação de um garoto brincando com uma bola, presente no croqui da arquiteta, indica o pensamento da exposição como uma estratégia de ativação dos sentidos do visitante. Esse espírito foi claramente recuperado na seção “Jogo de Corpo”, que finaliza o percurso pelo Museu do Futebol. Como vemos, o espírito do cotidiano do futebol enunciado por Lina foi retrabalhado, convertendo-se em uma versão estetizada e contemporânea planejada para o Pacaembu.

Exaltação, uma experiência de arte total¹¹⁸

Areia, terra, umidade, concreto aparente. A sala contempla desde o avesso das arquibancadas às fundações do Pacaembu. Depois de passar por uma porta giratória, o visitante sobe por uma escada rolante e encontra um lugar surpreendente, que revela o aspecto ‘surreal e sombrio’ (MUNHOZ, 2015) das catacumbas do estádio. O espaço correspondia ao ponto em que a estrutura do equipamento esportivo se apoia na topografia do lugar e passa a conformar o volume frontal, que é a fachada principal do Pacaembu. Desde o começo do projeto, pretendia-se criar uma sala dedicada aos torcedores do futebol. Inicialmente, a ‘Sala das Torcidas’ estaria prevista para o início do percurso (no lugar hoje ocupado pela seção Anjos Barrocos) (**Figura 96**). Em paralelo, sabia-se da existência daquele vazio por conta da análise do projeto de arquitetura original, de Ramos de Azevedo e Severo Villares. Mas, em suas fases iniciais, planejava-se que o espaço seria ocupado pelo auditório do museu. Durante as etapas de prospecção dos pilares de sustentação das arquibancadas, “descobriu-se uma verdadeira caverna escondida” (KAZ, 2014, p. 74). O espaço imprevisto foi batizado por Mauro Munhoz de “catedral” (MUNHOZ, 2015). A arquiteta da Fundação Roberto Marinho, Lucia Basto, teria ficado encantada com o inusitado ambiente revelado durante o estudo do edifício, e chamou imediatamente a *designer* Thomas para que visse aquele local inesperado. Em resposta, Daniela propôs que se implantasse a experiência expositiva naquele lugar. “Foi assim que surgiu a *Exaltação, do nada*” (BASTO, 2021) – conta a arquiteta Lucia.



Figura 96. Sala da Exaltação (no lugar onde atualmente está a sala Anjos Barrocos).
Fonte: MUSEU DO FUTEBOL, 2006, p. 26.

A decisão de deslocar a sala para a gruta úmida abaixo do estádio foi tomada a partir de um debate intenso que envolveu as equipes de arquitetura, museografia, curadoria e os coordenadores da Fundação Roberto Marinho (MUNHOZ, 2015; WENZEL & MUNHOZ, 2012). Foi feito todo um esforço de compatibilização orçamentária para permitir a instalação do ambiente expográfico no local (BASTO, 2021). O novo posicionamento da Exaltação acentuaria os efeitos dramáticos pretendidos para o espaço, evocando “a lembrança de subir por elevadores no Estádio do Maracanã e ser surpreendido pela explosão da torcida” (MUNHOZ, 2015) (**Figura 97**). Os elevadores do Maracanã foram convertidos em escadas rolantes no Pacaembu. Essa solução seria muito mais econômica do que a implantação do auditório naquele lugar, que foi deslocado para o pavimento térreo. Sua nova localização demandou a remoção de três pilares

¹¹⁸ Entrevista concedida por Mauro Munhoz, em 16 mar. 2015.

e a instalação de três vigas protendidas. Optou-se por deixar à mostra, porém, as fundações do edifício encontradas durante a escavação do volume. O nome do novo auditório, Armando Nogueira, homenageava um dos principais cronistas esportivos do país (KAZ, 2014). Suas poltronas multicoloridas inspiraram-se na camisas dos torcedores, criando uma atmosfera alegre e afetiva. Em contrapartida, tornar transitável o local de implantação da nova 'Sala das Torcidas' demandou a instalação de uma pequena plataforma, da qual os visitantes assistem a projeções audiovisuais realizadas em telas e no próprio avesso das arquibancadas. A experiência multissensorial adequa-se perfeitamente a perfis de aprendizagem sinestésicos, estimulando a especificidade da sensação espacial. É um lugar único. Dada a simetria do volume frontal do edifício, sabe-se que existe um espaço equivalente na outra extremidade do percurso. Mas optou-se por manter essa área fechada; pois não faria sentido, para a narrativa curatorial, a repetição da experiência (MUNHOZ, 2015).



Figura 97. Sala da Exaltação. Museu do Futebol.

Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/02.021/1479>>. Acesso em: 03 out. 2021.

As imagens que compuseram o espetáculo audiovisual foram cedidas pela Rede Globo e editadas pelo artista multimídia Tadeu Jungle, que tinha participado das equipes que montaram o Museu da Língua Portuguesa (KAZ, 2014). Não raramente, o visitante-torcedor permanece nessa sala até assistir à projeção de seu time do coração¹¹⁹. Estudos mostram que a Exaltação é um dos ambientes em que alguns visitantes dispendem mais tempo, entretendo-se com o potente espetáculo audiovisual (LUPO, 2018). A sala também pode ser considerada o ápice do percurso narrativo (DAVALLON, 1999), isto é, um dos momentos mais importantes para a construção de uma experiência museal memorável e impactante. Esse é um dos pontos do percurso em que se tornou mais visível a colaboração interdisciplinar entre arquitetura, museografia e curadoria; apesar de que essa integração esteve presente durante todo o processo de projeto. Segundo o curador Leonel Kaz, “*não houve predominância da curadoria ao projeto de arquitetura ou de cenografia, foi concebido tudo junto*” (KAZ, 2015). Conforme o arquiteto Felipe Tassara, “*não houve domínio de curadoria, arquitetura ou cenografia. Tudo foi projetado em conjunto. A reunião multidisciplinar foi muito enriquecedora*” (TASSARA, 2018). A Exaltação pode ser considerada o

¹¹⁹ Observação *in loco* durante elaboração da dissertação de mestrado, apresentada pela autora à FAU USP, em 2018.

resultado síntese dessa colaboração, de modo que a sobreposição de significados obtidos através da colaboração multidisciplinar resultou na potencialização extrema da experiência espacial, criando uma singular “obra de arte total” (MUNHOZ, 2015).

Spatial editing paulista?

A abordagem contextualista adotada pelo arquiteto Munhoz partiu da investigação profunda da história do lugar, de suas características naturais e construídas, e da interlocução estabelecida com as equipes de projeto. A intervenção no edifício existente considera a importância da minimização dos impactos ambientais causados pela destruição de estruturas antigas e construção de novas arquiteturas. Ainda, incorpora uma referência importante para a concepção arquitetônica de Mauro Munhoz: a obra de Frank Lloyd Wright. Na época da graduação, Munhoz passou um ano nos Estados Unidos e, nesse período, teve um contato intenso com a obra do arquiteto estadunidense. Nas palavras de Munhoz, “o que me encanta na obra de Wright é a busca pela singularidade do território” (MONOLITO, 2018, p.18). A proposta do arquiteto paulista sugere intervenções radicais no edifício do Estádio do Pacaembu, “feitas por subtração” (MUNHOZ, 2015); com o objetivo de valorizar a capacidade técnica da engenharia paulista, que permitiu a construção da estrutura do estádio, deixada sempre visível. A proximidade do discurso elaborado pelo arquiteto ao brutalismo paulista pode ser considerada uma referência natural ao profissional, cuja graduação e mestrado foram obtidos na FAU USP. O orientador de seu Trabalho Final de Graduação foi ninguém menos que João Batista Vilanova Artigas (MONOLITO, 2012). A influência da arquitetura paulista, o interesse contextual e a habilidade com o uso da madeira (demonstrada pelo arquiteto em seus projetos residenciais) são importantes questões que orientaram os processos de tomada de decisão durante o projeto do Museu do Futebol.

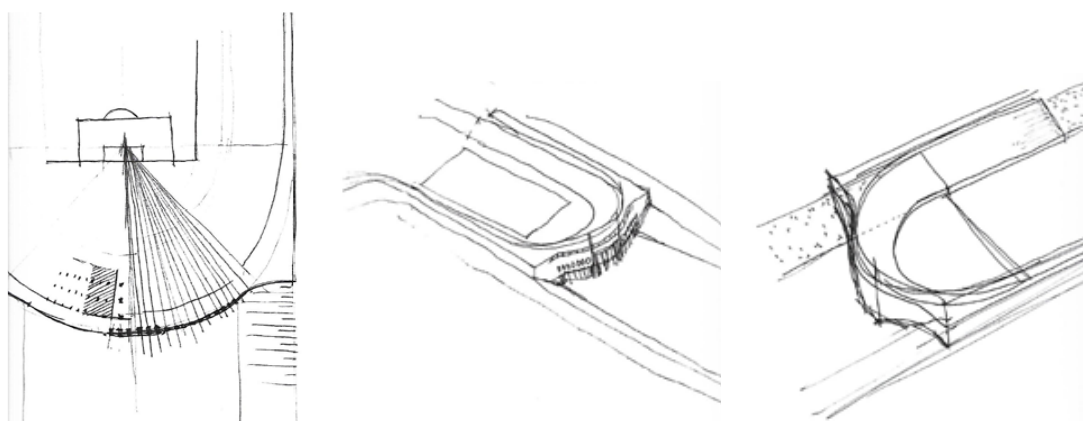


Figura 98. Croquis de Mauro Munhoz para o Museu do Futebol.
Fonte: WENZEL & MUNHOZ, 2012, pp. 116-150.

O Museu desenhado para o Pacaembu consistia numa intervenção de revitalização de infraestruturas existentes (GORSKI, 2003), evocando uma perspectiva que se tornou corrente na prática arquitetônica contemporânea e trazendo consigo uma nova sensibilidade plástica que valoriza a estratificação temporal, a sobreposição de discursos e a permanência do antigo (BASTOS & ZEIN, 2015). Não se tratava, porém, de uma proposta de mínima intervenção (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014). Muito pelo contrário, a supressão de alvenarias e forros internos conferem ao projeto um caráter radical e transformador. O Museu do Futebol recuperou uma certa noção de “restauro vivo”, presente em algumas das mais conhecidas obras da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (tais como o Solar do Unhão e o SESC Fábrica da Pompeia). No cerne das preocupações de Lina, estava a integração histórica do edifício nos fluxos contemporâneos e a potencialização dos usos do lugar. Distanciando-se do restauro filológico e científico, essa perspectiva não se configura como unanimidade dentre os especialistas em conservação. Apesar disso, o anteprojeto foi aprovado pelo Conpresp e

Condephaat em 2005; e os órgãos acompanharam de perto as obras (que duraram dezoito meses) e participaram dos processos de tomada de decisão (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2014). Ademais, o reaproveitamento de edifícios existentes é uma estratégia que se alinha ao tema da sustentabilidade, uma questão central para a agenda da arquitetura contemporânea (NESBITT, 2006; SYKES, 2013). Evoca, portanto, a responsabilidade social e o compromisso ético da arquitetura no sentido de contribuir para a minimização dos efeitos ambientais provenientes da própria construção civil. Nos Estados Unidos, por exemplo, o setor é responsável por cerca de 25% dos resíduos do país, de acordo com estimativas da Agência de Proteção Ambiental dos Estados Unidos (CHING, JARZOMBK & PRAKASH, 2016). A minimização dos impactos ambientais oriundos da construção civil é um tema fundamental ao qual espera-se que a arquitetura, socialmente engajada, ofereça respostas. No Museu do Futebol (**Figura 98**), o caminho encontrado foi a reciclagem do complexo esportivo.

A intervenção apresentada aos órgãos de preservação patrimonial para a conversão em museu do volume edificado que continha vestiários, áreas administrativas, restaurante e bilheterias envolvia a demolição de grande parte das alvenarias internas presentes no espaço. Como justificativa para a radical transformação proposta, considerou-se que as divisórias em questão não guardavam o testemunho de técnicas únicas e singulares (em perigo de extinção); e que a detalhada documentação fotográfica executada antes da obra permitiria sua eventual reconstrução no futuro (WENZEL & MUNHOZ, 2012). O argumento, como vemos, alude ao princípio da reversibilidade da intervenção¹²⁰. O cerne do projeto estava na preservação da estrutura de concreto dos anos 1930, considerada o que havia de mais singular no edifício existente. Incorporando um pioneiro uso do concreto armado na cidade de São Paulo, a precisa geometria da estrutura foi desenhada a partir de eixos radiais que tomam como base a marca do pênalti no gramado. Essa justificativa fundamentou até as soluções projetuais que assumiram caráter mais invasivo, como a criação do grande *hall* (inicialmente chamado de “Bola no Pé”), com pé direito triplo (MUSEU DO FUTEBOL, 2007). Na concepção do projeto, era importante que o visitante compreendesse tridimensionalmente o espaço. Para criar a área de recepção, foi necessário demolir vigas e lajes, assim como realizar obras de reforço estrutural. Embora inicialmente os arquitetos tenham sugerido a manutenção das marcas deixadas pela intervenção, associada ao reforço estrutural que incluía a instalação de tirantes de aço presos no teto e no piso (WENZEL & MUNHOZ, 2012); a solução final adotada previu o envelopamento dos pilares, ainda que essa ação escondesse elementos da estrutura original do edifício.

Como resultado da premissa projetual aplicada ao Estádio do Pacaembu, o avesso das arquibancadas se mantém visível durante todo o percurso, contribuindo para a ambientação do Museu do Futebol. Conforme explica o arquiteto: “*não há forros novos, nem fechamentos desnecessários. Todas as instalações novas, como os aparelhos de ar-condicionado e os dutos de ventilação, empregam aço galvanizado e estão descoladas da estrutura original*” (WENZEL & MUNHOZ, 2012, p. 126). A postura projetual adotada recupera um certo moralismo contra o uso de revestimento, reforçando o compromisso ético da arquitetura com a exposição da estrutura, que não pode ser ocultada. Até mesmo em soluções não realizadas, estava presente certo entusiasmo com a possibilidade de expor a estrutura de concreto do estádio; como mostra um desenho feito à mão que explora a possibilidade de remoção do teto curvo de estuque instalado na entrada do Pacaembu (WENZEL & MUNHOZ, 2012) (**Figura 99**). Com a retirada desse forro, seria possível vislumbrar o avesso da arquibancada de maneira ainda mais evidente. A proposta foi abandonada, porém, por questões orçamentárias e pelo fato de a onda de estuque ter sido considerada pelos órgãos de preservação um testemunho da arquitetura de época, devendo ser mantida. O mesmo desenho mostra alguns desejos do arquiteto Munhoz que não chegaram a ser realizados, como a permeabilidade visual obtida entre o interior do estádio e a topografia do bairro do Pacaembu, visível através da transparência atribuída aos conhecidos óculos redondos que compõem a fachada do edifício. Entretanto, a necessidade de

¹²⁰ A re-trabalhabilidade da intervenção é um princípio que deve nortear ações em edifícios de interesse patrimonial. Para mais informações, ver KÜHL, 2008.

escurecimento dos espaços interiores em função da expografia interativa levaram ao desenho de anteparos internos (imperceptíveis quando vistos de fora), mas que funcionariam como pequenos brises que regulam as condições de luminosidade nos ambientes interiores; mantendo, porém, uma vista filtrada do bairro do Pacaembu.



Figura 99. Desenho do projeto do Museu do Futebol. Destaque para a remoção do forro curvo de gesso, deixando visível o avesso das arquibancadas. Os painéis expográficos da Grande Área não ocupavam o pé direito triplo, nesse desenho. Fonte: WENZEL & MUNHOZ, 2012, p. 153.

Evocando princípios característicos da arquitetura paulista (BASTOS & ZEIN, 2015), as instalações aparentes pretendiam facilitar a instalação e manutenção dos equipamentos expográficos, considerando “a arquitetura como suporte para infinitas museografias” (MUNHOZ, 2015). Apesar de tomar como premissa a importância da imersão do visitante na experiência narrativa, a infraestrutura responsável pela criação de efeitos cênicos (tais como projetores e outros equipamentos sonoros) está visível aos olhos do público no Museu do Futebol. Como observa Hugo Barreto, “eu acho que a Daniela Thomas é mais formalista, mais paulista (apesar de que ela é carioca, nasceu no Rio de Janeiro). Mas ela tem um quê dessa arquitetura modernista e brutalista, praticada em São Paulo, no seu próprio repertório” (BARRETO, 2021). A postura projetual de Munhoz se recusa a esconder os truques mágicos da expografia, rejeitando o ocultamento dos mecanismos de funcionamento da exposição. Se procurar com atenção, o visitante certamente encontrará os projetores que criam o efeito flutuante dos principais ídolos do futebol brasileiro na sala Anjos Barrocos. O caráter pedagógico da intervenção não deixa de recordar a abordagem do mestre Artigas presente em grande parte de suas obras – sobretudo quando se tratava do projeto de uma escola de arquitetura, o edifício da FAU USP (BUZZAR, 2014). No Museu do Futebol, a arquitetura de Munhoz pretende se despojar do que é supérfluo, reforçando o compromisso com o uso de materiais simples, o didatismo construtivo e a materialidade brutalista. Tais operações alinham-se às restrições econômicas inerentes à condição de subdesenvolvimento e à falta de disponibilidade de recursos.

Como vemos, a arquitetura de Mauro Munhoz e a expografia de Daniela Thomas e Felipe Tassara oferecem um viés crítico à noção de ‘caixa preta’ (CIFUENTES, 2011) que, no campo da museologia, é entendida como um modelo de criação de espaços fechados e escuros que buscam favorecer a imersão narrativa do indivíduo. O projeto de ambientes dotados de baixa luminosidade e o ocultamento intencional de equipamentos infra estruturais contribuem para conferir ao ambiente certa aura de encantamento *high tech*. Apesar de promover uma experiência linear de caráter imersivo, o Museu do Futebol rejeita qualquer artifício que oculte

a compreensão de seu funcionamento expográfico. A relação estabelecida entre arquitetura e mídias tecnológicas é permeada por um compromisso ético acordado entre as partes. Ademais, a concepção de uma mostra multimídia sugere novas questões para a elaboração do programa de necessidades, como a redução de áreas destinadas às reservas técnicas e a inclusão de espaços de edição e tratamento de acervos digitais (LUPO, 2018). No Museu do Futebol, foi implantado um Núcleo de Tecnologia a partir do *software Watch Out*, que permite o controle e monitoramento de salas, *games*, monitores e projetores. A infraestrutura instalada impressiona, demandando o uso de cento e vinte computadores e mais de 10mil m² de cabos (KAZ, 2014). No final da década de 2000, a presença de salas de controle era uma especificidade da expografia tecnológica.

A relação com a tecnologia expográfica é uma premissa fundamental para a concepção arquitetônica do Museu do Futebol, demonstrando o enfrentamento de questões contemporâneas ao momento de sua composição. Entretanto, também no discurso de Munhoz está presente uma abordagem crítica sobre o tema. Segundo ele, “no Museu do Futebol, não se fecha os olhos para as novas técnicas” (MUNHOZ, 2015). As tecnologias da comunicação existem e são usadas sem grandes pudores, favorecendo a imersão profunda do visitante com o conteúdo narrativo apresentado. Entretanto, “*quaisquer recursos utilizados como muletas não levam muito longe*” (MUNHOZ, 2015). Por essa razão, é importante estar ciente do papel fundamental que assume a arquitetura nesse contexto: “*articular de maneira profunda todas as dimensões, sem ceder a reduções fáceis*” (MUNHOZ, 2015). E, nesse sentido, a principal estratégia mobilizada foi a ênfase à experiência espacial, tomando-se partido da materialidade do edifício existente.

O avesso das arquibancadas, tornado aparente, estabelece um diálogo constante entre o futebol (tema gerador da exposição) e as múltiplas representações do esporte, apresentadas no decorrer do percurso museográfico. A tectônica do edifício foi tomada como antídoto à imersão tecnológica. Nesse sentido, uma das principais premissas que norteou o desenvolvimento do projeto foi a intenção de colocar o visitante em contato direto com a arquitetura do estádio, “*reforçando a ideia de que a própria construção é parte integrante da exposição*” (WENZEL & MUNHOZ, 2012, p. 118). Tal posicionamento recupera o interesse fenomenológico pela materialidade da arquitetura, entendida como promessa de autenticidade e verdade em meio a um mundo fugidio e efêmero. Essa proposta retoma a abordagem fenomenológica de Christian Norberg-Schulz, privilegiando um retorno à materialidade das coisas em oposição a abstrações mentais (NORBERG-SCHULZ, cf. NESBITT, 2013). Para Kenneth Frampton, a construção é um ato essencialmente tectônico, e não cenográfico (FRAMPTON, cf. NESBITT, 2013). A tectônica da edificação, portanto, opera como um antídoto à desmaterialização da vida contemporânea, mediada pelas tecnologias da comunicação.

A postura projetual adotada desdobrou-se numa série de espaços diversificados e interessantes, criando variadas formas de aproximação e visualização do edifício existente. Essa característica é percebida por Abílio Guerra na breve crítica publicada na Revista Vitruvius, “*Museu do Futebol: uma pedagogia do olhar*” (GUERRA, 2011). O projeto de Munhoz inclui a possibilidade de acesso às arquibancadas do estádio, criando um momento de descompressão em que o visitante-torcedor vislumbra a maravilha do gramado e das arquibancadas vazias do Pacaembu. Conforme observa o arquiteto Felipe Tassara, “*o acervo é o estádio*” (TASSARA, 2018). O acesso às arquibancadas cria um mirante para a contemplação da arquitetura e da paisagem. A solução responde com inteligência a uma questão de ordem técnica: a necessidade de posicionamento das rotas de fuga. Dada sua condição topográfica singular, interpretou-se que os quatro pavimentos do edifício se conectavam com o nível do terreno; como se o edifício fosse composto por quatro pavimentos térreos (WENZEL & MUNHOZ, 2012). Por essa razão, não foi necessária a inclusão de escadas de incêndio enclausuradas, que certamente comprometeriam a espacialidade interna do edifício. Algumas aberturas para as arquibancadas ou para os taludes laterais foram convertidas em rotas de incêndio. Um desses pontos, integrado à seção “*Números e Curiosidades*” foi incorporado à exposição permanente do museu, que se abre para um mirante do estádio (**Figura 100/ Figura 101**). O mesmo recurso está disponível na ala leste;

mas considerou-se que a experiência deveria acontecer uma única vez durante a narrativa museal apresentada.



Figura 100. Visita à arquibancada, vista do gramado. Fonte: Acervo da autora.

Figura 101. Vista do estádio, a partir de abertura na seção Números e Curiosidades. Fonte: GUERRA, 2011.

Outra possibilidade importante aberta pelo projeto de arquitetura foi a visitação do percurso que levava os jogadores dos vestiários diretamente ao campo de jogo (**Figura 102/Figura 103**). Nesse momento, o público é convidado a assumir a postura de um visitante-jogador, vivenciando uma experiência impressionante de acesso ao gramado e vislumbre do estádio de um ponto de vista pouco frequente (comumente disponível apenas para profissionais do ramo e crianças, que acompanham seus ídolos quando entram em campo). Essa experiência ainda pode ser potencializada por instalações sonoras implantadas no ambiente, simulando as emocionadas batidas do coração ou o ruído das torcidas. O túnel seria acessado pela seção dedicada ao recebimento de exposições temporárias: a sala Osmar Santos, cujo nome homenageia um dos mais importantes radialistas esportivos do país. A experiência excepcional de percorrer o túnel foi aberta ao público pela primeira vez por ocasião da celebração do aniversário de dez anos do Museu do Futebol (SISEM-SP, 2018). O espaço, entretanto, permanece passível de apropriação em outras ocasiões, como exposições temporárias.

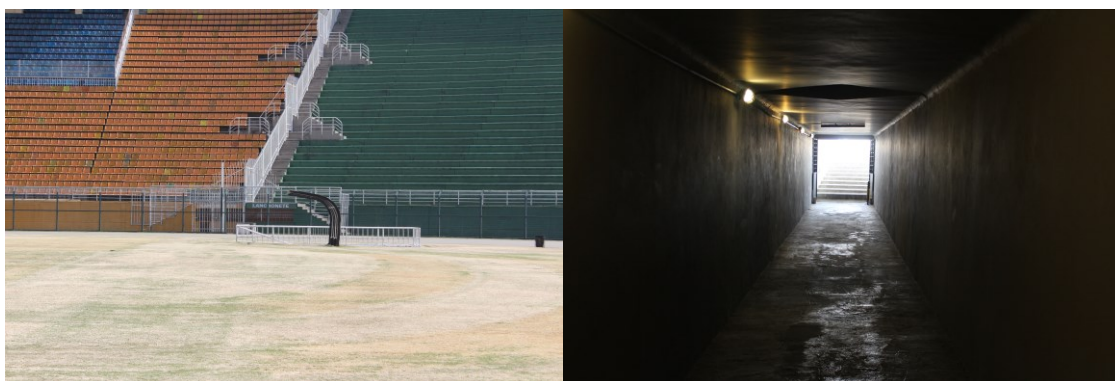


Figura 102. Vista do gramado. Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

Figura 103. Túnel de acesso ao gramado. Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

Igualmente, outras soluções buscaram criar novos pontos de vista de aproximação à arquitetura do estádio, com destaque para a passarela de madeira, desenhada para permitir a ligação física entre as duas alas do edifício no segundo pavimento. Essa solução foi escolhida em detrimento de uma outra possibilidade: a de utilizar um corredor interno de circulação atrás do grande teto curvo de estuque. Preferiu-se a estrutura externa devido aos enquadramentos visuais garantidos por essa solução, que permitia a visualização em detalhe do bem trabalhado teto original do pórtico monumental, numa espécie de *zoom*. Além disso, a passarela externa possibilitaria a vista para a Praça Charles Müller, a partir da qual o visitante poderia contemplar a feira livre, montada em alguns dias da semana, ou as kombis que costumavam estacionar no local para vender bandeiras, flâmulas e camisas não-oficiais dos principais times de futebol (**Figura 104**). Mais ao fundo, seria possível contemplar os bairros próximos e, quando o céu está aberto, a própria

Serra da Cantareira (WENZEL & MUNHOZ, 2012). O respeito pelo edifício existente, segundo Ignasi de Solà Morales, gera um sentimento subjetivo de reconforto, contribuindo para afirmação de uma sensibilidade coletiva sintética (SOLÀ-MORALES, cf. NESBITT, 2013). Em contraponto, é importante o estabelecimento do diálogo entre o antigo e o novo. Na passarela, o uso da madeira bruta (cumaru, proveniente de área de manejo sustentável), obedece ao princípio da distinguibilidade da intervenção. Além disso, a solução também homenageia os processos de construção do próprio estádio – erguido a partir de fôrmas preenchidas com concreto e ferro. Antes efêmeras, as estruturas de madeira agora se tornaram permanentes. Mais uma vez, a solução adotada evoca o diálogo com aspectos tradicionais da arquitetura paulista.



Figura 104. Praça Charles Müller, em frente ao Museu do Futebol. Fonte: Acervo da autora.

No projeto do Museu do Futebol, os seguintes aspectos chamam a atenção: a capacidade de controle das visuais planejado por Mauro Munhoz; a alternância entre espaços de imersão e ambientes abertos (permitindo a vista de dentro para fora); a aproximação e afastamento do visitante a determinados elementos da arquitetura (como o solene acabamento do volume central do edifício visível da passarela de madeira, ou a estrutura das arquibancadas que é vista ora por cima, ora pelo avesso); o espetáculo audiovisual que mostra o ponto de encontro da estrutura de concreto com a topografia do lugar; a possibilidade de o visitante-torcedor acessar as arquibancadas e de o visitante-jogador literalmente entrar em campo. As soluções projetuais aproximam-se contundentemente da noção de manipulação espacial, também conhecida como *spatial editing* (MIGLIORE, 2020). Esse conceito, transposto do mundo do cinema, situa a narrativa espacial como uma composição de micro sequências estruturadas por meio de tempos e ritmos variados. Torna-se fundamental a criação de caminhos possíveis e múltiplos, pensados em função do visitante e que permitam a exploração mais aprofundada do conteúdo a partir da interatividade. O projetista atua quase como um diretor de cinema, visando conceber uma espécie de “*diorama multimídia interativo*”, produto da integração entre elementos virtuais e físicos no espaço. Nesse sentido, os *designers* de exposição:

[...] não mais são obrigados a projetar estruturas expositivas, mas a projetar relações entre o espaço e os objetos, entre os objetos e as pessoas, entre as pessoas e o espaço. Eles ainda são responsáveis por criar a sutil direção que deve ir além da história do antigo museu. Devem estar atentos às potenciais qualidades narrativas dos lugares e trabalhar com a construção de uma nova relação entre conteúdo e visitante, desenvolvendo diferentes interpretações para envolver públicos altamente diversificados em termos de idade e interesses (CRESPI, 2020, p. 70, trad. nossa).

Apesar de não abordar esse conceito diretamente em suas entrevistas, depoimentos ou textos publicados; o arquiteto paulista demonstra claramente ter conhecimento das necessidades de um ambiente que conduz o visitante por uma experiência espacial. Com precisão, Munhoz

distribuiu pelo Museu do Futebol momentos em que seria necessária a imersão do visitante em espaços escurecidos; em outros pontos, seria importante criar situações de relaxamento da vista e conexão com os exteriores (HUGHES, 2015). Os deslocamentos ocasionados pelos enquadramentos visuais sucessivos do estádio histórico e da paisagem promovem uma interessante sobreposição de significados que intensificam a experiência espacial, sobretudo em função da articulação com a proposta museográfica e o conteúdo apresentado. Torna-se singular, no entanto, a adaptação dessas ideias que circulavam amplamente na produção contemporânea da arquitetura internacional (norteando inclusive a produção de alguns escritórios estrangeiros, como o nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro, como veremos em detalhes mais adiante) à uma abordagem contextual do histórico Estádio do Pacaembu, apresentando concomitantemente claras referências às tradições arquitetônicas do brutalismo paulista (MONOLITO, 2012). Configura-se, com essa intervenção, uma crítica aos padrões internacionais de expografia, estabelecida sobretudo a partir da recusa ao ocultamento da infraestrutura expositiva. Seria essa intervenção uma espécie de *spatial editing* paulista?

Cabral, Teixeira e Blatter vão ao Pacaembu

A inauguração do Museu do Futebol impressionou a muitos. Em 29 de setembro de 2008, participaram do evento solene convidados e autoridades, incluindo o governador do Estado de São Paulo, José Serra; o Ministro dos Esportes, Orlando Silva; o Secretário Municipal de Esportes, Walter Feldman; o Presidente da CBF, Ricardo Teixeira; e o presidente da Fundação Roberto Marinho, José Roberto Marinho (GI, 2008) (**Figura 105**). Seu discurso valorizou a importância da conexão entre o popular esporte e a cultura brasileira. O Museu do Futebol teria deslumbrado até mesmo a Pelé, cujo vídeo recepciona o visitante ao subir as escadas rolantes da Grande Área (GI, 2008). O novo museu teria inspirado muita gente que desenvolvia planos ambiciosos para o Rio de Janeiro. Em maio de 2009, a capital fluminense foi definida como cidade-sede da Copa do Mundo de Futebol (2014); projeto conduzido com empenho pelo presidente da CBF, associação privada que se dedica à organização de eventos esportivos. Em outubro do mesmo ano, a capital carioca foi anunciada como cidade-sede dos Jogos Olímpicos de 2016. O resultado positivo foi obtido apenas a partir da terceira candidatura submetida pela cidade ao Comitê Olímpico Internacional, elaborada em 2006¹²¹. Naquele momento, a cidade se preparava para receber um expressivo conjunto de eventos internacionais de grande porte, incluindo os Jogos Mundiais Militares (2011), a Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável (Rio + 20, 2012), a Copa das Confederações (2013), a Jornada Mundial da Juventude (2013), a Copa do Mundo de Futebol (2014), a celebração do aniversário de 450 anos do Rio de Janeiro (2015) e os Jogos Olímpicos e Paralímpicos (2016).



Figura 105. Inauguração do Museu do Futebol, no Estádio do Pacaembu. 29 set. 2008. Da esquerda para a direita: José Serra, José Roberto Marinho e Sérgio Cabral Filho. Foto: Juan Guerra/ AE. Fonte: GI, 2008.

Em setembro de 2009, durante uma solenidade que reuniu autoridades esportivas e representantes políticos, a CBF chegou a lançar a pedra fundamental de seu novo Centro de Treinamento (CT) a ser erguido na capital fluminense, na Barra da Tijuca (SÁNCHEZ, 2009). A nova infraestrutura esportiva substituiria a Granja Comary, em Teresópolis. Segundo os planos de Teixeira, o projeto incluiria “um moderno centro de treinamento, que será usado pela seleção brasileira principalmente na Copa do Mundo de 2014, e o Museu do Futebol, que irá resgatar toda a rica história do futebol pentacampeão do mundo” (TEIXEIRA, cf. UOL ESPORTE, 2009). O Rio de Janeiro também queria seu Museu do Futebol. Desse evento, participaram o então prefeito carioca, Eduardo Paes, o ministro Orlando Silva e o presidente da FIFA, Joseph Blatter. No

¹²¹ As propostas apresentadas em 1992 e 2004 acabaram sendo rejeitadas.

entanto, um imbróglie jurídico e dificuldades técnicas para a construção do novo CT conduziram ao engavetamento do projeto (KONCHINSSKI, 2012). Pouco tempo depois, a nova sede da CBF foi inaugurada em 2014 na Barra da Tijuca, num edifício que recebeu o nome do então presidente da CBF, José Maria Marin (AGÊNCIA ESTADO, 2014). Apenas um ano depois, ele foi preso nos Estados Unidos e condenado por crimes de corrupção, lavagem de dinheiro, formação de organização criminosa e fraude financeira (FELIPE, 2018).

O Museu da CBF acabou recebendo o nome de Museu da Seleção Brasileira (MUSEU DA SELEÇÃO BRASILEIRA, 2021). O equipamento cultural pretendia converter-se em um ponto turístico da capital fluminense, equivalente ao Museu do Pacaembu. A nova “Casa do Futebol Brasileiro” foi instalada dentro de um edifício situado na Avenida Luís Carlos Prestes, a apenas alguns metros da Cidade das Artes – um megaequipamento cultural projetado pelo arquiteto franco-marroquino Christian de Portzamparc, cuja extensa obra inclui a *Cité de la Musique* (1990) e a *Filarmônica de Luxemburgo* (1997-2005). O edifício multifuncional, cercado por grades e portões, não apresenta uma implantação convidativa à fruição pública. Sua fachada lisa foi convertida em uma espécie de *outdoor* para a exposição de uma grande publicidade contendo a imagem de um troféu (evocando estranhamente o conceito de galpão decorado, cunhado por Venturi, Scott Brown e Izenour na conhecida obra “*Aprendendo com Las Vegas*”, publicada em 1972) (EVERS, 2015). Ao contrário do projeto paulista, a expografia do museu carioca não propõe se relacionar com o espaço arquitetônico. A ênfase tecnológica atribuída ao espaço propicia a imersão completa do visitante. A narrativa da exposição carioca apresenta um recorte recuperando a memória da seleção brasileira; em contraponto ao caráter amplo assumido pela sede no Pacaembu. Outra diferença significativa é a exibição de acervos materiais, presente no Museu da Barra da Tijuca. Em contraponto à simplicidade da expografia interativa do projeto de Thomas e Tassara, o Museu da CBF se apresentava como um projeto alinhado aos elevados padrões do *exhibition design* internacional.

O projeto expográfico da Barra da Tijuca foi encarregado à empresa espanhola *Mediapro Exhibitions* (MEDIAPROEXHIBITIONS, 2021), responsável pelos *tours* imersivos apresentados no Estádio Santiago Bernabéu (Madrid, 2012), *Mondo Milan* (Milão) e *Camp Nou Experience* (Barcelona). Alguns anos depois, o escritório também conceberia o Museu do Clube Atlético de Bilbao (2017), *Messi 10 Challenge Laliga* (Barcelona, 2019) e o *Fifa World Football Museum* (Zurique, 2020). O projeto na capital fluminense assumia caráter fortemente *high tech*. O visitante é recebido em uma área onde se localizam duas grandes paredes interativas contando a história da CBF. Depois, é conduzido a um auditório em que assiste a um vídeo emotivo, dedicado ao futebol brasileiro. O percurso multissensorial foi dividido em cinco salas: ‘Origens’, ‘Uma Lenda Centenária’, ‘Uma Galáxia de Troféus’, ‘Reis do Mundo’ e ‘Nós Somos Canarinhos’ (CBF, 2014). O ambiente inicial (cujo nome reproduz o de uma das primeiras salas do Museu do Pacaembu) dedica-se aos primeiros anos da Seleção Brasileira. Na sequência, está disposta uma grande mesa multimídia que aborda aspectos históricos sobre a seleção. No principal espaço expositivo, são mostrados os cinco troféus conquistados pela seleção nas Copas de 1958, 1962, 1970, 1994 e 2002 (GLOBOESPORTE, 2014). O visitante encontra uma coleção de uniformes utilizados pelos jogadores da seleção. Em dispositivos expográficos adjacentes, é possível ouvir as narrações de gols e interagir com diversos módulos sensoriais. A expografia tecnológica não poupou recursos. Incluiu a instalação de projeções 360°, *video mapping*, realidade virtual, holografia e uma mesa interativa de quinze metros de comprimento.

Outra presença que teria se sentido inspirada a partir da visita ao Museu do Futebol foi o então governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho. O equipamento cultural situado nas entranhas do Pacaembu o teria impressionado consideravelmente. Conforme declarou publicamente, “*saio daqui com muita adrenalina na veia porque vi um museu extraordinário, um museu que não deve nada aos melhores museus do mundo*” (CABRAL FILHO, cf. MOREIRA, 2018, p. 134). Os “ciúmes” da instituição paulista teriam levado Cabral a pensar sobre a criação de um novo museu no Rio de Janeiro. Segundo André Weller, Cabral Filho teria dito: “*que museu eu vou fazer para o Rio de Janeiro? Um que tenha essa força aqui?*” (WELLER, cf. MOREIRA, 2018, p. 133). O

depoimento da arquiteta Lucia Basto, gerente de projetos da Fundação Roberto Marinho, também recupera esse momento. Segundo ela, no dia da inauguração do Museu do Futebol, Sérgio Cabral Filho teria dito: “*como é que a Fundação Roberto Marinho, que tem um DNA carioca, está fazendo esses museus maravilhosos em São Paulo e nada no Rio de Janeiro?*” (BASTO, 2021). E, a partir daí, ele teria manifestado a seguinte ideia: “*precisamos levar esses museus para o Rio [de Janeiro]*” (BASTO, 2021). À empolgação do político carioca, foi somado o grande entusiasmo demonstrado pelo então presidente da FIFA, Joseph Blatter. A visita realizada em janeiro de 2009 ao Museu do Pacaembu teria lhe causado enorme fascínio. Em suas palavras, “*este não é um museu sobre o jogo de futebol, mas sobre o mais importante no futebol: o povo que o pratica. Este não é um museu, é um lugar onde se vive*” (BLATTER, cf. KAZ, 2009). Ainda, Blatter interessou-se pelo fato de que “*não é um museu que só tem fotos e troféus. O lugar tem movimento, tem vida, assim como todo o povo brasileiro*” (BLATTER, cf. MOREIRA, 2018, p. 133). Depois dessa visita, Blatter teria chegado a afirmar: “*eu quero um para mim*” (WELLER, cf. MOREIRA, 2018, p. 133). Em decorrência dessa ‘empolgação’, Cabral Filho realizou um convite para que a Fundação Roberto Marinho se engajasse no projeto de uma nova sede para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Já que a referência direta para o novo MIS era o Museu do Futebol, a fundação carioca não hesitou em convidar novamente o escritório paulista T+T para encabeçar a concepção expográfica. A partir da articulação desses agentes, nasceu a narrativa tecnológica sobre a cultura carioca planejada para uma das praias mais conhecidas do mundo, e ainda não inaugurada.

Capítulo 5. Paço do Frevo

Entre os projetos realizados pela Fundação Roberto Marinho para as cidades de São Paulo (Museu da Língua Portuguesa e Museu do Futebol) e do Rio de Janeiro (MIS-Copacabana, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã), surgiu um hiato: o Paço do Frevo, no Recife. No contexto de preparação das principais capitais brasileiras para receber a Copa do Mundo de 2014, outras cidades se tornaram alvo de intervenções voltadas à inserção nas rotas do circuito turístico do país. Enfrentando um contexto de intervenções alinhado ao discurso do *city branding*, a cidade de Recife passou por uma série de ações que buscaram revitalizar e modernizar áreas fundacionais da cidade, afirmar o frevo enquanto patrimônio cultural da humanidade, bem como criar novos equipamentos de lazer e recreação que pudessem despertar interesse pelo turismo cultural. A Fundação Roberto Marinho, em particular, já vinha atuando em algumas ações na região, antes de se envolver com a concepção de um pequeno equipamento cultural dedicado à memória do frevo: o Paço do Frevo. Apesar de ser uma intervenção menos complexa em comparação aos demais projetos coordenados pela fundação carioca; o Paço do Frevo acabou se encavalando com as intervenções de grande porte planejadas para o Rio de Janeiro. O fato de a FRM operar com equipes enxutas e o considerável volume de trabalho que exigiam esses projetos causou uma certa insegurança na equipe. Como narra a arquiteta Lucia Basto:

E chegou um momento em que eu era gerente geral da Fundação Roberto Marinho... **e eu estava fazendo os três museus no Rio, mais o Paço do Frevo.** Eu mesma falei... gente, eu não sei... Eu me proponho a conduzir os processos. Porque era um momento de grande pujança no Rio de Janeiro, e surgiram essas oportunidades. E, aí, a Fundação Roberto Marinho comprou essa ideia, absorveu isso (BASTO, 2021, grifo nosso).

O depoimento da arquiteta reflete um fator que parece fundamental para se compreender o *modus operandi* da Fundação Roberto Marinho: a capacidade de aproveitar oportunidades, que surgem em função de uma relação muito próxima estabelecida com as elites político-econômicas brasileiras. Na visão de Lucia Basto, a ideia de construir museus não foi fruto de um planejamento específico por parte da fundação carioca; mas sim de sua capacidade de abraçar oportunidades emergentes. Como ela explicou, “é isso o que eu estou tentando dizer, essa ideia das oportunidades. Não foi um planejamento, não foi a Fundação que determinou: ‘agora, vamos fazer museus’. Foram oportunidades que surgiram, e a gente foi abraçando os desafios” (BASTO, 2021). A promiscuidade generalizada observada entre interesses públicos e privados, que tem norteado grande parte das intervenções brasileiras recentemente realizadas nas esferas da educação e cultura, justifica parcialmente a impressionante capacidade demonstrada pela fundação carioca de guiar a concepção de instituições recentes que se alinhem aos objetivos institucionais. Por outro lado, a metodologia de projeto interdisciplinar encabeçada pela FRM abriu portas para a atuação de diversos profissionais que corroboraram para a ampliação da reflexão sobre visões possíveis para a construção de narrativas sobre o patrimônio cultural brasileiro na contemporaneidade.

O Paço do Frevo é uma intervenção realizada em um edifício datado do início do século XX, situado na Praça do Arsenal da Marinha, no coração da capital pernambucana. O museu recifense difere, portanto, da discussão sobre a iconicidade da arquitetura presente nos três equipamentos cariocas. A intervenção se aproxima às experiências previamente realizadas pela Fundação Marinho antes das aventuras museológicas do início do século XXI (em suma, ações de restauração combinadas à montagem de exposições). Sobretudo devido à contratação da diretora teatral Bia Lessa para a coordenação do projeto curatorial e expográfico, podemos assinalar a aproximação entre o Paço do Frevo e a Casa da Cultura de Paraty, principal embrião dos museus orquestrados pela FRM. A experiência proposta no Paço do Frevo se volta à musealização do patrimônio imaterial, buscando interpretar cenograficamente aspectos de um dos ritmos mais populares do Nordeste. Mais uma vez, desvincula-se deliberadamente de

processos de colecionismo material. É interessante destacar que o Paço do Frevo não se chama “museu”, apesar de possuir um plano museológico. Foi mais interessante, na visão dos organizadores, assimilar a ludicidade presente no jogo de palavras (“paço”/“passo”) do que chamar a intervenção de Museu do Frevo. A seguir, esmiuçaremos os pormenores do Paço do Frevo, traçando paralelos com as outras experiências previamente analisadas.

O frevo, patrimônio cultural da Unesco

O Paço do Frevo se insere no contexto de readaptação de edifícios antigos à economia pós-industrial, centrada na cultura do tempo livre, dos serviços e do entretenimento (MONTANER & MUXÍ, 2014). A intervenção envolve três aspectos importantes para essa discussão: o reuso do patrimônio construído, a revalorização da memória tradicional do frevo e a criação de espaços de atração turística por meio das atividades de grandes empresas. O frevo é um ritmo que caracteriza a cultura regional brasileira nascido nas ruas da cidade de Recife, no fim do século XIX e início do século XX (**Figura 106**). O ritmo pode ser considerado um fenômeno de resistência da classe operária, e também dos escravizados libertos, que buscou estabelecer um contraponto às manifestações elitistas do carnaval (HOLANDA, 2008; SARMENTO, 2010). Influenciado pela capoeira, os passos do frevo se converteram em uma dança improvisada e vigorosa, marcada pela agilidade dos jogos de braços e pernas realizados ao som de orquestras e bandas. Inicialmente desenvolvidas nos chamados “Clubes de Pedestres”, as manifestações culturais se assemelhavam às procissões que ocorriam no período da Quaresma, com corporações que desciam pelas ruas portando bandeiras, cantavam e dançavam. O frevo está associado às crenças e ao universo simbólico da religião de seus praticantes, como demonstram alguns ornamentos usados durante os desfiles.



Figura 106. Frevo no carnaval pernambucano. Fonte: Acervo IPHAN.

Apenas nos anos 1920, nasceram os primeiros blocos carnavalescos que contribuíram para a consolidação do frevo como tradição cultural. O frevo é praticado, principalmente, por membros das associações que participam nos desfiles de carnaval. O ritmo, executado por charangas e bandas militares, tem sofrido influências de gêneros musicais diversos (incluindo tango brasileiro, marcha, polca, contradança e música clássica) (IPATRIMONIO, acesso em

2022). Trata-se de um ritmo essencialmente urbano, que tem se enriquecido com a contribuição de compositores, músicos e das próprias ruas. Essas mesclas vêm complexificando sua base melódica. Podemos destacar a predominância de três modalidades de frevo: frevo canção, frevo de bloco e frevo de rua (GURGEL, 2018). Sob iniciativa do Município de Recife, o frevo foi oficialmente registrado como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, pelo IPHAN, no Livro das Formas de Expressão, em 2007. O registro considerou a riqueza da expressão artística, seu caráter de resistência, sua diversidade cultural e seus possíveis efeitos políticos, com o objetivo de aumentar a visibilidade internacional sobre o estado de Pernambuco.

Segundo a descrição apresentada pelo IPHAN, “o frevo ocupa lugar de destaque entre as manifestações que fazem parte das celebrações do Carnaval; é uma expressão cultural musical, coreográfica e poética de caráter coletivo, embora não deixe de se expressar também em criações individuais” (IPATRIMONIO, acesso em 2022). Em 2011, foi criado o “Comitê Gestor da Salvaguarda do Frevo” para tentar inserir o ritmo na agenda da UNESCO, a partir de iniciativa do IPHAN, do Município de Recife e da Secretaria da Cultura (PREFEITURA DE RECIFE, 2012). No ano seguinte, o frevo também foi legitimado como Patrimônio Cultural Mundial da UNESCO. Segundo a organização internacional, “o frevo é uma tradição artística muito dinâmica, na qual podemos encontrar expressões que mudaram ao longo dos anos, mas que permaneceram importantes na realização do Carnaval de Recife” (UNESCO, cf. FERNANDES, 2012). Como sabemos, as manifestações culturais do carnaval pernambucano atraem milhares de turistas e ganharam fama internacional. Por essa razão, justifica-se o interesse pelo fortalecimento e consolidação do ritmo como uma estratégia para a promoção do turismo cultural na região. O reconhecimento do frevo enquanto Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO se tornava uma peça-chave nesse processo. Como pontua Bob Santos, Secretário Nacional de Qualificação e Promoção do Turismo do Ministério do Turismo:

A força musical, coreográfica e poética do frevo são um produto cultural mundial, e isso reforça ainda mais os traços culturais do turismo no Brasil. Somos o oitavo país do mundo, segundo o Fórum Econômico Mundial, em atrativos culturais. O ritmo pernambucano reafirma essa nossa vocação para o turismo cultural e ajuda a explicar por que a musicalidade brasileira já conquistou o mundo como expressão cultural (SANTOS, cf. GURGEL, 2018).

O Paço do Frevo foi uma proposta articulada ao Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo, apresentado na UNESCO, que busca contribuir com a preservação desse patrimônio imaterial. Logo, a instituição apresenta a missão de “consolidar o frevo como referência cultural nacional e internacional” (CARVALHO, 2013, p. 9), com o objetivo de difundir sua prática às gerações futuras. Mais que um lugar destinado ao depósito de coleções materiais ligadas à cultura do frevo, o Paço pretendia tornar-se um espaço de encontro entre atores, músicos, bailarinos e pesquisadores. A nova instituição se propunha a dialogar com uma série de outros museus legados à cultura popular brasileira, por exemplo: o Museu do Folclore Edison Carneiro (1958), Museu do Homem do Nordeste (Recife, 1979), Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro, 1992) e Museu Mamulengo (Olinda, 1994).

O Paço do Frevo foi uma iniciativa da Prefeitura de Recife, encarregada à Fundação Roberto Marinho para sua concepção e, posteriormente, gerida pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). Sua criação foi apoiada pelo IPHAN e pelo Ministério da Cultura por meio da Lei de Incentivo à Cultura. Como sabemos, a Fundação Roberto Marinho vinha desempenhando uma atuação importante na cidade de Recife desde a década de 1990, tendo contribuído para projetos de requalificação da zona portuária da cidade. Nesse contexto, insere-se o programa “Cores da Cidade” (1993-1994; 1998-1999), feito em parceria com a empresa de tintas Ypiranga, que tinha como objetivo recuperar as fachadas dos edifícios da Rua do Bom Jesus. As tintas eram fornecidas pela empresa privada e os proprietários dos imóveis deveriam recuperar as fachadas e o espaço público das ruas (ZANCHETI & LACERDA, 1999). Ademais, a FRM coordenou a

iniciativa “Luz no Recife Antigo” (1999-2000) para implantar infraestrutura de rede elétrica subterrânea no Bairro do Recife. Alguns projetos específicos encabeçados pela FRM implementaram usos culturais em edifícios antigos, como o restauro do Teatro Apolo (1996-2000) e das fachadas do Instituto Cultural Banco Real (1999-2000). Apesar das iniciativas realizadas no momento, o Bairro do Recife permaneceu com grande número de propriedades vazias.

Nos anos 2010, a perspectiva de que o Brasil abrigasse megaeventos esportivos mundiais – em particular a Copa das Confederações (2013) e a Copa do Mundo (2014) – intensificou o interesse pela recuperação e melhoria estrutural da frente marítima da cidade (ESPOSITO, 2017). Nesse contexto, o projeto “Porto Novo Recife” (2007-2010) foi implementado por meio da Operação Urbana Cais do Porto. Com o intuito de desenvolver um complexo turístico e cultural de interesse metropolitano, buscou-se integrar essa área às infraestruturas existentes do Molhe do Recife e da Praça Rio Branco (Marco Zero). Como explica Ana Carolina Calixto (2019), a proposta elaborada pretendia conciliar interesses do poder público estadual e municipal, que prezava por contrapartidas sociais e tributárias; de potenciais investidores e da empresa Porto do Recife, que intencionava transformar as áreas subutilizadas em fontes de renda. Ademais, a intervenção almejava resgatar a conexão entre porto e cidade, valorizando a frente d’água e priorizando a relação estabelecida entre espaços públicos. Nesse contexto, surgiu a oportunidade de criação de um novo equipamento cultural para o Recife. De acordo com Hugo Barreto, diretor geral da FRM, “*nossa ideia é que essa seja uma casa para viver com o frevo todos os dias, de modo que o turista compreenda essa manifestação tão rica*” (BARRETO, cf. MARKMAN, 2014). O plano museológico da instituição foi concebido conjuntamente por representantes da FRM, do Município de Recife e da Secretaria da Cultura. Essa proposta começou a ser delineada a partir dos estudos de preparação do dossiê sobre o frevo que seria submetido à apreciação da UNESCO. De acordo com a arquiteta Lucia Basto:

O Paço do Frevo foi uma demanda que aconteceu lá no Recife. Naquela época, estava sendo estudado o frevo como patrimônio mundial da UNESCO. Estava sendo feito o estudo, essa pesquisa toda. Estava muito em ebulição o frevo, revisitar a importância do frevo. Então, surgiu a ideia de organizar isso, de fazer uma coisa mais estruturada. Nos chamaram e a gente foi e fez o Paço do Frevo com a Bia Lessa. É um sucesso também (BASTO, 2021).

O processo urbanístico que levou ao desenvolvimento do Paço do Frevo, marcado pelo condicionamento do planejamento de áreas da cidade de interesse histórico à realização de efemérides esportivas internacionais, dentro do qual se inseriu a Fundação Roberto Marinho, apresenta inevitáveis semelhanças aos demais casos analisados e, neste momento, apenas reforça a hipótese que norteia o desenvolvimento deste estudo. As intervenções realizadas por ocasião do Porto Novo Recife demonstram o alinhamento à noção de *city branding*, buscando posicionar-se como um destino turístico mais atrativo globalmente; reforçando, para tanto, especificidades da cultura local (no caso, o frevo). É interessante constatar, mais uma vez, que o convite endereçado à Fundação Roberto Marinho partiu da Prefeitura de Recife; ou seja, trata-se de um equipamento de interesse público, dedicado a um importante tema da cultura imaterial brasileira (inclusive legitimado como Patrimônio Mundial pela UNESCO). O desenvolvimento do equipamento cultural foi encarregado a uma fundação privada cuja ação, inevitavelmente, orienta-se segundo perspectivas alinhadas aos interesses empresariais. Mais uma vez, observamos a tessitura de conexões entre as esferas pública e privada, acentuando-se a fragilidade das políticas públicas brasileiras na área da cultura, reforçando o ponto de vista defendido ao longo da presente tese.

O Porto Novo Recife, um processo de *city branding*

O Paço do Frevo foi instalado em um edifício construído em 1906, situado na **Praça do Arsenal** da Marinha, no coração do Bairro do Recife – um lugar de importância histórica para a emergência do frevo como manifestação cultural (**Figura 107**). O Bairro do Recife é a área de fundação da cidade no século XVI e reúne um importante conjunto edificado para a memória urbanística local. A região portuária é uma localização fundamental para o desenvolvimento socioeconômico e urbanístico do estado de Pernambuco, constituindo-se como a principal porta de entrada da cidade. Por ali, ocorria o escoamento de mercadorias como açúcar, pau-brasil, pedras preciosas, entre outras (SOUZA, 2019). O crescimento da atividade portuária levou à criação de um povoado na Ilha do Recife. Por ocasião da invasão holandesa (1630-45), foram realizadas obras de desenvolvimento nas áreas portuárias, bem como o primeiro plano urbanístico da cidade, que passou por um significativo processo de expansão. No século XIX, outros planos foram elaborados sob coordenação do engenheiro Alfredo Lisboa, chefe da Comissão de Melhoramentos do Porto. Essas reformas começaram a ser realizadas no início do século XX, incluindo intervenções nos próprios armazéns.



Figura 107. Praça do Arsenal da Marinha, século XX. Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Nos anos 1920, foram realizados projetos de alargamento na avenida Marquês de Olinda e Rio Branco. A reestruturação urbanística e a abertura de grandes vias de comunicação pretendiam facilitar o acesso ao porto. Entretanto, essas ações implicaram na perda das características do tecido urbano original. Em meados do século XX, começaram a ser oficialmente registradas práticas turísticas no porto do Recife (com destaque para o primeiro navio de cruzeiro, que teria ali ancorado em 1939) (SOUZA, 2019). Com a consolidação das obras, o porto recifense passou por um período de prosperidade, sendo amplamente frequentado por intelectuais, profissionais liberais e artistas. Nas décadas de 1960 e 1970, a zona do Recife Antigo passou por um contundente processo de esvaziamento e estagnação econômica, em função da acelerada metropolização que acometeu a cidade. Em 1973, foi lançado o Programa de Preservação de Ambientes Urbanos, voltado à recuperação das áreas históricas do Recife. Cinco anos depois, foi elaborado o Plano de Preservação dos Sítios Históricos da Região Metropolitana do Recife (PPSH/RMR); cujo aspecto central era o reconhecimento do valor histórico e artístico da região.

Apesar disso, apenas nos anos 1980 a requalificação do Recife Antigo se tornou um tema tratado insistentemente por parte da administração pública. Naquele momento, começou a ser discutido o Plano de Reabilitação do Bairro do Recife, com o intuito de preservar características de

interesse histórico e arquitetônico do conjunto. Estava presente a intenção de incorporar os habitantes de camadas populares que ali residiam. No entanto, o plano acabou não obtendo êxito, principalmente por causa da falta de apoio da elite pelo projeto (ESPOSITO, 2017; SOUZA, 2019). A descontinuidade das propostas levou a uma nova tentativa de reversão do processo de esvaziamento do Bairro do Recife na década de 1990. Com apoio do governo estadual, realizou-se uma nova tentativa de recuperar o Bairro do Recife, cujo conceito se aproximava ao planejamento estratégico. O objetivo principal do Plano de Revitalização do Bairro do Recife (1992-96) era “converter a economia de vizinhança num centro regional de serviços modernos, comércio, tempo livre e cultura para a população da cidade e criar um centro de atração turística nacional e internacional” (LACERDA, cf. ESPOSITO, 2017, p. 81).

O conjunto de ações pretendia criar incentivos que tornassem o setor atrativo para o investimento privado e para o turismo, e contava com alguns projetos âncora, tais como o Centro de Animação Cultural, Lazer e Comércio do Polo Bom Jesus. Estava presente a intenção de consolidar a imagem do Recife Antigo por seu patrimônio cultural e da promoção do *marketing* turístico. Naquele momento, tomava forma a tendência à espetacularização do Recife Antigo, que se sucederia nos anos seguintes. As intervenções então realizadas visaram à recuperação dos espaços públicos degradados e incluíram o próprio projeto “Cores da Cidade”, em parceria com a Fundação Roberto Marinho. Em 1995, o Bairro do Recife foi considerado Área Especial para a Conservação dos Bens Históricos Culturais em nível municipal e, três anos depois, o complexo arquitetônico, urbanístico e paisagístico do Bairro do Recife foi tombado em nível federal.

Nos anos 2000, houve iniciativas de implantação de novos modelos de gestão no Recife Antigo, que passou a ser visto como um campo de oportunidades para atrair novos investimentos. Um dos principais projetos implantados nesse contexto foi o Porto Digital Empreendimentos e Ambiente Tecnológico, feito por iniciativa do Governo do Estado de Pernambuco e da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente (SECTEMA). Buscava-se, com a intervenção, alcançar a recuperação do patrimônio edificado local para atrair empresas de alta tecnologia; com o intuito de reverter o processo de degradação territorial enfrentado pela área. Em 2003, foi orquestrado o Plano do Complexo Turístico Cultural Recife-Olinda, proposto em conjunto pela prefeitura de ambas as cidades. Estava delineada a intenção de promover o planejamento integrado e reforçar os vínculos históricos, econômicos e sociais em ambas as localidades. Essa proposta, entretanto, não seguiu adiante.

Apesar disso, o governo estadual seguiu interessado em requalificar a frente d’água que conectava as duas cidades. Três anos depois, foi elaborado o Projeto Urbanístico Recife Olinda, que contou com a participação dos governos municipais, estadual e federal, para além do Porto Digital. A proposta assinalava o interesse pela criação de uma nova centralidade metropolitana a partir do redesenho da frente d’água em ambos os municípios, promovendo a inclusão sócio territorial. Havia a intenção de se intervir em faixa costeira de aproximadamente 8km, associada à destinação de lotes para equipamentos turísticos e áreas de habitação de interesse social. Contudo, a implantação parcial desse projeto acabou transformando-o em um grande negócio imobiliário. Na década seguinte, várias propostas reiteraram a intenção de criar equipamentos culturais e empreendimentos de lazer no Recife Antigo, com destaque para o plano “Recife! Nosso Centro” (2010). Sua intenção era consolidar o centro da cidade como um polo de turismo e cultura, favorecendo a economia criativa. Dentre as intervenções planejadas, estavam a requalificação da comunidade do Pilar, a recuperação de calçadas e implantação de sinalização turística, o desenvolvimento do projeto “Trilhas do Patrimônio” e a criação do Paço do Frevo (SOUZA, 2019, p. 54).

Implantado entre os anos de 2007 e 2010, o Porto Novo Recife (originalmente intitulado Projeto de Revitalização Porto Novo Recife) buscava enfrentar a situação de esvaziamento da região portuária da cidade por meio da inserção de novos empreendimentos culturais e da dinamização de seus usos. Para tanto, foi realizado um estudo de ocupação da região pela Secretaria de

Planejamento e Gestão do Estado do Pernambuco, associado à empresa Porto do Recife S/A. O projeto estabeleceu a diretriz de otimizar espaços ociosos e, como pontua Ana Carina Souza, “a Copa das Confederações e a Copa do Mundo FIFA 2014 tornaram-se determinantes para a realização da proposta” (SOUZA, 2019, p. 59). O plano urbanístico pretendia retomar a relação estabelecida entre o porto e a cidade, incrementando a acessibilidade da região através do uso da antiga linha férrea, ciclofaixas e áreas destinadas à circulação de pedestres. A proposta previa a requalificação do trajeto do cais do porto, contendo aproximadamente 1,5 km de extensão, para implantar um complexo de turismo, cultura e lazer em escala metropolitana. Em seu conjunto, o projeto Porto Novo Recife previa a requalificação de lojas na região portuária, para além da criação de centros culturais que valorizassem o interesse histórico do lugar, tais como: Caixa Cultural (2012), Centro de Artesanato de Pernambuco (CAPE, 2012), Santander Cultural Recife (2014) e Centro Cultural Cais do Sertão – Luiz Gonzaga (2014). Outros edifícios de destaque se localizam nas proximidades da região, como igreja Madre de Deus, igreja Nossa Senhora do Pilar, Sinagoga Kahal Zur Israel, Teatro Apolo, Shopping Paço Alfândega, dentre outros. O Paço do Frevo, inaugurado em 2014, insere-se no contexto de remodelação da região portuária recifense, adaptando-a às dinâmicas do turismo cultural a nível internacional.

O Paço do Frevo, um novo equipamento cultural para Recife

O Paço do Frevo foi pensado segundo a linhagem das instituições criadas pela Fundação Roberto Marinho e, portanto, sua concepção curatorial se organiza em torno da ludicidade e interatividade. A instituição consiste em um Centro de Documentação e Pesquisa formado pela criação de espaços expositivos permanentes e temporários, para além de salas que compreendem atividades educativas. O Paço do Frevo trabalha em colaboração com outras instituições, como a Fundação Joaquim Nabuco, a Casa do Carnaval de Recife e o Museu da Cidade de Recife, que possuem coleções materiais sobre o frevo. O Paço se dedica à criação de arquivos bibliográficos, privilegiando o registro e digitalização de documentos. A implementação de uma coleção museal digital busca ampliar o acesso e a conservação das coleções ligadas à memória do frevo. Seu plano museológico prevê a coleta de testemunhos relacionados à memória oral e a digitalização de partituras, para além de outras possibilidades de ações culturais afirmativas. O Paço do Frevo pretende se constituir como “*um ambiente propício ao pleno exercício da experimentação, descoberta, atualização, salvaguarda, buscando a convergência entre arte e educação, tradição e inovação, pensamento e prática*” (ESTEVES & SANTOS, 2018, p. 6). Para além do núcleo expositivo, é importante criar condições de estudo, prática e difusão do ritmo enquanto elemento cultural vivo. A estruturação museológica da instituição comportou a elaboração de um programa arquitetônico que inclui a existência de palcos, salas de dança e música com isolamento acústico, laboratórios e áreas destinadas aos setores didático e de pesquisa. Alinhando-se aos moldes das experiências museológicas da Fundação Roberto Marinho, foi tomado como premissa que a instituição não se dedicaria ao colecionismo material e, por isso, o programa arquitetônico não previa a existência de reserva técnica ou laboratório de conservação.

O Paço do Frevo pode ser considerado um caso exemplar de requalificação do patrimônio construído, buscando inserir-se nas dinâmicas urbanas da cidade através da atribuição de usos culturais a edifícios existentes. Está incluído em um contexto alargado de valorização do turismo cultural da cidade de Recife e de sua inserção nas dinâmicas da cultura globalizada. A instituição dialoga com o processo de institucionalização da conservação do patrimônio imaterial no Brasil e de legitimação do frevo como patrimônio cultural em nível nacional e mundial, constituindo-se como objeto de exportação da cultura brasileira. A abordagem global do frevo se conectava aos objetivos da FRM, interessada não apenas na revalorização econômica do Bairro do Recife, mas também na promoção da imagem do carnaval pernambucano como atração turística. Afinal, “o Paço do Frevo nasceu muito para além desta perspectiva de salvaguarda, nasceu como uma âncora, como uma tentativa de atrair as pessoas para a cidade” (LYRA, 2016, p. 101). O equipamento cultural, pensado a partir da ideia de promover o carnaval de Recife “o ano todo”, cria uma

situação contraditória a respeito das características originárias da manifestação cultural (que só se materializa durante o carnaval); buscando convertê-la em um objeto de consumo turístico. A incorporação do frevo na cultura de massa pode ser vista a partir da criação da Rádio do Frevo, para transmitir e popularizar canções associadas ao ritmo. O Paço do Frevo atinge o objetivo de inserir produtos audiovisuais – a principal expertise do Grupo Globo – no lugar das coleções museológicas. Como descrito por Canclini (2013), pode-se observar, nesse caso, um lento processo de adaptação do gosto das pessoas à linguagem audiovisual, incorporada ao contexto museológico.

O Paço do Frevo é um museu projetado segundo as dinâmicas da sociedade globalizada, buscando apoiar processos de democratização do acesso à cultura e educação, garantindo a digitalização de bens culturais, a busca pela consolidação das culturas locais e a conexão intercultural. Portanto, mais do que a centralização dos conhecimentos ou das coleções ligadas ao frevo, a instituição pretende constituir-se como uma plataforma de “*caráter solidário e colaborativo, desenvolvendo seu papel de capilarização e articulação com outras redes*” (LYRA, 2016, p. 110). O museu estrutura seu próprio funcionamento em rede, apoiando a digitalização de coleções materiais de outras instituições. O Paço se assume como um centro de referência desassociado do colecionismo material e, partindo da adoção da cenografia e do uso de recursos tecnológicos e interativos, pretendia abrir possibilidades para a criação de narrativas museais focadas no patrimônio imaterial. Nesse sentido, o Paço do Frevo recuperou alguns aspectos muito importantes dos museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho no Brasil; ancorando-se na criação de centros de referências digitais¹²². A linguagem expográfica do novo equipamento cultural foi encarregada à diretora teatral Bia Lessa, uma velha conhecida da fundação carioca.

Bia Lessa e o Paço do Frevo

O Paço do Frevo pode ser considerado dentro do contexto de *retrofit* de edifícios antigos para a economia pós-industrial, centrada na cultura do livre tempo, serviços e entretenimento (BASTOS & ZEIN, 2015). A intervenção envolve três aspectos importantes para o desenvolvimento dessa discussão: o reaproveitamento do patrimônio edificado, a revalorização da memória tradicional do frevo e a criação de atrativos turísticos apoiados por grandes empresas. Como sabemos, o desenvolvimento conceitual do museu e o *design* museográfico foram encarregados a Bia Lessa. Segundo ela, “*não foi só o design da exposição, nunca é. É o conceito. É disso que eu gosto, conteúdo e forma. Raramente eu trabalho com o design sem conteúdo*” (LESSA, 2021). Para contribuir com o pensamento da distribuição espacial do museu no edifício da *Western Telegraph Company*, Bia Lessa achou importante trabalhar em parceria com uma arquiteta. Como ela relata, “*ai eu chamei a arquiteta Camila Toledo para trabalhar comigo*” (LESSA, 2021). O diálogo direto com arquitetos é uma estratégia projetual frequentemente adotada por Bia Lessa, devido à importância atribuída pela diretora teatral à amarração entre o discurso curatorial e o espaço. Em sua trajetória profissional, é possível verificar a formação de várias parcerias com arquitetos, incluindo Paulo Mendes da Rocha, Camila Toledo e Carla Juaçaba. No caso específico do Paço do Frevo, o diálogo com a arquitetura era fundamental, pois havia diversas restrições à intervenção devido ao tombamento do edifício. Como recorda Bia Lessa, “*tinha que manter tudo, os pilares, tudo. O projeto tinha muitas restrições, e nós dialogamos com o espaço*” (LESSA, 2021).

¹²² Como exemplo, podemos citar o “Centro de Referência do Futebol Brasileiro”, no Museu do Futebol, e o “Observatório do Amanhã”, vinculado ao Museu do Amanhã.



Figura 108. Recepção e café.

Disponível em: <<https://www.fabiofrutuoso.com/pacodofrevo>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Figura 109. Sala de exposições. Fonte: Acervo da autora.

Dada a ausência de coleções materiais, explorar as relações entre o edifício e o tema gerador do museu se tornou uma opção fundamental para potencializar os processos de significação do equipamento cultural. Por essa razão, é válido destacar a importância da localização do Paço do Frevo em uma arquitetura histórica situada no Bairro do Recife. Tais características contribuem para conferir autenticidade e legitimidade à intervenção, conectando simbolicamente a origem do frevo às ruas de Recife e ao próprio edifício. As vistas para a Praça do Arsenal foram incorporadas, no projeto, como um importante elemento de conexão entre o museu e a cidade. Nesse sentido, a intervenção projetual do Paço do Frevo recorda a estratégia usada na Casa da Cultura de Paraty. Um dos maiores desafios que envolveu a concepção do Paço do Frevo, como pontua Bia Lessa, foi “*transportar uma expressão cultural da rua a um ambiente fechado*” (LESSA, cf. ARCOWEB, 2014, p. 108). Como sabemos, o frevo é uma manifestação cultural que ocorre em espaços públicos e abertos, suscitando condições extremas de aglomeração de pessoas durante o carnaval. A participação dos indivíduos é fundamental para que o frevo aconteça. Por esse motivo, era importante convocar para a expografia do Paço do Frevo a participação ativa dos visitantes; incorporando, para tanto, o recurso da interatividade. Entretanto, conforme pontuou Bia Lessa, “*não existia uma demanda para que o Paço do Frevo fosse um museu high tech*” (LESSA, 2021). Logo, as opções expográficas adotadas para a instituição cultural privilegiaram o uso da cenografia e de recursos de interatividade analógica. O seguinte trecho, transcrito de uma entrevista de Bia Lessa publicada pela Revista Projeto Design, esclarece aspectos importantes que nortearam o pensamento da intervenção:

A nossa intenção era criar um museu onde fosse explícita a participação das pessoas anônimas, que trouxesse na sua alma a forma erudita e popular da formação do frevo. O frevo se desdobra em tipologias de características variadas, mantendo sempre alto grau de complexidade. A intenção não era só aquela de mostrar o frevo. Era importante criar um espaço em que estivessem presentes a difusão, a construção, a aprendizagem e a história contínua dessa expressão artística brasileira. Uma ideia de um museu completo, onde os expectadores pudessem participar, contribuindo concretamente para o movimento contínuo dos conteúdos, que se somam e se transformam nesse edifício, próximo à velha Praça do Arsenal, lugar onde o frevo é vivo durante as festas populares (LESSA, cf. CARVALHO, 2013, p. 19).

Buscando aludir ao universo semântico do frevo, a linguagem expográfica adotada recuperou a origem etimológica do termo “frevo”, que deriva do verbo “ferver” (ARCOWEB, 2014). A cenografia densamente saturada de elementos usou o teto, as paredes e os pisos para envolver sensorialmente o visitante na atmosfera do frevo. O percurso expositivo se inicia na recepção,

onde foi aplicada a cor vermelha nas paredes, contendo a inscrição dos nomes dos personagens do frevo para simbolizar a festa nas ruas, sugerindo que cada indivíduo faz parte dessa ação coletiva (**Figura 108**). Como narra a diretora teatral Bia Lessa, “quando você entra no Paço do Frevo, logo no hall, tem uma parede vermelha com vários nomes. Aquilo quer dizer alguma coisa. Aquilo faz ouvir o nome daquelas pessoas, para que leiam, para que conheçam” (LESSA, 2021). A recepção funciona como espaço de encontro, ligando-se ao pequeno café e à loja. Nas paredes, há pequenas telas que mostram breves vídeos. Esse espaço é pensado como um lugar de conexão visual e sonora com a rua e a Praça do Arsenal, de forma semelhante a estratégias utilizadas na Casa de Cultura de Paraty. Na sequência, o corredor de acesso à primeira sala expositiva recebeu tratamento museológico, aproveitando as paredes brancas para a exibição de fotos do frevo na cidade, tiradas por Pierre Verger, cuja exposição se aproxima ao modelo do “cubo branco” (O’DOHERTY, 2007) (**Figura 109**). Em sua entrevista, Bia Lessa explica a intenção presente na ocupação desse corredor, transformado em espaço expositivo:

Tem uma coisa que eu gosto no Museu do Frevo, que são umas imagens grandes do Pierre Verger. Elas precisam de distância para serem observadas. A princípio, não faz sentido colocá-las num corredor apertadinho. Mas o frevo é isso do apertadinho, de estar junto na rua, muito próximo ao outro. De fazer ferver. Então, fazia sentido com o conceito do museu dispor as obras no corredor, mesmo sem muita distância para observá-las. Essa quebra de regras, botando imagens que eram para ser em espaços gigantescos, num espaço enclausurado, é interessante. Fazer ver de outro jeito (LESSA, 2021).

Na primeira sala expositiva, há uma linha do tempo elaborada com a colaboração da antropóloga e historiadora Maria Lucia Montes e do especialista Leonardo Dantas, que busca conectar a história do frevo aos principais eventos sociopolíticos e culturais que contribuíram para seu desenvolvimento no século XX. Cada livro pendurado na parede representa um ano na linha do tempo. Esse dispositivo didático tornou-se uma solução comum nas intervenções da Fundação Roberto Marinho, como podemos ver no Museu da Língua Portuguesa. O espaço sugere a imersão completa do visitante no tema do frevo, considerando que as janelas estão fechadas e totalmente cobertas pela expografia. Para estimular a participação ativa do público, as paredes funcionam como uma grande tela na qual se pode escrever com giz, de forma semelhante à solução adotada por Bia Lessa na Mostra do Redescobrimto (e no Pavilhão da Humanidade, conforme veremos adiante). As paredes-lousa são continuamente apropriadas pelos visitantes, que rabiscam mensagens e desenhos. Como pontua Hugo Barreto, “Bia Lessa teve a ideia de incluir as pessoas no conteúdo do museu, deixando sempre um espaço para preencher no discurso museal, ou seja, um certo campo incompleto de reflexão ou simplesmente um fenômeno que deve ser completado pelo visitante ou pelos atores que praticam o frevo” (BARRETO, cf. PAÇO DO FREVO, 2016). A sobreposição de camadas de giz, provenientes da ação do público, cria uma linguagem fortemente expressiva, talvez remetendo ao universo do grafite e da arte de rua; que contrasta com o vislumbre do corredor branco e ordenado. Essa solução expográfica acabou gerando uma situação inusitada, como descreve Bia Lessa em sua entrevista:

Nós pintamos aquelas paredes com tinta lousa e, no começo, falavam que ninguém ia escrever. E na primeira semana, ficou tão cheio de riscos, mensagens e rabiscos que ninguém sabia o que fazer com aquilo. Me perguntaram: “Bia, o que a gente faz? Repinta?”. Eu disse para deixarem escrever sobre o que já estava escrito. Até que chegasse num ponto em que não dava mais. Então, deveriam fotografar e repintar. Mas era importante que o registro fizesse parte da obra. E as pessoas escreveram tanto, que a parede ficou branca. Até pensamos em raspar a camada de giz com faca, mas seria perigoso. Então, a gente registrou e repintou. E, permanentemente, existe esse registro da atualidade feita pelos desenhos (LESSA, 2021).

Nesta sala, o conteúdo apresentado nas paredes pode ser lido no “Livro do Tempo”, que toca uma música de frevo quando manipulado. No chão, foram instalados relógios analógicos que representam o fuso horário de diferentes cidades do mundo, buscando conectar distintas culturas tempo-espaciais através do frevo (**Figura 110**). No teto, foi instalada uma arte feita com tiras de LED branco, cuja forma foi inspirada na dança popular do “pau de fitas”. Bia Lessa adicionou, no roda teto, um elemento ornamental composto pela intercalação de figuras masculinas e femininas, formadas a partir da justaposição de placas de banheiro (que reapareceria, posteriormente, no Pavilhão da Humanidade). A instalação, criada a partir de objetos ordinários do cotidiano, busca ampliar a sensação de pertencimento entre o visitante e a instituição.



Figura 110. Sala de exposições. Fonte: Acervo da autora.

No terceiro andar, existem duas salas ligadas ao exterior, dedicadas tanto à música como à dança. Nas proximidades, foi instalado o **Glossário do Carnaval** (**Figura 111**). Era uma estrutura com pequenas caixas que poderiam ser manipuladas pelos visitantes, que encontrariam em seus interiores algumas definições de termos relacionados à cultura do frevo. O objetivo pedagógico do dispositivo se aproxima à seção “Números e Curiosidades” do Museu do Futebol, cuja estrutura expositiva se assemelhava a um almanaque de curiosidades. Essas experiências precederam o ápice da narrativa museal: a **Praça do Frevo** (**Figura 112/Figura 113**). Tratava-se de um espaço polivalente dedicado à experimentação corporal do ritmo. O ambiente flexível é frequentemente ocupado com aulas de dança, apresentação de orquestras e passistas. O lugar se apresenta como um palco de eventos, incentivando os visitantes a experimentarem o ritmo com seus próprios corpos. Nas paredes, há aparelhos com imagens e textos sobre a cultura do frevo. A iluminação instalada no telhado recupera a supersaturação estética presente nas manifestações do frevo enquanto elemento da cultura popular. Abaixo da cobertura, foi criada uma instalação representando uma multidão de figuras humanas, sugerindo a inclusão dos indivíduos como brincantes do frevo e estimulando o senso de pertencimento.



Figura 111. Glossário do Carnaval. Fonte: Acervo da autora.

Figura 112. Praça do Frevo (detalhe). Fonte: Acervo da autora.



Figura 113. Praça do Frevo. Fonte: Acervo da autora.

No mesmo ambiente, foi aplicado o recurso do piso elevado para criar um desnível em relação ao palco central, melhorando a visibilidade das apresentações. Considerou-se que essa solução atenderia ao princípio da reversibilidade da intervenção, o que justificou sua aprovação pelos órgãos de preservação patrimonial competentes. Inclusive, o piso elevado deveria favorecer as vistas da cidade do Recife, incluindo a paisagem como elemento de exposição. Do museu, é possível assistir aos espetáculos de frevo que acontecem na Praça do Arsenal. A ideia de privilegiar a interação com as ruas aproxima o Paço do Frevo à Casa da Cultura de Paraty. Como explica Bia Lessa, “para celebrar as pessoas que dão vida ao frevo, levantamos o chão à altura das janelas, para que se vejam as ruas no seu esplendor” (LESSA, cf. CARVALHO, 2013, p. 22). A solução arquitetônica possui uma função expográfica, assim como mobilizado por Bia Lessa no Pavilhão de Hannover. Sob o piso elevado, há nichos cobertos com serragem, referindo-se aos tapetes de farelo de madeira que ladeiam as ruas para procissões religiosas no interior do país, assim como para a exibição de estandartes e fabelos carregados pelas agremiações de frevo.

Segundo Lessa, “os estandartes são sempre levados no alto, sobre o público. Aqui fizemos uma inversão e os colocamos sob o pavimento. Desse modo, o visitante é obrigado a olhar para baixo e reverenciá-los” (LESSA, cf. ARCOWEB, 2014). O deslocamento de sentidos causado pela apresentação de determinados objetos em lugares inusuais faz recordar a polêmica proporcionada por Bia Lessa na mostra realizada para o Itaú Cultural. Dotado de uma certa irreverência, o Paço do Frevo apresenta uma série de recursos para a criação de uma experiência integral e significativa sobre o tema para seus visitantes.

Um edifício eclético na Praça do Arsenal: a *Western Telegraph Company*

Abordaremos em mais profundidade, agora, o edifício construído no início do século XX para sediar a intervenção: a sede da empresa inglesa *Western Telegraph Company*, que encerrou suas atividades em 1973 (**Figura 114**). O edifício pertence ao Complexo Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico do Centro Histórico de Recife e é sujeito à aplicação da legislação federal (IPHAN) e municipal (Zona Especial de Bens Históricos Culturais). Trata-se de uma construção importante para a história das comunicações no Brasil, porque de sua estrutura partia um cabeamento submarino que ligou o Brasil à Europa durante sessenta e cinco anos. Do ponto de vista arquitetônico, o edifício pode ser considerado um exemplar do estilo neoclássico tardo-inglês, inspirado no Renascimento. A boa resistência da arquitetura no tempo se deve à “*excelência construtiva e à alta qualidade dos materiais*” (CARVALHO, 2013, p. 58). A construção tinha paredes largas em muro de tijolos maciços, assentados com argamassa rica em cal, que se encontravam em bom estado de conservação quando da intervenção do Paço do Frevo. De acordo com o arquiteto Ronaldo L’Amour, “*por dentro, ele [o edifício] estava desocupado. Não tinha uso nenhum, mas todas as alvenarias eram originais. Nenhuma parede a mais, nenhuma a menos. Ele não teve outro uso, só funcionou para a empresa inglesa*” (L’AMOUR, 2021). No entanto, o desuso contribuiu para a degradação do edifício, com consequente perda de janelas e pisos de madeira, oxidação da estrutura de ferro que sustentava os ornamentos, desmontagem da cobertura metálica e das telhas francesas. Igualmente, a umidade, a salinidade do ar e a poluição orgânica e inorgânica do ar causaram a oxidação do ferro presente na edificação.



Figura 114. Sede da *Western Telegraph Company*. Fonte: Acervo Ronaldo L’Amour.

Figura 115. Edifício da *Western Telegraph Company*, antes da intervenção.

Disponível no Youtube (Canal da FRM). Acesso em: 25 jun. 2021.

Os principais danos acometidos ao edifício decorriam de sua condição de abandono durante cerca de três décadas e da realização de intervenções inadequadas, como o preenchimento dos vãos com alvenaria de tijolos (**Figura 115**). Desse modo, o edifício necessitava de restauração de suas fachadas, substituição das infraestruturas e requalificação dos interiores. O edifício foi expropriado pelo Município de Recife para a sua restauração e adaptação às novas destinações (**Figura 116**). O projeto de requalificação arquitetônica foi desenvolvido pelo estúdio GRAU – Grupo de Arquitetura e Urbanismo, coordenado pelos arquitetos Felipe Campelo e Ronaldo

L'Amour. O escritório recifense, fundado em 2001, é especializado em projetos de restauro e arqueologia, com particular atenção à realização de intervenções no patrimônio cultural. A formação original da empresa contava com os arquitetos Ronaldo L'Amour, Felipe Campelo e José Brandão. Posteriormente, o arquiteto José foi lecionar na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e restaram no estúdio GRAU apenas Felipe Campelo e Ronaldo L'Amour (dupla que realizou o projeto do Paço do Frevo) (L'AMOUR, 2021). A maior parte dos trabalhos executados pelos arquitetos consistia em obras públicas na área de restauração e readaptação de edifícios, por meio de licitações. O escritório realizou diversas ações de restauração de teatros e igrejas, em sua maior parte situados na região Nordeste. Como exemplos, podemos citar o restauro da Igreja Mãe de Deus e do Mercado de São José, em Recife; da Caixa d'Água, em Olinda, e do Cine Teatro Guarany, em Triunfo. Coordenou, inclusive, uma intervenção na rua Bom Jesus, no Bairro do Recife. Como vemos, tratava-se de um escritório que possuía notória expertise na área de preservação patrimonial e restauração. O depoimento do arquiteto Ronaldo L'Amour esclarece aspectos sobre como foi o contato com a Fundação Roberto Marinho:

Olha, na verdade a gente sabia da existência da Fundação Roberto Marinho porque todo o mundo sabe que a Fundação investe em patrimônio. E a FRM promoveu, junto com a Prefeitura, o projeto Cores da Cidade, que foi um projeto com empresas de tinta para pintar a rua do Bom Jesus. [...]. Mas, muito tempo depois disso, surgiu o projeto do Paço do Frevo. E aí, como a gente já tinha uma experiência nessa área de Patrimônio, a gente já tinha algumas obras e tínhamos feito a especialização nessa área. A gente começou a ficar conhecido e chegou para nós um convite para fazer uma proposta de preço para o projeto do Paço do Frevo. Acho que isso foi em 2010. A gente mandou o nosso currículo junto com outras empresas, que nós nem sabemos quem são. O processo interno da FRM não está submetido à lei de licitação. **A gente apresentou a nossa proposta e mais duas ou três empresas também apresentaram.** Nosso preço ficou em segundo lugar, mas eles avaliaram e fizeram uma contraproposta para nós. Foi dessa forma. Não conheço ninguém da FRM que pudesse ter nos indicado, nem sei como chegou a eles a nossa indicação. Mas, certamente, eles devem ter entrado em contato com a prefeitura e as pessoas nos conheciam. O IPHAN, a FUNDARPE... nós apresentamos a proposta e captamos esse projeto (L'AMOUR, 2021, grifo nosso).

De acordo com o relato do arquiteto Ronaldo, o escritório foi contratado devido à sua expertise na área; e seu currículo foi avaliado junto a outras empresas que igualmente enviaram propostas para a Fundação Roberto Marinho. Nesse caso, a fundação carioca não parecia estar interessada na contratação de um arquiteto para “assinar” a intervenção; como ocorreu no Museu da Língua Portuguesa e, posteriormente, no Museu de Arte do Rio. Para além da arquiteta que auxiliou Bia Lessa na setorização do edifício (e cujo nome raramente aparece nas publicações referentes ao Paço do Frevo), houve apenas a contratação da equipe responsável pela restauração. Quando o escritório GRAU Arquitetura chegou ao projeto, o edifício já havia sido escolhido e tinham sido estabelecidas definições quanto à concepção do equipamento cultural. Como relata o arquiteto:

O edifício já tinha sido escolhido. Ia ser um outro edifício na rua do Apolo, mas era um edifício mais acanhado, com o pé direito mais baixo. Eu soube disso depois. Mas não sei por que sugeriram esse edifício [da *Western Telegraph Company*], que tem uma localização excepcional. Ele é muito imponente, muito bem construído, fica na Praça do Arsenal. Quando chegou para nós o projeto, já tinha a definição desse edifício. Foi uma escolha muito adequada por sinal (L'AMOUR, 2021).

De fato, a localização do imóvel junto à Praça do Arsenal, palco de manifestações do frevo durante o carnaval pernambucano, parece adequar-se plenamente ao tema gerador trabalhado pela instituição. Inclusive, o nome “Paço do Frevo” já tinha sido escolhido quando os arquitetos chegaram ao projeto. Conforme aponta L’Amour (2021), “*essas ideias já chegaram para nós da Fundação Roberto Marinho. A gente se adequou ao que estava posto, porque estava bem fundamentado e não tinha problema*”. Considerando pertinente a proposta de sediar o Paço do Frevo no museu, os arquitetos afirmaram que o edifício apresentava condições de integridade e se mostrava adequado para receber os novos usos propostos. A intervenção realizada, nesse sentido, pretendia recuperar a integridade física do edifício e dotá-lo da infraestrutura necessária para sediar o novo equipamento cultural.



Figura 116. Paço do Frevo. Fonte: Acervo da autora.

Arquitetura e restauro: projetos independentes?

A intervenção se concentrou no restauro do edifício existente. Realizou-se o mapeamento de danos da fachada, a individualização dos materiais e dos revestimentos originais e a implantação de reforços estruturais. Dado o estado de oxidação da estrutura metálica, decidiu-se realizar o reforço estrutural com a aplicação de um manto de fibra de carbono sobre a laje com líquido reagente, que atinge resistência equivalente ao concreto armado depois do endurecimento. A intervenção manteve a compartimentação interna do edifício, o que permitiu boa leitura da tipologia originária. Segundo L’Amour (2021), “*as paredes estavam sólidas, não tinha nenhum dano estrutural, nem risco de desabamento. O edifício estava estável. A cobertura estava completamente destruída*”. Sob esse aspecto, os arquitetos planejaram a intervenção segundo os princípios do restauro conservativo, já que “*buscamos manter as características originais do edifício. Além do mais, não havia espaço e o programa deveria adaptar-se ao edifício*” (L’AMOUR, cf. ARCOWEB, 2014, p. 108). Algumas alterações foram realizadas no decorrer do projeto. No nível térreo, foi removida a instalação posterior de pastilhas cerâmicas, em tons de azul, por considerar que a intervenção descaracterizava o edifício original. Outro apontamento importante diz respeito aos pisos do edifício, compostos por perfis metálicos e preenchidos com argamassa batida. De acordo com o arquiteto, “*esses perfis, em algumas salas, estavam bastante corroídos e já não cumpriam mais sua função estrutural. Em algumas áreas, os perfis foram substituídos*” (L’AMOUR, 2021). O plano

museológico institucional recupera aspectos importantes sobre os princípios que nortearam a intervenção arquitetônica, incorporando premissas consolidadas historicamente no âmbito da preservação patrimonial, conforme indica o trecho transcrito a seguir:

No planejamento da adaptação do prédio histórico, foi levado em conta: (a) Considerar primeiro as medidas que evitem ou minimizem a necessidade de alterações; (b) Evitar alterações que afetem negativamente o caráter do edifício; (c) Consultar previamente os órgãos de preservação e planejamento competentes, para garantir que o plano de acesso ao edifício possa ser desenvolvido, juntamente com eles ou com sua supervisão, com a finalidade de obtenção do alvará de funcionamento (CARVALHO, 2013, p. 34).

Logo, apesar da premissa estabelecida de que o programa arquitetônico devia adaptar-se às características do edifício; é interessante pontuar que a distribuição do programa de necessidades não coube ao escritório GRAU Arquitetura; mas chegou à equipe por intermédio da diretora teatral Bia Lessa em parceria com a arquiteta Camila Toledo. De acordo com Ronaldo L'Amour (2021), “o zoneamento chegou pela Bia Lessa. O programa já tinha chegado para nós quando a gente fez a proposta do preço, antes de começarmos a trabalhar. [...] Quando a gente entrou no projeto, a Bia já tinha começado a trabalhar na museografia e na concepção do projeto do Paço do Frevo, do próprio nome do equipamento”. Ainda, o arquiteto esclarece que os projetos de arquitetura e expografia foram desenvolvidos de maneira independente. Em suas palavras, “nós trabalhamos separados. [...] A gente só viu o resultado [da expografia] quando estava pronto” (L'AMOUR, 2021). O depoimento de Bia Lessa também aponta para a separação dos projetos de restauração e arquitetura/concepção do equipamento cultural. Segundo ela, “teve um outro escritório que fez a restauração, o GRAU Arquitetura. Eles fizeram a restauração, e eu e a Camila [Toledo] fizemos os espaços” (LESSA, 2021). Outro trecho da entrevista concedida pelo arquiteto Ronaldo L'Amour reforça e detalha as afirmações previamente apresentadas:

A Fundação Roberto Marinho apresentou esse zoneamento que chegou para nós. A Bia [Lessa] nos propõe um zoneamento que é de ocupar esse grande vão do último piso, o único vão livre que o edifício tinha, para ser esse espaço de música e dança. Ela fez a museografia, botou os estandartes no chão, tem uma arquibancada. Você passeia por cima dessa arquibancada e a sala conta a história do frevo, com a possibilidade de reunir mais espectadores. A escola de música fica num piso, a escola de dança fica no outro piso, e no térreo fica a área de documentação da música, o arquivo das partituras e o café. **O zoneamento chegou para nós pela museografia** (L'AMOUR, 2021, grifo nosso).

O programa proposto para o Paço do Frevo caracteriza-se pela diversificação de atividades e criação de espaços de apoio a atividades educativas. A organização espacial proposta por Lessa e Toledo previa a implantação de recepção, café, loja, centro de documentação, exposição permanente e áreas técnicas. O primeiro andar compreende a instalação de salas destinadas a atividades de dança e música, estúdio sonorizado e sala de transmissão de rádio. No segundo pavimento, há duas salas de dança, uma sala de professores, camarins, laboratório de criação de cenários e área para exposições temporárias. No terceiro pavimento, está localizado um espaço flexível chamado de “Praça do Frevo”. O processo desenvolvido no Paço do Frevo aponta para a dissociação dos projetos de arquitetura em relação à restauração do edifício; que aconteceram, entretanto, de modo mais acintoso no Museu da Língua Portuguesa e no Museu de Arte do Rio, em que arquitetura e restauração foram realizadas por profissionais diferentes. Ao contrário de outros museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho, a discussão da autoria não parece ser uma questão relevante para o Paço do Frevo. A intervenção simples, que pretendia dialogar com o edifício existente (e não cogitava, em momento algum, atribuir-se do caráter de

iconicidade), assemelhava-se em alguma medida às ações previamente realizadas pela fundação carioca, antes de suas aventuras museológicas.

Para o desenvolvimento do projeto, foi importante o estabelecimento de um canal de diálogo com os órgãos de preservação competentes. O conjunto de ações realizadas pelo escritório GRAU Arquitetura buscou adequar-se aos princípios historicamente cunhados no contexto da preservação patrimonial, atentando para a materialidade e documentalidade do edifício como um testemunho histórico, ao mesmo tempo que se tenta adaptar o novo programa às características da preexistência. Uma das exigências do IPHAN, por exemplo, era manter a compartimentação interna do edifício (L'AMOUR, 2021). Essa diretriz foi seguida pelo projeto do Paço do Frevo. Apenas o pavimento superior, no qual foi instalada a Praça do Frevo, apresentava características de maior amplitude em relação aos demais pisos do edifício. Segundo o arquiteto L'Amour, *“no corpo principal, lá em cima, tinha uma parede. Mas essa parede tinha uma abertura. [...] A gente subtraiu uma parede, mas dentro de uma composição que já era de grandes vãos e tinha uma tesoura metálica que permitia essa abertura”* (L'AMOUR, 2021). Compreendeu-se que a demolição de parte dessa alvenaria seria uma alteração coerente com a estrutura geral da planta do edifício existente. No entanto, conforme recorda o arquiteto (2021), *“isso não foi fácil aprovar com o IPHAN. Mas o ambiente só tinha dois compartimentos, muito diferente dos outros pisos que tinham seis ou oito cômodos”*. O testemunho de Bia Lessa também recorda as dificuldades para a aprovação dessa solução projetual:

Tudo foi discutido com o IPHAN, principalmente aquela parte superior, para demolir aquela parede e criar um espaço aberto. Mas era importante abrir aquele palco ali no final, que ao mesmo tempo é uma arquibancada... tem o chão, uma arquibancada, e tem as janelas. O palco fica embaixo, é uma inversão. Uma duplicação da ideia de palco, e o frevo é o grande palco. Nesse projeto, a arquitetura está toda muito grudada. A gente teve que obedecer ao IPHAN e seguir todas as recomendações. Manter o corredor fininho, as salas, tudo fez parte do desenho (LESSA, 2021).

Essa foi a intervenção de maior porte realizada no edifício. Nos demais pavimentos, foi necessária a abertura de alguns vãos menores. Segundo o relato de Ronaldo L'Amour (2021), *“foram pouquíssimos casos em que a gente precisou abrir vãos para ampliar as salas porque o programa pedia. Mas a gente deixou a boneca, deixou razoavelmente legível que ali tinha uma parede antes”*. Nos pisos inferiores, a principal alteração realizada ocorreu devido à proximidade entre as salas de aula e as áreas de ensaio. Para tanto, foi incluído revestimento acústico em algumas salas e no estúdio de gravação. Segundo o arquiteto, *“no estúdio de gravação, há uma caixa dentro da caixa. É uma laje sobre borracha, sobre molas. É uma caixa completamente solta, para não ter o problema da transmissão de ruído”* (L'AMOUR, 2021). Como resultado, esses espaços se articulam bem à compartimentação do edifício existente, apesar de criarem uma ambientação desconectada da arquitetura histórica. Outro embate considerável com os órgãos de preservação disse respeito às esquadrias do edifício (**Figura 117/ Figura 118**). Inicialmente, a Fundação Roberto Marinho tinha aventado a ideia de implantar esquadrias contemporâneas, já que não havia informações de como seriam as esquadrias originais. Entretanto, durante as fases de prospecção, encontrou-se uma esquadria entaipada, a partir da qual foi possível reproduzir as originais de madeira em todo o edifício, à exceção do último pavimento (L'AMOUR, 2021). Na Praça do Frevo, estava pontuada a ideia de criar um mirante, capaz de conectar visualmente a instituição à paisagem, de modo a incluir a cidade como elemento expositivo. Conforme indica o depoimento, *“a Bia Lessa quis colocar um vidro inteiro e imprimiu nesse vidro textos, com a cidade como fundo”* (L'AMOUR, 2021). Apesar de essa solução ter causado intensos debates com os representantes do IPHAN, as janelas em vidro foram aprovadas, tendo em vista que não são visíveis do nível da rua.



Figura 117. Esquadrias de madeira no térreo.

Disponível em: <<http://museubrasil.org/pt/museu/paco-do-frevo>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Figura 118. Esquadrias metálicas com vidro na Praça do Frevo.

Disponível em: <<http://museubrasil.org/pt/museu/paco-do-frevo>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

O processo de projeto chama a atenção para a independência da concepção dos projetos de arquitetura e expografia, que só foi possível graças ao papel ativo assumido pelo corpo de arquitetos da Fundação Roberto Marinho e ao diálogo intenso estabelecido com os órgãos de preservação. De um modo geral, a intervenção arquitetônica se mostrou bastante consciente, demonstrando alto grau de capacidade de compreensão e respeito pelo pré-existente (CARBONARA, 2013). A leitura do edifício original adequou-se bem à distribuição programática proposta, pautando-se sempre que possível pelo princípio da distinguibilidade e da mínima intervenção. Em alguns ambientes, os usos museológicos imprimiram alterações mais invasivas no edifício, sobretudo a remoção da parede na Praça do Frevo, a instalação do piso elevado e a substituição das esquadrias. Os usos expositivos e as salas de prática musical foram os elementos do programa que mais implicaram em alterações do edifício original. Apesar da criação de soluções interessantes, a expografia acabou propondo espaços que se sobrepuseram e comprometeram a leitura do edifício histórico, sobretudo em função da ideia de envolver integralmente o visitante na narrativa do frevo a partir da instalação de elementos no teto, paredes e chão.

Carnaval o ano inteiro: arquitetura e expografia no Paço do Frevo

O Paço do Frevo é um museu projetado de acordo com as dinâmicas da sociedade globalizada, buscando apoiar processos de democratização do acesso à cultura e educação, garantindo a digitalização de bens culturais, a busca pela consolidação das culturas locais e a conexão intercultural. Sua análise indica uma adaptação da cultura tradicional do frevo à massificação do consumo cultural, apreendendo o popular como uma tradição. Este museu revela um interessante processo de mistura entre tradições e vida urbana, procurando criar um sistema interurbano de circulação cultural. A intervenção procura valorizar, a partir de diferentes perspectivas, a cultura artesanal coletiva e anônima através da criação de uma forma híbrida da cultura popular por meio de um novo formato de exposição, incluindo o uso cenográfico de recursos interativos. Para alguns autores, o Paço do Frevo pode ser considerado uma espécie de “vitrine do frevo”, que mistura velhas e novas características para sintetizar, didaticamente, os principais elementos da cultura tradicional. No entanto, o equipamento não pode ser reduzido a este aspecto, se considerarmos a grande relevância atribuída à existência de espaços voltados à educação e pesquisa. Por essa razão, é importante destacar que a instituição busca estabelecer conexões com os diversos atores sociais presentes no Bairro do Recife, como a “Comunidade do Pilar” e “Central Única das Favelas”; ampliando sua possibilidade de constituir-se como um lugar de encontro multicultural e reforçando sua intrínseca complexidade.



Figura 119. Áreas de circulação. Paço do Frevo. Fonte: Acervo da autora.

Um dos principais aspectos da intervenção foi a conexão estabelecida entre arquitetura antiga e cenografia expográfica. Existe uma significativa distinção entre as áreas técnicas, de circulação ou educativas do museu (em que se tornam mais visíveis as características do edifício antigo) (**Figura 119**). Por outro lado, os espaços expositivos foram dotados de um certo caráter de arquitetura híbrida, marcado pela descontextualização dos espaços interiores em relação ao edifício antigo (como é possível verificar na recepção, na área expositiva do pavimento térreo, entre outros espaços). Desse modo, o Paço do Frevo se aproxima do conceito de museu midiático, que consiste em “*recipientes que concentram fascínio e atenção a focos materializados por luz artificial, informação, experimentação e interação*” (MONTANER, 2012, pp. 44-45). O conjunto expográfico se associa à sensibilidade estética pós-moderna, criando sobreposições espaço-temporais em salas densamente saturadas de estímulos visuais que se opõem à suposta neutralidade da museografia moderna. Nos locais onde foi instalada, a cenografia se sobrepõe ao espaço arquitetônico, comprometendo as condições de legibilidade do edifício histórico por causa da supersaturação de elementos decorativos. Logo, cabe pontuar que, quando se trata de intervenções em edifícios patrimonializados, “*alterações cromáticas muito bruscas do bem podem afetar a noção de pertencimento dos frequentadores do prédio*” (ROSADA, s.d.). Apesar de os órgãos de preservação frequentemente não se oporem à alteração das cores dos edifícios, “*deve-se evitar o uso de cores excessivamente chamativas [...] ou esquemas cromáticos excessivamente contrastantes*” (ROSADA, s.d.). Torna-se importante a avaliação e harmonização da paleta de cores ao conjunto arquitetônico existente, de modo a tornar legível a relação estabelecida no presente com o edifício do passado.

A expografia do Paço do Frevo estabelece relações interessantes com algumas estratégias já experimentadas por Bia Lessa em outros projetos. A diretora teatral muitas vezes trabalha com uma densa gama de diversos estímulos visuais em suas salas expositivas, buscando incitar a imersão do visitante pela integração de todos os elementos de arquitetura possíveis: piso, parede, esquadrias e tetos. Os conjuntos expositivos de Bia Lessa costumam incorporar objetos artísticos e antropológicos que não são apresentados como coleções de museus, mas como elementos cênicos. Além disso, uma das principais estratégias de engajamento afetivo empreendidas por Bia Lessa é a valorização do “*homem comum, herói comum*” (CERTEAU, 2012). A apresentação 'cada um' e 'ninguém' como heróis sem nome, que lidam com um destino comum

imposto ao cotidiano de todos, configura um campo filosófico que pressupõe uma relação universal, baseada na semelhança de referencial que dá credibilidade à narrativa. De fato, a representação de multidões anônimas busca resgatar os laços comunitários no contexto da solidão global, e configura uma estratégia discursiva frequentemente adotada pela diretora teatral em suas instalações.

O fascínio pela aparência pretende estimular a curiosidade do visitante, instigado a assumir uma postura de descoberta do espaço. Assim, o *design* da exposição opera por meio da criação de efeitos de antecipação. Os cenários de Lessa exploram o regime da mediação representativa, buscando alcançar a chamada “eficácia estética”, isto é, “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um determinado efeito sobre um determinado público” (RANCIÈRE, 2019, p. 57). Nesse contexto, o museu torna-se capaz de acolher formas relacionadas ao mundo profano, propondo novas modalidades de circulação de informação e discussão política. A expografia de Bia Lessa opera em recortes únicos de objetos da experiência comum ao entrelaçar lógicas heterogêneas, uma vez que os objetos presentes nas exposições se configuram como sinais arranjados pela vontade de um autor. Para a configuração dos arranjos espaciais, é concedido um notável privilégio à função sintática (ao invés de semântica); como vemos a partir da pintura de palavras brancas nas paredes vermelhas. Na abordagem de Lessa, não há distinção entre objetos artísticos e mundanos. O desafio assumido pelo discurso expositivo é justamente a criação da ficção narrativa, mostrando de diferentes formas o que ainda não foi visto, de modo a articular novas relações entre singular e comum, aparência e realidade.

No Paço do Frevo, Bia Lessa lançou mão de recursos diversificados que compõem seu vocabulário expositivo, como a interatividade manual, o uso da lousa para estimular a participação ativa do público (presente na Mostra do Redescobrimento) ou a exposição de obras no chão (adotada no Pavilhão de Hannover, por exemplo). Além disso, há uma certa repetição de recursos expográficos presentes em outras intervenções da Fundação Roberto Marinho: a criação de painéis com imagens permeadas por vídeos curtos (como na Casa de Cultura de Paraty), a apresentação de eventos noticiados pela mídia (a exemplo do Museu do Futebol ou do Museu do Amanhã), o uso da linha do tempo (como no Museu da Língua Portuguesa), e a criação de um espaço-síntese onde arquitetura e expografia colaboram para o desenvolvimento de experiências multissensoriais (a exemplo da Sala da Exaltação no Museu do Futebol, ou da Praça da Língua no MLP). Sob esse aspecto, o Paço do Frevo pode ser considerado uma intervenção sintética, que incorpora elementos presentes nas experiências anteriores de Bia Lessa e da própria Fundação Roberto Marinho, assumindo um caráter de celebração da cultura popular intimamente ligada aos processos de profanação do objeto de arte e de colapso do modelo do “cubo branco”, tradicionalmente ligado aos espaços expositivos de arte moderna e contemporânea.

Capítulo 6. MIS-Copacabana

Os casos previamente analisados apresentam um momento de lançamento e consolidação de um conjunto de ideias que envolvem o pensamento de instituições museais, voltadas a temas caros à cultura brasileira: a língua portuguesa, o futebol e o frevo. A análise do projeto recifense, entretanto, traz à luz um outro fator que desempenha papel fundamental ao condicionar a criação dos próximos museus planejados pela Fundação Roberto Marinho: a realização de megaeventos esportivos internacionais no Brasil. Em particular, a escolha do Rio de Janeiro como cidade-sede dos Jogos Olímpicos de 2016 pode ser considerada um importante fator de impulsionamento para a criação de novas instituições culturais no Rio de Janeiro, para as quais a iconicidade da arquitetura assumia papel distintivo. A criação de novos museus passou a se vincular a ações de *marketing* urbano que buscavam preparar a cidade para o recebimento dos eventos internacionais. Embora não diretamente relacionado ao legado olímpico, o novo MIS pode ser compreendido como uma intervenção de grande porte, localizada em uma das praias mais conhecidas do mundo, que pretende promover a cultura carioca enquanto destinação turística internacional. Esse projeto se alinha sumariamente à trajetória pessoal do então governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, um dos principais entusiastas desse projeto, que o encarregou à Fundação Marinho.

Na ocasião do planejamento do novo MIS, havia um outro museu que estava sendo cogitado para o bairro do Leblon: o Museu da Bossa Nova, projetado pelos arquitetos Jaime Lerner e Alfredo Britto. Entretanto, a sobreposição do escopo de ambas as instituições acabou levando à escolha de apenas um dos projetos em desenvolvimento – o da praia de Copacabana. Em termos de concepção, o MIS-Copacabana envolve processos um tanto distintos em relação ao *modus operandi* habitual da Fundação Roberto Marinho. Por se tratar de uma arquitetura nova (não da restauração de um edifício), decidiu-se promover um concurso internacional fechado, realizado em duas etapas, que envolveu arquitetos nacionais e internacionais. O conturbado processo levou à escolha do projeto feito pelo escritório novaiorquino Diller Scofidio + Renfro (DS+R), de grande prestígio internacional. Em colaboração com a já conhecida dupla, Daniela Thomas e Felipe Tassara, o projeto do novo MIS alcançou um elevado grau de conexão entre arquitetura e expografia. A profícua colaboração entre as equipes se justifica em função do alinhamento conceitual entre a abordagem arquitetônica desenvolvida pelo escritório internacional e a metodologia de projeto adotada pela Fundação Roberto Marinho. Por parte de ambos, há um incontornável desejo de conectar espacialmente as experiências expositivas do visitante; experimentando largamente o uso de tecnologias da comunicação. O projeto curatorial pretende afirmar aspectos importantes da identidade carioca, trasladados à condição de símbolos de brasilidade. A narrativa desenvolvida se alinha, de modo exemplar, às demandas da sociedade globalizada; constituindo-se como um importante ícone do turismo cultural na região. A seguir, analisaremos os pormenores do desenvolvimento desse projeto que, até o presente momento, ainda não foi inaugurado.

Infinitamente pessoal¹²³: um novo MIS para o Rio de Janeiro

O governador Cabral Filho tinha em mente a criação de uma nova sede para o tradicional Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Essa iniciativa parte de uma relação afetiva e de caráter pessoal nutrida pelo político carioca pela instituição; combinada à intenção de se criar um marco simbólico de sua gestão, em uma das praias mais famosas do planeta. O pai do ex-governador, Sérgio Cabral, era um conhecido jornalista apaixonado pela música popular brasileira, tendo ministrado vários cursos e palestras sobre o tema. Cabral, o pai, chegou a atuar como conselheiro do MIS; instituição pela qual o filho afirmava aos quatros ventos possuir uma afeição especial. Filho da museóloga Magali Cabral, o político carioca reiterou publicamente, por diversas vezes, uma passagem de sua vida que aconteceu em 1981: quando ele e sua família participaram de um mutirão para apagar as chamas do Museu da Imagem e do Som (SÉRGIO CABRAL FILHO, 2010), situado na antiga Praça XV de Novembro (atual Praça Rui Barbosa).

Segundo conta o político carioca, *“minha mãe museóloga me tirou de casa, fez um mutirão com a família para a gente ir para a Praça XV para apagar do fogo do Museu da Imagem e do Som, que estava lá, aquele arquivo, com aquele acervo maravilhoso pegando fogo”* (CABRAL FILHO, cf. MOREIRA, 2018, p. 124). Essa era uma das histórias favoritas de Cabral Filho, recontada também por ocasião do lançamento da pedra fundamental do novo MIS. Nas palavras do então governador, *“é uma alegria pessoal estar aqui. Com 18 anos de idade, ajudei a apagar o incêndio do MIS, em 1981. Estava em casa, minha mãe é museóloga, estava desesperada. Era noite, entrei numa kombi aberta atrás, e jogava água no fogo”* (CABRAL FILHO, cf. MOREIRA, 2018, p. 124). Conforme aponta o depoimento do curador do novo MIS, Hugo Sukman, a atenção dispendida ao Museu da Imagem e do Som se relacionava a *“uma questão pessoal dele [de Sérgio Cabral Filho]. Estritamente pessoal. [...] O pai dele é fundador do MIS, praticamente. E ele, garoto, salvou o MIS do incêndio, aquela história. Ele adorava contar essa história”* (SUKMAN, cf. MOREIRA, 2018, p. 125). O amor pelo MIS era, para Cabral Filho, uma questão pessoal. Como governador, ele pretendia assinalar uma nova fase para o museu.

Segundo a interpretação de Ana Cecília Sant’ana (2018), vemos que o experiente político soube manejar bem seu o favorável contexto econômico, suas memórias afetivas e a badalada referência da capital paulista para a criação de um novo projeto cultural, anunciado oficialmente em 2008. Naquele momento, a pujança econômica impulsionada pela exploração da camada Pré Sal e o alinhamento entre as esferas de governo federal, estadual e municipal (cujas cadeiras eram ocupadas respectivamente pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pelo ex-governador Sérgio Cabral Filho e pelo prefeito Eduardo Paes) se mostrava favorável ao anúncio de um megaprojeto arquitetônico. Criar uma nova sede para o Museu da Imagem e do Som era uma ideia antiga, que circulava na capital carioca desde o fatídico incêndio narrado tantas vezes pelo político Cabral. Em resposta à ameaça de demolição da sede original do Museu devido ao traçado da linha de metrô, o edifício da Praça XV foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, em 1989 (SECEC-RJ, 2019). No ano de 1990, a sede original do MIS passou por uma grande obra de restauração e a instituição se deslocou para outro edifício, situado no bairro da Lapa a cerca de 1,5 km da sede original, em que atualmente funcionam setores administrativos, reserva técnica e laboratórios. Durante a gestão de Cabral Filho, porém, foi realizado um amplo investimento voltado para a digitalização do acervo do MIS (2006-2014). Além disso, em 2014, a requalificação da sede administrativa da Lapa foi objeto de um concurso público organizado pelo IAB-RJ, vencido pelo escritório paulista Metrôpole Arquitetos. No entanto, o projeto mais ambicioso aventado para a instituição seria a nova sede em Copacabana.

¹²³ JULIÃO, Rafael. *Infinitamente pessoal*: Caetano Veloso e sua Verdade Tropical. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

O Museu da Imagem e do Som, carioca e irreverente em sua gênese

A curadoria do novo MIS foi concebida por Hugo Sukman e André Weller. Sukman atuou como gerente de comunicação da Fundação Roberto Marinho e do Canal Futura. Seu ingresso na fundação carioca aconteceu durante a construção do Museu da Língua Portuguesa, para reestruturar a comunicação institucional. Autor de diversos livros sobre música brasileira (como “50 Anos de Música Brasileira: Histórias Paralelas”, publicado em 2011), o jornalista cultural atuou por ocasião da efeméride do cinquentenário da bossa nova como curador de uma série de eventos promovidos pelo Itaú Brasil, intitulados “50 anos de Bossa Nova” e dirigidos por Monique Gardenberg (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB, acesso em 2021). No MIS, Sukman atuou em parceria com o cineasta e roteirista André Weller. O co-curador Weller atuou profissionalmente no mercado musical como pianista de um grupo de samba na década de 1990 (MOREIRA, 2018). Juntos, os curadores pensaram no estabelecimento de uma narrativa capaz de abordar as diversas nuances da cultura carioca, tratada em sua vivacidade, intensidade e radicalismo. O novo MIS, como descreve o curador Sukman, pretendia se constituir como o museu “*da piada, do sambinha, do bate papo na esquina, da praia, da festa*” (SUKMAN, cf. SANT’ANA, 2018, p. 75).

O novo projeto pretendia estabelecer um contraponto em relação à abordagem do antigo Museu da Imagem e do Som. A ideação do velho MIS partiu de uma iniciativa do então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, que nutria um particular interesse pela promoção da cultura carioca. Na sua concepção original, a conexão estabelecida entre museu e cidade já estava presente, considerando-se que a nova instituição cultural assumia um papel particular de reativação da identidade carioca, alguns anos depois da transferência da capital federal para Brasília. Na visão de Hugo Sukman, apesar dos aspectos controversos, Carlos Lacerda “*era um outro governador muito interessante. Totalmente diferente do Sérgio Cabral. Era um intelectual, que pensou o Rio de Janeiro*” (SUKMAN, cf. MOREIRA, 2018, p. 136). Naquele momento, a afirmação do Rio de Janeiro enquanto capital cultural, quando a cidade deixava de ser o centro político e econômico do país, busca resgatar as condições de se viver em uma cultura única que forjou o que se entende por cultura brasileira em toda a sua história.

Na concepção do novo MIS, a cidade do Rio de Janeiro não era vista apenas como o cenário onde se desenvolveram as manifestações culturais brasileiras. Ela era parte integrante e condição indispensável para a formação e promoção da cultura brasileira ao longo dos séculos. No discurso do curador Sukman, personalidades como Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Noel Rosa e Hélio Oiticica só se tornaram referências para a cultura brasileira porque tinham “*essa cidade por trás*” (SUKMAN, cf. MOREIRA, 2018, p. 137). O MIS de Lacerda era, segundo André Weller, “*o museu da criação no Rio de Janeiro. Aí a gente achou: ‘é isso aqui o que a gente quer fazer’*” (WELLER, cf. MOREIRA, 2018, p. 136). Era importante, no século XXI, reafirmar a centralidade da cultura carioca. E o resgate da ‘carioquice’ promovido por ocasião dos megaeventos culturais e esportivos no século XXI recuperava esse espírito de posicionamento da cidade do Rio de Janeiro como centralidade da cultura nacional.

Não podemos nos esquecer do “decreto da carioquice” publicado pelo prefeito Eduardo Paes em 2015, por ocasião da celebração do aniversário de 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, que tornava a ‘condição carioca’ passível de registro como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro (MOREIRA, 2018). A noção presente no decreto se aproxima ao viés adotado na narrativa do novo MIS, isto é, que a dita *carioquice* não se refere exclusivamente aos nascidos no Rio de Janeiro. O atributo não é entendido como uma questão geográfica, mas se constitui como um ‘estado de espírito’ que pode ser partilhado por todos. No mesmo ano, foi aprovada uma lei proposta pelo ex-prefeito e vereador Cesar Maia na Câmara Municipal, que tornava o chiado do sotaque carioca Patrimônio Cultural Imaterial (REVISTA ÉPOCA, 2015). Os movimentos de reafirmação da centralidade cultural do Rio de Janeiro observados nesse momento permitem o deslocamento de sentidos entre a cultura brasileira e a carioca; em uma

movimentação semelhante à presente no discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som, proferido pelo ex-governador Lacerda:

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (LACERDA, cf. MOREIRA, 2018, p. 98).

O novo MIS resgata o tom irreverente presente na concepção museológica original, que assumia deliberadamente a noção de antimuseu (MONTANER, 2003) e a proposta de estabelecer um contraponto crítico à conceituação tradicional das instituições museológicas. O posicionamento singular assumido pela instituição de Carlos Lacerda foi influenciado pela amizade pessoal entre o ex-governador e André Malraux, que atuou como Primeiro-Ministro da Cultura francês durante o governo de Charles de Gaulle (1959-1969). O pensamento de Malraux abria novas perspectivas para a popularização da cultura de massas através da música, cinema e museu; sobretudo a partir da conceituação do 'museu imaginário' (1947), formado por reproduções, que permitiria a livre associação entre as obras, rompendo fronteiras espaço-temporais. A integração entre cultura e tecnologia abria novas possibilidades para a atração de públicos variados ao espaço museal. A arrojada concepção museológica proposta por Maurício Quádrio, encarregado da idealização e organização do antigo MIS, buscava estreitar os vínculos estabelecidos entre instituição e público, ampliando as possibilidades de integração com visitas escolares e eventos culturais. A conexão entre exposições de arte, cinema, produção de discos e eventos pretendia se alinhar às recentes formulações da UNESCO e do ICOM, que valorizavam a relação entre as instituições museológicas e a população. O antigo MIS foi instalado em um dos pavilhões construídos para a Exposição do Centenário da Independência do Brasil (1922)¹²⁴. Apesar de a arquitetura eclética não dialogar diretamente com a modernidade da proposta, a implantação do museu nas proximidades da Av. Presidente Vargas revelava o investimento do Estado na formação de uma imagem capital e cosmopolita da cidade.



Figura 120. Museu da Imagem e do Som. Praça XV de Novembro. Disponível em: <http://tyba.com.br/br/registro/cd319_232.JPG/-Fachada-do-Museu-da-Imagem-e-do-Som-do-Rio-de-Janeiro-MIS---Rio-de-Janeiro---Rio-de-Janeiro-RJ---Brasil>. Acesso em: 16 ago. 2022.

¹²⁴ Em estilo Luís XVI, o edifício foi projetado pelo arquiteto Raphael Rebecchi, na esplanada oriunda do questionável desmonte do Morro do Castelo. Os usos do edifício como sede do Instituto Médico Legal e da Delegacia de Estrangeiros contribuíram para a descaracterização de sua fachada. Em 1964, o pavilhão foi amplamente reformado para receber o MIS-RJ, a partir de projeto do arquiteto Yannar Carvalho dos Santos.

A inauguração do museu carioca aconteceu no ano de 1965, na Praça XV de Novembro (atual Praça Rui Barbosa), como parte das celebrações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro (**Figura 120**). O ex-governador Lacerda participou pessoalmente dos processos de doação e aquisição das coleções particulares que compuseram os acervos originais do MIS: o magnífico acervo audiovisual de Maurício Quádrrio (que se tornou o primeiro diretor da instituição); os objetos vinculados à Música Popular Brasileira de Henrique Foreis (mais conhecido como o “Almirante”); as coleções do fotógrafo Augusto Malta (retratos deslumbrantes das paisagens cariocas); a obra estereoscópica de Guilherme Santos; a discoteca de Lúcio Rangel e a os acervos de Antônio Carlos de Almeida Braga – compostos por documentos históricos, iconográficos, bibliográficos, gravuras e objetos do Acervo Ultramarino de Portugal. A instituição se ancorava no colecionismo material, aos moldes tradicionais. Entretanto, a expografia se pretendia inovadora e irreverente, assumindo um caráter dinâmico e moderno que pouco tinha a ver com o invólucro eclético que abrigava a instituição.

A interatividade, muito antes de se tornar um elemento praticamente obrigatório para a concepção de qualquer museu, estava presente no velho MIS (MOREIRA, 2018). No *hall* do antigo edifício, foram instaladas poltronas que acomodariam os visitantes enquanto assistiam a exposições cinematográficas. Havia três cabines de audição dotadas de autofalantes. Em um *telespeaker*, o visitante podia solicitar ao operador de som a repetição de audições quantas vezes desejasse. A experiência musical criava um expressivo gatilho afetivo para a construção da narrativa museal, que incorporava elementos fortemente presentes no imaginário coletivo da cidade e favorecia a identificação da população com o projeto. O programa arquitetônico apresentava aspectos de grande originalidade, incluindo a criação de espaços dedicados a editoração, laboratório e sala de gravação, onde seriam produzidos materiais para as exposições. A venda de reproduções de objetos do acervo pretendia contribuir para a manutenção do próprio museu, cujo projeto inicial previa a transferência para a iniciativa privada.

É verdade que a concepção original, carioca e irreverente em sua gênese, não chegou a ser plenamente implementada devido às profundas transformações do contexto político e cultural em função do Golpe Militar de 1964. Com a saída de Carlos Lacerda do governo da Guanabara e de Maurício Quádrrio da direção do MIS, parte dos planos inicialmente traçados acabaram sendo transformados. Apesar do cenário de precariedade institucional decorrente dos sucessivos cortes da verba destinada ao museu, o MIS se afirmou como um interessante e potente lugar de encontros culturais entre os anos de 1966 e 1974, tornando-se um símbolo da resistência contra a ditadura militar. A situação de debilidade se acentuou ainda mais com o incêndio que acometeu a instituição em 1981, fazendo com que seu acervo se dispersasse em vários lugares provisórios. A partir de então, o levantamento da possibilidade de construção de uma nova sede circulou por décadas na capital carioca, sem se materializar efetivamente em nenhum lugar. Até a chegada de Sérgio Cabral Filho.

Os cinquenta anos da bossa nova

A cultura carioca, que se tornou a tônica do projeto curatorial da nova sede do MIS, era um tema em voga no ano de lançamento do MIS-Copacabana; em particular por ocasião da celebração dos 50 anos da bossa nova. O Parque do Ibirapuera, por exemplo, recebeu em 2008 a exposição “**Bossa na Oca**” (**Figura 121**), promovida pelo Itaú Cultural. A concepção curatorial da mostra foi encarregada a Marcello Dantas e Carlos Nader, um importante videoartista e documentarista brasileiro. A ocupação do edifício projetado por Oscar Niemeyer pretendia potencializar os significados simbólicos atribuídos à exposição. Afinal, conforme destaca o curador Dantas, “*vários elementos que influenciaram a bossa nova estavam nas duas cidades [São Paulo e Rio de Janeiro]. As curvas de Burle Marx da calçada de Copacabana e as curvas de Niemeyer nas rampas da oca*” (DANTAS, cf. SHOWLIVRE, 2010). O projeto museográfico foi elaborado pelo Estúdio GRU, conhecido pela concepção cenográfica de instalações permanentes ou temporárias de diversas instituições culturais no Brasil e no mundo (ESTÚDIO GRU, acesso em 2021).

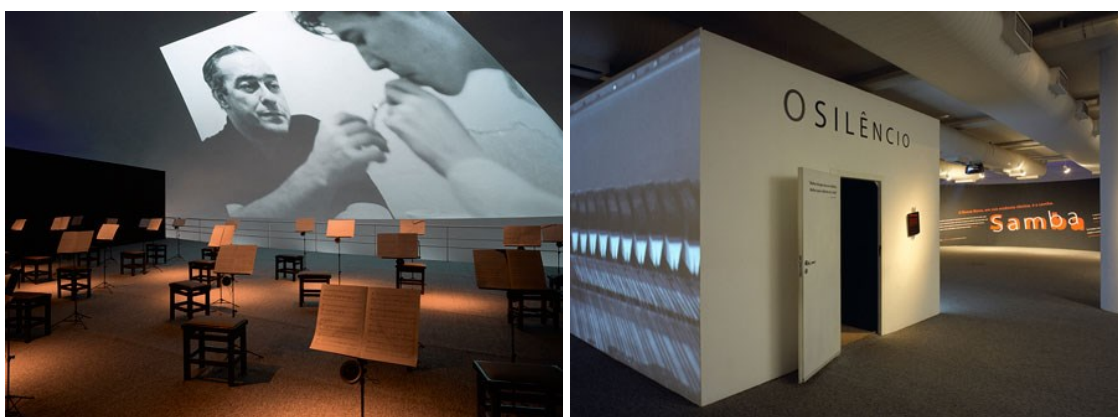


Figura 121. Mostra “Bossa na Oca”.

Disponível em: <<https://19design.com.br/exposicoes/bossa-oca/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Figura 122. Câmara anecoica.

Disponível em: <<https://19design.com.br/exposicoes/bossa-oca/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

A mostra na Oca buscava criar uma imersão tecnológica, mediada pela cenografia. Para tanto, foram desenhados dispositivos interativos que imitam *Jukeboxes*, nos quais era possível acessar a canções da bossa nova. No subsolo da Oca, foi recriado o famoso calçadão de Copacabana, planejado pelo conhecido paisagista Roberto Burle Marx para ocupar 4km de extensão na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro. A casca de concreto recebeu projeções audiovisuais com imagens de mar, que poderiam ser observadas pelos visitantes deitados num sofá. Foi criada uma seção ambientada apenas por um banquinho e um piano. Nesse lugar, imagens holográficas projetadas com a tecnologia *Eyeliners* (NADIN, 2008) materializavam figuras de músicos (incluindo Frank Sinatra) que apresentavam a cada quinze minutos a canção *Garota de Ipanema* (GI, 2013). Esse espaço foi chamado de Beco das Garrafas, em homenagem a um dos primeiros lugares onde João Gilberto apresentou suas canções de bossa nova. Outro aspecto valorizado pela mostra foi o próprio silêncio, importante para conformação musical do ritmo (**Figura 122**). Para tanto, foi instalada uma câmara anecoica na qual o visitante poderia ouvir as batidas de seu próprio coração.

Naquele mesmo ano, cogitou-se a possibilidade de homenagear a bossa nova em um museu integralmente dedicado ao tema, que chegou a ser projetado pelos arquitetos Alfredo Britto e Jaime Lerner, internacionalmente reconhecidos pelo modelo de planejamento urbano realizado para a cidade de Curitiba nos anos 1970. O **Museu e Parque da Bossa Nova** seria instalado no bairro do Leblon, na capital fluminense (**Figura 123/ Figura 124**). O projeto pretendia conectar três volumes independentes: o 23º Batalhão da Polícia Militar, um edifício anexo (contendo auditório, teatro, café, bistrô e livraria) e um museu projetado “*como uma metáfora*

do piano” (SEGRE, 2010, p. 162). Em alusão à sinuosidade da arquitetura de Oscar Niemeyer, o novo projeto pretendia criar uma sequência de volumes retangulares de diferentes alturas; incorporando também outros elementos frequentes na arquitetura moderna brasileira – tais como a planta livre o desenho escultórico dos pilotis. A transparência ambígua que encerraria seu invólucro, porém, demonstrava certa tentativa de alinhamento a correntes globais da arquitetura contemporânea. O projeto do novo equipamento cultural acabou sendo engavetado devido a entraves de ordem política, ao posicionamento da Associação de Moradores do Leblon (que era contrária à execução da obra) e à auditoria elaborada pelo Tribunal de Contas do Estado. Mas um dos principais argumentos foi o levantado pelo subsecretário estadual de obras, Vicente Loureiro. Segundo ele, “é inviável fazer essa edificação e o MIS ao mesmo tempo” (LOUREIRO, cf. BRISO, 2017). O projeto do Leblon acabou sendo abandonado, mas a homenagem à Bossa Nova foi incorporada à narrativa da nova sede do MIS em Copacabana.

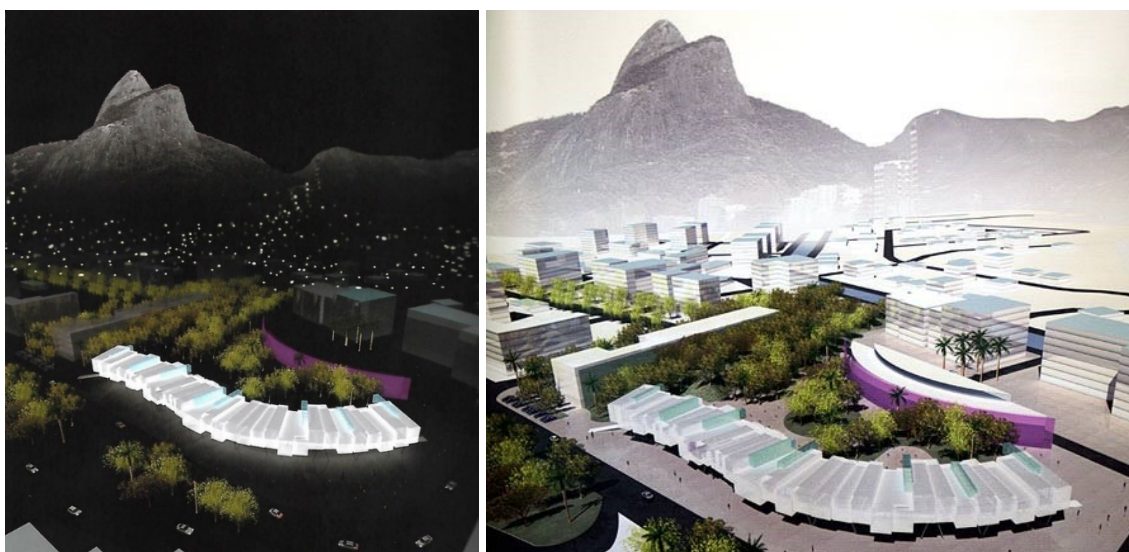


Figura 123. Museu da Bossa Nova. Não executado.

Disponível em: <https://www.jaimelerner.com/portfolio/parque-bossa-nova?pgid=kh6k6633-d6b346_aab6f33faac04b37abba07c8cc57b0ddmv2>. Acesso em: 01 out. 2021.

Figura 124. Museu da Bossa Nova. Não executado.

Disponível em: <https://www.panrotas.com.br/noticia-turismo/destinos/2008/10/rio-ganhara-parque-da-bossa-nova-em-2009_41672.html>. Acesso em: 16 ago. 2022.

O eixo curatorial do novo MIS buscava resgatar a identidade carioca, entendida não como um lugar geográfico (pertencente a quem nasceu no Rio de Janeiro); mas expandindo-se para todos aqueles que se identificarem com os temas da irreverência, humor, transgressão, liberdade, sexualidade e criatividade. Conforme explica o curador Hugo Sukman, “é um museu do Rio de Janeiro, mas não é carioca no sentido bairrista. O Rio é caracterizado por sua produção artística, que contribuiu para muito do que chamamos de cultura brasileira, com samba, choro, bossa nova, chanchadas, e chegou a outros países” (SUKMAN, cf. VIANNA, 2010). O museu trata especificamente da contribuição carioca para o universo da cultura e música brasileira. Como explica o crítico de arte Paulo Herkenhoff, um dos jurados responsáveis pela escolha do projeto arquitetônico do MIS, “apesar de ser a cidade naturalmente maravilhosa, os cariocas sempre se sentiram responsáveis por agregar algo. O Rio é uma cidade onde o homem se sente responsável por responder à natureza. Creio que esse seja um momento capital desse processo de interação” (HERKENHOFF, cf. WERNECK, 2009).

O discurso de Herkenhoff está perfeitamente alinhado ao processo de inscrição da capital fluminense na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, como a primeira ‘paisagem cultural urbana’ brasileira (BARATTO, 2016). A justificativa apresentada no dossiê ‘Paisagem Cultural e Patrimônio’ pretendia assinalar as particulares relações estabelecidas entre cidade e natureza, de excepcional valor universal. Para além das estratégicas formas de ocupação das montanhas e

pontões rochosos, que constituem símbolos geográficos da cidade de exuberantes belezas naturais; reconheceu-se no dossiê importantes gêneros musicais nascidos na cidade, em especial a bossa nova, “*que festejava um determinado modo de vida carioca de classe média e que se espalhou pelo mundo*” (RIBEIRO, 2007, p. 611). A candidatura foi apresentada pelo IPHAN em setembro de 2009, com apoio da própria Fundação Roberto Marinho, do Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Prefeitura; e finalmente aprovada em julho de 2012 (VIANA, 2012).

Como vemos, a narrativa proposta pelo equipamento cultural inseria-se em um macroprojeto encabeçado pela fundação carioca, que objetivava ampliar o alcance e reconhecimento da capital fluminense no panorama internacional; contribuindo para seu lançamento como destino turístico em função dos megaeventos esportivos que seriam sediados na cidade. A narrativa do novo MIS pretendia valorizar os estilos de vida ‘tipicamente cariocas’, que se expandem como metonímias da nação. Segundo Daniela Thomas, “*os cariocas aqui vão se reconhecer e retomar um orgulho da maneira como a criação é feita aqui, como aqui tudo é fruto de encontros muito radicais, entre pobres e ricos, altos e baixos, ódios e amores. É uma cidade vivida na intensidade*” (THOMAS, cf. MOREIRA, 2018, p. 85). Outros temas importantes a serem incorporados ao projeto eram a abertura à contribuição do visitante e a possibilidade de incorporação de novos acervos. O Museu da Imagem e do Som pode ser considerado um importante caso de interpretação contemporânea de temas relacionados à cultura brasileira, seguindo a linhagem do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol.

O novo MIS em Copacabana. Por quê?

Em 2008, Cabral anunciou oficialmente o projeto de expansão do MIS para a orla de Copacabana. Segundo o depoimento do ex-governador, “*tive o insight de transferir o MIS para Copacabana quando passeava pela orla*” (CABRAL FILHO, cf. SANT’ANA, 2018, p. 66). Até o momento, a intuição predestinada de Cabral Filho parece ter sido a única justificativa plausível para o súbito deslocamento da sede institucional a uma das praias mais famosas do mundo. Alguns estudos questionaram a distância entre o novo museu e suas antigas sedes (a da antiga Praça XV, atual Praça Rui Barbosa; e a sede administrativa da Lapa, que tinha sido objeto de um concurso público organizado pelo IAB-RJ, em 2014, vencido pelo escritório paulista MetrÓpole Arquitetos) (**Figura 125**). Durante a gestão de Cabral (2006-2014), o Museu da Imagem e do Som foi alvo de amplo investimento destinado à catalogação, digitalização e acondicionamento de seu acervo. A nova sede da Avenida Atlântica pretendia unificar, via acesso remoto, as coleções presentes nas sedes da Lapa e da Praça XV, abrigando também o acervo do Museu Carmen Miranda¹²⁵, projetado pelo arquiteto Affonso Reidy no Parque do Flamengo (**Figura 126**). Em nenhum momento, porém, pretendeu-se transferir as coleções para o bairro de Copacabana. Tanto que a nova sede não apresentará reserva técnica para o armazenamento de acervos (STRECKER, 2016).

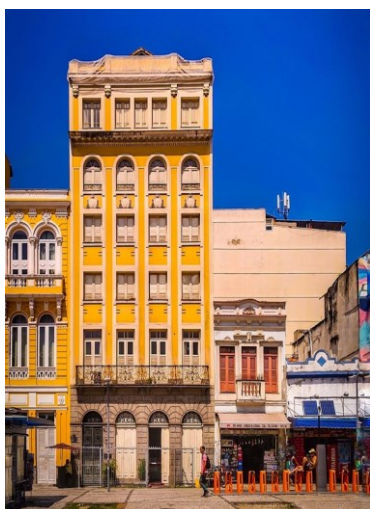


Figura 125. MIS PRO. Disponível em: <<https://riomemorias.com.br/memoria/mis-museu-da-imagem-e-do-som/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

Figura 126. Museu Carmen Miranda, fechado desde 2013.

Disponível em: <<http://wikimapia.org/3281493/Museu-Carmen-Miranda>>. Acesso em: 16 out. 2022.

A escolha do novo lugar, porém, dizia respeito ao contexto de preparação da capital carioca para receber os megaeventos planejados para a segunda década do século XXI. A difusão internacional do planejamento estratégico incentivava a associação da imagem dos lugares a atrações turísticas e culturais. Ainda, o projeto do MIS-Copacabana alinha-se a um conjunto de arquiteturas excepcionais vinculadas a usos culturais pensado para a cidade no início do século, incluindo o Guggenheim Rio de Jean Nouvel (não realizado), a Cidade das Artes de Christian de Portzamparc (2002-2009) (**Figura 127**) e o Museu do Amanhã (2009-2015). O Novo MIS seria visto como um projeto âncora para a reativação cultural e turística do bairro de Copacabana. Como referência, Cabral Filho citou uma viagem realizada à cidade de Bilbao, no norte da Espanha, exclusivamente para visitar o Museu Guggenheim. E ele teria dito: “*imagina isso na Avenida Atlântica?*” (CABRAL FILHO, cf. STRECKER, 2016).

¹²⁵ O Museu Carmen Miranda foi oficialmente criado em 1956 e inaugurado apenas vinte anos depois. Seu acervo é composto por pertences da artista, incluindo: fotografias, acessórios, indumentárias, cartazes, partituras, discos, caricaturas e recortes de jornais e revistas.



Figura 127. Cidade das Artes. Christian de Portzamparc.
Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/769>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Como sabemos, o bairro de Copacabana foi densamente ocupado entre as décadas de 1940 e 1970, considerando a acelerada expansão imobiliária que acometeu o local. Grande parte dos sofisticados edifícios em altura da região assumem caráter europeizante, aproximando-se ao estilo *Art Déco*, difundido amplamente no Rio de Janeiro na primeira metade do século. O deslocamento da classe média artística para o local contribuiu para a ativação da vida noturna na área, frequentemente relacionada ao próprio surgimento da Bossa Nova. Foram anos luminosos para o bairro, como narram Braguinha e Alberto Ribeiro no famoso samba-canção composto em homenagem a Copacabana: “*existem praias tão lindas cheias de luz, nenhuma tem o encanto que tu possuis*”¹²⁶. Entretanto, nas décadas de 1970 e 1980, a área de Copacabana passou a enfrentar problemas relacionados à violência urbana, turismo sexual e tráfico de drogas; ingressando em um contexto de progressiva degradação das condições de vida urbana. Nesse período, foi construída a Boate Help, uma casa de espetáculos situada na Avenida Atlântica conhecida por seus letreiros de *neon*, mas que paulatinamente foi se convertendo em um centro de prostituição e turismo sexual.

A nova sede do Museu da Imagem e do Som pretendia reforçar o turismo cultural brasileiro, contribuindo para a reinvenção da identidade carioca no século XXI. Para tanto, recupera um lugar de consolidada imagem internacional, cujas praias foram cantadas por belas músicas e gravadas como cenários de filmes e telenovelas. As areias de Copacabana serviram de inspiração para artistas, escritores e fotógrafos ao longo das décadas, e possuem um forte apelo ao imaginário cultural coletivo. A incisão museal em um território dotado de ampla significação cultural tinha como objetivo reposicionar a imagem da capital fluminense nos circuitos culturais globais. Tal intenção está presente em grande parte dos discursos divulgados pela mídia por ocasião do anúncio do projeto. Conforme afirmou Sérgio Cabral Filho, o museu “*será uma atração turística internacional, com uma marca importante do Rio, que é a cultura. O MIS é uma síntese dessa cidade*” (CABRAL FILHO, cf. MEROLA, 2010). De acordo com o secretário estadual de turismo, Cláudio Magnavita, “*o Museu da Imagem e do Som será um novo cartão postal para a cidade*” (MAGNAVITA, 2016). Por essa razão, o projeto necessariamente precisava contemplar uma arquitetura excepcional, que fosse capaz de recuperar a vocação turística e cosmopolita do

¹²⁶ Verso do samba-canção “Copacabana”, composto por Braguinha e Alberto Ribeiro, que alcançou grande sucesso nas rádios do país em 1947.

bairro, que ainda hoje apresenta ampla oferta de hotéis e apartamentos para aluguel por temporada.

A casa de *shows* ficava em um dos únicos lotes da orla ainda passível de receber um edifício de grande porte (VIANA, 2014). Logo, não havia muitas alternativas viáveis para a escolha do lugar. A área compreendida entre a Avenida Atlântica, a Rua Aires Saldanha e a Rua Djalma Ulrich foi, em pouco tempo, desapropriada e demolida (a partir de financiamento do Governo do Estado do Rio de Janeiro). Construir um museu em um antigo local de prostituição sugeria, ao menos em termos simbólicos, a conversão de um ícone do turismo sexual em outro, vinculado ao turismo cultural. Apesar da localização privilegiada, o terreno retangular de duas esquinas é ladeado por edifícios multifamiliares de gabarito elevado. Ainda, a área em questão está sujeita à rígida legislação de uso e ocupação do solo, o que não corresponde a um contexto frequente para a implantação de arquiteturas icônicas, de caráter notoriamente distintivo. As próprias condicionantes do lugar, as características do entorno e o maravilhamento da vista para a orla sugerem um olhar rigoroso para o contexto, demandando uma postura projetual atenta dos arquitetos que enfrentariam o desafio.

Um concurso internacional. Ou dois

O projeto, encarregado à Fundação Roberto Marinho pelo ex-governador carioca em outubro de 2009 (GRAÇA, 2019), incorporava sua *expertise* enquanto agente articuladora de projetos museais recentes. Entretanto, essa seria a primeira experiência da fundação carioca voltada à construção de uma arquitetura nova, especialmente projetada com o objetivo de abrigar o museu. Com essa perspectiva, abria-se uma nova possibilidade de articulação entre arquitetura, museografia e conteúdo; uma vez que não se trataria de uma intervenção em edifícios patrimonializados existentes, que possui limitações inerentes a seu próprio caráter. O mero fato de ser uma construção nova abria múltiplas possibilidades para seu desenvolvimento. Conforme narra a arquiteta Lucia Basto, “*é um prédio novo em Copacabana! A gente queria ter uma noção de que cara ia ter esse prédio. Por isso pensamos em fazer um concurso*” (BASTO, 2021). Essa ideia foi vista como uma possibilidade interessante de experimentar algo diferente, nunca feito antes pela FRM (BASTO, 2021). A proposta foi apoiada pela então Secretária Estadual da Cultura do Rio de Janeiro, Adriana Rattes. Ao procurar o Instituto de Arquitetos do Brasil para a realização do concurso, a Fundação Roberto Marinho esbarrou em uma divergência de posturas. O instituto queria que fosse um concurso aberto; a fundação desejava escolher os participantes, em uma concorrência fechada. O IAB pretendia que o júri fosse composto apenas por arquitetos; a FRM entendia que deveria se tratar de um júri multidisciplinar. Acabou sendo feito como queria a fundação carioca.

O concurso fechado foi visto como uma oportunidade de se colocar em diálogo a produção arquitetônica brasileira com profissionais internacionais, tentando estimular a diversidade de pensamentos e abordagens projetuais. De fato, um dos aspectos mais interessantes propiciados pelo concurso foi a possibilidade de justaposição e confronto entre diferentes metodologias, perspectivas e estratégias de aproximação ao projeto arquitetônico, envolvendo escritórios brasileiros e estrangeiros. Então, as arquitetas da Fundação (em particular Larissa Graça) começaram a fazer uma ampla pesquisa bibliográfica de escritórios, nacionais e internacionais, que poderiam ser convidados para participar do concurso (GRAÇA, 2019; BASTO, 2021). Havia a proposta de valores pré-determinados dos honorários a serem pagos aos arquitetos, com a qual alguns dos profissionais contatados não concordaram e acabaram declinando de sua participação (a exemplo do escritório de Norman Foster) (BASTO, 2021). Inicialmente, o concurso fechado seria composto por uma única etapa, da qual participaram os arquitetos internacionais Daniel Libeskind e Shigeru Ban, para além dos escritórios brasileiros Bernardes + Jacobsen Arquitetura, Brasil Arquitetura, Tocoa Arquitetos e Isay Weinfeld.

O edital, elaborado pela Fundação Marinho, foi divulgado apenas para as equipes participantes do concurso. O documento mostrou-se objetivo e sintético em relação aos parâmetros de

avaliação, que envolviam: a pertinência da linguagem apresentada à Avenida Atlântica, o conceito do projeto, a relação estabelecida entre arquitetura e programa, a sustentabilidade e a definição de estratégias para o trabalho à distância. Deixava-se em aberto questões referentes ao partido arquitetônico e linguagem formal do edifício, que foram encarregadas aos arquitetos. Nenhuma das equipes envolvidas, ao que se sabe, chegou a opinar sobre a escolha do lugar de implantação do museu. Os escritórios participantes foram selecionados por meio de cartas-convite, e a pouca divulgação de informações sobre o processo se tornou uma questão criticada em periódicos especializados em arquitetura na época. Como apontou João Masao Kamita (2009), a notícia sobre o concurso do novo MIS foi divulgada de repente e, em um curto espaço de tempo, passou a receber grande cobertura por parte da mídia impressa e televisiva. O concurso do novo museu em Copacabana se converteu em uma oportunidade interessante para o confronto de diferentes visões teóricas, posicionamentos críticos e metodologias experimentais de projeto presentes na concepção da arquitetura contemporânea.

Um ícone cultural para Copacabana, como definia o edital

A Fundação Roberto Marinho (FRM) e a Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro têm o grande desafio de transformar o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em um Museu Total, que além de Centro de Documentação consagrado, torne-se um ícone cultural e turístico de projeção nacional e internacional. Para tanto, enviaram esforços para a realização de um Processo Seletivo de Ideias para a escolha da Proposta Conceitual de Arquitetura para o novo MIS¹²⁷.

O trecho acima foi transcrito do Edital do Processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS-RJ. No documento, encontram-se aspectos fundamentais previstos para o novo equipamento cultural. Podemos destacar uma referência recorrente para a configuração do pensamento museal desenvolvido pela Fundação Roberto Marinho: a ideia de “museu total”, que se refere ao conceito cunhado pelo museólogo e físico espanhol Jorge Wagensberg (2006), que aponta para a necessidade efetiva de integração entre os projetos de arquitetura e museografia para a criação de soluções expositivas capazes de convidar o visitante à reflexão. Segundo sua concepção, a arquitetura de museus deve ser ao mesmo tempo conteúdo e *container*, devendo priorizar sempre a busca pela especificidade para garantir a estratégia mais adequada para a exposição dos acervos. O museu Cosmocaixa de Barcelona foi tomado como referência inicial para o desenvolvimento do Museu do Amanhã pela FRM, e o próprio Jorge Wagensberg atuou como consultor desse projeto (OLIVEIRA, 2019). À concepção de um museu total, seria acrescentada a perspectiva da criação de uma arquitetura icônica, voltada para o *design* de um edifício de caráter excepcional.

Ainda, é importante destacar a permanência da noção de museu-experiência encabeçada pelo escritório nova-iorquino Ralph Appelbaum, tendo em vista que o crítico de arte e membro de sua equipe, Jaime Catchcart, foi convidado pela Fundação para integrar a comissão julgadora do concurso. Não se pensou, em nenhum momento, em contratar RAA para o *design* do MIS. Conforme explica a arquiteta carioca, “*nós o chamamos por conta do respeito que temos com o olhar do Appelbaum*” (BASTO, 2021). Na época Gerente Geral de Patrimônio da FRM, Lucia Basto também integrou o júri, junto ao então Secretário Geral Hugo Barreto. Foram acrescentados à comissão os arquitetos Bel Lobo e Jaime Lerner (lembrando que esse último tinha projetado o Museu da Bossa Nova no Leblon, não executado, cujo programa foi incorporado ao novo MIS). Outros profissionais não diretamente ligados ao meio arquitetônico também participaram da empreitada: Paulo Herkenhoff (ex-diretor do Museu Nacional de Belas Artes e crítico de arte, que viria a se tornar curador do Museu de Arte do Rio, implantado na Praça Mauá); a historiadora e presidente do Museu da Imagem e do Som, Rosa Maria Araújo; Magaly Cabral,

¹²⁷ Edital do Processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS-RJ, cf. VIANA, 2014, p. 51

museóloga e diretora do Museu da República (mãe do ex-governador Sérgio Cabral Filho); o museólogo espanhol Jordi Prado; Adriana Rattes (na época, Secretária Estadual da Cultura) e Sérgio Dias, então Secretário de Urbanismo do Rio de Janeiro. Esse time seria responsável pelo julgamento e seleção dos projetos de arquitetura apresentados por ocasião do concurso internacional, que deveriam ser avaliados de acordo com os seguintes critérios: inovação e originalidade tecnológica, adequação ao lugar, atendimento aos requisitos do programa de necessidades, exequibilidade e adequação aos parâmetros de sustentabilidade (tais como eficiência energética, acessibilidade universal e uso de água).



Figura 128. Proposta do Novo MIS. Brasil Arquitetura (não executada). Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/#>>, acesso em: 30 nov. 2021.

A solicitação do edital, ainda, apresentava uma ênfase específica à relação estabelecida entre o edifício e o contexto. Dessa rodada de apresentações, foram escolhidos dois finalistas, ambos escritórios paulistas: Brasil Arquitetura e Taca Arquitetos. Falaremos um pouco sobre sua abordagem e sobre os projetos desenvolvidos para o novo MIS. O primeiro deles, **Brasil Arquitetura (Figura 128)**, é coordenado pelos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (ambos formados pela FAU USP) (BRASIL ARQUITETURA, acesso em 2021). A significativa colaboração dos arquitetos com Lina Bo Bardi, Joaquim Guedes e Julio Katinsky contribuiu para a conformação de um olhar atento ao contexto e às especificidades culturais do local; frequentemente alternadas a posturas projetuais alinhadas a experimentações contemporâneas. Alguns dos projetos mais conhecidos do escritório paulista são a Praça das Artes (2012), no coração da capital paulista, e o Museu Cais do Sertão (2014), em homenagem a Luiz Gonzaga, no antigo porto de Recife. Embora grande parte de seus projetos trabalhe com elementos de ligação (como passarelas, marquises e percursos); o MIS carioca estaria dentro de um compacto monobloco, cujo volume retangular exterior mimetiza o entorno.

A principal referência mobilizada pelos arquitetos foi o próprio SESC Pompeia de Lina, talvez em função das aberturas irregulares desenhadas pela arquiteta ítalo-brasileira para o volume de concreto. Entretanto, o MIS carioca e o SESC paulista apresentam concepções arquitetônicas

radicalmente distintas. O complexo cultural paulistano buscava dialogar com o espírito do lugar encontrado na fábrica da Pompeia, contribuindo para a preservação dos galpões existentes. Por sua vez, o novo MIS pretendia criar um edifício icônico para a praia de Copacabana, cuja relação fundamental se estabelecia pelo princípio do contraste. O megabloco de concreto branco autolimpante, entretanto, possui um rasgo orgânico na fachada principal que contém uma grande esfera metálica. A fenda misteriosa sugere aberturas diferentes em todos os pavimentos do edifício, criando variáveis condições de conexão visual com o entorno, de modo a permitir diversos enquadramentos da paisagem circundante. O projeto recupera a ideia de uma caverna ou formação rochosa, replicada figurativamente no edifício contemporâneo. Acoplada ao edifício, estaria uma esfera de aço brilhante, que funcionaria internamente como uma sala de projeções multidirecionais. Externamente, a superfície lustrosa serviria como um espelho para a paisagem, fazendo recordar a escultura *Cloud Gate* de Anish Kapoor, situada no Millenium Park, em Chicago. No topo, estaria presente um terraço-mirante, de onde se poderia avistar a orla de Copacabana. Apesar de o projeto assumir caráter distintivo, o partido projetual do volume cindido por uma fenda não se relaciona diretamente com o tema do concurso, nem com a interpretação da identidade carioca (VIANA, 2014). Mesmo considerando essas observações, a proposta de Ferraz e Fanucci foi considerada uma das finalistas da primeira etapa do concurso para o novo MIS.

Já o escritório paulista **Tacoa** foi fundado em 2005 pelos arquitetos Rodrigo Cerviño e Fernando Falcon, formados pela FAU USP. Trata-se de um escritório jovem, com relativamente poucos projetos construídos. Um de seus edifícios mais conhecidos é a Galeria Adriana Varejão (Brumadinho, 2008), que recebeu o Prêmio Rino Levi IAB-SP (2008) e “*O Melhor da Arquitetura*” (2020). O ‘edifício cego’, disposto sobre um espelho d’água quadrado (transpassado por uma passarela que permite seu acesso), foi implantado em um contexto de densa vegetação natural (INHOTIM, acesso em 2021). O projeto dos arquitetos para o MIS também tomou como partido o tema da caixa, recorrente na arquitetura paulista e, em particular, na obra do arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha (em cujo escritório inclusive trabalhou Rodrigo Cerviño) (**Figura 129**). O MIS carioca proposto por Tacoa Arquitetos pretendia alinhar-se à chamada escola paulista, ao menos conforme justificaram os arquitetos Cerviño e Falcon no memorial apresentado ao concurso. O novo projeto se configurava como uma grande caixa portante, iluminada zenitalmente, que apresentava reduzidos pontos de contato com os espaços exteriores. O monobloco, autônomo e genérico, seria uma caixa rotacionada e apoiada em apenas um de seus vértices, gerando uma sensação de precário equilíbrio. A inclinação do edifício, segundo os arquitetos, aludiria às montanhas do Rio de Janeiro. Entretanto, a difícil relação estabelecida com a paisagem, a proposição de empenas cegas e a ausência de programas que dinamizassem os usos ao nível do térreo se constituíram como questões problemáticas apresentadas pelo projeto, em que a abordagem conceitual da forma acabou se sobrepondo à própria materialidade do objeto. Apesar de o projeto ter sido um dos finalistas da primeira versão do concurso (junto à proposta de Brasil Arquitetura); a falta de permeabilidade em relação ao entorno teria sido considerada “*o grande ponto de desencontro com a cultura carioca*” (MOREIRA, 2018, p. 131); habituada à frequência dos espaços públicos ao ar livre, e não atendia plenamente aos requisitos do edital.



Figura 129. Proposta do Novo MIS. Tacao Arquitetos (não executada).

Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-tacoa-01.jpg>>.

Acesso em: 30 set. 2021.

Dados alguns pontos incongruentes, e apesar de valorizarem o trabalho dos arquitetos selecionados, os organizadores do concurso fechado acabaram se sentindo pouco seguros em relação às propostas que estavam avançando; sobretudo no que dizia respeito à integração do projeto com a deslumbrante paisagem da orla carioca (BASTO, 2021). Conforme esclarece a arquiteta Ana Paula Pontes, coordenadora da equipe local de desenvolvimento do projeto e acompanhamento da obra do novo MIS, “eles [DS+R] foram chamados porque os organizadores não ficaram muito satisfeitos com nenhuma das propostas da primeira etapa” (PONTES, 2021). Antes da divulgação do vencedor da concorrência (que aconteceria em maio de 2009), o concurso foi interrompido (GRUNOW, 2010) e seus organizadores acabaram decidindo pela realização de uma segunda etapa (MONOLITO, 2013). Os seis concorrentes foram reconvocados para essa nova fase do concurso, na qual os escritórios tiveram a oportunidade de desenvolver, aprimorar ou transformar completamente as propostas previamente apresentadas (BASTO, 2021). Às seis equipes, foi acrescentado o escritório nova-iorquino DS+R, composto por Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro. Ninguém da Fundação conhecia previamente o escritório; chegou-se até esses profissionais através da pesquisa de portfólios (BASTO, 2021). Na segunda etapa, a arguição foi realizada em dois dias e acompanhada por uma plateia de aproximadamente 45 pessoas, composta em sua grande maioria por professores universitários, estudantes e funcionários públicos (VIANA, 2014). Como o edital solicitava o projeto de uma ‘arquitetura icônica’, todos os projetos apresentaram a concepção de edifícios excepcionais, estabelecendo relações de contraste com o entorno construído.

Tentando de novo: a segunda edição do concurso

A maior parte dos escritórios apresentou propostas semelhantes à primeira etapa do concurso, com poucas alterações. A proposta de **Daniel Libeskind (Figura 130)**, por exemplo, alinhava-se às correntes desconstrutivistas e pós-estruturalistas da arquitetura internacional, influenciado pelo pensamento de Peter Eisenmann e John Hejduk. Sua abordagem projetual considera a arquitetura a partir de elementos sintáticos, desenvolvendo uma narrativa espacial que permite a leitura da arquitetura como um texto (DANIEL LIBESKIND, acesso em 2021). A metodologia projetual empregada pelo arquiteto polonês (radicado nos Estados Unidos) opera por meio da geração de matrizes conceituais, buscando o estabelecimento de relações topológicas com o lugar. A aproximação matricial ao processo de projeto envolve o entendimento da geometria como elemento de desintegração do espaço, que assume concomitantemente caráter a-perspectivo e dinâmico, anti-funcionalista e anti-historicista. A matriz se configura a partir de relações extrínsecas ao objeto arquitetônico, agregando ao projeto potenciais camadas de significação. O contexto, desta maneira, é interpretado de forma abstrata – podendo incluir aspectos físicos, geográficos, culturais ou simbólicos. Sob esse aspecto, o projeto de arquitetura torna-se um campo aberto à manipulação espacial, estando sujeito às mais variadas ações compositivas: corte, dobra, compressão, torção, entre outras. A concepção da forma se dá a partir de um jogo mecânico de conexão entre peças, partindo de um repertório formal limitado, que restringe as possibilidades de composição.

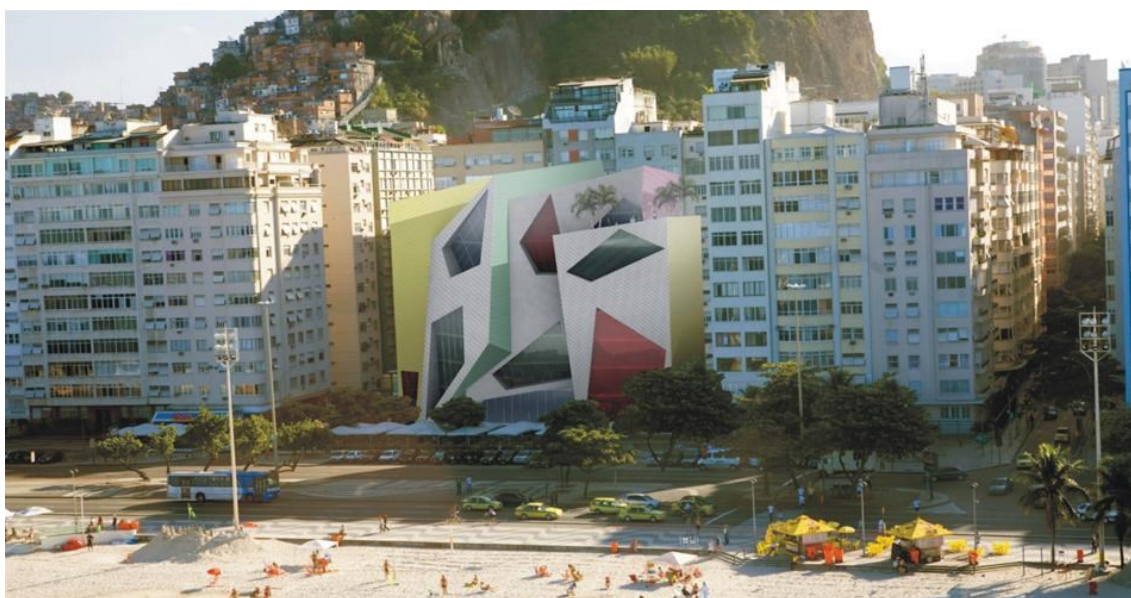


Figura 130. Proposta do Novo MIS – Daniel Libeskind (não executada).

Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-daniellibeskind-01.jpg>>.

Acesso em: 30 set. 2021.

No projeto para o MIS-RJ, Libeskind partiu da configuração de uma matriz topológica tomando como referência os principais pontos turísticos da capital carioca: Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Maracanã, Igreja da Candelária, Jockey Clube e Aeroporto Santos Dumont. A aplicação da imagem de Carmen Miranda na fachada, na interpretação do autor, representa a tradição cultural da música brasileira. Das aberturas frontais do museu, seriam irradiados feixes de luz coloridos, criando uma estratégia de espetacular expansão do espaço-museu à cidade. A escolha dos pontos geradores para o desenvolvimento da abordagem matricial, entretanto, revela a ausência de uma compreensão mais profunda das dinâmicas do lugar, pautando-se fundamentalmente em ícones brasileiros difundidos no contexto internacional. A volumetria estilizada, em oposição à uniformidade do entorno edificado, seria capaz de criar identidade distintiva para o edifício, dada a intencional relação de contraste estabelecida com os volumes do entorno.

A arquitetura propõe o estabelecimento de um limite rígido, definindo áreas internas e externas, apresentando rasgos na face voltada para a praia de Copacabana. Nesse projeto, as aberturas não marcam ausências ou simbolismos; apenas permitem vislumbres da vista para a praia, cartão-postal de alcance internacional. A análise do contexto acabou gerando espacialidades arbitrárias e desvinculadas da possibilidade de se vislumbrar os referidos pontos a partir do edifício, não configurando pontos de enquadramento da paisagem. A divisão externa dos blocos não corresponde à compartimentação dos interiores, de modo que a excessiva continuidade dos ambientes favorece a apreensão rápida dos espaços internos. Analogamente, o programa arquitetônico não se relaciona diretamente à forma do edifício ou ao posicionamento das aberturas. Apesar de o projeto conseguir proporcionar a criação de um ícone arquitetônico, a ausência de um entendimento profundo do lugar provavelmente contribuiu para que o projeto não fosse escolhido pelo júri (VIANA, 2014).

Já a proposta de **Shigeru Ban (Figura 131)** incorporava aspectos da heterogeneidade presente em grande parte de suas obras, marcadas pela experimentação de novos métodos construtivos, incluindo estruturas de papel e madeira para a criação de membranas (SHIGERU BAN ARCHITECTS, acesso em 2021). Conciliando sua formação na Cooper Union e a influência de John Hejduk, o conceito de “pele” torna-se fundamental para o entendimento da arquitetura de Ban. O arquiteto japonês frequentemente busca criar situações de deformação da visibilidade do contexto, abrindo pontos de enquadramento para locais específicos do entorno em suas membranas. A ideia de ‘piso universal’, isto é, de um pavimento térreo de livre acesso, igualmente permeia grande parte de seus projetos. Ban tornou-se internacionalmente conhecido por suas obras de arquitetura efêmera, incluindo a concepção de exposições itinerantes e arquiteturas de caráter emergencial. Outros projetos mais recentes, de caráter permanente e que se aproximam de uma abordagem icônica da arquitetura, buscam explorar as possibilidades abertas pela aplicação de membranas à arquitetura: como o Centro Pompidou Metz (2010), a Cidade da Arte e Centro de Cultura de Odawara (2013), e a Sede da Swatch/ Omega (2013).



Figura 131. Proposta do Novo MIS – Shigeru Ban (não executada).

Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-shigeruban-01.jpg>>.

Acesso em: 30 set. 202.

O MIS de Ban enfrentou o tema da arquitetura icônica por meio da relação de contraste evidente estabelecido com os edifícios do entorno. O conceito mobilizado pelo arquiteto se fundamenta, segundo os croquis de mulheres nuas apresentados pelo arquiteto, no corpo das banhistas da praia de Copacabana (VIANA, 2014). Tal abordagem tenta recuperar o estereotipado discurso de Oscar Niemeyer, que sugere uma aproximação entre as curvas da mulher brasileira e as montanhas cariocas. A justificativa conceitual do autor, defendida minuciosamente em sua

apresentação por meio de seus desenhos à mão livre, revela certa incompreensão do desejo de ultrapassar a interpretação do bairro como local de turismo sexual, para além de revelar o limitado conhecimento da cultura e referências locais (VIANA, 2014; MOREIRA, 2018).

Em termos estruturais, o edifício retoma o sistema dominó de matriz corbusiana¹²⁸, compondo-se através de lajes horizontais verticalmente dispostas. Os pavimentos superiores foram envolvidos por uma membrana permeável, cuja aparência remete a uma bolha. Dada a característica regular da envoltória projetada, os efeitos de luz e sombra nos interiores se mostraram previsíveis e constantes. O uso da membrana não cria um elemento de enquadramento de pontos específicos da paisagem (como em outros projetos do arquiteto), mas busca conferir unidade ao museu. A solução adotada, entretanto, mostra-se pouco adaptada ao clima e à configuração urbana do local. A circulação vertical se estruturaria em torno de três eixos principais: um bloco de escadas e elevadores interno, que perpassa todos os pavimentos; uma escada helicoidal externa, que conectaria o térreo ao último pavimento, e um eixo principal, distribuído em patamares, de acesso público. No último piso, foram alocados o piano bar e o restaurante, em um plano horizontal que rompe a membrana em direção ao espaço externo, criando um mirante de acesso independente em relação ao museu. A proposta do arquiteto Ban, como vimos, apresentava uma série de inadequações conceituais e técnicas, para além da aparência estética de caráter discutível.



Figura 132. Proposta do Novo MIS – Isay Weinfeld. Não executada.

Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-isayweinfeld-01.jpg>>.

Acesso em: 30 set. 2021.

Por sua vez, o escritório **Isay Weinfeld (Figura 132)** buscou congregar sua experiência multidisciplinar no projeto do novo museu em Copacabana, apropriando-se de seu próprio repertório variado, que incorpora experiências no âmbito do teatro, dança, música, cinema, cenografia e artes plásticas. O rigor geométrico e a presença de malhas estruturais alinham a arquitetura praticada pelo escritório ao construtivismo e concretismo – como é possível verificar em algumas de suas residências projetadas, como a Casa Pinheiros (2004). A exemplo das experiências brasileiras desenvolvidas por artistas como Hélio Oiticica, suscitar o deslocamento do indivíduo no espaço é uma questão importante para a concepção do arquiteto Weinfeld. O uso de peles como elementos definidores dos volumes arquitetônicos busca explorar variadas estratégias de controle da luz e criar ritmos (que podem incluir a aplicação de

¹²⁸ Desenvolvido por Le Corbusier em parceria com o engenheiro suíço Max du Bois no início do século XX, o sistema construtivo baseado em um esqueleto de concreto e na padronização de elementos pré-fabricados pretendia contribuir para a racionalização da construção civil.

espelhos, elementos translúcidos, vidros, tramas vazadas, entre outros). A obra de Weinfeld inclui uma ampla profusão de elementos formais, compositivos e espaciais. Para o arquiteto paulista, formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; expor a estrutura e a tectônica dos materiais não é uma questão fundamental. Frequentemente, esses elementos estão embutidos em suas obras, que buscam grande precisão no detalhamento dos acabamentos.

Para a nova sede do museu carioca, Weinfeld apresentou propostas distintas nas duas fases do concurso (bastante similares em sua composição formal, sendo a segunda um aprimoramento da primeira) (ISAY WEINFELD, acesso em 2021). Ambos os projetos foram concebidos a partir da conexão vertical de volumes horizontais, organizados a partir da mesma malha geométrica, mas desalinhados entre si. Cada volume seria dotado de um invólucro arquitetônico diferente. A eliminação de aberturas voltadas para a paisagem permite o tratamento diferenciado das fachadas em suas grandes extensões, alternando opacidade e transparência a partir de soluções desenhadas especificamente para cada pavimento do edifício. As rampas de circulação e escadas foram orientadas para a praia, permitindo que *“as pessoas vejam a vista sempre que forem sair de uma sala para outra”* (WEINFELD, cf. MENCHEN, 2009).

Os elementos de conexão entre os volumes foram tratados de maneira lúdica, visível pela abordagem variada de desenhos e acabamentos. No último pavimento, estariam situados o restaurante e o piano-bar, com vista panorâmica. O arquiteto até tentou controlar os estímulos espaciais aos quais os visitantes seriam submetidos, aproximando o fazer arquitetônico da prática cinematográfica. Mas a previsão de efeitos sequenciais pré-determinados tornou-se difícil por conta da homogeneidade atribuída ao tratamento de cada volume. Sua proposta se distingue formalmente da volumetria do entorno, buscando afirmar o caráter icônico da arquitetura por meio do contraste. Um dos principais problemas apontados nesse trabalho foi seu caráter hermético (sobretudo na primeira versão, mas que se manteve também na segunda); para além da falta de relação com o cotidiano da cidade e da adoção de uma linguagem abstrata e não representativa, que dificultava sua interpretação enquanto edifício-símbolo da identidade carioca na contemporaneidade (VIANA, 2014).

Os dois projetos de Bernardes + Jacobsen para o novo MIS

O escritório carioca **Bernardes e Jacobsen Arquitetura**, encabeçado pelos arquitetos Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen (**Figura 133/ Figura 134**), foi o único a apresentar propostas completamente diferentes nas duas fases do concurso. A formação inicial do escritório partiu da associação entre Paulo Jacobsen e Claudio Bernardes (pai de Thiago), que durou entre os anos de 1985 e 2001. O avô de Claudio, Sérgio Bernardes, foi um dos principais expoentes da arquitetura moderna brasileira, responsável pela criação do Pavilhão de São Cristóvão (1957), do Pavilhão de Bruxelas (1958) e do Planetário de Brasília (1974). Os primeiros projetos desenvolvidos pelo escritório centravam-se na concepção de arquiteturas residenciais de alto padrão, situadas principalmente nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Formado no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, Thiago Bernardes queria manter distância profissional da família de arquitetos, evitando que seu nome fosse associado aos parentes conhecidos no meio (MONOLITO, 2013). Ainda jovem, Thiago deixou o Rio de Janeiro para estudar fotografia na *Polytechnic of Central London* (Londres) (GRUNOW, 2010). Por sua vez, Paulo Jacobsen cursou parte de sua graduação na Universidade Santa Úrsula, e obteve seu diploma pelo Centro Universitário Bennett. Paulo Jacobsen chegou a estagiar no escritório de Sérgio Bernardes (depois de passar pelo ateliê de seu primo, Índio da Costa). Nessa ocasião, Paulo ficou amigo do filho de Sérgio, Claudio. Em 1985, os dois resolveram se juntar e abrir seu próprio escritório.

No início, a parceria entre Claudio e Paulo sobrevivia, com dificuldades, da realização de reformas em apartamentos (MONOLITO, 2013). Nesse período, grande parte dos projetos residenciais assumiam um certo espírito vernacular e orgânico, privilegiando o uso de técnicas construtivas originais. Conforme explica Paulo Jacobsen, “*a implantação é a essência do nosso trabalho, o resto é consequência*” (JACOBSEN, cf. GRUNOW, 2010, p. 17). Era notável o interesse pela tradição arquitetônica brasileira, considerando as especificidades de cada lugar (clima, topografia e cultura). Grande parte de suas construções apresentavam telhados de madeira ou sapé (VIANA, 2014). Na visão de Claudio Bernardes (que nunca chegou a concluir sua formação acadêmica), é muito mais importante o conhecimento empírico e prático do que o teórico. Essa primeira fase do escritório é marcada pelo experimentalismo construtivo e pela busca da adequabilidade dos projetos aos desejos dos clientes. A situação financeira do escritório mudou no final da década de 1980, quando Claudio desenhou sua terceira casa em Angra dos Reis, que tinha se tornado um ponto de refúgio das elites cariocas. Essa encomenda rendeu à dupla outros 150 projetos na região, incluindo a mansão de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, ex-diretor da Rede Globo. Curiosamente, outros clientes conhecidos do escritório foram Caetano Veloso, Walther Moreira Salles e o próprio João Roberto Marinho (MONOLITO, 2013). Apesar do contato próximo com a família Marinho, o arquiteto Bernardo Jacobsen (filho caçula de Paulo) afirmou que o escritório não tinha tido nenhuma conexão com a Fundação Roberto Marinho antes do convite para participar concurso do MIS (JACOBSEN, 2021).

Paulo e Claudio chegaram a projetar, juntos, mais de 400 residências (LIMA, 2013). Em 2001, com o falecimento de Claudio em um trágico acidente automobilístico, ocorrido em uma estrada no Mato Grosso do Sul (que quase custou a vida de Paulo Jacobsen); alguns clientes de Claudio passaram a procurar Thiago para finalizar os projetos em andamento. Na ocasião, “*Thiago ponderou que não assumiria o lugar do pai, mas que poderiam [Thiago e Paulo] começar um escritório novo*” (MONOLITO, 2013, p. 23). No início do ano seguinte, foi oficializado o ateliê Bernardes + Jacobsen Arquitetos. A abordagem da dupla se caracteriza pelo estabelecimento de uma forte relação com o contexto, priorizando a busca pela adaptação ao clima do lugar e a interpretação de elementos da arquitetura tradicional brasileira (tais como varandas, cobogós, muxarabis e grandes beirais). Com a entrada do neto Thiago, o escritório passou por uma notável fase de profissionalização, relacionada à gestão empresarial, divisão do trabalho e informatização dos processos, para além da busca por conexões com a arquitetura internacional (GRUNOW, 2010). A diversificação programática se tornou uma tônica desse processo. Os projetos passaram a se

alinhar a uma estética mais contemporânea, tendendo a um certo formalismo minimalista. Desde então, BJA passou a se interessar pela inclusão de novos materiais, como a madeira laminada e certificada. Os processos de projeto adotados por ambos os profissionais são essencialmente diferentes: Paulo costuma criar em equipe, em meio a seus colaboradores e muitos croquis; Thiago prefere se isolar reflexivamente e, quando faz o desenho, a ideia geralmente já está mais consolidada.

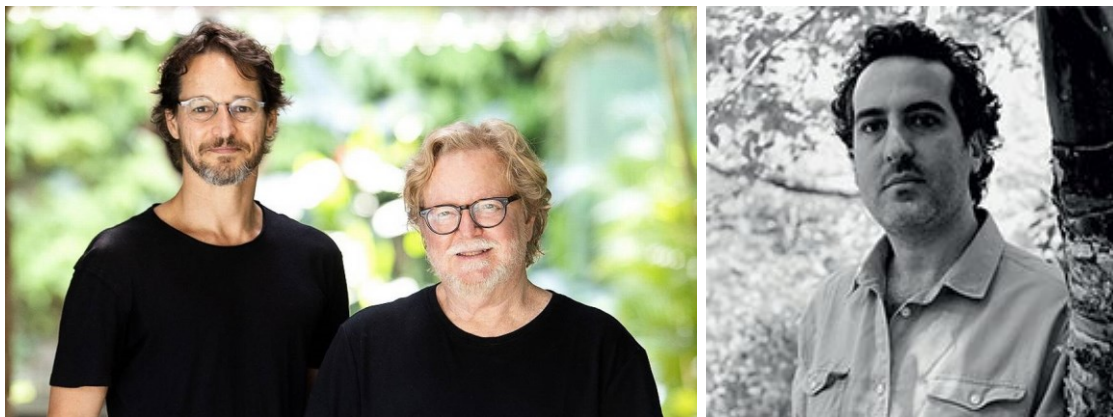


Figura 133. Bernardo e Paulo Jacobsen. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/decoracao/paulo-bernardo-jacobsen-lancam-livro-de-luxo-com-seus-projetos-arquitetonicos-24657812>>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Figura 134. Thiago Bernardes. Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/profissionais/arquitetos-do-rio-de-janeiro-thiago-bernardes/>>. Acesso em: 09 abr. 2022.

A partir de 2007, Bernardo Jacobsen (filho de Paulo), arquiteto formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi incorporado à equipe e passou a coordenar a sede do escritório em São Paulo. Com a entrada de Bernardo, o escritório começou a se aventurar na participação de concursos de grande escala, incluindo equipamentos culturais e comerciais. A abordagem conceitual e o experimentalismo formal se configuram, então, como estratégias projetuais adotadas pelo escritório. Bernardo começou a estagiar no ateliê de seu pai, Paulo, após uma experiência de três meses com o arquiteto franco-marroquino Christian de Portzamparc. Bernardo Jacobsen chegou a participar do projeto da Cidade das Artes (2013), no Rio de Janeiro. Bernardo passou dois anos trabalhando com o arquiteto japonês Shigeru Ban, tendo participado do projeto de Pompidou Metz (2010). A entrada de Bernardes + Jacobsen no concurso do museu carioca, a convite da Fundação Roberto Marinho, suscitou novas questões para o escritório, habituado ao projeto de arquiteturas residenciais: o interesse público e o diálogo com a paisagem privilegiada. Conforme narra Bernardo, “*na verdade, a gente não é muito concursseiro. [...] Concurso nunca foi uma coisa que a gente fez para viver. Para a gente, o concurso é um lugar para viajar, para soltar a mão*” (JACOBSEN, 2021). O grande otimismo decorrente do projeto do novo MIS levou o escritório a experimentar, com afincio, novas possibilidades de concepção da arquitetura contemporânea.

A participação de Bernardes + Jacobsen gerou duas propostas completamente diferentes, apresentadas nas duas edições do concurso. A primeira sugeria o agrupamento de blocos prismáticos definidos pela estrutura, fechados em relação ao entorno, semelhante à disposição intercalada de *containers* adotada na estrutura concebida, em 2007, para o espetáculo de música alternativa **Tim Festival (Figura 135)** (MONOLITO, 2013). O projeto efêmero implantado na Marina da Glória, no aterro do Flamengo, incorporou mais de duzentos e cinquenta *containers* sobrepostos e intercalados, cujos vazios foram utilizados como palco para performances ou propiciavam a contemplação das vistas. Nos interiores, alguns *containers* foram adaptados para receber infraestruturas técnicas, como bares e toaletes. Estrutura semelhante foi proposta pelos arquitetos no projeto *Container Art*, instalado no Parque Villa Lobos, em São Paulo, no ano seguinte. A encomenda do artista plástico Arthur Lescher abrigaria exposições de videoarte internacional. Essas experiências se distanciam consideravelmente do repertório plástico

costumeiramente desenvolvido pelo escritório, buscando uma certa abertura ao discurso contemporâneo internacional.



Figura 135. Tim Festival. Jacobsen Arquitetura.

Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/tim-festival-2007/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Na primeira versão do MIS, o posicionamento das aberturas cria visuais estratégicas para o entorno, a partir da disposição de varandas que possibilitam a vista da bela paisagem do Rio de Janeiro, coordenadas pela adoção de um esquema de circulação externa mecanizada. Distante de temas relacionados à tradição arquitetônica brasileira, o novo MIS agrupa *containers* neutros que acabam formando um volume unitário (**Figura 136**). O interesse do projeto residia na interpretação da arquitetura como elemento de comunicação. O próprio edifício permitiria a projeção de imagens e vídeos em suas fachadas. A arquitetura seria convertida em uma grande tela para a exibição de seus próprios eventos (VIANA, 2014). Como explica o arquiteto Bernardo, “a nossa primeira ideia continha volumes, caixas translúcidas empilhadas desordenadamente, com uma circulação externa a partir de escadas rolantes e passarelas dispostas pela fachada do edifício” (JACOBSEN, 2021). O tema da translucidez recupera referências do campo das artes plásticas, buscando criar a ilusão de elementos dispostos no mundo real, a exemplo das luminárias da série “Akari” (de Isamu Nogushi) e da instalação “Reimagine” (de Olafur Eliasson). Pretendia-se constituir o novo MIS como um grande farol, que dialogaria com o entorno a partir da projeção de luz e sombra. Tratava-se de um edifício interativo, cuja implantação frontal privilegiava as vistas para pontos do entorno, como o Pão de Açúcar e o Forte de Copacabana. O projeto, ainda, previa interessantes possibilidades de iluminação noturna em sua fachada translúcida, que se aproxima ao tema da espetacularização. Entretanto, essa proposta acabou não sendo escolhida na primeira versão do concurso.



Figura 136. MIS-Copacabana – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (primeira versão).
Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Esse projeto mudou radicalmente na segunda versão do concurso. A nova proposta segue a estratégia de agrupamento de blocos e a aplicação de referências do campo da arte, a exemplo do projeto anterior. Entretanto, é possível assinalar diferenças significativas entre ambos os projetos. De acordo com Bernardo, “*a gente já tinha perdido a primeira rodada, e não ia entrar com o mesmo projeto para perder de novo. [...] Na segunda vez, a gente quis fazer uma proposta muito mais doida*” (JACOBSEN, 2021). A incorporação do espaço público como elemento fundamental para a estruturação da arquitetura tornou-se o novo partido (GRUNOW, 2010). O segundo projeto foi articulado a partir de quatro grandes volumes interconectados, organizados de maneira oblíqua e não linear (**Figura 137/Figura 138/Figura 139**). Suas aberturas são condicionadas pela paisagem natural ao redor, criando perspectivas de caráter descontínuo que se alteram em função do deslocamento do indivíduo no espaço.

Essa proposta, que apresenta uma acentuada relação de contraste com o entorno, partiu de uma análise pormenorizada das visuais abertas para o contexto. As faces de vidro, literalmente transparentes, estão orientadas diretamente para os pontos da vizinhança, estabelecendo uma relação de continuidade entre interior e exterior. Segundo Bernardo, “*a nossa segunda proposta foram uns volumes assimétricos monolíticos, e a ideia era ter uma conversa tectônica com a paisagem do Rio de Janeiro, com os morros, as pedras, a vista do mar e da praia de Copacabana*” (JACOBSEN, 2021). O projeto apresentou como referência os conhecidos meta-esquemas de Hélio Oiticica, artista fundamental para o concretismo brasileiro, buscando possibilitar novas perspectivas de percepção do espaço a partir do deslocamento do visitante. Tal posicionamento reforçava a ideia de brasilidade que embasa a constituição de um ícone arquitetônico para a Avenida Atlântica. Está presente a noção de *promenade*, buscando enquadrar diferentes pontos de vista. O novo edifício assume caráter aberto e permeável, pretendendo dissolver os limites entre arquitetura e contexto. No topo, estava previsto um grande terraço aberto que se constitui como um mirante da paisagem circundante.

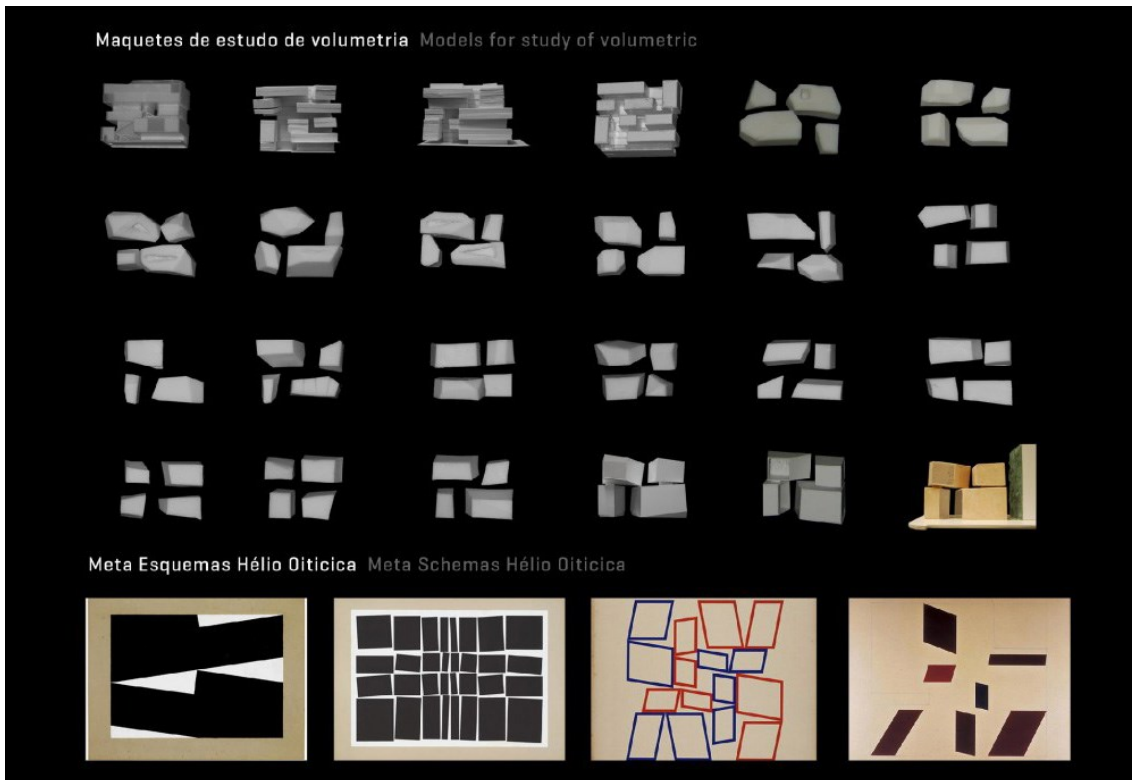


Figura 137. Maquetes de estudo. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão).
Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.



Figura 138. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão).
Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.



Figura 139. Proposta do Novo MIS – Bernardes + Jacobsen Arquitetura (segunda versão). Não executada.
Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

As interessantes dinâmicas visuais criadas pelo conjunto foram bem avaliadas pelo júri, tanto que o escritório carioca foi premiado com a segunda colocação no concurso vencido pelo escritório nova-iorquino. A boa colocação no concurso do MIS rendeu ao escritório carioca o convite para a elaboração do projeto do MAR, também encabeçado pela Fundação Roberto Marinho¹²⁹. O anúncio final do resultado do concurso foi divulgado apenas em agosto de 2009, quando foi anunciada a escolha de DS+R. Conforme apontou o jurado Herkenhoff, “a arquitetura de museus no Brasil tem sido uma arquitetura de ousadia. O projeto [de DS+R] mantém a tradição” (HERKENHOFF, cf. MENCHEN, 2009). Em sua opinião, “o edifício é melódico, extremamente musical” (HERKENHOFF, cf. WERNECK, 2009); o que demonstra a planejada conexão entre arquitetura e conteúdo. Na opinião de Rosa Maria Araújo, presidente do MIS, “eles nos conquistaram no momento que fizeram a calçada de Burle Marx subir o museu” (ARAÚJO, cf. MENCHEN, 2009). A proposta do escritório recém ingressante no concurso agradou aos jurados presentes na segunda rodada de apresentações. Como narra Lídia Viana, esse foi “um resultado já esperado depois da expressão de satisfação de alguns jurados após sua apresentação no concurso” (VIANA, 2014, p. 50). Segundo boatos, o então Secretário de Urbanismo do Rio de Janeiro, Sérgio Dias, teria apreciado tanto a proposta de DS+R que se ajoelhou na frente de todo o mundo, louvando a apresentação (JACOBSEN, 2021). O badalado escritório acabou sendo, então, escolhido para capitanear a obra da Avenida Atlântica.

¹²⁹ Segundo o depoimento da arquiteta Larissa Graça, “[...] Me recordo que a proposta do Bernardes e Jacobsen Arquitetura para o MIS-RJ tinha sido muito boa também, então os chamamos para fazer o MAR-RJ”. Entrevista concedida em 29 nov. 2019.

DS+R. A arquitetura como ‘máquina de efeitos especiais’¹³⁰

A escolha da proposta apresentada pelo escritório nova-iorquino, divulgada em agosto de 2009, não chegou a surpreender quem estava presente na rodada de apresentações. É possível observar que a abordagem projetual de DS+R, propositalmente ou não, alinhava-se perfeitamente à perspectiva de integração entre arquitetura e expografia tecnológica buscada pela Fundação Roberto Marinho. Como apresentado pelo crítico Hal Foster, trata-se de um “estúdio multidisciplinar que funde a arquitetura com as artes visuais e cênicas” (FOSTER, 2017, p. 111). O escritório nova-iorquino, formado pelos arquitetos Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Benjamin Gilmer e Charles Renfro¹³¹, tornou-se conhecido pela produção de uma obra heterogênea e singular, que parte da confluência de diversas linguagens de produção artística e das tecnologias da comunicação. A abordagem considera a possibilidade de ampliação do campo da arquitetura a partir da adaptação da contribuição multidisciplinar com as artes plásticas, *design*, performance multimídia, mídias digitais e arte-instalação. O escritório esgarça os limites estabelecidos entre arquitetura, arte e performance em projetos de grande notoriedade internacional, como o **Pavilhão Blur Building (Figura 140)**, realizado no Lago Neuchâtel para a Expo Suíça (2002). DS+R nutre particular interesse pela criação de instalações interativas, incluindo os trabalhos “*The Art of Scent*” (Museu de Artes e Design) e “*Exit*” (recentemente exibido no Palais de Tokyo, em Paris). A abordagem arquitetônica do escritório se caracteriza pela busca do efeito fenomênico, incorporando a criação de peles projetivas e telas luminosas dotadas de certa leveza ambígua. Essa perspectiva se tornaria particularmente interessante quando adaptada à tentativa de interpretação e promoção de temas associados à cultura brasileira no contexto internacional, à moda da Fundação Roberto Marinho.



Figura 140. Pavilhão Blur Building. DS+R. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/796383/quando-gotas-criam-espacos-um-olhar-sobre-arquitetura-liquida/57daa184e58ece9bdd000025-when-droplets-create-space-a-look-at-liquid-architecture-photo?next_project=no>. Acesso em: 16 ago. 2022.

¹³⁰ Elizabeth Diller cf. VIANA, 2014, p. 108.

¹³¹ Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio inauguraram o escritório em 1981. Charles Renfro juntou-se aos sócios-fundadores em 1997, associando-se em 2004. Já Benjamin Gilmer ingressou no escritório em 2004 e virou sócio em 2015.

Na visão de Elizabeth Diller, “a arquitetura é uma máquina de efeitos especiais” (DILLER, cf. VIANA, 2014, p. 108). Por essa razão, é importante a condução do indivíduo pelo espaço, que se revela de maneiras surpreendentes e inusuais. Na postura projetual do escritório, verifica-se uma aproximação clara à noção de *spatial editing* (MIGLIORE, 2020), obtida através do uso de janelas, paredes e portas para articular a continuidade e sequencialidade dos ambientes. Sua visão arquitetônica incorpora modos de operação dos sets de cinema, incluindo mudanças do ponto de vista e enquadramentos, *shots* longos e curtos, alterações de foco e distanciamento; além da variação das cenas em função da relação com o contexto. A arquitetura mostra a si mesma, e ao entorno. O edifício torna-se um dispositivo de exibição através da proposição de relações espaciais inusitadas, potencializadas pela criação de lajes convertidas em arquibancadas que sugerem a contemplação a partir de pontos de vista específicos. O repertório arquitetônico do escritório inclui a invenção de dispositivos de controle dos planos de visão; o uso de elementos vazados, peles e vidros lenticulares, capazes de deformar a vista para o exterior; e a incorporação à arquitetura de telas que mostram imagens ao vivo, potencializando o discurso ambíguo que oscila entre as categorias de real e virtual.

Para fomentar a criação de efeitos cênicos, os arquitetos frequentemente abordam os temas da transparência e o uso de espelhos. Os projetos de DS+R intercalam superfícies opacas e planos inclinados, criando situações inusitadas de enquadramento. Tais artifícios alternam-se à proposição de superfícies transparentes, criando efeitos de continuidade espacial. As peles arquitetônicas permitem trocas visuais entre os ambientes, conformando efeitos perceptivos que mesclam luz, som e projeções virtuais. Forma e contexto, interior e exterior são abordados concomitantemente pelo edifício que funciona como uma interface, permitindo a percepção simultânea de diversos acontecimentos através da mediação midiática. As camadas de transparência permitem a criação de telas de projeção e a visualização simultânea dos acontecimentos em vários ambientes. Conforme esclarece Charles Renfro, “a arquitetura é um veículo para a produção de experiências” (RENFRO, cf. AD INTERVIEWS, 2013). A forma se constrói a partir da percepção do visitante, de dentro para fora, compondo-se progressivamente em função dos enquadramentos do contexto. Já os espelhos funcionam como elementos mediadores entre o real e o virtual, capazes de refletir vislumbres da paisagem para dentro do ambiente, complexificando a noção de simultaneidade e contribuindo para a dissolução da hierarquia espacial. As diferentes percepções do tempo presentes na obra dos arquitetos dependem de um sistema de posições diferenciais assumidas pelo indivíduo no espaço, que podem se tornar ainda mais complexas quando combinadas a recursos multimídia e audiovisuais.

A concepção espacial frequentemente abordada pelo escritório dialoga com uma noção de sensibilidade contemporânea de percepção, enfatizando a potencialidade da experiência obtida com o deslocamento do indivíduo no espaço. A vivência espacial se torna uma questão-chave para o entendimento da arquitetura desenvolvida por DS+R, que interpreta de modo singular e contemporâneo a noção de *promenade architecturale*¹³². A forma arquitetônica não é entendida como um produto da ação artística, mas como decorrência da fruição espacial do indivíduo. Sob esse aspecto, o espaço é construído de dentro para fora, considerando as relações visuais do indivíduo com o entorno definidas pelos planos de fechamento e vãos internos. A arquitetura não é entendida como um objeto isolado, mas sim como um dispositivo mediador capaz de alterar a percepção da realidade ao incorporar técnicas de edição espacial e enquadramento adaptadas do cinema, teatro e arte contemporânea. Os espaços projetados operam como obras abertas, afastando-se da dimensão representativa e buscando relacionar-se, de maneira abrangente, com eventos e acontecimentos. Trata-se de uma abordagem intrinsecamente contextual, que não pretende mimetizar materiais e volumes do entorno. Pelo contrário, DS+R

¹³² A abordagem da *promenade architecturale* na obra de DS+R é empregada como recurso para promover novas formas de ver, conectando paisagem e exterior a partir do deslocamento dos eixos perspectivos. O conceito aparece de modo diverso em relação à obra de Le Corbusier, isto é, como um percurso para evidenciar a composição. Também se distingue da abordagem de Frank Lloyd Wright, que favorece a relação hierárquica entre os ambientes; e de Oscar Niemeyer, que busca promover relações de contraste e dramatização da chegada ao edifício.

adotam o escaneamento da paisagem como a principal metodologia que norteia o desenvolvimento de seus projetos.

A integração entre arquitetura e mídia, um sonho antigo da Fundação Roberto Marinho, assume caráter central na obra de DS+R, considerando suas possibilidades de manipulação tempo-espacial para a configuração de um espaço a-perspectivo e não representativo. Na abordagem do escritório nova-iorquino, “*a tecnologia não produz nada que já não exista, simplesmente deforma/reformula a vista existente pelo deslocamento visual e temporal, as tecnologias são incorporadas como performance*” (SHAFER, cf. VIANA, 2014, p. 108). Logo, o desenvolvimento do projeto apresenta uma curadoria das vistas, a partir de uma seleção criteriosa do que deve (ou não) ser visto. Essa estratégia permite a conexão intrínseca entre forma, programa e dinâmicas visuais. O controle dos pontos focais se converte em um critério indispensável. Tomando como referência a obra de Alfred Hitchcock, o tratamento cinematográfico conferido às obras de DS+R incorpora as ideias de montagem e sequencialidade dos acontecimentos no espaço. A dramatização dos ambientes interiores, ativada pela presença de pequenas frestas, contribui para criar sensações de suspense. O edifício se apresenta como um controlador das experiências visuais do visitante, convidado a deslocar-se por um percurso espaço-temporal de caráter descontínuo. Essa perspectiva guarda inevitáveis coincidências com o pensamento de Ralph Appelbaum sobre o *exhibition design*. A alternância entre abertura e fechamento do campo de visão recorda constantemente o observador de seu ponto de vista na arquitetura de DS+R. A percepção do espaço ocorre de maneira sincrônica, permitindo a visualização sobreposta de eventos no interior e exterior do edifício.

A ativação perceptiva do visitante sugere uma interpretação do conceito de interatividade, que assume protagonismo na concepção dos arquitetos. A intermitência espacial contribui para a manipulação do movimento no espaço e a regulação integral da experiência. Está presente, dessa maneira, uma clara dimensão do planejamento visual integrado ao desenvolvimento da narrativa espacial, partindo de um formato pré-concebido de exposição que condiciona a interpretação. Esse controle integral é obtido a partir do refinado acabamento e integração entre as estruturas construtivas, que se desenrolam continuamente no espaço para a composição de múltiplos elementos (lajes, forros, mobiliário). Ocultar o truque é fundamental para garantir o deslumbramento. A própria arquitetura esconde os mecanismos de controle presentes nas obras. Como narra a arquiteta Ana Paula Pontes, “*os elementos construtivos não deveriam aparecer, pois eles trabalham com uma ideia de superfícies contínuas. É o piso que vira balcão, que vira parede, que vira forro. Não tem marcas da construção, é preciso esconder tudo [...]. No MIS as juntas são mínimas, as marcas da construção ocultas, o ar-condicionado escondido*” (PONTES, 2021). A expografia deve ser completamente integrada à arquitetura, que oculta sofisticadamente toda a infraestrutura necessária para garantir os efeitos cênicos premeditados (projetores, equipamentos de ar-condicionado, maquinários etc.). Essa abordagem difere da prática arquitetônica corrente na tradição construtiva brasileira, distinguindo-se sumariamente do processo desencadeado no Museu do Futebol, em que a exposição da estrutura expográfica era uma questão fundamental.

Escaneando as vistas da praia de Copacabana

A proposta elaborada para o novo MIS partiu de uma abordagem conceitual, adaptada à interpretação do contexto. O tema da dobra, vinculado ao pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze, passou a influenciar alguns arquitetos a partir dos anos 1990. Sua incorporação ao campo disciplinar da arquitetura permitiu o aporte de geometrias não euclidianas, concebidas a partir de funções matemáticas avançadas, que refletem um processo de complexificação do objeto arquitetônico. Conforme pontua Rodrigo Scheeren (2016), a dobra busca organizar complexas relações espaciais por meio de formas contínuas e suaves que ordenam o espaço de modo consistente. Essas experimentações são possibilitadas graças ao desenvolvimento do *design* paramétrico e às suas potencialidades de transformação do processo de projeção. A aplicação da dobra à arquitetura contribui para a ruptura visual do espaço de representação, construindo “*uma nova relação entre os pares opostos clássicos (horizontal/vertical, figura/fundo, interior/exterior); em que o enquadramento e a projeção planimétrica cedem lugar à modulação temporal e à curvatura variável*” (ARANTES, 2014, p. 89). O tema da dobra foi incorporado aos poucos como estratégia projetual do escritório, estando presente no projeto não executado do **Eye Beam Museum of Art and Technology (Figura 141/ Figura 142)**, que talvez seja a referência mais próxima à concepção do MIS-RJ. O projeto pretendia criar um museu-laboratório para apresentação e produção de arte-mídia. Sua espacialidade se origina a partir de uma fita flexível e deslizante que sobe a partir da rua e se desenrola verticalmente no espaço. Com efeito, destaca-se a presença da arquibancada-laje, no último pavimento, que cria uma interessante possibilidade de exibição de filmes ao ar livre (solução muito semelhante à adotada na cobertura do novo MIS).

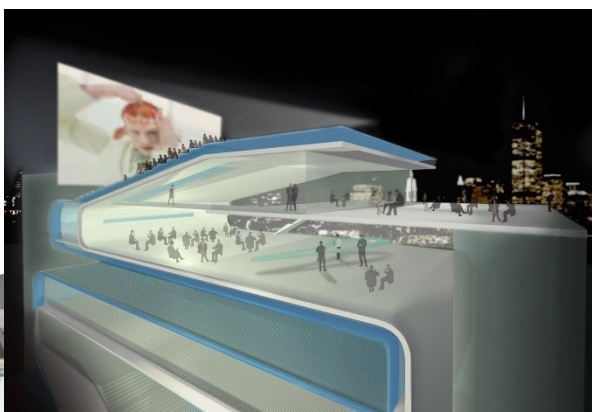
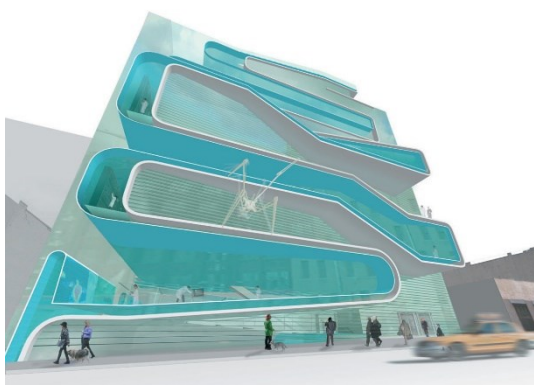


Figura 141. Eye Beam Museum of Art and Technology. DS+R.

Disponível em: <<https://dsrny.com/project/eyebeam>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

Figura 142. Laje-arquibancada, no topo do Eye Beam Museum of Art and Technology. DS+R.

Disponível em: <<https://dsrny.com/project/eyebeam>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

O referido projeto se mostra capaz de organizar a distribuição programática pelo edifício. Como metodologia projetual, os arquitetos aplicaram a noção de *cross-programing*, isto é, o posicionamento espacial dos ambientes contidos no programa a partir de estudos volumétricos. Conforme explica Lídia Viana (2014, p. 123), “*esse método usa técnicas de deslocamento, justaposição e hibridação de tipologias e programas existentes para elaborar o edifício de forma mais dinâmica, conectado aos seus usos e contexto*”. De um lado, a fita conformaria uma camada de concreto lisa; do outro, um invólucro de “poros inteligentes” constituído por painéis removíveis (DILLER SCOFIDIO + RENFRO, acesso em 2021). O uso das cores colabora para tornar evidente a distribuição alternada do programa de necessidades, e esse recurso foi amplamente explorado no projeto do novo **Museu da Imagem e do Som (Figura 143)**. Foram utilizadas as cores preto e branco, em alusão às pedras portuguesas do calçamento de Burle Marx, que contribuem para a setorização do programa no edifício. A alternância de cores permitiria a separação entre áreas expositivas de caráter imersivo (pretas) e áreas de desconpressão e integração com o ambiente externo (brancas).



Figura 143. Proposta do Novo MIS – DS+R.

Disponível em: <<https://dsrny.com/project/museum-of-image-and-sound>>. Acesso em: 30 set. 2021.

No caso do MIS, a dobra se converteu em fita. O partido projetual se estruturou em torno de uma fita flexível que serpenteia pela fachada, responsável pela separação entre as funções de laboratório de arte-mídia e exposição. Conforme explicam os arquitetos, “a fita ondula de um lado para outro conforme sobe a partir da rua; o chão dobra-se na parede, que se dobra no chão [...]”. A cada mudança de direção, a fita envolve alternadamente um espaço de produção ou apresentação, combinando assim residentes e visitantes” (DILLER SCOFIDIO + RENFRO, acesso em 2021). Essa escolha contribui para a diluição do entendimento da arquitetura como ícone, à qual Charles Renfro se posiciona criticamente. Segundo o arquiteto, “se for bem-sucedido como ícone, o edifício será condenado à sua própria imagem para sempre, rendendo homenagem a si mesmo em detrimento da experiência vivida dentro de seus muros” (RENFRO, cf. VIANA, 2014, p. 131). Em sua visão, a arquitetura deve provocar, suscitar e engajar o visitante numa experiência espacial significativa e articulada com o contexto. Particularmente no MIS, a arquitetura se configura como uma interface entre a beleza cênica do entorno, as vistas para a cidade e a produção cultural exposta em seus interiores. O edifício pretende criar um prolongamento vertical do calçadão de Copacabana, desenhado por Roberto Burle Marx, entendido como um “lugar democrático que unifica a cidade e seu povo, um misturador social” (Memorial Descritivo, cf. DILLER SCOFIDIO + RENFRO, acesso em 2021). Conforme explicam os arquitetos:

O nosso projeto de MIS é essencialmente construído a partir da calçada, a calçada se torna o edifício. É permitida a entrada não tarifada ao topo do prédio, e as pessoas podem ir diretamente à cobertura onde haverá um restaurante e um cinema. Esse é um exemplo de movimento democrático. [...] O fato de que o maior atrativo do museu se tem ao atravessar o prédio – que é a cidade em si – é uma maneira muito bacana de se tornar esse espaço público (DS+R, cf. SANT’ANA, 2018, p. 74).

É justamente a noção de espaço público presente na praia e no calçadão de Copacabana que pretende ser estendida pelo museu. O novo MIS intenciona dialogar com o cotidiano urbano da cidade, incorporando a vivência das ruas por meio da ênfase à permeabilidade entre os ambientes internos e externos. A fita se desenrola em um fluxo contínuo que parte do térreo em direção ao último pavimento, conformando um *boulevard* vertical. Como justificativa principal para o projeto, está presente a ideia de democratização da vista para a praia de Copacabana, até então acessível apenas a uma pequena parcela da população. O museu permite que o acesso externo à rampa/escada (atingindo o restaurante panorâmico, cinema ao ar livre e jardim) seja independente do pagamento de entrada, ampliando suas possibilidades de acesso. A paisagem deslumbrante poderia ser apreendida e enquadrada de maneiras diferentes conforme o deslocamento do visitante no espaço, delineado pela forma arquitetônica. Como vimos, o controle da espacialidade se torna um elemento central na obra de DS+R; pretendendo deslocar, distorcer ou sobrepor novos pontos de vista à experiência do indivíduo. A instigante busca por enquadramentos apresenta inusuais formas de olhar para pontos de referência conhecidos, localizados no entorno (**Figura 144/ Figura 145**). Essa premissa foi particularmente incorporada ao projeto do MIS, desenvolvido a partir dos principais pontos de referência da paisagem ao redor: a praia de Copacabana, o mar, o Pão de Açúcar, o Morro dos Cabritos, entre outros.

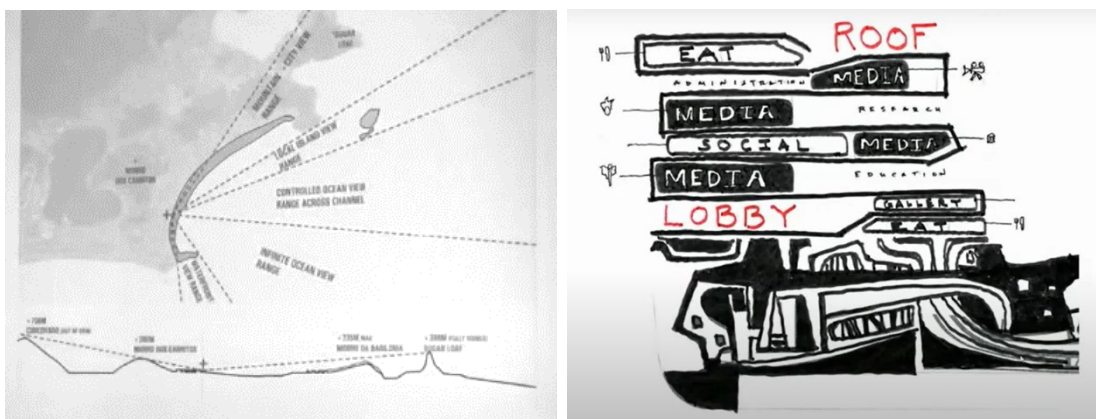


Figura 144. Esquema. Curadoria das vistas do MIS-Copacabana. Captura de tela. Fonte: ARQ Futuro, 2014.

Figura 145. Esquema. Distribuição programática do MIS-Copacabana. Captura de tela. Fonte: ARQ Futuro, 2014.

A fachada principal do novo MIS foi revestida de um elemento lenticular, que acabou sendo apelidado de “cobogó”. O invólucro externo permite diversificados vislumbres de fragmentos da paisagem conforme o visitante se desloca pelos interiores do edifício. Com a criação desse elemento, os arquitetos pretendem “*aguçar o ato de olhar*” (DS+R, cf. VIANA, 2014, p. 114) dos visitantes. A pele da fachada é perfurada com pequenas aberturas, orientadas para um determinado foco, mudando progressivamente da rua para a praia, para uma parede de uma edificação, para o mar e para o céu, produzindo um efeito lenticular. O elemento foi concebido especificamente para o local, permitindo a visão mediada do exterior somente quando o observador assume posição perpendicular em relação a ele. A membrana arquitetônica deixa enxergar a paisagem em visões fragmentadas, criando limites tênues em relação ao espaço físico e a sensação dupla de estar simultaneamente fora e dentro, recuperando o conceito de transparência fenomenal¹³³ (ROWE & SLUTZKY, 1985).

Conforme explica a arquiteta Ana Paula Pontes, essa “*é uma solução que concentra muitos elementos num só, criando uma camada que filtra a luz do dia, mas permite enquadrar a paisagem de maneira parcial, controlada como uma curadoria*” (PONTES, 2021). A fachada frontal amplia a noção de *promenade*, configurando o edifício como uma superfície de exibição de imagens, ou seja, um

¹³³ A transparência fenomenal associa-se à ambiguidade presente em elementos translúcidos, comumente adotados na arquitetura contemporânea, que não permitem a visão nítida dos interiores. Consiste em um atributo relacionado à aparência contraditória dos edifícios. Para mais informações, ver: ROWE & SLUTZKY, 1985.

display. Os planos inclinados, a irregularidade dos percursos e a descontinuidade espacial contribuem para garantir o efeito de distorção da perspectiva; criando planos de visão ora transparentes e contínuos, ora fechados para a composição de enquadramentos visuais. Internamente, as variações de escala e dimensões do espaço estimulam o deslocamento e a exploração sensorial do visitante no espaço. O controle visual presente em todo o percurso sofre uma profunda alteração quando o visitante atinge o ápice do percurso: na cobertura aberta, é possível contemplar a paisagem do entorno na sua plenitude, sem distorções. O conjunto da proposta impressionou aos jurados, que apreciaram a ideia de garantir a continuidade do calçadão de Copacabana e a democratização da vista para a cidade. O *boulevard* vertical se mostrava capaz de absorver e incorporar o espírito dinâmico e aberto da cultura carioca. O projeto permitia, literalmente, levar a rua para dentro do museu. Enfim, finalmente estava escolhido o projeto do novo MIS.

Cada decisão, uma pequena banca¹³⁴

A metodologia empregada por DS+R considera o projeto como um lugar de discussão e experimentação. A escolha do escritório fazia sentido em relação aos objetivos enunciados pela Fundação Roberto Marinho, em busca da diluição dos limites entre os campos disciplinares da arquitetura, museografia e curadoria. Como assinala Hugo Barreto, “a Liz Diller ganhou uma bolsa *Genius Grants*, da *Mac Arthur Foundation* na área de arquitetura. Ela era muito inovadora. E ela, não na sua estética, mas na sua abordagem, lembra a Bia Lessa. Nenhuma das duas separa muito arquitetura, cenografia e conteúdo. Até porque a Liz Diller faz cenografia de teatro, ela trabalhou como cenógrafa em *Nova Iorque*. Ela é multidisciplinar e engajada” (BARRETO, 2021). A atenção aos detalhes, a abordagem multidisciplinar da arquitetura e o elevado padrão de qualidade em suas obras podem ser considerados aspectos que aproximaram o escritório DS+R da FRM. A contratação de um badalado escritório estrangeiro, ademais, era capaz de conferir um certo ar de exclusividade ao museu em Copacabana, contribuindo para sua configuração enquanto um novo ponto turístico da cidade.

Existe um grande rigor nos processos de tomada de decisão dos arquitetos, que exige dos profissionais participantes da equipe considerável preparação prévia para o confronto e discussão de todas as propostas. Como não podemos esquecer, os três sócios do escritório são arquitetos-professores. Diller leciona na *Princeton University*; Renfro na *Columbia University* e na *Rice University*; e Scofidio, na *Cooper Union* (CONCURSOS DE PROJETO, 2009). Ricardo, inclusive, foi professor da própria Elizabeth Diller, e atualmente são casados. De acordo com a observação de Hugo Barreto (2021), “eu tenho a impressão de que o Ricardo fica a serviço da imaginação dela”. O que chama a atenção no processo de DS+R é o extremo preciosismo e rigor para a definição de cada decisão projetual. Segundo observa a arquiteta Ana Paula Pontes, o escritório é organizado em torno de uma série de áreas de especialização. “Um determinado profissional sabe tudo sobre modelos, outro sobre construção, outro sobre detalhamento da esquadria. Eles têm uma formação em construção bem sólida e um repertório de detalhamento muito interessante” (PONTES, 2021). A metodologia bem definida e a atenção à condução do processo de projeto são características interessantes da prática projetual desenvolvida pelo escritório.

A abordagem projetual de DS+R confere protagonismo à materialidade das experimentações. No escritório em Nova Iorque, era comum montar grandes paredes cheias de desenhos (THOMAS & TASSARA, 2021). Para cada ambiente projetado, os arquitetos trabalham com um conjunto de amostras de materiais, organizados em bandejas com gavetinhas: incluindo madeira, granilite, pedras, placas cimentícias, vidros, entre outros. Como narra a arquiteta Ana Paula (2021), “eu mesma levei amostras de materiais quando fui a Nova Iorque. Eles fazem questão de ver todos os materiais de um mesmo espaço juntos, fisicamente”. Outra observação importante diz respeito ao trabalho incansável com a apresentação dos projetos, e o rigor presente durante o desenvolvimento das peças gráficas (plantas, cortes, elevações, perspectivas) e na diagramação

¹³⁴ Entrevista concedida por Ana Paula Pontes, em 04 jun. 2021.

das pranchas. No projeto do MIS-Rio, trabalharam cerca de seis arquitetos da equipe de Elizabeth e Ricardo.

O ambiente de trabalho é bastante competitivo. Para cada problema enfrentado, os arquitetos da equipe são convidados a elaborar, discutir e justificar as soluções propostas em dinâmicas que se aproximam a *“uma banca, um pequeno concurso, com cada um defendendo sua ideia”* (THOMAS & TASSARA, 2021). A questão da metodologia era mais importante do que o projeto em si, na opinião de Daniela Thomas e Felipe Tassara. Como narra o casal (2021), *“o Ricardo Scofidio é bem professor. Tem que pensar em tudo. A cada encontro, tem que pensar em tudo de novo”*. Na ocasião em que foi discutida a cobertura que precisaria ser instalada no último pavimento do MIS, da qual Ana Paula participou, Liz Diller coordenou as discussões. Quem desenhou foi o arquiteto Benjamin Gilmartin, elaborando croquis sobre as soluções propostas. Na visão de Ana Paula Pontes, o fato de o projeto do novo MIS ser uma arquitetura autoral não implica, de nenhuma maneira, tomada de decisões por capricho; mas, sim, com exaustivo rigor. Todos – absolutamente todos – os elementos do projeto precisam estar amarrados ao conceito (PONTES, 2021). No caso do MIS, estabeleceu-se uma relação cromática entre o preto e o branco, a noite e o dia, o claro e o escuro. Essa perspectiva foi influenciada pela análise do lugar, pela incorporação de aspectos da cultura carioca a correntes da arquitetura contemporânea e, sumariamente, pela presença do calçadão “P&B” de Burle Marx.

A alternância entre áreas escuras e claras permitia a disposição de espaços dedicados às exposições multimídia, e ambientes de visualização da paisagem. Isto é, o fato de ser uma área expográfica ou não condiciona a paleta de cores e acabamentos que a definirão. Como aponta a arquiteta Ana Paula Pontes (2021), *“muitos elementos da museografia são integrados à arquitetura. [...] É um museu realmente pensado para ser muito integrado com o conteúdo”*. E as escolhas curatoriais levaram ao estabelecimento de soluções espaciais, como o isolamento acústico presente na sala “Salve o Carnaval”, que tem a laje rebaixada para receber um piso flutuante. Conforme descreve Hugo Barreto (2021), *“a gente começa pela arquitetura”*. A arquiteta Lucia Basto complementa que *“não dá para a museografia entrar quando o prédio está totalmente pronto. Isso não é possível”* (BASTO, 2021). Como ela explica, a expografia audiovisual e interativa demanda uma série de adaptações na infraestrutura do edifício (no que diz respeito a instalações hidráulicas, elétricas e de ar-condicionado, por exemplo). Na opinião da arquiteta, *“a condição ideal é conceber tudo ao mesmo tempo, para que os campos disciplinares possam se influenciar”* (BASTO, 2021). A Fundação Roberto Marinho tinha como objetivo central a busca pelo design integrador. E essa foi a principal prerrogativa do projeto do MIS.

O ápice da integração entre arquitetura, museografia e conteúdo

Chama atenção a radical integração atingida entre projeto arquitetônico e *design* de exposições no MIS-Copacabana. A abordagem projetual e preciosismo técnico buscados por DS+R adequou-se perfeitamente à premissa do *design* integrador que norteava as ações museológicas da Fundação Roberto Marinho. O tripé fundamental da metodologia de trabalho empregada pela fundação carioca foi adotado, de maneira radical, na experiência do novo MIS. Segundo Larissa Graça (2019), “o MIS-RJ foi o projeto em que a arquitetura, museografia e conteúdo atingiram a maior integração”. Como analisa a arquiteta Lucia Basto, “o MIS é um caso bem interessante. Tudo o que a gente conseguiu no Museu do Futebol, essa questão simbiótica do conteúdo, arquitetura e museografia, a gente levou para o MIS. Até coincidentemente os dois projetos são da Dani [T+T]. Mas, no MIS, a arquitetura tem uma força muito impressionante” (BASTO, 2021).

De fato, a combinação entre a abordagem projetual dos arquitetos nova-iorquinos e a metodologia da Fundação Marinho favorecia, em todos os aspectos, a interconexão entre arquitetura, museografia e conteúdo. A dupla Daniela Thomas e Felipe Tassara foi chamada por Hugo Barreto para o novo projeto depois da entrega do Museu do Futebol, em 2009, quando os arquitetos já tinham sido escolhidos por meio do concurso internacional. A colaboração entre as equipes ocorreu até o ano de 2015. O processo de projeto envolveu várias viagens dos profissionais brasileiros aos Estados Unidos, e dos arquitetos ao Brasil; especialmente de Chris Andreacola, arquiteto-diretor do projeto). Antes de receberem o convite para o concurso do MIS, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio nunca tinham pisado nessas terras tropicais (BASTO, 2021). Por outro lado, participar da concepção de uma arquitetura nova de museus era um desafio instigante para o casal de designers brasileiros. Afinal, “pela primeira vez, a arquitetura e a expografia seriam construídas juntas” (THOMAS & TASSARA, 2021). Essa perspectiva abria novas possibilidades para a definição de soluções expográficas completamente integradas ao espaço arquitetônico.

Entrar em contato com a metodologia de trabalho singular dos arquitetos nova-iorquinos foi uma experiência interessante para os profissionais brasileiros, considerando as intensas trocas ocorridas nos referidos encontros. Mas as contribuições aconteceram também com a curadoria de Hugo Sukman e André Weller. Daniela e Felipe foram bem explícitos ao descrever as colaborações múltiplas que acometeram o desenvolvimento desse projeto. Segundo eles, “a gente participou de cada vídeo, de cada vírgula, de cada momento micro de tudo o que aconteceu lá dentro. E isso foi vivido também com os arquitetos. Nunca a gente trabalhou numa equipe tão integrada, com todos os parceiros, que precisavam um do outro para qualquer iniciativa” (THOMAS & TASSARA, 2021). A radical conexão pretendida entre todos os vieses do projeto fazia parte da própria abordagem arquitetônica de DS+R. Conforme descrevem Tassara e Thomas, “havia o desejo de que tudo fizesse parte do prédio. Tudo” (THOMAS & TASSARA, 2021). Felipe Tassara ainda assinala que “esse trabalho teve uma característica particular, que foi trabalhar muito próximo dos arquitetos. Dentro da concepção deles, todos os objetos, toda a exposição, tudo o que está dentro do museu deveria fazer parte do museu, é uma coisa só. Então, a museografia não era uma coisa à parte que se instalava dentro de um edifício, é como se saísse de dentro e compusesse o ambiente” (TASSARA, cf. CANAL DO YOUTUBE – FRM, 2015, acesso em 2021). A ideia da concepção integral da arquitetura é uma premissa da abordagem arquitetônica de Elizabeth Diller. A respeito do MIS, ela descreve: “temos trabalhado com a Daniela Thomas e sua equipe para realmente detalhar tudo, para que o edifício inteiro seja uma concepção, desde a estrutura até o objeto exposto, não como um edifício convencional onde o arquiteto faz um casco e depois algo aparece dentro. Aqui está tudo customizado em conjunto” (DILLER, cf. CANAL DO YOUTUBE – FRM, 2015, acesso em 2021, tradução nossa). Por essa razão, a combinação entre as duas equipes tinha o potencial de resultar num encontro criativamente explosivo.

“É um escândalo, a Liz [Elizabeth] Diller junto com a Daniela [Thomas]” (BASTO, 2021) – contou a arquiteta Lucia Basto. O percurso museal foi estruturado em torno do conceito de *spatial*

editing, buscando o encadeamento de onze micro sequências narrativas distribuídas pelos níveis do edifício; pretendendo garantir o controle programado das emoções dos visitantes. Imbuídos do ‘espírito de insubordinação’ carioca, Thomas e Tassara pretenderam, no novo MIS, “*subverter o uso dos materiais*” (THOMAS & TASSARA, 2021) por meio da criação de paredes de madeira, ou do uso do plástico imitando a madeira. O gesto de indisciplina se afasta da abordagem paulista comumente adotada pelo escritório, influenciada pelos cânones da arquitetura moderna. No MIS-Copacabana, pretendia-se ativar uma sensibilidade híbrida entre a materialidade do edifício e as tecnologias da comunicação. De acordo com os *designers*, “*a gente tinha que trabalhar com a questão da interatividade, era o DNA da Fundação Roberto Marinho. Era o modo como eles encaravam a ideia de museus, em que o visitante interage com cada uma das experiências*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Logo, Daniela e Felipe passaram a explorar múltiplas formas de interação que extrapolassem o uso da tela *touch screen*, estimulando que o visitante assumisse posturas diferentes e experimentasse o museu de maneiras diversas, individualmente e em grupo. A proposta museográfica era tão variada que se assemelhava, segundo os *designers*, a uma “feira de experiências” (THOMAS & TASSARA, 2021). Diversidade e surpresa eram as palavras de ordem.

O projeto pretendia ser “*poroso e aberto*” (WERNECK, 2009), integrando o *hall* de entrada (chamado de “Baixo Atlântica”) ao calçadão de Bulevar Marx. A entrada deveria se tornar um lugar de encontro, inspirado no funcionamento das antigas bancas de jornais – convertida em uma espécie de “*banca virtual de notícias relacionadas ao conteúdo do museu*” (STRECKER, 2016). Um lugar para ver manchetes, conversar e trocar ideias. O visitante seria recepcionado por uma parede contendo efemérides sobre a cultura carioca, exibidas em um telão de LED projetado por detrás de uma escultura feita de material plástico, imitando madeira. Na fachada voltada para a Avenida Atlântica, ainda seria implantada a livraria, conectada à “Praia de Leitura”. Voltado para a rua estaria o café, com mesinhas que poderiam ocupar o calçadão (ao estilo dos bares e restaurantes característicos da orla de Copacabana). Internamente, a narrativa museal não se desenvolve em uma sequência linear de salas fechadas. As experiências foram situadas em diferentes níveis, articulados por um vazio central de formato cambiante, que permite a simultaneidade da vista para o mar.



Figura 146. Humor Carioca. Captura de tela.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

A primeira sequência expográfica planejada destina-se à interpretação do imaginário popular relacionado ao ‘espírito carioca’, dividido em três ambientes: “**Humor Carioca**” (Figura 146), “Rio 40°” e “Carnaval”. O humor, a festa e o carnaval podem ser compreendidos como elementos de resistência e subversão da cultura popular, mesmo diante das tentativas de coerção implementadas pelos grupos dominantes, conforme observa Rachel Soihet (SOIHET, cf. MOREIRA, 2018). De acordo com o curador André Weller, tal abordagem curatorial pretende

valorizar a rebeldia, o deboche e a ironia como elementos fundamentais para o desenvolvimento de um espírito crítico e combativo, que subsidiou manifestações culturais no âmbito do cinema, música, teatro e artes plásticas. Ademais, os temas selecionados enfatizam a ideia de trazer a rua, espaço principal de manifestações populares, para dentro da exposição. As gírias e expressões coloquiais entram no museu. A música emerge como o principal produto cultural do espírito carioca.

A seção “Humor” é composta por totens contendo monitores horizontalmente posicionados, que podem ser rotacionados em torno de um eixo. Ali, “*você via o conteúdo girar, como se estivesse num periscópio*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Na sala, os visitantes poderiam assistir a conteúdos divertidos, gravados a partir de depoimentos de humoristas e personalidades como Grande Otelo, Porta dos Fundos, Casseta e Planeta, Jô Soares e Chico Anísio. Algumas vozes conhecidas (como a de Regina Casé) falavam diretamente ao visitante, convidando-o a conhecer um pouco mais sobre o humor carioca. Ela dizia algo como: “*que legal que você chegou, vamos ver umas coisas incríveis*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Tratava-se de uma estratégia de personalização do discurso narrativo, enunciado diretamente para o visitante. Em uma parede oposta, estaria disposto um painel com frases engraçadas, de Nelson Rodrigues, Ruy Castro, Tim Maia e Romário, como: “*o cara mal chegou no ônibus e já quer sentar na janelinha*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Como explicam Thomas e Tassara, “*eram frases de cariocas mal-humorados*” (THOMAS & TASSARA, 2021) e que pretendiam revelar a irreverência de seus falares. Do outro lado do painel, haveria uma foto apresentando a Passeata dos Cem Mil (1968), manifestação popular que reuniu estudantes, artistas e intelectuais na Avenida Rio Branco, no centro da capital fluminense, em protesto contra a Ditadura Militar brasileira.



Figura 147. Salve Carnaval. Captura de tela.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>.
Acesso em: 04 abr. 2022.

A imagem forte evoca a noção de resistência que acompanha o imaginário da cultura carioca, contribuindo para a construção da narrativa identitária local, transposta para a formação da cultura nacional. O espaço de transição, que antecede a próxima seção, criava um contraponto emocional à experiência anterior, eufórica e divertida. A fotografia do protesto contribuiria para baixar a energia do público e suscitar uma certa postura reflexiva, importante para a compreensão do próximo tema abordado. A seção “Rio 40°” se dedica à erupção dos principais movimentos artísticos no Rio de Janeiro, envolvendo a multiplicidade das artes plásticas, teatro e cinema. Diversas manifestações culturais de caráter disruptivo (envolvendo desde a Tropicália ao nascimento do samba) eram projetadas em uma parede curva, contendo aproximadamente

trinta monitores com tamanhos diferentes. Buscava-se uma certa estética da desfragmentação a partir dos vídeos orquestrados por Carlos Nader. Uma brincadeira semelhante à experiência da Grande Galeria, no Museu da Língua Portuguesa, foi instalada nesse percurso. Recuperando a intenção de trazer a cidade para dentro do museu, foi desenhado um *game* interativo inspirado no mapa do metrô, instalado no chão. O *display* organizava as efemérides a serem experienciadas na próxima estação, conforme iam acendendo as respectivas luzinhas.

A seção antecedia a sala “**Salve Carnaval**” (Figura 147), uma instalação de caráter imersivo e com tempo de duração pré-determinado. A experiência criaria gargalos na circulação, sendo necessário aguardar a finalização do espetáculo para a entrada do próximo grupo. O ambiente era um *container*, completamente privado de iluminação natural e contato com o exterior. Adotando o uso de espelhos e monitores de televisão, foi planejado um espetáculo audiovisual a partir de projeções em 360°, realizadas por Andrucha Waddington. A narrativa busca recriar o percurso das origens do Carnaval, desde o começo no século XX, até o desfile da bateria da Beija-Flor. Como narram os *designers*, “*era uma coisa apoteótica. Em determinados momentos, a luz acendia e você se via refletido nesse espelho. Extraordinário. Tinha o subwoofer, que é um equipamento de som potente. Você ficava dentro da bateria*” (THOMAS & TASSARA, 2021). A apoteose do Carnaval buscava retratar a explosão de emoções, a vocação carioca para a festa, e a liberdade estético-comportamental ‘permitida’ nos dias de folia (MOREIRA, 2018). A instalação recuperava o espelho, recurso frequente no repertório da cenografia teatral de Daniela e Felipe; inserindo-o em um contexto de aplicação multimídia. Para além da expografia, Thomas e Tassara também participaram do desenvolvimento dos conteúdos. Como lembra o arquiteto Felipe, “*nós fomos até filmar a bateria da Beija-Flor. Roubaram a minha carteira naquele dia*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Mais do que um projeto de escritório, o processo de trabalho muito próximo da vivência cotidiana acabou, ainda que involuntariamente, incorporando a experiência dos contrastes e contradições da cidade do Rio de Janeiro em seu próprio andamento. E, principalmente, tudo era discutido em conjunto entre as equipes profissionais.



Figura 148. Banda. Captura de tela.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

A segunda sequência narrativa se dedica à interpretação da música, compreendendo os módulos “Banda”, “Samba-Choro” e “Carinhoso”. Como apresenta a voz de Hugo Carvana em um vídeo de divulgação institucional do novo Museu da Imagem e do Som, “*o Rio criou o samba, criou e choro e, com suas vozes e melodias, uniu o Brasil através das ondas da Rádio Nacional*” (MIS, 2013). A sequência era introduzida pela seção “**Banda**” (Figura 148), em que se pretendia exibir instrumentos musicais. Originalmente, cogitou-se até deixar um piano livre à manipulação do público, permitindo que “*alguém pudesse se sentar no piano e fazer um concerto*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Essa ideia, porém, acabou sendo abandonada. Na verdade, não havia espaço

físico suficiente para exibir vitrines com instrumentos, e a ideia de pendurar objetos no vazio central que articula os patamares do edifício partiu da própria Liz Diller. Como narram Thomas e Tassara, “em vez de ser uma vitrine guardada, a vitrine é o próprio museu” (THOMAS & TASSARA, 2021). Ao invés de se suspender os objetos inteiros, optou-se por explodi-los, aludindo a uma estética ligeiramente cubista. Criou-se uma escultura formada a partir de fragmentos de instrumentos musicais, inacessíveis ao toque do público. Mesclados aos objetos detonados, estariam alguns instrumentos de caráter museológico (mantidos íntegros): o saxofone do Pixinguinha, o bandolim de Jacob, a batuta de Villa-Lobos e o piano de Ernesto Nazareth (STRECKER, 2016).

Como narram Daniela e Felipe, “ficamos quase seis meses fazendo essa escultura em que explodimos violões, pianos, baterias, cavaquinhos, instrumentos de bateria de escola de samba. Os instrumentos são muito sofisticados, nem sabemos quantas partes têm nesses objetos” (THOMAS & TASSARA, 2021). Ao redor desse átrio, em três de suas faces (pois a quarta era ocupada pela própria escada que dava acesso à cobertura); estavam dispostos bancos para que as pessoas pudessem se sentar e observar os instrumentos no ar. Em uma bancada, *displays* interativos permitiam que os visitantes acessassem conteúdos complementares, referentes à história dos instrumentos e, também, aos papéis desempenhados por cada um deles para a construção rítmica do samba carioca. De acordo com a descrição de Thomas e Tassara:

Tinha uma experiência em que você cantava e escolhia o microfone. Você ouvia de que maneira sua voz podia ser interpretada. Você tocava piano. E tinham várias interações para entender os instrumentos que compõem o sistema rítmico de uma escola de samba. Você ouvia só o cavaquinho, o surdo, o repelique, para entender como a escola de samba soa. Eram várias experiências ligadas à música carioca (THOMAS & TASSARA, 2021).

O recurso tecnológico complexificava e agregava novas camadas de interpretação à instalação artística. Atrás dessa seção, foram implantadas experiências individuais, em que o visitante podia interagir com sons e ritmos musicais. Ao fundo, estava disposta uma parede contendo múltiplas experiências de caráter individual. Como descrevem Daniela e Felipe, “*tinha um programa sobre a Rádio Nacional. Tinha um filme feito com animação de bonecos, a partir de fotos com Ângela Maria e Cauby Peixoto [...] Eram telas pequenas com texto escrito. Você se aproximava dessas telas e ouvia momentos marcantes da história do Rádio. O golpe de 64, a ida à Lua. Eram momentos importantíssimos do rádio. Primeiro, você via um pôster solto da parede. Mas quando você se aproximava, percebia que era uma caixa de som*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Em uma dessas experiências, seria possível ouvir a dezenas de horas da programação da tradicional Rádio Nacional do Rio de Janeiro (STRECKER, 2016). A comunicação de massas assume papel central na narrativa do museu, que apresenta o rádio e a televisão como meios importantes de difusão da cultura carioca para todo o Brasil. De maneira análoga às soluções mobilizadas no Museu do Futebol, as efemérides e personalidades passaram a compor um discurso audiovisual sobre a música brasileira no novo MIS. A partir desse movimento, verifica-se um processo de transladação de sentidos entre a cultura carioca e a brasileira.

O convite à interatividade antecedia um pequeno auditório, que permitia a exibição de duas experiências diferentes, destinadas ao tema do samba-choro. Uma delas era um filme, assistido de modo convencional, que abordava a história social do samba. A segunda experiência buscou inspirar-se no célebre filme ‘**Fantasia**’ da Disney (THOMAS & TASSARA, 2021), convertendo uma sala de cinema em um campo de experiência multissensorial (**Figura 149/ Figura 150**). O filme seria “*projetado em todas as superfícies, no teto, nas paredes e no piso. Você ficava imerso numa série de projeções 3D, inspirada na areia de Copacabana, como se a areia respondesse à música*” (THOMAS & TASSARA, 2021). As projeções buscavam conectar apresentações dos grandes mestres do choro (tais como Ernesto Nazaré, Pixinguinha, Tom Jobim e Chico Buarque); entremeados por diálogos entre eles. Como se trata de uma instalação com tempo determinado,

foi criado um rasgo transparente que permite aos que estão fora vislumbrarem o que acontece dentro da sala. A fresta buscava conferir um certo grau de suspense, instigando o visitante a acessar o que está dentro do auditório. A referência mobilizada por Thomas e Tassara recuperava uma experiência tridimensional desenvolvida por Walt Disney e Leopold Stokowski em 1940, cuja experimentação buscou superar “*a separação entre palco e plateia*” (RANCIÈRE, 2019) no âmbito do cinema. O desafio foi enfrentado a partir da integração entre aparatos técnicos de difusão de imagens, dotados de aparência atrativa e inusual. “Fantasia” pretendia se configurar como um filme-concerto de caráter experimental, por meio da criação de um longa-metragem protagonizado pelo personagem Mickey Mouse, adaptado ao *scherzo* sinfônico “O aprendiz de Feiticeiro”, do compositor francês Paul Dukas¹³⁵. A iniciativa, de forte caráter educativo, intencionava contribuir para a popularização da música clássica por meio do fomento à inovação das estratégias tradicionalmente empregadas no mundo da animação. A experiência buscava criar a sensação de que o espectador estivesse em uma sala de concerto ao vivo. A exibição do filme deveria se constituir como uma instalação sinestésica de grande impacto¹³⁶.

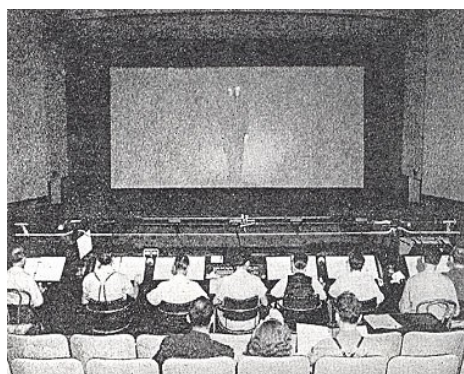


Figura 149. Adaptação de salas de cinema para exibição de *Fantasia* nos EUA. Fonte: ROSSINI, 2018.

Figura 150. Exibição de *Fantasia*. Disponível em: <<https://webinsider.com.br/fantasound-de-walt-disney-foi-o-inicio-do-som-estereo-no-cinema/>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Para tanto, desenvolveu-se o sistema *Fantasound*¹³⁷ (*Full Stereophonich Sound*), um dos primeiros usos documentados da tecnologia *som surround* (VALAREZO et. al, 2016; HAYEK, 2014). A tecnologia era responsável pela captação e retransmissão do áudio em nove canais mixados em quadro; divididos entre música, vozes, efeitos especiais e volume. O controle manual da experiência permitia que os sinais de áudio fossem distribuídos pelas diversas caixas de som instaladas nos cinemas, especialmente adaptados para a exibição. Embora Disney pretendesse converter esse projeto em uma experiência anualmente renovada; a repercussão do espetáculo não foi tão positiva quanto se esperava no contexto estadunidense. Em parte, isso se justifica função dos efeitos da crise econômico-social que acometia o país no limiar da 2ª Guerra Mundial¹³⁸. A adaptação das salas de cinema ao *Fantasound* era um investimento caro em tempos de austeridade, o que contribuiu para que o projeto não fosse adiante. No contexto de expansão do imperialismo norte-americano, Walt Disney fez uma viagem ao Brasil para difundir o espetáculo multimídia, que foi exibido em dois cinemas, no Rio de Janeiro e em São Paulo. No

¹³⁵ Para a criação de *Fantasia*, Dukas conduziu a Orquestra Sinfônica da Filadélfia durante as oito peças de música escolhidas para o filme, que continham obras de Bach, Tchaikovsky, Ponchelli, Beethoven, Stravinsky, Schubert, Dukas e Moussorgsky. Para mais informações, ver: ROSSINI, 2018.

¹³⁶ Foram realizados estudos para exibir a *Tocatta e Fuga em Ré Menor*, de J. S. Bach, com óculos de papelão Polaroid para permitir sua visualização tridimensional, a exemplo da experiência realizada pelo produtor americano Peter Smith em *Audioscopiks* (1935). Cogitou-se, inclusive, soltar aromas de flores durante o segmento do *Quebra Nozes*, de Tchaikovsky.

¹³⁷ O sistema foi desenvolvido pelos engenheiros americanos William Garity e John Hawkins, tendo dispendido cerca de 1/5 do orçamento destinado à obra.

¹³⁸ Por iniciativa do governo estadunidense, como parte da “*Good Neighbor Policy*” encabeçada pelo presidente Franklin Roosevelt, Walt Disney e sua equipe de cartunistas viajou ao Brasil, Chile, Argentina e Peru.

projeto do novo MIS, essa experiência seria reelaborada para a criação de uma narrativa adaptada à cultura musical brasileira.

Do outro lado do átrio com os instrumentos pendurados, está disposta a experiência “**Carinhoso**” (**Figura 151**), em homenagem à popular canção composta por Pixinguinha e João de Barro. Considerada por muitos como o “segundo hino nacional brasileiro”, a música está entre as mais regravadas do Brasil (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, acesso em 2021). O próprio pai do ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, publicou uma biografia da obra de Pixinguinha (CABRAL, 2007). Na instalação proposta para o MIS-Copacabana, a música ficaria tocando indefinidamente, como plano de fundo. Foram criadas seis cabines que ecoavam uma das instalações da exposição do Ibirapuera, “Bossa na Oca”; valorizando a necessidade de se ouvir um som de boa qualidade. Como explicam Thomas e Tassara, “*é uma homenagem à canção carioca. [...] É uma homenagem à boate Help*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Cada uma das cabines acolchoadas era dedicada a um tema específico, contendo programação própria. Tratava-se de “*uma rádio temática para você ouvir e descansar um pouco, também. Tinha a bossa nova e o Heitor Villa-Lobos*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Externamente, as estruturas receberam tratamento gráfico incluindo repertórios das canções cariocas. A solução adotada recorda vagamente as experiências “Dança do Futebol”, “Gols” ou “Rádio”, no Museu do Futebol.



Figura 151. Carinhoso. Captura de tela. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Depois da múltipla experiência – e considerando que “*you saía de lá exausto*” (THOMAS & TASSARA, 2021); era importante um momento de relaxamento e visualização da paisagem. Os intervalos de conexão com a luz natural são indispensáveis para a manutenção do interesse em exposições de caráter imersivo. No pavimento superior, o visitante encontrava uma sequência expográfica destinada a homenagear a figura de Carmen Miranda, composta pelos seguintes ambientes: “Novela”, “Carmen Cantora” e “Carmen em *Hollywood*”. Como sabemos, o novo MIS receberia as coleções do Museu Carmen Miranda, situado no Parque do Flamengo. Por essa razão, uma seção inteira do museu se dedicou a celebrar a memória da conhecida cantora que, apesar de nascida em Portugal, tornou-se um importante ícone “*hiper colorido e frutal*” (VELOSO, 1997) da cultura brasileira divulgada no exterior, na década de 1960. A homenagem à atriz e cantora foi estampada, em grandes dimensões, na fachada oeste do novo MIS (**Figura 152/ Figura 153**). Para tanto, foram projetados elementos pré-fabricados de concreto (REVISTA PROJETO, 2016), em tons de preto, branco e cinza. Destituída de sua abordagem colorida característica, a figura de Carmen foi adequada à paleta cromática que conceitua o museu. Afinal, todas as soluções projetuais deveriam estar irremediavelmente atreladas. O painel só pode ser observado a partir da rua Aires de Saldanha. Do cruzamento com a Djalma Ulrich, é possível vislumbrar os olhos da artista. Observado da interseção com a Miguel Lemos, percebe-se o sorriso de Carmen.

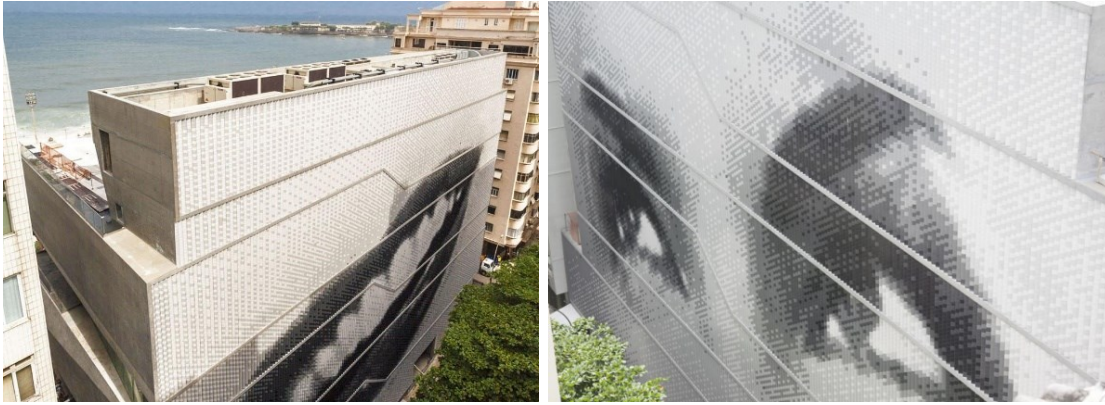


Figura 152. Fachada posterior do MIS-Copacabana. Imagem da boca de Carmen Miranda. Disponível em: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/mis-rj-fachada-ventilada-de-concreto-polimero/>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

Figura 153. Fachada posterior do MIS-Copacabana. Imagem dos olhos de Carmen Miranda. Disponível em: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/mis-rj-fachada-ventilada-de-concreto-polimero/>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

O caráter lúdico assumido pela fachada (composta por olhos e boca) pretende interpretar poeticamente o fato de a instituição se dedicar à musealização da imagem e do som. Para a formação da imagem, os arquitetos criaram um efeito de *pixelização*. Originalmente, pensou-se em trabalhar com o uso de pastilhas cerâmicas, dotadas de certo brilho. Como explica a arquiteta Ana Paula Pontes (2021), “no Brasil não existia uma linha industrial de azulejos com as dimensões e variações de cor do projeto: preto, branco e quatro tons de cinza intermediários. Simplesmente não existia”. Além disso, como complementa o arquiteto Índio da Costa (cujo escritório AUDT se responsabilizou pela nacionalização e detalhamento do projeto de DS+R); “as amostras elaboradas em pastilha cerâmica resultavam num detalhe de quina grosseiro e insatisfatório” (ÍNDIO DA COSTA, cf. REVISTA PROJETO, 2016). Por essa razão, optou-se pelo uso de aproximadamente cem mil placas quadradas de concreto polímero, com 15cm de lado, desenvolvidas pela empresa ULMA. O corte preciso das placas pré-fabricadas e a montagem a seco permite o encontro controlado dos tons de cinza, sem que fosse visível a espessura do material. A fachada ventilada garantiria melhor desempenho térmico e economia no consumo energético do edifício. Apesar das críticas à pouca visibilidade da solução desde a estreita rua posterior ao museu; é possível perceber a tentativa de conexão entre acervo e arquitetura vislumbrada na solução de fachada.

Do ponto de vista curatorial, a figura de Carmen Miranda foi abordada seguindo a linha da biografia de Ruy Castro (2005), que a associa ao imaginário das mulheres à frente de seu tempo. Os textos sobre a famosa cantora e atriz presentes na exposição foram redigidos pelo próprio biógrafo. Sob esse aspecto, pretendeu-se vincular a imagem da cantora ao ‘espírito carioca’, mais do que a uma visão estereotipada do Brasil no exterior. Antes de aprofundar-se na vida de Carmen Miranda, o visitante encontraria um *game* relacionado à história da telenovela no Brasil (outro conhecido objeto de exportação da cultura brasileira, em particular relacionado aos produtos Globo). A televisão é entendida como um elemento de identificação da cultura nacional. Conforme narra Hugo Carvana, “no Rio a gente tem muita imaginação. Todos os dias e há muito tempo, o Brasil se identifica com a TV produzida aqui. Na telinha, o Rio concentra o Brasil e o mundo inteiro” (CARVANA, cf. MOREIRA, 2018, p. 193). A televisão brasileira seria o tema do *game* interativo proposto para o MIS. Para a criação do jogo, seriam implantados “monitores acoplados a braços hidráulicos que reagem à sua interferência” (THOMAS & TASSARA, 2021). Na mesa de vidro, “você vai ser levado a tomar decisões em relação à dramaturgia, à história da novela no Brasil. [...] Quando você errasse ou acertasse, a TV reagia, vinha quase até você. [...] Do lado de trás, tinham as pérolas da televisão brasileira, [...] com os mais engraçados comerciais, os momentos mais divertidos da televisão, como quando um apresentador erra... só as pérolas” (THOMAS & TASSARA, 2021). A seção recupera um tema previamente abordado pela Rede Globo na exposição “50 Anos de TV e +”, estimulando a interação do público com o popular produto

audiovisual, pertencente ao cotidiano doméstico de grande parte das famílias brasileiras. Evoca uma estranha sensação de estar “em casa”, em pleno museu.

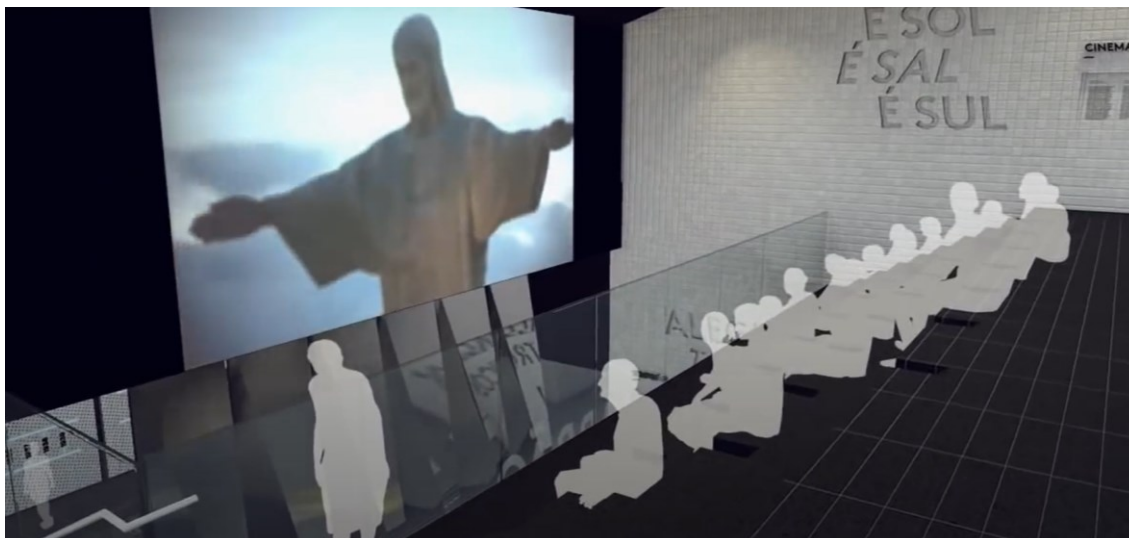


Figura 154. É sol, é sal, é sul. Captura de tela.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Em “Carmen Cantora”, pretendia-se mostrar que a artista era uma figura extremamente popular no Brasil, antes de se aventurar em terras estrangeiras. Seria implantada uma linha do tempo deslizante, buscando conectar a figura de Carmen aos acontecimentos mundiais. Em um dispositivo “*long play, você podia ouvir as trezentas músicas que Carmen gravou. E, ali, no meio, tinha uma mesa enorme touch [screen] com várias fotos, como se fossem fotos de família. Quando você encostava numa foto, abria uma janela com sua história*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Ali, era possível descobrir um pouco mais sobre sua biografia. A experiência antecedia a seção “Carmen em Hollywood”, em que estariam dispostos cinco suportes expográficos para a exibição de figurinos da artista. Dada a conexão do ambiente com a iluminação natural e a fragilidade dos acervos têxteis, optou-se pela facsimilização de seis ou sete roupas completas da artista, exibidas em manequins que giravam devagar. Em vitrines complementares, estariam à mostra adereços originais da artista (incluindo sapatos, turbantes e arranjos de cabelo). Nos fundos, seriam instaladas cabines, como se fossem orelhões, em que o visitante entrava e ouvia a uma instalação sonora sobre os últimos anos da vida de Carmen. Em uma tela grande, seria projetado um filme gigante sobre a vida da artista, elaborado por Helena Solberg, a mesma cineasta que criou “Carmen Miranda: Banana is my business” (THOMAS & TASSARA, 2021).

No último nível, o foco da narrativa curatorial se deslocava ao protagonismo da cidade do Rio de Janeiro. Afinal, como narra Hugo Carvana, “o Rio é astro, musa e personagem na fotografia e no cinema. Também pudera, com uma paisagem dessas, como não ser fonte de inspiração?” (CARVANA, cf. MOREIRA, 2018, p. 193). Nesse pavimento, o visitante encontraria a instalação “O cinema da paisagem”. Sentado em uma arquibancada posicionada em frente a uma grande tela, seria possível assistir a um filme elaborado por Carlos Nader. A película pretendia retratar “*toda vez que o Rio de Janeiro apareceu num filme. É um esplendor de imagens feitas no cinema carioca e mundial*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Em “É Sol, É Sal, É Sul” (Figura 154), o visitante se depararia com cabines que apresentam experiências de construção e transformação da paisagem carioca. Nas paredes ao redor, foram pendurados dispositivos que permitiriam visualizar fotografias digitalizadas do acervo de Augusto Malta, contendo “*uns óculos com a estereoscopia, em que você vê as coisas em 3D*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Como vemos, o projeto busca abranger diversas formas de aproximação e afastamento da cultura carioca e do próprio Rio de Janeiro (visto ora literalmente, ora mediado por representações do imaginário da cidade). A miríade e profusão de soluções expográficas tecnológicas buscava multiplicar as possibilidades de interação multissensorial com os acervos digitais, adaptados a diversos formatos e

experienciados ora coletiva, ora individualmente. A narrativa curatorial elaborada buscou apresentar a cidade do Rio de Janeiro como “*a capital da identidade do Brasil*” (VIANNA, 2010); mostrando um relato inusual sobre o modo de vida do carioca, enfatizando as possibilidades abertas pela expografia audiovisual.

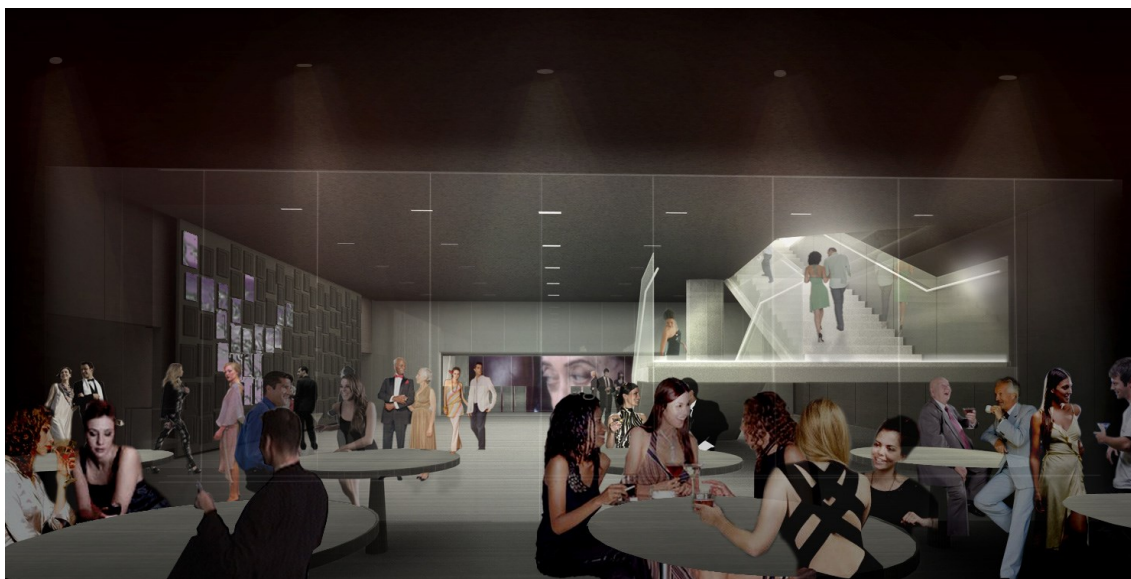


Figura 155. Bar-boate. Captura de tela.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Como explica a arquiteta Larissa Graça, o novo MIS pretende mostrar “*a contribuição do Brasil para a cultura internacional*” (GRAÇA, 2019). Segundo a abordagem da presidente da Fundação MIS, Rosa Maria Araújo, o MIS “*agora será um museu total, exibindo seu acervo com um conceito e de forma interativa e atraente*” (ARAÚJO, cf. VIANNA, 2010). Está presente essa dimensão integral da relação indissociável estabelecida entre expografia e arquitetura. Todos os ambientes eram passíveis de receber tratamento expográfico. Até mesmo no subsolo, foram instaladas experiências. De acordo com a descrição dos designers, “*tinha uma parede de luminárias, com as pessoas mais incríveis da cultura carioca, como a Fernanda Montenegro. Quando você se aproximava, tinha uma parte do depoimento dela para o MIS e umas frases selecionadas*” (THOMAS & TASSARA, 2021).

Além dessa parede interativa, estava disposto um auditório para eventos (chamado de Cine Teatro), cujos interiores eram visíveis do **bar-boate (Figura 155)**, convertido em espaço expositivo. O ambiente pretendia possibilitar uma experiência corporal de experimentação rítmica, recuperando o universo imaginativo da noite carioca e do baile *funk*, em um ambiente controlado. Segundo a descrição de Hugo Carvana, o espaço pretendia se configurar como “*uma boate para celebrar a nossa boemia. Da intimidade dos pequenos bares de música ao vivo à explosão de um baile funk e seus gritos libertários*” (CARVANA, cf. MOREIRA, 2018, p. 193). Como narram os designers, “*a boate era uma experiência muito maluca, porque eram mesas suspensas para o teto que viravam luminárias [...] Foi feito um robô que pegava a mesa, que a levantava*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Quando o espaço funcionava como bar, as mesas ficavam sobre o solo. Era realizada uma projeção audiovisual sobre a mesa, narrada por Marcelo Adnet, que contava aos visitantes a história da noite carioca, acompanhada de fotos antigas. Quando convertido em baile *funk*, as mesas eram levantadas e o ambiente se tornava uma pista de dança.

O cinema ao ar livre: a paisagem invade o museu

A laje de cobertura se constituiria como o grande coroamento do museu (**Figura 156**). Democratizante e acessível, pretendia criar um impressionante mirante para a magnífica paisagem de Copacabana. No espaço aberto, sentir-se-ia o cheiro de areia, a brisa do mar e ouvir o barulho das águas. Seria possível sujeitar-se ao sol forte e à chuva. Ativar-se-iam os sentidos nesse local. Ali, seriam implantados um restaurante panorâmico e um belo jardim sobre laje. Entretanto, quando o projeto já estava praticamente fechado, a Secretária de Cultura do Rio de Janeiro, Adriana Rattes, afirmou que “*estava sentindo falta do cinema, do cinema do Rio*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Apesar de o percurso museal contemplar vários ambientes dedicados à projeção de imagens e um auditório no subsolo, essa questão permanecia em aberto. Foi nessa discussão que aconteceu “*um dos momentos de maior impacto entre museografia e arquitetura. [...] Foi aí que o Felipe sugeriu: e se a gente fizer da laje desse último andar uma arquibancada?*” (THOMAS & TASSARA, 2021). Os arquitetos nova-iorquinos teriam aprovado essa sugestão com entusiasmo, considerando que o elemento fazia parte de seu próprio repertório formal (tendo sido explorado em outros projetos, como o *High Line* e o *Lincoln Center*, ambos em Nova Iorque). A arquibancada ao ar livre constava, inclusive, no projeto não realizado para o *Eye Beam Museum of Art and Technology*. A solução foi, então, incorporada ao projeto de Copacabana.

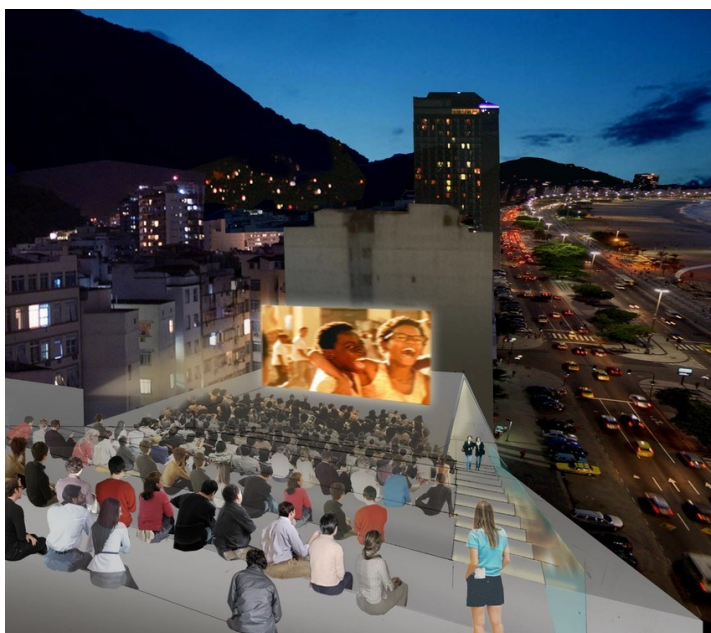


Figura 156. Cinema ao ar livre. MIS-Copacabana. Captura de tela.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>.
Acesso em: 04 abr. 2022.

Dessa arquibancada, seria criado um espaço interessante para a contemplação da vista. As projeções de filmes seriam realizadas em um telão retrátil, posicionado paralelamente à empena do vizinho adjacente. O espaço seria o ambiente síntese do percurso, condensando perspectivas importantes que nortearam o desenvolvimento de todo o projeto. Ali, era possível trazer a cidade do Rio de Janeiro como acervo do museu. A paisagem carioca serviria como plano de fundo para projeções audiovisuais que garantiriam dinamismo à programação do museu, incentivando sua frequência cotidiana e pretendendo constituir-se como um novo ponto de encontro da capital fluminense. A vista desobstruída do entorno recupera semanticamente as noções de clareza e verdade, remanescentes da ideologia modernista, em contraponto à ambiguidade fenomênica que permeou todo o invólucro do edifício (ROWE & SLUTZKY, 1985). A presença da cidade, protagonista da narrativa museal, amplia as possibilidades de significação dos conteúdos apresentados, que atingem seu ápice no singular espaço de caráter multimídia.

O MIS que não se termina, uma obra (até o momento) inacabada

O novo MIS, até o presente momento, ainda não foi concluído – apesar de sua inauguração ter sido prometida inicialmente para a Copa do Mundo de 2014, e depois para os Jogos Olímpicos de 2016 (MORAES, 2017). No dia 10 de agosto de 2009, no Palácio das Laranjeiras, foi divulgado o vencedor do concurso internacional realizado para o MIS-Copacabana pelo então governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho. A boate Help foi rapidamente demolida em março de 2010 e as obras se iniciaram no ano seguinte (CARNEIRO, 2018). O escritório carioca liderado por Luiz Eduardo Índio da Costa (AUDT) foi encarregado da nacionalização, desenvolvimento e detalhamento do projeto executivo. Para tanto, conforme explicou o arquiteto, foram realizadas algumas viagens da equipe brasileira ao Estados Unidos, e vice-versa. Em depoimento prestado por ocasião deste estudo, o arquiteto afirmou o seguinte: *“a parceria com a [Liz] Diller funcionou muito bem, sem maiores problemas. A Diller fez muitas e constantes viagens mensais ao Rio. A Índio da Costa fez uma ou duas viagens profissionais aos Estados Unidos, ao que me lembre”* (ÍNDIO DA COSTA, 2021). A construção contava com recursos da Secretaria de Estado da Cultura, empréstimos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e investimentos do setor privado (por meio de aporte direto ou via leis de incentivo à cultura).

Apesar do processo bem conduzido entre as equipes, a complexidade do projeto trouxe elementos desafiadores para a sua construção, que acabaram contribuindo para o atraso das obras. Uma das dificuldades enfrentadas foi a execução das fundações em solo arenoso, sem abalar as construções vizinhas. Em função desses problemas, a presença dos estacionamentos subterrâneos inicialmente previstos em projeto acabou sendo cancelada. Como explica o arquiteto Índio da Costa, isso se deve também ao alinhamento do MIS-Copacabana aos padrões da certificação internacional de sustentabilidade LEED. Nas palavras do arquiteto, *“museus, inclusive a nível internacional, não têm estacionamentos [...]. Além disso, o projeto foi desenvolvido dentro dos preceitos LEED, que preconiza o uso de transporte público em áreas com grande infraestrutura de transporte urbano”* (ÍNDIO DA COSTA, 2021). Outra questão foram os desafios construtivos enfrentados. O cálculo estrutural do projeto foi desenvolvido pelo escritório Júlio Kassoy e Mário Franco, liderado pela engenheira Suely Bueno. Segundo o depoimento da arquiteta Ana Paula Pontes, *“a estrutura é muito delgada e a compatibilização levou um ano além do executivo de arquitetura para ficar pronta. É muito virtuosística”* (PONTES, 2021). De acordo com Wendell Varela, a existência de vãos livres e múltiplas inclinações demandaram mais tempo do que o previsto para seu desenvolvimento (VARELA, cf. SANT’ANA, 2018).

Outros fatores que podem justificar o atraso no andamento das obras foram a dificuldade de realizar determinadas soluções técnicas pouco correntes no país, como a fachada permeável (MORAES, 2017). Como relata a arquiteta Ana Paula Pontes, foi complicado executar os apelidados “cobogós”, elementos de finalização da fachada. O projeto dos cobogós foi inicialmente desenvolvido pelos escritórios DS+R e Índio da Costa, com consultoria da empresa QMD, liderada pelo engenheiro Igor Alvim. A solução projetual inclui aproximadamente 22 mil tubos vazados, aplicados em painéis inclinados. Ao se movimentar em torno dele, é possível vislumbrar diferentes enquadramentos da paisagem. Segundo ela, *“foi feita uma concorrência internacional para a execução das fachadas e tivemos a sorte de desenvolver os sistemas com a Seve me, uma empresa portuguesa muito competente, sediada na pequena cidade de Sever do Vouga, perto do Porto”* (PONTES, 2021). A referida empresa acabou fazendo uma série de amostras parciais para cada um dos elementos da fachada, incluindo esquadrias de vidro, guarda-corpos e cobogós. Depois, foram realizados protótipos de cada um dos elementos em escala real, testados e analisados. A viagem realizada pelas equipes brasileiras a Portugal serviu, inclusive, para resolver problemas enfrentados com a iluminação noturna.

A solução adotada na fachada posterior, representando os olhos e a boca de Carmen Miranda, também enfrentou dificuldades para ser realizada. Conforme relatamos previamente, no início, cogitou-se usar azulejo para a criação do efeito visual planejado. Entretanto, como não havia no

Brasil uma empresa capaz de fabricar os materiais especificados nas cores desejadas, os azulejos foram substituídos por placas cimentícias, desenvolvidas a partir de vários protótipos feitos pela empresa Ulma. Além dessa questão, o depoimento da arquiteta aponta para problemas envolvidos na concretagem do novo MIS. De acordo com Ana Paula, “três empresas de fôrma fizeram protótipos de um mesmo canto do projeto. Foram vários testes só para escolher a empresa que ia fazer essas fôrmas. [...] Mesmo depois de todo o cuidado com os protótipos, o concreto ficou preto devido à demora na desforma” (PONTES, 2021). Outras questões que dificultaram o andamento da obra dizem respeito a uma excessiva sofisticação do projeto, talvez descompassada com o contexto de produção da arquitetura brasileira. Na visão de Pontes:

Em termos de raciocínio construtivo, eles [DS+R] pensam muito do jeito deles, não levam tanto em conta os dados da construção local. Por exemplo, não costumamos fixar o granilite do jeito que eles pretendiam, com cliques metálicos. Em projeto, o detalhamento do MIS ficou todo com sotaque estrangeiro, mas a gente sabia que ia acabar não sendo construído daquele jeito. Em questões de clima e em vários outros aspectos, a construção é mais relaxada aqui. Eles queriam um difusor linear de ar-condicionado que desaparecesse, não podia ser o difusor linear nacional, que aqui é considerado “sofisticado”. Fizeram questão que usássemos um modelo específico de difusor de ar-condicionado que precisava ser importado. Para eles, isso fazia toda a diferença – não podia ter nada no teto, por causa do conceito das superfícies contínuas. São exigências algumas vezes excessivas para questões que estão distantes da nossa realidade (PONTES, 2021).

Apesar das dificuldades, as questões técnicas relativas ao arrojado projeto de arquitetura do novo MIS acabaram sendo enfrentadas. Como pontua Luiz Eduardo Índio da Costa, “a obra não está concluída por razões que fogem à arquitetura e, portanto, nada têm a ver com o projeto em si” (ÍNDIO DA COSTA, 2021). As justificativas para a inconclusão do projeto se relacionam ao complexo contexto político-econômico em que o Brasil mergulhou sobretudo a partir de junho de 2013, quando manifestações populares expressaram o descontentamento com uma série de questões (algumas delas associadas aos desperdícios de verba pública em função da realização de megaeventos esportivos). No ano seguinte, a Operação Lava Jato convulsionou o cenário político-econômico brasileiro; afetando particularmente ao alto escalão de políticos cariocas em exercício – acusados de envolvimento em esquemas de corrupção e lavagem de dinheiro (MOREIRA, 2018). Por conta das denúncias deflagradas nesse processo, o então governador Sérgio Cabral Filho acabou renunciando a seu mandato oito meses antes do fim, em abril de 2014.

O grande entusiasta da epopeia do novo MIS acabou sendo preso no dia 17 de novembro de 2016. O governador era suspeito de recebimento de propinas em troca de concessões de obras públicas, pertencimento a organização criminosa, corrupção ativa e passiva, lavagem de dinheiro, dentre outros crimes (BRITO & BOECKEL, 2016; GOMES, 2022). Em paralelo à crise política, alterações no mercado internacional de petróleo favoreceram a queda na arrecadação de *royalties* e ampliaram a crise econômica do Rio de Janeiro. A situação se tornou insustentável a ponto de ter sido decretado, em 17 de junho de 2016, estado de calamidade pública do Rio de Janeiro devido à crise econômica e à impossibilidade de o governo honrar seus compromissos financeiros com servidores públicos, prestadores de serviços e com as próprias obras referentes aos Jogos Olímpicos e Paralímpicos. A situação caótica se expandiu a tal ponto, envolvendo problemas de segurança pública, que o Rio de Janeiro chegou a estar sob intervenção militar no ano de 2018 (MOREIRA, 2018).

Inserindo-se nesse contexto, as obras do MIS-Copacabana foram paralisadas em setembro de 2015, por ocasião de divergências entre a Empresa de Obras Públicas do Estado do Rio de Janeiro (EMOP) e a empresa Rio Verde Engenharia; que acabaram se envolvendo em um complicado imbróglio jurídico. De um lado, o governo alegou o descumprimento dos serviços

pela empresa licitada; da outra parte, a rescisão foi motivada por reiterados aditivos solicitados pela empreiteira sobre os valores estabelecidos para a obra (CARNEIRO, 2018). Para retomar a construção, seria necessária a contratação de uma nova empresa por meio de licitação; contando, para tanto, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) – que não foi autorizado pela Comissão de Financiamento Externo do Ministério do Planejamento devido às contas do Estado. Naquela época, o Rio de Janeiro já havia aderido ao Regime de Recuperação Fiscal proposto pelo governo federal. Com aproximadamente 70% das obras finalizadas, o novo MIS acabou sendo definitivamente abandonado. Como pontua Júlia Dias Carneiro (2018), “o projeto icônico, compatível com a ambição e o otimismo do Rio dos megaeventos, acabou virando um símbolo das dificuldades atuais do Estado, buscando se desatolar de uma crise fiscal”.

Naquele momento, como explica a arquiteta Lucia Basto, “a parte do conteúdo, da museografia, está tudo pronto. A gente só não fez o que precisava da obra pronta, mas o resto já está tudo pronto” (BASTO, 2021). Aproximadamente 85% do projeto expográfico tinha sido finalizado (lembrando que a obra paralisada e os equipamentos museográficos encaixotados há anos estão sujeitos a processos de degradação, devido ao abandono). Na ocasião de seu anúncio, o projeto custaria aproximadamente R\$70 milhões (o equivalente a R\$113,2 milhões, em valores corrigidos pelo INPC e IBGE). A previsão recente é de que o projeto chegará a custar R\$277 milhões (BARIFOUSE, 2019). As obras acabaram sendo retomadas apenas em 2021; com previsão de conclusão para o final de 2022¹³⁹ (XIMENES, 2021; LIMA, 2022). Como vemos, as dificuldades enfrentadas para a finalização do MIS-Copacabana apontam para um contexto de crise do modelo de concepção de arquiteturas icônicas, que envolvem caráter monumental e custos excessivos. O complexo processo narrado demonstra a íntima conexão entre a arquitetura museal e o contexto político-econômico brasileiro. A situação apresentada, de fato, parece colocar em xeque as condições de permanência e sustentabilidade do modelo de intervenção associado a mega arquiteturas icônicas na contemporaneidade.

¹³⁹ Até o presente momento, em dezembro de 2022, não foi noticiada a inauguração do MIS-Copacabana. Acredita-se que a previsão de inauguração do museu deva ser novamente adiada.

Capítulo 7. Museu de Arte do Rio

A guinada da Fundação Roberto Marinho para a elaboração de projetos de arquitetura museal no Rio de Janeiro contou com o forte impulsionamento promovido pelo então governador do Estado, Sérgio Cabral Filho. O contato estabelecido com a fundação carioca propiciou outros dois convites, realizados pelo prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, para a construção de dois equipamentos culturais de grande porte a serem instalados nas imediações da praça Mauá: o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã. Antes do MAR, o Rio de Janeiro era considerado a maior cidade brasileira sem um museu municipal de arte (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018). O novo projeto pretendia suprir essa lacuna, contribuindo para a reflexão sobre a própria cidade do Rio de Janeiro e seu patrimônio histórico. O conjunto de instituições culturais planejadas para a região portuária carioca foi implantado no contexto de preparação da capital fluminense para a recepção de vários eventos de grande porte, com destaque para os Jogos Olímpicos de 2016. A implementação da Operação Urbana Porto Maravilha, instituída pela Lei Municipal Complementar nº 101/09, consolidou um desejo de requalificação da área portuária, que sofria há décadas de um processo de esvaziamento e degradação das condições de vida.

Dentro dessa complexa iniciativa urbana, inseriu-se o projeto do Museu de Arte do Rio, encarregado aos arquitetos Bernardes + Jacobsen pela Fundação Roberto Marinho. O projeto envolvia a junção de três edifícios díspares: a Antiga Inspetoria de Portos, Rios e Canais; o Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira e o Terminal Rodoviário Mariano Procópio. Ainda, configurou-se como demanda conferir um caráter unitário e icônico ao conjunto. O projeto transcorreu com a elaboração de diversas propostas exploradas pelos arquitetos que, entretanto, não agradavam às equipes de pensadores que se dedicavam ao equipamento cultural. Até que surgiu a ideia de criar uma marquise-onda, aludindo ao nome do novo museu. O caráter analógico e figurativo dessa proposta, de fácil inteligibilidade para o público leigo, consolidou-se como a solução final adotada pelo projeto; mostrando-se capaz de agregar ao conjunto caráter contemporâneo e autoral (apesar das polêmicas que envolviam o tema da preservação patrimonial nesse contexto). Inaugurado em 2013, o MAR se tornou o primeiro projeto inaugurado da Operação Urbana Porto Maravilha, e acabou se convertendo em um símbolo de grande parte das insatisfações reclamadas pela população naquele contexto. Veremos, no decorrer do próximo capítulo, aspectos importantes referentes ao desenrolar do único museu que envolve práticas colecionistas, concebido pela Fundação Roberto Marinho.

Rio de Janeiro, Patrimônio Mundial da Unesco

Algumas das ações encabeçadas pela Fundação Roberto Marinho tinham como objetivo a inserção do patrimônio cultural brasileiro nas listas do Patrimônio Mundial da UNESCO. Esse tema tem assumido centralidade nas políticas culturais recentes, seja em face das dificuldades enfrentadas pelo poder público para a manutenção e preservação do patrimônio edificado; como também devido à aceleração dos processos de conversão de bens patrimoniais em produtos econômicos (SCIFONI, 2003). A necessidade de articulação internacional em prol da preservação patrimonial foi deflagrada a partir das obras de construção da barragem de Assuã, no Rio Nilo, empreendida pelo governo egípcio na década de 1960. A obra causaria a destruição do complexo arqueológico de Abu Simbel, erguido pelo faraó Ramsés II. Para evitar o episódio, ONU e UNESCO comandaram uma iniciativa internacional de grande porte, que permitiu a desmontagem completa dos templos e sua relocação em outro lugar (VICENTE, 2020). O evento lançou as bases do processo de colaboração internacional que resultaria na Convenção do Patrimônio Mundial de Paris, realizada em 1972. Desde então, estabeleceu-se a definição do conceito de patrimônio mundial, fundamentada nos critérios de monumentalidade e excepcionalidade, consolidados pelas práticas culturais europeias. Cinco anos depois, foram estabelecidas as Diretrizes Operacionais para a Implementação do Patrimônio Mundial, especificando critérios e definições para a atribuição do valor universal aos bens patrimoniais.

Para solicitar a inclusão na lista da UNESCO, cada país deve encaminhar a documentação necessária para análise. No dossiê, precisam estar atestadas as condições de integridade e o valor universal do bem. Igualmente, deve ser elaborado um plano de gestão para a área, e os sítios precisam necessariamente contar com adequada proteção jurídica. Os pedidos são analisados em várias instâncias. O Centro do Patrimônio Mundial verifica se a documentação está correta; o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e a União Internacional para a Conservação da Natureza e de seus Recursos (UICN) são responsáveis por atestar o valor universal do bem. Já o Escritório do Patrimônio Mundial avalia as opiniões emitidas pelos pareceristas e o Comitê do Patrimônio Mundial realiza a deliberação final. Para atingir o título de Patrimônio Mundial, o país solicitante deve atestar a inclusão do bem em políticas de preservação.

A visibilidade internacional atingida com a titulação deve facilitar processos de captação de recursos para realizar obras de restauração e conservação preventiva. A disputada lista tem se associado, cada vez mais, como um fator de estímulo ao turismo cultural globalizado. O pertencimento à Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO tem se convertido em uma disputa por *status* internacional, configurando-se como um elemento distintivo importante para fomentar o chamado *city branding* ou *marketing* urbano. Apesar de o incremento ao turismo cultural não se configurar como um objetivo buscado quando da criação da lista, tem se observado que “em quase todos os casos, praticamente em todos, os grupos interessados que promoveram a declaração foram motivados, ao menos em parte, precisamente pelos interesses turísticos” (MOREL, cf. SCIFONI, 2003, p. 82). Com a expansão do turismo cultural a partir da década de 1980, a quantidade de bens incluídos na Lista da UNESCO aumentou consideravelmente¹⁴⁰. O Brasil se tornou signatário da Convenção do Patrimônio Mundial apenas em 1977 (curiosamente, no mesmo ano de criação da Fundação Roberto Marinho).



Figura 157. Manifestação cultural em frente ao Paço do Frevo, no Recife.
Disponível em: <<https://www.brasildefatope.com.br/2019/04/03/conheca-mitos-e-verdades-sobre-a-danca>>.
Acesso em: 08 abr. 2022.

O primeiro bem tombado inscrito na lista da UNESCO foi a cidade de Ouro Preto, que recebeu o título de Patrimônio Cultural Mundial em 1980. A Fundação Roberto Marinho buscou amparar esse processo com a criação da Casa da Cidade e Solar dos Elias (Ouro Preto, 1982-1983). A intervenção consistiu na restauração da antiga residência do poeta inconfidente Tomás Antônio

¹⁴⁰ A quantidade de bens culturais incluídos na lista da UNESCO passou de 61 a 282 durante a década de 1980.

Gonzaga, convertendo-a em um centro de informação turística e artesanato. A ação foi acompanhada da aquisição e doação à Prefeitura do Solar dos Eiras, que atualmente abriga a sede do governo municipal. O segundo bem brasileiro tombado pela UNESCO foi o Centro Histórico de Olinda, em 1982. Desse processo, também participou a Fundação Roberto Marinho, que promoveu o “Encontro de Defesa do Patrimônio Cultural de Olinda”, em 1979. Anos depois, a FRM se envolveu com a restauração da Igreja de Nossa Senhora do Amparo de Olinda, entre 1988 e 1992. O Museu de Arte da Pampulha, implantado no antigo Cassino da Pampulha, em Belo Horizonte, foi restaurado com o apoio da FRM em 1995. Dez anos depois, a fundação carioca apoiou a restauração da Igreja da Pampulha. No ano de 2016, o Conjunto da Pampulha foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial (RODRIGUES, 2021). O próprio frevo – objeto principal do **Paço do Frevo** (equipamento cultural concebido pela FRM no Recife) – foi incluído na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO em 2012 (IPHAN, acesso em 2021) (**Figura 157**).

O conjunto Paraty e Ilha Grande (local em que a FRM promoveu a construção da Casa da Cultura de Paraty no início do século XXI) recebeu o título de Patrimônio Mundial da UNESCO, em 2019, na categoria sítio misto (cultural e natural). O processo de candidatura foi inclusive apoiado pela própria fundação carioca, que desenvolveu o aplicativo “Paraty, Cultura e Natureza” em 2015, com informações históricas que podem ser acessadas por moradores e turistas. Seja por ações indiretas ou pelo apoio direto à candidatura, a Fundação Roberto Marinho tem demonstrado um notável interesse pelo Patrimônio Mundial da UNESCO. O Rio de Janeiro teve seu valor universal reconhecido, em 2012, na categoria “paisagem cultural”, dada a relação estabelecida entre ocupação humana e natureza, modernização e paisagem, beleza e exclusão (IPHAN, Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o MAR, s.d.). Afinal, como assinalou o escritor austríaco Stefan Zweig (1981, p. 143), “o Rio de Janeiro é uma natureza que se tornou cidade e uma cidade que dá a impressão de natureza”. A candidatura pertenceu a um contexto de grande entusiasmo pela realização de megaeventos na cidade. O dossiê apresentado à UNESCO buscou abordar a diversidade arquitetônica presente na cidade, representativa da própria história da cultura brasileira (WINTER, 2016).

Na argumentação proposta pelo dossiê (IPHAN, Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o MAR, s.d.), o contraponto entre a montanha e o mar serve como mote para a construção histórica e urbanística da paisagem carioca (**Figura 158**). Inicialmente, os morros foram vistos como importantes locais de defesa do território, dada sua possibilidade de visão estratégica. As montanhas se tornaram lugares privilegiados de residência das populações abastadas, como o Morro de Santa Teresa, ocupado no século XIX por moradores de alta renda, que ali construíram casarões e palacetes. Entretanto, com o passar das décadas, os morros passaram a ser encarados como obstáculos ao urbanismo moderno. A transformação de montanhas em áreas planas se tornou uma tônica do planejamento urbano no início do século XX. O Morro do Senado foi convertido no Bairro da Lapa; o Morro do Castelo, na homônima esplanada; o Morro de Santo Antônio chegou a ser quase que integralmente derrubado. Ao longo do século XX, com a chegada de migrantes de várias partes do Brasil, os morros passaram a ser ocupados por classes sociais de menor poder aquisitivo. O primeiro deles, chamado de Morro da Favela, emprestou seu nome às ocupações precárias disseminadas pela paisagem carioca. Com efeito, as favelas se tornaram complexos modelos de exclusão e resiliência de populações economicamente marginalizadas.

Os morros também podiam ser vistos a partir de seu potencial cenográfico e turístico, dada a exuberância da beleza de suas vistas, reconhecidas internacionalmente (IPHAN, Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o MAR, s.d.). O Morro do Corcovado, por exemplo, já era uma visita obrigatória aos que chegavam na cidade desde o século XIX. Em 1931, a construção do maior monumento *Art Déco* do mundo, o Cristo Redentor, criou um importante signo de identificação da cidade. O teleférico do Morro do Pão de Açúcar, que assinala a entrada da Baía de Guanabara, constitui-se como um monumento que permite a observação da paisagem. A cultura tropical e os modos de vida ao ar livre se exprimem através do desenho de qualificados

espaços públicos presentes na cidade, tais como o Real Jardim Botânico, criado em 1808, ou o conhecido Aterro do Flamengo, planejado por Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx na década de 1950. A construção da narrativa apresentada no dossiê enfatiza os modos de relação com a natureza que moldaram a cultura carioca, legitimados com o reconhecimento conferido pela UNESCO em 2012. Como sabemos, a capital fluminense é composta por um palimpsesto cultural que envolve desde o período de ocupação indígena, passando pela construção das fortificações portuguesas na orla (incluindo o Forte da Laje, Forte de São Luís e Forte de Copacabana, por exemplo); incluindo o aparelhamento da infraestrutura portuária, por onde circulavam pessoas e mercadorias e o posterior desenvolvimento urbano da cidade (IPHAN, Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o MAR, s.d.). Nas proximidades do porto, a vivacidade cultural do lugar contribuiu para a gênese do samba carioca, um dos principais elementos da identidade brasileira reconhecidos no exterior.



Figura 158. Panorama da paisagem carioca, com destaque para a relação estabelecida entre topografia e ocupação humana. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/45/>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Dos clubes de regatas situados na orla, surgiram alguns dos mais tradicionais times de futebol do país: Vasco, Fluminense, Botafogo e Flamengo. A heterogeneidade e variabilidade da arquitetura carioca inclui o Aqueduto da Carioca/ Arcos da Lapa, uma das principais obras realizadas no período colonial. A cidade congrega exemplares impressionantes do neoclassicismo europeu, erguidos por ocasião da transferência da família real portuguesa ao país – tais como a Casa França-Brasil e o Solar Grandjean de Montigny (IPHAN, Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o MAR, s.d.). Outro edifício significativo, em estilo neomanuelino, é o Real Gabinete Português de Leitura, situado na zona central do Rio de Janeiro. No final do século XIX, iniciou-se a ocupação da área de Copacabana, que se tornou um dos principais símbolos da cidade. O adensamento das orlas de Ipanema e Leblon contribuiu para o desenvolvimento de identidades específicas de cada lugar, influenciadas pela construção do imaginário popular através de canções conhecidas como “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A cidade é conhecida pelo nascimento da bossa nova, gênero musical vinculado aos modos de vida da classe média que se espalhou pelo mundo.

A diversidade da arquitetura carioca inclui uma considerável quantidade de edifícios ecléticos e Art Déco, construídos por ocasião da reforma urbana implantada pelo então prefeito Francisco

Pereira Passos, no início do século XX, que promoveu a abertura da Avenida Rio Branco e a construção de diversos edifícios ao redor da Praça Floriano Peixoto, incluindo: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Centro Cultural da Justiça Federal, Palácio Pedro Ernesto e Cine Odeon. A arquitetura moderna brasileira encontrou na chamada “Escola Carioca” um campo fértil para experimentações de arquitetos como Lucio Costa, que capitaneou o desenvolvimento de obras singulares como o Parque Guinle e o Ministério da Educação e Saúde (com consultoria de Le Corbusier); e Oscar Niemeyer, autor da Casa das Canoas e do Sambódromo da Sapucaí, dentre outras obras de relevância. De modo a estabelecer uma relação de continuidade entre passado, presente e futuro; os exemplares de arquitetura contemporânea coordenados pela Fundação Roberto Marinho (o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã) despontaram como os principais elos dessa conexão, esticando o discurso sobre a diversidade da cultura carioca até os dias de hoje (**Figura 159/ Figura 160**). Os referidos museus foram incluídos na publicação “Rio de Janeiro: Paisagens entre a Montanha e o Mar” (WINTER, 2016); tornando-se símbolos da inserção da capital fluminense no contexto de produção da arquitetura globalizada.

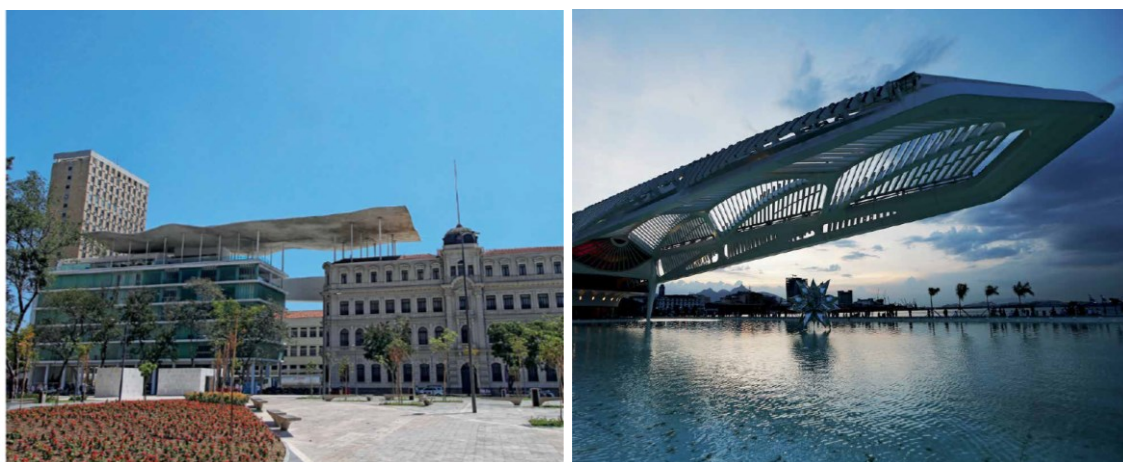


Figura 159. Museu de Arte do Rio. Fonte: WINTER, 2016, p. 95.

Figura 160. Museu do Amanhã. Fonte: WINTER, 2016, p. 113.

Do ponto de vista iconográfico, os novos equipamentos culturais implantados na Praça Mauá revelam uma tentativa de alinhamento da arquitetura carioca ao discurso internacional. O dossiê apresentado à UNESCO reforça a construção de uma imagem de renovação da capital fluminense, ancorando-se na síntese histórico-arquitetônica de elementos significativos da cidade do Rio de Janeiro. Essa abordagem foi reiterada quando se escolheu a “Cidade Maravilhosa”¹⁴¹ como a primeira sede do evento internacional “Rio de Janeiro: Capital Mundial da Arquitetura 2020”, criado a partir de parceria estabelecida entre UNESCO e União Internacional dos Arquitetos (UIA), anunciada oficialmente em 2019 (CAU BR, 2018). A programação do evento previa o estabelecimento de metas arquitetônico-urbanísticas a serem traçadas para 2025 e 2030. A escolha da capital para sediar o evento internacional foi uma das ações do programa realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), quando estava previsto que a cidade sediasse o 27º Congresso Mundial de Arquitetos. O jornal “O Globo” demonstrou bastante interesse pela divulgação da escolha da capital fluminense como sede do evento, e chegou a produzir um documentário apresentando um conjunto dos principais ícones arquitetônicos da cidade (O GLOBO, 2019). Os exemplares mostrados pelo vídeo foram selecionados pelos arquitetos e urbanistas Sérgio Magalhães, Margareth Pereira e

¹⁴¹ A expressão foi criada pelo escritor maranhense Coelho Neto, publicada no artigo “Os sertanejos” de 1908; que intitulou um livro lançado pelo autor vinte anos depois, contendo crônicas sobre a capital fluminense. Em 1934, o compositor André Filho criou uma marcha em homenagem à cidade do Rio de Janeiro, cantando suas belezas. A princípio, a canção não fez muito sucesso; mas sua difusão explosiva acabou consagrando-a como a “marcha oficial da cidade do Rio de Janeiro”, através da Lei nº5/1960, promulgada pelo então governador Carlos Lacerda. Para mais informações, ver: KRIEGER, 2015.

Augusto Ivan. Não por acaso, a imagem de abertura do filme apresenta o Museu do Amanhã na Praça Mauá. Apesar de abruptamente descontinuado em função da eclosão da pandemia de COVID-19 (2020), que ocasionou a transferência do evento para o modo remoto; o congresso tinha sido celebrado com euforia por diversos agentes à época de sua divulgação. Segundo o então prefeito Marcelo Crivella:

[...] o título [de Capital Mundial da Arquitetura 2020] deve atrair para a cidade arquitetos do mundo inteiro. Eles virão aqui não só para apreciar nossas belezas naturais e as construídas pela genialidade dos nossos mestres da arquitetura ao longo dos séculos. Eles também vão sugerir novas mudanças de modernização e parcerias internacionais para melhorar ainda mais a cidadania dos moradores da cidade (CRIVELLA, cf. GI, 2010).

Em seu comentário, é enfatizada a capacidade do evento enquanto promotor da imagem da cidade, vista como foco internacional de discussões sobre planejamento urbano e preservação patrimonial. Sob esse aspecto, é interessante recuperar a perspectiva aventada pelo arquiteto Washington Fajardo, formado pela UFRJ, que atuou como assessor especial do prefeito Eduardo Paes (2009-2017) (ARQ FUTURO, acesso em 2021); assim como Presidente do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural (2009-2012) (FGV Projetos, s.d.) e do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (2012-2017) (FABRIS, 2017). Para ele, “esse título é muito importante, mais um reconhecimento da inteligência brasileira ao longo da história do país e da cidade” (FAJARDO, cf. O GLOBO, 2019). O presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ), Pedro da Luz Moreira, comentou a expectativa de que o evento contribuísse para estimular a preservação do patrimônio arquitetônico da cidade (MOREIRA, cf. O GLOBO, 2019). Tal visão era compartilhada por Celso Rayol, presidente da Associação Brasileira de Escritórios de Arquitetura (ASBEA). Um dos principais entusiastas da proposta era o arquiteto Sérgio Magalhães (IABMS, s.d.), doutor em urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da FAU UFRJ. Magalhães atuou como Secretário Municipal de Habitação do Rio de Janeiro (1993-2000), e também como Secretário de Estado de Projetos Especiais do Rio de Janeiro (2001-2002). Presidente da organização brasileira do evento UIA 2020, seu posicionamento estabelece uma relação de continuidade entre ambos os eventos apoiados pela UNESCO na capital fluminense. Segundo ele:

As visões pelas quais o Rio foi escolhido como sede do Congresso Mundial de Arquitetura são praticamente as mesmas pelas quais a cidade ganhou esse título da UNESCO [Patrimônio Mundial]. Em primeiro lugar, a força de uma cidade maravilhosa, reconhecida mundialmente. Em segundo lugar, o Rio tem um acervo arquitetônico que remete aos primeiros tempos do país (MAGALHÃES, cf. MAGALHÃES, 2019).

Como vemos, os novos museus idealizados sob coordenação da Fundação Roberto Marinho assumiam um papel importante para a divulgação e veiculação do patrimônio cultural brasileiro no contexto internacional. A busca pelo ingresso nas dinâmicas da arquitetura globalizada, em conexão com a revalorização do patrimônio arquitetônico da cidade, revela as duas faces do fenômeno da globalização: por um lado, o estímulo à homogeneização cultural; por outro, a geração de novas diferenças (CANCLINI, 2018). O projeto do Museu de Arte do Rio, situado no limiar entre novas arquiteturas icônicas e preservação do patrimônio edificado, pode ser entendido como um importante caso para a compreensão desse contexto.

Uma âncora para o Porto Maravilha

Pretendia-se inserir o Museu de Arte do Rio no coração histórico do Rio de Janeiro, em uma região denominada “Pequena África” pelo compositor e pintor Heitor dos Prazeres (ALMEIDA, 2017). O novo equipamento cultural está situado a apenas algumas quadras do Cais do Valongo, principal porto de entrada de povos africanos escravizados na América Latina. Revelado em 2011 por ocasião das obras de implantação do Porto Maravilha, o lugar de memória foi incluído na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO em março de 2017 (IPHAN, Cais do Valongo – Rio de Janeiro, s. d.). Nas imediações, está localizado o Cemitério dos Pretos Novos, onde eram enterrados negros que não sobreviviam às condições desumanas do traslado até o Brasil. O Morro da Providência, ocupado desde o século XVIII, tornou-se conhecido como local de surgimento da primeira favela do Rio de Janeiro (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2021). Outro sítio importante é o Morro da Conceição, um dos únicos remanescentes do núcleo original da cidade cujo histórico de habitação remonta ao período colonial, com a construção de uma pequena igreja em homenagem a Nossa Senhora da Conceição (BARBOSA, 2006). No local, considerado Patrimônio Histórico da Cidade (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2021), está situada a Pedra do Sal, conhecida pelas primeiras manifestações do samba derivado dos atabaques africanos. Na Praça Mauá, palco de intensa movimentação portuária ao longo dos séculos, teriam nascido as organizações de músicos que originaram as primeiras escolas de samba. Ali se localiza o edifício “A Noite”, onde funcionava a antiga Rádio Nacional. Nas redondezas, estão as desaparecidas Praça Onze e Rua Visconde de Itaúna. Outro edifício de relevância situado no entorno é o Mosteiro de São Bento, erguido no século XVII como um importante exemplar da arquitetura colonial religiosa brasileira.

Como vemos, o lugar escolhido para a implantação do Museu de Arte do Rio é repleto de referências importantes para a conformação de um denso panorama histórico-cultural que revela aspectos importantes para a constituição da cultura brasileira. No novo milênio, despontava o interesse pela reversão dos processos de decadência e desocupação da região, pretendendo convertê-la em um renovado polo cultural. Deste modo, o MAR estaria em diálogo com outros equipamentos presentes nas proximidades, tais como: CCBB-RJ, Casa França-Brasil, Centro Cultural dos Correios, Palácio do Catete, Museu da Marinha e MAM-RJ. Segundo a intenção de seus organizadores, o Museu de Arte do Rio deveria estabelecer uma relação de complementariedade com as demais instituições cariocas (e não de substituição ou competição). Afinal, “o MAR é singular. Seu modelo se espelha na Escola de Samba Vila Isabel, celebrada por Noel Rosa em ‘Palpite Infeliz’: a Vila não quer abafar ninguém/ só quer mostrar que faz samba também. O MAR só quer mostrar que faz museu também” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 19). A nova instituição carioca faria parte de um movimento de renovação e incremento às atividades artísticas e culturais realizadas na cidade, que incluía a Feira Internacional de Arte Contemporânea do Rio (ArtRio), inaugurada em 2010 no Pier Mauá. Para o então prefeito carioca Eduardo Paes, o MAR pode ser considerado como “o primeiro museu municipal de arte do Rio que representa o renascimento da Região Portuária” (PAES, cf. MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013b, p. 4). Partindo de tal diagnóstico, a criação da primeira Pinacoteca do Município se colocou como um desafio tanto do ponto de vista arquitetônico, quanto conceitual.

A iniciativa, encabeçada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, foi apoiada pelo Governo do Estado e pelo Ministério da Cultura/ Governo Federal. O envolvimento da Fundação Roberto Marinho no projeto do Museu da Imagem e do Som teria aberto as portas para o convite realizado por Eduardo Paes, interessado na participação da Fundação em outro projeto de grande porte a ser realizado na capital fluminense: a Pinacoteca do Rio. Conforme relata Hugo Barreto, “nós fomos convidados pelo prefeito Eduardo Paes para fazer uma intervenção no Palacete D. João VI, que dá para a Avenida Rodrigues Alves” (BARRETO, 2021). O testemunho corresponde à narrativa apresentada pela arquiteta Lucia Basto. Segundo ela, “começamos a trabalhar com o governo do Estado no MIS, e aí o prefeito Eduardo Paes convidou a gente para fazer o Museu de Arte do Rio, que primeiro ia ser naquele prédio antigo [Palacete D. João VI] [...] E, depois, foi um convite do prefeito,

Eduardo Paes, *para a gente fazer o Museu do Amanhã*” (BASTO, 2021). Não se tratando de uma iniciativa isolada, o MAR fazia parte de um conjunto de intervenções planejada a partir do alinhamento entre as esferas de governo federal, estadual e municipal em torno da preparação da cidade para receber os megaeventos esportivos que aconteceriam nos anos 2010 (**Figura 161**). Estava presente o notável interesse pela abertura de uma frente marítima voltada para a Baía de Guanabara e a Praça Mauá. Como explicou Eduardo Paes, “*com esses dois novos museus [MAR e Museu do Amanhã], o simbólico e o sensível da arte se unem à razão e à objetividade em uma ode à Cidade Maravilhosa e à sua intensa produção intelectual*” (PAES, cf. MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013b, p. 4). Das iniciativas planejadas, alinhadas ao projeto Porto Maravilha, o Museu de Arte do Rio acabou sendo o primeiro equipamento cultural inaugurado, em março de 2013 (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2013).



Figura 161. Eduardo Paes, Sergio Cabral, Carlos Arthur Nuzman, Lula e Orlando Silva comemoram a escolha do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Disponível em: <https://www.espn.com.br/olimpiadas/artigo/_/id/6145353/rio-2016-veja-o-que-aconteceu-com-lula-nuzman-cabral-paes-e-orlando-silva-dez-anos-apos-escolha>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Assim como a dimensão do ícone arquitetônico estava presente no concurso do MIS-Copacabana, a exploração conceitual e formalista do edifício se tornou uma premissa para a concepção do Museu de Arte do Rio, encarregado pela Fundação Roberto Marinho aos arquitetos cariocas Thiago Bernardes, Paulo e Bernardo Jacobsen. Pretendia-se que o Museu de Arte do Rio contribuísse para a criação de um símbolo arquitetônico; mesmo se tratando de uma intervenção em edifícios existentes. Como pontuou Eduardo Paes, “*essa revitalização tem que ter uma âncora cultural de qualquer maneira, e eu acho que é isso. Esse museu é um museu aberto, que se integra à cidade*” (GI, 2010). Tal estratégia seria fundamental para atrair negócios para a cidade por meio da criação de emblemas distintivos (FOSTER, 2017). Conforme pontua Kevin Lynch (1988), a elaboração de símbolos de diferenciação permite maior clareza na compreensão dos espaços urbanos, contribuindo para a construção de sua imagem ambiental em termos de identidade e significado. Nas primeiras décadas do século XXI, a proliferação de ícones arquitetônicos tem se convertido em um elemento importante para a promoção de ações voltadas ao *marketing* urbano (TIETZ, 2008). Considerando o crescente cenário de competitividade entre as cidades globais para a atração de investimentos e incentivo ao turismo cultural, a proposição de imagens das cidades facilmente assimiláveis se consolida a partir de duas estratégias elucidadas por Lineu Castello: o chamado *placemaking* (que diz respeito à construção do lugar) e o *placemarketing* (termo voltado à commodificação e customização do lugar) (ALMEIDA, 2012). Tais fenômenos urbanos se inserem no contexto do avanço da economia de serviços, dialogando com as possibilidades abertas pelo desenvolvimento das telecomunicações e dos meios de transporte de alcance global. Logo, o Museu de Arte do Rio se configuraria como um dos principais símbolos de requalificação do porto carioca.

Bernardes + Jacobsen, expressões icônicas da cultura brasileira

A despeito da intenção de ampliar os campos de atuação profissional do escritório vislumbrada na atividade de Bernardes + Jacobsen nas primeiras décadas do século XXI; é importante assinalar as tentativas de aproximação do escritório ao tema da brasilidade. De acordo com o depoimento de Paulo Jacobsen, “propusemos uma arquitetura que, de acordo com a nossa (des)informação, transformasse o que acontece no mundo em brasilidade” (JACOBSEN, cf. VIANA, 2014, p. 181). Se, inicialmente, a aproximação à cultura brasileira ocorria com base na recuperação de linguagens de arquiteturas tradicionais (como brises, painéis vazados e cobogós); em um segundo momento, tais soluções passaram a ser adaptadas a expressões estéticas contemporâneas (como presente nas Residências FN, RW e JH, por exemplo). Nos últimos anos de atuação conjunta da dupla, o escritório passou a demonstrar interesse pela participação em concursos de arquitetura, desenvolvendo projetos com acentuada expressividade plástica e forte caráter icônico. A aproximação a programas arquitetônicos mais complexos (como hotéis e edifícios multifuncionais) foi acompanhada da incorporação de posturas projetuais de caráter analógico; que pretendem despertar a memória coletiva e o senso de imaginação ou irrealidade para a conformação de edifícios icônicos. Conforme observa Ignasi de Solà-Morales, as operações analógicas em arquitetura demandam uma atenção específica e concomitante à similaridade e diversidade; gozando para tanto de uma plena liberdade na manipulação dos sentidos atribuídos à forma (SOLÀ-MORALES, cf. NESBITT, 2013). A proposição arquitetônica parte, portanto, do reconhecimento de estruturas significativas do material histórico e cultural existente, tomadas de modo livre e arbitrário como pontos referenciais para os processos decisórios que envolvem os partidos projetuais.



Figura 162. Edifício institucional situado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Bernardes + Jacobsen. Disponível em: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/bernardes-e-jacobsen-arquitetura-edificio-institucional-07-04-2010/>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Com efeito, o escritório Bernardes + Jacobsen projetou um **edifício multifuncional** para a Companhia Vale do Rio Doce, situado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro (**Figura 162**). Essa proposta chegou a receber um prêmio pela terceira colocação na 8ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 2010. O edifício, de caráter unitário, é articulado por um espaço

vazio de grandes dimensões, formando terraços que fazem “alusão ao desmonte de montanhas e à remoção de terra nas minas” (PROJETO DESIGN, 2020). Nessa experiência, os arquitetos se aventuraram no recurso à analogia como metodologia de projeto, pretendendo criar efeitos inesperados a partir de uma interpretação contemporânea do tema da natureza, incorporando as especificidades da acentuada topografia carioca. A proposta arquitetônica se atrelava ao campo de atuação da empresa Vale, dedicada principalmente a atividades de mineração e logística. A presença predominante de terraços-verde contribuiu para o desenvolvimento de uma certa “estética da sustentabilidade”¹⁴², afirmando valores institucionais da empresa privada (que pretende se mostrar ao público como respeitadora do meio-ambiente). A ênfase atribuída à natureza, no projeto, igualmente sugere uma aproximação ao tema da brasilidade, propondo um diálogo entre o edifício e a exuberante paisagem carioca ao redor. O programa de necessidades alterna atividades de acesso público ou restrito, que foram distribuídas entre os pavimentos intermediários, térreo e subsolo. Na cobertura panorâmica, estava presente a ideia de democratização da vista para o mar.



Figura 163. Porto Olímpico. Bernardes + Jacobsen.

Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/porto-olimpico/>>. Acesso em: 09 abr. 2022.

No mesmo período, o escritório submeteu a um concurso nacional denominado “**Porto Olímpico**” o projeto de complexo multifuncional de alta densidade, cujo variado programa de necessidades incluía unidades habitacionais, hotéis, *shopping center*, áreas de entretenimento, escritórios e serviços gerais (**Figura 163**). O tema da brasilidade é evocado de modo conceitual, tomando como partido o *skyline* do Rio de Janeiro. Segundo declaram os arquitetos, “a abordagem de projeto começa erguendo dois terrenos como se eles fossem montanhas” (JACOBSEN ARQUITETURA, acesso em 2022). A arquitetura busca simular o relevo da cidade, amparando-se na sinuosidade dos morros cariocas para definir volumetricamente os limites do edifício. O formato não ortogonal que estrutura a proposta pretende simular a organicidade do entorno, evocando novamente parâmetros estéticos relacionados à sustentabilidade ambiental (ao incorporar o uso de jardins verticais e telhados verdes). A permeabilidade visual em relação ao entorno e a indefinição de limites espaciais claramente definidos se constitui como um dos principais objetivos almejados com a configuração espacial apresentada.

¹⁴² A chamada “estética da sustentabilidade” tem se alinhado à difusão do chamado *green wash* ou *marketing sustentável*: um lucrativo mercado “verde” que tem atraído clientes dispostos a pagar mais por produtos ou serviços que pareçam sustentáveis. Para mais informações, ver: CÂNDIDO, 2012.

Outro projeto interessante, submetido ao concurso para a “**Sede do Campo Olímpico de Golfe**” (2012), demonstra uma possível abordagem de temas próximos à noção de brasilidade (**Figura 164**). A conceituação do projeto partiu da ideia do *swing* (ritmo ligado à cultura popular brasileira, associado ao samba e carnaval). Segundo explicam os arquitetos, “*a retomada do golfe nos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016 sugere o desenvolvimento de um projeto que concilie esta prática esportiva à paisagem do rico ecossistema da restinga, imprimindo mundialmente uma identidade carioca*” (JACOBSEN ARQUITETURA, acesso em 2022). Estruturado em torno da ideia de fita, o projeto interpretou o tema musical a partir de linhas curvas, que evocam a ideia de natureza e topografia acidentada. Uma única cobertura contínua e curva organiza os quatro blocos em que se distribui o programa de necessidades, criando uma sinuosa topografia a partir da alternância de desníveis. Dos pontos mais altos, seria possível vislumbrar não apenas as partidas de golfe, mas também a paisagem carioca. A arquitetura se desmaterializa na paisagem, incorporando elementos tradicionalmente utilizados no modernismo brasileiro, tais como o prolongamento dos brises e a presença de cobogós geometricamente desenhados.

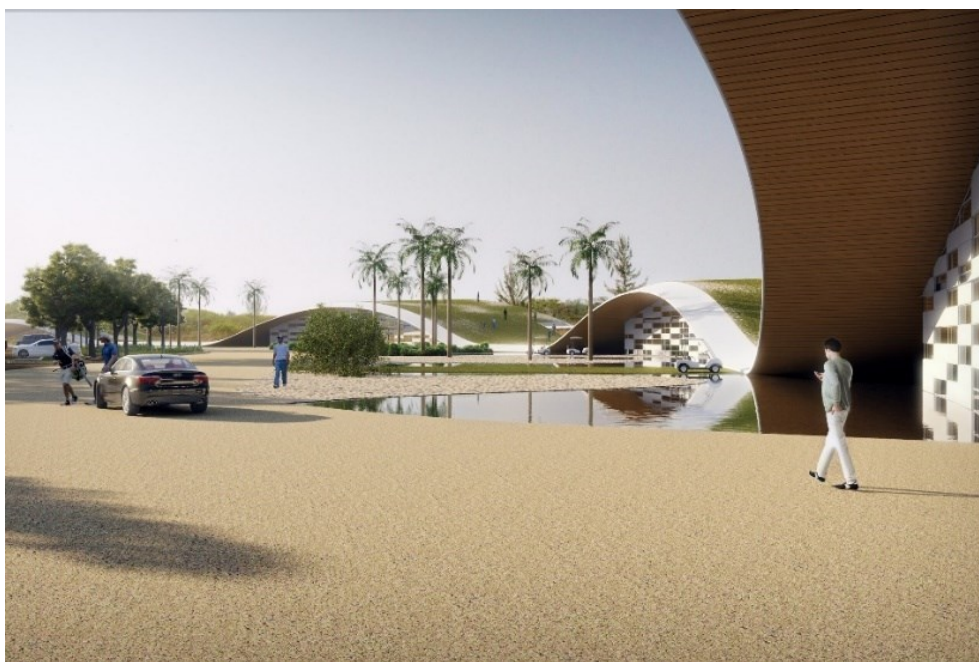


Figura 164. Sede do campo olímpico de golfe. Bernardes + Jacobsen.

Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/sede-do-campo-olimpico-de-golfe/>>.

Acesso em: 09 abr. 2022.

Como vimos, os três projetos apresentados revelam uma significativa mudança na postura projetual adotada por Bernardes + Jacobsen no novo milênio, assinalando o interesse pelo desenvolvimento de raciocínios analógicos e pela conformação de ícones arquitetônicos. Sobretudo, é possível distinguir a incorporação da exuberante paisagem carioca como tema-gerador principal para os projetos de arquitetura, associando a estética contemporânea à noção de sustentabilidade. Eventualmente, essa postura projetual pode se conectar à reinterpretação atualizada de elementos presentes no repertório formal tradicionalmente mobilizado na arquitetura moderna brasileira (brises, cobogós, entre outros). Essa combinação de fatores assinala o caráter importante que a afirmação de uma arquitetura contemporânea brasileira assume para o escritório nas primeiras décadas do século XXI, considerando um contexto de busca pela internacionalização de sua atuação profissional. Os próprios projetos elaborados para o novo MIS, já analisados neste estudo, ancoram-se em temas inerentes à cultura brasileira como justificativa conceitual de propostas cuja estética se aproxima ao discurso contemporâneo internacional.

Para Evelise Grunow, a participação de BJA no concurso do MIS-Copacabana pode ser considerada um divisor de águas na carreira do escritório. Segundo ela, “o concurso coincidiu com

a passagem para o primeiro decênio da trajetória do escritório e, simbolicamente, é testemunho de uma nova fase que se inicia” (GRUNOW, 2010, p. 18). Apesar de não terem vencido, o desempenho do escritório no concurso do MIS foi muito bem avaliado pela equipe da Fundação Roberto Marinho, que o escolheu para desenvolver o projeto do MAR. Como comenta a arquiteta Lucia Basto, “ficamos muito bem impressionados com o projeto deles no concurso do MIS, e fizemos o convite para que realizassem o projeto do Museu de Arte do Rio” (BASTO, cf. MONOLITO, 2013, p. 28). E foi em meio ao projeto do MAR, no ano de 2012, que a sociedade estabelecida entre Bernardes e Jacobsen terminou. O fim da parceria, segundo divulgado pela mídia da época, deveu-se à acentuação das divergências metodológicas entre ambos os arquitetos, aos desgastes provocados durante a experiência do Museu de Arte do Rio e até mesmo a discussões sobre a autoria do projeto (LIMA, 2013). Sob esse aspecto, Thiago criou o escritório Bernardes Arquitetura, sediado no Rio de Janeiro; enquanto Paulo e Bernardo fundaram a Jacobsen Arquitetura, permanecendo em São Paulo. Atualmente, ambos os escritórios possuem sedes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa.

A Pinacoteca do Rio, um prêmio de consolação¹⁴³

Diferentemente do processo que escolheu DS+R como autores do projeto do Museu da Imagem e do Som, os arquitetos selecionados para elaborar o projeto do Museu de Arte do Rio não foram submetidos a nenhum tipo de concurso. Conforme narra Bernardo Jacobsen, “eles chegaram e falaram: vocês vão fazer” (JACOBSEN, 2021). E eles fizeram. A seleção do escritório Bernardes + Jacobsen se deveu à ótima colocação no concurso que escolheu a nova sede para o MIS-Copacabana. Conforme narra Lucia Basto, “o segundo lugar do concurso foi do Thiago Bernardes e do Cecedo [Paulo Jacobsen]. Eu falei: ‘não vamos escolher outro arquiteto, vamos locá-los para o projeto do MAR’. E foi ótimo” (BASTO, 2021). Em seu depoimento, Larissa Graça também afirma a satisfação da Fundação Roberto Marinho com a proposta desenvolvida pelo escritório carioca para o novo MIS. Segundo ela, “[eu] me recordo que a proposta do Bernardes e Jacobsen Arquitetura para o MIS tinha sido muito boa também, então os chamamos para fazer o MAR” (GRAÇA, 2019). Outra pessoa que teria influenciado a escolha do escritório Bernardes + Jacobsen para realizar o projeto do MAR foi o curador Leonel Kaz, que participou das primeiras etapas de conceituação do novo museu. Segundo seu depoimento, “quem convidou o Paulo Jacobsen para ser arquiteto fui eu” (KAZ, 2021). Ainda, o curador esclarece: “eu conheci o Paulo Jacobsen há trinta ou quarenta anos. Eu resolvi propor à Fundação Roberto Marinho que o chamassem, porque é um arquiteto muito competente” (KAZ, 2021). Como vemos, o estabelecimento de uma eficiente rede de contatos é fundamental para o desenvolvimento profissional no campo da arquitetura e *design* (sobretudo em processos não mediados por concursos ou outros modos de avaliação prévia das propostas).

Apesar do reconhecimento da Fundação e do prestígio atribuído ao escritório por parte do curador Leonel Kaz, a dupla Bernardes + Jacobsen parece ter ficado com uma certa sensação de decepção em relação ao resultado da segunda rodada do concurso do MIS (JACOBSEN, 2021). Isso se deve, provavelmente, ao grande esforço empreendido pelas equipes para a realização de duas versões do projeto completamente diferentes, e ao desejo do escritório em executar a obra de Copacabana. Segundo o relato de Bernardo Jacobsen, “a gente estava muito empolgado, o projeto ia ser feito num lugar muito especial, que é a praia de Copacabana. E, naquela época, o Rio de Janeiro vivia um momento de muita esperança, no período que antecedeu as Olimpíadas e a Copa do Mundo” (JACOBSEN, 2021). Apesar das colaborações do escritório com a família Marinho e com executivos da Rede Globo, Bernardes e Jacobsen nunca tinham trabalhado com a Fundação Roberto Marinho (JACOBSEN, 2021). Conforme a entrevista do arquiteto, “nós não sabemos por que fomos chamados para fazer o MAR. Talvez por termos sido o único escritório carioca que participou do concurso do MIS. Chamaram a gente por sermos cariocas, ou talvez por termos uma

¹⁴³ Comentário referente à sensação de decepção do escritório Bernardes + Jacobsen Arquitetura, por não ter vencido o concurso do Museu da Imagem e do Som.

relação com a família Marinho. Mas não sei ao certo” (JACOBSEN, 2021). Dentre as hipóteses aventadas por Bernardo Jacobsen, parece interessante a referência à ‘carioquice’ (que tinha se transformado em um elemento central para o pensamento dos novos equipamentos culturais no Rio de Janeiro, naquele momento). Fato é que a Pinacoteca do Rio se tornou uma possibilidade real de colaboração entre o escritório e a fundação privada.

Primeiro em um, depois em dois (ou três) edifícios

Como lembra o arquiteto Paulo Jacobsen, “quando a gente começou a fazer o museu, a encomenda era para a Pinacoteca do Rio de Janeiro. Não era o museu, o MAR” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Essa informação pode ser vislumbrada no caderno referente ao Projeto **Porto Maravilha** (2009), em que constam as diretrizes iniciais propostas para o equipamento cultural (**Figura 165/ Figura 166**). Pretendia-se que a instituição desenvolvesse temas relacionados à arte brasileira, apresentando ao público a cidade do Rio de Janeiro e suas tradições culturais. Nas diretrizes gerais estabelecidas para a pinacoteca, estava enunciada a intenção de aproximação do equipamento cultural ao público das escolas e de visitantes interessados na prática do turismo cultural. De acordo com o curador Leonel Kaz, “o Rio de Janeiro tinha várias coleções, e a ideia era documentar tudo isso e formar um acervo para a rede pública. Não tinha essa ideia de ter um acervo fixo, pois isso toma uma grande parte do prédio com armazenamento de acervos, reserva técnica... e, depois, o museu não teria recursos para montar as exposições” (KAZ, 2021). Pretendia-se que o novo museu estabelecesse uma relação de complementariedade com outras instituições cariocas dedicadas ao universo das artes plásticas brasileiras, como o Museu de Arte Moderna e o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Naquele momento, já estava enunciada a ideia de construção de um Museu do Amanhã no porto carioca. Entretanto, o equipamento cultural seria implantado nos armazéns 5 e 6, e o Pier Mauá permanecia desocupado. O conjunto de intervenções inicialmente previstas contemplava, inclusive, a restauração dos edifícios “A noite” e da igreja de São Francisco da Prainha, para além da implantação do AquaRio.

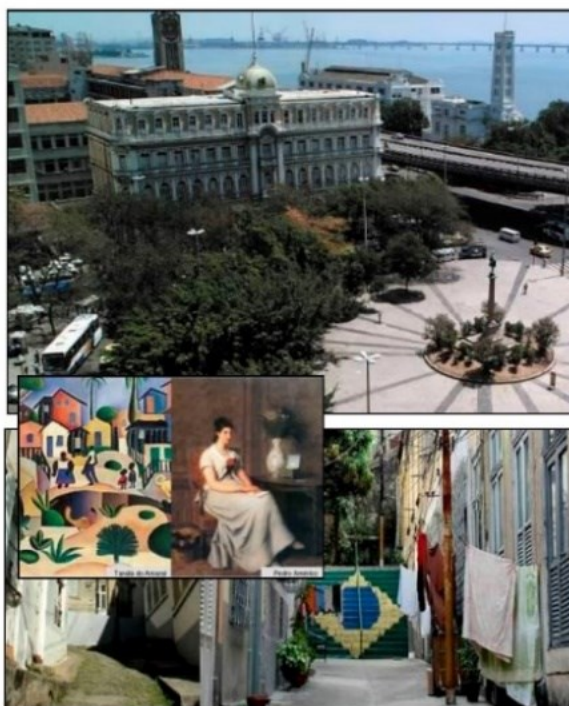


Figura 165. Porto Maravilha - Projetos em Andamento. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 18.

PINACOTECA DO RIO

Características da Pinacoteca do Rio:

- Implantação por meio de um convênio com a Fundação Roberto Marinho
- Exposição permanente sobre o Rio, voltada para escolas e turistas
- Exposição-diálogo da arte brasileira com o exterior, contendo as principais coleções particulares do Rio de Janeiro
- Exposições de interação com o espaço urbano, inclusive a céu aberto, integrada a comunidade do Morro da Conceição
- Localizada na Praça Mauá no 10, no edifício D. João VI, constituirá uma nova opção para exposição da arte brasileira, juntamente com o Museu de Belas Artes e o Museu de Arte Moderna



PORTO MARAVILHA | 22

Figura 166. Pinacoteca do Rio. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 23.

Existia um interesse particular no estímulo à conexão entre a nova Pinacoteca e o Morro da Conceição, lugar de interesse histórico-arquitetônico que integrou (junto aos morros do Castelo, de São Bento e de Santo Antônio) o perímetro da cidade colonial do Rio de Janeiro. Nesse local, foi construída a Capela de Nossa Senhora da Conceição (por volta de 1711) e a Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, no século seguinte (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2010). Para tanto, previu-se que a nova pinacoteca seria instalada em um edifício eclético, construído entre os anos de 1913 e 1916 para abrigar a **Antiga Inspetoria de Portos, Rios e Canais** (GOMES, 2014) (**Figura 167**). O edifício foi erguido logo após a realização de uma ampla reforma ocorrida na região portuária do Rio de Janeiro, a partir da qual o antigo Largo da Prainha foi convertido em Praça Mauá (ALMEIDA & RIBEIRO, 2013). Sua inauguração, entretanto, aconteceu apenas em 1931. A arquitetura eclética abrigava funções administrativas de várias empresas até os anos 1980. Entretanto, com a extinção do Departamento Nacional de Portos e Vias Navegáveis, em 1990, o prédio passou a ser propriedade da Companhia Portus Instituto de Seguridade Social. O palacete foi tombado pelo Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural, por meio do Decreto nº 19.002, de 05 de outubro de 2000, assinado pelo então prefeito Luiz Paulo Conde. No que diz respeito ao edifício número 02, situado na praça Mauá, o documento estabelece o seguinte:

Artigo 2º. Ficam incluídos no referido tombamento os seguintes elementos:

1) Praça Mauá nº 02 e nº10

Exterior – volumetria, cobertura (morfologia e entelhamento), revestimento, balcões, gradis, cercaduras de vãos, esquadrias de madeira e ferro, escadas, vitrais, beirais, balaustradas, colunas, sobrevergas e demais elementos arquitetônicos e decorativos característicos da tipologia estilística das fachadas;

Interior – escadas principais (revestimentos e corrimão), elevadores, luminárias, pisos e demais revestimentos e elementos decorativos característicos da tipologia estilística. [...]

Artigo 3º. Quaisquer outras obras ou intervenções a serem executadas nos bens mencionados no “caput” deste artigo deverão ser previamente aprovados pelo Conselho de Proteção do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (RIO DE JANEIRO, 2000).

Mesmo depois do tombamento, as condições físicas do edifício estavam sofrendo acentuada degradação, e o prédio chegou a passar por um processo de desapropriação pela Prefeitura. Naquele momento, foi cogitada a possibilidade de o edifício ser adquirido pelo Banco Santos. Edegar Cid Ferreira pretendia implantar na arquitetura histórica um Museu de Design (HERKENHOFF, 2021). A partir dessas especulações, o edifício passou a ser apelidado de “Palacete D. João VI”. Segundo Paulo Herkenhoff, “esse nome foi dado pelo Edegar Cid Ferreira. [...] *Eu sempre fui contra chamar o pavilhão de ‘Palacete D. João VI’. Porque o D. João VI nunca pisou ali, nem desembarcou ali*”¹⁴⁴. Entretanto, a falência do Banco Santos acabou abortando o desenvolvimento desse projeto, e o edifício recém-alcunhado “Palacete” se viu envolvido em um grande imbróglio judicial, e acabou sendo, inclusive, ocupado por moradores sem-teto (ALMEIDA & RIBEIRO, 2013). Na ocasião da elaboração do projeto Porto Maravilha, pensava-se em transferir a sede da Prefeitura do Rio de Janeiro para o imóvel (PROJETO DESIGN, 2013). Entretanto, esses planos acabaram mudando em função da implantação do novo museu no edifício histórico.



Figura 167. Inspetoria de Portos, Rios e Canais nos anos 1920. Fonte: GIESE, 2018, p. 56.

Para desenvolver a estruturação conceitual do equipamento cultural, foi fundamental a participação de dois curadores envolvidos no processo, que se integraram à equipe multidisciplinar agrupada pela Fundação Roberto Marinho: Leonel Kaz, que atuou no projeto do Museu do Futebol; e Paulo Herkenhoff, então conselheiro da Fundação Roberto Marinho. Inicialmente, o projeto seria realizado apenas no antigo Palacete D. João VI. Entretanto, a partir de uma visita à cobertura do edifício, o escopo da obra foi alterado. Como recorda o depoimento do curador Leonel Kaz:

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Paulo Herkenhoff em 24 mai. 2021. O monarca português esteve no Brasil entre os anos de 1808 e 1821, quase um século antes da construção da antiga Inspetoria dos Portos.

Eu fui convidado para fazer o que se chamava ‘Pinacoteca do Rio’, que era no antigo Palacete D. João VI. [...] Quando subimos na cobertura do MAR, nós olhamos para o lado... eu, Lucia Basto e Hugo Barreto, e vimos esse prédio ao lado que pertencia ao governo do Estado e estava desativado. Eu e Hugo Barreto fomos pedir a cessão do prédio ao governo do Estado, e conseguimos. Nós ampliamos o projeto para ser o Museu de Arte do Rio, que seria um museu-escola que abrangeria o edifício D. João VI e o hospital; que abrangeria a Escola do Olhar, que seria voltada à educação pública (KAZ, 2021).

A narrativa de Leonel Kaz é muito semelhante ao depoimento prestado por Paulo Herkenhoff. O testemunho de Herkenhoff, entretanto, enfatizou a presença do presidente da Fundação Roberto Marinho, José Roberto, nesse momento. Em suas palavras:

No começo, o MAR ia ser só no prédio antigo. Um dia, fomos visitar o espaço com o Hugo Barreto e o José Roberto Marinho, que é o presidente da Fundação [Roberto Marinho]. Quando nós subimos no telhado, o Zé Roberto olhou para a antiga rodoviária e disse: “E esse prédio, o que é?” Era da Prefeitura. Tinha sido um hospital, mas estava desativado. E tinha sido delegacia de polícia também. [...] E o Zé Roberto disse: “Mas por que a gente não transforma isso numa escola?” Então, a ideia de fazer um museu com escola foi do Zé Roberto Marinho. Eles foram falar com a prefeitura... e assim foi (HERKENHOFF, 2021).

O momento de decisão da ampliação do escopo do projeto também foi descrito no depoimento de Hugo Barreto. Afinal, “o Pavilhão da Aduana era muito pequeno, e a gente precisava de um pouco mais de espaço. Foi aí que a gente convenceu o prefeito Eduardo Paes a negociar a cessão do outro edifício ao lado” (BARRETO, 2021). No prédio em questão, localizado ao lado do Palacete D. João VI, funcionava o **Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira (Figura 168)**. Construído na década de 1940, o edifício possuía linhas modernistas e era composto por seis pavimentos marcados por esquadrias horizontais. O nível térreo era parcialmente ocupado pelo antigo **Terminal Rodoviário Mariano Procópio** (cujas instalações incluíam plataforma de embarque e marquise) (**Figura 169/ Figura 170**). Esse terminal era o principal ponto de entrada das linhas interestaduais e suburbanas que chegavam ao centro do Rio de Janeiro. A construção da infraestrutura foi encabeçada pelo *Touring Club*, localizado no térreo do recém-erguido edifício da Polícia Marítima, de frente à Praça Mauá. Concluído apenas na década de 1950, o terminal tinha capacidade para receber simultaneamente vinte ônibus, possuindo restaurante e bilheteria em anexo. Tanto o hospital, quanto o palacete, estão protegidos pelo Decreto Municipal nº 24.420, de 21 de julho de 2004, que criou uma Área de Proteção Ambiental Cultural (APAC) no entorno do Mosteiro de São Bento. O decreto estabelece, em seu quarto artigo:

As edificações preservadas não poderão ser demolidas, podendo sofrer pequenas intervenções para adaptações ou reciclagem, desde que obedecidos os critérios de preservação estabelecidos pelo órgão de tutela e pelo qual deverão ser previamente aprovadas (RIO DE JANEIRO, 2004).

Apesar de terem sido aprovadas pelos órgãos de preservação patrimonial, veremos que algumas das ações realizadas nos edifícios para a instalação do Museu de Arte do Rio não obedecem aos princípios da reversibilidade, distinguibilidade e mínima intervenção; propondo alterações incisivas em elementos importantes das arquiteturas em questão. As vultuosas intervenções sofridas pelo conjunto acabaram levantando reiteradas polêmicas acerca de seus processos de viabilização.



Figura 168. Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Figura 169. Terminal Rodoviário Mariano Procópio. Fonte: ALMEIDA & RIBEIRO, 2013, p. 5.

Figura 170. Terminal Rodoviário Mariano Procópio. Fonte: ALMEIDA & RIBEIRO, 2013, p. 5.

No final de 2008, o hospital da polícia se encontrava parcialmente desativado (PROJETO DESIGN, 2013). Para a viabilização do novo projeto cultural, José Roberto Marinho teria entrado em contato com o prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, e com o governador Sérgio Cabral. O governo do Estado apoiou a ideia e concordou em ceder o edifício para a implantação do projeto. Em julho de 2010, foi assinado um termo de permuta entre o Estado do Rio de Janeiro e a Prefeitura. Entretanto, apenas em maio de 2011, o hospital se tornou completamente inoperante (SINPOL, 2020). Suas instalações acabaram sendo transferidas temporariamente para o Centro de Esportes da Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Desenvolvimento da Polícia Civil (FAEPOL) (BOTTARI, 2011). O terminal rodoviário, após sofrer um incêndio no ano de 2010, permanecia em funcionamento até sua desapropriação, em maio de 2011, para a implantação do Museu de Arte do Rio.

É importante assinalar, entretanto, que esse processo de negociação para a liberação dos edifícios não envolveu a participação do escritório Bernardes + Jacobsen Arquitetura. A decisão sobre a localização do novo museu já tinha sido tomada quando os arquitetos receberam a encomenda do projeto. Como conta Bernardo Jacobsen, “os três prédios já estavam definidos quando a gente chegou: o palacete, o edifício modernista e a antiga rodoviária do Rio” (JACOBSEN, 2021). Assim como no caso do Museu da Língua Portuguesa, o processo de escolha do lugar para a implantação do museu ocorreu à revelia da opinião dos arquitetos (o que pode trazer complicações significativas para o desenvolvimento da proposta, como veremos adiante). No caso do MAR, a criação de um circuito museal que envolvesse três edifícios totalmente distintos, adaptando as construções existentes aos novos usos culturais premeditados, e conferindo unicidade ao conjunto díspar, tornou-se um verdadeiro desafio para a equipe de arquitetura.

Múltiplos croquis, e um programa nascendo junto com o projeto

A Pinacoteca do Rio nasceu mais ancorada em dúvidas que em certezas. Os arquitetos não participaram do processo de escolha dos edifícios que sediarão o museu, e o programa de necessidades não estava definido *a priori*. Como indica o depoimento do curador Leonel Kaz, “o projeto foi sendo desenvolvido pouco a pouco, entre arquiteto e curadoria” (KAZ, 2021). Bernardes e Jacobsen receberam como missão conferir unidade e iconicidade ao conjunto, permitindo o reaproveitamento de suas estruturas e adaptando-o a usos museológicos. O escopo geral do projeto foi rapidamente assimilado pelos arquitetos. De acordo com Paulo Jacobsen, “nós tínhamos a obrigação, dever e responsabilidade de juntar essas duas construções dentro de uma arquitetura que fosse harmônica” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). O testemunho de Bernardo Jacobsen reforça a demanda pela constituição de um ícone arquitetônico. Afinal, “eles queriam um marco, um ícone da reurbanização da zona portuária” (JACOBSEN, 2021). O grande desafio era encontrar uma estratégia plástica que conferisse uma certa uniformidade ao conjunto desigual. Como explica o arquiteto, “queríamos uma unidade, e não edifícios competindo” (JACOBSEN, cf. VELASCO, 2010). O futuro Museu de Arte do Rio pretendia contribuir para a construção de um polo cultural na região portuária. O equipamento seria destinado às artes plásticas, e havia a intenção de se criar um museu-escola. Entretanto, como viabilizar essa proposta ainda era uma questão completamente indefinida. Como narra Paulo Jacobsen, “foi um projeto que começou sem muito ninguém saber o que seria feito dos imóveis que estavam lá” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Na mesma direção, seu filho Bernardo afirma: “no caso do MAR, eles não sabiam muito bem o que fazer com aquilo [os edifícios existentes]. Foi uma coisa muito aberta” (JACOBSEN, 2021).

A Fundação Roberto Marinho convidou uma equipe de especialistas de diversas áreas para discutir o escopo do museu. Os seminários de discussão incluíram na conceituação do museu artistas, filósofos e intelectuais. A eclética equipe era composta pelo historiador Rafael Cardoso, o filósofo Auterives Maciel e o curador Paulo Herkenhoff (VELASCO, 2011). Como recorda Leonel Kaz, “eram feitas reuniões semanais que envolviam muita gente. O Paulo Herkenhoff começou atuando como conselheiro da Fundação Roberto Marinho... Lucia Basto, Hugo Barreto... entravam outras pessoas e muita gente dava ideias. A gente ouvia muita gente” (KAZ, 2021). A partir dessas discussões, foi definida a perspectiva de criar uma praça-mirante, que possibilitasse a democratização da vista para a Baía de Guanabara. Uma questão importante observada pelos arquitetos foi a ausência de um programa de necessidades previamente estabelecido. Segundo o testemunho de Bernardo Jacobsen, “nem o programa estava fechado. Ninguém sabia muito bem como era a Escola do Olhar, quantas salas seriam necessárias, que atividades seriam desenvolvidas. Depois, começou a aparecer a necessidade de incluir um auditório. E, aí, começamos a definir quantos metros quadrados iam ser de áreas expositivas. O projeto foi nascendo junto com o programa” (JACOBSEN, 2021). O depoimento do curador Leonel igualmente aponta para a emergência de um processo lento, cheio de idas e vindas, ancorado em múltiplos debates. Em suas palavras:

No início, só um prédio ia ser a Pinacoteca do Rio. Não deu certo. Surgiu a ideia de incluir o prédio ao lado. Surgiu a ideia de fazer a escola, ambos integrados e voltados à educação pública. Então, esse arcabouço estrutural foi sendo discutido. Fomos discutindo como conectar os dois prédios, como ia se desenvolver o projeto de exposições, como abordar os acervos do Rio de Janeiro. E o programa [de necessidades] foi surgindo com essas conversas: onde iam ficar as crianças, os professores, se iria ter auditório, quantas salas eram necessárias (KAZ, 2021).

Aos poucos, foi sendo esclarecida a demanda de incluir no programa do edifício não apenas o auditório (que chegou a contemplar 226 lugares); mas, também, as áreas administrativas, miateca biblioteca, café, restaurante e mirante. Como esclarece Paulo Jacobsen, a definição do programa de necessidades ocorreu a passos lentos. Em suas palavras, “o próprio programa, o

desenvolvimento, foi ao longo de um processo em que participaram várias pessoas. Não só a arquitetura, mas outras pessoas da Fundação Roberto Marinho, antropólogos, filósofos e educadores para tentar fazer essa mistura de coisas funcionar” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). De acordo com os arquitetos, uma pessoa fundamental que colaborou para a configuração do partido arquitetônico foi o curador Leonel Kaz (JACOBSEN, 2021). Segundo o arquiteto Bernardo, “o Leonel [Kaz] foi o cara que deu a mão para a gente, junto com a Fundação” (JACOBSEN, 2021). Conforme seu depoimento:

O Leonel [Kaz] chegou no projeto do MAR em função do Museu do Futebol, que ele tinha feito com a Fundação [Roberto Marinho]. O Leonel Kaz se sentava no antigo antiquário do Leblon para discutir conosco o caminho, o que a gente ia fazer... Se o museu ia ser num prédio, no outro, por onde ia entrar... e foi o Leonel que ajudou a gente a convencer o pessoal sobre aquela circulação inusitada que fizemos no MAR. A ideia de criar uma passarela que conectasse o edifício eclético com o moderno. Foi ele que nos ajudou a vender essa ideia. Porque o grande projeto é esse: a circulação (JACOBSEN, 2021).

Na abordagem da Fundação Roberto Marinho, a arquitetura não é discutida apenas por arquitetos; e busca-se o estabelecimento de uma conexão visceral entre o conceito do equipamento cultural e seu edifício. Entretanto, como se tratava de um grupo plural e heterogêneo, “era difícil emplacar uma ideia. E apareciam ideias aleatórias. Não tinha unanimidade nenhuma nas opiniões deles” (JACOBSEN, 2021). O processo se desenrolou como um estudo exploratório, e foi solicitado aos arquitetos que desenvolvessem múltiplas opções a serem avaliadas e discutidas pelo grupo (**Figura 171**). Para além da intenção de unir os dois edifícios em um projeto coeso, há poucos pontos de similaridade entre as soluções aventadas; seja do ponto de vista formal ou conceitual. Foram realizados diversos esboços no decorrer do projeto do Museu de Arte do Rio. Nas primeiras versões do projeto, não existia a passarela que conectava os dois edifícios, nem a marquise de cobertura. Alguns dos croquis buscavam preencher o vão que separava ambas as construções com anteparos circulares, ou com passarelas em zigue-zague. Os arquitetos chegaram a desenhar uma torre fechada de circulação entre os dois volumes, com o objetivo de equacionar os desníveis entre as lajes dos edifícios existentes. Como relembra Bernardo, “só depois entrou o Paulo Herkenhoff, que acabou saindo também [...] Era muita gente envolvida” (JACOBSEN, 2021).

Nesse caso, o papel assumido pelo curador se aproxima à posição de cliente; debatendo com os arquitetos a solução espacial planejada para o edifício. Como relembra Paulo Herkenhoff, “eles mostraram um projeto em que os dois prédios seriam unidos por um terceiro bloco, de alto a baixo, de vidro. Mas eu não gostei dessa ideia, porque os edifícios acabavam se confundindo” (HERKENHOFF, 2021). Essa proposta, inclusive, acabou sendo descartada. Conforme sintetiza o artigo publicado sobre o projeto na revista Monolito, “o maior desafio foi unificar simbolicamente dois edifícios distintos. Pensaram em várias opções. Tentou-se um novo volume entre eles, um envelopamento conjunto e, por fim, uma laje plana, flutuando sobre ambos” (MONOLITO, 2013, p. 29). Em algumas das versões, aparecia uma marquise rígida no topo do antigo hospital e a intenção de criar uma passarela conectando fisicamente os dois volumes. Entretanto, nenhuma versão do projeto tinha efetivamente emplacado nos grupos de estudo. A solução definitiva permaneceria em aberto.

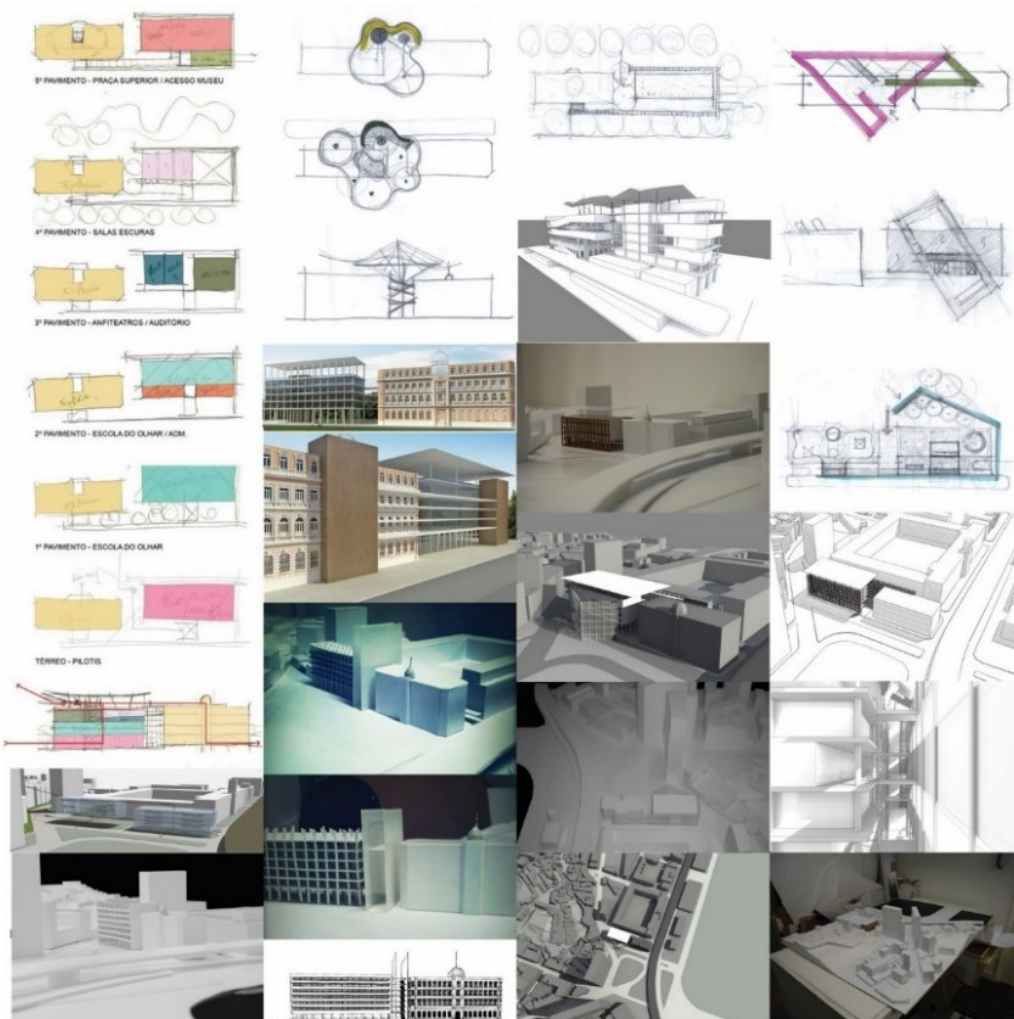


Figura 171. Croquis elaborados para o projeto do MAR. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Uma das características apreciadas pela Fundação Roberto Marinho no modo de trabalho de Bernardes + Jacobsen Arquitetura, desde sua participação no concurso do MIS, é a singular combinação entre inventividade e desprendimento. Essa, pelo menos, foi a percepção do arquiteto Bernardo Jacobsen. Segundo ele, “no caso do MIS, acho que eles gostaram da nossa capacidade de reinvenção, e do nosso descompromisso completo para com o nosso projeto. Porque, às vezes, é normal ficar muito preso à ideia inicial. Nós não ficamos, e bolamos uma coisa completamente diferente [na segunda versão do projeto]” (JACOBSEN, 2021). No MAR, os arquitetos tampouco demonstraram excessivo ‘apego’ aos croquis inicialmente elaborados para o projeto, e os reelaboraram diversas vezes, incorporando referências arquitetônicas variadas.

Na opinião dos arquitetos, o processo de projeto do MAR, repleto de interferências múltiplas, foi bastante distinto do habitualmente trabalhado pelo escritório Bernardes + Jacobsen – em que os arquitetos estudam o problema e apresentam ao cliente a solução que julgam mais acertada (JACOBSEN, 2021). Os diversos palpites que incidiram no projeto acabavam, por vezes, tornando as propostas demasiadamente heterogêneas. Esse processo prejudicava o desenvolvimento de uma linha de raciocínio coerente. De acordo com o arquiteto Bernardo, uma das maiores dificuldades do projeto foi sentir que ideia estava agradando ao grupo de pensadores. Como ele disse, “trabalhar com recursos públicos, como aconteceu no MAR, é muito complicado e burocratizado. É um outro universo em relação à arquitetura residencial. [...] Não tem um cara apaixonado que bate na mesa e fala: gostei” (JACOBSEN, 2021). Em meio a muitas idas e vindas (e um certo desgaste das equipes); percebia-se que ainda faltava ao projeto um elemento que desse unidade estética à intervenção, conectando o museu à escola e vice-versa, e que

conferisse ao conjunto o pretendido caráter de ícone da revitalização da zona portuária. Apesar de não lineares e nem sempre fáceis de coordenar, os processos colaborativos são considerados fundamentais para o desenvolvimento de instituições museológicas vivas, atuais e socialmente relevantes. Conforme explica o curador Leonel Kaz:

O MAR teve vários projetos lá dentro, e as ideias foram mudando. As coisas vão mudando, que nem dizia o Anísio Teixeira. A única finalidade da vida é mais vida. Os museus não são coisas fechadas. Se você começa a fazer um museu como coisa fechada, ele vai ser enterrado vivo. O que interessa é fazer fazendo, é o “fazimento”, como dizia Darcy Ribeiro. Tudo tem que ser “aggiornatado”. Tem que ter um processo de “aggiornamento”. E todo o mundo tem que estar dentro (KAZ, 2021).

A colocação de Kaz remete ao pensamento do educador, antropólogo e militante político mineiro Darcy Ribeiro, nascido em Montes Claros. O intelectual se tornou um pensador chave para a interpretação crítica da cultura brasileira, e seu pensamento claramente influenciou, direta ou indiretamente, o conjunto de profissionais envolvidos na criação dos museus encabeçados pela Fundação Roberto Marinho. Os “fazimentos” de Darcy Ribeiro evocam uma perspectiva singular de seu entendimento da atuação do intelectual: junto à sociedade e envolvido com causas sociais e políticas. A noção demonstra um notável interesse pelos processos (que devem se desenrolar próximos à comunidade e contando com a contribuição de muitas pessoas); mais do que a imposição ou afirmação de determinadas ideias em detrimento de outras. A ênfase nos processos elucida bem as dinâmicas implementadas pela Fundação Roberto Marinho enquanto metodologia de projeto. Como explica a arquiteta Lucia Basto:

A ideia vai surgindo entre esses projetos, e isso é que é o problema. O próprio processo fazer vai apresentando novas questões, as soluções vão surgindo da troca entre eles. Às vezes, tem que dar um passo atrás... às vezes, a ideia não se encaixa na arquitetura e na museografia. Mas é difícil dizer o que vem primeiro... porque isso varia muito (BASTO, 2021).

No caso do Museu de Arte do Rio, os debates sobre a arquitetura permaneceram por um bom tempo, até que surgisse uma solução que agradasse à maioria. O projeto em questão recebeu muitos palpites e observações, de vários especialistas diferentes, até atingir sua versão final. Como vemos, o MAR ainda permanecia em seu processo de “fazimento” e muitas das soluções finalmente adotadas estavam por se consolidar.

A princípio, outro museu sem acervo. A *princípio*.

A criação de novas instituições museais ao redor do mundo frequentemente tem enfrentado dificuldades para o desenvolvimento de práticas vinculadas ao colecionismo material (seja por motivações econômicas ou políticas). As mais variadas estratégias têm sido mobilizadas para encarar essa questão: o estabelecimento de parcerias com museus internacionais, a criação de exposições audiovisuais ou o incentivo ao colecionismo digital. A Pinacoteca do Rio, entretanto, deveria exibir coleções materiais. O jornalista Leonel Kaz começou a delinear um modelo curatorial em que o museu se ocuparia da realização de exposições permanentes e itinerantes a partir de obras de coleções privadas, tornando público o acesso aos acervos de importantes colecionadores como Sergio Fadel, Jean Boghici, Gilberto Chateaubriand e Luís Antônio de Almeida Braga (ainda que por tempo limitado) (VELASCO, 201). De acordo com Kaz, essa opção se justificava em função da dificuldade em se lidar com os custos demandados pela criação de uma nova instituição com acervos, que necessitam de reservas técnicas, laboratórios, entre outros ambientes; inadequados para a implantação em dois (ou três) edifícios pequenos que receberiam o Museu de Arte do Rio. Em sua visão, outras instituições cariocas já eram responsáveis pela salvaguarda de importantíssimas coleções materiais (como Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional e Biblioteca Nacional, por exemplo); dotadas de infraestrutura específica para a conservação de acervos e que já supriam essa demanda. Em suas palavras, “*eu não via a necessidade de criar outra instituição assim no Rio de Janeiro*” (KAZ, 2021). Logo, a Pinacoteca do Rio assumiria caráter complementar em relação às demais instituições existentes na capital fluminense. Conforme explica o curador:

Nós queríamos fazer um programa de exposições temporárias, que durasse de seis meses a um ano cada uma. E outras. Iam ter exposições sobre o *Art Déco* no Rio de Janeiro. A gente pretendia formar um acervo que servisse de referência para a educação pública. Em um dos andares do prédio, queríamos fazer exposições interativas/conversativas entre os acervos que seriam apresentados. Houve uma sucessão de projetos nesse aspecto (KAZ, 2021).

Essa estruturação, pensada *a priori*, foi sendo espacialmente desenhada junto aos arquitetos. Em maio de 2010, o curador Leonel Kaz pensava em ocupar os dois primeiros andares do antigo Palacete com as chamadas “exposições-diálogo”: mostras temporárias que permitissem a conexão entre coleções do Rio de Janeiro e arte estrangeira. Em suas palavras, “*queremos fazer exposições como a Tate Modern, num mix de fotografia, moda, arquitetura, e unir obras de coleções do Rio a outras do resto do mundo*” (KAZ, cf. VELASCO, 2010). Nos dois andares superiores, seria exibida uma exposição permanente¹⁴⁵ intitulada “Paisagem Carioca”. Essa exposição deveria contar com o uso de recursos audiovisuais, buscando criar uma visão panorâmica do Rio de Janeiro, da qual fariam parte objetos como flâmulas, mapas, estampas e cartazes de época. Como explica o curador, “*será uma mostra permanente, mas seus elementos podem se modificar. Todos os museus concebidos depois da internet têm que ser uma obra em progresso, não há mais como formar acervos públicos*” (KAZ, cf. VELASCO, 2010). A expografia audiovisual seria aplicada à exibição de acervos materiais cambiantes, promovendo uma adaptação do modelo inicialmente implantado pela Fundação Roberto Marinho no Brasil. Do ponto de vista arquitetônico, é importante destacar que o programa se alinhava à perspectiva de que o museu não abrigaria coleções materiais permanentes, de modo que não precisaria de reservas técnicas. Esse era o escopo originalmente previsto para o programa arquitetônico do MAR; que, entretanto, sofreria profundas alterações, como veremos em detalhes adiante.

¹⁴⁵ Na ocasião da sua inauguração, chegou a ser anunciado na mídia a existência de exposições permanentes no MAR. Para mais informações, ver: CORREIO BRAZILIENSE, 2013.

Um museu à “beira-morro”¹⁴⁶ e os bondinhos cariocas

Foi cogitada a ideia de criar um teleférico, ligando diretamente a cobertura do museu (no lugar onde atualmente fica o restaurante) às comunidades do entorno. A proposta fazia lembrar as experiências das cidades de Medellín e Bogotá, na Colômbia, voltadas a fornecer acessibilidade a áreas geográficas acidentadas, ocupadas por moradias de baixa renda. Ademais, o projeto reativaria um elemento presente no imaginário da cultura carioca: o transporte por bondinhos elevados, sendo o do Pão de Açúcar o mais conhecido. Entretanto, os teleféricos do MAR poderiam ser utilizados como meio de transporte efetivo (não apenas como um ponto de visita turística); melhorando a conexão estabelecida entre o Morro da Providência e a Praça Mauá (**Figura 172**). Esse seria um gesto simbólico muito interessante, capaz de propiciar o rompimento de fronteiras entre o espaço pretensamente elitista de um museu de arte ao permitir o acesso direto ao morro. A proposta foi cogitada em um dos seminários de discussão sobre o conceito de museu, e o corpo de pensadores “*tinha essa ideia de incluir o morro no programa do museu*” (JACOBSEN, 2021). Na visão de Leonel Kaz, pretendia-se “*usar o Morro da Conceição como campus experimental da escola, e as exposições do museu como laboratório*” (KAZ, cf. VELASCO, 2010). O teleférico ligando museu e morro pode ser vislumbrado em desenhos que mostram “*nossa concepção inicial, de fazer a ligação com bondinhos até o Morro da Providência*” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). O bondinho para o MAR poderia até mesmo ser usado como meio de transporte, estimulando a frequência dos moradores ao equipamento cultural. Essa proposta se alinhava ao plano urbano anunciado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em março de 2010, que prometia a construção de um teleférico ligando “*Morro da Providência, Morro do Livramento, Morro da Conceição e chegando à Praça Mauá*” (COSTA, 2016, p. 117). Como afirmou o curador Kaz, “*é um museu à beira-morro, que leva o Morro da Conceição para a beira do mar*” (KAZ, cf. VELASCO, 2010).



Figura 172. Proposta para o MAR (não executada). Teleférico ligando o museu ao Morro da Providência. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

¹⁴⁶ Leonel Kaz, cf. VELASCO, 2010.

No croqui, vê-se a conexão entre a Praça Mauá e a praça elevada, que receberia os visitantes provenientes do bondinho. Seria interessante que o terraço do MAR ficasse permanentemente aberto. Como chegou a cogitar o curador Leonel Kaz, “*não queremos ter horário de museu, queremos funcionar no horário da Praça Mauá*” (KAZ, cf. VELASCO, 2010). Pretendia-se enfatizar o museu como um lugar de passagem, de conexão com a vida da cidade. Os dois edifícios seriam ligados por uma passarela suspensa, e o percurso pelas salas expositivas aconteceria de cima para baixo, nos interiores do Palacete D. João VI (**Figura 173**). Existia uma marquise linear, com o formato um tanto rígido, posicionada no topo do antigo hospital, que ainda não chegava a ocupar o vazio central entre os dois prédios. Naquele momento, o edifício modernista seria envolvido por um jardim contido numa estrutura de aço em forma de diamante, conhecida como “*diagrid*” (FOSTER, 2017); na qual poderiam, inclusive, ser pendurados cartazes publicitários sobre as mostras em exibição.

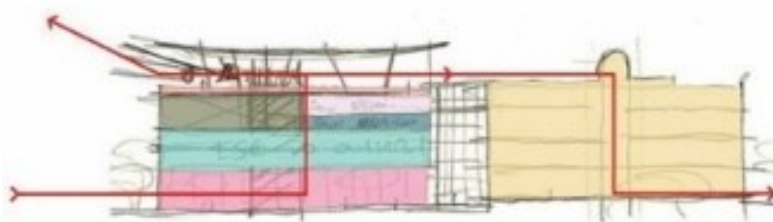


Figura 173. Croqui mostrando o esquema de circulação do MAR¹⁴⁷.
Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

A conexão entre museu e morro prevista para o projeto chegou a ser anunciada ao público em matéria publicada pelo G1, que afirmava: “*um teleférico vai ligar o Morro da Conceição ao museu, que vai abrigar obras de arte e uma exposição permanente sobre a história da cidade*” (G1, 2010). Em reportagem do jornal “O Globo”, foi divulgado que: “*num dos terraços, um teleférico levará os visitantes ao Morro da Conceição*” (VELASCO, 2011). Tratar-se-ia de uma efetiva possibilidade de expansão do espaço-museu à cidade. A proposta seria uma alternativa para incrementar a conexão entre a comunidade e os objetivos educacionais do museu, já que o morro “*servirá como campus experimental da escola*” (PASSOS, FLORA & GARCIA, 2011, p. 7). Como narra o curador Leonel Kaz:

Essa ideia, por acaso, foi minha. Eu sugeri isso ao Eduardo Paes. Por que não fazemos uma torre com um teleférico que conecte com o Morro da Conceição, que é onde está o Observatório do Valongo? Tem a rua do Jogo da Bola... Vamos conectar e transformar isso num ponto turístico. Era a época em que estavam fazendo teleféricos no Rio de Janeiro, no Morro do Alemão. Mas essa ideia não andou por questões políticas. Dependia do Governo do Estado e da Prefeitura. Mas isso era exatamente o que eu queria fazer. Porque nós temos um grande problema no Brasil, que é o fato de a visita ao museu ficar restrita ao museu. Em muitos casos, o entorno do museu não é aproveitado. Ainda mais quando você tem um entorno importante como esse. [...] Implantar o teleférico era uma forma de construir uma área urbana nova voltada ao turismo, à história do Rio de Janeiro, e de forte conexão com essa estrutura que seria a Escola do Olhar. A ideia era estimular a criança para olhar de outro modo para a cidade, para que o aluno criasse uma nova identidade. Tudo na cidade nos pertence. São objetos de identidade, de estética, de beleza. Tinha uma lógica essa ideia. Mas, infelizmente, não andou (KAZ, 2021).

¹⁴⁷ A circulação original era prevista de cima para baixo. Os visitantes poderiam chegar ao museu tanto pelo teleférico que aterrissava na cobertura, quanto pela Praça Mauá. A saída do percurso expositivo ocorreria pelo térreo do Palacete D. João VI.

Como vemos, a conexão entre morro e museu acabou sendo descartada. Dessa reflexão, permaneceu apenas a definição que a Escola do Olhar ocuparia o antigo hospital, e o pavilhão expositivo seria inserido dentro do Palacete. Essa distribuição do programa de necessidades foi adotada na versão final do projeto. Com o amadurecimento da reflexão sobre o espaço, considerou-se que a menor compartimentação interna do edifício modernista seria mais adequada a receber o programa da escola, que incluía um novo auditório, ambientes de exposição multimídia, espaços educacionais, áreas técnicas e salas administrativas. As áreas expositivas seriam inseridas no suntuoso pavilhão eclético. Desses estudos, acabou sendo mantida a ideia de dispor a circulação do museu de cima para baixo, criando um fluxo descendente que recupera o esquema amplamente difundido a partir do Museu Guggenheim de Nova Iorque, projetado por Frank Lloyd Wright. Apesar dos descompassos vislumbrados no transcurso do projeto arquitetônico, a acessibilidade e a democratização do acesso à cultura continuaram como diretrizes fundamentais para o desenvolvimento do equipamento cultural, demandando o pensamento da conexão entre o museu, os morros adjacentes e a Praça Mauá.

Transformar a cobertura do MAR em uma praça elevada e acessível ao público, sem que fosse necessário o pagamento de ingressos, acabou se tornando uma potencialidade explorada pelo projeto. Como relatou o arquiteto Paulo Jacobsen, “no começo, a gente estava pensando em fazer uma integração quase que completa entre o morro, a habitação popular que existia atrás, e o nosso museu. Nós sempre pensamos em fazer uma integração do museu com a praça, em que as pessoas entrem no museu sem pagar entrada e transformem esse espaço num espaço público” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). A implantação de um restaurante de alto padrão na cobertura do MAR, bloqueando a vista para o morro ao redor, foi apontada por alguns críticos como uma solução que privilegiava as vistas frontais do equipamento cultural, “escondendo” a pobreza presente no entorno (KAMITA, 2013). Entretanto, a disposição de bancos em frente ao restaurante não impediu que pessoas levassem seus lanches e comessem aquilo que pudessem pagar, observando a magnífica vista para a Baía de Guanabara¹⁴⁸. Os bondinhos do MAR, de fato, seriam um gesto arquitetônico radical, capaz de simbolizar a integração do museu à cidade. A praça coberta acabou indo adiante; o teleférico, não.

A fugacidade da permanência dos bondinhos no projeto arquitetônico confere à solução um certo caráter utópico – tanto pela manifestação do desejo de seus criadores pela constituição de um equipamento cultural mais democrático e integrado ao tecido urbano da cidade, quanto pela sensação de impossibilidade de realização da proposta, deslocada ao universo dos sonhos e da fantasia. Conforme narra Paulo Jacobsen, “isso durou pouco, não deu muito certo” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Na visão de seu filho Bernardo, “era uma ideia fantástica, mas foi a primeira a cair” (JACOBSEN, 2021). Uma das principais justificativas para o abandono dos bondinhos do MAR foram os cortes orçamentários radicais que incidiram sobre o projeto do museu (e que levaram à não realização de uma série de propostas cogitadas para o Porto Maravilha como um todo). Como relatam os arquitetos, o projeto do MAR contou com “um orçamento muito restrito, infinitamente menor que o Museu do Amanhã. Eles foram cortando muita coisa” (JACOBSEN, 2021). O Museu de Arte do Rio foi orçado em R\$76,6 milhões (TARDÁGUILA, 2020). O Museu do Amanhã, em R\$215 milhões (ÍNDIO, 2016). Do sistema de teleféricos pensado para conectar os morros do Rio de Janeiro, foram construídos apenas os bondinhos do Morro da Providência e do Morro do Alemão; que, no entanto, não estão funcionando desde 2016 (PRADO & SANTOS, 2020). O museu à “beira-morro” acabou virando apenas um bem-pensado jogo de palavras.

¹⁴⁸ Observação empírica, realizada pela autora durante visita técnica ao Museu de Arte do Rio, em novembro de 2019.

Pinacoteca não é museu. E “temos que ser lógicos na escolha de palavras”¹⁴⁹

Um momento importante para a mudança de rumos do projeto foi a conversão do nome Pinacoteca do Rio para Museu de Arte do Rio, atribuída a Paulo Herkenhoff. Segundo narra o curador, “*depois que o MAM pegou fogo, eu com um grupo de pessoas pensei na criação de um museu alternativo que se chamaria Museu de Arte do Rio (MAR)*” (HERKENHOFF, 2013). Então, Herkenhoff resgatou outra ideia “herdeira” do incêndio que acometeu o MAM-RJ (para além do próprio escopo original que serviu de mote para a Mostra do Redescobrimento) e defendeu que a Pinacoteca do Rio fosse convertida em Museu de Arte do Rio. Em sua visão, caberia ao MAR desempenhar o papel de formação de novas coleções para a cidade do Rio de Janeiro. Essa perspectiva estava imbuída de uma proposição totalmente oposta à estruturação museal concebida por Leonel Kaz, que acabou se desvinculando do projeto (KAZ, 2021). De acordo com Herkenhoff, muitas das instituições existentes na atualidade vinham enfrentando dificuldades para o desenvolvimento de práticas colecionistas, como o próprio Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em que o curador tinha trabalhado. Dialogando com Aby Warburg, Herkenhoff afirma que “*para de colecionar é conversar com a morte*” (HERKENHOFF, cf. CYPRIANO, 2013). Em seu ponto de vista, seria um grande avanço para a cidade do Rio de Janeiro constituir uma coleção pública de arte que desse conta de uma abordagem enciclopédica da trajetória do continente, abrangendo desde o período pré-colonial ao século XXI. Como vemos a partir da entrevista concedida pelo curador, os processos de colecionismo material são indispensáveis para a formação de uma instituição museal. Em suas palavras:

Museu é uma instituição que coleta obras de arte, que cataloga, que registra, que conserva, que estuda, que expõe. Se de repente você não tem o acervo, mas tem a exposição, isso é museu. Se você tem o acervo e não expõe, isso não é museu. Se você tem acervo e exposição, mas não tem pesquisa, que é uma parte fundamental de museu, não é museu. Museu é um lugar de construção de pensamento, história e crítica (HERKENHOFF, cf. GIOIA & MARTÍ, 2008).

Para ele, o gesto afirmativo de chamar a instituição de museu era uma questão fundamental (assim como ocorreu no Museu da Língua Portuguesa, apesar das diferentes razões). Segundo o curador, “*quando se incorpora o nome museu, incorpora-se tudo que é da civilização de museus: que forma coleção, que estuda sua coleção, que registra*” (HERKENHOFF, cf. CYPRIANO, 2013). O termo museu, imbricado das práticas colecionistas, seria o mais adequado para nomear o projeto; pois, em sua opinião, “*museu sem coleção é centro cultural*” (HERKENHOFF, cf. CYPRIANO, 2013). Desenvolvendo esse raciocínio, Herkenhoff explica que “*a ideia de chamar Pinacoteca não é minha, mas o nome Museu de Arte do Rio de Janeiro é meu. Pinacoteca é coleção de pinturas, então seria inadequado. Temos que ser lógicos na escolha de palavras*” (HERKENHOFF, cf. CYPRIANO, 2013).

Imbuído da missão de formar uma coleção pública para o Museu de Arte do Rio de Janeiro, Herkenhoff conseguiu engrenar práticas colecionistas baseadas fundamentalmente no recebimento de doações, de modo a evitar a mobilização de verba pública (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018) (**Figura 174/ Figura 175**). Há três possibilidades de ingresso de um objeto nas coleções do MAR: por meio de doações, compras ou comodatos. Segundo explica Herkenhoff, contribuíram para a formação do acervo do MAR mais de duzentos doadores provenientes da sociedade civil (pessoas físicas ou jurídicas), sem que fosse necessário o aporte de recursos via Lei Rouanet. De acordo com esse modelo, a propriedade dos objetos é transferida à Prefeitura do Rio de Janeiro. Nas palavras do curador, “*só tivemos um concurso na FUNARTE que foi patrocinado por verba pública, e o prefeito Eduardo Paes comprou apenas duas*

¹⁴⁹ CYPRIANO, Fabio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro: 28 fev. 2013.

obras” (HERKENHOFF, 2021). O sistema de doação de acervos planejado para o MAR prevê, ainda, que o nome do doador fique registrado por dez anos. É possível, também, doar conjuntos formados por vinte peças ou mais, chamados de “fundos” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018).



Figura 174. Acervo do MAR. Chang Chi Chai. Série Transcendências, projeto Cristo Redentor. Rio de Janeiro. Fonte: INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 46.

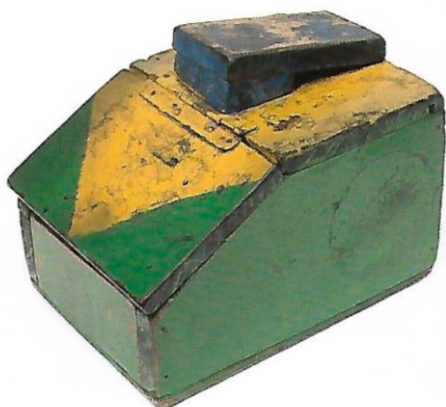


Figura 175. Acervo do MAR. Caixa de sapateiro (2014). Fundo Paulo Herkenhoff. Fonte: INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 16.

A partir dessa articulação, foi possível reunir uma coleção impressionante que atualmente integra o Museu de Arte do Rio, formada por obras de arte, documentos, objetos variados, livros de artista e uma grande coleção bibliográfica. Em 2018, os acervos do MAR compreendiam cerca de 29 mil itens, incluindo 7.226 obras presentes na coleção museológica, 7.104 na arquivística e 15.087 na bibliográfica (MUSEU DE ARTE DO RIO, acesso em 2022). Dentre os principais destaques da coleção, está a obra São José de Botas, atribuída a Aleijadinho (DAVID, 2013). As diretrizes curatoriais estabelecidas previam a entrada de objetos variados da cultura material brasileira: sejam obras de artistas conhecidos (a exemplo de Adriana Varejão), como objetos do cotidiano (tais como “uma caixa de engraxate, verde e amarela, de um garoto da Maré, que está lá com o nome dele”) (HERKENHOFF, 2021). Dada a heterogeneidade de seu acervo, o MAR passou a se constituir como “um museu de arte e cultura visual, para englobar o campo expandido da

produção simbólica contemporânea” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 9). Estão incluídos na coleção do museu objetos de arte colonial brasileira, arte estrangeira, documentos da escravidão, obras da cultura afro-brasileira, objetos do cotidiano, manuscritos, artes menores e decorativas, vestuário e mobiliário, peças de *design* gráfico, e uma interessante seção de objetos que fazem referência à cidade do Rio de Janeiro: brinquedos, lembrancinhas turísticas, bonecas Barbie dedicadas ao Rio, embalagens estampadas com emblemas do Zé Carioca ou Carmen Miranda, fotografias e cartões postais da cidade, objetos de expressão artística das favelas (incluindo Mangueira, Morro da Providência e Rocinha), dentre outras possibilidades.

Como vemos, o interesse por múltiplas representações da cidade do Rio de Janeiro é uma característica fundamental da estruturação do MAR. Dessa maneira, podemos destacar a transposição de sentidos que parte de um entendimento da cultura carioca-nacional-global. Dentre as premissas que norteiam as práticas colecionistas institucionais, convém sublinhar as seguintes: “o MAR é um museu local e suburbano”; “o MAR coleciona o Rio e para o Rio” e “o MAR coleciona o Brasil para o Brasil” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018). O arcabouço de hipóteses levantadas contribui para a construção de narrativas culturais “do Rio de Janeiro para o mundo”; apresentado a cultura carioca como representativa da identidade brasileira no contexto global. O MAR se posiciona, deste modo, como “*um museu antropofágico, orientado por um conceito de cultura brasileira fundado na pluralidade e na absorção das referências*” (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 23). Essa transposição de sentidos é recorrente em alguns dos equipamentos culturais concebidos pela Fundação Roberto Marinho, sobretudo o MAR e o MIS-Copacabana. Mesmo considerando a intrínseca relação que a instituição estabelece com a cultura carioca, o acervo do MAR se pretende como significativo para a arte brasileira.

A formação das coleções do MAR busca se ancorar em teorias da crítica, história e filosofia da arte; mobilizando para tanto duas referências fundamentais: Walter Benjamin e Aby Warburg (HERKENHOFF, 2021). Da crítica benjaminiana ao historicismo cultural, cuja produção material e simbólica se identifica ao universo das classes dominantes, Herkenhoff recuperou a perspectiva de “*escovar a história a contrapelo*” (LÖWY, 2010, p. 9). Para tanto, incorpora o conceito de pluralismo cultural como estratégia para desvendar o caráter bárbaro contido em grande parte das produções culturais. De Warburg, o curador Paulo resgatou o pensamento apresentado no “Atlas Mnemosyne”¹⁵⁰, que explorava o campo das transversalidades entre antropologia, imagem e arte¹⁵¹. Proposta semelhante tinha sido abordada por Herkenhoff quando da curadoria-geral realizada para a **24ª Bienal Internacional de São Paulo** (em colaboração com o curador-adjunto Adriano Pedrosa), em 1998 (**Figura 176**). Conhecida como a “Bienal da Antropofagia”, a curadoria se fundamentou na ideia de contaminação; colocando em diálogo obras de artistas brasileiros contemporâneos com acervos históricos. No Museu de Arte do Rio, essa perspectiva foi trazida como embasamento tanto para a formação das coleções, quanto para o pensamento das exposições.

¹⁵⁰ A obra consistia em um atlas de imagens contendo reproduções de obras de arte em diálogo (como se fosse um mosaico), possibilitando o confronto visual entre objetos provenientes de tempos distintos.

¹⁵¹ Mnemosyne foi o nome gravado por Warburg na entrada da Biblioteca Kulturwissenschaftliche (Hamburgo), em homenagem à personificação da memória na mitologia grega. A Biblioteca não era organizada em ordem cronológica, nem catalogada de acordo com o nome dos autores. O agrupamento de obras em torno de categorias (tais como Imagem, Ação, Palavra e Orientação) buscava despertar no leitor novas perspectivas e correspondências, progressivamente mais ricas e complexas. Para mais informações, ver: SAMAIN, 2011.



Figura 176. 24ª Bienal de São Paulo (1998).

Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/24bienal>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

Os acervos do MAR passaram a ser organizados em “núcleos significativos”. Desse modo, os objetos não são agrupados devido a características tipológicas, materiais ou técnicas utilizadas – mas sim por assuntos. A abordagem permite a realização de leituras transversais das coleções, apartadas da terminologia técnica de manuais taxonômicos museológicos. Cada objeto é inserido em um núcleo significativo correspondente à sua “topografia virtual”, que permite conexões curatoriais dos objetos de acordo com seus significados possíveis. A estruturação museológica do MAR prevê a existência de onze núcleos significativos (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018): Histórias do Rio; Arte, Cultura e Sociedade; Arte, Arquitetura e Espaço; Monografias e Revisões Historiográficas; Transversalidades Críticas; Recortes da Coleção; Novas Tecnologias; Diálogos Imprevistos; Sala de Encontro; Relações em Rede e Arte para a Infância. Do ponto de vista curatorial, o Museu de Arte do Rio “*pensa a arte como hipótese histórica e transversal que articule tempos históricos e culturas distintas a partir de certos princípios estéticos ou de agendas. Isso significa que não há limite para o horizonte temporal do acervo e das ações do MAR*” (HERKENHOFF, cf. INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 14). Tal abordagem permite a formação de conjuntos heterogêneos de objetos, que podem ser mobilizados para a criação das “exposições transversais”, tornando possível o desenvolvimento de conexões narrativas entre objetos de diferentes períodos e linguagens estéticas (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2019).

As alterações substanciais realizadas na proposta curatorial do MAR (que passou de um museu sem acervo a uma instituição que acondiciona expressivas coleções materiais sobre a cidade do Rio de Janeiro) acabaram demandando uma transformação significativa no projeto arquitetônico. Com a viabilização do colecionismo material, tornou-se necessária a inclusão de uma reserva técnica para o armazenamento das coleções – que acabou sendo localizada em uma área aos fundos do projeto, embaixo da pérgola da rodoviária. Essas mudanças ocorreram no final do percurso, quando a obra estava prestes a ser entregue. Como lembra o arquiteto Bernardo:

A gente começou fazendo um museu e, no começo, a ideia era que o MAR não tivesse acervo. [...] Mas, no meio do projeto, o acervo apareceu e era necessária uma reserva técnica. As coisas foram acontecendo e se modificando. Quando o projeto já estava praticamente fechado, de repente apareceu a necessidade de incluir uma reserva técnica, e a gente teve que arranjar uma área de 200m² em um edifício existente, com o projeto praticamente pronto. Não é fácil lidar com uma questão assim (JACOBSEN, 2021).

A reserva técnica, implantada ao final do processo, em pouco tempo se mostrou insuficiente. Dada a progressiva expansão do acervo, em 2017 (com menos de cinco anos de funcionamento do Museu), foi inaugurado um novo espaço para armazenar coleções, que preencheu parte das áreas destinadas à exposição no edifício do Palacete. No caso do Museu de Arte do Rio, o processo de formação de coleções materiais empreendido se mostrou extremamente bem-sucedido. Dentre as instituições planejadas pela Fundação Roberto Marinho, essa foi a única a imprimir processos de salvaguarda da cultura material; prescindindo do uso da cenografia e

tecnologias da comunicação como elemento estruturante da exposição principal. Apesar de ancorada em experiências prévias do curador Paulo Herkenhoff, a dificuldade de se pôr em prática esses processos levou a uma desassociação entre a arquitetura planejada para o novo equipamento cultural e seu programa de necessidades. Apesar da efetiva tentativa de concepção conjunta e integrada da nova instituição cultural, a análise do processo de projeto do Museu de Arte do Rio demonstra a eclosão de lacunas para o pensamento do museu total (WAGENSBERG, 2005). A falta de integração entre curadoria e arquitetura levou à adoção de uma solução provisória que, em pouco tempo, tornou-se insuficiente para as práticas colecionistas desencadeadas no MAR.

A sigla e a marquise, ou a marquise e a sigla?

No Museu de Arte do Rio, a nomenclatura do equipamento cultural acabou influenciando diretamente as concepções arquitetônica e curatorial do projeto. Como sabemos, a imageabilidade foi tomada como um fator fundamental que deveria orientar o pensamento da arquitetura. Conforme define Kevin Lynch, o conceito se refere a uma “*característica, em um objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador. É essa forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais do ambiente claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis*” (LYNCH, 1988, p. 11). A abordagem icônica e distintiva da arquitetura – capaz de apresentar um caráter sintético, persuasivo e populista – contribuiria para a inserção da cidade do Rio de Janeiro nos circuitos turísticos globais, tornando-se um elemento-chave na disputa por investimentos públicos e privados. A sofisticação tecnológica e a exacerbada liberdade frequentemente se associam às noções de arquitetura de performance (SPERLING, 2012) ou de marca (ARANTES, 2010). Apesar de ser um tema frequente na produção da arquitetura contemporânea; a abordagem icônica se torna polêmica em casos de intervenção em edifícios existentes. Como exemplos, podemos citar o projeto elaborado por Enric Miralles e Benedetta Tagliabue para o Mercado de Santa Caterina (Barcelona, 1997-2005) (**Figura 177**) e a intervenção de Daniel Libeskind no Royal Ontario Museum (Toronto, 2005-2007). Em ambos os casos, a justaposição de arquiteturas contemporâneas de grande proeminência, com o objetivo de despertar interesse e atrair públicos às intervenções, torna-se objeto de questionamento do ponto de vista da preservação patrimonial, por alterar profundamente a fruição estética dos edifícios existentes a partir da execução de ações irreversíveis à materialidade edificada. Entretanto, era justamente esse efeito icônico de caráter estetizante que se pretendia para o MAR, símbolo da revitalização da região portuária carioca.



Figura 177. Mercado de Santa Caterina. Enric Miralles e Benedetta Tagliabue.

Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/919329/guia-de-arquitetura-de-barcelona-23-lugares-imperdiveis-que-todo-arquiteto-precisa-visitar/5d08d93c284dd17f30000368-guia-de-arquitetura-de-barcelona-23-lugares-imperdiveis-que-todo-arquiteto-precisa-visitar-imagem>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

As múltiplas ideias testadas e apresentadas para o MAR ainda não tinham resultado em uma proposta consensuada entre as equipes de profissionais que estavam desenvolvendo o projeto. Estava consolidada, porém, a proposição da circulação nos edifícios a partir da entrada pelo térreo do edifício modernista, a subida até o topo e a contemplação da vista para a Praça Mauá, para depois descer pelo antigo Palacete. É importante lembrar que, naquele momento, não se tinha decidido pela demolição parcial da Avenida Perimetral, que passava bem ao lado do futuro museu. A exemplo do debate sobre o projeto do Museu da Imagem e do Som, “a democratização da vista do Rio de Janeiro era uma premissa elaborada a partir das conversas filosóficas que nós tivemos. E precisaria ter uma cobertura essa praça, seria uma praça coberta. Essa cobertura começou a fazer a ligação entre os edifícios. Ela se estendeu rumo ao Palacete D. João VI e criou um vazio coberto, entre os dois prédios. É um lugar muito interessante” (JACOBSEN, 2021). Estava enunciado, portanto, o desejo de criar uma praça elevada na cobertura do MAR, que potencializasse as vistas para a paisagem do Rio de Janeiro e criasse um efetivo lugar de encontros. Como detalha o arquiteto Paulo Jacobsen:

A ideia era que da praça [Mauá] nós subíssemos diretamente para a cobertura e da cobertura saíssem todas as ligações, toda a circulação para tanto o museu, quanto para a escola. A ideia era repetir uma praça embaixo e existir uma mesma praça em cima, para dar ao usuário do museu a noção de onde ele estar e ver o Rio de Janeiro, ver o mar. A praça, na realidade, com o piloti embaixo, era muito pequena. Então, também deu uma dispersada nas pessoas e deu uma coisa mais lúdica ao museu que é você marcar encontros nessas praças de cima, que hoje tem um restaurante. Essa foi a ligação (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014).

Foi sendo definida, aos poucos, a necessidade de propor um elemento de conexão entre os dois volumes arquitetônicos. No entanto, permanecia em aberto a demanda por algo que conferisse iconicidade e unidade ao conjunto. Como recorda Bernardo, “[o projeto] ia ter uma cobertura, que no começo a gente não sabia como ia fazer. E essa busca pelo ícone, pelo símbolo... a gente começou a perceber que a cobertura era esse elemento de conexão” (JACOBSEN, 2021). No depoimento do arquiteto, é frequente a alusão ao entendimento da arquitetura como ícone, visto como uma demanda de projeto. Segundo a abordagem semiótica de Charles Peirce, a arquitetura pode ser vista como um ícone “se nos ‘fizer lembrar’ de outra coisa” (BROADBENT, cf. NESBITT, 2013, p. 157). Nesse momento, os estudos até então realizados não tinham alcançado plenamente a dimensão icônica. Como vemos na imagem abaixo (**Figura 178**), a justaposição de elementos díspares como *diagrid* metálico, marquise de concreto, edifício modernista e palacete eclético certamente não fazia lembrar de nada para além da estranheza do próprio projeto.

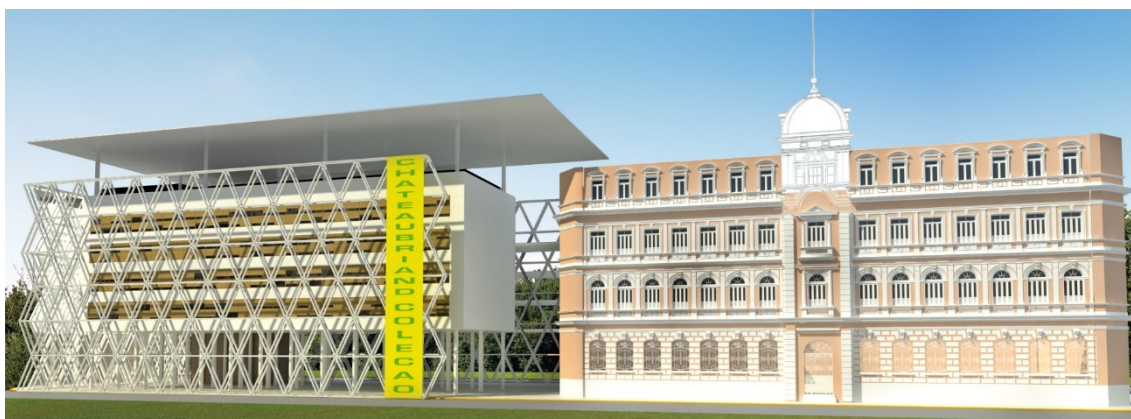


Figura 178. Proposta para o Museu de Arte do Rio (não realizada). Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

A partir de um determinado momento, porém, os debates sobre a marquise passaram progressivamente a catalisar uma série de questões pretendidas pelo projeto; em particular, o atributo da imageabilidade. Na proposta de envolver o edifício modernista com uma estrutura vazada de aço, já existia a intenção de criar uma marquise linear que conectasse ambos os volumes. Entretanto, pairavam dúvidas sobre a pertinência dessa solução. Como explicita Hugo Barreto, “os arquitetos tinham feito uns desenhos para criar uma pele, embrulhando os dois prédios. Os prédios seriam empacotados. Só que tudo aquilo não parecia fazer muito sentido” (BARRETO, 2021). Nem mesmo os arquitetos pareciam estar muito satisfeitos, em termos formais, com a cobertura retilínea que estava sendo projetada àquela altura. Conforme o depoimento de Bernardo Jacobsen:

Nós tínhamos desenhado uma cobertura reta, mas estava parecendo uma extensão do edifício modernista sobre o palacete. Precisávamos usar um elemento contemporâneo para aumentar o contraste entre as linhas funcionais do prédio modernista e os ornamentos rococós do palacete. Foi quando veio o *insight* de fazer a onda (JACOBSEN, cf. DALE, 2013).

A marquise em forma de onda se tornou o principal elemento distintivo do Museu de Arte do Rio. Sob esse aspecto, diversos depoimentos assinalam o *insight* que teria desencadeado o pensamento da solução final incorporada ao projeto. O momento de “revelação” pode ser considerado, como aponta Kneller (KNELLER, cf. NUNES, 2012), como uma etapa do processo criativo. Em sua abordagem, a criação pode ser categorizada em quatro momentos principais: preparação, incubação, iluminação e verificação. De acordo com Kowaltowski (2011), é possível identificar a presença de processos criativos no projeto de arquitetura. A preparação corresponde à apreensão inicial do problema; seguida de uma pesquisa a respeito da ideia inicial que fundamenta a proposição de novas soluções. Na opinião de alguns, a busca por referências pode se configurar como uma limitação da criatividade; para outros, o processo deve ser visto como um estímulo para o desenvolvimento de soluções criativas. Por sua vez, o momento de iluminação (ou o *insight*) pode ser definido como a identificação da solução para o problema proposto. Nesse instante, o indivíduo tem certeza de que a resposta imaginada é a correta. Já a etapa da verificação corresponde ao processo de checagem, confirmação e revisão das ideias aventadas. É importante destacar que as etapas relacionadas ao processo criativo nem sempre ocorrem de modo estanque; sendo frequente a retroalimentação entre elas.

No Museu de Arte do Rio, a concepção da marquise em forma de onda é apontada por diversos agentes que participaram do processo como o momento-chave de configuração formal do ícone arquitetônico; isto é, o *insight* que levou à solução final do problema. Recuperar esse momento se tornou uma questão central para desvendar o projeto do MAR. Curiosamente, a ideia teria surgido durante um dos muitos encontros de discussão do escopo do equipamento cultural, do qual participou o curador Herkenhoff. De acordo com o relato de Lucia Basto, “o Paulo Herkenhoff deu muita opinião na arquitetura” (BASTO, 2021). E de um dos pitacos do curador, teria surgido a ideia que resolveu definitivamente o projeto do Museu de Arte do Rio. A concepção da marquise em forma de onda aconteceu quando se percebeu que a sigla que nomeava o equipamento cultural, na verdade, formava a palavra “MAR”. Do croqui elaborado despreziosamente por Herkenhoff, surgiu a ideia que resolveu uma série de impasses enfrentados durante as discussões de conceituação do novo museu. Conforme narra o curador:

Na única reunião que eu participei com o escritório Bernardes e Jacobsen, em que estavam a Lucia Basto e o Leonel Kaz, eu fiz duas intervenções. [...] Eu pensei que o prédio devia ter importância mundial, por causa dos pilotis. Nesse momento, o [Paulo] Jacobsen mostrou um projeto em que os dois prédios seriam unidos por um terceiro bloco, de alto a baixo, de vidro. Eu achei isso muito feio, porque você acaba confundido tudo. E eu sugeri uma onda que una os

dois edifícios, num traço de união. E isso foi feito (HERKENHOFF, 2021).

O momento de “iluminação” também foi abordado na entrevista realizada com Hugo Barreto, por ocasião deste estudo. Nas palavras do ex-Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho:

E, um dia, o Paulo fez essa provocação. Porque, inicialmente, a gente chamava o projeto de Museu de Arte do Rio, não chamava de MAR. Ele escreveu, num papel, com pontinhos, a palavra MAR. E a nomenclatura do museu inspirou a abordagem arquitetônica. Bastou pensar numa onda, com uma tecnologia construtiva super sofisticada para a época, integrando os dois prédios com o gesto da arquitetura (BARRETO, 2021).

Em outra ocasião, durante um evento mediado pelo ARQ Futuro, Barreto forneceu mais detalhes sobre o *turning point* do projeto. Em sua visão, o significado simbólico atribuído à cobertura em forma de onda é importante para a configuração do museu do ponto de vista conceitual, contribuindo para a inserção do projeto no imaginário da urbanidade carioca. O filósofo se refere aos múltiplos significados que as coisas evocam nas pessoas, e que podem ser entendidos a partir da *denotação* (o significado que as formas têm para todos que a usam) e da *conotação* (os significados especiais atribuídos às formas para cada uma das pessoas, baseados em fatores emocionais) (PEI, cf. NESBITT, 2013). No caso do MAR, a cobertura-onda pretende conferir um significado denotativo à arquitetura do museu. Independentemente de quem o esteja observando (e de quais emoções aquela marquise provoca no indivíduo); qualquer um seria capaz de identificar que aquela forma representa o mar. Sob esse aspecto, a criação de um ícone de fácil legibilidade pode ser interpretada como um fator democratizante pretendido para o projeto, inteligível para qualquer um que o olhe (sem a necessidade de conhecimentos específicos no campo da história da arquitetura ou da arte). Ancorado na abordagem crítica de Charles Jencks, Geoffrey Broadbent questiona a possível monotonia proveniente da realização de analogias simples e banais aplicadas à arquitetura (BROADBENT, cf. NESBITT, 2013). Entretanto, esse pode ser considerado o principal ponto de interesse que o projeto mobilizou em seus organizadores; permitindo que a forma arquitetônica extrapolasse seus limites físicos e se constituísse como um ícone de identificação cultural no porto carioca. Como conta Hugo Barreto:

A nomenclatura MAR surge de uma redução do nome Museu de Arte do Rio, feita numa fase em que estavam discutindo até uma outra segunda pele para envolver o edifício, até uma outra linguagem que inicialmente o Cecedo [Paulo Jacobsen] e o Bernardo tinham pensado. A partir da nomenclatura, a arquitetura cria uma metáfora urbana sensacional, que acho que é um dos grandes fatores do sucesso do MAR. Que é não é apenas a arquitetura no sentido físico, mas a arquitetura inserida no imaginário da cidade; que é transformar uma nomenclatura em uma linguagem simbólica dada para toda a cidade. Acho que é genial isso, o que se transforma além de toda a outra dimensão do equipamento cultural (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014).

Em sua abordagem, o ex-secretário geral da Fundação Roberto Marinho recupera o entendimento do edifício como portador de significados proposto por Geoffrey Broadbent (BROADBENT, cf. NESBITT, 2013). Aludindo à dimensão semântica presente na arquitetura, o autor assinala a importância do estabelecimento de um “contrato social” na linguagem; isto é, “um conjunto de convenções que faz funcionar o signo linguístico e cria consenso sobre o significado” (NESBITT, 2013, p. 141). Tal posicionamento se alinha ao estudo da teoria dos signos, cujos principais expoentes são o filósofo suíço Ferdinand de Saussure e o pesquisador estadunidense Charles Sanders Peirce. Um de seus mais proeminentes discípulos, Charles Morris, propôs a divisão dos estudos de semiótica em três categorias principais: pragmática, semântica e sintática.

A primeira delas diz respeito às origens, usos e efeitos dos signos sobre aqueles que o interpretam. A segunda aborda o processo de significação dos signos, compreendidos como portadores de significados. Por sua vez, a terceira aborda o processo de combinação dos signos e justaposição de seus significados.

É curioso refletir sobre como o projeto do MAR incorpora aspectos desses três níveis de significação. É uma cobertura e, portanto, serve para proteger as pessoas das intempéries. É uma onda; logo, evoca uma das principais características simbólicas da cidade do Rio de Janeiro. É um elemento contemporâneo; logo, agrega significados à arquitetura eclética do Palacete D. João VI e ao antigo hospital modernista, sugerindo a união de diversos estratos temporais sob um signo que celebra, festivamente, a nova era pretendida para a capital carioca (preparando-se para receber uma série de eventos internacionais nos anos 2010). O bom humor e leveza do elemento pretendem conferir ao projeto “*um ar mais relaxado, carioca, que rompe os parâmetros do que seja um museu sério*” (JACOBSEN, Paulo, cf. VELASCO, 2010). Mais uma vez, a arquitetura aparece como imbuída de um certo “espírito de carioque”, difundido pela mídia na época.

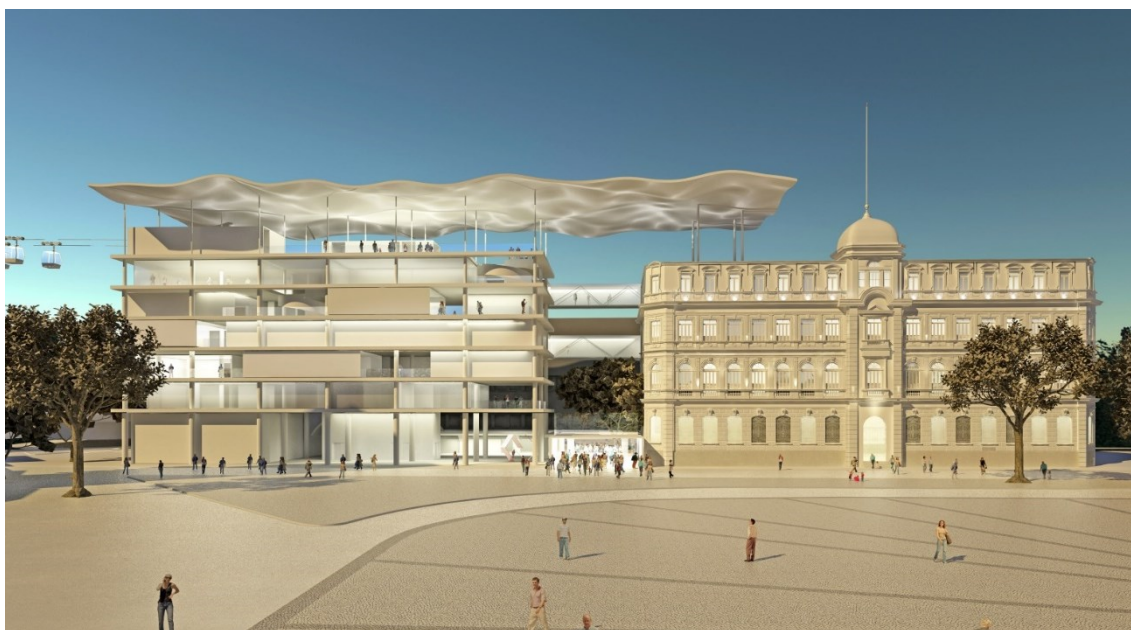


Figura 179. Proposta para o Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

A cobertura ondulada é capaz de aludir, simultaneamente, a um elemento frequente na tradição arquitetônica da escola carioca: as numerosas marquises de Oscar Niemeyer (**Figura 179**). O gesto imprimido pelos arquitetos Bernardes + Jacobsen, no entanto, mostra-se capaz de reposicionar o elemento de acordo com as possibilidades abertas pelo desenvolvimento da tecnologia computacional aplicada à arquitetura, inserindo-se no contexto de produção de ícones para a arquitetura na era da globalização. Como o próprio arquiteto Bernardo Jacobsen assinala:

Não sei se essa abordagem teórica veio antes ou depois, mas acabou sendo uma referência à arquitetura carioca, às marquises de concreto projetadas pelo Oscar Niemeyer. Mas o Niemeyer nunca ia conseguir fazer uma marquise como essas, com ondulação tridimensional, nos dois sentidos... mas num sentido só, como no conjunto da Pampulha. A marquise do MAR é uma superfície congelada (JACOBSEN, 2021).

Intencionalmente ou não, o elemento escultórico acabou se convertendo em um esforço de atualização contemporânea do repertório arquitetônico solidificado nas tradições construtivas do lugar, possibilitando a criação de novas conexões entre global e local. Entre o croqui de Herkenhoff e a proposta apresentada por Bernardes + Jacobsen, pode ter havido um certo lapso

temporal – correspondente ao momento de verificação e desenvolvimento da hipótese projetual lançada, segundo os critérios estabelecidos por Kneller (KNELLER, cf. NUNES, 2012). Em outros trechos do depoimento, Hugo Barreto comenta o seguinte:

Até porque o Paulo Herkenhoff, que era o curador do MAR... eu lembro que em uma reunião conosco fala assim: do lado nós temos o Calatrava [Museu do Amanhã]; ali em frente, nós temos o Mosteiro de São Bento, com toda sua exuberância barroca. Essa junção dos dois prédios não é apenas uma solução funcional. E aí o Cecedo [Paulo Jacobsen]... Eu lembro, ele pediu quinze dias para voltar com essa ideia sensacional da onda e todas as implicações de como resolver. Então, por isso eu citei o campo simbólico da arquitetura (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014).

Imbuídos da missão de criar uma marquise-onda, os arquitetos empreenderam uma pesquisa sobre como desenvolver o elemento arquitetônico-escultórico, e retornaram com a apresentação formal de uma proposta. Para tanto, foi importante tanto a experiência internacional de Bernardo Jacobsen no escritório de Shigeru Ban; quanto o desejo de experimentação da parametrização da arquitetura (CARPO, 2013), em ampla expansão naquele momento. Entre a ideia e sua realização, um longo trabalho ainda se desenrolaria. Quando foram apresentados os primeiros estudos de uma onda de concreto cobrindo o Museu de Arte do Rio, o grupo parece ter entrado em um certo consenso. Segundo relata o arquiteto Bernardo Jacobsen, “quando apareceu aquela cobertura fluida, com aquela forma inesperada, as pessoas se acalmaram um pouco. Apareceu o que faltava. Entrou-se num consenso e a coisa foi evoluindo” (JACOBSEN, 2021). Na visão de Paulo Jacobsen, a formalização do elemento icônico e sua materialização (por meio de croquis, esboços, estudos e maquetes) foi fundamental para a própria consolidação do nome do equipamento cultural e sua sigla. A arquitetura teria influenciado a nomeação do museu (e não o contrário). A versão dos fatos apresentada pelo arquiteto assume completamente a autoria pela criação do elemento icônico, sem se referir ao croqui de Herkenhoff. Segundo seu depoimento:

Quando a gente começou a fazer o museu, a encomenda era para a Pinacoteca do Rio de Janeiro. Não era o museu, o MAR. Esse nome, MAR, veio em função até dessa nossa apresentação, que nós fizemos para o grupo, em que nós tiramos um pedacinho do mar e colocamos na cobertura. Aí o museu pegou esse nome. E a onda, ela foi uma sacada que a gente teve, uma forma que a gente arrumou de juntar duas coisas tão ecléticas, diferentes, quase que antagônicas... e fazer dessa alegoria, dessa fantasia, um colchão, uma nuvem que uniria as duas arquiteturas e que traria ao museu uma necessidade que os museus hoje têm que ter, de serem atrativos, de se tornarem obras icônicas, que tenham alguma coisa diferente (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014).

O desenho ao qual se refere o arquiteto em sua palestra do ARQ Futuro mostra o recorte de uma imagem de mar e sua colagem sobre a vista superior do conjunto (**Figura 180/ Figura 181/ Figura 182**). Nessa peça gráfica, está clara a relação analógico-figurativa estabelecida entre a forma concebida para a marquise, e a sigla que nomeia o museu. A ordenação dos fatos presente no depoimento do arquiteto Paulo Jacobsen é coerente com o relato de Leonel Kaz. Segundo o curador, “eu encontrei uma vez com o [Paulo] Jacobsen, no Leblon, e ele disse: ‘eu acho que podia fazer uma onda juntando os dois prédios’, e o Paulo Herkenhoff chegou na outra reunião e chamou aquilo de MAR” (KAZ, 2021). Como vemos, apesar de muito próximos, os relatos dos profissionais entram numa ligeira contradição, de modo que se torna difícil afirmar quem nasceu primeiro: a marquise ou a sigla. E, talvez, a ordenação dos fatos não seja uma questão central para este estudo; mas, sim, as reflexões que podemos extrair desse episódio acerca de metodologias de projeto aplicadas em arquitetura e urbanismo, e da complexa noção de autoria inerente aos debates no campo disciplinar.

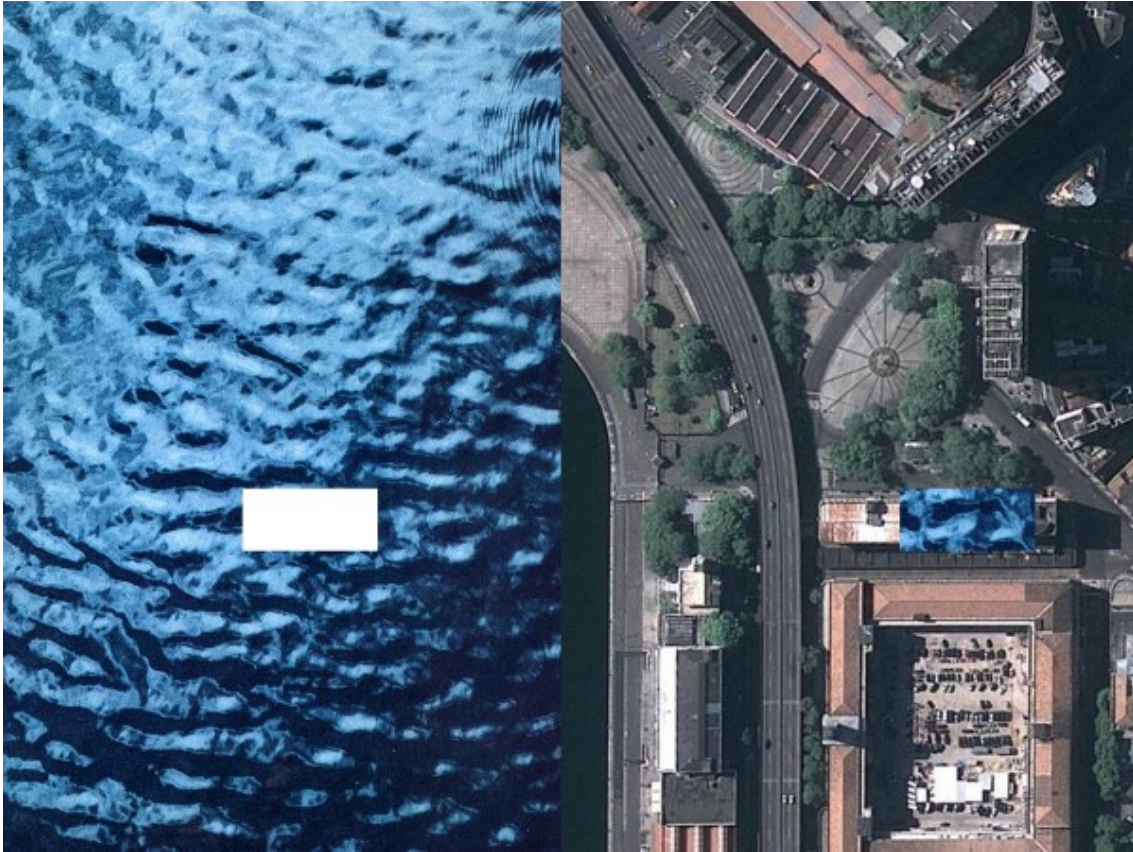


Figura 180. Museu de Arte do Rio. Conceito. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

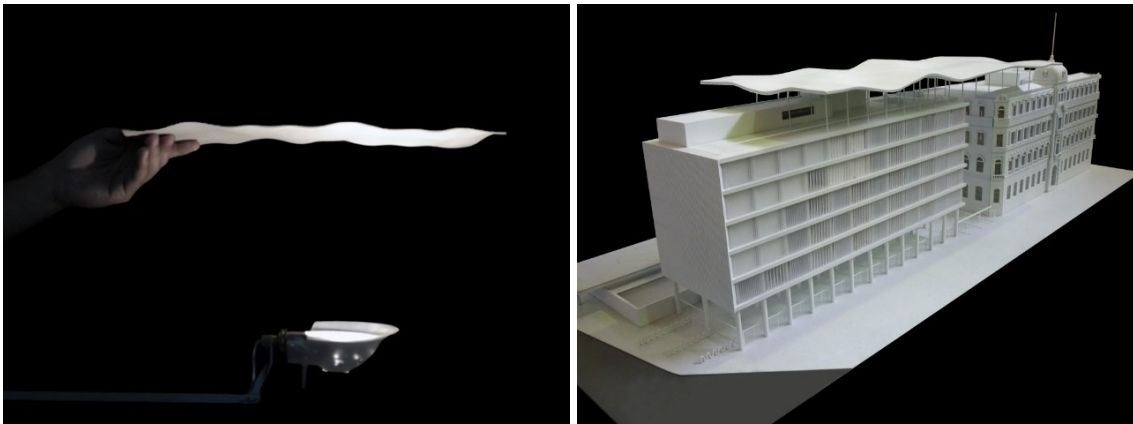


Figura 181. Museu de Arte do Rio. Conceito. 30 set. 2010. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Figura 182. Maquete de estudos para Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Certamente, o elemento escultural contribuiu para conferir a iconicidade pretendida para o projeto. A analogia da onda se convertia em uma solução facilmente compreendida pelo público em geral (e pelo próprio grupo de especialistas envolvidos na conceituação do equipamento cultural; a maioria dos quais externa ao campo da arquitetura). A marquise-onda era capaz de transmitir, com rapidez e clareza, a ideia do museu ao grande público. A sigla “MAR” foi convertida, ao mesmo tempo, em logotipo e arquitetura do novo museu. Como os croquis deixam visível, a solução final do MAR se ancora no raciocínio analógico; método projetual amplamente difundido a partir da obra de Aldo Rossi publicada nos anos 1960, “*A Arquitetura da Cidade*” (ROSSI, 2018); em que o autor analisa a capacidade de permanência de valores formais imutáveis ao longo do tempo e do lugar (EVERS, 2015). O pensamento analógico assume centralidade na obra de Rossi, estando alinhado às definições propostas pelo psicanalista Carl Jung. Em sua abordagem, a analogia é vista como uma ruminação do inconsciente coletivo, tido como estratégia para dotar as imagens de referência à memória. Para tanto, a arquitetura

desponta como um fato urbano, que parte da evocação da memória e da importância do lugar, “*não apenas do ponto de vista físico ou topográfico, da sua ambiência imediata, mas um gesto referido a um espaço constituído por elementos primários – os monumentos, que de um certo modo encarnam aquilo que Chabot chamou de ‘a alma da cidade’*” (ARANTES, 2015, p. 46). Se nos for permitido associar a figura do “mar em movimento” ao espírito carioca e à imediação próxima ao projeto, poderemos entender o processo de catalização de significados empreendido pela operação analógica proposta para o Museu de Arte do Rio.

A marquise-onda, uma discussão sobre autoria

A narrativa apresentada por ocasião deste estudo aponta para uma segunda questão interessante: a configuração de um verdadeiro campo de disputas em torno da autoria da marquise ondulada. Em que momento do processo criativo ela foi concebida? Durante as reuniões entre Leonel Kaz e os arquitetos? Na imaginada cobertura retilínea que uniria os dois volumes edificadas? No croqui de Paulo Herkenhoff com a sigla “MAR”? Quando o escritório Bernardes + Jacobsen manipulou as formas pela primeira vez em sua maquete de estudos? No momento em que se verificou a possibilidade tecnológica de transformar o desenho em realidade? Questionado sobre a origem da ideia, o próprio arquiteto Bernardo Jacobsen demonstrou sinais de dúvida. Em um determinado momento do projeto, “*a cobertura ganhou um certo protagonismo, mas é difícil explicar de onde apareceu essa ideia [da marquise-onda]*” (JACOBSEN, 2021). Talvez seja impossível precisar o instante exato do surgimento desse elemento. Apesar disso, é interessante destacar que todos os depoimentos coletados sobre a concepção do Museu de Arte do Rio inevitavelmente tentaram descrever esse momento. Não obstante, a equipe de arquitetos deixou transparecer um certo incômodo com o excesso de palpites e a multiplicidade de croquis desenvolvidos que, inevitavelmente, ocasionaram transformações radicais no que seria a “ideia original” do projeto (se é que ela, em algum momento, existiu).

A discussão sobre a autoria é uma questão central no Museu de Arte do Rio. A encomenda de uma “obra autoral”, que desse unidade ao heterogêneo conjunto de edifícios existentes (apesar da eventual inadequabilidade dessa premissa, que discutiremos mais adiante), foi tomada como uma demanda inicial estabelecida para o projeto. A mídia chegou a noticiar, inclusive, que a disputa pela autoria seria uma das razões que embasou a separação de Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen. Segundo matéria publicada no Jornal O Globo, “*Thiago [Bernardes] deixa transparecer uma mágoa sobre a paternidade do MAR, que seria mais atribuída a Cecedo [Paulo Jacobsen]*” (LIMA, 2013). A discussão sobre a autoria da marquise-onda do MAR, entretanto, retoma uma questão essencial para o pensamento da arquitetura: quais são as atribuições do arquiteto no decorrer do processo de projeto? O arquiteto deve realizar um raciocínio projetual que enfrente um determinado contexto dado, ou ficar tentando atender a múltiplas demandas provenientes do(s) seu(s) cliente(s)? O arquiteto alemão Nikolaus Hirsch sintetiza esse debate a partir do seguinte questionamento: “*qual é o papel do arquiteto na produção cultural? Ele é autor ou prestador de serviços?*” (HIRSCH, cf. PLACES, 2011, trad. nossa). Tal questionamento parece essencial para analisarmos o processo de projeto envolvido no Museu de Arte do Rio.

O debate sobre a autoria se ancora na ligação primordial que o homem estabelece com sua obra, em contraponto com a disseminada noção de que “*toda boa obra dispensa seu autor*” (DOMINGUES, 2012). Conforme assinala Nikolaus Hirsch, talvez a autoria não possa ser evitada no âmbito da arquitetura, já que “*a arquitetura é mais do que apenas construir; cria um valor adicional, um excedente*” (HIRSCH, cf. PLACES, 2011, trad. nossa). Desde o século XVIII, vem se tornando cada vez mais importante a compreensão do processo criativo como um fio condutor que leva à manifestação de uma determinada intenção arquitetônica. Com a modernidade, disseminou-se o entendimento da individualidade do arquiteto, visto como gênio criador de novas formas e conceitos. A consolidação da figura do arquiteto-artista se torna uma questão-chave no decorrer dos processos de autonomização da arquitetura enquanto campo disciplinar,

que parte da reivindicação do conjunto composto por argumentação e desenho como elementos fundamentais para garantir a unidade de um projeto. A abordagem da arquitetura como disciplina dotada de linguagem autônoma, considerando o contexto de crise do modelo normativo e unitário herdado da tradição clássica, colabora para o enveredamento da discussão sobre o objeto arquitetônico (que passa a tender, cada vez mais, à autorreferência) em torno da noção de autoria. Segundo o arquiteto paulista Jorge Otero-Paios, o campo da arquitetura herda problemas derivados das artes, tais como a superproteção da obra acabada, o culto a personalidades e uma certa obsessão pela intenção original do arquiteto-artista (OTERO-PAIOS, cf. PLACES, 2011). Do ponto de vista jurídico, a legislação de direitos autorais reforça a ideia do autor único, assegurando os direitos do profissional criador da obra. É recorrente que contratos firmados entre arquitetos e clientes estabeleçam restrições sobre eventuais alterações no edifício, dificultando (ou até mesmo proibindo) a ação de terceiros na obra concluída.

A crise do movimento moderno, entretanto, contribuiu para o deslocamento da arquitetura para os campos da teoria e da arte; de modo que a avaliação da qualidade arquitetônica, na maior parte das vezes, se exprime como uma chancela da competência pessoal dos arquitetos. Entretanto, ainda que autor e obra sejam indissociáveis, é importante assinalar que o objeto arquitetônico se insere em um complexo sistema que envolve fatores históricos, econômicos, sociais, políticos e tecnológicos – que, muitas vezes, extrapolam a expressão do gênio criativo do próprio arquiteto. Como aponta Patrícia Domingues, “*não há uma definição, no sentido absoluto, para o conceito de autoria; nem mesmo para o trabalho autoral*” (DOMINGUES, 2012, p. 73). Apesar dessa dificuldade de estabelecimento preciso dos limites da noção de autoria, a questão permanece atual e relevante para o pensamento da arquitetura nos dias de hoje. Ainda mais considerando que, na contemporaneidade, cada arquiteto estabelece seu campo de possibilidades e uma lógica própria que confere à obra um certo sentido de coerência. A autoria atua como instrumento de autenticação do objeto arquitetônico, conferindo-lhe prestígio social que pode ser revertido em valor econômico (PLACES, 2011). Ao olharmos para a conformação do *star-system* no campo da arquitetura, torna-se frequente a expectativa pelo estabelecimento de relações pessoais entre arquiteto e obra; o que justifica a própria contratação de determinados profissionais em detrimento de outros. Por esses motivos, a noção de coautoria em arquitetura é socialmente vista como um tabu. Para Jorge Otero-Paios, porém, “*precisamos deixar de lado a ideia de que realmente temos o controle. A realidade é que uma obra arquitetônica é coautoria desde o início*” (OTERO-PAIOS, cf. PLACES, 2011, trad. nossa). Na discussão, o arquiteto apresenta seus argumentos da seguinte maneira:

Acho que todo trabalho de arquitetura é um trabalho de co-autoria, mesmo que alguns co-autores permaneçam estruturalmente ocultos. **A questão não é “quem é o autor?”, mas “quem cria o criador?”**. Como agentes criativos envolvidos com um trabalho existente, você pode dizer que ajudamos a criar o criador no momento que começamos a intervir, no momento que começamos a determinar o escopo do projeto, processar o *brief* e analisar o que é historicamente significativo e vale a pena preservar sobre o edifício ou cidade existente, que poderá muito bem ser a intervenção de um autor anterior. Existem também mecanismos institucionais de criação do criador – curadores de museus, galeristas, críticos, burocratas do governo, financiadores – todos esses atores externos ou clientes que determinam a autoria, que participam da criação do criador. Há um campo político e social muito forte que emerge quando começamos a pensar em uma obra de arquitetura como uma obra em coautoria (PLACES, 2011).

Nesse sentido, poderíamos destacar o papel importante exercido pela Fundação Roberto Marinho para a “criação do criador”; isto é, a discussão das soluções entre os profissionais responsáveis pela conceituação do equipamento cultural. Em processos que envolvem a contribuição de tantas pessoas, é natural que ideias sejam lançadas durante as reuniões, e algumas

delas sejam incorporadas à versão final do projeto. Apenas nos museus trabalhados neste estudo, é possível verificar o relato de outras tantas situações que colocam em xeque a figura do arquiteto-autor. Marcello Dantas, por exemplo, afirma ter participado da decisão de projetar o espetáculo da Praça da Língua diretamente na mansarda do Museu da Língua Portuguesa, em conjunto com o arquiteto Pedro Mendes da Rocha e outros membros da equipe (DANTAS, 2021). Ou então, podemos recordar o depoimento de Lucia Basto, que afirmou ter ficado encantada com as “catacumbas” descobertas a partir da prospecção no Estádio do Pacaembu. Em seguida, chamou a *designer* Daniela Thomas para ver o local, que teria dito: “*Lucia, vamos fazer aqui a museografia*” (BASTO, 2021). Esse conjunto de relatos revela aspectos da colaboração interdisciplinar que contribui efetivamente nos processos de tomada de decisão, enfrentando diariamente discussões que esbarram na questão da autoria. De acordo com a arquiteta Ana Paula Pontes sobre o projeto do MIS-Copacabana:

Quem ficava no dia a dia era a Lucia [Basto], a Larissa [Graça] e a Raquel [Ferreira], que são todas arquitetas, acompanham o que acontece, entendem de construção, tem opinião sobre tudo o que é discutido – e opiniões fortes. [...] Mas elas têm respeito pela opinião dos arquitetos. Em muitos momentos, aconteciam impasses. A Fundação queria uma coisa e o DS+R não queria fazer. E a situação virava um grande debate, com apresentações de desenhos e reuniões. Era um processo muito intenso, tudo era debatido (PONTES, 2021).

Apesar de as discussões de soluções entre áreas complementares estarem presentes em quaisquer processos de projeto, é verdade que a metodologia de trabalho instituída pela Fundação Roberto Marinho estimula que ocorram trocas entre profissionais de diversas áreas, favorecendo a promiscuidade entre campos disciplinares distintos, com o objetivo de gerar resultados o mais integrados possível. O trabalho interdisciplinar, conforme pontua Antonio Casilli, tem como meta criar pontos de contato entre diferentes campos, levando à configuração de um produto original (CASILLI, cf. TAVARES & PRATSHCKE, s.d.). A integração entre saberes complementares é a palavra de ordem. Na visão do curador Leonel Kaz, a busca pela autoria das ideias não é um ponto relevante para o estudo dos equipamentos museais em questão. Para ele, é frequente que as ideias surjam espontaneamente a partir do diálogo entre as pessoas envolvidas no projeto (KAZ, 2021). Nesse ponto, vale a pena recordar a célebre frase presente na obra “*O inominável*”, de Samuel Beckett: “*Que importa quem fala?*” (HACK, 2013). Uma postura de indiferença em relação ao autor é tomada, na obra, como ponto de partida. O entendimento do curador indica uma certa diluição da noção de autoria aplicada à arquitetura, contribuindo para a desmistificação da figura do arquiteto enquanto gênio criador. De acordo com Kaz:

As coisas surgem pelo trabalho, que junta muita gente e vai surgindo coisa. Aquilo [a ideia da cobertura do MAR em forma de onda] surgiu espontaneamente, como surgiu essa ideia do edifício que está parado aqui do lado, e a ideia de juntar os dois. Subir no prédio, olhar para o lado da água e dizer: “*vamos incorporar isso ao museu-escola*”. Eu encontrei uma vez com o [Paulo] Jacobsen, no Leblon, e ele disse “*eu acho que podia fazer uma onda juntando os dois prédios*”, e o Paulo Herkenhoff chegou na outra reunião e chamou aquilo de MAR. Não tem conceituação, é trabalho. Você trabalhando, as coisas vão ocorrendo (KAZ, 2021).

Mais uma vez, é evocada a perspectiva do “fazimento”, que se tornou central para a consolidação da metodologia de trabalho encabeçada pela Fundação Roberto Marinho. Nos processos analisados por ocasião deste estudo, porém, é importante destacar que a colaboração interdisciplinar incentivada pela fundação carioca ocorria sumariamente entre especialistas. A abertura do diálogo com a comunidade não parece ser uma questão essencial na metodologia de atuação empregada pela fundação carioca. Por outro lado, não parece ter havido nenhum tipo de oposição declarada a esses processos, encarregados aos profissionais de confiança

contratados pela FRM. Quando Bia Lessa decidiu que era importante sair às ruas e coletar depoimentos da memória oral de pessoas comuns para a Casa da Cultura de Paraty, ela assim o fez (LESSA, 2021). Essa postura indica uma abertura da Fundação Marinho à atuação dos profissionais coordenados (e, em sua grande maioria, selecionados) por ela. A questão fundamental era favorecer o desenvolvimento de processos amparados por contribuições de diversas áreas. E o interesse principal estava nos “fazimentos”, mais do que nas soluções finais adotadas.

Navegando por outros MAR(es): arquitetura e modernidade

O Museu de Arte do Rio reúne camadas distintas em termos de significado histórico, conectando diversos edifícios pré-existentes com uma abordagem contemporânea que muitas vezes extrapola as questões pertinentes aos interesses conservadores. Algumas das intervenções empreendidas procuram afirmar a contemporaneidade da intervenção, o que eventualmente “*pode tender para o espetáculo*” (FOSTER, 2017, p. 62). Sobretudo a marquise ondulada do MAR pode ser considerada o principal elemento no que diz respeito à unidade de *design*, imageabilidade e demonstração da capacidade técnica do século XXI. No entanto, a ligação entre o projeto do museu e uma interpretação contemporânea da arquitetura moderna brasileira indica uma espécie de abordagem regionalista, no contexto da arquitetura globalizada. O Museu de Arte do Rio cria uma arquitetura híbrida, proporcionando ao visitante uma experiência justaposta que conecta elementos de períodos diferentes da história da arquitetura brasileira (BALSINI, 2015). O projeto assume notável caráter de palimpsesto, congregando a coexistência de diversas temporalidades em um conjunto unitário (Figura 183).



Figura 183. Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Entretanto, é notável a incorporação no projeto do MAR de elementos frequentes no repertório do modernismo brasileiro. Como vimos, o principal elemento aventado para o projeto era uma marquise, que recuperava o léxico de Oscar Niemeyer. A marquise-onda de dupla curvatura pretendia atualizar esse repertório ao contexto contemporâneo. Essa abordagem era frequente nas obras da dupla Bernardes + Jacobsen, que vinha ganhando espaço no contexto internacional com a proposição de “arquiteturas tropicais”. Com efeito, o livro mais recente publicado pelo escritório Jacobsen Arquitetura, intitulado “Casa Tropical” (JODIDIO, 2020), apresenta um conjunto expressivo de projetos residenciais que aliam uma certa estética contemporânea à recuperação de elementos da arquitetura moderna brasileira. Acentuar a “modernidade” do edifício acabou se tornando uma das principais estratégias estruturadoras do partido adotado. A ideia de converter o antigo hospital em um edifício “*mais representativo de seu estilo*” (ALMEIDA & RIBEIRO, 2013, p. 11) recupera os princípios da “reconstrução inventiva” à la Viollet-Le-Duc, tomado como paradigma para a readequação do edifício às exigências contemporâneas. Parte das decisões projetuais foi ancorada em juízos de valor estético sobre as características arquitetônicas do hospital e do palacete; relegando a um segundo plano os princípios da distinguibilidade, reversibilidade, mínima intervenção e compatibilidade de técnicas e materiais –

que deveriam nortear o desenvolvimento de projetos em edifícios de interesse patrimonial (BRANDI, 2004).

De acordo com Hugo Barreto, o projeto envolvia a integração de edifícios muito distintos, “*um de arquitetura modernista meio duvidosa, e o edifício eclético*” (BARRETO, 2021). Como explicou o arquiteto Paulo, “*o modernismo do prédio estava escondido por muretas e janelas horrorosas. A gente deixou ele aparecer. Descascamos o prédio para expor sua estrutura e criamos umas caixinhas e varandas para que a Escola do Olhar também funcione de forma fluida*” (JACOBSEN, cf. VELASCO, 2010). O hospital, feio; o palacete, bonito. A avaliação estética dos edifícios acabou condicionando o partido arquitetônico adotado, que assumiu de maneira radical o princípio da subtração (**Figura 184/ Figura 185**). A ideia de expor a estrutura do edifício acaba por recordar novamente a referência do Palais de Tokyo. O desbastamento da construção pretendia garantir visibilidade ao sistema estrutural de colunas recuadas para revelar os pilares de seção circular (JACOBSEN ARQUITETURA, acesso em 2021). Talvez a difusão do gosto por estruturas aparentes, frequentes sobretudo na abordagem brutalista explorada por arquitetos como Affonso Eduardo Reidy e Vilanova Artigas, tenha influenciado a opinião emitida por Hugo Barreto sobre o andamento das obras. Em sua visão, “*quando a gente descascou o prédio do hospital, ele até ficou mais bonito, com umas colunas redondas*” (BARRETO, 2021).



Figura 184. Descascamento interno dos edifícios para o projeto do MAR. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Figura 185. Descascamento interno dos edifícios para o projeto do MAR. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Entretanto, o cenário de ‘terra arrasada’ durou pouco no futuro Museu de Arte do Rio. Do edifício, foi mantido apenas o esqueleto. A demolição das alvenarias de vedação deu lugar a uma envoltória de vidro esverdeado, que apresenta diversos níveis de transparência e funciona tanto como painel de fechamento, quanto como *brise-soleil*. Segundo recorda o arquiteto Bernardo, “*a gente queria que o edifício hospitalar se acendesse, mas a gente tentou reduzir a presença dele como arquitetura, com as aberturas. Até pelas cores escolhidas, pelo fato de ser translúcido. Mas era importante que não brilhasse também*” (JACOBSEN, 2021). A nova fachada do edifício se aproxima à ideia da “transparência fenomenal”, relacionada à ambiguidade encontrada em elementos translúcidos frequentemente aplicados na arquitetura contemporânea, que refletem seus interiores de forma ambígua e contrastante (ROWE & SLUTZKY, 1985). Como resultado, o projeto acabou gerando uma situação contraditória, em que o edifício do hospital “*deixa de ser moderno e se torna ‘neomoderno*” (GIROTO, 2018, p. 5).

A invenção de um térreo livre e elevado sobre pilotis, resgatando novamente elementos difundidos na modernidade brasileira e presentes em instituições museológicas paradigmáticas no país (como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo), acentua ainda mais tal condição paradoxal. Originalmente, o edifício do antigo hospital era fechado no pavimento térreo. Segundo Bernardo, “*a gente que abriu*” (JACOBSEN, 2021). Os pilotis e a marquise recuperam temas frequentes na arquitetura moderna brasileira, e a intervenção realizada acabou dotando ao conjunto um certo caráter de brasilidade. Outros

elementos acabaram contribuindo para a acentuação desse discurso, como a incorporação da fachada livre e a inclusão de uma escada helicoidal que remete ao projeto do Ministério da Educação e Saúde, atualmente Palácio Gustavo Capanema (**Figura 186**).

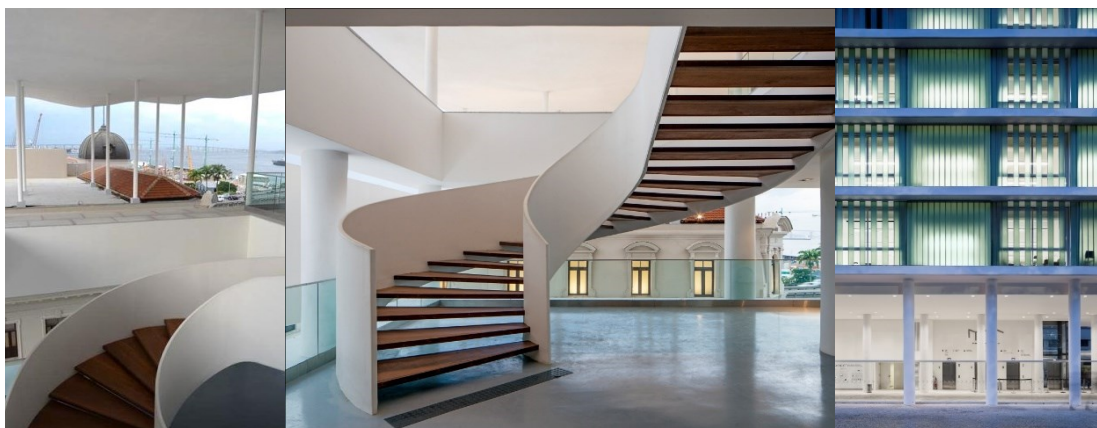


Figura 186. Detalhes do projeto do MAR: marquise, escada helicoidal e térreo livre. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.



Figura 187. Biombo de fechamento. Fonte: Acervo da autora.

Entretanto, a fruição espacial pretendida e a integração com a Praça Mauá acabaram não sendo plenamente realizadas, sobretudo em função da implantação de um biombo de vidro cercando o térreo do edifício (**Figura 187**). Segundo o arquiteto Bernardo Jacobsen, “aquele térreo já foi aberto sim, mas logo cortaram essa ideia. [...] Na nossa primeira ideia, era tudo aberto e integrado com a praça [Mauá], mas depois apareceu o biombo de fechamento” (JACOBSEN, 2021). A principal justificativa para a inclusão da divisória seria garantir o controle de acesso e a segurança patrimonial do museu. O biombo de vidro transparente cerca todo o perímetro do antigo hospital, sendo interrompido apenas no pórtico de entrada. Apesar de sua leveza, o elemento acaba funcionando como um bloqueio para a livre circulação no pavimento térreo, contribuindo para o isolamento do museu em relação à Praça Mauá. Em um movimento contraditório, foram demolidas as alvenarias para se criar um térreo livre; e, posteriormente, o edifício foi cercado por divisórias de vidro. Da proposição disruptiva de ligar o museu ao morro por um bondinho, a arquitetura do MAR acabou se limitando à reprodução da lógica de encapsulamento condominial que conduz ao progressivo cercamento de espaços públicos na sociedade contemporânea.

A arquitetura icônica, “uma superfície congelada”¹⁵²

A marquise em forma de onda assumiu o papel de conceito arquitetônico do museu (**Figura 188**). O elemento passou a se conformar como a ideia central do projeto, e contribuiu para o direcionamento de suas escolhas, atuando como agente aglutinador de suas condicionantes. Como explica o arquiteto Paulo Jacobsen, “*apresentamos umas dez propostas, mas só tivemos a certeza do caminho certo quando surgiu a ideia da cobertura fluida, esse lençol ondulado que cobre os dois prédios*” (JACOBSEN, cf. TARDÁGUILA, 2020). O estudo da marquise-onda pareceu visualmente mais interessante em relação aos outros croquis previamente realizados. Segundo analisa Paulo, “*quando estávamos trabalhando com formas retas, o projeto ficava ruim em relação a uma edificação ou a outra. A ideia de uma estrutura fluida, mais molenga e irreverente, faz analogia ao mar e é algo completamente diferente dos dois prédios*” (JACOBSEN, cf. VELASCO, 2011). A onda de concreto se configura enquanto um elemento que traz à arquitetura temas extrínsecos às suas próprias premissas (edifícios existentes, programa, lugar e técnicas construtivas). A abordagem conceitual possibilita a criação de um instrumento de controle, norteador dos processos de tomada de decisão no âmbito do projeto, que insere aspectos narrativos exteriores ao problema arquitetônico. Em paralelo à ênfase ao caráter imagético, encontra-se a perda de tectonicidade. A característica analógica assumida pela marquise busca auxiliar a compreensão do sentido atribuído ao edifício. Conforme delinea Nilcemar Nogueira, trata-se de uma “*cobertura ousada que pousa sobre os dois volumes, reforçando simbolicamente a importância e o diálogo entre tempos distintos*” (NOGUEIRA, cf. INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018, p. 6). O figurativismo excessivo revela, porém, a crise da noção moderna de forma. A abordagem conceitual do projeto, entretanto, pode revelar uma certa insegurança presente na arquitetura contemporânea.

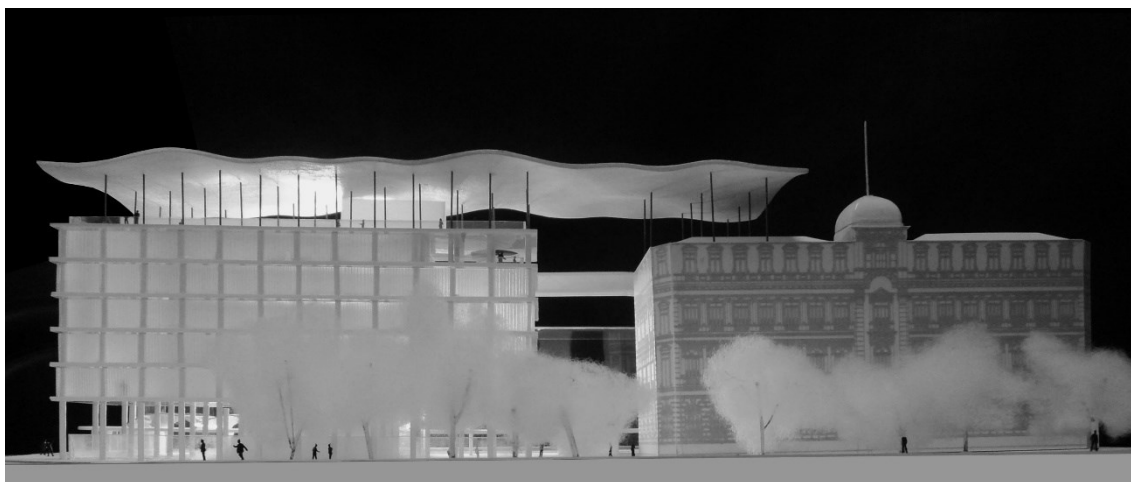


Figura 188. Maquete do Museu de Arte do Rio. 21 out. 2010. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Esteticamente, a marquise assume caráter autoral, aproximando-se do edifício eclético e constituindo-se como uma metáfora literal do nome do museu¹⁵³. O desenho da marquise incorpora leves ondulações que evocam as ondas do mar, enquanto reinterpreta um elemento característico da arquitetura moderna brasileira, amplamente presente na obra de Oscar Niemeyer. Portanto, a marquise resgata o tema das cascas de concreto, que suscitou o interesse de vários arquitetos que desejavam construir estruturas de dupla curvatura, como Pier Luigi Nervi (1891-1979) e Felix Candela (1910-1997). No contexto contemporâneo, a exploração de formas fluidas tornava-se possível graças ao desenvolvimento e difusão da parametrização aplicada à arquitetura, permitindo a exploração de geometrias complexas. O uso de *softwares* permite a exploração plástica de volumetrias experimentais, geradas através de *Non-Uniform*

¹⁵² Entrevista concedida por Bernardo Jacobsen em 14 out. 2021.

¹⁵³ O nome foi criado por Paulo Herkenhoff em substituição a “Pinacoteca do Rio” (CYPRIANO, 2013).

Rational Basis Surfaces (NURBS). As curvas são definidas por meio de equações paramétricas, cujos valores podem ser modificados até que se obtenha a forma desejada. Na tela do computador, é possível visualizar e alterar instantaneamente o modelo digital, permitindo sua ágil manipulação.

O *design* paramétrico tem sido frequentemente associado à construção de arquiteturas de acentuado caráter formalista, que se afastam da produção industrializada ou serial de edifícios. Como pontua Mário Carpo, trata-se de um “*endosso entusiasticamente anti-tecnológico de novas tecnologias*” (CARPO, 2013, p. 9); que evidencia uma série de ambiguidades presentes na produção de arquiteturas espetaculares na contemporaneidade. No caso do MAR, o elemento de ligação entre os dois volumes se tornou “*uma superfície congelada. Na época, o desenho paramétrico estava se desenvolvendo, e quisemos experimentar isso*” (JACOBSEN, 2021). O interesse por esse tipo de elemento foi nutrido particularmente pela experiência internacional de Bernardo Jacobsen no Japão, quando trabalhou no escritório de Shigeru Ban. Durante esse período, Bernardo Jacobsen teve contato com o engenheiro calculista Mutsuro Sasaki, que trabalhava junto ao arquiteto Toyo Ito (JANUSZKIEWICZ & BANACHOWICZ, 2017). Uma referência importante mobilizada para o projeto foi o *Municipal Funeral Hall* (2006) (**Figura 190**), crematório projetado por Toyo Ito, situado em Kakamigahara (BERNARDES + JACOBSEN, 2011). A cobertura curvilínea de concreto armado possui apenas 18 cm de espessura, e foi calculada com o uso da programação 3D *Extended ESO*. No Japão, a cobertura ondulada evoca a sinuosidade das montanhas. No Rio de Janeiro, uma forma semelhante recorda as ondas do mar.



Figura 189. *Municipal Funeral Hall*. Toyo Ito.

Disponível em: <<https://www.architectmagazine.com/project-gallery/meiso-no-mori-municipal-funeral-hall>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

Entretanto, não foi simples desenvolver o cálculo de uma estrutura dessa natureza, suspensa sobre dois edifícios existentes. Uma das principais dificuldades enfrentadas foi encontrar um engenheiro calculista que se responsabilizasse pela cobertura. O arquiteto Bernardo Jacobsen conta como foi o processo de viabilização da marquise-onda. Em suas palavras:

Primeiro, Bianca, teve a nossa novela de não ter um calculista no Brasil que fizesse aquilo. Eu ficava olhando os meus livros e pensando.... como se podia fazer isso no Japão, onde tem terremoto e tsunamis, e não conseguir fazer isso no Brasil? Aqui, eles falavam que não ia dar para fazer a marquise flutuante, que precisava ter um pilar chegando até lá embaixo, que não dava para prender essa passarela na estrutura dos prédios. A gente contratou o calculista do Álvaro Siza, o Jorge Nunes da Silva. A gente sabia que ele era um especialista em concreto. Ele fez

o Pavilhão da Expo de Lisboa, em Portugal, que tem um vão gigantesco. A gente falou: “*bicho, vamos procurar o engenheiro que fez esse pavilhão!*” Ele tinha trabalhado no projeto que o Siza fez para a Fundação Iberê Camargo. Então, esse tipo de projeto estava sendo feito no Brasil. E a gente entrou nessa maré, desse cara (JACOBSEN, 2021).

Como indica o depoimento do arquiteto Bernardo Jacobsen, um profissional-chave para o desenvolvimento da marquise ondulada foi o engenheiro português Jorge Nunes da Silva, que trabalhou junto ao arquiteto Álvaro Siza no Pavilhão de Portugal da Expo de 1998 (**Figura 190**). No caso português, a praça retangular de 65 X 18 m foi coberta com uma laje de apenas 20 cm de espessura, calculada com o apoio da equipe de engenharia da empresa londrina *Ove Arup*. Recordando-se desse conhecido projeto, os arquitetos cariocas tiveram a iniciativa de contatar o profissional para a realização do museu carioca; ainda mais considerando sua contribuição recente em terras brasileiras: a Fundação Iberê Camargo (2001-2007), situada na cidade de Porto Alegre (**Figura 191**). De acordo com Bernardo, “*nós conseguimos convidar esse cara e foi ele que desvendou o cálculo do MAR*” (JACOBSEN, 2021). Mesmo considerando a experiente equipe técnica, a marquise ondulante ainda era um desafio construtivo impactante. A cobertura suspensa no Museu de Arte do Rio pesa cerca de 800 toneladas e possui apenas 15 cm de espessura (TÉCHNE, 2013). A área compreendida pela marquise apresenta 25 X 66 m de comprimento, sendo apoiada em trinta e sete pilares metálicos de seção circular (27 na Escola do Olhar, e 10 no Palacete D. João VI).



Figura 190. Pavilhão de Portugal na Expo de 1998. Álvaro Siza. Lisboa.

Disponível em: <<https://espacodearquitetura.com/videos/alvaro-siza-interview-expo98-portuguese-national-pavilion/>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

Figura 191. Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza. Porto Alegre.

Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/projetos/08.093/2924>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

A concepção, desenvolvimento e cálculo dessa estrutura ousada contou com a elaboração de maquetes físicas e submissão a testes de desempenho (túnel de vento) (BERNARDES + JACOBSEN, 2011), criação de modelos em AutoCAD 3D simulando as curvas de nível referentes à cobertura, uso de diversos *softwares* de análise estrutural, especificação das armaduras e traço do concreto, definição de sistema de impermeabilização e escoamento das águas pluviais, entre outras questões. Para sustentar a nova laje de cobertura, foi necessário realizar uma obra de reforço estrutural no edifício do Palacete. Como explica o engenheiro Geraldo Filizola, “*entendeu-se que as alvenarias não suportariam os esforços e foram criados novos pilares metálicos, internamente ao prédio, junto às paredes existentes, com fundações em estaca raiz*” (FILIZOLA, cf. TÉCHNE, 2003, p. 51). Entretanto, ainda havia uma questão importante a ser resolvida para a construção do Museu de Arte do Rio: como construir (e alçar) as fôrmas que permitiriam a concretagem da marquise? Os altos custos envolvidos para o uso de fôrmas de madeira (para além da questão ambiental) causaram uma alteração no planejamento do Museu, demandando um grande arroubo de criatividade das equipes brasileiras para viabilizar o projeto.

Um ícone, muitas alterações

A decisão de construir uma cobertura ondulante implicou em uma série de transformações nos edifícios existentes; atingindo, porém, o caráter icônico almejado para a intervenção. O concreto armado acabou sendo o material escolhido para a construção da onda flutuante. Como narra o arquiteto Paulo Jacobsen, “*nós chegamos à conclusão que o uso do concreto para fazer essa ligação, formando uma imagem icônica, era a solução mais barata que nós podíamos adotar*” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). A marquise flutuante, entretanto, foi levemente deslocada para o centro do projeto, cobrindo o vão entre os dois edifícios e criando uma relação volumétrica ligeiramente assimétrica. Como detalha o arquiteto Paulo Jacobsen, para viabilizar essa solução, foi necessário realizar “*uma equalização das alturas, porque um prédio era mais alto que o outro. Tiramos o último andar do edifício onde era o hospital e equalizamos o último andar da construção da escola com a parte expositiva*” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Como mostram as imagens (**Figura 192**), o último andar do antigo hospital foi literalmente removido, de modo a equilibrar visualmente o conjunto arquitetônico. Para sustentar a nova cobertura, foi preciso realizar um reforço estrutural no Palacete D. João VI. Eram intervenções bastante invasivas. As polêmicas alterações dependeriam da aprovação dos órgãos de patrimônio que, em função dos diferentes níveis de restrições em relação à preservação de ambos os edifícios, adotaram uma dupla abordagem: mais conservadora no Palacete e menos restritiva no Hospital.



Figura 192. Museu de Arte do Rio. Antes e depois das intervenções. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

As drásticas mudanças na fachada do antigo hospital buscaram acentuar a relação de contraste entre o edifício modernista e o palacete eclético, desenvolvendo arquitetonicamente a abordagem dicotômica do museu-escola por meio dos diferentes níveis de transparência visíveis nos dois volumes. Conforme assinalado por Roberto Segre, a “*nova transparência do edifício modernista*” (SEGRE, 2010, p. 180) realça a densidade volumétrica da construção eclética. Em contraste com a liberdade observada no tratamento do antigo hospital, as ações realizadas no palacete assumiram caráter mais conservador. A restauração do edifício, cujas obras se iniciaram em 2010, foi efetuada independentemente do projeto de Bernardes e Jacobsen. Para tanto, foi contratado o arquiteto Wallace Caldas, sócio da empresa carioca Velatura Restaurações, especializada em projetos voltados à preservação e conservação patrimonial (e que posteriormente coordenaria a restauração do Museu da Língua Portuguesa após o incêndio sofrido em 2015). No palacete do porto carioca, foi realizado um extenso projeto voltado à recuperação do invólucro arquitetônico, envolvendo levantamento métrico, mapeamento de danos e patologias da fachada, identificação de cores originais e elementos decorativos do edifício; para além da reconstrução volumétrica do torreão central (ALMEIDA & RIBEIRO, 2013).

Entretanto, o caráter conservativo da intervenção acabou se restringindo ao invólucro externo. Internamente, o edifício foi convertido em uma caixa hermeticamente fechada, que se priva do estabelecimento de conexão visual com o entorno. Nos quatro pavimentos, foi adotado o mesmo esquema de circulação, composto por duas salas expositivas em torno do eixo de

circulação vertical. Nos espaços internos, permaneceram os pilares de ferro originais visíveis ao público que, assim como o conjunto de elevadores e escadas, são os principais elementos responsáveis por conectar o visitante ao antigo edifício. A opção arquitetônica acabou comprometendo a permeabilidade visual tradicionalmente desempenhada pela antiga Inspetoria dos Portos, transformando radicalmente sua espacialidade interior e exterior. Para alguns autores, o Museu de Arte do Rio pode ser considerado um exemplo de tratamento do edifício existente meramente como um invólucro arquitetônico, comprometendo a *“realidade material, histórica e funcional do edifício antigo”* (KAMITA, 2013). A viabilização de tão controversa proposta, entretanto, contou com o apoio do Arquiteto e Urbanista Washington Fajardo, formado pela UFRJ, que atuou como assessor especial do prefeito Eduardo Paes (2009-2017) (ARQ FUTURO, s.d.); como Presidente do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural (2009-12) (FGV, s.d.) e do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (2012-17) (FABRIS, 2017). Como narra o arquiteto Bernardo Jacobsen:

Na época, o prefeito do Rio era o Eduardo Paes. E, segundo me recordo, era o Washington Fajardo que estava no patrimônio. Ele tinha uma visão de arquitetura muito para a frente, ele apoiou muito a nossa ideia. Entendia o que era o projeto de arquitetura, achou legal, e falou: “vamos fazer”. A visão dele ajudou muito a soltar todas essas amarras do patrimônio, liberar o que podia fazer. Se não, o projeto não ia ser aprovado. A aprovação foi bem simplificada. A gente queria respeitar o patrimônio ao máximo, mas o nível de intervenção acabou sendo alto. Se ele tivesse uma visão muito conservadora, com certeza não aprovaria (JACOBSEN, 2021).

Segundo a abordagem de Fajardo, a recuperação dos centros urbanos históricos deve caminhar lado a lado à preservação do patrimônio cultural. Em sua opinião, a Operação Urbana Porto Maravilha apresentava uma real possibilidade de *“inflexão na lógica do desenvolvimento urbano da cidade vigente nos últimos quarenta anos, que é da expansão da cidade”* (FAJARDO, cf. FABRIS, 2017). O arquiteto foi um dos grandes entusiastas das transformações promovidas na região central do Rio de Janeiro em preparação para os Jogos Olímpicos: o redesenho da Praça Mauá, a derrubada da Avenida Perimetral, a criação do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio. Em seu discurso, está presente a necessidade de complementariedade entre as intervenções de caráter monumental, *“que tem essa capacidade simbólica de criar significado para a sociedade inteira”* (FAJARDO, cf. FABRIS, 2017); e da atenção à escala do bairro, relacionada ao cotidiano urbano. O entendimento de Fajardo sobre o projeto do Museu de Arte do Rio e o apoio da Prefeitura acabaram se constituindo como fatores importantes para garantir a viabilização do projeto. Conforme explica o arquiteto Washington Fajardo, *“toda a área da Praça Mauá é especialíssima, o prédio da Polícia Federal é tombado, o Morro da Conceição também. Agora, precisamos valorizar a produção contemporânea de arquitetura. O patrimônio do futuro tem que começar a ser feito hoje”* (FAJARDO, cf. VELASCO, 2020).

O discurso de Fajardo se mostra favorável ao estabelecimento de intervenções contemporâneas em edifícios antigos, marcadas pelo princípio do contraste e que raramente estabelecem conexões harmônicas em relação à materialidade dos prédios existentes. Apesar de geralmente atenderem ao princípio da distinguibilidade da intervenção, formalizado na Carta de Atenas (1931); muitos projetos dessa natureza (incluindo o Museu de Arte do Rio) não se adequam à reversibilidade e mínima intervenção, criando situações ambíguas em termos de apreensão estético-formal do patrimônio edificado. Apesar de o projeto do Museu de Arte de Rio ter recebido duras críticas por parte da comunidade acadêmica (BALSINI, 2015; KAMITA, 2009); o Museu de Arte do Rio foi considerado um dos *“cem projetos mais importantes do ano”* pela *Architecture Now*, além de ter vencido o *Architizer A + Awards – Prêmio Escolha do Público* na categoria “Museu” (2014). O MAR também chegou a ser selecionado para a Bienal de Buenos Aires (BERNARDES ARQUITETURA, acesso em 2021). Apesar dos questionamentos concernentes à complicada relação que o projeto estabelece em termos de preservação do

patrimônio edificado; é importante ressaltar que a ampla divulgação midiática do projeto contribuiu para a construção de um contexto em que ações de realce ou valorização de edifícios de interesse patrimonial podem ser consideradas o mote do “arquipélago pop da cultura de massa” (ARANTES, 2015, p. 161). Esse tipo de intervenção, capaz de causar danos irreversíveis à materialidade do patrimônio edificado, acaba se alinhando à busca pela criação de lugares voltados para a reinvenção contemporânea de elementos culturais, conformando novas centralidades voltadas ao turismo cultural.

O barracão vai virar canteiro¹⁵⁴

A representatividade simbólica da marquise demonstra a capacidade tecnológica da arquitetura aplicada à arquitetura e urbanismo do século XXI, considerando a elevada complexidade que atinge a modelação digital, cálculo estrutural e prototipagem. Entretanto, como narra o arquiteto Paulo Jacobsen, “depois da concepção da onda, vieram todos os problemas de construir uma onda suspensa a 35m de altura. Como construir, como desenhar, como tirar a água da chuva, como fazer que isso se apoie em dois prédios de estruturas diversas numa área de muito vento e muito agressiva em termos de ambiente” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Não era uma questão tecnicamente simples. Foi necessária a execução de uma série de estudos que envolveram o desenvolvimento do sistema de drenagem, traço do concreto, desenho da armadura, impermeabilização, juntas de concretagem, testes de carga e avaliação do comportamento da estrutura em túnel de vento (JACOBSEN ARQUITETURA, 2011). Um dos desafios mais interessantes, entretanto, era o desenho das fôrmas para a construção do elemento suspenso do Museu de Arte do Rio. Em geral, eram usadas fôrmas de madeira para esse tipo de construção. No entanto, “isso estava caríssimo na época, e a gente tinha um problema de orçamento enorme” (JACOBSEN, 2021). Fez-se necessário encontrar um material alternativo ao uso da madeira, que fosse mais acessível e atendesse adequadamente à demanda existente.



Figura 193. Construção da cobertura do MAR dentro dos barracões de escolas de samba.

Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Figura 194. Detalhes da execução de formas para cobertura do MAR.

Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

A solução adotada, novamente, baseou-se no bom e velho ‘jeitinho brasileiro’; entendido aqui como uma maneira inovadora, flexível e criativa de resolver determinados problemas (FLACH, 2012). A construção de fôrmas de isopor “foi ideia do pessoal da engenharia. [...] Não foi uma ideia da arquitetura, nem algo inerente ao projeto” (JACOBSEN, 2021) (**Figura 193/ Figura 194/ Figura 195.** Concretagem do Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.). Naquele momento, estava-se pensando em trabalhar um material leve e maleável, no qual fosse possível literalmente esculpir as ondulações previstas para o projeto. Então, conforme relata Hugo Barreto, “nós nos perguntamos: quem são os melhores escultores do Rio de Janeiro? São os carnavalescos da escola de samba. Chamamos uma família de carnavalescos da Escola Acadêmicos do

¹⁵⁴ Referência à canção “O sertão vai virar mar”, gravada pelo Trio Nordestino, que recupera trecho da obra de Euclides da Cunha, “Os sertões”.

Salgueiro, que esculpiu aquelas grandes alegorias em isopor” (BARRETO, 2021). Conforme descreve o arquiteto Paulo Jacobsen, a solução inventiva derivou de uma necessidade técnica. Afinal, “em função do tamanho, da dificuldade de subir uma coisa que já estava construída, nós apelamos para um carnavalesco de uma grande oficina que fez as fôrmas em isopor” (JACOBSEN, cf. ARQ FUTURO, 2014). Para a construção da cobertura fluida de grandes proporções, foi feita uma fôrma de poliestireno expandido (EPS), executada pelo artista e artesão Carlos Lopes, que coordenou uma equipe de profissionais das escolas de samba do Rio de Janeiro (TÉCHNE, 2003).



Figura 195. Concretagem do Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Essa foi uma das grandes surpresas reveladas por ocasião da construção do Museu de Arte do Rio. Carlos Lopes tinha atuado como artesão na Festa do Boi Garantido (Parintins, Amazônia) e como escultor de alegorias de escolas de samba do Rio de Janeiro (PORTO MARAVILHA, 2012). No depoimento do artista, “inicialmente, eles [os engenheiros] pensaram em utilizar uma fôrma de madeira, mas o projeto ficaria mais caro do que toda a obra do MAR. [...] A partir de diversos estudos, eles chegaram à conclusão de que o projeto poderia ser feito com um isopor de alta resistência. E, como eu tenho muita experiência em isopor, eles me convidaram” (LOPES, cf. PORTO MARAVILHA, 2012). A colaboração com um projeto de construção civil, entretanto, foi um evento excepcional na carreira de Carlos Lopes. Como ele conta, “eu nunca tinha feito nada assim. Trabalho com carnaval, principalmente com carros alegóricos. Na construção civil, é a primeira vez” (LOPES, cf. PORTO MARAVILHA, 2012). Para sua execução, o molde das fôrmas foi dividido em 15 partes, e a equipe composta inicialmente por 33 escultores começou a desenvolvê-la no próprio barracão da escola de samba. A concretagem da marquise ondulada foi acompanhada por aproximadamente 90 profissionais, e durou aproximadamente 13h de trabalho ininterruptas (TÉCHNE, 2003) (**Figura 195/ Figura 196**). Finalizada a obra, os moldes de isopor seriam retirados e poderiam ser reaproveitados no próprio carnaval. O interessante processo de construção da marquise também agregou significado simbólico à intervenção, criando uma potente conexão com a cultura tradicional do samba carioca e permitindo que as técnicas carnavalescas pudessem ser, de forma inovadora e pioneira, aplicadas à arquitetura.



Figura 196. Construção da cobertura do MAR. Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

Contraditoriamente, o projeto desenvolvido a partir de avançadas tecnologias da computação acabou sendo construído de uma maneira radicalmente artesanal. Como observa Bernardo Jacobsen, “e o que os artistas fizeram? Eles recortaram o nosso desenho, um modelo tridimensional, em quadrados de 3X3m, e foram lapidando a mão. Foi fantástico. A gente imaginou que isso seria feito com uma impressora 3D, ou com algum recurso tecnológico, num processo mais controlado. Mas não. Os artistas foram lendo e fazendo, artesanalmente” (JACOBSEN, 2021). A inusitada construção da marquise se mostrou capaz de agregar significado simbólico à intervenção, criando uma interessante conexão com a cultura artesanal do samba carioca. Observou-se, desse modo, o desencadeamento de um processo em que as técnicas carnavalescas puderam ser, de maneira surpreendente, aplicadas à arquitetura. O objeto arquitetônico construído a partir desse processo apresenta caráter único e irrepetível, o que gerou inclusive uma interessante observação de Carlos Lopes. Segundo ele, “assim como as esculturas que eu faço para o carnaval, esta cobertura também é uma obra de arte” (LOPES, cf. PORTO MARAVILHA, 2012). Efetivamente, a marquise do MAR se configura enquanto um objeto de grande interesse estético, plástico e simbólico. Não nos cabe, neste estudo, discutir seu possível *status* enquanto obra de arte. Podemos pontuar, entretanto, que se trata de um elemento que recupera, do ponto de vista formal, as ondas do mar e as montanhas do Rio de Janeiro. Construtivamente, a marquise-onda se tornou um singular testemunho da engenhosidade e inteligência da cultura carioca; mostrando-se capaz de sintetizar, concomitantemente, tecnologia avançada e produção artesanal vinculada a técnicas artísticas presentes na cultura brasileira cotidiana.

Um museu com escola, uma escola com museu?

A abordagem dicotômica do projeto (dividido em dois volumes principais, unidos por uma marquise suspensa) implicava em outra relação do ponto de vista semântico: a constituição de um museu-escola (**Figura 197**). No antigo hospital, está situada a Escola do Olhar; no Palacete, as áreas expositivas. Como vemos, o binômio arte-educação, intrinsecamente estruturante à concepção do museu, era explicitado pela arquitetura por meio da própria distribuição programática. Como explica a arquiteta Larissa Graça, “a escola e o museu têm a mesma importância e isso se reflete na arquitetura. No MAR, os dois programas ocupam volumes equivalentes, 50% a 50%, e são unidos por uma marquise” (GRAÇA, 2019). O percurso proposto no projeto reforça os significados simbólicos então pretendidos. Ao entrar no museu, o visitante deve subir pelos elevadores do edifício modernista, atingir o mirante da Baía de Guanabara e descer por dentro do pavilhão expositivo. A abordagem binária do museu-escola acabou se tornando um dos princípios fundamentais de estruturação museológica, buscando criar um caminho que permitisse às pessoas acessar o universo artístico por meio da educação. Externamente, a aproximação dualista pode ser vista pelos diferentes níveis de transparência entre os dois volumes arquitetônicos: a leveza do remodelado hospital, em contraponto à densidade volumétrica do edifício eclético (LUPO, 2021). Essa distinção pode ser vista, inclusive, no que se refere à conexão com a paisagem: a maior integração visual da escola com o porto carioca (que enquadra as belas vistas da Praça Mauá), em contraponto ao isolamento completo do museu (totalmente vedado em relação à paisagem circundante).



Figura 197. Um museu com escola ou uma escola com museu? Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017, p. 13.

A escola é aberta; a exposição é completamente fechada. Nos interiores, persiste a referida dualidade. As salas da escola apresentam linguagem contemporânea ascética, mantendo a conexão visual com o entorno; enquanto o interior do edifício expositivo evoca o modelo do cubo branco, estimulando a imersão do visitante na narrativa expográfica por meio da desconexão com o ambiente externo (e com o próprio invólucro edificado). Para alguns autores, este projeto pode ser considerado um exemplo de tratamento do edifício enquanto invólucro arquitetônico, o que contribui para apagar “a realidade material, histórica e funcional do antigo edifício” (KAMITA, 2013). Havia a intenção de atribuir certo caráter pedagógico e inclusivo ao Museu de Arte do Rio, contribuindo para a integração social da comunidade em torno da instituição. Como indica o testemunho de Paulo Herkenhoff, “a ideia de fazer um museu com escola foi do Zé Roberto Marinho” (HERKENHOFF, 2021). A escola, segundo Leonel Kaz, “não era uma Escola de Arte. Era a ideia de o aluno entrar com outro olhar para a cidade que deve lhe pertencer; era um olhar lato senso, filosófico” (KAZ, 2021). De acordo com o curador, participaram da concepção da Escola do Olhar o artista plástico Vik Muniz e a filósofa Nigge Loddi. Em sua visão,

“o olhar não é apenas a contemplação, é ser arrebatado pela cidade, pelo entorno. A percepção pode ser modificadora” (KAZ, cf. VELASCO, 2010).

A visão estabelecida para o projeto pedagógico do Museu de Arte do Rio recuperava a perspectiva do educador Paulo Freire, que entende os processos de aprendizagem como fundamentais para garantir a emancipação do indivíduo, estimulando seu raciocínio analítico e crítico. Conforme enuncia a Fundação Roberto Marinho, “*inspirados em Paulo Freire, acreditamos que a educação e a arte, sozinhas, não podem mudar o mundo; mas se elas nos ajudarem a mudar nossa maneira de ver o mundo, poderão nos ajudar a mudá-lo*” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013b, p. 5). A abordagem proposta pretendia contribuir com o fortalecimento do museu enquanto espaço de educação não-formal, buscando com a flexibilidade metodológica favorecer a partilha de experiências e aprendizagem lúdica (RAGONE, 2018). A concepção se alinhava aos objetivos da fundação carioca, unindo dois dos principais eixos estruturadores da atuação institucional: educação e patrimônio. Tal perspectiva está claramente descrita no catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte do Rio, “Rio de Imagens: uma paisagem em construção”. Conforme indica o seguinte trecho: “*escola e museu, educação e patrimônio: as duas pontas que unem o Museu de Arte do Rio são também dois dos principais pilares que sustentam a atuação da FRM nos seus mais de 30 anos de existência*” (HERKENHOFF, 2013, p. 5). A ênfase ao papel educativo proposta para o MAR se mostra coerente aos objetivos desenvolvidos pela Fundação nas outras instituições museológicas concebidas. Não por acaso, a representação do museu-escola se apoiou na apresentação de uma molécula de DNA; remetendo, ao menos no nível semântico-discursivo, ao DNA da própria Fundação Roberto Marinho.

A encomenda recebida do prefeito carioca era significativamente diferente. A Pinacoteca do Rio seria uma instituição cunhada aos moldes ‘tradicionais’, e deveria se ancorar na formação de uma coleção material sobre a história do Rio de Janeiro. Não seria um museu-experiência, apesar de pretender estimular a frequência de públicos diversos. Nesse sentido, abriu-se um duplo desafio que deveria guiar a atuação institucional da Fundação Marinho. Mais uma vez, tentou-se formar uma coleção material no século XXI; assim como foi cogitado no início das discussões do Museu do Futebol, sem sucesso. O caso do MAR é específico dentre os museus da Fundação Roberto Marinho, sendo o único exemplar que pretendeu trabalhar o tema da educação em museus de maneira dissociada da expografia audiovisual. A saída encontrada para essa questão foi adotar uma abordagem dicotômica. Seria criado “*um museu com escola, ou uma escola com museu?*” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013a, p. 14). Afinal, o MAR pretendia se apresentar à sociedade como “*um museu que ensina e uma escola que coleciona arte*” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017, p. 13). A falsa dúvida se apresenta como um sofisma, a partir do qual a direção cultural do museu passou a criar seus aforismos (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018). Desse modo, a arte é vista como agenciamento da educação, e a educação é voltada para a agenda da arte.

Para a conceituação do museu-escola, foi fundamental a atuação do curador Paulo Herkenhoff, que quase chegou a colaborar no projeto do Museu da Língua Portuguesa. Sua jornada no equipamento da Estação da Luz, entretanto, não foi possível devido à sua atuação como curador no MOMA-NY (1999-2002) (GIOIA & MARTÍ, 2008). Como afirma Hugo Barreto, “*a origem do MAR teve um trabalho muito próximo ao Paulo Herkenhoff, que é uma figura incrível. Muito da concepção do MAR se deve ao Herkenhoff. Ele era conselheiro da Fundação Roberto Marinho e se envolveu desde o início do projeto*” (BARRETO, 2021). Junto aos representantes da Fundação Roberto Marinho, Herkenhoff participou como jurado do concurso do MIS-Copacabana. Nascido no Espírito Santo e formado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Herkenhoff manteve em paralelo à sua atuação no campo jurídico uma respeitável carreira voltada à historiografia, crítica e teoria de arte. Merece destaque sua participação como curador da 24ª Bienal de Arte de São Paulo (1998), Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE (1983-85), Diretor Cultural da Fundação Eva Klabin (1985-1999) e Diretor do Museu Nacional de Belas Artes (2002-06). De acordo com o curador, “*eu trabalhei mais de um ano nesse projeto como voluntário, indo todos os dias à Fundação Roberto Marinho. [...] Eu trabalhava pensando os espaços do MAR*” (HERKENHOFF, 2021). Na visão do curador (que se

tornou o primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio, entre 2013 e 2016), o novo projeto tinha a potencialidade de resgatar a tradição carioca de construir museus conectados à educação. Em suas palavras:

O Rio de Janeiro tem uma tradição de museus de arte com escola. O primeiro é o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que foi fundado pela Missão Francesa quando o [Joaquim] Lebreton vem e traz cerca de noventa peças para a Academia [de Belas Artes]. E esse prédio, do MNBA, tinha a função de juntar a escola e o museu. [...] Depois, teve o Museu de Arte Moderna (MAM), do [Affonso Eduardo] Reidy, que foi projetado com a escola. [...] Quando eu fui para o Museu de Arte do Rio, eu tinha essa experiência do [Museu Nacional de] Belas Artes e do Cais das Artes (HERKENHOFF, 2021).

A proposta de conectar os programas do museu de arte e escola era uma questão buscada por Herkenhoff em outros de seus projetos que, por diversas razões, acabaram não se realizando. Conforme o depoimento do curador:

Quando eu pensei na escola do [Museu Nacional de] Belas Artes, eu chamei a Evelyn Ioschpe para fazer o trabalho. A ideia era trazer uma escola pública para o museu. Mas, quando o projeto foi avançando, algumas pessoas simplesmente sumiram. [...] Eu também já queria ter feito isso no MAM, e cheguei a conversar com o Maurício Segall. O Museu Lasar Segall tem um departamento de educação muito forte. E, na FUNARTE, quando eu trabalhei, tinha um projeto também de escola, de escolaridade, que a [Maria] Edméa Falcão, que foi diretora da FUNARTE e com quem eu trabalhei, apoiava muito. Era um projeto dirigido pela Ana Lucia [Niemeyer], neta do Oscar Niemeyer. Eu sempre estive muito perto da educação (HERKENHOFF, 2021).

A Escola do Olhar, proposta para o Museu de Arte do Rio, sintetizava alguns objetivos estabelecidos pelo curador, não realizados em outras ocasiões. Tratava-se de um lugar de experimentação e provocação, voltado para a formação continuada de professores, com foco na rede pública de ensino. Por meio da coleta, registro, pesquisa e preservação de bens culturais, pretendia-se ampliar a integração e aproximação com os moradores do entorno (INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA, 2018). Como esclarece o diretor executivo do MAR, Luiz Fernando de Almeida, *“diferentemente dos outros museus, o MAR tem um programa educativo, não se restringe a um ponto secundário. As exposições são pensadas sob a ótica da arte e da cultura como parte do processo de inclusão no espaço urbano. O MAR é um museu que, metaforicamente, se relaciona com o mar e o porto e complementa a paisagem”* (ALMEIDA, cf. CRISTINA, 2013).

O Programa “MAR na Academia”, por sua vez, pretende explorar a relação estabelecida entre museu e instituições de ensino formal, em seus diversos níveis. Outra vertente importante relacionada a essa perspectiva é a integração à “Universidade das Quebradas”, da UFRJ. Alguns programas específicos desenvolvidos pelo museu pretendem, ainda, ampliar a relação estabelecida com o território, tais como o “Vizinhos do MAR” (que estimula o desenvolvimento de ações junto aos moradores da região portuária – incluindo Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju). Outra ação é o “Café com os Vizinhos”, que acontece uma vez por mês, reunindo os moradores do entorno (GRAÇA, 2019). De acordo com a arquiteta Larissa Graça, é fundamental o desenvolvimento dessa relação com o território, justamente porque *“existe uma certa resistência quanto a museus de arte; por isso, essas ações educativas são tão importantes”* (GRAÇA, 2019). Outras políticas de inclusão, tais como o estabelecimento de um dia de gratuidade por semana, contribuem para a ampliação do acesso ao MAR.

No Museu de Arte do Rio, o programa educativo e as ações territoriais são as principais pontes de conexão da instituição com o público. Internamente, a aproximação museográfica ao modelo do cubo branco e a apresentação de coleções materiais conferem um caráter distinto dessa

instituição em relação aos demais equipamentos culturais concebidos pela FRM, sobretudo no que diz respeito à adoção de uma linguagem expográfica menos lúdica e próxima ao universo do entretenimento. Apesar da ênfase ao viés educativo, o Museu de Arte do Rio apresenta um caráter singular e próprio dentro do conjunto de instituições concebidas pela fundação carioca. Essa foi a única instituição que conseguiu dar conta de criar novos processos de colecionismo material na contemporaneidade; apesar de essa possibilidade ter sido aventada para algumas das outras instituições, como o Museu do Futebol. A materialidade dos acervos colecionados no MAR implica em dinâmicas de gestão e apresentação de coleções completamente diferentes em relação aos demais museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho. A atmosfera, a ambiência, a postura e o perfil socioeconômico e cultural dos visitantes que frequentam o MAR apresenta características distintas em relação, por exemplo, ao vizinho Museu do Amanhã¹⁵⁵. Com a experiência do MAR, porém, outras questões passaram a ser incorporadas como premissas para o desenvolvimento dos equipamentos museais encabeçados pela Fundação Roberto Marinho; influenciando a tomada de novos caminhos para a arquitetura museal.

A certificação LEED, uma questão para a FRM

A busca pela sustentabilidade ambiental se tornou uma questão importante para o pensamento dos museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho. A pauta ecológica se converteu em uma premissa fundamental para a agenda da arquitetura contemporânea, considerando a necessidade de reflexão sobre os efeitos nocivos da especulação imobiliária para o desenvolvimento das cidades, a expansão descontrolada das manchas urbanas, a acentuação dos processos de degradação ambiental, o declínio da qualidade de vida nas cidades e a aceleração da urbanização informal (MONTANER & MUXÌ, 2014). Os desafios impostos pela crise ecológica na atualidade trazem, efetivamente, a necessidade de se refletir sobre o compromisso da prática arquitetônica em relação à preservação do meio ambiente, ampliando a demanda pela conscientização quanto aos limites do crescimento, poluição e consumo de recursos naturais. Nos anos 1960, o ambientalismo se consolidou como uma questão política, mobilizando a atenção de diversos grupos sociais para o assunto. A partir da década de 1990, o conceito de sustentabilidade tem sido incorporado, com progressiva ênfase, como um tema fundamental para o pensamento da arquitetura e urbanismo. A Conferência Rio-92, sediada na capital fluminense, foi um marco importante para o desenvolvimento de certificações ambientais aplicadas à construção civil. Em 2012, a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (Rio + 20) posicionou novamente o Brasil como o centro das discussões internacionais sobre questões ambientais a nível global.

Mudanças climáticas, emissão de gases estufa, aumento dos níveis do mar e alterações nas condições de vida do planeta trazem a necessidade de incorporar a discussão sobre a sustentabilidade às práticas relacionadas à construção civil, buscando reduzir os impactos socioambientais propiciados pelo setor. Segundo dados da *Worldwatch Institute* (2012), a construção civil consome cerca de 1/3 dos recursos naturais do planeta (BRASILEIRO & MATOS, 2015). De acordo com o Relatório Global de Status da ONU para Edifícios e Construção (2019), o setor apresenta maior parcela de uso global de energia (36%) e emissões de gás carbônico (39%) (ZANDONAI, 2020). Conforme apresenta o Ministério das Cidades (2021), os detritos de construção e demolição representam, no Brasil, entre 51% e 70% dos resíduos sólidos urbanos, contribuindo para a degradação do meio ambiente (CARDOSO, GALLATO & GUADAGNIN, 2014). Torna-se importante incorporar a arquitetura à lógica da sustentabilidade, contribuindo para a promoção do reequilíbrio ecológico e ambiental. Em paralelo à globalização, observa-se o aumento da pauperização e da desigualdade socioeconômica. Segundo dados da Organização das Nações Unidas (2020), estima-se que 1/3 da população mundial residente em áreas urbanas viva em assentamentos informais e favelas. Até 2050, a previsão é que mais de 70% da população mundial habite zonas urbanas (ONU,

¹⁵⁵ Observação feita a partir de estudos realizados no Museu de Arte do Rio e no Museu do Amanhã, em 2019, por ocasião de bolsa concedida pelo programa “Amanhã em Pesquisa”.

2019). Nesse sentido, torna-se essencial a inclusão da agenda ambiental na pauta da construção civil, buscando o alinhamento aos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da ONU (ONU, s.d.).

O campo da arquitetura, em particular, apresenta grande potencial de contribuição para o enfrentamento da escassez de recursos e mudanças climáticas. O compromisso com a responsabilidade ambiental deve nortear a prática profissional, buscando incorporar temas como: o paradigma da reciclagem, o uso de tecnologias sustentáveis, a configuração de tipologias bioclimáticas, a adaptação ao entorno, o uso de materiais renováveis, a redução do impacto ambiental e consumo energético, a atenção à manutenção dos edifícios e substituição de componentes, bem como o incremento do controle sobre a certificação de energia e origem de recursos (MONTANER & MUXI, 2014). O estímulo a práticas sustentáveis se consolida como uma fundamental diretriz para o pensamento contemporâneo da arquitetura. Entretanto, é importante pontuar que as discussões sobre sustentabilidade aplicada à arquitetura na era da globalização têm se concentrado, fundamentalmente, no estabelecimento de uma série de metodologias de certificação desenvolvidas nas últimas décadas, buscando a criação de parâmetros avaliativos que estimulem a inclusão de critérios socioambientais no setor da construção civil, a eficiência energética e o bom desempenho dos edifícios.

Como caso exemplar, podemos citar a Certificação LEED (*Leadership in Energy and Environmental Design*), criada pelo *Green Building Council (GBC)*; a Certificação BREEAM (*Building Research Establishment Environmental Assessment Method*), desenvolvida pelo *Building Research Establishment*; a Certificação WELL *Building Standard*, lançada pelo *WELL Building Institute*; o selo Aqua (Alta Qualidade Ambiental), desenvolvido pela *Démarque HQE*; entre outros. A definição de padrões para aferir a adequação de edifícios às premissas da sustentabilidade, em nível internacional, levou à criação de parâmetros globais e nacionais para a avaliação do desempenho de edifícios. Os principais benefícios ambientais presentes nessas construções são: a diminuição do consumo de água potável, o aproveitamento de iluminação e ventilação naturais, a redução do uso de ar-condicionado (quando possível), a captação e reuso de águas das chuvas, entre outros fatores.

No Brasil, a certificação LEED vem se consolidando como uma das mais populares. O país ocupa o quarto lugar no *ranking* mundial de selos LEED (ficando atrás apenas de China, Canadá e Índia) (GBC, 2018). De origem estadunidense, o selo criado em 1993 pretende estimular a consciência ambiental aplicada à arquitetura e, atualmente, é adotado como padrão internacional de sustentabilidade em aproximadamente cento e sessenta países. O processo de certificação, regularmente revisado, fundamenta-se no atendimento a critérios obrigatórios e opcionais, favorecendo o desenvolvimento de soluções inovadoras. São condições para garantir a certificação: uso racional de recursos naturais, compromisso com redução de emissões de carbono, uso de materiais renováveis/ de baixo impacto ambiental, gestão de resíduos, bem-estar dos usuários e da população local. As tipologias de certificação LEED mais utilizadas no Brasil são a BD+C (*Building Design and Construction*), voltadas para novas construções e reformas; ID+C (*Interior Design and Construction*), dedicada a espaços internos; O+M (*Operations and Maintenance*), para Operação e Manutenção de empreendimentos e ND (*Neighborhood Development*), para o desenvolvimento de bairros (GBC, 2021). Os parâmetros avaliados podem ser distribuídos entre pré-requisitos obrigatórios e créditos¹⁵⁶. Um edifício *Certified* obteve entre 40 e 49 pontos; uma construção que alcançou o selo LEED *Silver*, entre 50 e 59; o selo LEED *Gold*, entre 60 e 79; e o *Platinum*, mais de 80 pontos.

A partir dos anos 2010, a Fundação Roberto Marinho passou a demonstrar grande interesse pelo incentivo à implantação da certificação LEED na arquitetura brasileira, enunciando uma tentativa de alinhamento da produção nacional ao pensamento global hegemônico sobre o tema da sustentabilidade. Segundo a coordenadora de projetos e obras da FRM, Claudia Coutinho, “a Fundação Roberto Marinho busca o conceito sustentável aplicado à arquitetura e tomamos a decisão

¹⁵⁶ Os créditos são recomendações que, quando atendidas, garantem pontos extras à edificação.

de agregar sustentabilidade a todos os nossos museus” (COUTINHO, cf. O GLOBO, 2014). Como explica a arquiteta carioca Lucia Basto, a questão da sustentabilidade emergiu para a Fundação Marinho a partir dos projetos realizados no Rio de Janeiro. De acordo com Basto, “*uma outra coisa que a gente agregou quando chegou ao Rio [de Janeiro] é toda a questão da legislação, acessibilidade e sustentabilidade aos projetos. Buscamos fazer os projetos de forma sustentável. Isso tudo incorporando muito o olhar da integração do que estava acontecendo ao redor, fazendo de forma contemporânea*” (BASTO, 2021). Novamente, vemos que a conduta adotada pela fundação carioca buscou conectar a produção arquitetônica brasileira a temas recorrentes no âmbito da arquitetura internacional globalizada; privilegiando esse alinhamento em detrimento de outras posturas possíveis; isto é, o estabelecimento de uma visão crítica sobre o tema ou a busca de caminhos alternativos, por exemplo.

É interessante observar que o depoimento da arquiteta Lucia Basto conecta o viés sustentável atribuído aos projetos cariocas da FRM a temas amplamente divulgados pela mídia da época. O discurso da sustentabilidade, eventualmente mobilizado para mascarar ações que favorecem a especulação imobiliária em determinadas zonas da cidade, era um tema frequentemente recuperado pelas elites econômicas e governamentais que planejavam os megaeventos esportivos que aconteceriam no Rio de Janeiro na década de 2010. Diante desse contexto, tanto a Copa do Mundo de 2014, quanto os Jogos Olímpicos de 2016, incorporaram fortemente a retórica da sustentabilidade ambiental, prometendo ações voltadas para a realização de “jogos verdes” (LUPO, 2021). Apesar do ocasional esvaziamento desse conceito, trata-se de um tema inexoravelmente importante, e que vem sendo discutido, no âmbito internacional, em eventos como Eco 92 e Rio + 20. A cidade do Rio de Janeiro também integra o grupo C40, que reúne cidades com potencial de atuação frente às mudanças climáticas. O discurso ambiental foi incorporado ao Plano Diretor de Desenvolvimento Sustentável do Município, instituído pela Lei Complementar nº 111/2011 e, sem dúvidas, o esforço empreendido nesse sentido é fundamental para promover uma mudança de postura efetiva que contribua para a conscientização acerca da importância da sustentabilidade ambiental para o planejamento das cidades e da arquitetura dos edifícios, de modo geral.

Sob esse aspecto, é recorrente na bibliografia de referência consultada a crítica aos usos de certificações ambientais como elemento distintivo, voltado à valorização de projetos associados ao *marketing* urbano. Em alguns casos, certificações verdes têm sido mobilizadas como alavancas de ações especulativas, atestando a responsabilidade ética de seus promotores como estratégia para agregar valor aos empreendimentos. O conceito de “*greenwashing*” ou “lavagem verde” (PAVIANI, 2019) parte da mobilização da preocupação ambiental como uma estratégia para o alavancamento de negócios. No campo da arquitetura e urbanismo, a busca por certificações ambientais de amplo reconhecimento internacional frequentemente tem sido mobilizada como procedimento para legitimar processos de revitalização de regiões urbanizadas que favorecem usos especulativos e predatórios do território, estimulando a ocorrência da gentrificação, sobretudo em países periféricos. O “*marketing verde*” tem se convertido em um rentável segmento de atuação profissional, que confere visibilidade a empresas preocupadas com questões ambientais e amplia a lucratividade da concepção de projetos que apresentam a pauta ecológica como uma característica diferencial.

Nesse sentido, é importante pontuar que o posicionamento da Fundação Roberto Marinho assume uma condição paradoxal. Ao incorporar a sustentabilidade como tema de projeto, busca alinhar-se ao discurso hegemônico amplamente difundido pela mídia global; expressando, porém, uma postura de responsabilidade ambiental perante a sociedade. Apesar disso, considerável parte de suas intervenções (sobretudo no que diz respeito à criação de novos museus), insere-se em contextos eventualmente alinhados aos interesses do capitalismo especulativo. Em apresentação realizada por ocasião do *workshop* Arquitetura e Técnicas Museográficas, organizado pelo *International Committee for Architecture and Museum Techniques* (ICAMT) em 2016, a gerente de produção da Fundação Roberto Marinho, Deca Farroco, esclareceu aspectos acerca da visão institucional sobre o tema da certificação LEED aplicada a museus. O selo LEED

vem se consolidando na agenda da arquitetura contemporânea em diversos países e pode trazer benefícios importantes para o planejamento de instituições culturais; seja do ponto de vista econômico (por conta redução de custos operacionais relacionados ao consumo de água e luz); social (devido à melhoria nas condições de segurança e saúde dos ocupantes do edifício) e ambiental (ao privilegiar a redução da extração de recursos naturais, a queda no consumo de água e energia, o uso de materiais e tecnologias de baixo impacto ambiental, bem como a diminuição, tratamento e reuso dos resíduos provenientes da construção civil) (FARROCO, 2016).

Esses temas assumem grande importância para o pensamento de uma arquitetura menos nociva e mais integrada ao meio ambiente. Logo, lançá-los como premissa para a construção de novos equipamentos culturais parece um esforço positivo voltado à conscientização ambiental e à promoção de práticas sustentáveis associadas à arquitetura de museus no Brasil; sobretudo considerando-se o alto nível de exigência e o grande esforço laboral necessário para se atingir a pontuação suficiente exigida pelo *Green Building Council* para a obtenção das certificações. Inserir-se nesse tipo de processo demanda uma grande capacidade de profissionalismo no que diz respeito à gestão de projetos e, sob esse aspecto, a Fundação Roberto Marinho obteve êxito, até o momento, em todas as empreitadas de certificação ambiental de edifícios em que se envolveu. Como sabemos, o MAR foi o primeiro projeto a conseguir obter a certificação LEED, na categoria *Silver* (VERTICCHIO, 2014), e conquistou “a primeira certificação internacional LEED na América Latina para museus” (O GLOBO, 2014). O Museu do Amanhã foi o primeiro museu brasileiro a receber o selo LEED *Gold* (MUSEU DO AMANHÃ, s.d.). A reconstrução do Museu da Língua Portuguesa, depois do incêndio sofrido em 2015, recebeu a certificação LEED na categoria *Silver* (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2018). O projeto em andamento do novo MIS também é candidato a receber a certificação LEED (DELAQUA, s.d.).

A experiência do Museu de Arte do Rio foi pioneira nesse aspecto, dentre os demais projetos coordenados pela fundação carioca. Ao MAR, foi conferida a certificação *LEED Existing Buildings – Operation and Maintenance* (LEED para Edifícios Existentes – Operação e Manutenção); que busca maximizar a eficiência e operacionalidade das intervenções arquitetônicas, pretendendo reduzir custos e impacto ambiental. Particularmente, tal categoria demonstra um especial avanço nas discussões sobre a sustentabilidade aplicada à arquitetura, pois considera o reaproveitamento de infraestruturas existentes como uma solução possível para a minimização dos impactos ambientais provenientes da demolição de edificações e construção de novas arquiteturas. A certificação contempla aspectos do edifício já ocupado e aborda práticas operacionais, como propostas de adequações e recertificação anual. Dentre as categorias previstas pela certificação LEED, essa confere maior peso ao uso racional da água, e menor peso a materiais e recursos. No projeto do MAR, os arquitetos lançaram mão de soluções específicas voltadas à sustentabilidade, tais como: o uso de pedras brancas portuguesas na cobertura e no térreo do edifício, o acondicionamento da Escola do Olhar com um vidro tecnológico que filtra o calor dos raios solares, a implantação de um sistema de ar condicionado eficiente, a automação do sistema de iluminação, a previsão de captação de água da chuva e sistemas de reuso, o uso de madeira certificada ESC ao longo do projeto, a adoção de tijolos reciclados, o reaproveitamento de materiais, a construção de um bicicletário e a ausência de estacionamento para desestimular o uso de automóveis (REVISTA PROJETO, 2014).

A atuação da Fundação Roberto Marinho, nesse aspecto, chama atenção por enfrentar processos de certificação ambiental que, no contexto brasileiro, nem sempre são simples. No Brasil, de um modo geral, observam-se dificuldades para a efetivação dos sistemas de certificação sustentáveis: falta de incentivos governamentais e interesse político, resistência à mudança de postura, elevados custos que envolvem a certificação ambiental de edifícios (em comparação a edificações não certificadas), longos processos envolvidos na obtenção dos certificados e dificuldades verificadas no diálogo entre construtoras, incorporadoras e mercado consumidor (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2011). Ademais, existe uma reduzida quantidade de profissionais e fornecedores de materiais certificados no mercado brasileiro, o que transforma os processos

de certificação ambiental em grandes desafios. Por outro lado, alguns autores pontuam aspectos críticos sobre a implantação da certificação LEED no Brasil, considerando como problemática a predominância da abordagem de fatores ambientais na pontuação, em detrimento de critérios sociais e econômicos (ROCHA, 2016). Outra questão importante que envolve essa reflexão são os problemas decorrentes da transposição de modelos de certificação ambientais desenvolvidos em países centrais a nações em desenvolvimento, que apresentam diferentes condições climáticas, ambientais e socioeconômicas, de um modo geral. Além disso, outro aspecto crítico importante é o fato de a certificação LEED priorizar critérios voltados à alta tecnologia e inovação, para a qual países centrais apresentam melhores condições econômicas e incentivo ao desenvolvimento de pesquisas em relação a países periféricos. Sob esse aspecto, a difusão global dos modelos de certificação sustentável internacionais reforça o estabelecimento de relações desiguais entre países centrais e em desenvolvimento, contribuindo para a permanência do desequilíbrio no concerto internacional das nações.

Por fim, é interessante pontuar que os museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho não parecem se associar diretamente à “retórica da sustentabilidade” do ponto de vista estético; isto é, incorporando soluções como telhado verde ou jardins verticais, que são facilmente identificáveis pelo público não-especializado como associadas a edifícios verdes. Em nenhum dos casos analisados por este estudo existe uma tentativa de conexão direta entre o discurso ambiental e a composição plástica do edifício (como existia, por exemplo, no Pavilhão da Humanidade). A condição paradoxal em que a fundação carioca se insere, nesse contexto, busca o alinhamento ao discurso hegemônico global sobre o tema da sustentabilidade, visto como uma estratégia para legitimar a atuação institucional e contribuir para a melhoria de sua imagem perante a sociedade. Entretanto, como temos pontuado ao longo desta tese, esse conjunto de ações se configura de maneira sutil e indireta; tanto que a própria arquitetura dos museus analisados se afasta de um discurso ambientalista demasiadamente explícito ou literal. Apesar da enunciada preocupação ambiental, os museus coordenados pela fundação carioca coexistem com processos de valorização do território que podem favorecer ações especulativas. E, mais uma vez, podemos pontuar que a fundação carioca demonstra notável capacidade de enfrentar as particularidades da sociedade brasileira e tornar possível a viabilização de ideias e projetos no contexto nacional. Para tanto, destaca-se o profissionalismo e comprometimento de uma equipe de profissionais enxuta, que se mostrou capaz de enfrentar desafios complexos. A obtenção de certificados ambientais internacionalmente reconhecidos atesta, de alguma maneira, “o padrão Globo de qualidade” almejado em suas intervenções. Entretanto, apesar de reconhecermos o papel importante desse agente no contexto da produção cultural brasileira nas duas primeiras décadas do século XXI; é importante frisar que as ações da Fundação Roberto Marinho privilegiam o alinhamento (e não o questionamento crítico), do discurso hegemônico vinculado ao capitalismo globalizado internacional.

Em meio a protestos, a inauguração do MAR

A pedra fundamental do Museu de Arte do Rio foi lançada no dia 01 de março de 2010 (G1, 2010). A data estipulada coincidia com 445º aniversário da capital carioca. Exatamente três anos depois, em 01 de março de 2013 (DAVID, 2013), o MAR foi inaugurado no coração da cidade do Rio de Janeiro. Da solenidade, participaram a então presidente Dilma Rousseff, o governador do Estado Sérgio Cabral, o prefeito Eduardo Paes, a Ministra da Cultura Marta Suplicy e o presidente da Fundação Roberto Marinho, José Roberto Marinho (**Figura 198**). Estavam presentes outros tantos convidados, que incluíram personalidades conhecidas como Gilberto Gil, Regina Casé, Estevão Ciavatta, Gloria Maria, Adriana Varejão e Fernanda Torres (UOL, s.d.). Na ocasião, o museu exibiu quatro exposições distintas. No terceiro andar do Palacete D. João VI, foi montada a mostra “Rio de Imagens: uma Paisagem em Construção”, que contou com curadoria de Carlos Martins. A exposição buscava recuperar o imaginário despertado pela capital fluminense em seus visitantes e moradores. No segundo pavimento, os curadores Leonel Kaz e Luciano Migliaccio planejaram a mostra “O colecionador”, que apresentava ao público as coleções de Jean Boghici (CORREIO BRAZILIENSE, 2013). O projeto contou com cenografia da dupla Daniela Thomas e Felipe Tassara, antigos colaboradores da Fundação Roberto Marinho. No primeiro pavimento, a exposição “Vontade Construtiva na Coleção Fadel” foi concebida pelos curadores Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru. Já no térreo, o visitante encontrava a exposição “O abrigo e o terreno”, de Herkenhoff e Clarissa Diniz, que pretendia apresentar diferentes perspectivas do Rio de Janeiro.



Figura 198. Inauguração do Museu de Arte do Rio. Aparecem na fotografia: Hugo Barreto, Dilma Rousseff, Eduardo Paes e Marta Suplicy. Fotografia: Beth Santos. Fonte: O GLOBO, 2013.

O Museu de Arte do Rio foi a primeira obra inaugurada do Porto Maravilha. Diversos discursos laudatórios foram proferidos por ocasião da inauguração do novo museu planejado pela Fundação Roberto Marinho. “Convido a todos a brincar e mergulhar nesse MAR” (MARINHO, José Roberto, cf. PORTO & TORRES, 2013) – disse o presidente da fundação carioca. O então Secretário Municipal da Cultura, Sérgio Sá Leitão, destacou a conexão entre o Museu de Arte do Rio e a cultura carioca. Segundo ele, “trata-se de uma instituição de excelência, desde o projeto arquitetônico à formação das equipes e da coleção que será exibida, que tem como personagem principal o Rio de Janeiro. É um museu que dialoga com a cidade e isso é inédito. Não falamos de um museu estagnado, mas algo em constante movimento” (LEITÃO, cf. DAVID, 2013). Nas palavras da presidente Dilma Rousseff, “o Rio [de Janeiro] tem várias marcas que fizeram a história dessa cidade. Temos, por exemplo, o Aterro do Flamengo e os túneis, que vieram para unir os contrastes do Rio. A partir de agora, o MAR e sua grande e bela onda se juntará a essas marcas, seus visitantes terão a

oportunidade de conhecer a alma artística do Rio de Janeiro através de obras que retratam o apreço de uma cidade por seu povo” (ROUSSEF, cf. DAVID, 2013). A fala de Dilma se alinhava ao discurso proferido pelo então prefeito Eduardo Paes, que igualmente conferia ao equipamento cultural o pretendido caráter de ícone de transformação do porto carioca. De acordo com Paes:

Esse é o primeiro ícone forte da Região Portuária, que está renascendo. Acredito que uma cidade sem Centro é uma cidade sem alma, e agora o Rio volta a olhar para o seu Centro graças ao talento do seu povo e à criatividade da nossa gente, o que representa um sinal de rejuvenescimento e de renascimento dessa cidade. O MAR e a Escola do Olhar são só o primeiro símbolo de uma transformação que está na alma de todos os cariocas (PAES, cf. DAVID, 2013).

Do lado de fora, porém, é importante destacar que a inauguração do MAR ocorreu em meio a protestos. Na ocasião, manifestantes se agruparam na frente do recém-concluído museu, portando cartazes com os dizeres “O Rio não está à venda” (NADDEO, 2013), “Revitali\$ar para quem?” e “Pega ladrão: fora Cabral” (O GLOBO, 2013). Os manifestantes tomavam como pauta a luta pelo direito à cidade e a oposição ao conjunto de ações voltadas à especulação imobiliária e segregação socioespacial realizadas com o objetivo de preparar a cidade para a recepção de megaeventos esportivos (**Figura 199**). Os eventos antecederam a onda de protestos que eclodiram no Brasil em junho de 2013 (TEIXEIRA, 2017); alguns deles articulados pelo Comitê Popular da Copa e Olimpíadas, que organizou manifestações em diversas capitais brasileiras (tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Brasília, Fortaleza e Recife). Os manifestantes se posicionavam contra ações de remoção, violação de direitos humanos e gastos desenfreados associados à realização de megaeventos esportivos. Como indica o Dossiê publicado pelo referido Comitê, intitulado “Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão”: “por trás de toda essa máscara de sustentabilidade [...] percebe-se um legado de violações socioambientais, [...] promovendo a mercantilização da cidade por meio da mercantilização do seu meio ambiente” (COMITÊ, 2015, p. 96). O referido trecho contribui para a reflexão acerca do papel assumido pelo discurso da sustentabilidade no caso do próprio Museu de Arte do Rio.



Figura 199. Inauguração do MAR, em meio a protestos. Março de 2013. Captura de tela. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A790i-YLXT0>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Figura 200. Abraço coletivo no MAR. 2019.

Disponível em: <<https://www.l.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/artistas-e-visitantes-fazem-abracaco-em-defesa-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Justamente por ser o primeiro grande projeto que passou a operar no Porto Maravilha, o Museu de Arte do Rio acabou se convertendo, para muitos, na “*representação física de um processo de exclusão e violações que estava há anos se desenvolvendo na região*” (BUROCCO & TAVARES, cf. BUROCCO, 2017). Sob esse aspecto, o próprio discurso apresentado pela instituição apresenta um certo nível de ambiguidade: ao mesmo tempo em que aborda temas sociais, desvia-se da crítica a seu próprio papel enquanto agente especulativo. A nova Praça Mauá, que só seria oficialmente inaugurada em setembro de 2015, configurou-se naquele momento enquanto um

importante palco de manifestações políticas e discussão de temas sociais. Essa situação se transformaria radicalmente quatro anos depois, ocasião em que o MAR se tornou o local de outro conjunto de manifestações populares. Ameaçado de fechamento em função de atraso no repasse de verbas públicas, por parte da Prefeitura; o recém-inaugurado museu enfrentava suas primeiras tormentas. Com o intuito de evitar o encerramento precoce de suas atividades, foi convocado um “abraço” ao redor do edifício, do qual participaram centenas de artistas, curadores, educadores, funcionários, produtores e visitantes do museu (**Figura 200**). O grande abraço, nas palavras da artista plástica Rosana Palazyan, “é uma troca simbólica de amor entre a população e o museu” (PALAZYAN, cf. BARBON, 2019). O bonito gesto reforça a forte conexão que a instituição adquiriu, em poucos anos de existência, com a população carioca. Segundo avalia a arquiteta Lucia Basto:

É complicado porque, com a nossa estrutura governamental... fica meio uma caixa preta, a gente não sabe o que vai acontecer quando muda o governo. O ideal é que [cada instituição] tivesse uma independência maior. Porque mesmo as Organizações Sociais não estando vinculadas à mudança de governo, essa independência é relativa. Porque a nova gestão pode não querer prover recursos necessários para isso. Agora, o Museu do Amanhã e o MAR passaram por momentos muito difíceis. Era muito desesperador. Tivemos aquele “Abraço Coletivo” ao MAR, pedindo para que não fechasse (BASTO, 2021).

O episódio destaca o cenário de incerteza que permeia o desenvolvimento das instituições culturais brasileiras, mesmo as mais divulgadas pela mídia e conhecidas do grande público. Por um lado, podemos vislumbrar a grande dependência dos museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho de verbas públicas para sua implantação e manutenção; por outro, a condição de instabilidade em que essas instituições se encontram em face de oscilações políticas que ameaçam a permanência de equipamentos culturais. Apesar de conclamada a conceber instituições culturais à sua moda; a fundação privada não assume responsabilidade financeira em relação à manutenção dos equipamentos culturais. Ainda que tenham sido adotadas estratégias de diversificação programática no projeto de arquitetura dos museus e tenham sido realizadas tentativas de ampliação da captação de recursos por parte da gestão institucional; tais ações não parecem suficientes para garantir a sustentabilidade econômica do museu, que permanece dependente de verbas públicas para seu funcionamento. A carência de políticas públicas bem definidas, que resguardem os direitos culturais dos cidadãos brasileiros, deixa até mesmo equipamentos culturais de grande relevância nacional e internacional à deriva, em um cenário de permanente incerteza.

Capítulo 8. Museu do Amanhã

O Museu do Amanhã, situado no coração da região portuária do Rio de Janeiro, constituiu-se como um grande equipamento cultural vinculado a temas amplamente promovidos pela mídia nos anos 2010. A sustentabilidade eclodia como uma pauta importante a ser debatida pela comunidade internacional, mobilizando o desenvolvimento de reuniões sediadas na capital fluminense, com destaque para a já mencionada Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, Rio + 20. Há décadas, estavam sendo desenhados planos urbanísticos voltados para a revitalização da orla carioca, tais como Rio Sempre Rio (1993-95), Porto do Rio (2001) e Porto Maravilha (2009). A busca pela inserção da cidade do Rio nas rotas do turismo internacional vinha mobilizando uma série de iniciativas visando à ocupação do Pier Mauá (incluindo o Guggenheim Rio, do arquiteto Jean Nouvel, sobre o qual discorreremos no início desta tese). As elites governamentais demonstravam notável interesse pela implantação de ícones da arquitetura contemporânea na capital fluminense (tais como a Cidade das Artes, de Christian de Portzamparc; e o próprio projeto em andamento do Museu da Imagem e do Som, em Copacabana). O alinhamento das esferas federal, estadual e municipal, interessadas na promoção de megaeventos esportivos no Brasil possibilitou que vários desses planos em aberto fossem executados – apesar das discussões promovidas na comunidade acadêmica a respeito da aceleração de processos de planejamento e da redução da participação popular em ações de tomada de decisão, em função da realização de efemérides esportivas (VANIER, 2011). Nesse contexto, a Praça Mauá despontava como um território-chave para o pensamento da reconexão do porto carioca com a beleza da paisagem marítima e a Baía de Guanabara. No mesmo ano em que o novo Museu de Arte do Rio foi inaugurado, ocorria a derrubada da Avenida Perimetral, tida como um marco da revitalização da zona portuária¹⁵⁷.

O Museu do Amanhã foi pensado em consonância a outras intervenções planejadas no período (e cujo discurso apresenta inusitada semelhança): o Museu da Sustentabilidade, no Jardim Botânico, e o Pavilhão da Humanidade, no Forte de Copacabana. Tais experiências pretendem inserir a cultura brasileira na agenda global, favorecendo a coexistência de elementos festivos e regionais ao desenvolvimento de soluções tecnológicas, com o objetivo de ampliar as possibilidades de interatividade e imersão aplicadas ao espaço expositivo. No Museu do Amanhã, a abordagem apocalíptica sobre os desdobramentos da ação humana e sua relação com o colapso ambiental iminente se tornou o eixo central de um equipamento cultural que visa à conscientização do grande público, voltando-se à criação de um amanhã ambientalmente mais equilibrado. A população em geral é convidada a tomar conhecimento dessas discussões; e a aproximação do deslumbrante meio natural à tecnologia pretende conferir otimismo e esperança em relação à construção de futuros possíveis. A arquitetura de caráter excepcional, projetada por Santiago Calatrava, adota uma linguagem autoral amplamente difundida no âmbito global, que sugere inusuais espacialidades futuristas conectadas a uma abordagem organicista voltada à interpretação de estruturas naturais. Em diálogo com temas presentes no modernismo, filiando-se a aproximações arquitetônicas de matriz clássica (tais como a busca pelo equilíbrio compositivo e pela simetria); a obra do arquiteto espanhol se imbuí do diálogo com temas contemporâneos, tais como a busca pelo movimento literal das estruturas. Visível do mirante na cobertura do Museu de Arte do Rio, o Museu do Amanhã passou a se configurar como um inquestionável ícone arquitetônico situado na revitalizada Praça Mauá. Os usos culturais pretendidos para o equipamento se sobrepuseram à estrutura portuária em desuso, assinalando a intenção de renovação simbólica e imagética intencionada para a cidade do Rio de Janeiro.

Quando da elaboração do Museu do Amanhã, a Fundação Roberto Marinho já possuía notável experiência com o desenvolvimento de processos de concepção museológica, e sua interpretação a respeito da configuração arquitetônico-museográfica de uma instituição museal apresentava sinais de amadurecimento. O projeto do Museu do Amanhã passou por processos

¹⁵⁷ A demolição da Avenida Perimetral começou no dia 05 de fevereiro de 2013. Para mais informações, ver: O GLOBO, 2015.

semelhantes aos demais casos orquestrados pela fundação carioca, que envolviam o estabelecimento de grupos de discussão dos quais participaram profissionais de várias áreas. Segundo o depoimento do arquiteto Vasco Caldeira, “*nos projetos dos museus, não temos muito controle sobre o que aconteceu ali. Foram muitas cabeças pensando juntas. Leonel Kaz, representantes da Fundação Roberto Marinho, Deca [Farroco]... é um projeto conjunto*” (CALDEIRA, 2018). A visão apresentada pelo designer confirma observações feitas a respeito da análise dos processos empreendidos nos demais museus contemplados por este estudo, reforçando a premissa de diluição da noção de autoria na concepção institucional, do ponto de vista da arquitetura, a partir de projetos que envolvem o diálogo multidisciplinar.

As equipes foram compostas por especialistas e antigos colaboradores da Fundação Roberto Marinho. Como conta Leonel Kaz, “*a Fundação Roberto Marinho me convidou também para fazer o Museu do Amanhã, e eu chamei o Luiz Alberto Oliveira*” (KAZ, 2021). Nessas reuniões, muitas ideias eram lançadas e acabaram sendo abandonadas no decorrer do processo. De acordo com Kaz, “*ia ter um núcleo de formação das profissões do Amanhã. Mas o Museu do Amanhã também tomou outro caminho*” (KAZ, 2021). Por ocasião desses seminários, foram avaliadas questões inerentes à museologia da ciência, de modo a buscar a mais adequada configuração museológica para o equipamento cultural. Conforme detalha o consultor de conteúdos Andrés Clerici, a própria definição da equipe curatorial partiu de um processo iniciado em 2010, “*a partir de um grupo formado por vinte ou trinta especialistas e cientistas brasileiros. Com o passar dos anos, a Fundação [Roberto Marinho] selecionou os curadores. Passamos de um conselho muito grande de assessores para um curador, que não era curador. Foi um físico e cosmólogo, Luiz Alberto Oliveira*” (CLERICI, 2018).

Uma referência importante, sob esse aspecto, foi o convite encabeçado ao cientista e professor Jorge Wagensberg, criador de um importante museu de ciência situado em sua cidade natal: o Cosmocaixa de Barcelona. Essa experiência se baseou no conceito de “museu total” (WAGENSBERG, 2006), que prevê a elaboração de processos multidisciplinares a partir da atuação conjunta de arquitetos, designers de exposições e museólogos. Tal processo é fundamental para garantir a especificidade espacial das soluções museográficas adotadas, potencializando o engajamento dos visitantes com os temas trabalhados na mostra. O conceito de “museu total” se alinha particularmente à metodologia projetual aplicada pela Fundação Roberto Marinho em seus projetos. Entretanto, o grupo de profissionais que participou do processo de concepção do museu entrou em desacordo com o posicionamento defendido por Jorge Wagensberg, sobretudo no que dizia respeito à presença de acervos materiais no espaço museal (OLIVEIRA, 2019). O conjunto de intelectuais e pesquisadores entendeu que a instituição deveria se constituir sem coleções materiais, baseando-se no uso de tecnologias da comunicação para suscitar a reflexão dos visitantes sobre temas concernentes à construção do futuro hoje.

Contrariando as opiniões defendidas por Wagensberg, o Museu do Amanhã tomou como referência as experiências precedentes do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol; adaptando-as ao objetivo de promover uma reflexão sobre temas relacionados à sustentabilidade e à construção do futuro. No entendimento de Andrés Clerici, a aplicação da interatividade em museus brasileiros deve ser entendida “*sempre depois do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol*” (CLERICI, 2018). A observação do consultor de conteúdos, alinhada ao argumento defendido por esta tese, atribui aos dois primeiros museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho caráter paradigmático para a constituição de outras experiências museológicas brasileiras. No entanto, o Museu do Amanhã pode ser considerado uma das experiências coordenadas pela fundação carioca que mais se afasta de interpretações da cultura brasileira. O tema-gerador do museu se aproximava ao discurso internacional da sustentabilidade, incorporando questões amplamente divulgadas pela mídia da época, principalmente em função da divulgação dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro como “evento verde”. Como explica o curador Luiz Alberto Oliveira:

O Museu do Amanhã parte de um conceito filosófico. Pense num calendário, com algarismos; ou num relógio que organiza o tempo do dia em 24h. [...] Pense numa estrada. Agora, vá se deslocando ao longo da estrada. O caminho vai se movendo. Toda a realidade está embarcada nesse agora. O agora é um instante, é um ponto do tempo. O infinito das coisas cabe num infinitésimo de instante. Essa é uma construção recente. A ideia de que o futuro é uma estrada já dada; o que quer que aconteça dentro do agora se encaminha para um futuro já estabelecido. Não é essa a ideia do Museu do Amanhã. O hoje é o lugar da ação. Nós trabalhamos com a ideia de que o futuro abre um delta de possibilidades, que dependem das ações que fazemos hoje (OLIVEIRA, 2019).

Para tornar possível tal abordagem museológica, a adesão à *expografia* audiovisual e interativa se tornou indispensável. Para tanto, recorreu-se ao *designer* de exposições Ralph Appelbaum, responsável pela conceituação inicial do Museu do Amanhã (que depois foi encarregada ao escritório paulista Artificio Arquitetura). Entretanto, a conexão desse modelo *expográfico* à *star architecture* de Santiago Calatrava gerou resultados singulares para o projeto do Pier Mauá, estimulando a curiosidade de públicos não frequentes ao espaço museológico. Nesse sentido, observa-se uma possibilidade efetiva de ampliação do acesso do grande público à instituição museal. Como vemos, o panorama então apresentado enuncia novas questões se colocam para instituições museais, em particular as complexas relações que passam a se estabelecer entre arquitetura, tecnologia e interatividade.

Uma proposta discreta: revitalizando os armazéns 5 e 6 no porto carioca

Nem sempre o Museu do Amanhã foi pensado como uma popular *star architecture* ou um ícone da revitalização do Porto Maravilha. Entretanto, desde o início da concepção do equipamento cultural, já se delineava que o novo museu estaria situado nos arredores da Praça Mauá. Como sabemos, a zona portuária se converteu em um canteiro de oportunidades para a Fundação Roberto Marinho no final da primeira década do século XXI. Naquele período, a gestão municipal do Rio de Janeiro demonstrava notável interesse pela promoção da cultura carioca a partir da criação de megaprojetos de arquitetura, eventualmente incluindo profissionais de reconhecido prestígio internacional, que contribuísse para a reativação do turismo internacional. A viabilização dessa ideia, entretanto, só se tornou possível com a implantação da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (2009)¹⁵⁸, que respondia à demanda pela requalificação urbana da região em função da realização de efemérides internacionais na cidade (sobretudo a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016).

Nesse contexto, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) foi instituída para a realização das obras de renovação urbana da área. As elites políticas e econômicas da capital carioca estavam interessadas na reversão do processo de esvaziamento e degradação da região portuária, pretendendo recuperar a frente marítima e reativar a conexão entre a cidade e o mar. Estava presente o desejo de constituir a região portuária como um polo cultural, agregando equipamentos diversos cuja instalação vinha sendo estimulada na região (tais como o CCBB-RJ e a Casa França-Brasil). No caderno referente à Operação Urbana Consorciada, apresentado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 2009 (**Figura 201**), consta o desenvolvimento de dois novos museus a serem criados a partir de convênio firmado com a Fundação Roberto Marinho: a Pinacoteca do Rio (que depois se converteria no Museu de Arte do Rio) (PORTO MARAVILHA, 2009, p. 23) e o Museu do Amanhã (PORTO MARAVILHA, 2009, p. 24).

¹⁵⁸ A Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha foi implantada através da Lei Municipal Complementar nº 101/2009.



Figura 201. Porto Maravilha. Projetos em Andamento. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 18.

Assim como a Pinacoteca do Rio, o Museu do Amanhã foi encarregado pela Prefeitura do Rio de Janeiro à Fundação Roberto Marinho e contou com o apoio do governo federal (por meio da Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP), do governo estadual (através da Secretaria de Estado do Ambiente), da Lei Federal de Incentivo à Cultura e do patrocínio de instituições privadas, como Banco Santander, Projeto BG e Shell. O novo equipamento cultural deveria discorrer sobre o tema da sustentabilidade, desenvolvendo uma questão amplamente discutida pela mídia da época. Como vemos no caderno de projeto (**Figura 202**), o Museu do Amanhã seria originalmente instalado em um local específico: os galpões 5 e 6 da região portuária, a serem cedidos pela Companhia Docas. A instituição deveria se constituir como uma exposição interativa “segundo o mesmo modelo dos Museus da Língua Portuguesa e do Futebol, em São Paulo” (PORTO MARAVILHA, 2009, p. 24).

Naquele momento, estava prevista a criação do Observatório do Amanhã, órgão responsável pela realização de projeções científicas sobre o futuro do planeta. A intervenção deveria ser bem discreta e silenciosa, aproveitando-se da infraestrutura da arquitetura existente. De acordo com o croqui apresentado no caderno, previa-se a instalação de duas divisórias de cor laranja que criariam um percurso sinuoso dentro do galpão, no qual estariam dispostos textos de parede. A volumetria interna e a estrutura do armazém permaneceriam visíveis segundo o esboço original, ainda muito preliminar. O que se previa, ao menos durante as conversas iniciais, era a realização de uma intervenção bastante simples e pouco onerosa no interior dos armazéns, configurando-se como uma ação de recuperação ou *retrofit* de edificações existentes (GORSKI, 2003). Por essa razão, tratava-se de uma proposta alinhada às premissas da sustentabilidade, minimizando os impactos ambientais provenientes da construção de novas edificações ou a geração de resíduos associadas a demolições.

MUSEU DO AMANHÃ

O **Museu do Amanhã** será construído em parceria com a Fundação Roberto Marinho, nos galpões 5 e 6:

- Temática relacionada ao Rio de Janeiro, ligando sustentabilidade e desenvolvimento
- Exposições interativas (mesmo modelo dos museus da Língua Portuguesa e do Futebol, em São Paulo)
- Construção de um observatório do Amanhã, que cataliza projeções científicas, cenários e diagnósticos sobre o planeta



PORTO MARAVILHA | 23

Figura 202. Museu do Amanhã dentro de um galpão. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 34.

No entanto, o modesto e econômico projeto logo assumiria outros contornos; convertendo-se em uma arquitetura icônica de grandes proporções, assinada por um dos arquitetos mais conhecidos (e polêmicos) no cenário internacional: Santiago Calatrava. Para compreender as inflexões observadas nesse processo, porém, é necessário compreender aspectos sobre o planejamento da ação de renovação urbanística pretendida para o Porto Maravilha, e o papel assumido pela *star architecture* nesse contexto. Desde os anos 1990, o Píer Mauá se apresentava como um lugar em potencial para receber projetos de arquitetura que simbolizassem a revitalização do porto carioca; frequentemente alinhando-se a linguagens da arquitetura corporativa internacional ou esboçando temas vinculados a efemérides amplamente divulgadas pela mídia (tais como Brasil + 500 e Virada do Milênio). A partir dos anos 2000, porém, o mais relevante projeto aventado para implantação no Píer Mauá foi o já comentado Guggenheim Rio, de autoria do arquiteto Jean Nouvel. Esse pode ser considerado o principal antecedente no que diz respeito à localização de um mega equipamento cultural no referido atracadouro. Abordaremos, na sequência, aspectos importantes para o entendimento do contexto de ocupação do Píer Mauá por uma arquitetura estrelada, até o desfecho alcançado com a construção do Museu do Amanhã.

O Píer Mauá, um *terrain vague* no coração do Rio de Janeiro¹⁵⁹

Enquanto o Museu do Amanhã estava sendo planejado para os armazéns da região portuária do Rio de Janeiro; o Píer Mauá seria incorporado ao projeto de revitalização da orla Luiz Paulo Conde. O projeto “**Parque do Píer Mauá**” previa a instalação de infraestruturas ao ar livre, tais como pérgolas, quiosques, chafarizes, fontes, praças e um anfiteatro aberto (**Figura 203**). Esse talvez seja o plano mais barato e econômico realizado para o atracadouro do porto carioca desde os anos 1990, ocasião em que se tornou um importante alvo de disputas pela construção de um equipamento cultural, corporativo ou multifuncional que exercesse o papel de ícone da almejada revitalização do porto carioca. Para compreendermos as dinâmicas que envolveram o processo de ocupação do Píer Mauá, entretanto, é importante recuperarmos a expressão francesa *terrain vague*, proposta por Ignasi de Solà-Morales em 1995 (SOLÀ-MORALES, 2002). Trata-se de um termo largamente utilizado do ponto de vista teórico, que se refere aos espaços vazios das cidades que comumente permanecem abandonados, desocupados e às margens das iniciativas de planejamento urbano oficial.

PERSPECTIVAS FUTURAS – PÍER MAUÁ

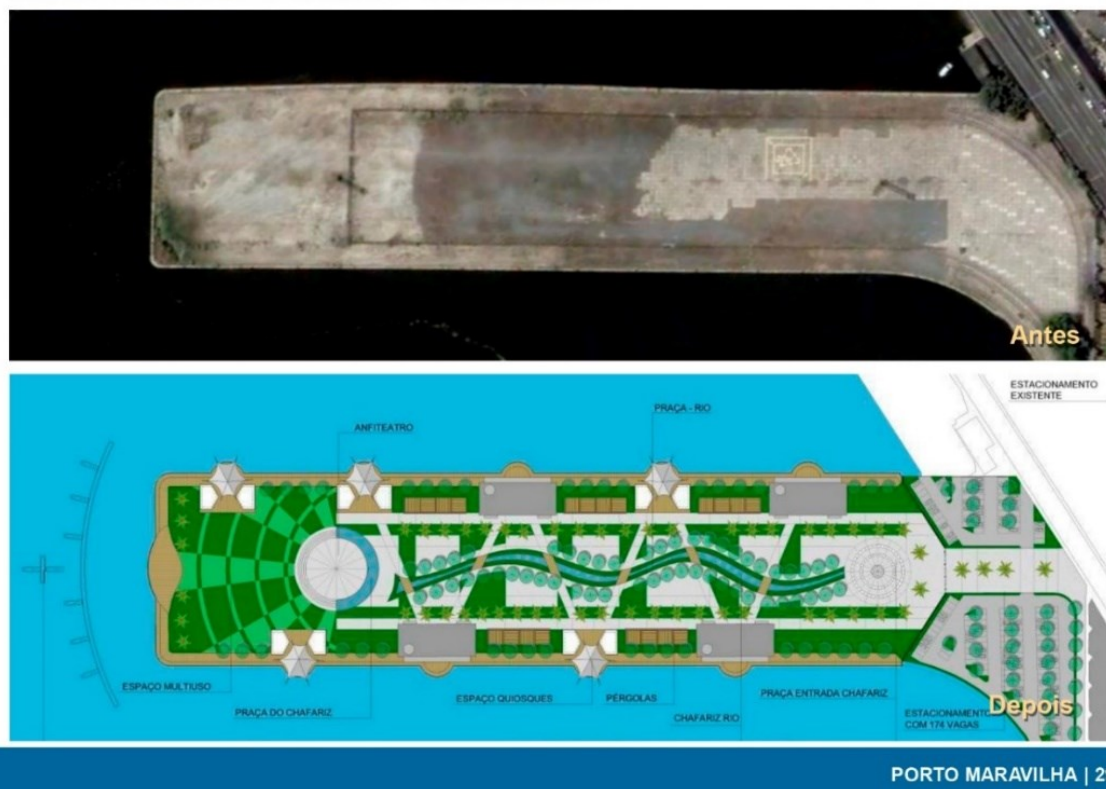


Figura 203. Projeto Parque do Píer Mauá. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 29.

O termo “terreno” diz respeito ao espaço urbano; diferentemente da noção de “terra”, que se relaciona principalmente a questões econômicas. Por sua vez, o conceito “vago” possui distintas raízes etimológicas. Sua origem germânica *woge* alude semanticamente a instabilidade e oscilação. Do francês *vacuus*, indica vacância, vazio e disponibilidade. Do latim *vagus*, pode ser associado à condição de abandono, físico ou semântico, e à noção de potencialidade. A expressão *terrain vague* tem sido usada para enfatizar a condição de expectativa por um uso potencial de determinados espaços, apesar de muitos desses terrenos serem animados por eventos espontâneos, informais e efêmeros. Mesmo que sejam pretensamente esquecidos, esses locais podem repentinamente tornar-se alvos de disputas territoriais por diversos agentes, buscando

¹⁵⁹ LUPO, Bianca Manzon. O Píer Mauá como Terrain Vague: Planejamento urbano, mídia e arquitetura. *Revista Prumo*. v. 6, n. 09, p. 14, dez. 2021.

sua incorporação aos mercados produtivos. O terreno vago não é um tipo de espaço, mas uma atitude especulativa que se alimenta das projeções sobre o que pode ser realizado futuramente em um determinado local (DAVIDSON, 1994; FLORES, 2015; COLMENARES, 2019).

A disponibilidade casual de específicos lugares urbanos cria um campo de ação para as forças especulativas que tentam ocupá-los, geralmente mediante a implantação de programas arquitetônicos multifuncionais — tais como hotéis, *shopping centers*, projetos culturais e atrações turísticas. Os terrenos vagos podem ser criados a partir da demolição ou obsolescência de infraestruturas existentes, associando-se a processos de desindustrialização frequentes na fase pós-industrial do capitalismo, que ocorrem em paralelo à expansão da economia de serviços e entretenimento. A sensação de abandono se converte em um estímulo para a reciclagem de arquiteturas presentes no lugar. Em particular, a ação especulativa se torna um fator fundamental para guiar processos de renovação do território, levando “à produção precoce de espaços esvaziados, particularmente em áreas centrais” (SANT’ANNA, 2017, p. 15). Nesse contexto, amplos setores urbanos e bairros antigos abandonados se converteram em importantes fronteiras de reprodução do capital imobiliário a partir de intervenções marcadas pela lógica do negócio, ancoradas em articulações entre poder público e privado. Por essa razão, ações voltadas ao planejamento estratégico, *city marketing* e cidade-emprego contribuem para a criação de expectativa pela ocupação dos terrenos vagos (HARVEY, 2005). O Píer Oscar Weinschenck, mais conhecido como Píer Mauá, pode ser interpretado à luz desse contexto.

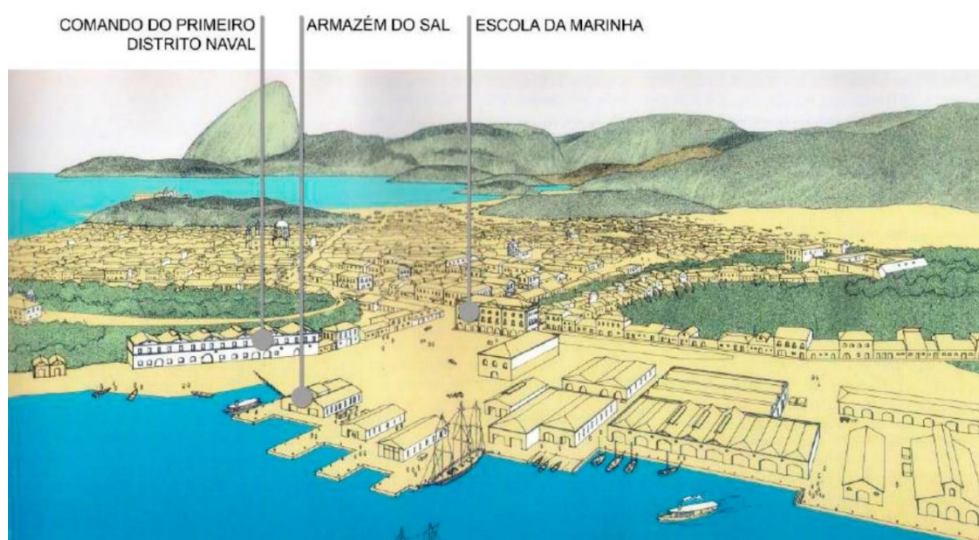


Figura 204. Largo da Prainha, no século XIX. Fonte: GIESE, 2018, p. 44.

Como sabemos, o Píer Mauá é uma infraestrutura urbana espacialmente articulada à Praça Mauá, estruturada em 1910 no local do antigo “Largo da Prainha” (**Figura 204**). A praça foi criada a partir da reforma urbanística promovida pelo então prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), responsável pela abertura da Avenida Central (ou Avenida Rio Branco), o principal eixo de ligação da região portuária à Cinelândia (**Figura 205**). Alinhada ao eixo da avenida, foi instalada na praça uma estátua em homenagem ao Barão de Mauá, do artista Rodolfo Bernardelli (1852-1931). A Praça Mauá assumiu uma posição importante para a consolidação da imagem de cosmopolitismo metropolitano do Rio de Janeiro, capital federal; acentuada, ainda, pela construção do primeiro arranha-céu do país, o edifício “A Noite” (1927-1930), projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire, em parceria com Elisário Bahiana. A instalação do Jornal “A Noite” e da Rádio Nacional no edifício contribuiu para a conformação da Praça Mauá como um notável ponto de encontros entre artistas e cantores, tornando-a um local de grande interesse cultural na primeira metade do século XX. A Rádio Nacional assumiu papel importante para difundir pelo Brasil o gosto massivo pelo samba e futebol. No final dos anos 1940, o país se preparava para receber sua primeira Copa do Mundo. Por essa ocasião, foi erguido o maior estádio brasileiro de futebol: o Maracanã, planejado para abrigar 155 mil torcedores (**Figura 206**).

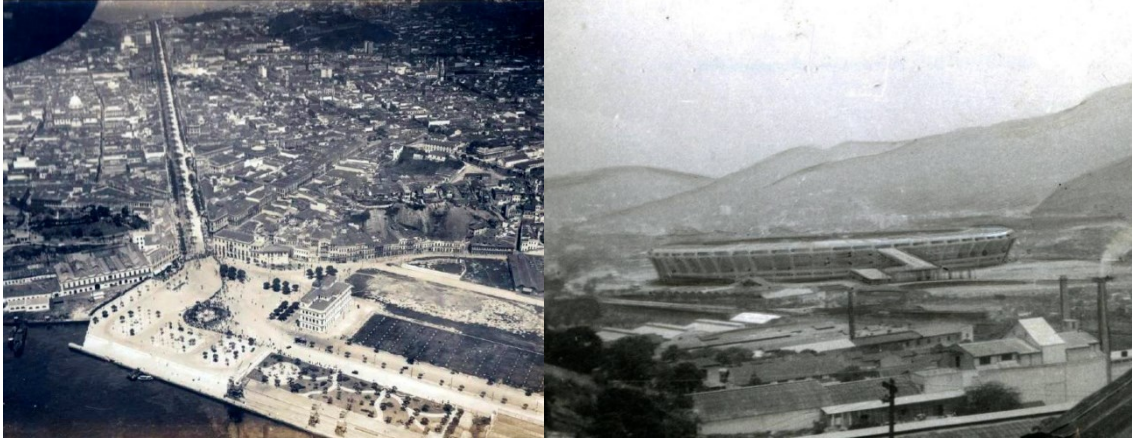


Figura 205. Praça Mauá, em 1910. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 206. Estádio do Maracanã, em 1951. Fonte: Acervo O Globo.

O Píer Mauá teve suas obras iniciadas em 1948, no mesmo ano em que começou a ser construído o estádio. O atracadouro foi concebido como um elemento estruturante para a ampliação da capacidade de funcionamento da zona portuária do Rio de Janeiro. Situado em um local estratégico da Baía de Guanabara, a nova infraestrutura portuária seria capaz de receber transatlânticos de grande porte em viagem para a América do Sul, como o *Queen Mary* e o *Queen Elizabeth*. Entretanto, assim como o Maracanã, suas obras não foram concluídas a tempo da realização do evento esportivo e, mesmo depois de finalizado, o píer não pôde ser efetivamente utilizado devido a problemas estruturais. Era “*uma estrutura condenada: quando um barco aportava ali, o prolongamento de concreto balançava como uma boia de cimento*” (BLOCH, 2015). Nas décadas seguintes, a antiga visibilidade da Praça Mauá entrou em decadência devido ao esvaziamento político-administrativo causado por fatores como a transferência da capital federal para Brasília, em 1960; e, também, pela implantação de medidas autoritárias tomadas no contexto da ditadura militar, que contribuíram para a desarticulação da Rádio Nacional e para a queda do desenvolvimento turístico da cidade.

Por outro lado, a obsolescência técnica da infraestrutura portuária e a construção do Viaduto da Perimetral, finalizado em 1978, contribuíram para acentuar o processo de degradação e desvalorização econômica da área, colaborando para o isolamento da Praça Mauá. A via elevada acarretou o bloqueio visual da relação estabelecida entre a cidade e o mar (GIESE, 2018) (**Figura 207**). A obra implicou, ainda, na destruição parcial e total de diversos edifícios de interesse histórico da região, tais como o Mercado Central e o Hotel Pharoux, situados na Praça XV. A própria estátua do Barão de Mauá acabou sendo deslocada, com o intuito de compor o espaço livre em frente ao edifício “A Noite”. Com efeito, os investimentos públicos e privados passaram a se dirigir principalmente para a região oeste da cidade, especialmente para a Barra da Tijuca e Jacarepaguá.



Figura 207. Elevado da Perimetral, em 1962. Fonte: Acervo Brasileira.

De maneira geral, esse contexto foi acompanhado da redução da qualidade de vida na cidade, concomitantemente à expansão desenfreada do processo de metropolização, do crescimento da favelização e do poder paralelo associado ao narcotráfico e às milícias (MOREIRA, 2004; REIS, 2016). Por essas razões, a preocupação com a “requalificação” da zona portuária adentrou a agenda governamental a partir da década de 1980, buscando reverter o quadro de insegurança empresarial, driblar o desinteresse dos investidores e contornar a dificuldade de estabelecimento do empresariado local. Apesar de contemplar significativos edifícios de interesse histórico-cultural, a zona portuária do Rio de Janeiro vem sendo tratada, no âmbito do planejamento urbano, como uma área passível de modernização (à exceção da linha do cais e dos armazéns). Com efeito, grande parte dos projetos elaborados para a região incorporam as noções de “revitalização” ou “requalificação” urbana. Em 1988, a primeira tentativa de renovação da região ocorreu com a criação do projeto SAGAS (Saúde, Gamboa e Santo Cristo) (GIANELLA, 2013). Entretanto, poucas das intenções sinalizadas efetivamente implicaram em alterações imediatas no tecido urbano da cidade, que só começaram a ser realizadas algumas décadas depois. Entre 1983 e 2001, foram elaborados sete planos com o objetivo de transformar o porto carioca, parcial ou integralmente. Ainda assim, a área permaneceu em precário estado de manutenção, apresentando sinais evidentes de má conservação edilícia. O contexto de degradação da região deixava evidente a necessidade de uma ação efetiva do poder público para a reversão desses processos.

Pier Mauá, um atracadouro em disputa

Propriedade privada da Companhia Docas, o Pier Mauá não apresentava acesso aberto ao público desde sua construção. Nos anos 1990, a Companhia passou a alugá-lo para receber eventos privados esporádicos, geralmente mediante pagamento de ingressos: tais como peças de teatro ao ar livre, feiras de arte, celebrações de Ano Novo, *shows* e mercados culturais (VIANNA, 2003). As atividades recebidas pelo Pier buscavam inseri-lo competitivamente nos mercados nacional e internacional, baseando-se na promoção de uma imagem forte e positiva da cidade, capaz de atrair investidores. Nesse período, durante a gestão do prefeito Cesar Maia (1993–1997), foi elaborado o Plano Estratégico Rio Sempre Rio (1995), cujas diretrizes buscavam ampliar a visibilidade internacional do município, inserindo-o no circuito internacional de metrópoles globais. A elaboração do referido plano contou com consultoria catalã de Jordi Borja, Oriol Bohigas, Lluís Milliet e Nuno Portas. Os profissionais foram responsáveis pela concepção do Plano Olímpico de Barcelona, cidade que sediou os Jogos Olímpicos de 1992. A experiência da capital catalã se tornou um caso paradigmático do chamado planejamento estratégico (ARANTES, 2010). Nesse contexto, os megaeventos culturais e esportivos exercem papel chave quanto à projeção da imagem internacional do país sede, abrindo possibilidades de atração de investimentos externos em larga escala. Observa-se a acentuação do estímulo à competitividade internacional de cidades pela disputa de investimentos, partindo da definição de pontos estratégicos do território a serem convertidos em novas centralidades. A arquitetura de *performance* (SPERLING, 2005), desenhada por arquitetos de elevado prestígio internacional, torna-se um elemento importante para simbolizar a recuperação de zonas urbanas degradadas; apesar dos evidentes riscos de que a valorização econômica de determinadas áreas promova a expulsão das populações residentes, promovendo o fenômeno da gentrificação.

A experiência de Barcelona tornou-se um modelo para a ação territorial pretendida para o Rio de Janeiro. Do processo de elaboração do plano para a capital fluminense, nasceu a primeira candidatura da cidade para sediar os Jogos Olímpicos de 2004, rejeitada pelo Comitê Olímpico Internacional. A proposta sugeria a revitalização dos bairros de Santo Cristo, Gamboa e Saúde, priorizando a requalificação da área portuária e a “*revitalização do Pier Mauá e dos edifícios adjacentes*” (CAMARGO, 2011, p. 105). O Plano Estratégico “Porto do Rio” (2001) estabeleceu diretrizes urbanísticas semelhantes, incentivando a formação de parcerias público-privadas com o intuito de reverter o esvaziamento da zona portuária, e de modo a enfatizar sua vocação de lazer, entretenimento e negócios. Em 2004, o Rio de Janeiro empreendeu sua segunda candidatura para sediar os Jogos Olímpicos, novamente rejeitada pelo Comitê Olímpico Internacional (COI). Apenas a terceira proposta, elaborada em 2006, obteve aprovação. A flexibilização da legislação urbanística contribuiu para a aceleração da realização de obras na cidade, buscando ampliar sua competitividade internacional. Como vemos, o pensamento da revitalização da região portuária do Rio de Janeiro se desenvolveu lentamente ao longo de décadas, sem apresentar alterações substanciais. Em meio a esses processos, o Pier Mauá passou por várias tentativas de ressignificação, protagonizando as discussões sobre a renovação da região portuária.

Preparando-se para a chegada do ano 2000, dois eventos celebrativos geraram propostas efetivas para a ocupação do Pier Mauá: os 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil e o Novo Milênio. Ambas as efemérides foram amplamente divulgadas pela mídia, filmes e séries de televisão. A coincidência desses eventos, do ponto de vista simbólico, potencializava a transposição de sentidos em torno de uma recuperação do passado voltada para a construção do futuro. O Brasil + 500 fazia parte de um processo de *nation building*, buscando inserir o país no circuito cultural global a partir do reforço das relações luso-brasileiras, importante conexão para a prospecção de negócios a nível global. A festivalização tornou-se um fenômeno recorrente, sendo mobilizado como mote para a realização de intervenções arquitetônicas e urbanísticas a partir de eventos efêmeros ou permanentes, tais como feiras mundiais, jogos ou exposições internacionais (AMBROSIO, 2016). Os 500 anos do Brasil estavam imbricados de

um acentuado caráter de efeméride, dada a ausência da tradição celebrativa oficial no dia 22 de abril (SILVA, 2003). Por essa razão, merece destaque o papel assumido pela mídia de massas para a divulgação do evento, em particular a Rede Globo.

Paradoxalmente, o pensamento de uma arquitetura para o Novo Milênio imbricou-se de um referencial simbólico *high tech*, recuperando experiências em voga nos anos 1970, associadas ao resgate de elementos da cultura *pop* e à mobilização de referenciais histórico-simbólicos difundidos no imaginário coletivo e que se voltaram à implantação de um programa multifuncional no Píer. A disseminação do “patriotismo cívico”, que busca recuperar a autoestima do brasileiro e do carioca, tornou-se a tônica das intervenções (VANIER, 2011). Em 1994, o arquiteto **Paulo Casé** sugeriu construir uma torre corporativa próxima à Praça Mauá, incluindo hotel cinco-estrelas nos primeiros sete andares, e centro de convenções e exposições no subsolo (**Figura 208**). No Píer Mauá, seriam implantados marina, lojas, restaurantes, estacionamento, centro de cultura e lazer, teatro e salão de concertos. O projeto pretendia apresentar “*passado e futuro conjugados, além de uma espécie de nova abertura dos portos através do comércio exterior*” (ARRUDA, 1994, p. 24). Seria atracada uma réplica da caravela de Cabral na entrada do Píer com o objetivo de resgatar a imagem do porto como “porta de entrada da cidade” (MOREIRA, 2004, p. 99).

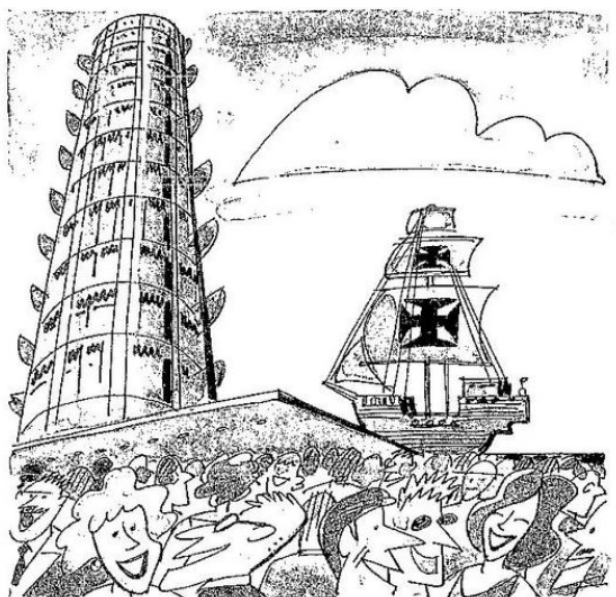


Figura 208. Projeto de Paulo Casé (1994) para o Píer Mauá.
Fonte: ARRUDA, 1994.

A proposta de Casé para o Píer não foi adiante, apesar de a réplica da caravela de Cabral ter sido efetivamente construída por ocasião das celebrações Brasil + 500, na Base Naval de Aratu (Bahia, 1998). Por iniciativa do secretário municipal Luiz Paulo Conde e seguindo as diretrizes do plano Rio Sempre Rio, foi aberto um edital público que selecionaria um projeto de arquitetura para o Píer Mauá, considerado como “*patrimônio cultural do ano 2000*” (IDG, 2016). Venceu o concurso o escritório **AUDT**, coordenado pelo arquiteto Luiz Eduardo Índio da Costa. O escritório carioca tornou-se conhecido pela realização de projetos multidisciplinares a partir de metodologias que combinam pesquisa etnográfica, *workshops* e ações de *marketing* urbano. Índio da Costa projetou para o Píer Mauá um complexo multifuncional contendo praça, anfiteatro, *shopping center*, centro de entretenimento e de convenções (**Figura 209**). Havia uma grande esfera metálica dentro de uma estrutura que remontava formalmente à Biosfera de Montreal, projetada por Richard Buckminster Fuller como Pavilhão dos Estados Unidos para a Exposição Mundial de 1967. Pode-se recordar, inclusive, a presença da geodésica na Cidade das Ciências e da Tecnologia (Parque de La Villette, Paris, 1984–85) e no *Rose Center for Earth and Space* (Nova Iorque, 2000).



Figura 209. Proposta de Índio da Costa para o Píer Mauá. Fonte: IDG, 2016.

Durante o mandato do prefeito Luiz Paulo Conde (1997–2000), o arquiteto Ronaldo Saraiva desenhou para o Píer o projeto “**Rio Terceiro Milênio: revitalizando a autoestima do carioca**” (**Figura 210**), que incluiria centro de entretenimento, aquário e um “*animado museu da história do Brasil*” (IDG, 2016). Em 1994, foi aberta uma licitação para escolher a empresa privada que administraria o Píer Mauá, vencida por um consórcio liderado pela Companhia Docas, formado por quatro firmas de engenharia (Engepasa, Conter, Lix da Cunha e Iesa). O projeto apresentado em 1997 criava um edifício corporativo multifuncional com hotel cinco estrelas e *shopping center* (**Figura 211**). Entretanto, a prefeitura não autorizou sua execução, encaminhando à Câmara dos Vereadores a diretriz de que o projeto deveria ganhar feições “*culturais, de entretenimento e lazer*” (CORDEIRO, 2001). Então, o consórcio enviou uma segunda proposta com lojas, restaurantes, cafés, cinema, teatro, centro de convenções e área expositiva, coroados por uma esfera metálica contendo sala de projeções 360° “*num estilo futurista*” (ANTUNES & SCHIMIDT, 1999).

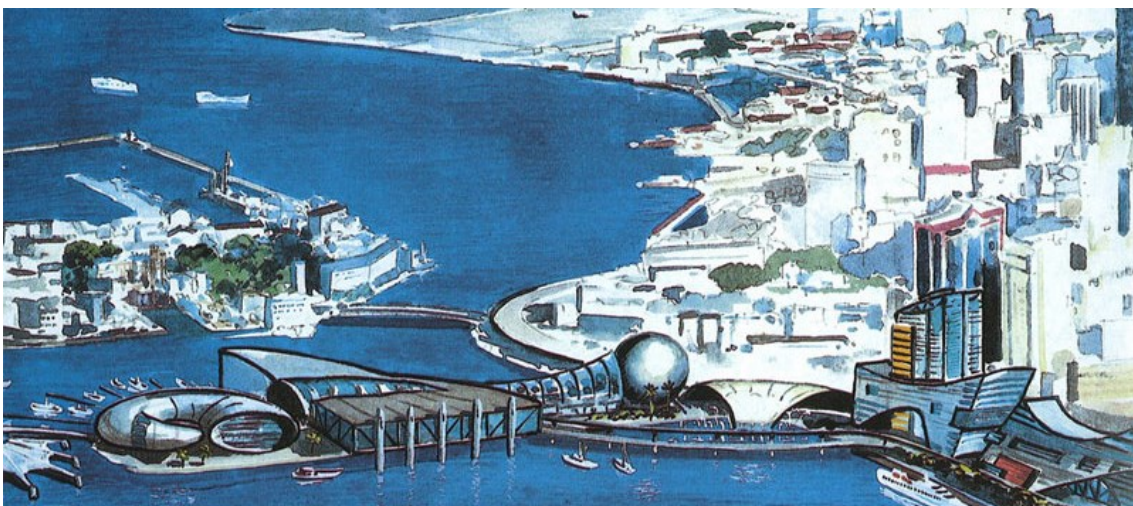


Figura 210. Proposta de Ronaldo Saraiva para o Píer Mauá. (1997). Fonte: IDG, 2016.



Figura 211. Proposta da Companhia Docas para o Píer Mauá. (1997). Fonte: ALMEIDA, 1997.

A larga variedade de propostas arquitetônicas elaboradas durante os anos 1990 para o Píer Mauá, bem como sua heterogeneidade formal, demonstra a falta de consenso sobre a estética e o programa arquitetônico a serem implantados no lugar. Os projetos oscilavam entre figurações colonialistas e expressionismo *high tech*. A indefinição estilístico-formal, mesclando elementos de alta tecnologia à expressividade de uma certa cultura *pop* brasileira, coexistia com a proposição de programas multifuncionais para a ocupação do Píer Mauá. O espírito de animação festiva incorporado pelos projetos, de alguma maneira, recuperava a máxima “menos é mais”, enunciada por Robert Venturi em “*Complexidade e Contradição em Arquitetura*” (VENTURI, 2004). Enunciada como fundamentação teórica para a união entre o vulgar e o simbólico no campo da arquitetura, a premissa justificava a elaboração de formas estéticas caracterizadas por um certo ecletismo aleatório. Parece oportuno retomar os conceitos de “pato” e “galpão decorado” cunhados por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour em “*Aprendendo com Las Vegas*” (EVERS, 2015). A caravela ao lado da torre, de Casé, pode ser associada ao conceito de “pato”, dado seu excessivo figurativismo. Já os projetos de Costa e Saraiva se aproximam ao “galpão decorado”, nos quais a arquitetura serve de suporte para pastiches históricos associados a representações futurísticas. Como vemos, as efemérides dos anos 1990, temas de rápida obsolescência, foram formalmente integradas ao *design* arquitetônico, resgatando o caráter *pop* assumido pela arquitetura — cuja reprodução indiscriminada, segundo Demetri Porphyrios (PORPHYRIOS, cf. NESBITT, 2008), contribui para o reforço do pensamento hegemônico, diluindo-se em imagens cada vez mais esvaziadas de sentido.

Nos anos 2000, o desejo de integrar o Rio de Janeiro às dinâmicas globais do mercado da arte definiu novas estratégias para a ocupação do Píer Mauá (REIS, 2016). O consórcio liderado pela **Companhia Docas** tinha sido praticamente dissolvido, e o Píer continuava um espaço indefinido, incorporando programas arquitetônicos variados. O Guggenheim Rio, uma promessa eleitoral da campanha do então prefeito César Maia (2001–2009), foi progressivamente se consolidando como o principal projeto cogitado para o atracadouro. Durante as celebrações dos 500 anos do Brasil, foi realizada a Mostra do Redescobrimento (São Paulo, 2000), que partiria em itinerância internacional, sendo exibida pelos museus Guggenheim de Nova Iorque e Bilbao. Logo, porém, esse contato se converteu em uma ação de prospecção para a construção de um Museu Guggenheim no Brasil, considerando o contexto de expansão internacional da franquia Guggenheim encabeçado pelo então diretor da Fundação, Thomas Krens (OSTLING, 2007). Após o atentado de 11 de setembro de 2001, a Fundação Guggenheim passou a despender certa

prioridade às negociações com o Rio de Janeiro, considerando o declínio de sua euforia expansionista, a retração do turismo internacional e o desaquecimento do mercado financeiro global.

A crise instaurou o fechamento do Guggenheim Soho (Nova Iorque, 1992–2001) em menos de dez anos de funcionamento, e o abandono completo do megaprojeto pretendido para East River, em Manhattan, desenhado pelo arquiteto canadense Frank Gehry, que chegaria a ser dez vezes maior que o edifício em Bilbao. As sedes da franquia em Las Vegas encerraram suas atividades em 2003. Depois de analisar lugares com potencial para sediar o Guggenheim Rio, Krens cogitou instalar o museu no Forte de Copacabana. Porém, Gehry indicou o Pier Mauá como o melhor lugar para receber a intervenção (EICHENBERG, 2010). Essa localização coincidia com as aspirações pretendidas pelo plano urbanístico Porto do Rio, podendo configurar-se como um ícone da aspirada revitalização da zona portuária carioca. Em 2001, discutia-se a ocupação do Pier Mauá por um museu contemporâneo (possivelmente o Guggenheim), Museu Mundial do Futebol, aquário público, centro de convenções e sala de concertos (BLOCH, 2001). Porém, com o andamento das negociações, o Pier Mauá passou a ser progressivamente ocupado apenas pelo Guggenheim Rio, que seria projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel. Como vimos anteriormente, o projeto submerso apresentava uma série de questões problemáticas do ponto de vista conceitual, arquitetônico e construtivo. O museu naufragado acabou sendo inviabilizado, em 2003, a partir da mobilização de uma ação popular contrária à sua execução.



Figura 212. Pier Mauá como estacionamento de automóveis. Fonte: Acervo O Globo.

Enquanto isso, a Companhia Docas continuava a alugar o Pier Mauá para eventos privados. Em 2003, a Companhia Hype Babilônia Eventos foi contratada para criar um programa cultural para o atracadouro. Nesse período, a Companhia Pier Mauá (responsável pela Estação Marítima de Passageiros) encabeçou a restauração de armazéns na região portuária, com o intuito de abrigar eventos de entretenimento e exposições. De acordo com o presidente da Companhia, Luiz Cerqueira, pretendia-se abrir completamente o Pier para a fruição pública. Essa demanda se fazia latente num momento em que o atracadouro costumava ser usado como **estacionamento de automóveis** (SCHIMIDT, 2008) (**Figura 212**). A situação mudou radicalmente, entretanto, devido ao alinhamento político entre as esferas de governo municipal, estadual e federal; que se beneficiou, ainda, do contexto de pujança econômica impulsionado pela exploração da camada Pré Sal. Em maio de 2009, o Rio de Janeiro foi definido como cidade-sede da Copa do Mundo de Futebol (2014) e, em outubro do mesmo ano, dos Jogos Olímpicos (2016). Segundo a Lei Municipal Complementar nº 101/2009, que instituiu a Operação Urbana Porto Maravilha, o Pier

Mauá deveria abrigar “atividades destinadas a lazer, cultura e eventos”¹⁶⁰. Em um primeiro momento, o local seria ocupado por um prolongamento do parque público, inserindo-se no projeto **Parque do Píer Mauá (Figura 213)**. O Museu do Amanhã só viria, depois, ancorar-se no atracadouro histórico.



Figura 213. Projeto Parque do Píer Mauá. Fonte: PORTO MARAVILHA, 2009, p. 37.

Rio + 20, Fundação Roberto Marinho e Museu do Amanhã

O convênio com a Fundação Roberto Marinho para a construção do Museu do Amanhã só foi oficialmente firmado em outubro de 2010 (LEITE, 2010). Da solenidade, participaram o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho; o presidente da Fundação Roberto Marinho, José Roberto Marinho; o então Secretário-Geral Hugo Barreto; a Secretária de Estado do Meio Ambiente, Marilene Ramos, dentre outras autoridades. A essa altura, porém, uma transformação importante já tinha ocorrido no projeto: sua transferência para o Píer Mauá. Na ocasião, José Roberto Marinho apresentou o equipamento cultural como um desdobramento da reunião internacional sobre sustentabilidade que aconteceria em 2012, a Rio + 20¹⁶¹; bem como das efemérides que ocorreriam em solo carioca nos anos seguintes. Segundo ele: “queremos falar do futuro de modo didático, no Rio, que é um lugar privilegiado e vai chamar muita atenção daqui para frente. Vejo cada vez mais, na prefeitura e no governo do estado, a preocupação com a questão ambiental. A cidade vai ser a capital da sustentabilidade” (MARINHO, José Roberto, cf. LEITE, 2010). No evento, Sérgio Cabral Filho conectou o novo equipamento cultural às possibilidades de inserção da capital fluminense nas rotas do turismo internacional. Em suas palavras, “hoje, as grandes cidades brigam por tempo de permanência dos visitantes. Essa será uma atração nova para que os visitantes brasileiros e estrangeiros permaneçam por mais tempo em nossa cidade” (CABRAL FILHO, cf. LEITE, 2010).

O Museu do Amanhã seria um equipamento cultural em diálogo com o espírito de seu tempo, alinhando-se às efemérides da sustentabilidade em voga nos anos 2010. O projeto chegou a ser divulgado, pela mídia da época, como um “marco da Rio +20” (MAGALHÃES & BASTOS, 2010). Como afirmou o então prefeito Eduardo Paes, “meu desejo é que a Rio + 20 aproveite o Píer Mauá durante os encontros. E o Museu do Amanhã seria um ícone do evento” (PAES, cf. MAGALHÃES & BASTOS, 2010). O papel assumido pelo Museu do Amanhã como um agente estratégico para a consolidação da imagem da capital carioca enquanto “capital mundial dos investimentos verdes” (VASCONCELOS & SCHINCARIOL, 2021) continua sendo uma questão central para a afirmação do Rio de Janeiro enquanto uma centralidade global para a discussão sobre o

¹⁶⁰ RIO DE JANEIRO (RJ). Lei Complementar N° 101 de 23 de novembro de 2009. Modifica o plano diretor, autoriza o poder executivo a instituir a operação urbana consorciada da região do Porto do Rio e dá outras providências. Rio de Janeiro: Legislação Municipal do Rio de Janeiro, 2009, p. 9.

¹⁶¹ A conferência, que reuniu 117 chefes de Estado, teve como seus principais produtos a Agenda 21, a Convenção do Clima, a Convenção para a Biodiversidade e o embrião da Convenção de Combate à Desertificação.

desenvolvimento sustentável, conforme pretendido pelo presidente da FRM, José Roberto Marinho. Em 2021, durante o discurso de abertura de um seminário organizado pelo Banco Santander em parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro, no próprio Museu do Amanhã (**Figura 214**), José Roberto Marinho reafirmou a conexão pretendida entre a capital carioca, os eventos globais sobre sustentabilidade e o próprio Museu do Amanhã. Segundo ele, “*nós [cidade do Rio de Janeiro] começamos a ter essa cara para o mundo na Rio-92, quando fomos a capital ecológica do mundo naquele momento*” (MARINHO, cf. VASCONCELOS & SCHINCARIOL, 2021). O Museu do Amanhã seria uma peça-chave para garantir a continuidade da associação do discurso ambientalista global à capital fluminense, ao consolidar-se como uma importante instituição promotora do debate ambiental a nível global.



Figura 214. José Roberto Marinho, durante discurso de abertura de seminário organizado pelo Banco Santander e Prefeitura do Rio de Janeiro, no Museu do Amanhã.

Disponível em: <<https://valor.globo.com/financas/noticia/2021/12/17/rio-tem-que-ser-capital-mundial-dos-investimentos-verdes-diz-jose-roberto-marinho.ghtml>>. Acesso em: 21 jun. 2022

Como vemos, o tema proposto para o Museu do Amanhã se mostrou capaz de interconectar desejos das elites políticas, econômicas e governamentais em torno de um equipamento voltado à promoção da imagem do Rio de Janeiro no contexto internacional. De acordo com Laura Burocco (2017), o tema-gerador do museu se apresenta como uma questão genérica, desvinculada de conexões territoriais. Evita, desse modo, o desenvolvimento de relações contextuais mais profundas. Diferentemente dos outros equipamentos concebidos pela Fundação Roberto Marinho, o Museu do Amanhã não enfrenta temas diretamente vinculados à promoção de aspectos da cultura brasileira. Afasta-se de uma abordagem de ênfase ao local como estratégia de afirmação das especificidades no contexto global. Pelo contrário, a postura aventada para a configuração do Museu do Amanhã demonstra o delineamento de um discurso generalista, próximo a temas de interesse para a era da globalização. Com efeito, podemos destacar a abertura da atuação da FRM a temas tanto da cultura local, como de interesse global; que parece se aproximar ao conceito de “glocalização”; isto é, um neologismo criado para designar a interdependência entre aspectos da cultura global e local (CANCLINI, 2018). Se por um lado, a fundação carioca pretende reforçar, com seus museus, aspectos da cultura brasileira; por outro, não oculta o desejo de participar da globalização.

Bia Lessa e Carla Juaçaba, construindo um ícone para a Rio+20

O Museu do Amanhã não chegou a ficar pronto a tempo da Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (Rio + 20). Entretanto, o tema da sustentabilidade e a publicização midiática em prol da conscientização sobre a finitude de recursos do planeta seguia sendo discutido no período. O discurso ambiental, como vimos, tinha sido a tônica do Pavilhão de Hannover, concebido por Bia Lessa para a Feira Mundial do Milênio, no ano 2000, por ocasião de um evento internacional que pretendia estabelecer diretrizes éticas para a elaboração de projetos sustentáveis. Doze anos depois, a artista e diretora teatral foi convidada para uma nova empreitada: a concepção do **Pavilhão da Humanidade**, coordenado pela Fundação Roberto Marinho em parceria com a FIESP, FIRJAN e Prefeitura do Rio de Janeiro. Como narra Bia Lessa, era difícil lidar com tantos clientes, “*todos eles com visões e desejos bastante diversos. A gente teve que criar alguma coisa que pudesse uni-los*” (LESSA, 2021). O projeto efêmero possuía o intuito de suscitar no grande público a conscientização ambiental sobre o tema da sustentabilidade. De acordo com o testemunho de Lessa, a ideia era “*criar um Pavilhão da Humanidade onde não existissem marcas, e daí o conceito de ter uma coisa aberta, em que todos pudessem ir*” (LESSA, 2021). O projeto de Copacabana guardava semelhanças com seu antecedente, de Hannover. De acordo com Bia Lessa, “*quebramos um pouco, de novo, a história das separações entre as narrativas, como aconteceu antes no Pavilhão do Brasil, na Alemanha. Os assuntos eram a indústria, a ciência, o clima, o antropoceno*” (LESSA, 2021). No mais, é interessante assinalar a proximidade entre o escopo curatorial das experiências culturais do Pavilhão de Hannover, do Pavilhão da Humanidade e do próprio Museu do Amanhã, concebido para o Píer Mauá.



Figura 215. Forte de Copacabana. Fonte: <<https://formaconhecer.com.br/wp-content/uploads/2019/05/saida-pedagogica-rio-de-janeiro-forte-de-copacabana-e-museu-historico-do-exercito-01.png>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

O Pavilhão da Humanidade foi implantado no Forte de Copacabana, local escolhido pela FIESP (**Figura 215**). O projeto pretendia aproveitar-se de sua condição geográfica privilegiada, no promontório da igreja de Nossa Senhora de Copacabana, considerada estratégica para a defesa da Baía de Guanabara. A construção do forte ocorreu entre os anos de 1908 e 1914, encabeçada pelo Major Luís Eugênio Francisco Filho durante o governo de Afonso Pena (1906-1909). Em 1987, com a extinção das Baterias de Artilharia de Costa, foi ali criado o Museu Histórico do Exército (TEIXEIRA, s.d.). Nesse período, começou-se a especular sobre possíveis concessões do local, que pertence ao Ministério do Exército, à iniciativa privada. Chegou a ser cogitada a construção de um hotel de luxo (ASSIS, 1990). Em paralelo, o Forte de Copacabana se tornou alvo de uma série de projetos que visavam convertê-lo “*num dos maiores centros culturais do Rio de Janeiro*” (LOURENÇO, 1992), idealizados pelo Ministério do Exército e apoiados pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Na ocasião, a Federação das Associações de Moradores do Estado do Rio de Janeiro (FAMERJ), a Associação de Moradores e Amigos do Posto Seis e Arpoador (AMAPSA) e outras entidades civis manifestaram-se contrárias ao desenvolvimento de propostas que descaracterizassem o edifício de interesse histórico (O GLOBO, 1990). Em 1990, o Forte de Copacabana foi tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (INEPAC), considerando sua importância histórica como berço do

Movimento Tenentista e palco do episódio histórico conhecido como “Revolta do Forte”, de 1922.

Desde então, o local tem abrigado diversos eventos efêmeros vinculados a lazer e entretenimento, tais como festas promovidas por agentes privados, concursos de gastronomia, concertos e celebrações de Reveillon (**Figura 216**). Nessas ocasiões, o platô da unidade militar vinha sendo utilizado como palco da construção de arquiteturas efêmeras e desmontáveis no lugar (ANTUNES & AUTRAN, 1999; BIRMAN & FERNANDES, 2001). Nos anos 2000, cogitou-se o Forte de Copacabana como um dos possíveis lugares de implantação do Guggenheim Rio¹⁶². A partir de 2005, sob a gestão do coronel Edson Silva de Oliveira, o incentivo aos usos culturais do Forte se acentuou, passando a abrigar rodas de choro, Cine *Drive-in*, cursos livres, entre outras programações (CANDIDA, 2009). Em 2009, chegou a ser ali instalada uma roda gigante temática apresentando a candidatura do Rio de Janeiro como sede das Olimpíadas.



Figura 216. Estruturas de andaimes presentes no Forte de Copacabana. Fonte: Acervo Carla Juaçaba.



Figura 217. Pavilhão da Humanidade. Fonte: ESTÚDIO CHÃO, 2021.

O projeto efêmero do **Pavilhão da Humanidade (Figura 217)** interpretou usos e estruturas que já eram recorrentes no local, “*constantemente alugado para a realização de grandes eventos corporativos ou culturais*” (RIBEIRO, 2019, p. 127). Em geral, os eventos eram abrigados em tendas temporárias e padronizadas, revestidas em lonas plásticas brancas antichamas, artificialmente climatizadas e que negavam completamente o entorno imediato. Pretendeu-se, porém, que o

¹⁶² O projeto do Guggenheim Rio acabou sendo deslocado para o Píer Mauá.

Humanidade 2012 se contrapusesse a grande parte dessas instalações e se abrisse à espontaneidade da paisagem e dos fenômenos naturais: sol, vento e chuvas. O espaço criado deveria incorporar as condições climáticas do seu entorno, sem tentar domesticá-lo. Para tanto, a arquitetura buscou refletir sobre o tema da sustentabilidade a partir da criação de um “edifício-andaime”, completamente desmontável e sujeito às intempéries. Os materiais construtivos usados em Humanidade 2012 seriam reaproveitados em sua totalidade. A arquitetura efêmera deveria interpretar o conceito da sustentabilidade, buscando afastar-se do entendimento do edifício enquanto mero invólucro, ativando-o continuamente enquanto elemento de significação do espaço expositivo (MONTANER, 2003). De estruturas coadjuvantes, os andaimes foram convertidos no principal protagonista do pavilhão. O projeto arquitetônico se mostrou capaz de incorporar uma estrutura recorrente não apenas no Forte de Copacabana, mas em toda a orla da praia, para a construção de palcos de eventos nacionais e internacionais. O Rio de Janeiro, em particular, possui consolidada tradição no uso urbano de andaimes, montados como arquibancadas ao longo da avenida Presidente Vargas até os anos 1970 (SEGRE, cf. MONOLITO, 2012). Trata-se, portanto, de uma estrutura efêmera profundamente conectada à vivência da cidade.

Como sabemos, um aspecto importante para compreender a obra de Bia Lessa é o pensamento projetual do conceito em direção ao espaço. Tal metodologia se tornou recorrente na atuação da Fundação Roberto Marinho, que trabalha com a premissa de que a concepção anteceda o projeto de arquitetura; e de que a arquitetura responda, interaja e contribua para seu desenvolvimento narrativo. Nesse sentido, a experiência de Bia Lessa no Pavilhão da Humanidade pode ser considerada um caso radical, que levou às últimas consequências tal abordagem metodológica. Tomando a geografia do lugar como partido de projeto, Bia Lessa definiu a premissa de que a arquitetura deveria intensificar a relação estabelecida entre homem e natureza. Essa ideia, segundo a curadora-designer, “*nasceu completamente em função da sustentabilidade. Quer dizer, a gente tentar aproveitar esse lugar do Forte [de Copacabana], esse espaço, o que ele tem de melhor. Ele tem essa vista maravilhosa. Ele tem esse vento, que é muito poderoso*” (LESSA, cf. QUEIROZ & OLIVEIRA, 2020). A abordagem contextualista incorpora estratégias presentes na obra de diversos artistas que exploram vieses da arte *in situ* e *site specific*, considerando as características do lugar enquanto temas fundamentais para a produção artística. Durante o processo de conceituação inicial, Bia Lessa pensou em criar um edifício sustentável a partir de estruturas de bambu – um material leve, flexível e com alta capacidade de renovação. Essa possibilidade foi completamente descartada em função dos ventos extremos que acometem a área, que chegam a atingir 120km/h. Sobre o desenvolvimento do Pavilhão da Humanidade, Bia Lessa se recorda:

Aquilo foi legal pra caramba. Também, o processo foi a mesma coisa, eles me chamaram para fazer a exposição naquele lugar. Eles me chamaram para fazer alguma coisa dentro de um galpão, de uma tenda. Tinha que falar sobre a mudança do clima, tinha a ver com a Rio +20. Mas, quando eu fui lá, pensei em como fazer uma coisa sobre o clima dentro de um galpão, sem o contato com o clima... É como negar aquilo que você está fazendo. Daí, eu chamei a Carla Juaçaba, e a gente foi lá. Eu olhei para a estrutura da tenda e falei... vamos usar um truque, usar a estrutura da tenda sem a tenda. E a gente resolveu criar nichos, que eram pequenos *containers* onde a gente podia falar sobre o conteúdo. Mas eu queria que, o tempo inteiro, as pessoas tivessem contato com o planeta. Esse era o conceito daquele lugar. Se a gente está falando do planeta, tem que olhar o planeta (LESSA, 2021).

Para o desenvolvimento do projeto, foi convidada a arquiteta carioca Carla Juaçaba. Conforme recorda Bia Lessa, “*quando surgiu o trabalho do Pavilhão da Humanidade, tive vontade de chamar a Carla*” (LESSA, 2021). Formada pela Universidade Santa Úrsula (2000), Carla Juaçaba estagiou

com a arquiteta Gisela Magalhães¹⁶³ e, nesse período, dedicou-se à elaboração de exposições sobre artes nativas brasileiras e museus históricos (**Figura 218/ Figura 219**). Atualmente, a arquiteta tem se concentrado na elaboração de projetos públicos e privados, sobretudo residências concebidas a partir de uma abordagem contextualista. De acordo com Carla Juaçaba, “o aspecto mais importante que deve ser abordado é o contexto no qual se está projetando: o meio ambiente, o clima, a luz natural possibilitam aproveitar todo o seu potencial, que deriva do uso de materiais locais” (JUAÇABA, cf. BARRAUD, 2018). Dentre suas principais obras, estão os projetos Casa Atelier (2002), Casa Rio Bonito (2005), Casa Varanda (2008) e Casa Santa Teresa (2008). Entre 2008 e 2014, Carla Juaçaba atuou como professora na Faculdade de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Lessa e Juaçaba já tinham tentado realizar alguns projetos juntas, como o Museu de Quixadá, localizado na capital Rio Branco, do Acre. O Sítio Histórico Quixadá (**Figura 220**), sede de seringais durante a Revolução Acreana e a Era da Borracha, chegou a ser cenário da minissérie “Amazônia, de Galvez a Chico Mendes” (2007), realizada pela Rede Globo (PORTAL AMAZÔNIA, 2022). A dupla foi chamada pela Fundação Roberto Marinho para sugerir uma destinação apropriada para a cidade cenográfica construída para a referida minissérie, que acabou não se concretizando (LESSA, 2021). Apesar disso, alguns edifícios da cidade cenográfica acabaram sendo reconvertidos em um museu contendo memórias da minissérie (incluindo figurinos e objetos cenográficos), chalé para receber visitantes, dentre outras instalações (REDE AMAZÔNICA, 2015).



Figura 218. Bia Lessa. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/epoca/cultura/bia-lessa-vivemos-uma-desconstrucao-valores-fundamentais-estao-sendo-derrubados-23979968>>. Acesso em: 24 abr. 2022.



Figura 219. Carla Juaçaba. Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/agenda/carla-juacaba-e-confirmada-membro-do-comite-de-honra-do-ua-2020-rio/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.



Figura 220. Sítio Histórico Quixadá. Museu da minissérie “Amazônia, de Galvez a Chico Mendes”. Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1076245-d6513357-i199627904-Sitio_Historico_Quixada-Rio_Branco_State_of_Acre.html>. Acesso em: 24 abr. 2022.

¹⁶³ Gisela Magalhães (1930-2003) foi uma arquiteta e urbanista que integrou as equipes de Oscar Niemeyer e Lucio Costa durante a construção de Brasília e para a construção das cidades satélite. Trabalhou na curadoria de grandes exposições.

O projeto no Forte de Copacabana, portanto, não era a primeira colaboração entre a artista e a arquiteta. O Pavilhão da Humanidade propôs a construção de um “edifício-andaime” completamente desmontável, de modo que seus materiais fossem integralmente reaproveitados quando finalizado o evento. Juçaba evocou como referência principal o projeto do **Fun Palace** (1959-1961), idealizado pela diretora de teatro Joan Littlewood e projetado pelo arquiteto Cedric Price (**Figura 221**). Concebido como um laboratório da diversão (“*Laboratory of Fun*”), o projeto previa a criação de uma arquitetura extremamente flexível, montada a partir de estruturas metálicas e guindastes. A estética *high tech* do Pavilhão da Humanidade se aproxima às experiências arquitetônicas de grupos como Archigram, Arc Zoom, Super Studio e UFO; inevitavelmente aludindo ao Centro Georges Pompidou de Paris, concebido pelos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano.

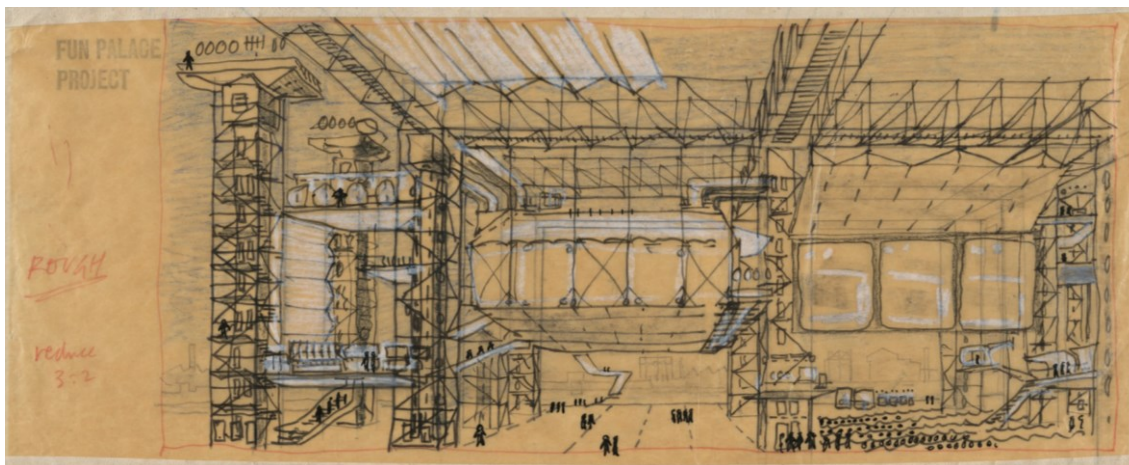


Figura 221. Cedric Price. Perspectiva para Fun Palace. 1959–1961.

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/842>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

Em Humanidade 2012, o sistema construtivo adotado permitiu a rápida construção do projeto, que ficou aberto ao público por apenas dez dias, durante a realização da Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Natural. Os espaços expositivos foram distribuídos em *containers* flutuantes, que contribuiriam para a estabilização da estrutura metálica. A circulação entre os *containers* ocorreria por meio de rampas, criando uma espécie de *promenade architecturale* que alternava a imersão em experiências expográficas às vistas para a paisagem de Copacabana. A narrativa espacial assumia caráter eminentemente educativo, buscando conscientizar os visitantes sobre os impactos de suas ações no meio ambiente. O processo de projeto desenvolvido incorpora claramente a premissa teórica do *design* integrador, tendo em vista que “a relação intrínseca entre arquitetura e museografia foi o mote e o grande mérito do projeto, estendendo-se os aparatos cenográficos para além das salas expositivas e invadindo a vista deslumbrante do entorno na totalidade da edificação” (PROJETO DESIGN, 2012). Conforme indica o memorial descritivo, trata-se de um:

Pavilhão efêmero concebido com Bia Lessa, Humanidades 2012, para a Rio + 20, congresso ambiental internacional sediado no Rio de Janeiro. Propomos um edifício vazado construído em sistemas de andaimes, expostos a todas as condições climáticas: luz, calor, chuva, som das ondas e do vento, lembrando o homem da sua fragilidade diante da natureza (ESTÚDIO CHÃO, acesso em 2022).

Em outro trecho, transcrito a seguir, é possível vislumbrar o princípio de conexão integral assumido entre arquitetura e expografia no Pavilhão da Humanidade:

Tentamos através desse projeto realizar uma exposição onde não houvesse separação entre o que estaria exposto e o prédio propriamente dito. Não havia uma arquitetura, no sentido de um

espaço desvinculado de um conteúdo expositivo. O próprio espaço era a exposição. O programa exigia um auditório, salas de reunião, espaços expositivos e assim por diante. [...] Móveis, mesas, paredes, teto, chão, cadeiras, tudo estaria a serviço de informações – não haveria separação entre áreas de serviços e áreas expositivas (ARCHDAILY, 2012).

A narrativa cenográfica explora questões relativas à sustentabilidade e biodiversidade, escancarando a fragilidade do homem contemporâneo a partir da criação de um percurso linear, sequencial e ascendente, que culminava no deslumbrante mirante, dando vistas para as orlas de Copacabana e Ipanema. A construção do pavilhão buscou incorporar a reutilização dos materiais como premissa fundamental, que envolveu a impressionante quantidade de aproximadamente 115.600m³ em sistemas modulares. Segundo a arquiteta Juaçaba, “os materiais empregados são sustentáveis na medida em que tudo é 100% reutilizável” (ESTÚDIO CHÃO, acesso em 2022). Havia uma intenção de se explorar ao máximo as potencialidades artísticas do sistema construtivo adotado, apesar de nem todas as ideias terem efetivamente se realizado. Por outro lado, o projeto pretendia se conectar, visceralmente, à natureza e à cidade existente. Como justifica a equipe de projeto, “queríamos que a interferência da vista e do clima fossem materiais expositivos tanto os textos, as esculturas, os desenhos, as máquinas etc. A metrópole que se via cada hora mais distante [...] nada mais era do que uma obra lá exposta que se via de diferentes ângulos. A cidade é a maior invenção humana, como diz o arquiteto Paulo Mendes da Rocha” (ARCHDAILY, 2012). Em Humanidade 2012, existia uma intenção de conectar os materiais do pavilhão a abordagens artísticas. Como narra Bia Lessa:

Foi uma experiência muito bacana, porque fizemos o Pavilhão [da Humanidade] inteiro com um material reutilizável, que seria integralmente reaproveitado. A gente vai ficando louco com essas possibilidades. Eu queria ter escrito na estrutura de todas as peças dos andaimes ‘Rio + 20 – Pavilhão da Humanidade’, para que aquelas peças fossem reconhecidas quando estivessem em outros lugares, em outras montagens, em outros palcos. Seria semelhante à ideia da lata da Coca-Cola do Cildo Meirelles, em que ele escrevia pequenos textos nas latinhas que seriam encontrados pelas pessoas. Como aqueles ferros iam construir outras coisas, achei que seria interessante fazer isso. Mas, enfim, nem tudo é possível (LESSA, 2021).

Na entrevista, Bia Lessa se refere à obra de Cildo Meirelles “**Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola**”. O projeto partia da premissa de incorporar materiais de uso cotidiano como suporte para obras que extrapolam os espaços costumeiramente consagrados à arte. Em contraponto à pretensa anestesia alcançada por circuitos industriais, as inserções em circuitos ideológicos pretendiam ativar a reflexão e a consciência crítica. Segundo a proposta de Cildo Meirelles (**Figura 222**), eram gravadas nas embalagens de retorno de refrigerantes informações e opiniões críticas. Para tanto, foi adotado um processo de decalque com tinta branca vitrificada, de tal maneira que a mensagem não fosse mostrada com a garrafa vazia, mas sim quando está cheia. Nesse sentido, os objetos retornam a seus fluxos cotidianos acrescentados de inserções críticas aos meios de propaganda ideológica por onde circulam (SESC POMPEIA, 2019). Bia Lessa chegou a propor uma adaptação dessa ideia no Pavilhão da Humanidade, tornando possível identificar as peças de andaimes que estiveram presentes em sua montagem quando da reutilização dos materiais para outros eventos. Dada a celeridade dos processos de concepção do pavilhão, no entanto, a ideia acabou não sendo viabilizada.



Figura 222. Cildo Meirelles. Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola. Disponível em: <<https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

O Pavilhão da Humanidade foi projetado e construído com extrema velocidade. Conforme esclarece o depoimento de Lessa, “*estamos falando de humanidade, e não mais de nacionalidades. Quer dizer, na construção da estrutura metálica estão reunidas as linguagens, as ideias, as moedas e as bandeiras das várias nações integrantes da Rio + 20. Estão também apresentadas as mazelas que o próprio homem causou para si e sobre o meio ambiente*” (LESSA, cf. RIBEIRO, 2019, p. 134). O edifício incorporava a estrutura de andaimes, tendo sido construído através do empilhamento de hastes e travas tubulares desmontáveis. O local de implantação do Pavilhão pode ser interpretado a partir da relação de contraste estabelecida entre “*uma edificação sustentável, provisória e leve, expressão da liberdade e da participação popular, construída sobre um forte militar*” (SEGRE, 2012). As empresas P&G e MVD foram convidadas, em dezembro de 2011, para a concepção e desenvolvimento do projeto, dos memoriais de cálculo estrutural e da elaboração de protótipos.

A solução estrutural adotada era integralmente autoportante, sendo que os cerca de 7.000 pontos de apoio utilizados não foram fixados ou atirantados nas rochas. Segundo a arquiteta Carla Juaçaba, “*apesar do grande porte apresentado, foi a solução menos agressiva que pode existir, uma vez que ao ser retirada, deixou o solo intacto*” (JUAÇABA, cf. RIBEIRO, 2019, p. 154). O volume possuía 170m de comprimento, 30m de largura e 20m de altura. Além disso, o projeto desenvolvido pelo engenheiro Osmar Dutra introduziu vigas de travamento para a sustentação dos grandes vãos livres, de 20m de extensão. Conforme seu depoimento, o Pavilhão da Humanidade foi “*a construção que mais mobilizou estruturas modulares de andaimes já realizada no país*” (DUTRA, cf. RIBEIRO, 2019, p. 156). O gabarito foi definido em função de condições estruturais, mas de modo a atingir visibilidade em relação à paisagem carioca, sobrepondo-se à altura do Forte de Copacabana.

A grande quantidade de andaimes necessária para a construção do projeto extrapolava as possibilidades dos fornecedores locais. Por essa razão, foram contatadas empresas de várias partes do Brasil para o fornecimento das estruturas. A construção do Humanidade 2012 teve que lidar com o desafio de compatibilização entre variados andaimes e intertravamentos produzidos por empresas distintas. A necessidade de transporte dos materiais pode ser considerada um aspecto crítico no que diz respeito à premissa da sustentabilidade mobilizada pelo projeto, dado o consumo de combustíveis fósseis e a emissão de gases poluentes. O Pavilhão Humanidade foi inaugurado no dia 12 de junho de 2012, e chegou a receber o troféu “Revelação” na categoria de Arquitetura do Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (2012) (PERROTTA-BOSCH, 2013). O pavilhão efêmero atingiu elevados índices de visitação, tendo ultrapassado 220mil pessoas nos apenas dez dias em que esteve aberto ao grande público. O projeto do Forte de Copacabana foi muito bem comentado pela crítica da época. Como pontuou Roberto Segre:

O Pavilhão Humanidade 2012, realizado por Carla Juaçaba e Bia Lessa na praia de Copacabana, será a obra arquitetônica mais lembrada da Conferência Rio + 20, organizada pelas Nações Unidas na capital carioca. O primeiro impacto dessa experiência foi o milagre da aparição de um etéreo edifício retangular de 170 X 40 X 20 m, com múltiplos volumes suspensos no ar, flutuando sobre as sólidas construções do forte, e vê-lo desaparecer em menos de duas semanas. A segunda surpresa foi o enorme sucesso popular que levou mais de 200 mil pessoas a visitá-lo, com filas gigantescas. E, por último, a inédita experiência vivenciada no pavilhão, quase uma *boîte à surprises*, na alternância entre a circulação exterior nas rampas contínuas, delimitada pelos filtros metálicos da estrutura de andaimes, e o acesso ao misterioso e inesperado interior dos volumes expositivos (SEGRE, cf. MONOLITO, 2012, p. 84).

O notável interesse mobilizado pelo projeto, por parte do público e da mídia especializada, contribuiu para que a carreira de Carla Juaçaba assumisse progressiva relevância internacional. A jovem arquiteta foi premiada pelo *ArcVision Women and Architecture* (2013) e pelo *AR Emerging Architecture Awards* (2018) (PORTAL LIVE, s.d.). Tendo colaborado com diversas bienais de arte e arquitetura, Juaçaba foi júri da Bienal Iberoamericana em Arquitetura e Urbanismo de Madri (2012 e 2019) e participou, inclusive, da Bienal de Arquitetura de Veneza (2018). Para além da inovação presente no projeto; do ponto de vista arquitetônico, o Pavilhão da Humanidade propôs uma série de experiências museográficas voltadas para a imersão completa do visitante nos temas curatoriais abordados. A combinação entre cenografia, interatividade e tecnologias da comunicação buscou favorecer a imersão do visitante nos temas propostos, ativando os seus sentidos para a criação de uma experiência intrinsecamente conectada ao lugar. A conexão ambiental e a permissividade entre espaços interiores e exteriores potencializada pela arquitetura do edifício exerce papel importante para a constituição da narrativa multissensorial, complexificando os processos de significação pretendidos para o pavilhão devido à conexão estabelecida com o promontório de Copacabana.

A imersão em *containers*, aspectos expográficos

O caráter pedagógico da narrativa foi apresentado ao público como uma instigante jornada multissensorial, projetada em função de sua experiência no espaço. No Pavilhão da Humanidade, o indivíduo está sujeito as ações do sol, chuva e ventos enquanto se desloca entre as caixas expositivas herméticas. Os espaços de circulação, sujeitos a intempéries, estabelecem um interessante contraponto com os *containers* expositivos, que favoreciam a imersão narrativa do visitante. Em cada *container*, era encontrada uma experiência expográfica diferente, dedicada a temas específicos. Sob esse aspecto, de acordo com a análise de Roberto Segre (2012), o Pavilhão da Humanidade chama a atenção pela diversidade de soluções expográficas utilizadas, criando experiências inéditas que valorizam a percepção sensorial. Seguindo o espírito da Rio 92, o Pavilhão da Humanidade buscou se constituir como um grande dispositivo destinado à conscientização da população sobre a sustentabilidade ambiental, tornando o mais didática possível sua vistosa lição de moral. A linguagem adotada é direta e explícita, incorporando materiais que evocam certa estética sustentável popular, tais como placas de OSB, MDF e embalagens Tetra Pak. O uso de materiais vinculados à reciclagem interpreta elementos pertencentes à cultura contemporânea cotidiana, frequentes em produtos vendidos nos supermercados. Entretanto, apesar dos aspectos estéticos associados à sustentabilidade, é importante destacar que o projeto expográfico do Pavilhão da Humanidade acabou não incorporando parâmetros de reutilização dos materiais (RIBEIRO, 2019). Os reduzidos tempos de realização do projeto podem ter comprometido o planejamento de uma cadeia construtiva orientada para a desmontagem, descarte e reaproveitamento dos materiais aplicada também à cenografia.

A reflexão sobre o uso das tecnologias assume papel central para o pensamento do pavilhão. Segundo texto enviado pela equipe de projeto, “*queríamos estabelecer claramente que a utilização da tecnologia e das conquistas do homem frente a natureza não deveriam ser negados, mas absorvidos quando necessário, sem preconceitos. Isso não significa negar nossa ideologia – criar um espaço sustentável*” (ARCHDAILY, 2012). Tecnologia e natureza eram temas colocados em confronto, dada a constância de sua alternância no desenrolar da narrativa. O percurso partia do jardim “*Território Livre*”, composto por plantas nativas brasileiras, representando a Floresta Amazônica e a Mata Atlântica, de modo que a vegetação entrasse e saísse do pavilhão o tempo todo. A transformação dos jardins em corredores expositivos pretendia estabelecer a relação entre espaço e conteúdo. Na primeira sala, “*Mundo em que vivemos, máquinas que modificam*”, foi criada uma máquina robótica de grandes dimensões que desenhava nas paredes pegadas e símbolos pré-históricos. Esses elementos eram apagados por uma borracha gigante, e as lascas do material acumulavam-se no solo, criando a impressão de um chão de terra batida. Ademais, é interessante pontuar que a representação *high tech* de cenários pré-históricos recorda a experiência do Cine Caverna, realizada na Mostra do Redescobrimento, em que foi construída uma tenda futurista a partir de lonas prateadas, abrigando projeções de pinturas rupestres.

O segundo ambiente, “*Mundo dividido*”, foi organizado em torno de uma arte-instalação em que notas de dinheiro voando dentro de uma pequena caixa transparente retratam a lógica capitalista da acumulação. A ambientação do espaço contou com a fixação de painéis na parede e no teto que mostram cenas de desigualdade social, áreas de conflito, pobreza e catástrofes naturais; de modo que o fundo dourado das paredes transmite a sensação de um certo “luxo pobre”, recordando estratégias de customização dos carros alegóricos presentes nas celebrações do carnaval brasileiro. Essa instalação recorda a exposição “Claro Explícito”, projetada por Bia Lessa para o Itaú Cultural em 2002, que refletia sobre os temas da miséria e pobreza na sociedade contemporânea. Nessa ocasião, foi criada uma sala que buscava comparar valores monetários (entre, por exemplo, o salário de um professor de escola pública no Brasil e uma bolsa de grife) por meio do empilhamento de notas de um real (MIRANDA, 2008).



Figura 223. Biodiversidade brasileira. Captura de tela.
Fonte: HUMANIDADE 2012, acesso em 16 out. 2022.



Figura 224. Capela da Humanidade. Captura de tela. Fonte: HUMANIDADE 2012, acesso em 16 out. 2022.

A próxima seção, “*O homem e suas conexões*”, ambientava-se em torno de uma escultura humana em tamanho natural, cercada de objetos do cotidiano. Feixes de luz *neon* criam um espetáculo de luz que destaca sentimentos inerentes à condição humana, tais como “amor” e “alegria”. O contraste estabelecido entre a instalação *high tech* e a simplicidade das louças que circundam a figura humana solitária pretende sensibilizar o visitante para a recuperação de valores tradicionais, em detrimento do estímulo ao consumismo desenfreado. O ambiente “**Biodiversidade Brasileira**” (Figura 223) se apropria de um espaço com pé-direito avantajado, criando uma instalação artística a partir da impressão de fotografias dos principais biomas brasileiros – tais como Amazônia, cerrado, caatinga, Mata Atlântica – acompanhada da emissão de sons que remetem aos ruídos da natureza. A conscientização é buscada por meio da exposição dos efeitos da ação antrópica para a destruição dos ecossistemas naturais, antecipando temas apresentados no cubo “*Vida*” do Museu do Amanhã.

O maior espaço proposto para o pavilhão foi a **Capela da Humanidade** (FILHO, 2012) (Figura 224), uma biblioteca com cerca de dez mil livros selecionados por personalidades brasileiras, tais como Caetano Veloso, Jô Soares, Daniel Filho, Fernanda Montenegro e Fernanda

Torres. O próprio nome do ambiente, “Capela”, também empregado no módulo Barroco da Mostra do Redescobrimto, reflete uma tentativa de incorporação da religiosidade popular presente em grande parte do território brasileiro. A disposição de mesas em formato circular criava uma experiência de interatividade coletiva. Apenas a ação concomitante de cem pessoas apertando botões tornava possível que um pêndulo localizado no centro da sala, fora do eixo, retomasse seu ponto de equilíbrio. Quando o objetivo era atingido, pássaros de origami invadiam o ambiente, ativando o “sistema de recompensa” presente em diversas interfaces contemporâneas da comunicação¹⁶⁴. O caráter educativo dessa proposta e o estímulo à ação colaborativa é a tônica das mesas interativas localizadas na seção “Amanhã”, no Museu do Amanhã. Ademais, a criação de painéis de *videowall* e a própria composição do espaço, que lembra um planetário, recupera em certa medida o espírito do Museu da Língua Portuguesa. Em termos de ambientação, a intercalação de figuras masculinas e femininas busca criar uma sensação dual de anonimato e pertencimento, a partir do uso massivo de objetos industrialmente produzidos e amplamente aplicados no cotidiano popular.

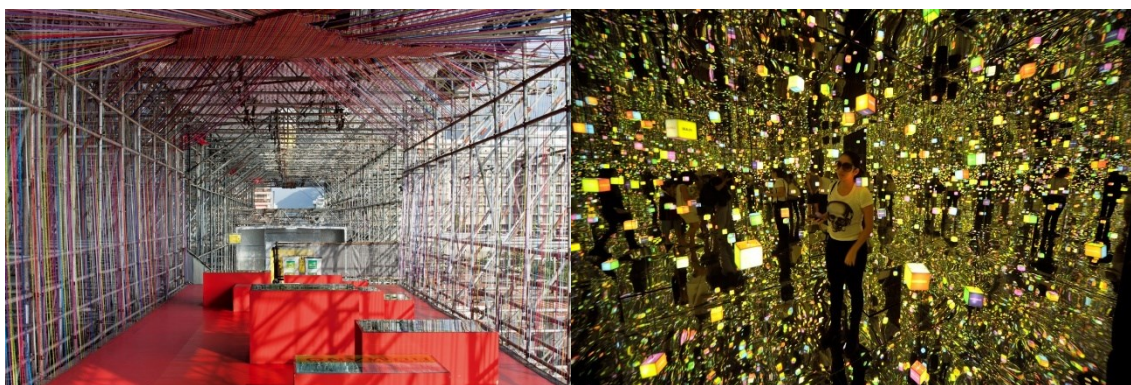


Figura 225. O Brasil Contemporâneo. Captura de tela. Fonte: HUMANIDADE 2012, acesso em 16 out. 2022.

Figura 226. Diversidade Humana Brasileira. Captura de tela. Fonte: HUMANIDADE 2012, acesso em 16 out. 2022.

Já a sala “**O Brasil Contemporâneo**” (**Figura 225**) foi ambientada com a instalação de fitas coloridas que atravessam o teto e formam o desenho do mapa do Brasil. Remetendo às populares fitinhas do Nosso Senhor do Bonfim, tradicionais do estado da Bahia, em cada fita foi escrito o nome de um país do mundo para representar a miscigenação presente na sociedade brasileira. A disposição das fitas remete à tradição da dança popular conhecida como “pau de fitas”; solução também incorporada à sala da Linha do Tempo, no Paço do Frevo. Em “**Diversidade Humana Brasileira**” (**Figura 226**), o indivíduo entrava em um *container* repleto de espelhos, em que flutuavam pequenos cubinhos com nomes de pessoas anônimas (CAPRIGLIONE, s.d.); uma solução expográfica muito próxima ao cubo “Pensamento”, presente no Museu do Amanhã. Por sua vez, a sala “Produções Humanas” propunha refletir sobre a urbanização dos territórios a partir da criação de uma maquete de uma cidade fictícia, evidenciando o traçado de suas linhas de abastecimento de energia, comunicação, água, esgotos, transporte e resíduos. Sobre a maquete, simulava-se o caimento de chuva, interrompida com grandes clarões. Esteticamente, os tons de *neon* escolhidos para a representação da infraestrutura presente na maquete recordavam pulseirinhas de festa para uso sob luz negra, outro objeto industrial amplamente difundido na cultura popular brasileira.

A sala “Rio de Janeiro” criou uma ambientação densamente saturada de elementos, colocando o visitante no lugar de um funcionário do Centro de Operações do Rio; isto é, deslocando-o para a condição de observador (não de observado). O uso óculos 3D criava uma experiência de caráter imersivo, convidando o visitante a interagir com telas dispostas ao redor de uma grande luminária em forma de globo no centro. O espaço busca suscitar a reflexão sobre os temas da disciplina e vigilância na sociedade contemporânea. Na sequência, em “O Indivíduo e as Forças

¹⁶⁴ O caráter educativo dessa proposta e o estímulo à ação colaborativa é a tônica das mesas interativas localizadas na seção “Amanhã”, no Museu do Amanhã. Para mais informações, ver: VEIGA, 2013.

da Natureza”, o público era submetido a uma experiência sensorial que acionava um potente túnel de vento para simular as reações da natureza, pretendendo aguçar seus sentidos e conectá-lo ao meio ambiente.

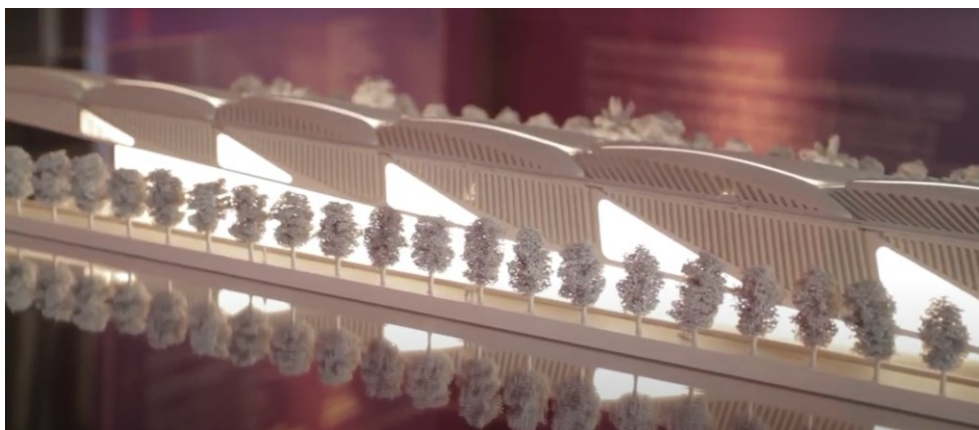


Figura 227. Exibição da maquete do Museu do Amanhã, no Pavilhão da Humanidade. Captura de tela. Fonte: HUMANIDADE 2012, acesso em 16 out. 2022.

No final, o Pavilhão da Humanidade funcionava como evento de lançamento para o “Museu do Amanhã”, exibindo a maquete referente ao projeto do arquiteto espanhol Santiago Calatrava – naquele momento, em processo de construção no Pier Mauá (**Figura 227**). A sala propunha experiências individuais de interatividade digital que antecipavam o fio condutor da abordagem curatorial proposta para o museu. Na cobertura do Pavilhão, o “Terraço do Olhar” permitia a maravilhosa vista para as orlas de Copacabana e Ipanema, transmitindo certa sensação de otimismo no encerramento do percurso. A narrativa adotada se assemelha à conclusão do percurso do Museu do Amanhã, com a vista para a Baía de Guanabara. No terraço, alguns painéis mostravam aspectos da história de Copacabana e, ainda, havia uma mesa revestida com lousa, ao ar livre, na qual os visitantes poderiam, com giz, desenhar projetos para o futuro da humanidade (a exemplo do painel que finalizava o módulo Barroco da Mostra do Redescobrimento e, posteriormente, o Paço do Frevo).

Para além das coincidências expográficas com outros projetos de Bia Lessa, é importante assinalar o sincronismo do escopo discursivo com o Museu do Amanhã; apesar de o Pavilhão da Humanidade assumir maior proximidade com a cultura brasileira em relação ao discurso predominantemente globalizado adotado no museu do Pier Mauá. Em ambas as experiências, os visitantes eram conduzidos por narrativas um tanto catastróficas, que apresentavam o drama ecológico que vivemos na atualidade, marcado pela aceleração da ação humana sobre o meio ambiente. Em ambos os projetos, todavia, os percursos expositivos terminavam em impactantes vistas das paisagens cariocas, transmitindo uma positiva mensagem de esperança e otimismo para o público. Dadas as semelhanças identificadas a nível discursivo entre as duas experiências culturais, devemos assinalar uma questão importante: o quanto o Museu do Amanhã se mostrou capaz de tornar permanente um discurso próximo ao anteriormente apresentado no Pavilhão da Humanidade, em uma instalação efêmera. O equipamento cultural do Pier Mauá acabou por institucionalizar uma abordagem amplamente divulgada na mídia, em eventos internacionais e instalações culturais realizadas nos anos 2010, tornando-se um importante local de divulgação e reflexão sobre o tema, ao buscar o engajamento e sensibilização do grande público.

Museus e meio ambiente: possibilidades para o Rio de Janeiro

A agenda da sustentabilidade era uma questão amplamente debatida na época em que o Rio de Janeiro estava se preparando para receber os megaeventos esportivos dos anos 2010. Sob esse aspecto, estava sendo aventada a construção de um museu relacionado ao tema na região portuária, ocupando dois armazéns pré-existentes. Esse projeto, entretanto, esbarrou na semelhança com outra obra de arquitetura museal planejada para o bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro: a expansão do **Museu do Meio Ambiente** (MMA). O equipamento cultural foi objeto de um concurso organizado pelo IAB-RJ, do qual participaram mais de trezentos profissionais (SEGRE, 2010). O projeto vencedor foi elaborado pelos arquitetos belo-horizontinos André Luiz Prado e Bruno Santa Cecília, e contou com a colaboração de Alexandre Gonçalves, Pedro Lodi, Daniela Leão, Mariana Guimarães e Rafael Lamounier (ARQUITETOS ASSOCIADOS, 2010).

O Museu do Meio Ambiente era uma instituição jovem, inaugurada em 2008 por ocasião das celebrações do bicentenário do Jardim Botânico. Ocupava um edifício construído em finais do século XIX, onde já funcionou a antiga sede administrativa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que chegou a receber um herbário e o antigo Museu Botânico. A construção passou por uma ampla reforma nos anos 1930, em que foi acrescida de características neoclássicas. Conforme divulgou a mídia da época, “*trata-se do primeiro museu na América Latina totalmente dedicado à temática socioambiental*” (BNDES, s.d.). A instituição cultural se destina à discussão de temas socioambientais, refletindo sobre a preservação da biodiversidade e o tema da sustentabilidade hoje (GUIA DAS ARTES, s.d.). O Museu do Meio Ambiente conta com acervo de natureza audiovisual, originado da coleção fotográfica histórica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que possui aproximadamente 12 mil imagens digitalizadas (em sua maioria, fotos históricas de expedições científicas e registros da memória institucional do Jardim Botânico do Rio de Janeiro). A ampliação do museu se fez necessária por conta do crescente público recebido por suas exposições (em torno de 600 mil visitantes ao ano). O projeto deveria incluir renovados espaços expositivos, auditório e área administrativa; estando de acordo com o programa solicitado pelo Jardim Botânico, em parceria com o Ministério do Meio Ambiente. A proposta do Museu do Meio Ambiente se relaciona com o contexto natural de implantação e com os edifícios existentes. Como relatam os arquitetos:

A consideração cuidadosa acerca do lugar onde ela será inserida, entendido em sua plena importância como patrimônio ambiental e cultural. Entendendo não ser desejável competir com a exuberância botânica e paisagística do Jardim Botânico, nem com o real valor histórico das suas edificações, optou-se por uma estratégia de projeto que não falseia a natureza ou a história. Propõe-se uma intervenção arquitetônica e paisagística para a instalação do Museu do Meio Ambiente, em consonância com o tempo e o contexto cultural no qual ela será construída e que, através da diferença e não do mimetismo, busca valorizar ainda mais o conjunto (CONCURSO DE PROJETO, 2010).

A proposta vencedora do concurso mantinha um diálogo espacial e volumétrico com os edifícios existentes; afirmando, entretanto, uma distinção radical em termos de linguagem arquitetônica, marcada pelo despojamento de suas fachadas cegas, alternadas a planos de vidro que enquadram a paisagem circundante, criando uma interessante relação de permeabilidade com o entorno natural (**Figura 228/ Figura 229**). O partido projetual adotado reinterpreta temas recorrentes na arquitetura moderna ao propor um volume regular levemente destacado do solo no nível do térreo. O aproveitamento dos desníveis com arquibancadas cria interessantes espaços de convívio, visualmente integrados à natureza ao redor. Entretanto, está presente a intenção de dotar o conjunto de uma certa leveza, garantida pela proposição de uma construção pré-fabricada, em estrutura metálica, revestida por chapas de aço esmaltadas. O sistema construtivo

foi escolhido em função da rapidez de execução e baixa redução de resíduos; e também por se mostrar capaz de “reduzir os impactos ambientais imediatos com benefícios duradouros” (CONCURSO DE PROJETO, 2010). Além disso, possui elevada durabilidade e baixa demanda por manutenção, “reduzindo o custo financeiro e ambiental de intervenções periódicas constantes” (CONCURSO DE PROJETO, 2010). Internamente, o edifício se estrutura de maneira convencional: a circulação vertical e banheiros foram compartimentados na porção norte do projeto, deixando os pavimentos internos livres e passíveis de utilização com grande flexibilidade, “aumentando as suas possibilidades de uso no presente e ampliando a sua vida útil no futuro” (CONCURSO DE PROJETO, 2010). A variação interna dos níveis, cortados por um plano inclinado, cria uma interessante situação de entrada de luz natural no pavimento térreo.



Figura 228. Museu do Meio Ambiente. André Luiz Prado e Bruno Santa Cecília. Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2010/05/19/concurso-museu-do-meio-ambiente-rj-01/>>. Acesso em: 21 abr. 2022.



Figura 229. Museu do Meio Ambiente. André Luiz Prado e Bruno Santa Cecília. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/expansao-do-museu-do-meio-ambiente/>>. Acesso em: 21 abr. 2022.



Figura 230. Museu do Meio Ambiente. Destaque para a fachada lateral, em tons de cinza.
Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/expansao-do-museu-do-meio-ambiente/>>.
Acesso em: 21 abr. 2022

Figura 231. Museu do Meio Ambiente. Destaque para a fachada lateral, em tons de laranja.
Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2010/05/19/concurso-museu-do-meio-ambiente-rj-01/>>.
Acesso em: 21 abr. 2022.

Entretanto, a demanda pela criação de um “*marco simbólico e inequívoco de uma nova etapa do Jardim Botânico*” (CONCURSO DE PROJETO, 2010) possivelmente levou a uma alteração substancial no projeto em desenvolvimento: a mudança das cores das fachadas de chapa de aço esmaltadas, pintadas em tons de laranja e amarelo na versão final do projeto, divulgada no *website* “Concursos de Projeto” (2010) (**Figura 230/ Figura 231**). Com a solução finalmente adotada, o projeto passa a assumir um caráter muito mais festivo e notório. O MMA deixa de se mimetizar discretamente à natureza circundante e passa a assumir protagonismo visual em relação a seu entorno e aos edifícios históricos adjacentes. Apesar do esforço em chamar a atenção dos visitantes com a solução de fachada adotada, o Museu do Meio Ambiente não apresenta forte caráter de iconicidade em seu conjunto. A demanda pelo simbolismo da intervenção, nesse caso, parece uma característica acessória, e que inclusive enfraquece a boa relação do edifício contemporâneo com seu entorno, atingida na primeira versão do projeto. Inclusive, é interessante destacar que, mesmo tratando-se de um museu que desenvolve a temática ambiental; não se vislumbra como partido projetual a adesão à chamada “*estética ecotécnica*” (RAMOS, 2019). Como apresentado por Guilherme Kujawski (2019), o conceito busca congrega o pensamento tecnológico e ecológico em soluções que, contemporaneamente, pretendem agregar “*valor ambiental*” ao produto arquitetônico – configurando-se frequentemente como uma estratégia de *marketing* voltada ao grande público. A proposição de uma arquitetura pré-fabricada, de baixo impacto ambiental, mostrou-se capaz de enfrentar com sutileza a discussão sobre a sustentabilidade, sem recorrer a uma excessiva literalidade das soluções adotadas.

Com efeito, é importante destacar que a abordagem ecotécnica da arquitetura é um tema que vem sendo discutido desde finais do século XIX, e pode ser visto a partir das experiências dos artistas *Art Nouveau*, que propuseram a reconciliação entre homem e natureza, mimetizando formas e padrões naturais em elementos arquitetônicos. Influenciada pelo pensamento de Frank Lloyd Wright, a arquitetura orgânica partiu da inspiração em formas naturais como base para o pensamento racionalista de projetos que, por sua vez, não se distanciavam da intenção de inovação tecnológica. Já o conceito de *biodesign*, de acordo com a pesquisadora britânica Rachel Armstrong, pode ser compreendido como a incorporação de materiais vivos e conectados com a natureza à arquitetura (RAMOS, 2019). O termo *baubotanik*, que se refere a uma técnica criada pelo arquiteto alemão Ferdinand Ludwig, alude à união entre componentes vegetais e andaimes de metal através de técnicas de poda e enxertos. Tal padrão estético pode ser vislumbrado em edifícios envolvidos por coberturas vegetais e fachadas verdes, num contexto em que a estabilidade do concreto parece ser substituída pela “*plasticidade fenotípica das plantas*” (RAMOS, 2019, p. 191). Tal aproximação arquitetônica pode ser observada em edifícios como Platanen-Kubus (Nagold, 2012) e Bosco Verticale (Milão, 2014). Outras estratégias incorporadas, nesse

sentido, podem ser o resgate de técnicas tradicionais, trabalhadas tecnologicamente. Como exemplo, podemos citar a recuperação contemporânea da técnica japonesa de trabalho com a madeira, conhecida como *yakisugi*, reproposta como solução de proteção contra incêndio (RAMOS, 2019). Tais estratégias de abordagem arquitetônica buscam desenvolver o tema da aproximação com a natureza, almejando sua conciliação com as tecnologias da época ao propor diferentes formas de abordagem em relação ao tema da arquitetura sustentável.

A expansão do Museu do Meio Ambiente, apesar de adequada e interessante, acabou não sendo efetivada. Entre os anos de 2010 e 2011, o edifício eclético situado no coração do Jardim Botânico passou por novas obras de restauração, financiadas pelo BNDES (BNDES, s.d.). Possivelmente, a não realização do projeto no Jardim Botânico esbarrou na semelhança com outros equipamentos culturais que estavam sendo planejados para o Rio de Janeiro, no mesmo período. Como narra o físico e curador do Museu do Amanhã, Luiz Alberto Oliveira, “*eu fui contratado pela Fundação Roberto Marinho para participar de uma reunião sobre o ‘Museu da Sustentabilidade’, que acabou gerando essa nova proposta de museu: o ‘Museu do Amanhã’*” (OLIVEIRA, 2019). Doutor em Cosmologia e pesquisador do Instituto de Cosmologia, Relatividade e Astrofísica (ICRA-BR) e do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CNPq) (ARTE PENSAMENTO IMS, s.d.); Luiz Alberto Oliveira tinha participado, ao lado de Bia Lessa, da curadoria do Pavilhão Brasileiro de Hannover e do módulo Arte Barroca, da Mostra do Redescobrimto.

Entre os anos de 1997 e 2001, o pesquisador atuou como editor científico do programa “Globo Ciência”, e como consultor do Canal Futura (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, s.d.). O físico já era um antigo colaborador da Rede Globo e tinha participado de projetos próximos à Fundação Roberto Marinho. Entretanto, sua entrada na equipe de conceituação do Museu do Amanhã teria ocorrido por indicação do curador Leonel Kaz. De acordo com o jornalista, “*a Fundação Roberto Marinho me convidou também para fazer o Museu do Amanhã, e eu chamei o Luiz Alberto Oliveira*” (KAZ, 2021). Em entrevista publicada pela Revista Ciência Hoje, Luiz Alberto Oliveira retoma a semelhança entre os escopos previstos para o Museu do Meio Ambiente, no Jardim Botânico, e para o Museu da Sustentabilidade, nos armazéns da região portuária do Rio de Janeiro. Em suas palavras: “*a ideia inicial era instalar ali um Museu da Sustentabilidade; mas, quando se descobriu que já estava em curso um projeto desse tipo no Jardim Botânico e que também havia outros museus de arte na região, pensou-se em outro tipo de espaço cultural*” (OLIVEIRA, cf. CIÊNCIA HOJE, 2013). Como indica a entrevista do físico-curador, concedida para a elaboração deste estudo:

Em 2009, tendo em vista os grandes projetos de ativação da região do porto, surgiu a ideia de fazer um “Museu da Sustentabilidade” num dos armazéns do porto. Porém, já havia um projeto semelhante em desenvolvimento no Jardim Botânico, sobre o mesmo tema. O que fazer, então, na região portuária? O Rio [de Janeiro] não tinha nenhum museu de ciência contemporânea. Então, surgiu a ideia de se criar um museu diferente. A ideia do “Museu do Amanhã” é muito original (OLIVEIRA, 2019).

Como vemos, alguns dos equipamentos culturais que estavam sendo desenhados para o Rio de Janeiro, naquele momento, apresentavam uma certa coincidência em termos de escopo institucional. A situação observada no projeto do Museu do Amanhã, e sua semelhança à proposta do Museu do Meio Ambiente no Jardim Botânico, pode ser aproximada ao que ocorreu no projeto do novo MIS, parecido com o Museu da Bossa Nova pensado para o Leblon. Por essa razão, tentando inicialmente desvincular-se das outras propostas em andamento para instituições cariocas, a conceituação do Museu do Amanhã buscou atingir um certo nível de originalidade, voltando-se ao desenvolvimento de uma reflexão sobre futuros possíveis que propiciasse o engajamento de seus visitantes para a construção do amanhã. O projeto da região portuária passou a desenvolver a ideia de que “*o amanhã que queremos está em nossas mãos. As*

escolhas que fizermos hoje serão decisivas para o planeta, e o museu será o espaço para pensarmos sobre elas” (CIÊNCIA HOJE, 2013). Com efeito, os resultados alcançados por esta pesquisa parecem reforçar uma observação presente em outros estudos a respeito da atuação da Fundação Roberto Marinho no panorama cultural carioca (BUROCCO, 2017): o estabelecimento de uma relação de centralização dos investimentos públicos em poucas intervenções de elevada visibilidade, associadas a processos de especulação imobiliária, sobretudo no contexto da Operação Urbana Porto Maravilha. Em detrimento dos projetos orquestrados pela Fundação Marinho, outras intervenções que seriam mais ou menos oportunas no que diz respeito aos interesses públicos da população do Rio de Janeiro acabaram sendo deixadas de lado ou abandonadas.

Um museu do amanhã, uma proposta original¹⁶⁵

A reflexão sobre o amanhã foi tomada como tema-gerador da instituição projetada para o Píer Mauá, cujo objetivo principal é alavancar a discussão sobre aspectos sociais, ambientais e econômicos relacionados ao desenvolvimento tecnológico e científico, considerando as projeções de futuros possíveis para os próximos cinquenta anos (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). A instituição cultural, que pretende atuar como uma plataforma de divulgação científica, intenciona estimular a participação do público como agente ativo para a construção do futuro, suscitando o engajamento da população para a conscientização ambiental. Um dos objetivos principais pensados para a exposição permanente do Museu do Amanhã é estimular a reflexão sobre os impactos das ações humanas no meio ambiente, chamando a atenção para temas como destruição ambiental, convivência e desenvolvimento tecnológico. O Museu do Amanhã opera a partir de um horizonte de possibilidades que visam à construção de um futuro mais equilibrado e sustentável. De acordo com o diretor científico Alfredo Tolmasquim, o museu carioca assume caráter pioneiro, no âmbito da museologia da ciência, em relação a uma série de outros museus ao redor do mundo. O Museu do Amanhã não pretende musealizar o patrimônio cultural do passado, mas sim refletir sobre temas latentes no presente: tais como destruição do meio ambiente, urbanização descontrolada, desmatamento, aquecimento global, poluição ambiental, dentre outros. O depoimento de Tolmasquim confere caráter pioneiro ao Museu do Amanhã, lançando uma perspectiva museológica que, posteriormente, passou a ser incorporada por outras instituições em nível global. Em suas palavras:

O Museu do Amanhã inaugura uma nova tipologia de museus de ciências. Não é um museu de história natural, não é um museu de história da ciência, não é um centro de ciências. Pressupõe refletir sobre o amanhã que nós queremos. Constitui parte importante de uma nova vertente de museus, sendo um dos primeiros “museus voltados para o futuro”. Participei de um encontro na Holanda em que apareceu um grupo de museus com essa perspectiva... Como por exemplo o *Futurium*, em Berlim; o Museu do Futuro, em Dubai; o projeto de um Museu do Amanhã, em Barcelona; o *Museum of Climate*, em Nova Iorque; o Museu da ONU, em Copenhague. O Museu do Amanhã do Rio de Janeiro é pioneiro, mas há de se considerar que havia uma demanda latente que deu força para a concretização desses projetos também em outros locais (TOLMASQUIM, 2019).

A criação de uma série de instituições voltadas à preservação do futuro, no âmbito internacional, se faz premente diante de um contexto em que a aceleração dos processos de destruição do meio ambiente passa a colocar em xeque o desenvolvimento da vida humana no planeta. Trata-se, portanto, de uma inflexão importante para a conformação de novos processos de musealização; na maioria das vezes, desassociados de acervos materiais. Como pontua Tolmasquim, “*uma questão inquietante é: por que estão surgindo museus voltados para o futuro?*”

¹⁶⁵ O título se baseia no depoimento de Luiz Alberto Oliveira, concedido em 28 nov. 2019.

Originalmente, os museus surgiam com a necessidade de preservar o passado. Mas, agora, talvez os museus estejam percebendo algo diferente: a necessidade de preservar o futuro” (TOLMASQUIM, 2019). Diferentemente das outras instituições criadas pela Fundação Roberto Marinho, o Museu do Amanhã não se dedica diretamente a temas relacionados ao patrimônio cultural material e imaterial brasileiro; alinhando-se a um tema de interesse para o debate internacional, de caráter desterritorializado e global.

O pioneirismo atribuído à iniciativa do Museu do Amanhã foi acentuado em um depoimento recente do presidente da FRM, José Roberto Marinho, que afirmou o seguinte: “nós [Museu do Amanhã] inspiramos museus como este em outros lugares do mundo e fazemos parte de uma rede que se chama MoT (*Museums of Tomorrow*)” (MARINHO, cf. VASCONCELOS & SCHINCARIOL, 2021). A referida rede congrega instituições distribuídas pelo mundo que se dedicam a abordar temas relacionados à sustentabilidade, meio ambiente e mudanças climáticas por meio de abordagens interativas, experiências, imersivas e instagráveis (MUSEUM OF TOMORROW, acesso em 2022). A criação do MoT se deu a partir de uma ideia aventada em 2017, durante um curso de MBA em negócios, e recebeu subsídios da *Big Ideas Competition* para ser desenvolvida. De acordo com o *website*, trata-se de uma instituição que alcançou prêmios importantes, como o *Jacobs Design Institute Ignite Grantee*. Nesse sentido, é importante destacar que os organizadores do Museu do Amanhã reivindicam para a instituição um caráter de originalidade, distinguindo-o inclusive de outras tipologias de museus de ciências.

Os museus de ciências de primeira geração derivam dos gabinetes de curiosidades, que reuniam objetos coletados, em nível global, a partir das Grandes Navegações (séculos XIV e XV). A conversão dessas coleções em museus de história natural, organizadas a partir de critérios de investigação científica entre os séculos XVI e XIX, pode ser considerada uma resposta ao processo de abertura institucional ao grande público, ainda que restrito e especializado (MASSABKI, 2011). Na virada para o século XX, porém, despontam os museus de segunda geração, mais próximos aos chamados *Science Centers* (museus de ciências e tecnologia). Intencionando ampliar o acesso das coleções ao público não especializado, a expografia interativa passou a se tornar, cada vez mais, uma estratégia de apresentação e divulgação científica de fenômenos físicos. Progressivamente, as instituições museais passam a se afirmar como diversificados centros de lazer e entretenimento cultural (MUSEU DO AMANHÃ, 2015).

Os museus de terceira geração são marcados pela passagem “dos suportes analógicos para os digitais” (MUSEU DO AMANHÃ, 2015, p. 40); de modo a reforçar a importância da divulgação científica e da interatividade em museus. Já as instituições de quarta geração pretendem suscitar a participação ativa e criativa dos visitantes, propondo exposições reflexivas e com final aberto. Uma referência importante no que diz respeito à museologia da ciência é o *Exploratorium Museum* (São Francisco, 1969); um caso pioneiro para a utilização maciça de recursos interativos. Outros exemplos podem ser recordados, tais como o *La Caixa Foundation Science Museum* (Barcelona, 1981), *La Cité de Sciences La Villette* (Paris, 1986), *Nemo Science Museum* (Amsterdã, 1997) e *Cidade das Artes e das Ciências* (Valência, 1998). O Museu do Amanhã, por sua vez, pretendia diferenciar-se das abordagens até então adotadas, buscando explorar um acervo de possibilidades para o pensamento do futuro. Para explicar a conceituação do museu, Luiz Alberto Oliveira costuma aludir ao conto “*El jardín de senderos que se bifurcan*” [o jardim de caminhos que se bifurcam], do escritor argentino Jorge Luis Borges. Como explica o curador:

O amanhã do qual o museu está falando não é o amanhã de uma estrada de tempo pré-determinada. É exatamente a ideia borgeana do tempo como um grande labirinto. Se você seguir certos caminhos, você terá certos encontros. Outros encontros só existirão se você fizer uma escolha diferente. É uma ramificação de futuros possíveis. É essa a concepção do museu, de que o amanhã não está terminado e que as escolhas que fizermos como pessoas, cidadãos, membros da

sociedade e da espécie humana vão concretizar esta possibilidade de futuro ou aquela outra (OLIVEIRA, cf. CIÊNCIA HOJE, 2013).

Em entrevista concedida pelo curador Luiz Alberto Oliveira para a realização deste estudo, é possível compreender melhor a noção de temporalidade que norteia a conceituação do Museu do Amanhã:

O Museu do Amanhã parte de um conceito filosófico. Pense num calendário, com algarismos; ou num relógio que organiza o tempo do dia em 24h. No mundo ocidental, isso é comum, vem junto com a padronização da experiência do tempo. Pense numa estrada. Agora, vá se deslocando ao longo da estrada. O caminho vai se movendo. Toda a realidade está embarcada nesse agora. O agora é um instante, é um ponto de tempo. O infinito das coisas cabe num infinitésimo de instante. Essa é uma construção recente. A ideia de que o futuro é uma estrada já dada; o que quer que aconteça dentro do agora se encaminha para um futuro já estabelecido. Não é essa a ideia do Museu do Amanhã. O hoje é o lugar da ação. Nós trabalhamos com a ideia de que o futuro abre um delta de possibilidades, que dependem das ações que fazemos hoje. O museu se baseia nesse fundamento filosófico (OLIVEIRA, 2019).

Do ponto de vista curatorial, o museu pretendia explorar as relações estabelecidas entre ciência, tecnologia, meio ambiente e sociedade. Os diversos temas abordados pela narrativa envolvem meteorologia, física, arquitetura e urbanismo, filosofia, medicina, ciências sociais, entre outros. Alinhada à missão e objetivos institucionais, a narrativa museal se desenvolve em torno de cinco áreas principais: *Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós*, que discutem as seguintes questões fundamentais: *De onde viemos? Quem somos? Onde estamos? Para onde vamos? Como queremos ir?* Desse modo, a instituição pretendia refletir sobre diversos problemas que assolam a sociedade na atualidade, tais como: aumento da população e longevidade, mudanças climáticas, integração e decréscimo dos biomas. Diversos temas, vieses e pontos de vista foram incorporados para a construção da narrativa, situada na intersecção entre as ciências exatas, humanas e biológicas. O conteúdo do Museu do Amanhã se fundamenta nos valores éticos de sustentabilidade e convivência, visando promover a inovação e divulgar os avanços científicos referentes ao monitoramento das condições ambientais do planeta (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2022). Por essa razão, o museu se apresenta como uma plataforma de conexão entre acervos e relatórios gerenciais de diversas instituições parceiras, tais como *International Panel of Climate Change (IPCC)*, Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), *Massachusetts Institute of Technology (MIT)* e agências da Organização das Nações Unidas (ONU), tais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a *Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO)*. Por essa razão, a atualização das informações apresentadas pelo museu é uma questão fundamental para garantir seu funcionamento. O tratamento de acervos digitais e o uso das tecnologias da comunicação se configura como uma premissa fundamental para a constituição do equipamento cultural.

Eduardo Paes viaja à Europa. E “ele queria ter um prédio do Calatrava no Rio de Janeiro”¹⁶⁶

Quando o Rio de Janeiro foi escolhido como cidade-sede dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, em outubro de 2009, o então prefeito carioca Eduardo Paes decidiu fazer uma viagem pela Europa, com o intuito de conhecer cidades que já receberam Olimpíadas – incluindo Londres, Atenas e Barcelona. Segundo depoimentos publicados pela mídia, o prefeito se mostrou entusiasmado por conhecer as alterações da capital catalã, que “*passou por uma transformação absoluta, e se tornou uma das capitais importantes da Europa, uma cidade referência e motivo de desejo*” (RITTO, 2012). As referências às cidades Olímpicas, sobretudo Barcelona, foram estudadas em seminários realizados no Rio de Janeiro. Em março de 2010, foi promovido pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) o evento “As Olimpíadas e a Cidade: Conexão Rio-Barcelona”, no Palácio da Cidade (OLIVEIRA, 2012). Participaram do encontro o ex-prefeito de Barcelona, Pasqual Maragall, e o então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes. O objetivo do encontro foi a discussão de temas relacionados a mobilidade urbana, infraestrutura e legado social dos Jogos Olímpicos (AGÊNCIA BRASIL, 2010). Em outubro de 2010, ocorreu um segundo seminário do ciclo, “As Olimpíadas e a Cidade: Conexão Rio-Londres”, ocorrido na sede do IAB, para compartilhar experiências sobre a preparação das Olimpíadas que a cidade de Londres iria sediar em 2012. Em junho do mesmo ano, ocorreu um terceiro seminário de discussões, intitulado “II Conexão Rio-Barcelona: desafios e oportunidades na preparação do Rio de Janeiro para a Copa do Mundo”, que promoveu um segundo encontro entre Pasqual Maragall e Eduardo Paes, também no Palácio da Cidade. O encontro visou à discussão de questões relacionadas aos seguintes eixos temáticos: “Cidade para todos: transporte e edificações”, “Cidade portuária: operação urbana e desenvolvimento imobiliário”, “Cidade turística e esportiva: arquitetura de equipamentos esportivos” e “Cidade comprometida: envolvimento da população e comunicação”.



Figura 232. Santiago Calatrava. Fonte: FIGUEIREDO, 2010, p. 10.

¹⁶⁶ Entrevista concedida por Lucia Basto, em 29 set. 2021.

O interesse por cidades olímpicas era fundamental para o planejamento da intervenção no porto carioca. Durante a viagem por capitais europeias que sediaram Jogos Olímpicos, o prefeito Eduardo Paes entrou em contato com o trabalho do arquiteto Santiago Calatrava (**Figura 232**), cuja obra tinha se tornado internacionalmente conhecida por conta da experimentação de estruturas que desenvolvem o tema do dinamismo arquitetônico (JODIDIO, 2016). Nascido em Valência, no ano de 1951, Calatrava iniciou seus estudos no Instituto de Arte de Valência (1968-69) e obteve sua graduação como arquiteto pela *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia* (1969). Pós-graduado em Urbanística (1974), Calatrava estudou engenharia civil na *Eidgenössische Technische Hochschule* de Zurique (1975-79). Na mesma instituição, desenvolveu sua tese de doutorado pelo Departamento de Arquitetura da ETH de Zurique (1981), intitulada “*On the foldability of space frames*” (Sobre a flexibilidade das formas no espaço) (LEFAIVRE & TZONIS, 2011). No mesmo ano, Santiago Calatrava se tornou professor assistente do Instituto de Estatística, Construção, Aerodinâmica e Estruturas Leves da ETH de Zurique e abriu seu escritório de arquitetura na cidade, a partir do qual começou a desenvolver, principalmente, projetos de pontes em cidades espanholas. De suas primeiras obras, podemos destacar a Stadelhofen Station (Zurique, 1983-90), a Estação de Lucerna (Lucerna, 1983-89), a Ponte Alamillo (Sevilha, 1987-92) e a Ponte Lusitania (Mérida, Espanha, 1988-91). Em 1989, Calatrava inaugurou a sede de seu escritório em Paris, ampliando as possibilidades de atuação em âmbito internacional. O arquiteto continuou desenvolvendo projetos de passarelas e obras de infraestrutura, a exemplo da Estação Ferroviária do Aeroporto de Lyon-Saint Exupéry (Lyon-Satolas, 1989-94) e o Aeroporto Sondica (Bilbao, 1990-2000). Progressivamente, essas obras começaram a chamar a atenção da comunidade internacional por sua linguagem leve e expressiva.



Figura 233. Torre de Telecomunicações, Barcelona. Fonte: Acervo da autora.

Figura 234. Ponte Bac de Roda – Felipe II, Barcelona.

Disponível em: <www.teturaarqui.wordpress.com>. Acesso em: 20 mai. 2017.

Figura 235. Complexo Olímpico Esportivo, Atenas.

Disponível em: <www.santiagocalatrava.com>. Acesso em: 21 out. 2017.

Em meados dos anos 1980, o governo Valenciano solicitou ao arquiteto a encomenda da *Puente Nou d'Octubre* (1986-89) (MOIX, 2008). Essa obra ensejou um outro projeto ao arquiteto, a *Ciutat de les Ciències* (Cidade das Ciências), a ser construída sobre o rio Turia, em diálogo com as diretrizes estabelecidas pelo Plano de Ordenação Urbana de Valência (1988), que previa a requalificação do Porto a partir de sua conexão com o litoral. Em 1991, foi constituída a *València Ciència i Comunicacions* (VACICO); uma entidade encarregada de impulsionar o projeto arquitetônico – que, em sua primeira versão, contava com uma torre de comunicações, o Hemisférico e o Museu das Ciências. A obra monumental, projetada em parceria com o arquiteto espanhol Félix Candela, pretendia situar a cidade de Valência enquanto destino turístico espanhol; pareando-a a cidades como Sevilha, Barcelona e Madri (GUIMARÃES, 2012). Em preparação para os Jogos Olímpicos de 1992, por exemplo, Barcelona recebeu algumas obras de autoria de Calatrava, tais como a Torre de Telecomunicações (1989-1992) (**Figura 233**), situada na Vila Olímpica de *Montjuic*, e a Ponte Bac de Roda-Felipe II (1987) (**Figura 234**). Outras obras também foram encomendadas ao arquiteto por ocasião de megaeventos esportivos, tais como o Complexo Esportivo Olímpico (2004), realizado por ocasião das Olimpíadas de 2004 (**Figura 235**).

No caso de Valência, em meados da década de 1990, alterações no contexto político provocaram transformações importantes no projeto valenciano, que quase chegou a ser abandonado. O arquiteto Calatrava conseguiu, entretanto, convencer as autoridades locais a dar prosseguimento ao projeto (rebatizado de *Ciutat de les Arts i les Ciències* – Cidade das Artes e das Ciências); contando com substituição da torre de comunicações pelo *Palau de las Arts* (Palácio das Artes). O escopo do projeto acabou se ampliando ao longo dos anos; tendo sido alguns edifícios, inclusive, sugeridos pelo próprio arquiteto. A Cidade das Artes e das Ciências inclui: Palácio das Artes Reina Sofia, Planetário, Museu das Ciências Príncipe Felipe, *L'Hemisfèric*, *L'Umbracle*, *Àgora* e *L'Oceanogràfic*¹⁶⁷, para além da ponte Azud de Oro, entre outros pontos de interesse. As enormes proporções do conjunto, sua implantação em uma área de intensa especulação imobiliária, e os gastos desmesurados envolvidos em sua construção tornaram o megaprojeto objeto de questionamento por setores sociais e pelo meio acadêmico. A cidade de Valência, conhecida pelo cultivo de laranjas, converteu-se em um polo de 'monocultivo de Calatrava', segundo expressão cunhada por Llàtzer Moix (2008).



Figura 236. Cidade das Artes e das Ciências de Valência.
Disponível em: <<https://www.cac.es/es/home/planea-tu-visita/servicios.html>>.
Acesso em: 02 nov. 2017.

Interessa ao nosso estudo, entretanto, que durante a viagem por cidades europeias, o então prefeito carioca Eduardo Paes tomou contato com a obra do arquiteto valenciano. Paes, inclusive, teria visitado a própria **Cidade das Artes e das Ciências (Figura 236)**, o maior complexo edificado do mundo que reúne edifícios do arquiteto espanhol (PESSOA, 2017). Os projetos de Santiago Calatrava foram considerados por Paes como exemplares de boas práticas relacionadas à infraestrutura urbana e à criação de imagens globais de cidades; apesar da série

¹⁶⁷ Obra póstuma de Félix Candela.

de polêmicas associadas às construções do arquiteto – que envolvem gastos altíssimos, estouros orçamentários, falta de detalhamento em projetos executivos, atrasos de cronogramas, acidentes, litígios judiciais, elevados custos de manutenção ou reparo, para além de aspectos técnicos relacionados ao desempenho e segurança de algumas de suas obras (tais como a *Ponte della Costituzione*, em Veneza) (HOFFERT, 2022; FRANCO, 2013; BUBOLA, 2022). Conforme frequentemente é divulgado pela mídia, “*Calatrava coleciona tanto prêmios quanto processos*” (MINEXCO, 2018); e muitos de seus projetos estão envolvidos em imbrólios judiciais.

O encantamento de Eduardo Paes com a obra de Calatrava foi determinante para uma reviravolta no planejamento em andamento para o porto carioca. Ao invés da simples intervenção em armazéns na região portuária que estava sendo desenvolvida pela Fundação Roberto Marinho, cogitou-se a contratação do arquiteto espanhol para projetar uma obra de maiores proporções. Pela primeira vez, a Fundação Roberto Marinho não foi responsável pela escolha do arquiteto. De acordo com o então prefeito, “*Calatrava tem traços muito originais, e o projeto é diferente de tudo o que temos na cidade. Era o ícone de que precisávamos para a nova Zona Portuária*” (PESSOA, 2017). Segundo o depoimento da arquiteta Larissa Torres Graça (2019), “*o Calatrava foi um arquiteto sugerido pelo prefeito Eduardo Paes*”. A arquiteta Lucia Basto também confirmou esse ponto: “*foi um convite do prefeito, Eduardo Paes, para a gente fazer o Museu do Amanhã. E ele queria o arquiteto [Santiago] Calatrava. Nesse caso, foi ele quem escolheu*” (BASTO, 2021). Em outro trecho de sua entrevista, Lucia Basto afirmou: “*já o Calatrava... foi um convite mesmo do prefeito, Eduardo Paes. Nós não tivemos influência sobre isso. Ele queria ter um prédio do Calatrava no Rio de Janeiro*” (BASTO, 2021). Na mesma direção, seguiu o depoimento do curador Leonel Kaz: “*o Calatrava foi convidado pelo Eduardo Paes*” (KAZ, 2021). A iniciativa de Eduardo Paes causou uma reviravolta no projeto do Museu do Amanhã, que se transformou consideravelmente a partir da decisão do prefeito; passando a atuar como o tão desejado ícone da revitalização do porto carioca no século XXI.

A escolha de Santiago Calatrava para desenvolver o Museu do Amanhã no Rio de Janeiro demonstra a tentativa de alinhamento da cidade ao circuito da arquitetura contemporânea global. O gesto de substituição de uma intervenção em armazéns existentes (o que seria um projeto de baixa visibilidade e custos), por um ícone simbólico da renovação do porto carioca, demonstra a aproximação do projeto desenvolvido para o Rio de Janeiro ao planejamento estratégico. A seleção de um arquiteto conhecido pela capacidade de inventar novos objetos arquitetônicos através da criação de formas escultóricas sinaliza a ênfase à iconicidade pretendida para o novo equipamento cultural. A partir da decisão de Paes, foi estabelecido o contato entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e o arquiteto espanhol. Então, foram iniciadas as tratativas referentes ao desenvolvimento do projeto. Segundo relatos, “*Calatrava estava na Itália quando soube do interesse de Eduardo Paes em contratar seus serviços. Prontamente, embarcou em um jatinho e voou de Roma até Lausanne, na Suíça, onde o prefeito participava de uma reunião com o Comitê Olímpico Internacional*” (PESSOA, 2015). Em finais de 2009, foram realizadas reuniões para o desenvolvimento do projeto na cidade de Madri (MAGALHÃES & BASTOS, 2010). Como narra o depoimento de Alfredo Sirkis, então Secretário Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro (GAMBARATO, 2006), logo de início o arquiteto demonstrou interesse pela possibilidade de atuação em solo carioca. Naquele momento, o escritório de Calatrava buscava ampliar sua zona de atuação internacional, interessando-se pela realização de projetos na América do Sul. Até então, o único projeto erguido nessa parte do mundo tinha sido a *Puente de la Mujer*, em Buenos Aires (2001). Ali mesmo, na Suíça, teriam sido esboçados os primeiros traços do Museu do Amanhã (PESSOA, 2015). Inicialmente, a Prefeitura do Rio de Janeiro convidou Santiago Calatrava para a realização de um seminário, uma exposição e “*um ou mais projetos na área portuária*” (GAMBARATO, 2006, p. 55). Em 2010, o escopo da intervenção acabou se concentrando apenas no Museu do Amanhã, que foi deslocado para o Píer Mauá (AGÊNCIA BRASIL, 2010). Nas palavras de Sirkis:

Seu interesse pelo Rio foi imediato. Mal vislumbrou as fotos e as plantas, já surgiram as primeiras ideias. O mago das pontes olhou as

fotos do elevador da Avenida Perimetral, nosso “abacaxi-mor” – “feio, *recuerda* Genova” – fez uma careta, mas concordou que não dava para demoli-lo. Adotou nossa ideia de uma qualificação visual e ambiental do trecho entre o Mosteiro de São Bento e o Armazém 3, e foi criando em cima (SIRKIS, cf. GAMBARTO, 2006, p. 54).

Dado o atributo da iconicidade pretendido para o Museu do Amanhã e a intenção declarada de recuperar a relação estabelecida com a frente marítima, a demolição da Avenida Perimetral se configurava como uma questão importante a ser avaliada. Na obra de Calatrava, os objetos arquitetônicos refletem um forte sentido de autonomia, desenvolvendo uma linguagem de caráter fortemente autoral, alinhada à estética contemporânea. Projetados para a contemplação (a exemplo da arquitetura grega antiga), os edifícios de Calatrava demandam condições de implantação que reforcem sua monumentalidade. Por essa razão, no caso carioca, “*a Perimetral não inviabiliza o museu, mas sem ela é que se tem a real integração do museu com a Praça Mauá e a natureza*” (CALATRAVA, cf. TELLES, 2010). Seria necessário liberar as visuais para garantir a observação desimpedida da arquitetura de Calatrava e recuperar a relação estabelecida com a frente marítima. Tais considerações urbanísticas, motivadas pelo potencial cênico de reconexão do porto carioca com as paisagens naturais, visavam a garantir o melhor enquadramento e monumentalidade à *star architecture* de Calatrava.

Calatrava vai ao Jardim Botânico

Quando designado para projetar o Museu do Amanhã, Santiago Calatrava realizou várias viagens de estudos para a cidade do Rio de Janeiro – segundo noticiado pela mídia, ao menos dez (PESSOA, 2017). Alguns comentários publicados pela imprensa da época assinalavam a estranheza de se ver o arquiteto espanhol caminhando de terno e sapatos nas areias de Copacabana (MARTÍ, 2010). Durante essas visitas, Santiago Calatrava realizou suas conhecidas performances com aquarela (muitas das quais, sentado à beira do Píer Mauá). Por ocasião dessas viagens, o arquiteto conheceu alguns lugares importantes relacionados à memória da cidade, tais como Parque Lage, Morro de São Bento, Confeitaria Colombo, Sambódromo, sítio Burle Marx (**Figura 237**) e Jardim Botânico (**Figura 238**) (TELLES, 2010). A estrutura de uma bromélia teria influenciado a concepção formal do Museu do Amanhã, segundo indicam relatos. Conforme narra o curador Luiz Alberto Oliveira, “*Calatrava passou três meses na cidade. Ele anda com aquarelas, e inspirou-se em bromélias que viu no Jardim Botânico*” (OLIVEIRA, 2019). Em outra entrevista, o físico e curador reforçou tal narrativa sobre a concepção do projeto: “*Calatrava se inspirou num organismo vivo: as bromélias do Jardim Botânico. Ele trabalha pintando aquarelas. Para o Museu do Amanhã, fez mais de 400 até chegar a essa forma orgânica da bromélia*” (OLIVEIRA, cf. CIÊNCIA HOJE, 2013).

Sob esse aspecto, é importante pontuar que a realização de esboços assume papel fundamental para o processo criativo desenvolvido pelo arquiteto. Segundo ele, “ *pessoalmente, nunca quis tornar nada explícito na arquitetura além da ordem. De fato, sempre me referi à geometria pura e ao movimento controlado. A única vez que o acaso pode entrar no meu trabalho é quando faço um esboço*” (CALATRAVA, cf. JODIDIO, 2016, p. 20). Sob esse aspecto, é importante assinalar que os desenhos de Calatrava assumem caráter especulativo-analítico, não se relacionando diretamente a trabalhos específicos ou condicionantes do contexto. Apesar da inspiração dos projetos de Calatrava em questões próprias de sua investigação arquitetônica; é importante destacar que está presente a dimensão do interesse pela interpretação de temas próprios da cultura do lugar (ainda que abordados de modo superficial, como a declarada inspiração pelo tango como conceito para a *Puente de la Mujer*, em Buenos Aires). O caso do Rio de Janeiro buscava vincular o repertório formal e a pesquisa tecnológica de Calatrava às referências do lugar, conectando-se à magnificência de seu sítio de implantação, o Píer Mauá; objeto de uma série de elogios públicos por parte do arquiteto. Nas palavras de Calatrava, “*a relação com a natureza que existe no Rio é algo único. Isso me motivou muito. Eu também disse a mim mesmo: o Píer Mauá é um dos locais mais bonitos que terei na vida para fazer um edifício*” (CALATRAVA, cf. DELMAZO, 2015).



Figura 237. Sítio Burle Marx.

Disponível em: <<https://www.caumg.gov.br/sitio-roberto-burle-marx-e-reconhecido-como-patrimonio-mundial-da-unesco/>>. Acesso em 22 abr. 2022.



Figura 238. Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Disponível em: <<https://www.tudocelular.com/android/noticias/n116547/aplicativo-jardim-botanico.html>>. Acesso em 22 abr. 2022.

Em sua abordagem, o ato criativo é livre e independente das condicionantes impostas pelo autor para a realização da obra; de tal modo que, frequentemente, a conceituação do projeto se inicia com a elaboração de croquis desassociados do contexto de implantação, explicitando questões extrínsecas ao lugar que aludem ao corpo humano ou a temas orgânicos. No projeto do Museu do Amanhã, um dos primeiros desenhos realizados por Calatrava, durante um voo entre as cidades de Denver e Nova Iorque, teria sido o de um caracol – que posteriormente se desdobrou em uma estrutura longilínea, adaptando-se ao Píer Mauá. Em 2010, depois do processo de imersão do arquiteto na cidade do Rio de Janeiro, a mídia da época começou a divulgar esboços do futuro Museu do Amanhã “em forma de bromélia” (MARTÍ, 2010). A realização de desenhos aquarelados descontextualizados do lugar chamam a atenção para o caráter formalista de sua concepção arquitetônica (**Figura 239/ Figura 240**). De acordo com ele, “*todo projeto começa com esboços abstratos, existe uma forma que vai mudando até que ela possa ser construída*” (CALATRAVA, cf. MARTÍ, 2010). Apesar da conexão evidente do projeto do Museu do Amanhã com o repertório contemporâneo globalmente trabalhado pelo arquiteto, o processo de projeto desencadeado pretendia estabelecer conexões com a cidade do Rio de Janeiro, com o contexto cultural local e o sítio de implantação privilegiado escolhido para o novo projeto: o Píer Mauá.



Figura 239. Aquarela de Santiago Calatrava. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/7582-aquarelas-de-santiago-calatrava>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 240. Aquarela de Santiago Calatrava. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Ademais, é importante destacar que as conhecidas performances com a realização de aquarelas contribuem para a ênfase à figura do arquiteto-artista, configurando-se como um ícone de distinção de seu trabalho no contexto do *star-system* da arquitetura globalizada. Como conta o ex-secretário geral da Fundação Roberto Marinho, Hugo Barreto: “ele [Santiago Calatrava] olha as bromélias, tem essa inspiração – se você botar as bromélias deitadas, elas lembram a forma do Museu do Amanhã – e começa a desenhar com pincéis, com guache” (BARRETO, cf. SANTANDER, 2017). Em outras ocasiões, Barreto reforçou a construção da narrativa em torno do projeto a partir da observação das bromélias em conexão a seu repertório plástico-formalista. Segundo ele, “no caso do Calatrava, o repertório de pegar uma figura da botânica, até quando ele visitou o sítio do Burtle Marx, para criar as formas de um edifício” (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014). A respeito do projeto do Museu do Amanhã e de seu contato com o arquiteto espanhol, Hugo Barreto assinala:

E o Calatrava, eu poderia dizer que o primeiro encontro com ele foi num hotel na praia, ele pediu um guardanapo ao garçom e começou a desenhar com aquarela, que ele tirou os pincéis, o que viria a ser o prédio do Museu do Amanhã. Eu levei um susto, nunca tinha visto isso. E se eu pudesse também falar do Calatrava, alguma coisa, acho que é uma pessoa que vive muito intensamente, é uma figura renascentista vivendo na pós-modernidade. Acho que se eu pudesse resumir ele rapidamente (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2014).

O comentário de Hugo Barreto, curiosamente, revela uma impressão semelhante à do diretor executivo Joseph Seymor, que acompanhou o projeto realizado pelo arquiteto para o *World Trade Center Transportation Tub* (2016) (**Figura 241**) – que estava sendo construído ao mesmo tempo que o Museu do Amanhã. Segundo Seymor, “nós achamos que ele é o Da Vinci do nosso tempo” (SEYMOR, cf. JODIDIO, 2016, p. 11). Outro projeto que estava sendo desenvolvido pelo escritório Santiago Calatrava concomitantemente ao Museu do Amanhã foi um conjunto de edifícios para a Universidade de Yuan Ze (Taiwan); cuja construção, entretanto, teve início apenas em 2021 (CUTIERU, 2021) (**Figura 242**).

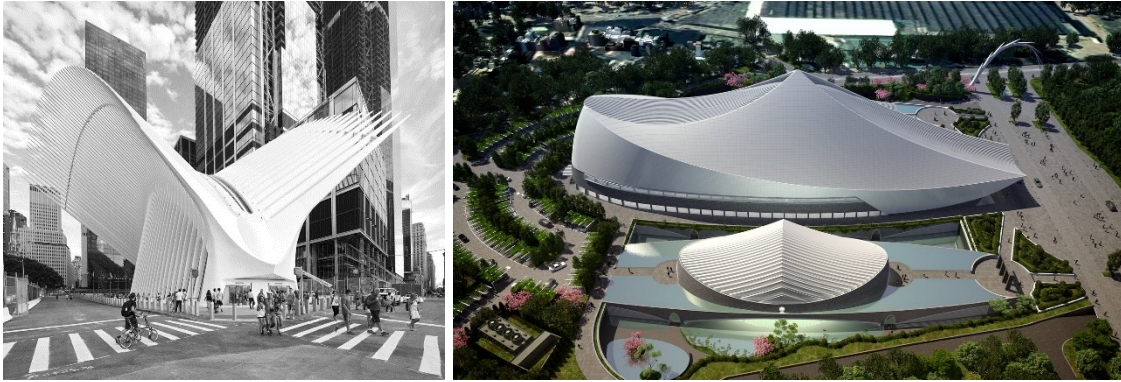


Figura 241. Santiago Calatrava. World Trade Center Transportation Hub.

Disponível em: <<https://casaclaudia.abril.com.br/profissionais/oculus-conheca-o-interior-da-estacao-do-novo-world-trade-center-em-nova-york/>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Figura 242. Santiago Calatrava. Complexo artístico em Taiwan.

Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/960278/complexo-artistico-de-santiago-calatrava-em-taiwan-comeca-a-ser-construido>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Em entrevista concedida para a elaboração deste estudo, Hugo Barreto detalha aspectos do processo criativo desenvolvido pelo arquiteto espanhol para o Museu do Amanhã:

O Calatrava é um arquiteto mais formalista, é um escultor de formas. Ele tem um anagrama que o jornal O Globo publicou, que é uma ode ao Niemeyer. Ele ama o Niemeyer. É um arquiteto muito ligado à escultura da forma. É também um arquiteto muito autoral. Ele vem ao Brasil, visita o sítio do Burle Marx e fica encantado com as bromeliáceas. A partir daí, cria um prédio cheio de curvas. E ele se preocupa muito com a questão da engenharia. Tem um *bureau* de engenheiros trabalhando com ele, no escritório da Suíça. A gente vai para o Calatrava pensando em seus projetos que são mais horizontalizados... porque era um edifício que ia ser no Pier Mauá, não fazia sentido uma coisa muito vertical. Precisava ser uma coisa mais esparramada. E tinha que ser uma obra icônica, pois seria implantada em um lugar vazio, solto na paisagem (BARRETO, 2021).

Conforme observa Barreto, a obra de Santiago Calatrava se imbui da reinterpretação de temas clássicos, associados à poética do movimento. Segundo explicam Liane Lefavre e Alexander Tzonis (2011), o interesse pela relação estabelecida entre movimento e estrutura pode ser analisado a partir da tradição de origem helenística da *mirabilia*; isto é, da criação de “máquinas maravilhosas”, que foi ampliada na Europa Medieval entre os séculos XII e XIV. A abordagem de Calatrava pretende criar mecanismos ao mesmo tempo simples e engenhosos, que transitam entre os campos da arte, engenharia e arquitetura. Como esclarece o arquiteto, “do meu ponto de vista, a arquitetura e a engenharia são artes em si mesmas, no meu caso ambas unidas, e postas a serviço do produto, do objeto que se pretende construir” (CALATRAVA, cf. FIGUEIREDO, 2010, p. 13). A filiação clássica da obra de Calatrava pode ser analisada tanto a partir do entendimento da arquitetura como “*summa Arts*”; como pela ordenação de seus projetos considerando os princípios da simetria, equilíbrio e proporção. A exploração de possibilidades projetuais situadas no limiar entre arquitetura, engenharia e escultura constituem elementos fundamentais para se compreender sua obra. De acordo com o arquiteto:

Existe um vínculo entre a Arquitetura e a Escultura em clara referência à utilização dos materiais com relação à obra: o escultor trabalha com ferro ou com pedra, o arquiteto com betão, com pedra, com vidro, com aço. Esta semelhança aparente é somente relativa, se tivermos em conta o grau de liberdade com que se pode atuar um e outro. A Escultura, através do sentido puramente abstrato e da própria “afuncionalidade”, permite ao escultor trabalhar com inteira liberdade, sem dependência, contrariamente ao que sucede com a Arquitetura.

O arquiteto tem de cobrir as necessidades que justificam o ato do fazer arquitetônico em si mesmo. A função, o objetivo, a “utilitas” são características inerentes da Arquitetura. Do meu ponto de vista, convergem ambas para a composição da obra plástica, mas diferem substancialmente na escala (CALATRAVA, cf. FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

Em seus projetos mais recentes, observa-se um certo interesse pela criação de máquinas surrealistas, que se propõem a dar vida a fantasias e desejos. Em termos metodológicos, a observação do corpo e do movimento humano segue uma estratégia de pesquisa conceitual presente desde a Antiguidade, voltando-se para a busca pela representação escultórica do corpo em movimento. Como afirma o arquiteto, “há muito tempo que sou inspirado por uma frase simples de Michelangelo: ‘l’architettura dipende dalle membra dell’uomo’. Usar o corpo humano como meio de expressão é, e continua a ser, importante” (CALATRAVA, cf. FIGUEIREDO, 2010, p. 19). De acordo com James Gardner (2005), “não está claro se ele é, de fato, um escultor que projeta edifícios, um arquiteto que faz esculturas ou um engenheiro que se destaca em ambos”. Calatrava demonstra notável interesse pelo estudo de formas da natureza – tais como folhas, galhos, asas, frutas, bicos de pássaros ou espinhas de peixe (RAMOS, 2017); transpondo estruturas presentes em dispositivos móveis para suas obras. A busca pela plasticidade formal presente em sua arquitetura se conecta à tradição mediterrânea ao evocar a obra de arquitetos como Antoni Gaudí, Hans Scharoun e Eero Saarinen. Essas influências tornam possível conectar a matriz organicista presente na obra de Calatrava à sua vertente técnica e tecnológica. O diálogo com a obra de Felix Candela (com quem Calatrava colaborou no início de sua carreira, no escritório em Zurique) é fundamental para entender a abordagem de Calatrava. A obra de Candela – cujo exemplar mais significativo pode ser considerado a *Iglesia de la Virgen Milagrosa* (Narvate, México); propunha a integração entre engenharia e arquitetura, criando projetos de evidente individualidade, que expressam a personalidade de seu criador e, ao mesmo tempo, opõem-se à homogeneidade e neutralidade preconizadas pelo Movimento Moderno.



Figura 243. Museu do Amanhã. Exposição da arquitetura de Santiago Calatrava. CAU-RJ. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/read/1336>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Ademais, é importante assinalar a aproximação da obra de Calatrava a outros profissionais que demonstravam particular interesse pela conexão entre arquitetura e engenharia no século XX, a exemplo de Robert Maillart, Pier Luigi Nervi e Eduardo Torroja (JODIDIO, 2016). O processo de projeto estabelece uma relação analógica com formas da natureza para atingir a volumetria final (GAMBARATO, 2006); recuperando valores figurativos e simbólicos atribuídos à arquitetura. Em sua visão, o objeto arquitetônico não deve ser pensado de maneira estática, mas como um organismo estruturado a partir de linhas que interagem entre si. Por essa razão, é frequente a disposição de estruturas em um estado de tensão, como se estivessem à beira de um iminente colapso. O interesse pelo movimento, tanto implícito quanto literal, recupera um tema desenvolvido por diversos artistas ao longo do século XX, tais como Alexander Calder, Naum Gabo e Moholy Nagy. Não obstante, Calatrava costuma referenciar a obra de arquitetos

e artistas espanhóis como inspirações para seus projetos, a exemplo de Francisco de Goya, Joan Miró e Antoni Gaudí.

A apresentação do projeto do Museu do Amanhã na sociedade carioca contou com alguns eventos importantes (**Figura 243**), sobretudo a cerimônia oficial realizada no Armazém 2 da região portuária, da qual participou o prefeito Eduardo Paes (EDITORIAL MERCADO & EVENTOS, 2010). O mestre de cerimônias escolhido foi o então apresentador do programa “Fantástico”, transmitido pela TV Globo nas noites de domingo (TELLES, 2010). Durante o evento, o arquiteto espanhol esboçou aquarelas ao vivo, enquanto dava explicações ao público sobre o museu, cuja inauguração estava originalmente prevista para 2012. No mesmo mês, Calatrava ministrou uma palestra voltada a estudantes dos cursos de arquitetura de universidades cariocas e profissionais da área, no Palácio Gustavo Capanema. Entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2011, foi realizada no Centro de Arquitetura e Urbanismo (CAU), em Botafogo, uma exposição intitulada “*Museu do Amanhã do Rio de Janeiro*”, que exibiu ao público a maquete do Museu do Amanhã elaborada em Zurique, catorze desenhos técnicos e perspectivas; e aproximadamente cinquenta aquarelas.

Além desses eventos de divulgação, é importante destacar a sala destinada à apresentação do Museu do Amanhã ao grande público, em um dos *containers* do Pavilhão Humanidade 2012, implantado no Forte de Copacabana. Em entrevista sobre o projeto do Museu do Amanhã, Calatrava afirma ter produzido mais de quatrocentas aquarelas coloridas até chegar à forma final do edifício (PESSOA, 2015). Entretanto, sabemos que o conjunto de desenhos feitos para o museu carioca é ainda mais impressionante do que o número recordado pelo arquiteto, por ocasião da entrevista. O acervo do Museu de Arte do Rio apresenta 1,2 mil aquarelas assinadas por Santiago Calatrava (REVISTA EXAME, 2013). Como vimos, as performances públicas de Calatrava, que costumeiramente anda munido de estojos de cores, pincel, copo d’água e tintas, acabam reforçando a noção da autoria aplicada ao campo da arquitetura e enfatizando a imagem do arquiteto-artista enquanto gênio criador; o que acentua o caráter espetacular e midiático pretendido para a intervenção.

Um museu do amanhã: interpretações arquitetônicas

Para além da referência ao crescimento orgânico das bromélias, o projeto arquitetônico do Museu do Amanhã buscou estabelecer uma série de relações com o entorno edificado e as deslumbrantes vistas para a Baía de Guanabara. O museu de Calatrava pretende funcionar como uma extensão do espaço urbano, conectando-se com as vias de circulação de pedestres e ciclistas. Conforme explica o arquiteto, “o Museu do Amanhã tem uma vocação urbana, de melhorar a situação do presente e dar um sentido de futuro semelhante àquele passado mais brilhante que já teve o lugar” (CALATRAVA, cf. RUBIN, 2012). Segundo Calatrava, justamente a intenção de criar uma boa integração urbana com a cidade “nos levou, em nossos primeiros projetos, a propor a adição de uma praça em frente ao Museu. A praça cria um espaço urbano mais coeso e reflete uma maior transformação do entorno” (CALATRAVA, cf. ROSENFELD, 2015). As referências imaginativas associadas ao projeto aludem a tentativas de interpretação da poética do lugar. Segundo o arquiteto, “a ideia é que o edifício fosse o mais etéreo possível, quase flutuando sobre o mar, como um barco, um pássaro ou uma planta” (CALATRAVA, cf. MUSEU DO AMANHÃ, s.d., acesso em 2022).

O projeto deveria ser “algo não muito grande, com alegria e movimento. Precisa lembrar as velas brancas que ali chegaram, há quinhentos anos, vindas da península Ibérica” (CALATRAVA, cf. GAMBARATO, 2006, p. 54). Com o intuito de manter a vista para o Mosteiro de São Bento e o edifício “A Noite”, locais de interesse histórico-patrimonial, estabeleceu-se a altura máxima do Museu do Amanhã como 15m. As relações propostas com o entorno edificado, entretanto, são marcadas pelo contraste entre a densa materialidade dos edifícios. Como explica Santiago Calatrava, “decidimos adotar algo diferente, algo que, de tão leve, desse a impressão de que pretende voar. Se aquela arquitetura é mineral, a nossa é aérea” (CALATRAVA, cf. MUSEU DO AMANHÃ, s.d., acesso em 2022). Em outro trecho, ele aborda a importância da leveza almejada para o Museu do Amanhã. De acordo com o arquiteto, “a ideia é que o edifício fosse o mais etéreo possível, quase flutuando sobre o mar, como um barco, um pássaro ou uma planta” (CALATRAVA, cf. MUSEU DO AMANHÃ, s.d., acesso em 2022).



Figura 244. Projeto. Museu do Amanhã no Pier Mauá. Fonte: CORBIOLI, 2011.

A arquitetura do Museu do Amanhã é apresentada como um invólucro para seus conteúdos (**Figura 244/ Figura 245/ Figura 246/ Figura 247/ Figura 248**). O edifício se organiza em torno da noção da planta livre. Na concepção arquitetônica, está presente uma certa impositação clássica, marcada pela simetria e pelo equilíbrio. Segundo o arquiteto Santiago Calatrava, “o

interior é muito simples. Há um pouco da estrutura de uma catedral em dois níveis, com uma nave que expõe elementos em duas rampas. Quando se chega à baía, se retorna ao centro, tendo experiências museográficas que podem mudar, a propósito. Nada é fixo” (CALATRAVA, cf. ROSENFELD, 2015, trad. nossa). A metáfora da catedral, ainda, pode ser vislumbrada a partir de outros elementos, como a grande rosácea que recebe os visitantes, abaixo do prolongamento da marquise em direção à praça Mauá. Internamente, o espaço se configura em torno a uma ampla “nave central” e dois corredores, que remetem às “naves laterais” das catedrais. Ainda, a narrativa se conclui com o belíssimo enquadramento da vista para a Baía de Guanabara, que encerra o percurso, ocupando posição análoga ao altar de uma catedral.



Figura 245. Projeto. Museu do Amanhã no Pier Mauá. Fonte: CORBIOLI, 2011.



Figura 246. Projeto do Museu do Amanhã. Interior (nave central). Fonte: CORBIOLI, 2011.



Figura 247. Projeto do Museu do Amanhã. Escadarias de acesso. Fonte: CORBIOLI, 2011.



Figura 248. Projeto do Museu do Amanhã. Vista para a Baía de Guanabara. Fonte: CORBIOLI, 2011.

Além disso, o projeto buscou interpretar o tema-gerador do museu, alinhando-se ao discurso da sustentabilidade internacionalmente difundido. Como esclarece o arquiteto, “*pensar no amanhã, como propõe o museu, significa também pensar em como preservar o nosso planeta. Dessa forma, a própria estrutura do museu dialoga com as questões abordadas no espaço*” (CALATRAVA, cf. ZUPI, 2016, p. 88). Para tanto, Calatrava abordou em seu projeto o tema da sustentabilidade e da eficiência energética, criando soluções funcionais como sistemas de reaproveitamento e uso racional da água, purificação da água da Baía de Guanabara, reciclagem de materiais e uso de madeira certificada. Dado o acesso próximo a via transporte público e a pontos de táxi; optou-se por não incluir áreas de estacionamento para automóveis e implantar bicicletário. O sistema de climatização planejado parte da localização de reservatórios no subsolo (**Figura 249/ Figura 250**). A água, captada por meio de calhas, é armazenada nos espelhos d’ água, tratada e reutilizada no sistema de refrigeração do edifício; para ser posteriormente devolvida à Baía de Guanabara.

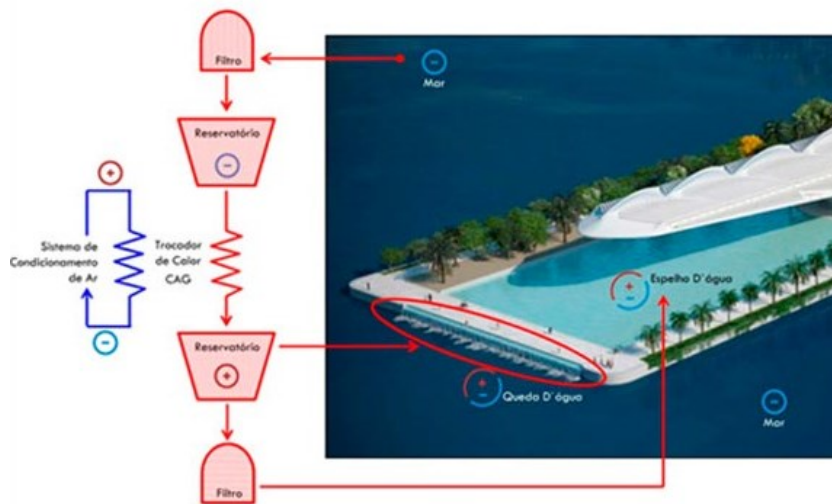


Figura 249. Esquema. Sistema de climatização do Museu do Amanhã. Disponível em: <<https://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha>>. Acesso em: 05 ago. 2022.



Figura 250. Esquema. Reuso de água do Museu do Amanhã. Disponível em: <<https://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

Outra solução adotada foi a instalação de painéis solares na cobertura do museu, que se movimenta de acordo com a trajetória do sol ao longo do dia. Foi criado um sistema de “asas móveis” instaladas na cobertura, que prometia suprir até 9% do consumo de energia elétrica do museu (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). Essa estratégia, entretanto, não atingiu o nível de desempenho planejado e acabou sendo desativada após a inauguração do Museu do Amanhã¹⁶⁸. As soluções adotadas para o museu preveem o reuso de água oriunda de lavatórios, chuveiros e ar-condicionado. Ademais, foram especificadas louças e metais sanitários de alta eficiência, com o objetivo de reduzir o consumo energético da edificação. Essas iniciativas contribuíram para que o edifício se tornasse o primeiro museu brasileiro a obter o selo Ouro na Certificação LEED, na categoria Gold (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2022). O edifício também foi agraciado pelo Prêmio *Best Innovative Green Building* e, no ano seguinte, pelo Prêmio Internacional *Mipim Awards*, na Categoria “Construção verde mais inovadora” (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2022). O alinhamento ao discurso internacional da sustentabilidade era uma questão importante para os organizadores da nova instituição, como pontua José Roberto Marinho:

¹⁶⁸ Informação fornecida por funcionário do Museu do Amanhã, em nov. 2019.

O Museu do Amanhã é um projeto verde e inovador. Ele começa a ser construído com a ambição que o cenário sugere: pensar a complexa teia de relações entre a humanidade e a natureza, a nossa responsabilidade na continuidade da vida e o tipo de vida que nossos filhos e netos terão no futuro. Essas escolhas terão que ser feitas agora. Projeções da ONU apontam que já somos sete bilhões no planeta que têm que consumir, se alimentar e viver sem devastar o meio ambiente (MARINHO, cf. BASTOS, 2011).

Como vemos, o discurso institucional voltado para a construção de um futuro melhor se materializa nas soluções arquitetônicas planejadas para a instituição. Ademais, a estética em alguma medida futurista, característica da obra de Santiago Calatrava, alinhava-se à interpretação de um museu do futuro, tendo em vista que a própria pesquisa desenvolvida pelo arquiteto explora as possibilidades de criação de uma linguagem arquitetônica voltada para o amanhã. Em suas palavras, “*vejo minha produção mais ligada ao futuro do que ao passado. [...] Meus projetos possuem certo caráter utópico e visionário. [...] O meu interesse concentra-se na introdução de um novo vocabulário, de formas suaves, de caráter surrealista, mas em sintonia com o espírito dos tempos*” (CALATRAVA, cf. LEFAIVRE & TZONIS, 2011, pp. 78-79). No Museu do Amanhã, o arquiteto conseguiu avançar o desenvolvimento de algumas soluções que já tinham sido propostas em obras anteriores, tais como o Museu de Arte de Milwaukee (Milwaukee, Estados Unidos, 1994-2001) e o Museu das Ciências Príncipe Felipe (Valência, Espanha, 2005-2009). O primeiro projeto explorou a criação de brises móveis que, no Museu do Amanhã, foram acrescidos de um sistema de captação de energia solar. Já no segundo caso, o arquiteto trabalhou o programa de um museu de ciências através da criação de estruturas modulares que conformam amplos espaços interiores, de caráter livre. Dentro da pesquisa desenvolvida pelo arquiteto em suas obras, o Museu do Amanhã se singulariza pela integração da poética do movimento a soluções voltadas à sustentabilidade.

Santiago Calatrava e a Fundação Roberto Marinho: questões metodológicas

A escolha de Calatrava enunciava o desejo de conexão entre o Rio de Janeiro e a chamada *star architecture*; e foi a primeira experiência dessa natureza coordenada pela Fundação Roberto Marinho. O interesse na obra do arquiteto espanhol se concentrava, principalmente, na busca pela produção de arquiteturas icônicas e referenciais, atuantes enquanto marcos urbanos que conformam a paisagem das cidades contemporâneas. A prática da *star architecture* se relaciona às mudanças empreendidas no modelo de atuação profissional dos arquitetos, que começou a se difundir nos anos 1960, com a figura do “arquiteto liberal”, que atua como profissional autônomo. Assinala-se, nesse contexto, o afastamento do arquiteto da responsabilidade política de sua ação profissional. Afinal, para assegurar a atuação de um arquiteto contratado corporativamente, é importante a manutenção dos privilégios de classe de seus clientes e a afirmação das próprias necessidades do sistema produtivo. Alguns autores pontuam que a sociedade de consumo “digeriu” as correntes arquitetônicas de vanguarda, com ênfase para a arquitetura moderna, convertendo-a em “estilo”. A partir de então, vem se consolidando o modelo individualista do arquiteto como “artista singular”, criador de uma linguagem pessoal que se sobrepõe aos condicionamentos construtivos, políticos, de gestão e problemas sociais.



Figura 251. Santiago Calatrava e Museu do Amanhã ao fundo.

Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/arquiteto-espanhol-santiago-calatrava-fala-sobre-detalhes-construcao-museu-do-amanha-e-sobre-o-rio/>>. Acesso em 22 abr. 2022.

Conforme pontua Nikolaus Pevsner (2015), os processos de produção da arquitetura se transformam consideravelmente, em paralelo à ampliação do interesse pela inovação estético-formalista da arquitetura. O arquiteto dificilmente trabalha sozinho, passando a ser parte de parcerias ou firmas com outros profissionais. Observa-se o processo de transição do “cliente pessoal” para o “cliente impessoal” – que pode ser uma empresa, fundação ou conglomerado. Além disso, é importante ressaltar o processo de internacionalização que frequentemente acomete escritórios de arquitetura, criando obras mais ou menos semelhantes em diversos países. Desta maneira, “*chegamos ao momento atual em que predomina a figura estelar, totalmente distorcida pelos meios de comunicação de massa, dos arquitetos internacionais*” (MONTANER & MUXÌ, 2014, p. 52). Sobretudo a partir dos anos 1990, vêm-se observado a consolidação de um

grupo de arquitetos que trabalham de acordo com a lógica empresarial, do qual Santiago Calatrava é um dos principais expoentes. Esses profissionais comumente se distanciam da atuação universitária e possuem estúdios espalhados em diversas sedes pelo mundo, acentuando processos de produção de arquiteturas de caráter elitista. A divulgação das imagens dessas arquiteturas, por parte da mídia, contribui imensamente para a consolidação desse sistema, reativando continuamente o interesse por sua contratação, em nível global. Não obstante, é consolidada a crítica aos chamados “arquitetos estrela” no panorama acadêmico atual. Esses arquitetos são frequentemente acusados de produzirem edifícios para o poder político e econômico, a partir da promoção dos meios de comunicação. É constante, inclusive, a associação de projetos de destaque como estratégia de legitimação de operações especulativas e antissociais. A partir desse contexto, podemos balizar aspectos da relação estabelecida entre o arquiteto espanhol e a fundação carioca.

O encontro de Santiago Calatrava (**Figura 251**) com a Fundação Roberto Marinho enfrentou divergências quanto a procedimentos metodológicos (tendo em vista que ambos já estavam habituados a suas próprias dinâmicas de trabalho). O arquiteto espanhol costumava propor projetos sem muitas restrições (nem mesmo orçamentárias, como sabemos), exercendo plenamente sua liberdade criativa. A Fundação Roberto Marinho buscava conectar arquitetura, museografia e conteúdo por meio do estabelecimento do diálogo entre diversas expertises. Na visão da fundação carioca, todos os elementos do projeto devem estar intimamente relacionados, e essa dinâmica projetual implica em alterações consistentes no projeto de arquitetura. Houve um estranhamento, por parte do arquiteto Calatrava, com o nível de envolvimento que a Fundação Roberto Marinho atingia em um projeto museal. Na visão do arquiteto Santiago, a fundação carioca tinha uma grande clareza sobre o que pretendia com o projeto. Em suas palavras, “eles já sabiam o que queriam. Trabalhei com pessoas de ideias muito firmes. [...] Eu apenas complemento os conteúdos com um edifício que também pode ser lido” (CALATRAVA, cf. MARTÍN, 2015). Houve, sem dúvida, um embate entre as perspectivas desenvolvidas por ambos. Conforme relata Hugo Barreto:

Eu lembro que quando eu fui a Valência procurar o Santiago Calatrava para apresentar o Museu do Amanhã, levei já uma apresentação feita por esse conjunto de especialistas e já com a curadoria do Luiz Alberto e de toda a equipe da Fundação envolvida. E a primeira reação do Calatrava foi: “normalmente me chamam para pensar um edifício e depois eles vão discutir o que vai ter lá dentro”. E eu falei que nós somos diferentes, talvez, do que você esteja acostumado. Nós temos já um programa, nós temos inclusive uma concepção expositiva que de alguma maneira tem implicações na proposta. Tem um tema, o museu, que é pensar o amanhã numa dimensão não apenas ambiental, mas filosófica, sobre modelos de produção da sociedade. E a gente quer oferecer um museu, na verdade... se todo museu tem uma coleção, uma coleção de possibilidades de futuro (BARRETO, cf. ARQ FUTURO, 2015).

Dentre os processos encabeçados pela Fundação Roberto Marinho, a conexão com Santiago Calatrava foi uma das mais complicadas devido a uma série de fatores, incluindo o nível de amadurecimento que a fundação carioca atingia quando chegou ao projeto do Museu do Amanhã, devido à sua experiência acumulada em outros projetos e o elevado grau de preciosismo e individualismo do arquiteto espanhol em sua tratativa. Por se tratar de um escritório estrangeiro, inclusive, é importante destacar eventuais incompreensões que podem surgir por parte do arquiteto, dado o desconhecimento sobre a realidade construtiva e a atuação profissional local. O projeto do Museu do Amanhã foi encarregado, nas etapas de compatibilização, ao escritório carioca Ruy Rezende Arquitetura. De acordo com o depoimento de Lucia Basto:

Mas foi muito mais trabalhoso lidar com ele [Santiago Calatrava], por causa da personalidade do arquiteto. Ele falou: “eu acho interessante quando o cliente tem vontade”. Porque é isso, a gente tinha

experiência e já sabia ou não o que ia dar certo. A gente ficou mesmo com uma bagagem grande com todos esses projetos feitos no Brasil. (BASTO, 2021).

Dadas as circunstâncias específicas dessa colaboração, é importante destacar que houve dificuldades para a realização plena da premissa do *design* integrador. O protagonismo conferido à *star architecture* de Calatrava acabou criando situações diferentes em relação aos outros processos coordenados pela Fundação Roberto Marinho, tornando complexa a harmonização entre os projetos de arquitetura, museografia e conteúdo. De acordo com o relato de Leonel Kaz, houve uma diferença fundamental entre os processos de concepção do Museu do Futebol, do Museu de Arte do Rio e do Museu do Amanhã, dos quais ele participou. Segundo o jornalista-curador, “*eu tive uma conversa com o Calatrava no Rio de Janeiro. Passei dois dias com ele, mas na verdade eu ouvi muito mais do que falei. Houve algumas conversas, mas o projeto veio dentro de uma estrutura, dentro do que ele já faz*” (KAZ, 2021). Em outro trecho, Leonel Kaz afirma o seguinte:

Mas a discussão entre arquiteto e curadoria, em cada caso é um caso. **No caso do Calatrava, o projeto de arquitetura veio pronto.** No caso do MAR, o projeto foi feito desenvolvido pouco a pouco, entre arquiteto e curadoria. No caso do Museu do Futebol, o trabalho de arquitetura, *design*, cenografia e curadoria foi todo feito *pari passu* (KAZ, 2021, grifo nosso).

Ainda, segundo seu depoimento:

Os dois projetos foram concebidos de uma forma muito rica, o do Museu do Futebol e do MAR. O que está nas entranhas, nos primórdios. Já com o Calatrava, não teve nada disso. Ele veio e fez o projeto dele, e **nós tivemos que adaptar as nossas ideias ao projeto dele.** Foram três processos muito distintos (KAZ, 2021, grifo nosso).

De maneira análoga, a entrevista concedida pela arquiteta Lucia Basto aponta para a dificuldade de conexão entre os projetos de arquitetura e expografia, no caso do Museu do Amanhã; devido ao fato de o projeto arquitetônico ter precedido o *design* expográfico. Conforme ela explicou:

Mas no Museu do Amanhã, até por conta do arquiteto [Santiago Calatrava], a gente não conseguiu isso. Porque a gente teve que avançar com a arquitetura e a gente acabou descolando essa questão do prédio em relação com a museografia. Então... decidimos que íamos ter espaços amplos, e depois foram colocadas umas estações museográficas. A arquitetura está envolvendo a museografia. Mas ela se estabeleceu antes. **É diferente dos outros, em que o desenho da arquitetura foi concebido junto com a museografia** (BASTO, 2021, grifo nosso).

Os descompassos assinalados e a predominância da arquitetura estrelada de Calatrava em relação aos demais projetos acabaram gerando alguns problemas referentes ao encadeamento narrativo do museu, à distribuição do circuito museográfico e aos fluxos de visitação (LUPO, 2018; MALICHESKI, 2019). Outro fator que contribuiu para a aceleração do processo de projeto foi a necessidade de se finalizar as obras a tempo dos Jogos Olímpicos de 2016. Dados esses fatores, vemos que o processo de concepção do Museu do Amanhã desfavoreceu a conexão intrínseca entre conteúdo e espaço; para além de implicar em dificuldades técnicas de visualização da própria expografia interativa (já que a arquitetura projetada favorece demasiadamente o ingresso de luz natural). A desconexão entre os projetos expográfico e arquitetônico foi evidente, visando a preservar a condição de autoria presente na obra de Calatrava. Como relata Vasco Caldeira, responsável pelo desenvolvimento do projeto de expografia a partir de conceito lançado por Ralph Appelbaum:

O Museu do Amanhã foi projetado para ser um espaço vazio. A recomendação era: **façam o que quiserem, mas não estraguem a arquitetura com a museografia.** O Ralph [Appelbaum] com o [Santiago] Calatrava... talvez eles tenham tido algum contato. Nós... nenhum. A museografia recebeu o prédio pronto, definido. Foi resultado de uma elocubração arquitetônica. Não sei dizer se o [Santiago] Calatrava, em algum momento, recebeu algum *input* da curadoria ou do conteúdo museográfico (CALDEIRA, 2018, grifo nosso).

Na mesma direção, podemos assinalar o depoimento de Andrés Clerici, consultor de conteúdos que atuou junto à Fundação Roberto Marinho nos projetos do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Amanhã. Segundo Clerici:

O projeto estava já definido pelo [Santiago] Calatrava. Tivemos algumas reuniões, duas ou três. O projeto estava dado. **Não foi como em outras situações, em que o arquiteto adapta a arquitetura para a exposição ou para os requisitos da exposição.** Mas devo dizer que executamos o projeto várias vezes para Calatrava. Calatrava não achava que o projeto deveria interferir no prédio. Ele não queria interferência da museografia com o prédio. Nenhuma das duas instalações toca o prédio. Elas habitam o prédio, mas são soltas do prédio. Não mudamos cores, deixamos tudo tal como estava instalado. A instalação mora dentro do prédio do Calatrava (CLERICI, 2018, grifo nosso).

Como vemos, a preservação da noção de autoria no Museu do Amanhã levou a uma série de desdobramentos para seu desenvolvimento projetual, minando as possibilidades de conexão com a expografia e o projeto curatorial. A metodologia de trabalho da Fundação Roberto Marinho não foi plenamente desenvolvida nesse caso, e os atravessamentos ocorridos no processo (inclusive no que diz respeito à escolha do próprio arquiteto), sobretudo devido às efemérides esportivas, conferiram ao equipamento cultural um caráter específico e singular em relação aos demais processos analisados por ocasião deste estudo. Os descompassos assinalados trouxeram problemas para a própria compreensão da narrativa curatorial do museu, dadas as dificuldades observadas nos fluxos de visitação e a carência de uma sinalização adequada que oriente o visitante. A arquitetura de planta livre e a liberdade do percurso do visitante não se conecta bem à expografia audiovisual altamente controlada. A sobreposição de díspares premissas projetuais evidencia as distinções entre o modelo de museus implantado pela Fundação Roberto Marinho no Brasil e a proposição de arquiteturas contemporâneas que, em sua essência, reinterpretem a liberdade projetual almejada pelo espaço moderno.

Uma referência: o Cosmocaixa de Barcelona

Durante a conceituação do Museu do Amanhã, foram consultados vários especialistas para discutir o escopo institucional. Um dos principais profissionais que contribuiu para essa discussão foi Jorge Wagensberg (1948-2018). O físico espanhol foi criador e diretor do **La Caixa Foundation Science Museum** (Barcelona, 1981), uma importante referência para a museologia da ciência, sediada nas cidades de Barcelona e Madri (**Figura 252**). Uma de suas mais conhecidas obras publicadas foi o livro *“Cosmocaixa: the total museum. Through conversation between architects and museologists”* (WAGENSBERG, 2006), enfatiza a necessidade de promoção do diálogo interdisciplinar entre arquitetura, museografia e museologia para a criação de soluções integradas, capazes de potencializar a experiência espacial do visitante. O equipamento cultural desenvolve a ideia de “museu total”, que parte da busca pela colaboração entre arquitetos e museólogos para criar soluções expográficas que fomentem a experiência do visitante e sua conexão espacial.

A intenção de trazer o grande público para os debates científicos, estimulando o encantamento e o entusiasmo por novas descobertas, tornou a obra do pesquisador uma referência fundamental no que tange à expografia interativa. O livro documenta o processo de projeto integrado que norteou a própria concepção do Cosmocaixa, inaugurado em Barcelona no ano de 2004. Segundo o autor, *“um museu é ao mesmo tempo conteúdo e container”* (WAGENSBERG, cf. 2006, p. 12). Essa abordagem arquitetônica se afasta da noção de invólucro neutro, privilegiando a especificidade das soluções projetadas de modo a favorecer a conexão entre arquitetura e conteúdo. Afinal, *“nenhum container é adequado para todos os conteúdos”* (WAGENSBERG, 2006, p. 107). De acordo com os arquitetos Robert e Esteves Terradas, a experiência do CosmoCaixa pode ser considerada um *“perfeito exemplo de dialética entre container/contéudo e museólogo/arquiteto”* (TERRADAS, cf. WAGENSBERG, 2006, p. 110).



Figura 252. CosmoCaixa de Barcelona.

Disponível em: <<https://sewm18.ifae.es/conference/venue/>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

A perspectiva de concepção integral de um equipamento cultural, incluindo pontos de vista transdisciplinares, foi lançada como uma hipótese importante para o desenvolvimento de processos museológicos, visando à integração máxima entre arquitetura, museografia e conteúdo. O pensamento de Wagensberg teve grande reverberação no contexto internacional, em particular no âmbito brasileiro. Para além de sua atuação no campo da museologia da ciência, é importante destacar que Jorge Wagensberg lecionou na Universidade de Barcelona (MAGALHÃES, 2018). A atuação multidisciplinar do museólogo e físico espanhol contribuiu para que ele exercesse um papel fundamental para a divulgação de temas científicos ao grande público, integrando áreas do conhecimento como filosofia, meio ambiente, museologia e história da ciência. Autor de mais de cem artigos de relevância internacional, o físico publicou títulos importantes como *“Ideas sobre la complejidad del mundo”* (2002) e *“Rebelión de las formas: o cómo*

perseverar cuándo la incertidumbre aprieta” (2013). O pesquisador chegou a ministrar palestras em vários países – incluindo Japão, Índia, Rússia e Estados Unidos.

Jorge Wagensberg realizou diversas viagens de estudo para o Brasil, em busca de materiais para suas pesquisas científicas. Das expedições em território brasileiro, resultou um enorme painel de rocha sedimentar chamada Varvito, extraída de Itu, em exposição no CosmoCaixa de Barcelona; além de uma gigantesca árvore amazônica, que possui 19 m de altura, situada logo na entrada. Devido à solução expográfica adotada, o visitante é convidado a caminhar por rampas que a circundam, podendo ver de perto detalhes que vão desde sua copa, até as raízes subaquáticas (**Figura 253**). No Museu de Barcelona, existe um enorme viveiro de 600 m² contendo um fragmento da Floresta Amazônica (**Figura 254**). Além disso, o cientista esteve em São Paulo e em outras cidades brasileiras, tendo atuado como consultor museológico no Museu de Ciências da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), da Prefeitura de Piracicaba e do Parque e Ciência e Tecnologia da Universidade de São Paulo (USP). O contato frequente do físico com o Brasil se deve, também, a questões familiares: Wagensberg teve um filho brasileiro com Simone Mateos e se tornou genro do livreiro catalão Raul Mateos, que foi dono da Livraria Ciências Humanas, no centro de São Paulo; depois trasladada para uma banca no prédio de Ciências Sociais, na FFLCH USP (MAGALHÃES, 2018).

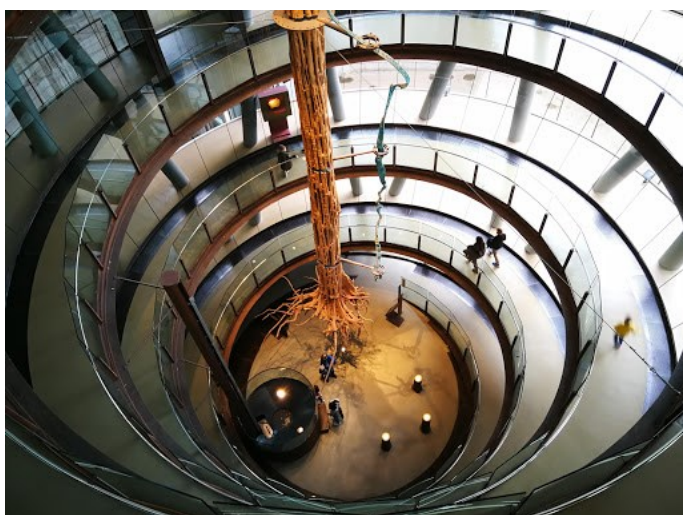


Figura 253. CosmoCaixa de Barcelona. Disponível em: <<https://www.dicasbarcelona.com.br/barcelona/cosmoaixa-de-barcelona/>>. Acesso em: 22 abr. 2022.



Figura 254. CosmoCaixa de Barcelona. Disponível em: <https://web.facebook.com/CosmoCaixa/photos/a.135373133142919/3523852917628240/?type=3&_rdc=1&_rdr>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Como sabemos, Jorge Wagensberg era amigo pessoal de Isa Grinspum Ferraz¹⁶⁹, e suas ideias chegaram a influenciar, ainda que indiretamente, a estruturação do Museu da Língua Portuguesa. Quando da concepção do Museu do Amanhã, Wagensberg foi convidado pela equipe da Fundação Roberto Marinho para participar dos debates sobre o tema. Segundo defende Wagensberg, o diálogo entre arquitetos, *designers* e museólogos é essencial como estratégia para agregar sentido à experiência do visitante. É possível verificar uma evidente aproximação entre a importância da colaboração multidisciplinar proposta pelo físico espanhol e a metodologia de integração entre os eixos de arquitetura, museografia e conteúdo empregada pela fundação carioca. No que diz respeito à interatividade, a abordagem de Wagensberg enfatiza o papel do museu enquanto instituição que desperta a curiosidade e o espírito investigativo de seus visitantes. Como explica o curador Luiz Alberto Oliveira, a participação de Wagensberg foi fundamental para a conceituação do novo museu de ciências carioca. De acordo com o seguinte trecho:

Jorge Wagensberg, um de nossos consultores, diz que os museus de ciência têm hoje a função que as catedrais tinham no passado, a de proporcionar a seus visitantes uma experiência fora do cotidiano. Muitos museus de arte fazem isso, mas, segundo Wagensberg, essa seria a função de um museu de ciência neste momento de nosso estágio cultural. Então, pensamos em fazer um museu de ciência original, que não se contentasse em registrar fatos, como os museus de história natural, que acumulam vestígios do passado – fósseis, artefatos etc. – nem em explicar fatos, mostrando o funcionamento das leis e os princípios da natureza como fazem os museus demonstrativos e expositivos, nem tampouco ser mais um museu exploratório, em que o visitante põe a mão na massa. A ideia do Museu do Amanhã é a de ser um museu em que a ciência é aplicada à exploração das possibilidades de construção de um amanhã, onde as pessoas são convidadas a explorar essas vias de construção do futuro a partir dos instrumentos que a ciência contemporânea nos oferece (OLIVEIRA, cf. CIÊNCIA HOJE, 2013).

Contudo, conforme assinala o testemunho do curador, havia um ponto importante de desacordo entre o pensamento teórico do físico espanhol e o entendimento assumido pela equipe de pensadores, coordenada pela Fundação Roberto Marinho. A perspectiva defendida por Wagensberg, entretanto, mostra-se indissociável da materialidade das coleções. Na visão do físico espanhol, “*é essencial que um museu de ciência se baseie em objetos reais, que apresentem a realidade*” (WAGENSBERG, cf. MATEOS, 2004). A presença física dos acervos e o desenvolvimento de práticas vinculadas ao colecionismo material são um ponto de desacordo entre o entendimento de Wagensberg acerca da estruturação do Museu do Amanhã e a proposta coordenada pela Fundação Roberto Marinho, que vinha trabalhando com a implantação de museus audiovisuais. No Museu do Amanhã, acabou sendo constituído um acervo digital, baseado em dados científicos coletados a partir de relatórios fornecidos por instituições brasileiras e internacionais; combinados a estruturas de mapeamento da própria interação com seus visitantes, que permite a identificação de informações acerca de visões e comportamentos sociais relevantes para a construção do amanhã (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). Como narra o diretor técnico Alfredo Tolmasquim, “*eu não participei do processo de criação. Mas, pelo que ouvi falar, havia um exemplo claro do que não queriam fazer: a experiência do Cosmocaixa, em Barcelona, de Jorge Wagensberg. A exposição do caso foi ótima e ficou claro que não queriam fazer aquilo*” (TOLMASQUIM, 2019). Na mesma direção, segue o testemunho do curador e físico Luiz Alberto Oliveira:

¹⁶⁹ Entrevista concedida por Isa Grinspum Ferraz, em 24 set. 2021. Conforme conta a socióloga, “eu fiz um curso do [Jorge] Wagensberg em Barcelona e acabamos ficando grandes amigos. Nós conversávamos muito esses anos todos, até quando ele morreu. Isso faz uns dois anos e meio. Morreu jovem, foi muito triste”.

O principal equipamento de referência foi o Cosmocaixa de Barcelona. Jorge Wagensberg foi fundamental nesse processo, participou de várias reuniões e discussões sobre o tema. Mas, tudo o que ele falou para a gente fazer, a gente não fez. O museu do Wagensberg é um museu baseado em artefatos materiais, que reproduz ambientes naturais existentes, que cria dioramas. Se fizéssemos isso, ancoraríamos nosso museu no presente, e ele não seria capaz de elaborar futuros possíveis. Ele sempre criticou o que estávamos fazendo, não lhe agradou os rumos o museu estava tomando. O Jorge Wagensberg participou de vários seminários. É muito ativo e crítico. Foi um desafio manter o diálogo e receber as críticas de um grande museólogo (OLIVEIRA, 2019).

Outro ponto de desacordo entre os profissionais dizia respeito à importância atribuída ao uso das tecnologias da comunicação no museu carioca. De acordo com o testemunho de Isa Grinspum Ferraz, “ele [Jorge Wagensberg] acabou saindo do projeto do Museu do Amanhã porque não estava sendo conduzido como ele entendia. Ele falava: para quê tantas pantallas, pantallas, pantallas? Ele não queria isso. Não dava liga e ele acabou saindo” (GRINSPUM, 2021). Como podemos perceber, as diferenças entre as visões sobre a museologia da ciência acabaram causando o afastamento de Wagensberg do projeto. Para além do físico espanhol, todavia, outros intelectuais e pensadores foram essenciais para o desenvolvimento do Museu do Amanhã. Dentre eles, o próprio arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Conforme conta Luiz Alberto Oliveira, “ele nunca gostou da ideia de criar um Museu do Amanhã. Mas, uma das frases dele foi muito importante para nós. A definição que ele apresentou de cidade: a ideia de que a cidade é um lugar para se conversar” (OLIVEIRA, 2019). A perspectiva do diálogo entra em consonância com as ideias de Wagensberg, para quem o museu deve se constituir enquanto espaço de conversa. A adesão à expografia interativa se justifica, no projeto do Museu do Amanhã, como uma estratégia para estimular trocas entre público e instituição. De acordo com Wagensberg, “na museologia, como um todo, tudo é conversa. A interatividade é uma forma de conversa. O pensamento é uma auto conversa. O trabalho em equipe tem como base a conversa. A forma de avaliar um museu que iremos propor mede especificamente a capacidade de uma visita gerar conversas” (WAGENSBERG, s.d.).

A fundamentação teórica do Museu do Amanhã contou com a consulta ao físico-teórico estadunidense Michio Kaku (OLIVEIRA, 2019), conhecido autor de *best-sellers* científicos como “O futuro da mente: a busca científica para entender, aprimorar e potencializar a mente” (2015), “O futuro da humanidade: Marte, viagens interestelares, imortalidade e o nosso destino para além da Terra” (2019) e “A equação de Deus: a busca por uma Teoria de Tudo” (2022). A principal contribuição de Michio Kaku para a estruturação do Museu do Amanhã foi o amadurecimento sobre o tema dos cenários possíveis (e como trabalhar essa questão do ponto de vista filosófico-científico, de um modo inteligível para o público recebido pelo museu). Consolidou-se, dessa maneira, a ideia de trabalhar como acervo museológico as “possibilidades do amanhã” (MUSEU DO AMANHÃ, Para interagir, sentir e pensar, s.d., acesso em 2022). O museu se configura enquanto ambiente para a exploração de ideias em torno de caminhos que se abrem para o futuro, buscando envolver a participação de todos. Afinal, “o Amanhã não é uma data no calendário, não é um lugar aonde vamos chegar. É uma construção da qual participamos todos, como pessoas, cidadãos, membros da espécie humana” (MUSEU DO AMANHÃ, Sobre o museu, s.d., acesso em 2022). De acordo com o depoimento de Luiz Alberto Oliveira:

O físico Michio Kaku, da Universidade de Princeton, em Nova York, conversou com a gente sobre essa questão dos cenários possíveis. Afinal, alguns cenários podem ser perturbadores, principalmente os que se referem à desigualdade, à devastação. Seria lícito convidar alguém para ser apresentado a esses cenários perturbadores? Nós concluímos que a ciência deveria ser apresentada ao visitante, e ele deveria tirar disso suas próprias conclusões. O desafio seria não ser nem apocalíptico, nem “Poliana”. Como o visitante vai lidar com isso...

precisa estar ancorado em valores. E, para isso, o museu endossa os valores da tradição humanista: liberdade, tolerância, alegria. E permite o diálogo com outros valores (OLIVEIRA, 2019).

Por essa razão, a definição de premissas éticas claras nas quais se ancora o discurso curatorial – Sustentabilidade e Convivência – é uma questão fundamental para nortear a escolha dos conteúdos apresentados pelo museu, em seus diversos níveis de profundidade. Sob esse aspecto, é importante pontuar o fundamental papel assumido por instituições museológicas para a construção do raciocínio crítico e o enfrentamento de temas prementes da sociedade atual. Como apontou Suay Aksoy, “os museus não são neutros. Eles nunca o fizeram e nunca o farão. Eles não estão separados de seu contexto social e histórico. E quando parece que estão separados, isso não é neutralidade – isso é uma escolha. Escolher não abordar as mudanças climáticas não é neutralidade. [...] Essas são escolhas, e podemos fazer melhores” (AKSOY, cf. ICOM, 2019). A ideia de conscientizar o público sobre a importância de suas ações para a construção do futuro se ancora na justificativa de que “vivemos uma nova era, em que o conjunto da atividade humana tornou-se uma força de alcance planetário” (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2022). Logo, a narrativa institucional apresentada explora um horizonte de possibilidades de construção do futuro para moldar os próximos cinquenta anos. A interatividade e a mediação tecnológica se afirmaram como estratégias essenciais para a construção e personalização da narrativa museográfica, possibilitando a exploração de múltiplos conteúdos e criando experiências museais impactantes, de alto caráter persuasivo. Para a construção do discurso museográfico do Museu do Amanhã, recorreu-se a um velho modelo conhecido da Fundação Roberto Marinho: as experiências do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol.

Ralph Appelbaum, só no início

Como indica o texto de apresentação presente no *website* institucional, “o Museu do Amanhã é um museu de ciências diferente” (MUSEU DO AMANHÃ, acesso em 2022). Uma das principais razões que pode justificar a distinção assinalada foi a opção deliberada, adotada pelos organizadores do projeto, de recuperar as experiências anteriormente implementadas pela Fundação Roberto Marinho: o Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol, localizados em São Paulo. A opção enunciada tentava se alinhar à proposta de expografia interativa consolidada nas experiências precedentes. Como resultado, segundo o diretor científico Alfredo Tolmasquim, a aplicação de “um modelo utilizado em outras áreas do conhecimento ao meio científico tem contribuído para o caráter único e inovador assumido pelo Museu do Amanhã” (TOLMASQUIM, 2019). Logo, a ideia central do novo equipamento cultural era criar uma narrativa que suscitasse a reflexão sobre o amanhã, explorando cenários possíveis de construção do futuro. Pretendia-se que a instituição se configurasse como “uma plataforma de educação e engajamento nas discussões sobre o Amanhã que queremos, aplicando dados e recursos da ciência para uma experiência cultural, política e ética” (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). A apresentação dessa discussão ao público, seguindo os moldes do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol, buscava criar uma conexão entre os museus, abrindo novas possibilidades para o pensamento das instituições museológicas no Brasil. Nas palavras de José Roberto Marinho:

São museus que têm uma história para contar. Não são apenas contemplativos. Levam os visitantes a alguma ação. As pessoas saem engajadas em ir atrás daquele assunto. Nós estamos apresentando uma categoria nova de museu, diferente do que vinha sendo feito até então. Resumindo muito a evolução dos museus, podemos dizer que o modelo clássico era um local para exibição de objetos. Depois, os museus passaram a apresentar processos e experimentação, como o funcionamento da corrente elétrica. Agora, o museu é interativo. Ele leva a pessoa a participar. Ela precisa estar dentro do assunto apresentado (MARINHO, cf. MANSUR, 2015).

Como desdobramento dessa abordagem, o mesmo profissional responsável pela concepção da exposição principal do Museu da Língua Portuguesa, Ralph Appelbaum, foi contratado para criar o conceito narrativo do Museu do Amanhã. A expografia inicialmente planejada pretendia desenvolver uma narrativa linear que se desenrolava, originalmente, em torno de três momentos principais: Matéria, Vida e Pensamento (CLERICI, 2018) (**Figura 255**). No meio do desenvolvimento do projeto, porém, essa narrativa passou a se complexificar e assumiu o caráter finalmente implantado, dividindo-se em cinco áreas principais: *Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós* (que refletem sobre cinco perguntas: *De onde viemos? Quem somos? Onde estamos? Para onde vamos? Como queremos ir?*). O encadeamento de ideias proposto partia da necessidade de desenvolver uma narrativa linear, que partisse de um ponto densamente concentrado (o planetário Cosmos), e que iria progressivamente se fragmentando em direção à Baía de Guanabara, como indica o croqui elaborado para o Museu do Amanhã.

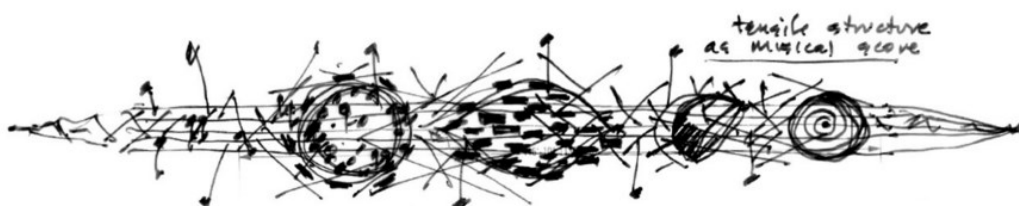


Figura 255. Croqui do partido para a exposição principal do Museu do Amanhã. RAA.
Fonte: MALICHESKI, 2019, p. 53.

Outra questão central colocada para o projeto foi a criação de ritmos que pautam o desenvolvimento da narrativa expográfica, como em uma partitura musical. Essa premissa procura criar alternâncias na cadência de visitação do Museu. Como explica o consultor de conteúdos Andrés Clerici, “*assim como em uma sinfonia, a expografia alterna movimentos mais intensos e outros mais suaves, momentos de concentração e de relaxamento*” (CLERICI, cf. MUSEU DO AMANHÃ, 2015, p. 14). A estratégia adotada pretendia conferir caráter lúdico e poético à narrativa, ampliando as possibilidades de reflexão sobre o tema. A esse respeito, é interessante recuperar o testemunho do arquiteto Carlos Rodríguez, sócio do escritório Ralph Appelbaum Associates. Segundo ele:

O ritmo foi um dos conceitos que exploramos em várias escalas. Uma escala era no nível de experiência do visitante. Cada um dos elementos icônicos (teatro, totens etc.) são independentes uns dos outros e estão conectados por experiências menores... achamos que o ritmo era interessante. Também pensamos no ritmo que equilibrava as experiências individuais e as coletivas. Após o teatro de introdução, por exemplo (uma experiência coletiva), as estações individuais dispersam a multidão e fornecem acesso mais pessoal ao conteúdo (RODRÍGUEZ, cf. MALICHESKI, 2019, p. 132).

De acordo com as informações coletadas por ocasião deste estudo, o contato estabelecido entre as equipes de Ralph Appelbaum e Santiago Calatrava foi bastante reduzido. A Fundação Roberto Marinho desempenhou um papel importante na coordenação de ambos os projetos, alinhando as soluções propostas por equipes que desenvolveram seus trabalhos de maneira independente, sem estabelecer um canal de diálogo direto. Conforme o depoimento de Carlos Rodríguez:

Houve uma reunião com Calatrava e sua equipe no início do projeto, mas não houve mais contato direto após isso. O cliente serviu como canal para obter informações entre o RAA e a equipe de Calatrava. O projeto arquitetônico foi altamente desenvolvido no momento que iniciamos nosso trabalho, de modo que pudemos nos concentrar em

dar forma ao conteúdo no espaço principal da galeria do edifício (RODRÍGUEZ, cf. MALICHESKI, 2019, p. 131).

Em alguns momentos, chegou a ser cogitada a ocupação dos corredores laterais do edifício com dispositivos interativos, de modo a sugerir fluxos de visitação transversais e longitudinais¹⁷⁰. Esses estudos, entretanto, foram abandonados devido à estreiteza dos corredores e à dificuldade de instalação dos dispositivos devido às paredes curvas e ao posicionamento das entradas dos banheiros. Foram testadas, inclusive, possibilidades de ocupação das rampas de acesso do edifício com elementos relacionados à narrativa institucional. Entretanto, todas essas ideias acabaram sendo abandonadas e, ao final, optou-se por ocupar com os dispositivos expográficos apenas a nave central do edifício. De acordo com o consultor de conteúdos Andrés Clerici:

Os corredores laterais são estreitos. Não permitem a criação de praticamente muita coisa aí. Na verdade, era mais como um espaço de respiro, para que pequenos grupos se concentrassem. Tem essas bancadas que explicam a passagem do tempo por uma parte, e a viagem pela matéria. Esses corredores não foram pensados para a criação dos conteúdos. Tentamos várias coisas. Mas tem paredes curvas, entradas para banheiros. Na frente, tem esse pronau baixo, essa vontade de sair da exposição e mirar para fora. Esse desejo. A mesma coisa com as rampas. Vários conceitos foram pensados para as rampas, usadas para baixar ou subir. São locais mais operativos que espaços. Não são espaços. São elementos de circulação pontuados com essas bancadas nas laterais (CLERICI, 2018).

Como sabemos, a participação do escritório Ralph Appelbaum no projeto do Museu do Amanhã acabou ocorrendo apenas durante as etapas iniciais de sua concepção. O projeto expográfico foi encarregado à equipe de Vasco Caldeira, sócio-diretor da empresa paulista Artífício Arquitetura e Exposições, fundada em 1987. Caldeira, vale destacar, já era um antigo colaborador da Fundação Roberto Marinho. O arquiteto chegou a atuar nos projetos do Museu da Língua Portuguesa, do Museu do Futebol e do Museu da Imagem e do Som. Por ocasião da efeméride dos 500 anos do Brasil, Vasco realizou a concepção expográfica da mostra “Brasil 500 Anos – Descobrimento e Colonização” (2000), sediada no Museu de Arte de São Paulo (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000). Como explicou o arquiteto, “o Ralph [Appelbaum] não seguiu até o fim. Desenvolveu contrato com alguém local. É muito caro o projeto. É mais uma questão de grife” (CALDEIRA, 2018). No caso do Museu do Amanhã, a interrupção no processo iniciado por Appelbaum acabou contribuindo para a dissolução do conceito originalmente pretendido para a exposição principal, que acabou assumindo outros formatos. As alterações substanciais no plano original ocorreram por causa da falta de detalhamento das ideias pretendidas pelo escritório RAA, assim como de restrições orçamentárias para o desenvolvimento do projeto. A desconexão entre o conceito de Appelbaum e as soluções finalmente adotadas pode ser justificada pela falta de diálogo no momento de transição das equipes. Como explica Caldeira:

Com isso [a troca dos projetistas], acaba-se perdendo muito do conceito original. Não houve conversa. Eles entregaram o caderno e foram embora. Além disso, passamos por desafios técnicos para o desenvolvimento do projeto do Museu do Amanhã proposto pelo Ralph Appelbaum, e isso gerou a necessidade de muitas mudanças no conceito original (CALDEIRA, 2018).

O depoimento prestado pelo consultor de conteúdos Andrés Clerici se mostrou alinhado com as observações feitas pelo arquiteto Vasco Caldeira. Segundo Clerici:

¹⁷⁰ Alguns esboços dessas soluções foram vistos nos cadernos do projeto museográfico do Museu do Amanhã, consultados no escritório Artífício Arquitetura em 17 mai. 2018. Não obtivemos, entretanto, autorização para fotografar o material.

A parte da museografia, o conceito, foi dado pelo [Ralph] Appelbaum, mas não chegou a ser implementado por questões orçamentárias e operativas. [...] O [Ralph] Appelbaum foi contratado por aproximadamente seis a oito meses. Na verdade, se eu mostrar para vocês o conceito original, não tem muito a ver com o produto final. O partido geral para o tratamento do espaço permaneceu. Eram cinco instalações grandes no edifício do [Santiago] Calatrava. Os conceitos, as formas e as experiências dentro de cada uma delas, eu e a equipe desenvolvemos. O Vasco [Caldeira] implementou o desenho (CLERICI, 2018).

Como vemos, a falta de integração entre as equipes responsáveis pelo projeto museográfico contribuiu para que ocorressem alterações significativas na conceituação inicialmente adotada. Uma questão particular a ser enfrentada pelo projeto museográfico era lidar com os espaços interiores amplos e diáfanos projetados por Santiago Calatrava. Não se pretendia, porém, compartimentar o ambiente com a criação de galerias; e havia uma preocupação com a escala assumida pelos elementos expográficos, para que não se perdessem no espaço de grandes proporções. O *design* final assumido pelos dispositivos parte do desenvolvimento de volumetrias simples: esfera, cubo, totens, origami e oca. A solução formal adotada pretendia organizar visualmente as cinco seções que compunham a proposta curatorial, estabelecendo distinções claras entre elas (tendo em vista que não há transições espaciais claras entre as sequências narrativas). A organização dos dispositivos é hierarquizada em três momentos principais (Cosmos, Antropoceno e Nós), cujo *design* apresenta soluções expográficas unificadas. As duas seções intermédias (Terra e Amanhãs) desenvolvem o mesmo módulo triplicado: os cubos e as mesas interativas (**Figura 256**). Dessa forma, a alternância de dinâmicas criou um certo ritmo na exposição, intercalando momentos intensos e suaves.

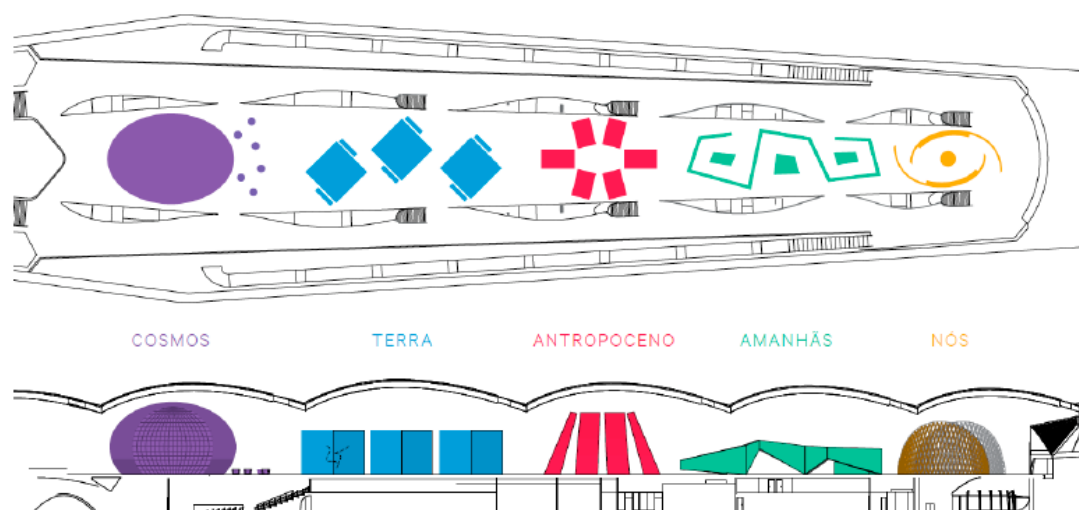


Figura 256. Distribuição de temas. Narrativa do Museu do Amanhã. Fonte: MUSEU DO AMANHÃ, 2016, p. 118.

Uma narrativa (linear) sobre amanhã possíveis: invertendo os fluxos de circulação

A narrativa estruturada para o Museu do Amanhã busca um encadeamento linear entre as cinco seções propostas: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós. Como é frequente nos esquemas narrativos de Appelbaum, a primeira seção apresenta um prólogo que prepara o visitante para o que será apresentado no Museu. Em **Cosmos (Figura 257)**, é discutida a pergunta “De onde viemos?” em uma instalação cuja volumetria remete a um planetário. Em seu interior, o visitante se depara com uma experiência imersiva e sensorial que aborda a relação do ser humano com o estudo da astronomia e do universo. O filme projetado na parede do domo e no chão, que possui aproximadamente 8 min de duração, envolve o visitante numa experiência sinestésica, que mobiliza o conceito de interatividade cultural. Em seguida, ainda na mesma seção, o visitante encontra uma área chamada de *Horizontes Cósmicos*, onde há seis mesas nas quais é possível aprofundar conhecimentos. Cada mesa discute um tema diferente, a saber: *Conhecimento, Cosmologia, Densidades, Durações, Velocidades e Distâncias*.

A seção **Terra (Figura 258)**, que reflete sobre a pergunta “Quem somos?”, dedica-se à análise das condições singulares que possibilitaram o surgimento da vida no planeta. Para tanto, apresenta três cubos com arestas de 7 m que trazem questionamentos acerca das dimensões da existência: “Matéria”, “Vida” e “Pensamento”. O cubo da “Matéria” desenvolve o tema “A Terra é Azul”, apresentando fotografias ampliadas do lado externo. Internamente, apresenta a instalação “*Quatro Oceanos*”, criada pelo artista Daniel Wurtzel, a qual interpreta o movimento das placas tectônicas. Já o cubo “Vida” traz, em seu exterior, uma representação do suporte bioquímico do código genético. Dentro, dedica-se a seres vivos e suas relações nos ecossistemas. Na parte superior do dispositivo, há uma montagem de vídeos contínuos em *looping*, reproduzidos em painéis circulares. Já na parte inferior, são expostas fotos em monitores interativos que propõem um jogo demonstrando as consequências do desequilíbrio das espécies. O cubo do “Pensamento” apresenta, do lado de fora, uma instalação com luzes que remete ao sistema nervoso humano e, no interior, fotos de elementos que representam a variedade cultural. Na entrada e saída de cada cubo, estão dispostas duas mesas interativas, nas quais o visitante pode se aprofundar nos conteúdos trabalhados pelas salas, acessando a vídeos com depoimentos de especialistas multidisciplinares tratando sobre cada tema.



Figura 257. Cosmos. Fonte: Acervo da autora.



Figura 258. Terra. Fonte: Acervo da autora.

A experiência central do Museu do Amanhã, **Antropoceno (Figura 259)**, reflete sobre a questão “Quem somos?”. Para tanto, aborda a atividade humana como força de transformação do ambiente – considerando a era geológica atual, em que a ação humana se mostra capaz de alterar o clima, degradar biomas e interferir em ecossistemas. A seção apresenta seis totens verticais de grandes dimensões, dispostos em círculo, sendo que sua parte interna é inteiramente preenchida com painéis de LED mostrando vídeos contínuos em *looping*; mantendo em exibição um filme que mobiliza o conceito de interatividade cultural. Ainda, é possível ao visitante se aprofundar em temas correlatos nas cavernas situadas dentro dos totens, nas quais é possível

acessar vídeos e informações sobre os avanços tecnológicos que contribuíram para a constituição da sociedade atual. Esses dados são atualizados de acordo com informações divulgadas por instituições científicas. Trata-se do espaço principal da narrativa museal, que causa grande impacto nos visitantes (LUPO, 2018).



Figura 259. Antropoceno. Fonte: Acervo da autora.

A quarta seção do Museu, **Amanhãs (Figura 260)**, discute a pergunta “*Para onde vamos?*” a partir de recursos audiovisuais que exploram o tema das tendências populacionais mundiais e a convivência intercultural. Enfatiza-se a importância da ação de cada indivíduo para o delineamento desse contexto. A estrutura espacial, que alude à forma de um origami, desenvolve-se ao longo de trinta metros da nave principal e é dividida em três temas: *Planeta, Sociedade e Humano*. Cada assunto é abordado através de um jogo em uma mesa interativa. O primeiro, “*Pegada Ecológica*”, busca responder à pergunta: “*quantos planetas seriam necessários para sustentar a humanidade se todos tivessem o seu padrão de consumo?*” (MUSEU DO AMANHÃ, 2015, p. 22). A mesa interativa conta com quatro telas individuais que apresentam um questionário a ser respondido com base nos padrões de consumo de cada visitante, calculando seu impacto no planeta de acordo com métrica divulgada pela ONG *Global Footprint Network*. O segundo, “*Jogo das Civilizações*”, sugere uma disputa colaborativa em que quatro jogadores devem controlar os recursos disponíveis para manter a civilização sustentável. Neste jogo, observa-se a possibilidade de interatividade social, motivando a participação em conjunto de um grupo de visitantes que atua conjuntamente. No último game, “*Humano do Amanhã*”, o visitante responde a perguntas em telas interativas e é classificado de acordo com sua disponibilidade pessoal frente aos desafios do futuro, a partir da teoria humoral.

A última seção que finaliza o percurso, **Nós (Figura 261)**, propõe o engajamento do visitante na ideia de que o amanhã começa agora, a partir das escolhas de cada um. Para tanto, apresenta uma experiência de luz e som inserida numa estrutura de madeira que remete a uma oca, ambientada por trilha sonora. O elemento central proposto para a sala é o “*churinga*”, objeto da cultura aborígene australiana que representa os conhecimentos passados entre as gerações. Segundo o próprio texto de divulgação do Museu, “*é a única peça física presente na narrativa principal do Museu do Amanhã*” (MUSEU DO AMANHÃ, 2015, p. 22).



Figura 260. Amanhãs. Fonte: Acervo da autora.



Figura 261. Nós. Fonte: Acervo da autora.

Uma questão central para o desenvolvimento da narrativa museal, entretanto, era o posicionamento da bela vista para a Baía de Guanabara. Originalmente, conforme previa o projeto de Calatrava, o percurso começaria com o ingresso dos visitantes pelas rampas laterais; a vista para a Baía de Guanabara e o retorno em direção à Praça Mauá, passando pelas experiências expositivas. Porém, para conferir maior coerência à narrativa museal, seria interessante que a visita fosse concluída com a mirada para a magnífica vista, buscando transmitir uma mensagem de otimismo em relação ao futuro. A alteração na circulação do edifício foi acordada entre as equipes de pensadores e a Fundação Roberto Marinho. De acordo com as informações coletadas, Calatrava não participou dessa decisão. Como explica o arquiteto Carlos Rodríguez, do escritório Ralph Appelbaum Associates, essa mudança aconteceu da seguinte maneira:

A circulação original concebida por Calatrava fez com que os visitantes subissem a rampa primeiro e entrassem na nave depois de ver a vista da Baía de Guanabara. Em consulta com o cliente, pensamos que seria melhor o visitante descer a rampa depois de visitar a exposição principal. Uma vez coordenada essa abordagem com a equipe de arquitetura, os projetos se desenvolveram de forma independente (RODRÍGUEZ, cf. MALICHESKI, 2019, p. 131).

Apesar de garantir maior coerência com a narrativa do museu, essa mudança tem causado problemas nos fluxos de circulação interna. Como apontam estudos realizados sobre a circulação no edifício, muitos visitantes encontram dificuldade para seguir o percurso linearmente (LUPO, 2018; MALICHESKI, 2019). A existência de diversas aberturas entre a nave central e a nave lateral do museu, associadas ao *design* e posicionamento dos dispositivos expográficos, por vezes acaba confundindo os visitantes, que não sabem por onde seguir ou acessam os dispositivos na ordem errada. Esses problemas, vislumbrados a partir da observação empírica dos fluxos de visitação, acabam comprometendo a inteligibilidade do percurso. Desse modo, podemos ver que a dissociação do pensamento da arquitetura e expografia nas etapas de projeto pode gerar transtornos consideráveis para a visitação, prejudicando a experiência do público e os processos de significação da exposição. Com efeito, observa-se a importância da condução de projetos integrados, em que arquitetura, museografia e curadoria sejam pensadas de modo imbricado e em conjunto.

Tecnologia, interatividade e *design* expográfico no Museu do Amanhã

O caso do Museu do Amanhã permitiu avanços consideráveis, em relação a seus predecessores, no que diz respeito à configuração de um museu enquanto plataforma de conexão informacional. Os acervos digitais planejados para a instituição partem da necessidade de colaboração entre diversas instituições de pesquisa, responsáveis pelo monitoramento das alterações climáticas, poluição, desmatamento e degradação das condições ambientais. Entretanto, viabilizar essa ideia ainda era um grande desafio, do ponto de vista tecnológico, que se configurou como uma oportunidade de desenvolvimento para empresas brasileiras – a exemplo dos escritórios O2, SuperUber e 32 Bits, que se envolveram no processo. A empresa O2 é especializada na criação de narrativas com imagens, e foi encarregada do desenvolvimento do filme projetado em 360° no planetário Cosmos (O2 FILMES, acesso em 2022). A SuperUber é um escritório multidisciplinar, sediado nas cidades de Rio de Janeiro e São Francisco, que integra arquitetos, *designers*, programadores e produtores culturais para o desenvolvimento de experiências interativas multimídia (SUPERUBER, acesso em 2022). Como expresso em seu *website* institucional, a SuperUber foi comissionada do desenvolvimento da “*estratégia de tecnologia, direção e instalação do Museu do Amanhã*” (SUPERUBER, acesso em 2022), assim como da criação do Jogo das Civilizações. Posteriormente, a empresa se envolveu na concepção da experiência “Baías de todos nós”, no Museu do Amanhã. O escritório já tinha trabalhado com a Fundação Roberto Marinho para o *design* do Beco das Palavras, instalação interativa concebida para o Museu da Língua Portuguesa a partir de curadoria e roteiros feitos por Marcelo Tas (SUPERUBER, acesso em 2022). Por sua vez, 32 Bits era um antigo parceiro da Fundação Roberto Marinho, tendo trabalhado no Museu da Língua Portuguesa, em algumas instalações temporárias do Museu do Futebol e no Museu de Arte do Rio – com a realização de intervenções para a acessibilidade para a exposição “O Rio dos Navegantes”, em 2019; e a criação de um aplicativo de conteúdo estendido (MORENA, 2019).

Apesar da *expertise* dos profissionais em *design* digital, as transformações observadas no campo das tecnologias da comunicação e o desenvolvimento de novas soluções tecnológicas ocorre em uma velocidade extremamente acelerada; impossibilitando, por vezes, a adaptação ou aperfeiçoamento de soluções lançadas em projetos anteriores. Frequentemente, é necessária a reinvenção dos sistemas previamente experimentados; ou a criação de novas soluções adaptadas a um contexto ou situação expográfica específica. Como analisa a diretora de criação da empresa SuperUber, Liana Brazil, “*importa muito para a gente o espaço. [Os projetos de tecnologia] são muito criados para o espaço, então site specific quase sempre. A coisa mais interessante sempre acontece quando é desenhada para o lugar*” (BRAZIL, 2019). Por conta dessas especificidades e dos notáveis avanços tecnológicos que aconteceram no período, é difícil estabelecer comparações entre os projetos envolvendo tecnologia possíveis no início dos anos 2000, em relação à década seguinte. Como narra o artista digital Daniel Morena, sócio-diretor da empresa 32 Bits:

Programamos o Beco das Palavras, no Museu da Língua Portuguesa, em 2005. Os programadores detestam sair da zona de conforto deles. Usamos o *Flash* na época; depois, tecnologia paramétrica. Criamos o sistema Mocaccino. Estudamos o desenho de tecnologias próprias. Porque, para compilar o código, levava 20 segundos. Para alinhar *pixels* na tela, era insuportável. Eu desenvolvi esse sistema na época do Museu do Amanhã. Eu conversei com o cara que criou a Linguagem de Programação Brasileira (LUA), da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Nós sempre enfrentamos um problema, que é a perenidade do código. O *Flash* morreu. Muitas coisas não funcionam mais, não tem mais como compilar. Hoje, usamos muitas coisas com *html*; principalmente coisas visuais, com animação e muito conteúdo (MORENA, 2019).

No caso do Museu do Amanhã, as possibilidades de desenvolvimento tecnológico eram mais avançadas em relação aos museus precedentes, em que a interatividade ainda assumia um papel relativamente mais discreto (como a primeira versão do MLP). O foco da proposta expográfica do Museu do Amanhã era o uso de tecnologias da comunicação. Entretanto, o amadurecimento da reflexão sobre o uso das tecnologias aplicadas ao espaço expositivo e a criação de outras instituições aos moldes do Museu da Língua Portuguesa potencializa a discussão sobre o tema, esgarçando a própria definição de museus a partir do ingresso de novas tecnologias e da desassociação em relação a acervos materiais; porém, capazes de desenvolver práticas colecionistas e de preservação vinculadas a acervos digitais. Tal questão se mostra essencial para o entendimento de processos museais encabeçados no século XXI, como reflete o diretor científico do Museu do Amanhã, Alfredo Tolmasquim:

As tecnologias são importantes. A gente ainda não consegue explorá-las plenamente. A questão da comunicação na exposição está dentro das tecnologias da informação. O que é o objeto de uma coleção? É importante pela informação que ele traz. A informação, quando não há meio material, é sustentada pela tecnologia. Nesse caso, a tecnologia passa a ser fundamental. É o suporte alternativo da materialidade do objeto. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) está mudando a definição de museu, que antes se relacionava a acervos materiais. O que é biblioteca? O que é arquivo? Se pode haver uma biblioteca virtual, um arquivo virtual... por que não poderia haver um museu virtual? Isso não quer dizer que a materialidade não seja importante. A exposição digital é diferente. O material tem potência, suscita encantamento. Não se descarta essa importância. Hoje, esse tipo de suporte precisa ser conjugado com o suporte tecnológico, que permita a consulta de dados, de arquivos *on-line*. Por isso, surge a ideia de “museu digital”. E os museus da imagem e do som? Um museu com rolos de filme é museu, mas um museu com filmes, com arquivos digitais, não é? Eu não sou fanático por tecnologia, mas não se pode negar que essas são questões que se colocam em função da realidade digital. O museu tem que entender esse contexto (TOLMASQUIM, 2019).

No caso do Museu do Amanhã, a abordagem tecnológica foi tomada como premissa desde as etapas iniciais. Não se tinha, contudo, muita clareza a respeito de como seriam desenvolvidos os dispositivos interativos. Esse processo foi progredindo aos poucos, e a ideia de integração entre os sistemas digitais foi definida aproximadamente na metade do percurso (CLERICI, 2018). O projeto tecnológico enfrentou o desafio de tornar possível a navegabilidade pelos múltiplos conteúdos ofertados pelo museu, facilitando sua atualização. Afinal, como pontua Luiz Alberto Oliveira, “*é um museu de fluxos de informação. Seria conveniente atualizá-lo inteiro de uma só vez. Todo o conteúdo deveria ser reunido num centro e as atualizações seriam baixadas*” (OLIVEIRA, 2019). Com esse objetivo, foi criado o **Sistema Cérebro**, que permite o armazenamento de todos os conteúdos digitais que compõem o acervo do museu. Por questões de segurança, o Sistema Cérebro não está conectado em rede. Segundo o depoimento do curador, “*existe um conjunto de servidores, com rede própria, com backups na rede e em HDs. Temos preocupação com segurança, com possíveis invasões de hackers, por exemplo*” (OLIVEIRA, 2019).

Ainda, vale destacar a importância do órgão “Observatório do Amanhã” para o desenvolvimento do programa de conteúdo do museu. Suas funções se focam na captação de informações de centros produtores de conhecimento e tecnologia¹⁷¹, garantindo a atualização permanente de dados e temáticas apresentados na exposição principal. A coordenação das informações obtidas por intermédio dessas instituições depende da atuação de equipe multidisciplinar, sistema de classificação e indexação. O órgão, ainda, desenvolve funções paralelas como a promoção de

¹⁷¹ O Museu do Amanhã possui parceria com *International Panel of Climate Change* (IPCC) e Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE).

conferências, ciclos de palestras, seminários internacionais e publicações – funcionando, também, como órgão editorial. Há um espaço destinado ao Observatório do Amanhã que permite livre acesso aos visitantes que queiram consultar as estações de pesquisa para examinar relatórios e conteúdos científicos. Como explica a pesquisadora da equipe de Exposições e Observatório do Museu do Amanhã, Meghie Rodrigues:

O que fazemos é manter as temáticas e as fontes de informação que alimentam a exposição principal sempre atualizadas – depois de termos mapeado as fontes de informação e temáticas nos primeiros meses de funcionamento do museu. Assim, temos um acervo em constante crescimento no nosso sistema interno; que ainda não é tão vultoso como gostaríamos, já que o Museu está pesquisando ainda uma forma mais definitiva e abrangente de gestão de acervos digitais que consiga ser um repositório para o conteúdo acadêmico que buscamos e os demais conteúdos produzidos pelas equipes do museu¹⁷².

Os dados coletados por essas instituições de pesquisa seriam fundamentais para garantir a atualização da exposição principal do museu. Inicialmente, a equipe de desenvolvimento do equipamento cultural chegou a propor a adoção de um mecanismo de atualização automática do acervo; e a curadoria do museu apenas autorizaria (ou não) os *updates* sugeridos. Entretanto, como explica o curador Luiz Alberto Oliveira, “isso ficou mais complicado que o próprio museu... porque os relatórios enviados pelas instituições não são periódicos, possuem formatos diferentes. [...] Então, é uma equipe humana que faz a gestão das telas e vídeos expostos no museu” (OLIVEIRA, 2019). As atualizações de dados acontecem diariamente na exposição principal do Museu do Amanhã. Outro aspecto interessante pensado para a instituição cultural é a capacidade de automonitoramento da interação do público com seus próprios visitantes. Segundo Russ Rive, “é como se o museu fosse um organismo com capacidade de acompanhar um pouco de seu próprio metabolismo, contando com uma imagem de si mesmo em funcionamento” (RIVE, cf. DIVULGAÇÃO, s.d.).

Nesse sentido, a criação do **Sistema Íris** buscou permitir o aprofundamento, em termos de conteúdo, de modo a possibilitar a dinamização do percurso expositivo e sua personalização, de acordo com os interesses dos visitantes. Como explica Luiz Alberto Oliveira (2019), “o Sistema Íris capta a experiência do visitante, que passa a ser incorporado ao acervo do museu. O museu consegue ter uma imagem de si mesmo, de seu funcionamento, de seu metabolismo”. Ao entrar na instituição, o visitante recebe um cartão de identificação por radiofrequência, que permite o monitoramento dos conteúdos acessados pelos visitantes nas telas interativas. A propósito, esse é um recurso frequente nas exposições de Ralph Appelbaum. Em alguns totens específicos, o público pode conectar o cartão a seu endereço de *e-mail*, tornando possível que o museu sugira novos conteúdos ainda não visualizados nas próximas visitas. De acordo com o diretor de tecnologia Daniel Morena, do escritório *32 Bits*:

Quando nós chegamos, o conceito do museu não estava fechado. Quando fomos chamados, os interativos tinham cara de E-Book, e eles queriam uma coisa diferente. Com a criação da Íris, o museu conversa com você. Tinha uma empresa que estava fazendo a tecnologia antes [IBM]; mas quando a gente chegou com a ideia da Íris, vimos que aquilo amarrou a narrativa do museu. Há dois anos, fizemos a Íris +. Agora, estão colocando a *Big Data*, que é um *upgrade* no algoritmo. É para desenvolver a interface gráfica e implantar melhorias no sistema (MORENA, 2019).

A experiência à qual se refere Daniel Morena, **Íris +**, foi uma atualização do Sistema Íris implementada em 2017 (**Figura 262**). Ativada pelo mesmo cartão, o visitante pode falar diretamente em seis totens de autoatendimento, situados ao final do percurso. A partir da

¹⁷² Depoimento concedido por e-mail por Meghie Rodrigues, funcionária do Museu do Amanhã. Mar. 2018.

inteligência artificial, o sistema é capaz de formular perguntas e estabelecer um diálogo sobre os temas da “sustentabilidade” e “convivência”. Ao final da conversa, o totem indica ao visitante instituições cadastradas no banco de dados do Museu, com as quais seria possível entrar em contato e colaborar. Trata-se de uma iniciativa que pretende estimular o engajamento dos visitantes com a instituição para além do momento da visita. As soluções adotadas permitem a navegabilidade em uma grande quantidade de conteúdos digitais, agregando à experiência museal estratégias de individualização que pretendem ampliar a conexão com os temas trabalhados pela instituição. Como vemos, a lógica de funcionamento do museu se aproxima contundentemente das dinâmicas frequentes na comunicação digitalizada, via *Internet* e redes sociais, na atualidade. A vigilância e controle adentraram o espaço expositivo, já que o museu se torna capaz de monitorar o tempo de interação de cada visitante com seus conteúdos (e, do mesmo modo, de sugerir temas ainda não visualizados). Em 2019, o Museu do Amanhã lançou um aplicativo do museu, que pode ser baixado nos sistemas Android e iOS. Trata-se de uma experiência ainda incipiente de realidade aumentada, que pretende estimular novas formas de interação com os visitantes a partir da mediação tecnológica (MUSEU DO AMANHÃ, Confira o app do Museu do Amanhã, acesso em 2022) (Figura 263).

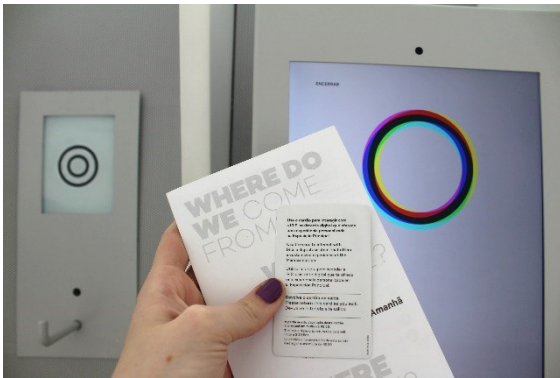


Figura 262. Íris +. Fonte: Acervo da autora.

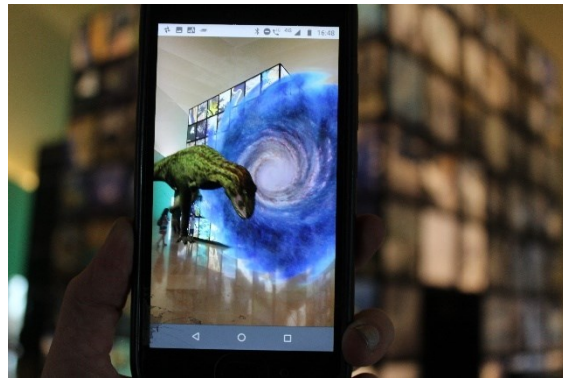


Figura 263. Realidade aumentada. Fonte: Acervo da autora.

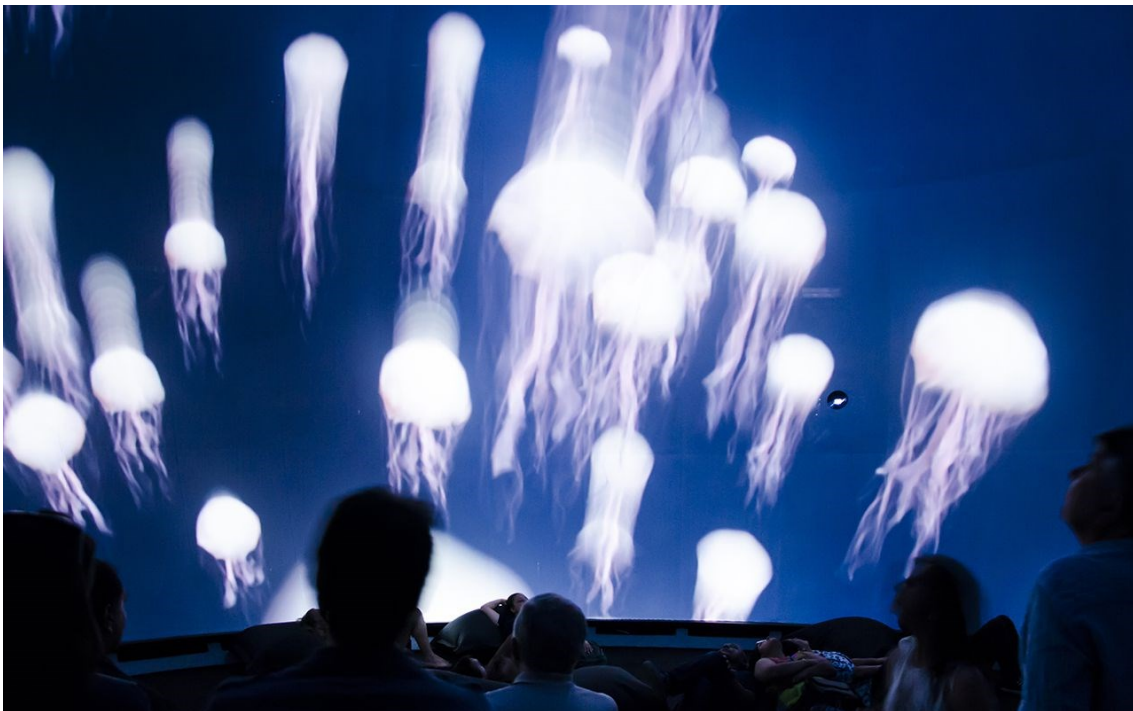


Figura 264. Cosmos.

Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br/cosmos>>. Acesso em: 08 jun. 2022.

Dentre as experiências espaciais mais interessantes desenvolvidas para o Museu do Amanhã estão o planetário **Cosmos (Figura 264)**, que propõe ao visitante imergir numa projeção em 360° de um vídeo, de aproximadamente 8 min de duração, que apresenta uma abordagem poética e multissensorial da formação do universo. O dispositivo Cosmos desempenha um papel importante para a constituição da narrativa museal, sendo o primeiro encontrado pelo indivíduo ao adentrar o espaço e o mais recordado pelo público ao final da visita (LUPO, 2018). O processo de desenvolvimento do filme, feito pela empresa O2, apresentou elevado nível de complexidade, dado o formato esférico da superfície de projeção. Além disso, é importante pontuar a dificuldade técnica de se desenvolver um sistema de sonorização composto por 28 caixas; para além de ajustar a nitidez e resolução das imagens projetadas (O2 Filmes, Cosmos, s.d., acesso em 2022). Pretendia-se, para tanto, atingir elevado grau de realismo, de modo a favorecer a imersão do visitante na experiência multissensorial coletiva. O testemunho de Ricardo Lagarano, diretor da empresa, fornece detalhes sobre o desenvolvimento do processo:

A gente até alugou uns domos infláveis. Mas o domo era como se fosse uma calota no teto, e a gente não tinha imagem envolvendo. Até que a gente experimentou óculos de realidade virtual. A gente entendeu que podia reproduzir o domo, que estava ainda sendo construído no museu, e a gente começou a “layoutar” o filme ali. E foi um trabalho de pesquisa e desenvolvimento de linguagem, por mais ou menos um ano, em que a gente já tinha feito versões e versões e versões de tratamento de uma forma que funcionasse para aquele formato. A gente passou uns três dias no estúdio explodindo coisas, filmando fumaça, filmando fogo, filmando uma série de elementos em velocidades e escalas que o nosso olho não está acostumado... para ver como isso imprimiria na tela. E aí, manipulando essa imagem, a gente começou a chegar em tipos de imagem que eram muito diferentes do que se via normalmente num programa de TV. Mas a gente quis, e acho que consegui, passar a sensação do que era estar ali dentro, de uma forma bem diferente para as pessoas (LAGARANO, cf. O2 FILMES, Cosmos, s.d., acesso em 2022).

Outra experiência espacial impactante desenvolvida para o Museu do Amanhã foi a instalação Antropoceno, que trata da ação antrópica como força geológica de ação ambiental, capaz de causar alterações climáticas, interferir em ecossistemas e degradar biomas. O termo “Antropoceno” foi cunhado por Paul Crutzen (cientista que recebeu o Prêmio Nobel de Química em 1995) nos anos 2000; e é formado pela junção do prefixo “antropo” (que significa humano) ao sufixo “ceno” (referente a períodos geológicos) (CERQUEIRA, s.d., acesso em 2022). Apesar de não ter sido oficialmente formalizado na comunidade científica, trata-se de uma ideia amplamente difundida a nível global. De acordo com o historiador ambiental José Augusto Pádua, um dos consultores do Museu do Amanhã: “*a ideia de Antropoceno, quando bem compreendida, mexe com as pessoas*” (PÁDUA, cf. CERQUEIRA, s.d., acesso em 2022). Para trabalhar esse tema na exposição principal do Museu do Amanhã, foram criados seis totens, com cerca de 10m de altura cada, que mostram vídeos com dados atualizados, em tempo real, apresentando as principais causas do Antropoceno: aumento da população mundial, lançamento de resíduos tóxicos no meio ambiente, consumo de carne, destruição de florestas, produção de barris de petróleo, dentre outros. Trata-se de uma instalação de forte impacto audiovisual, e a segunda mais recordada pelos visitantes que passam pelo Museu do Amanhã (LUPO, 2018).

Apesar da ampla experimentação de soluções tecnológicas em formatos inusuais para o público geral; grande parte dos recursos de interatividade adotados aludem ao uso das telas *touch screen*; recorrendo a um sistema tecnológico de larga usabilidade no cotidiano contemporâneo (presente sobretudo em celulares, *smartphones* e *tablets*). Esse foi, inclusive, um aspecto crítico pontuado pelo físico Jorge Wagensberg; que discordava da excessiva ênfase à presença de telas no espaço expositivo (GRINSPUM, 2021). Na visão do arquiteto Vasco Caldeira, o exagero do uso de telas pode ser considerado uma limitação do projeto do Museu do Amanhã. Afinal, “no

*Museu do Amanhã você tem telas, não tem outras formas de interatividade” (CALDEIRA, 2018). Apesar de que uma análise pormenorizada da expografia do Museu do Amanhã nos leve a aprofundar o entendimento das diversas modalidades de interatividade contempladas no projeto; existe uma notável repetição de soluções interativas baseadas no recurso das telas *touch screen*. A descomedida repetição leva a um certo cansaço dos visitantes, que por vezes interagem com uma tela e desistem da seguinte (LUPO, 2018). Essa pode ser considerada uma das razões pelas quais o público dispende relativamente baixos tempos interagindo com os dispositivos expográficos no Museu do Amanhã; em comparação, por exemplo, ao Museu do Futebol.*

A simplificação progressiva das soluções tecnológicas a serem adotadas no Museu do Amanhã ocorreram, fundamentalmente, em função da apresentação de conteúdo. Como narra Daniel Morena, *“as primeiras definições de tela tinham customizações interativas maiores, mas não serviam às funções do museu. Tecnologias mais elaboradas não cabiam nas interações do museu. Tínhamos que escolher entre uma interatividade legal, ou a apresentação adequada do conteúdo” (MORENA, 2019).* Nesse sentido, o projeto tecnológico do Museu do Amanhã diverge do caminho seguido pelo MIS-Copacabana, em que se pretendeu explorar um universo de possibilidades expográficas mediadas pelas tecnologias da comunicação. Na visão de Liana Brazil, é importante que as experiências expositivas tecnológicas extrapolem seu uso cotidiano. Conforme entende a diretora artística e curadora Liana Brazil (2019), *“a gente tenta criar ambientes que não são comuns. Um lugar que a pessoa não teria em casa ou uma experiência que não seja normal para ela. Por isso, a gente aproveita muito as características do espaço, para criar algo que só poderia acontecer ali”.* Por essa razão, ela defende que as soluções tecnológicas tragam a dimensão da surpresa, estimulando o engajamento da coletividade em torno de um tema. Nas palavras da diretora artística:

Não precisa ser um *touch screen* simples... *mouse* eu tenho nojo. De *headphone*... eu não ponho *headphone* em nada do que a gente faz. Só quando não tem jeito... muito a contragosto, a gente coloca. Eu quero que as pessoas se surpreendam com uma experiência única, não com algo que elas tenham em casa, que é normal para elas, que é comum. E, também, a questão do espaço do museu, da galeria, do festival, do evento... tem alguma coisa da experiência coletiva muito forte. E pensar a interação para muitas pessoas é muito mais difícil do que pensar para uma só. Para uma só, é fácil. Para muitas, é um desafio. Fazer com que as pessoas se conectem em um espaço de experimentação, de explorar conteúdo, sem se conhecer (BRAZIL, 2019).

No Museu do Amanhã, é possível vislumbrar exemplares de ambos os caminhos: tanto a criação de experiências únicas e impactantes (como Cosmos e Antropoceno), quanto a proliferação das telas *touch screen*. Apesar dessas limitações presentes no projeto, a experimentação tecnológica desenvolvida no Museu do Amanhã assume um papel importante, segundo a opinião de Daniel Morena, pois *“inaugura uma tendência não paternalizada de acessar a informação. Esse modelo de ‘eu sei e você não sabe’ está condenado. Os museus são espaços cada vez mais relevantes; espaços para engajar e trazer entendimento. A tecnologia contribui para prover essa ponte, superar limitações” (MORENA, 2019).* Sob esse aspecto, os esforços empreendidos podem ser encarados a partir de uma dupla interpretação. Por um lado, o museu se apropria de formas de interação próprias do universo da comunicação digital, repetindo acriticamente dinâmicas presentes na sociedade contemporânea. Por outro, a abordagem expográfica do Museu do Amanhã pretende criar um canal de diálogo com o público mais horizontal, favorecendo a interação e o engajamento. Trata-se de um museu pensado em função do público, e que busca desempenhar um papel de conscientização e educação efetivo. O discurso institucional, entretanto, repete mensagens importantes a respeito do cuidado que o ser humano deve ter com o meio ambiente que, apesar de sua relevância inquestionável, parece estar progressivamente perdendo a eficácia de significação. Possivelmente, conforme pontua Byung-Chul Han em *Sociedade do cansaço* (2017), a sobrecarga visual presente na cultura contemporânea leva a um processo de saturação dos

sentidos. Torna-se cada vez mais difícil atingir o público com uma mensagem eficaz, e que se consolide de modo permanente.

Um ícone para a Praça Mauá

Do ponto de vista arquitetônico, podemos dizer que o Museu do Amanhã cumpriu seu papel enquanto ícone da revitalização do porto carioca. A cerimônia de inauguração ocorreu no dia 17 de dezembro de 2015, com a presença da então presidente Dilma Rousseff, do governador do Estado Luiz Fernando Pezão, do prefeito Eduardo Paes, do Ministro da Cultura Juca Ferreira e do Ministro da Ciência, Tecnologia e Inovação, Celso Pansera. Na ocasião, também estavam presentes o arquiteto Santiago Calatrava e José Roberto Marinho, presidente da Fundação Roberto Marinho e vice-presidente do Grupo Globo (SILVEIRA & MELLO, 2015) (**Figura 265/ Figura 266**). O evento foi amplamente divulgado pela mídia, em particular pela Rede Globo. Demonstrando entusiasmo com a obra inaugurada e otimismo com a expectativa dos eventos esportivos que aconteceriam em breve, a presidente Dilma proferiu as seguintes palavras:

Este museu é belíssimo, mas, sobretudo, é instigante, inspirador, feito para o meu neto, para o neto de todos nós, para os nossos filhos e também feito para nós. Acredito que este será um dos maiores representantes do país que teremos para o futuro. E nós teremos extrema honra de mostrá-lo a todos os que virão às Olimpíadas (ROUSSEFF, cf. DELMAZO, 2015).

O discurso de Dilma enfatiza a importância do Museu do Amanhã enquanto elemento importante para a renovação da imagem da cidade no contexto contemporâneo. Nas palavras de Eduardo Paes, “o museu é a joia da coroa do projeto de revitalização do Porto. É um ícone que se constrói para o Rio e certamente entrará para o imaginário da cidade, como o Sambódromo, os Arcos da Lapa e o Cristo. Será mais uma marca à qual nos apegaremos” (PAES, cf. BASTOS, 2011). Em sua colocação, há uma clara ênfase ao processo de *city branding*, que condicionou inclusive a concepção de outras instituições coordenadas pela Fundação Roberto Marinho. Ainda, o então prefeito assinalou que “o museu é fruto de um monte de cariocas apaixonados” (PAES, cf. SILVEIRA & MELLO, 2015). Como vimos, a ênfase à ‘cariquice’ se tornou uma tônica recorrente nos discursos políticos que legitimaram a construção dos novos museus planejados para a cidade, nesse contexto. Seguindo o discurso do prefeito:

A revitalização da região portuária representa um resgate da nossa história. É uma cidade que olha para o futuro, preservando o passado. A nova praça Mauá se autoexplica, aberta, iluminada. Com o Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu do Amanhã, se potencializa, promovendo a integração entre o carioca e a paisagem, a história, a cultura e o lazer, diante do cenário único da baía de Guanabara, que é a razão de ser dessa cidade (PAES, cf. MUSEU DO AMANHÃ, Como queremos ir?, s.d., acesso em 2022).

Apesar da efusiva celebração de inauguração do Museu do Amanhã, é fundamental pontuar que a aceleração dos processos de construção de edifícios em função das efemérides esportivas pode corroborar para a ocorrência de acidentes, colocando em risco a própria vida dos trabalhadores envolvidos. No dia 15 de janeiro de 2015, o operário Stanley Meireles Lima morreu eletrocutado durante a construção do Museu do Amanhã (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015). A tragédia causou o embargo da obra pelo Ministério do Trabalho e Emprego (REVISTA PROJETO, 2015). Ao todo, como divulgou a mídia da época, onze operários morreram durante a construção de edifícios para o legado olímpico do Rio de Janeiro (COELHO, 2016). Como coloca a coordenadora da fiscalização de obras olímpicas, Elaine Castilho, “é um time de futebol de mortos. Isso tudo causado por falta de planejamento, sem dúvida. É a correria na hora de finalizar” (CASTILHO, cf. CHADE, 2016). Ademais, apesar de não ser uma obra diretamente relacionada

ao legado olímpico, é importante pontuar que, no MIS-Copacabana, também ocorreu a morte de um operário após cair de um andaime (VIANNA, 2011). Com efeito, esse pode ser considerado um dos efeitos colaterais mais nefastos relacionados ao “urbanismo de exportação”; tornando imprescindível e fundamental uma revisão crítica e criteriosa sobre a responsabilidade social que envolve esse tipo de intervenção. Nesse sentido, é importante pontuar diversos aspectos críticos ao projeto do Museu do Amanhã, publicados pela mídia na ocasião de sua inauguração. Algumas reportagens questionam os vultuosos orçamentos dispendidos pelo projeto (que, apesar de inicialmente orçado em R\$130 milhões; acabou resultando em mais de R\$215 milhões) (CHIRIOCA, 2015). De acordo com informação divulgada pelo grupo SOS Patrimônio, na ocasião da inauguração do museu, doze dos oitenta e nove museus da cidade estavam fechados (incluindo o Museu da Cidade, Museu do Primeiro Reinado, Museu do Carnaval, Museu da Comlurb, Museu da Casa Laura Alvim, Museu dos Teatros, Museu do Gás, Museu do Bonde, Museu de Artes Populares, Museu da Maré e Museu Carmen Miranda) (CHIRIOCA, 2015).

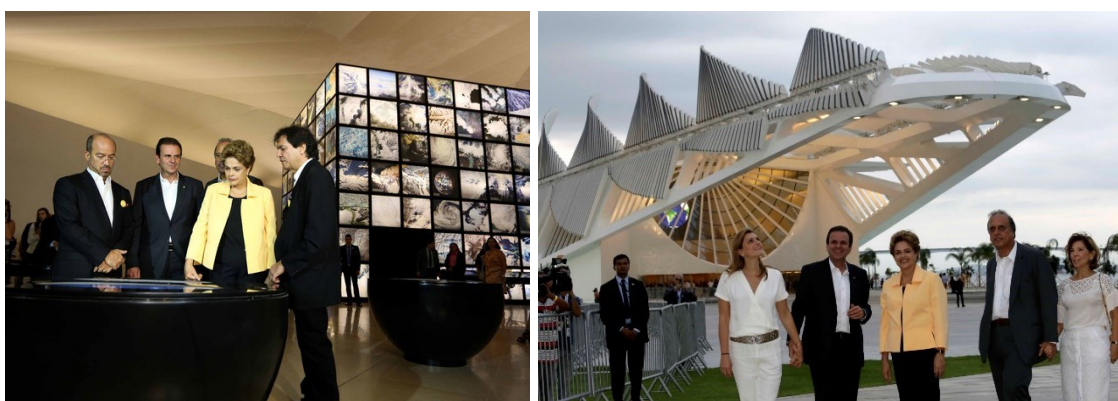


Figura 265. Inauguração do Museu do Amanhã. Da esquerda para a direita: José Roberto Marinho, Eduardo Paes, Dilma Rousseff e Luiz Alberto Oliveira. Fonte: Acervo O Globo.

Figura 266. Inauguração do Museu do Amanhã, com a presença do prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes; da presidente Dilma Rousseff e do governador do Estado do Rio de Janeiro, Luiz Fernando Pezão. Fonte: Acervo da Prefeitura do Rio de Janeiro.

De qualquer maneira, alinhando-se às expectativas das elites político-econômicas que apoiaram o desenvolvimento desse equipamento cultural, o Museu do Amanhã se tornou o principal ícone arquitetônico da Praça Mauá e foi amplamente celebrado pela mídia internacional. No mesmo ano de inauguração do Museu do Amanhã, o arquiteto espanhol Santiago Calatrava venceu o Prêmio Europeu de Arquitetura (2015), concedido pelo *Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design + European Center for Architecture, Art, Design and Urban Studies*. A instituição cultural, até o momento, já recebeu três vezes o prêmio *Leading Culture Destinations Award*, considerado o “Oscar dos Museus” (BOM DIA RIO, s.d., acesso em 2022); dentre outras premiações concedidas em seus sete anos de funcionamento. Diferentemente do que se pensava durante a concepção do projeto (que a arquitetura de exceção poderia acabar afastando o grande público da frequência institucional); vemos que a *star architecture* de Calatrava contribuiu para atrair a atenção do grande público e, inclusive, suscitar o interesse de pessoas que nunca tinham entrado em um museu. O Museu do Amanhã figura dentre os mais visitados do país, tendo recebido, segundo os dados mais recentemente divulgados, mais de 4,2 milhões de visitantes desde a sua inauguração (IDG, 2020). Na visão do curador Luiz Alberto Oliveira:

O Museu do Amanhã é um ícone urbanístico que passou a fazer parte da cidade. São cinco séculos de história no Rio de Janeiro. Está articulado com o Museu de Arte do Rio (MAR-RJ) e com outros equipamentos culturais. O público do Museu do Amanhã vem de diversas regiões da cidade, e 48% não são frequentadores habituais de museus. 14% nunca visitaram um museu antes. É um desafio e uma responsabilidade enorme. Na época do projeto, questionaram se o

“monstro marinho” não ia intimidar o visitante, criar um ar senhorial, classicista. Mas a originalidade do prédio serve como fator de atração. O público é muito transformado pela visita do Museu do Amanhã, assim como o Museu de Arte do Rio (MAR-RJ), que abrange um público não tradicional. Muita gente fica assombrada com os elevadores, com os banheiros. São realidades muito distintas que passam a se aproximar do universo dos museus (OLIVEIRA, 2019).

Essa intervenção assinala um momento de inflexão na atuação da Fundação Roberto Marinho que, pela primeira vez, concluiu um projeto de arquitetura nova de museus, desvinculando-se de intervenções no patrimônio edificado. A partir dessa experiência, podemos destacar a emergência de um processo em que a *star architecture* acabou contribuindo para a criação de um equipamento cultural socialmente inclusivo e urbanisticamente bem implantado, capaz de permitir o usufruto do Píer Mauá enquanto prolongamento do espaço público adjacente. Ao invés de criar um enclave elitista, o Museu do Amanhã (**Figura 267**) se mostrou capaz de atingir públicos apartados da frequência habitual a espaços museológicos. A responsabilidade social desse equipamento aumenta, nesse contexto, considerando as possibilidades abertas para a atração de novos públicos; sobretudo para potencializar a criação de uma experiência densa e significativa do visitante no espaço museal, bem como seu engajamento para a construção de um futuro ambientalmente mais sustentável.



Figura 267. Museu do Amanhã, visto da cobertura do Museu de Arte do Rio. Fonte: Acervo da autora.

Considerações finais

A presente tese, intitulada “O museu-experiência, uma abordagem brasileira. O caso da Fundação Roberto Marinho”, pretendeu contribuir para aprofundar o entendimento de processos recentes de construção do campo museal brasileiro, analisando criticamente a atuação de um importante agente responsável pelo desenvolvimento de uma série de instituições culturais nacionais: a Fundação Roberto Marinho. Apesar da grande notoriedade assumida pelos museus concebidos pela fundação privada no país; não havia, ainda, sido elaborada uma pesquisa que alinhavasse as experiências museológicas empreendidas, refletindo sobre suas transversalidades, conexões e especificidades. A tese buscou incidir nessa lacuna do conhecimento, ampliando a compreensão sobre processos de formação recentes de instituições culturais no Brasil e suas implicações para o pensamento da relação estabelecida entre arquitetura, museografia e patrimônio. Não pretendemos, com este estudo, estabelecer uma interpretação definitiva sobre os processos de concepção museal esmiuçados. Pelo contrário, a pesquisa objetivou abrir novas possibilidades para o pensamento acerca da formação de museus brasileiros nas décadas recentes. Como premissa desenvolvida pela Fundação Roberto Marinho, estava a integração entre arquitetura, museografia e conteúdo. Por essa razão, o estudo realizado interessa fundamentalmente ao campo disciplinar da Arquitetura e do Urbanismo, sobretudo ao esmiuçar os processos de projeto e os múltiplos fatores que condicionaram o desenvolvimento de soluções específicas. Apesar disso, entendemos que a tese em questão também possui desdobramentos em outras áreas do conhecimento: tais como museologia, *design* de exposições, tecnologias da comunicação, história dos museus e estudos culturais brasileiros. Nesse sentido, vislumbramos que a pesquisa apresentada pode contribuir, inclusive, para o desenvolvimento de estudos em outros campos do conhecimento.

Acreditamos que a presente tese atingiu o objetivo enunciado de ampliar o entendimento sobre o conceito de museu-experiência, a partir da investigação da experiência brasileira encabeçada pela Fundação Roberto Marinho na concepção de um conjunto expressivo de seis museus brasileiros: Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Paço do Frevo, MIS-Copacabana, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã. Para a análise dos referidos objetos de estudo, consideramos adequada a abordagem micro histórica adotada, pretendendo investigar os processos de negociação, ideação e compreensão dos conflitos envolvidos na concepção dos referidos museus. A postura metodológica se mostrou pertinente para elucidar conclusões historiográficas de alcance geral, sem perder as especificidades de cada caso em particular. O entendimento da arquitetura enquanto fenômeno social pareceu conveniente para a análise realizada, desprendendo-se de uma interpretação teórica pré-determinada. Nesse sentido, o recurso ao estudo de caso e a coleta de dados em diversificadas fontes de evidência (incluindo levantamento bibliográfico, análise de documentos, cadernos de projeto, planos museológicos, visitas *in loco*, pesquisa em *websites* institucionais, busca de artigos de jornal e mídia especializada) contribuíram sumariamente para a elaboração do estudo proposto. Com efeito, aproveitamos para agradecer novamente aos profissionais que gentilmente colaboraram para a pesquisa em questão, e cujos depoimentos e materiais fornecidos foram fundamentais para revelar aspectos importantes sobre o desenvolvimento dos referidos projetos, contribuindo para o amadurecimento da reflexão empreendida.

A criação de museus se consolidou como uma ação inusitada no próprio âmbito da atuação institucional da Fundação Marinho, sintetizando uma série de experiências esparsas que tinham sido coordenadas pela fundação carioca nos campos da preservação patrimonial e educação. Trata-se de um processo de privatização da cultura, em que fundações privadas acabam se responsabilizando pela concepção e construção de equipamentos culturais a partir de recursos, em grande medida, públicos e captados através das leis de incentivo fiscal. Esse contexto nos permite compreender a aproximação dos novos museus ao campo de interesses da empresa privada – seja pelos temas abordados, ou pelo protagonismo assumido pelas tecnologias audiovisuais. Ao longo do primeiro capítulo da tese, pudemos traçar um panorama sintético

contemplando as principais ações desenvolvidas pela FRM ao longo de sua trajetória, desde 1977. Inicialmente, grande parte dos projetos se alinhava aos eixos de atuação do IPHAN, focando-se sobretudo em ações de restauração do patrimônio edificado brasileiro. Progressivamente, a fundação carioca passou a valorizar, cada vez mais, temas associados ao patrimônio imaterial e a pensar em estratégias para garantir a sustentabilidade econômica de edifícios recém-restaurados. Os espetáculos de luz e som em fachadas de arquiteturas históricas se configuraram como uma possibilidade de potencializar usos associados ao turismo cultural, conciliando-os à apresentação de conteúdos pedagógico-educativos. Por vezes, as experiências de restauração eram combinadas à montagem de exposições. A Casa da Cultura de Paraty pode ser considerada um embrião da atuação museológica da Fundação Marinho e um antecedente importante para a implantação do Museu da Língua Portuguesa. Como vimos, criar museus não era uma ação previamente orquestrada pela fundação carioca. No entanto, o peso político da instituição no contexto brasileiro corroborou para o surgimento de uma série de oportunidades que levaram ao desenvolvimento desses projetos, e que foram abraçadas pela fundação privada.

A notória aproximação às diversas instâncias de poder político no Brasil, atreladas à configuração de um campo legislativo favorável à sua atuação, contribuíram para que a Fundação Roberto Marinho se consolidasse como um dos principais agentes promotores de iniciativas culturais de grande porte no Brasil nas décadas recentes; tornando-a capaz, inclusive, de viabilizar ideias abandonadas em outros contextos, reelaborando-as à sua maneira e de acordo com seus campos de interesses particulares. Sob esse aspecto, várias das instituições planejadas pela fundação carioca acabaram tornando permanentes temas e discursos lançados em exposições temporárias, ou aventados em projetos museais não realizados. Como exemplo, podemos citar o caso do Museu da Língua Portuguesa, proposto originalmente como parte do Museu Aberto do Descobrimento, na região de Porto Seguro; e deslocado posteriormente para a Estação da Luz, em São Paulo. Além disso, podemos recordar que a ideia de construção do Museu do Futebol tinha sido lançada por ocasião da celebração dos 500 anos do Brasil, aventada para o Rio de Janeiro e efetivamente materializada sob as arquibancadas do Estádio do Pacaembu. O MIS-Copacabana congregou aspectos lançados na exposição Bossa na Oca e pensados para o Museu da Bossa Nova do Leblon, não executado. Já o Museu do Amanhã acabou sendo realizado ao invés do Museu do Meio Ambiente, planejado para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Ademais, o escopo curatorial do Museu do Amanhã acabou fixando em uma instituição permanente o tema da sustentabilidade ambiental, em voga nas discussões do momento; trabalhado, por exemplo, no Pavilhão Humanidade 2012.

Para além dos objetivos inicialmente propostos, é importante destacar que um dos desdobramentos mais profícuos deste estudo foi a possibilidade de entender o contexto cultural a partir do qual se desenvolveu a atuação museológica da Fundação Roberto Marinho. A importância conferida à cenografia expográfica e às tecnologias da comunicação, bem como o interesse pela interpretação de temas relacionados à cultura brasileira, foram questões que despontaram a partir da última década do século XX, sobretudo em função do planejamento das celebrações dos 500 anos do Brasil – com destaque para a realização da Mostra do Redescobrimento, em São Paulo. O evento teve particular relevância no que diz respeito à crítica do modelo do cubo branco e à afirmação, ainda que polêmica, da cenografia expográfica enquanto possibilidade de atração do grande público aos ambientes expositivos. Conforme abordou o segundo capítulo desta tese, o megaevento cultural mobilizou uma série de equipes que passaram a se envolver com o *exhibition design* no Brasil. Não por acaso, considerável parte dos profissionais posteriormente agrupados pela Fundação Roberto Marinho em seus projetos tinham trabalhado na Mostra do Redescobrimento – tais como Bia Lessa, Daniela Thomas, Felipe Tassara e Marcello Dantas. Desse evento, recorda-se a grande polêmica em torno do módulo Barroco desenhado por Bia Lessa; que de alguma maneira sintetizava os embates acerca de visões contrastantes a respeito do conceito de expografia em discussão na época. A dessacralização do objeto de arte e a aproximação ao público de massas, atraído pela cenografia expográfica, indicava a emergência de uma nova sensibilidade expositiva marcada por arroubos

multissensoriais e pela adoção de uma linguagem estética expressiva, sedutora, multissensorial e interativa.

A atuação de Bia Lessa não apenas na Mostra do Redescobrimto, mas também em outros projetos realizados no mesmo período (como o Pavilhão de Hannover), pode ser considerada essencial para a compreensão das transformações em andamento no âmbito do *design* de exposições. Sua experiência enquanto diretora teatral e atriz contribuiu para o desenvolvimento de uma linguagem expográfica atraente e dramática. Em paralelo, o contato de Bia Lessa com Paulo Mendes da Rocha em projetos de cenografia teatral, que se converteu em uma profunda amizade, parece ter sido essencial para a incorporação de aspectos tectônicos e imaginativos na poética espacial das exposições de Bia. O conceito de “geografia espacial” e a ideia de trabalhar com o que se tem tornaram-se pontos fundamentais para compreender as concepções expográficas de Bia Lessa, assim como a importância que a arquitetura foi assumindo nesse contexto. O discurso realista do arquiteto pode ser interpretado como uma ponte entre a cenografia de Bia Lessa e as experiências expográficas de Lina Bo Bardi. Apesar de não se tratar de uma referência direta, pudemos esboçar uma série de conexões entre as obras de Lina e Lessa – que perpassam o interesse pelo ordinário, banal e cotidiano. A valorização das culturas populares brasileiras, o caráter lúdico e imaginativo atribuídos às mostras, bem como o interesse pela inclusão do grande público na poética de ambas são fatores interessantes para guiar a compreensão de aspectos sobre o desenvolvimento da expografia brasileira, a partir da segunda metade do século XX; e que são passíveis de aprofundamento em estudos posteriores.

Outra questão importante a ser mencionada é o progressivo interesse pela aplicação de recursos tecnológicos nos espaços expositivos desde a Mostra do Redescobrimto, com destaque para o Cine Caverna. Essas iniciativas, entretanto, eram desenvolvidas de maneira experimental e esparsa. O suporte institucional posteriormente fornecido pela FRM ampliou as possibilidades de amadurecimento do campo. No início do novo milênio, tinha-se uma expectativa de que o megaevento expositivo contribuísse para a dinamização da cena cultural brasileira, como demonstram as ações de itinerância que se sucederam e o polêmico projeto do Guggenheim Rio, de Jean Nouvel (que não chegou a ser concluído). Com efeito, as exposições *blockbuster* realizadas no edifício da Oca e a atuação profissional de Daniela Thomas e Felipe Tassara no âmbito da expografia se consolidaram nesse período, anterior à prisão de Edegar Cid Ferreira (que ocasionou uma forte ruptura no desenrolar desses eventos). Inclusive, é fundamental destacar que a semente do projeto do Museu da Língua Portuguesa foi lançada em uma das ações planejadas para os 500 anos do Brasil: o Museu Aberto do Descobrimento, pensado para o sul da Bahia, mas não realizado. Como vemos, uma série de propostas acabaram sendo apresentadas nesse período e, por diversas razões, não se efetivaram. É interessante assinalar, nesse sentido, que a Fundação Roberto Marinho demonstrou uma grande capacidade de garantir a continuidade, à sua maneira, de ideias que, de outro modo, possivelmente seriam engavetadas ou esquecidas.

A principal contribuição da fundação carioca, diante desse contexto, foi garantir a conexão entre esses projetos não efetivados e o discurso museográfico tecnológico internacional, protagonizado pelo *designer* nova-iorquino Ralph Appelbaum. As equipes da FRM se encantaram com dois museus por ele projetados na cidade de Washington: o Museu do Holocausto e o *Newseum*. Com efeito, algumas colaborações foram realizadas pelo *designer* no Brasil; com destaque para a mostra “50 anos de TV e +”, no Ibirapuera, em parceria com a Rede Globo. Posteriormente, Appelbaum foi contratado para participar do Museu da Língua Portuguesa e desenvolver o conceito do Museu do Amanhã. Os projetos de Appelbaum eram internacionalmente conhecidos por sua expografia “altamente arquitetônica”, capaz de envolver os sentimentos dos visitantes a partir de abordagens multissensoriais, emocionais e interativas. O conceito de “museu-experiência”, que intitula esta tese, busca alinhar-se ao chamado *edutainment*, que atrela o caráter pedagógico ao universo do entretenimento, visando estimular o fascínio do visitante com o universo museológico. Para tanto, é fundamental garantir o encadeamento narrativo da visita museal, por meio da forte conexão espacial do projeto,

associada ao uso de todos os recursos expográficos disponíveis. A teatralização do percurso museográfico, o controle das sensações a serem experimentadas pelo indivíduo e a concepção de ações imersivas de forte caráter persuasivo contribuíram para a criação de uma instituição lúdica e interativa, essencialmente *pop*, que se aproxima da noção de entretenimento cultural amplamente difundida no século XXI.

Com efeito, a análise dos projetos desenvolvidos sob essa premissa nos permite observar que a expografia altamente persuasiva apresenta limitações no que diz respeito ao desenvolvimento de múltiplas possibilidades interpretativas. A expografia audiovisual intrinsecamente atrelada ao espaço, e que demanda a antecipação das emoções do visitante, cria um certo engessamento do discurso institucional que, apesar de poder se renovar constantemente em termos de conteúdo, mantém relativamente inalterada sua mensagem geral. A criação de dispositivos expográficos intimamente ligados ao lugar permite pouca flexibilidade e alteração da narrativa museal. Por essa razão, é importante destacar a necessidade de realizar trabalhos contínuos de atualização dos discursos museológicos apresentados, que devem se ancorar em princípios éticos e dialogar com questões atuais e socialmente relevantes. Essa premissa é fundamental para que a instituição se mantenha viva, atualizada e exerça um papel social relevante, colaborando para a reflexão crítica a respeito dos temas tratados pelos museus. Na verdade, os trabalhos de qualidade que vem sendo realizados no Museu do Futebol (com a inclusão do futebol feminino na exposição principal do museu) e no Museu da Língua Portuguesa (que, em sua segunda versão, buscou um diálogo mais intenso com a comunidade lusófona) podem ser lançados como caminhos possíveis de ampliação do diálogo e atualização de abordagens apresentadas institucionalmente.

Outro aspecto importante a ser assinalado é que, em suas ações museológicas, a fundação carioca buscou reinterpretar temas locais do patrimônio cultural brasileiro, criando uma ponte de conexão com o contexto internacional. É possível destacar o interesse pela aproximação a questões mais diretamente associadas ao campo de atuação do Grupo Globo (como a língua portuguesa e o futebol), a temáticas próximas ao esforço pela obtenção do título de Patrimônio Mundial da UNESCO (como o Rio de Janeiro e o frevo) ou a aspectos de interesse para a cultura global (como o amanhã). A ênfase às especificidades brasileiras se apresenta como um viés intrinsecamente conectado à busca pelo pertencimento à cultura globalizada. Para tanto, a experimentação da expografia tecnológica e audiovisual se mostrou como um interessante desafio. A musealização de temas diversos e a atração do público de massas para espaços expositivos de forte caráter pedagógico, lúdico e interativo se tornaram a tônica pretendida para trabalhar questões, por diversos motivos, deixadas à margem dos processos de musealização empreendidos no Brasil até então. O desejo pela atualização da linguagem expográfica, incluindo as possibilidades abertas pelas tecnologias da comunicação, consolidou-se como uma premissa importante para o desenvolvimento das novas instituições. Não obstante, é necessário destacar a aproximação dos projetos de arquitetura museal a contextos de empreendedorismo urbano, visando à valorização de partes do território voltadas ao turismo cultural. Essa questão foi amplificada em função da realização de megaeventos esportivos no Brasil.

Compreender esse contexto é fundamental para se assinalar a importância atribuída ao Museu da Língua Portuguesa enquanto catalisador de uma série de questões, presentes no panorama nacional e internacional, que contribuíram para o desenvolvimento de um projeto singular, considerado um marco fundamental para a introdução da expografia audiovisual brasileira voltada à musealização do patrimônio imaterial. A celebração do idioma de forma lúdica e envolvente, a partir de uma experiência multissensorial, trouxe uma série de reflexões sobre as possibilidades de configuração de novas instituições museais desassociadas de coleções materiais. O referido equipamento cultural foi concebido de acordo com o tripé fundamental que norteia a atuação museológica da Fundação Roberto Marinho: a integração entre os campos da arquitetura, museografia e conteúdo. Por essa razão, a metodologia de trabalho empreendida pela fundação carioca buscava fomentar o estabelecimento de diálogos transversais entre as equipes multidisciplinares agrupadas para o desenvolvimento dos projetos. Analisar os processos de “fazimento” dos museus (em diálogo com o pensamento de Darcy Ribeiro) se mostrou uma

estratégia eficiente para ampliar a compreensão sobre a interdisciplinaridade fomentada nos processos em questão. Em cada novo projeto, era convocado um time de especialistas que discutiam exaustivamente os temas-geradores institucionais; e esses encontros retroalimentavam o desenvolvimento das propostas, em suas variadas instâncias.

A pesquisa então apresentada confirmou a hipótese inicialmente levantada: de que a criação de museus coordenada pela Fundação Roberto Marinho no Brasil, nas duas primeiras décadas do século XXI, tomou como base a implantação de um modelo de expografia tecnológica alinhada aos padrões internacionais, visando à criação de experiências museais impactantes sobre temas vivos e atuais da cultura brasileira. O processo teve como estopim inicial a contratação do *designer* Ralph Appelbaum para a concepção do Museu da Língua Portuguesa, que se tornou uma referência importante para o desenvolvimento de outras instituições brasileiras. Essa experiência, ainda que indiretamente, influenciou o trabalho de *designers* de exposições brasileiros recém-introduzidos no campo – tais como Bia Lessa, Daniela Thomas e Felipe Tassara. Entretanto, como vimos no decorrer do estudo, os profissionais brasileiros oriundos do teatro e cinema trouxeram uma bagagem própria, rica e muito singular que contribuiu para a dinamização do chamado “modelo Appelbaum”; introduzindo, por exemplo, a crítica ao uso excessivo das tecnologias da comunicação, a valorização de objetos do cotidiano ordinário, a abordagem tectônica dos materiais e o desenvolvimento de soluções criativas e de baixo custo (ainda que em busca de efeitos sedutores e espetaculares). As questões pontuadas pelos profissionais pretendiam refletir criticamente sobre a referência internacional apresentada, demonstrando um certo espírito de deglutição antropofágica; buscando diferenciar aquilo que interessava aplicar no contexto brasileiro do que deveria ser transformado ou adaptado.

A conexão entre profissionais brasileiros e estrangeiros trouxe novas possibilidades de reflexão sobre os temas da cenografia expográfica e o uso das tecnologias da comunicação aplicadas ao espaço expositivo. Em diversos momentos pontuados por este estudo, foram enunciadas preocupações quanto ao uso exacerbado de recursos tecnológicos, afirmando a necessidade de conexão entre tecnologia, conteúdo e espaço para a criação de experiências significativas para os visitantes. Cada equipe profissional contribuiu, à sua maneira, não apenas para o desenvolvimento dos projetos, mas também para o levantamento de aspectos críticos em relação à expografia tecnológica e à interatividade. Existe um certo consenso, dentre os profissionais entrevistados, sobre a necessidade de se evitar o uso da tecnologia por si só. É importante que cada experiência seja pensada em função do conteúdo para que possa se atingir um certo nível de aprofundamento. Recorrer à interatividade manual, como previsto em diversos dispositivos criados por Bia Lessa, Daniela Thomas e Felipe Tassara, pode ser considerado uma postura crítica em relação à demanda generalizada pela adoção de recursos tecnológicos. A busca pela ênfase espacial das experiências museográficas, de maneira análoga, também oferece um caminho alternativo à desterritorialização suscitada pela interatividade tecnológica em museus (quando pensada em dispositivos análogos a *smartphones* ou *websites*). No discurso dos profissionais brasileiros, está presente uma certa ênfase à tectonicidade dos materiais utilizados, entendida como um antídoto à desmaterialização digital dos dispositivos. Como pontuou a arquiteta Lucia Basto:

Eu acho que não é que eles tenham um olhar diferente, mas os profissionais brasileiros deram muita potência essa questão do público... para quem você está fazendo aquela ação. **Não era tanto uma preocupação com o desenho, mas sim de como a experiência ia se traduzir no espaço. Era a potência da exposição.** As duas [Bia Lessa e Daniela Thomas] tem isso enraizado no desenvolvimento do trabalho. São duas pessoas bem diferentes, mas cujo trabalho tem muita potência (BASTO, 2021, grifo nosso).

A perspectiva de “fazer com o que se tem”, defendida por Paulo Mendes da Rocha, alude à uma reflexão sobre a necessidade de adequar as intervenções à realidade brasileira. Foram evidentes

as dificuldades enfrentadas, pelos projetos em questão, em ingressar nos circuitos da expografia e da arquitetura internacionais. Em alguns casos, como no projeto expográfico do Museu do Amanhã, os altos honorários praticados por profissionais inviabilizam a contratação de Appelbaum para o acompanhamento das diversas etapas dos projetos (o que acabou prejudicando seu processo de desenvolvimento). Em outros, como no MIS-Copacabana, era complicado explicar para equipes estrangeiras as dificuldades de cumprimento de cronogramas da construção civil no país, e a paralisação completa da obra em 2016. Na visão da arquiteta Ana Paula Pontes, “*algumas coisas são incompreensíveis para eles [os arquitetos estrangeiros], e com razão. Eles não entendem por que o cronograma de obra não é preciso, e aí eles não conseguem programar as viagens para o Brasil, comprar as passagens etc. Eles não conseguem entender isso*” (PONTES, 2021). Como explicou a arquiteta Lucia Basto, “*foi muito difícil explicar para ela [Liz Diller] porque a obra do museu não ia adiante. Ela queria entender, saber das notícias. Mas como explicar aquilo que estava acontecendo, as pessoas que foram presas no meio do caminho... [incluindo o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho]. Foi uma loucura. É difícil para um estrangeiro entender tudo isso*” (BASTO, 2021).

Por outro lado, a carência de recursos levou à recorrente alusão ao chamado “jeitinho brasileiro”, propiciando o desenvolvimento de soluções inventivas e interessantes, a exemplo da marquise-onda do Museu de Arte do Rio (e de sua inusitada construção, por artistas de Escolas de Samba). Trata-se de um elemento arquitetônico que, para além de seu significado simbólico evidente e da sobreposição de significados em relação à sigla que nomeia a instituição museológica; atualiza um elemento presente na tradição construtiva da arquitetura moderna brasileira, propiciando um interessante contraponto entre projeto tecnológico e fazer artesanal. A marquise conferiu ao projeto o tão almejado atributo de iconicidade, estabelecendo uma relação de pertencimento à arquitetura global. Como vemos, durante todo o processo analisado, alternaram-se tentativas de alinhamento a práticas globalizadas da arquitetura e expografia; em contraponto a situações de afirmação de posturas singulares em relação às propostas, dotando o caráter experiencial dos projetos de um certo tom de brasilidade. Sob esse aspecto, a incorporação do diálogo como principal estratégia para a concepção de equipamentos museais, conforme defendia Jorge Wagensberg, assumiu papel fundamental para equacionar as questões emergentes durante os processos de elaboração e pensamento dos referidos museus.

Apesar da enunciada tentativa de alinhamento ao discurso expográfico internacional, a metodologia multidisciplinar (com o objetivo de garantir a máxima conexão entre arquitetura, museografia e conteúdo) favoreceu o contato entre equipes heterogêneas; ampliando as possibilidades de reinvenção da referência internacional inicialmente mobilizada. A presença de equipes estrangeiras, entretanto, acontece apenas em momentos pontuais; também por conta da impossibilidade de se pagar os elevadíssimos honorários praticados por determinados profissionais. Como explica a arquiteta Lucia Basto, “*não dá para convidar esses profissionais sempre, é muito dinheiro para pagar essa turma... não dá não*” (BASTO, 2021). Como vimos ao longo do estudo, as dinâmicas de concepção institucional envolveram uma grande pluralidade de posturas e pontos de vista, frequentemente conflitantes. Nas escolhas das equipes de trabalho, buscava-se colocar em contato profissionais brasileiros e estrangeiros; que dialogavam em pé de igualdade e muitas vezes defendiam ideias distintas (como Appelbaum e Paulo Mendes). Na interpretação proposta para este estudo, a riqueza dos projetos analisados reside, justamente, no agenciamento de posicionamentos divergentes para a construção dos equipamentos culturais que revelam um interessante nível de originalidade, transgressão e irreverência.

De acordo com a hipótese inicialmente levantada para este estudo, o fato de o Museu da Língua Portuguesa ter se tornado um grande sucesso de público contribuiu para a afirmação dessa experiência como um caso de referência para as demais instituições planejadas pela Fundação Roberto Marinho. No decorrer do terceiro capítulo da tese, pudemos aprofundar aspectos da polêmica implantação do equipamento cultural na Estação da Luz, com destaque para a ação afirmativa de se chamar a instituição de “Museu da Língua Portuguesa” (no lugar de “Estação da Luz da Nossa Língua”). O gesto, defendido por Bia Lessa e Marcello Dantas perante a Secretaria

da Cultura, assumiu importância fundamental para garantir a ruptura com os paradigmas museológicos existentes; abrindo novas possibilidades para discutir estratégias de conformação de museus sem acervo material e a própria atualização da linguagem expográfica. A espetacularização da experiência museal e a adesão à expografia audiovisual e tecnológica passaram a se consolidar como caminhos possíveis para a constituição de narrativas expográficas sedutoras e envolventes. Essa ação afirmativa contribuiu sumariamente para a popularização das instituições museais ao grande público; acentuando as funções pedagógico-educativas que os museus passaram a desempenhar nesse contexto.

O caso inaugural do Museu da Língua Portuguesa assumiu papel fundamental para a difusão de um novo modelo de museus no Brasil. Alguns de seus espaços principais, como a Praça da Língua e a Grande Galeria, chamaram a atenção para as possibilidades de integração entre arquitetura, museografia e conteúdo; gerando espaços altamente atrativos e envolventes. Ainda, a criação de games interativos, como o Beco das Palavras, possuía grande originalidade tecnológica para a época (dada a dificuldade envolvida na criação dessas experiências no início dos anos 2000). Como narra o presidente da fundação carioca, José Roberto Marinho, “*com ele [o Museu da Língua Portuguesa] inauguramos no país uma linhagem de museus experienciais, com ambientes imersivos que conduzem o visitante por uma narrativa*” (MARINHO, cf. FERRAZ & WISNIK, 2021). Nesse sentido, o próprio plano museológico posteriormente elaborado para a instituição destaca que “*o Museu da Língua Portuguesa foi pioneiro no Brasil ao criar exposições de caráter mais imersivo e interativo a partir do uso de recursos tecnológicos*” (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2019, p. 25). Alguns aspectos levantados por ocasião deste estudo mostraram que, em diversos momentos, optou-se por seguir o “modelo do Museu da Língua Portuguesa” (em detrimento de outras soluções possíveis, como nos casos do Museu do Futebol e Museu do Amanhã). O museu da Estação da Luz apresentou grande capacidade de influência para a geração de outras instituições culturais ancoradas na expografia tecnológica e imersiva; seja por parte da Fundação Marinho ou de outros agentes.

Com efeito, é importante pontuar que, para além dos projetos museais analisados neste estudo, a Fundação Roberto Marinho ainda coordenou a reconstrução do Museu da Língua Portuguesa, depois do incêndio que acometeu o edifício em 2015 (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015). A obra foi apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, pelo governo federal e por um conjunto de patrocinadores que incluía o Grupo Globo, Grupo Itaú e Sabesp (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2019). Nesta tese, optamos por não aprofundar os desdobramentos dessa ação, tendo em vista que se tratou de um refazimento do primeiro projeto desenvolvido. Como esclareceu a arquiteta carioca Lucia Basto, “*de cara, a gente disse que não queria fazer um novo museu. Até evitamos, na divulgação, usar a palavra ‘novo’. Não é novo, porque a espinha dorsal dele continua a mesma. [...] A gente fez uma renovação, uma atualização na arquitetura, museografia e conteúdo*” (BASTO, 2021). Apesar de a segunda versão do MLP apresentar algumas novidades do ponto de vista expográfico e curatorial, envolvendo a modernização tecnológica dos dispositivos; não se considerou que o projeto contemple fatores que alterem substancialmente a interpretação apresentada por este estudo. Pelo contrário, a experiência obtida com os outros processos de concepção museal coordenados pela Fundação Roberto Marinho contribuiu para o aprimoramento de soluções que permaneciam incipientes na primeira versão do museu. Além da elaboração de um plano museológico (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2019), a segunda versão da instituição ainda contou com a instalação do Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa (CRMLP), responsável pela pesquisa e documentação do acervo digital coletado pela instituição. Ainda assim, analisar em profundidade a reedição do referido museu certamente pode interessar a pesquisas desenvolvidas no futuro.

No capítulo quatro, esmiuçamos o segundo museu implantado pela Fundação Roberto Marinho: o Museu do Futebol. Apesar da referência evidente ao Museu da Língua Portuguesa, o projeto no Estádio do Pacaembu trouxe outras questões de suma relevância. Com uma narrativa mais longa e menos hierarquizada que no MLP, a combinação de questões aventadas pela equipe de profissionais envolvidos (em particular Mauro Munhoz, Daniela Thomas e Felipe Tassara)

apresentou um novo viés para a concepção expográfica e sua relação com a arquitetura. A criação de dispositivos expositivos baseados em estruturas urbanas e a opção por deixar os recursos expográficos à mostra, em diálogo com o partido de projeto arquitetônico, demonstra uma alteração significativa ao padrão da expografia interativa internacional, incorporando eventuais referências associadas à arquitetura paulista. A menor hierarquização da narrativa espacial em relação ao caso precedente, para além do papel importante conferido à interatividade manual no projeto, podem ser consideradas características particulares dessa experiência. A potência atingida pelo espetáculo audiovisual da Exaltação chama a atenção para os resultados impressionantes que podem ser atingidos a partir da integração projetual entre arquitetura, museografia e conteúdo. Outras soluções desenvolvidas, como o pebolim demonstrando esquemas táticos, denota o interesse pela inteligência presente na simplicidade de recursos envolvendo a interatividade manual. Ademais, o evento de inauguração do Museu do Futebol pode ser considerado uma mola propulsora para o deslocamento dos projetos realizados pela Fundação para o Rio de Janeiro.

É relevante comentar que as vultuosas intervenções planejadas para capitais brasileiras em função do recebimento dos megaeventos esportivos dos anos 2010 deram um novo fôlego para o desenvolvimento da atuação museológica da Fundação Roberto Marinho, para além dos projetos encabeçados na capital paulista. A aproximação progressiva ao empreendedorismo urbano/ *city branding* transformou o caráter das intervenções museais inicialmente projetadas pela fundação carioca. Nos projetos analisados, está claro o entendimento da cultura como ferramenta de planejamento urbano e normatização social; enfatizando o papel assumido pela arquitetura nesse contexto. No quinto capítulo, aprofundamos a análise do Paço do Frevo, no Bairro do Recife; associado à intervenção urbanística conhecida como Porto Novo Recife. O projeto de Bia Lessa demonstrou uma grande variedade de soluções projetuais focadas na interatividade manual, favorecendo uma abordagem lúdica e sensível do tema. A parede-lousa presente na sala da Linha do Tempo convida os visitantes a deixarem suas mensagens com giz, permitindo um certo nível de abertura no discurso expográfico. A Praça do Frevo se constitui como um espaço de experimentação corporal do frevo, convidando o visitante ao desfrute do ritmo musical. Ainda, o projeto apresentava uma grande riqueza de soluções expográficas interativas. As traquitanas do Glossário do Frevo fazem recordar a referência, mobilizada por Bia Lessa, do Museu do Marajó. Apesar de ser uma intervenção de pequeno porte, a delicadeza da concepção do Paço do Frevo demonstra um notável encantamento em face da apresentação festiva e artesanal de temas associados à cultura brasileira.

O capítulo seis, entretanto, marca o deslocamento do eixo de atuação da Fundação Roberto Marinho para o Rio de Janeiro. O MIS-Copacabana antecedeu o clima de efervescência cultural gerado pelas efemérides esportivas, que culminaram na espetacularização do porto carioca (em função do projeto urbano Porto Maravilha). A construção de arquiteturas contemporâneas de exceção na paisagem carioca buscava contribuir para a atualização da linguagem edificada na era da globalização, contribuindo para a candidatura do Rio de Janeiro como Patrimônio Mundial da UNESCO. O novo MIS, motivado por um desejo pessoal do então governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, apresenta particularidades evidentes em todo seu processo de desenvolvimento; sobretudo devido à elaboração de um concurso internacional fechado, realizado em duas etapas, e que acabou levando à contratação do escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro. O alinhamento ao discurso contemporâneo da arquitetura, o partido projetual aberto e integrado à paisagem, assim como a possibilidade de democratização da vista para a praia de Copacabana foram aspectos importantes considerados pelos jurados para a escolha do projeto. Além disso, o entendimento de DS+R da arquitetura como uma “máquina de efeitos especiais” parece ter se alinhado perfeitamente ao conceito de integração máxima entre arquitetura, museografia e conteúdo almejado pela Fundação Roberto Marinho.

Sob esse aspecto, o trabalho conjunto entre os arquitetos Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro e a dupla de *designers* Daniela Thomas e Felipe Tassara levou, ao menos do ponto de vista projetual, ao ápice da conexão entre *design* expográfico e projeto arquitetônico dentre

os museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho. A farta variedade de soluções desenvolvidas, visando à interação com o público, chama a atenção: banca virtual de notícias, periscópio giratório, espetáculo audiovisual tridimensional, projeção de vídeos sobre mesas, dentre outras. Todos os detalhes do novo MIS foram pensados à exaustão, favorecendo a integração entre conteúdo e forma. Entretanto, este é o único museu estudado que ainda não foi aberto ao público. A não conclusão do novo museu se justifica em função de uma série de problemas e questões políticas que acabaram atrasando o andamento das obras, iniciadas em 2008 (mas que permaneceram paradas desde 2016) e foram retomadas apenas em dezembro de 2021 (AMORIM, 2021). As dificuldades enfrentadas para a finalização do MIS-Copacabana podem apontar para um contexto de crise do modelo de concepção de arquiteturas icônicas, que envolvem caráter monumental e custos excessivos. Particularmente no panorama brasileiro, as disputas políticas em torno da Lei de Licitações/ Lei Rouanet (MOURA, 2021) colocam em xeque as condições de permanência e sustentabilidade desse modelo.

Os projetos realizados pela Fundação Roberto Marinho na capital fluminense (isto é, o novo MIS, o MAR e o Museu do Amanhã) revelam uma aproximação ao tema da iconicidade atribuído à arquitetura, exercendo um papel importante para a conformação do imaginário das cidades, em uma conjuntura de difusão e incremento ao turismo cultural. É notável, portanto, a ênfase ao caráter icônico atribuído à arquitetura museal; seja ela produto de uma intervenção em edifícios existentes, ou um projeto de arquitetura totalmente nova. Entretanto, é importante pontuar que o atributo da iconicidade tomado como premissa pode entrar em conflito com interesses relacionados à preservação patrimonial. Sobre esse aspecto, deve-se assinalar a desassociação entre as equipes responsáveis pela “arquitetura” dos museus, de outras que se dedicam à “restauração” dos edifícios; como se fossem campos disciplinares separados. Essa visão, presente em vários dos projetos analisados, contribui para o reforço de um certo “espírito fachadista” recorrente em intervenções no patrimônio edificado, que se baseia em um pensamento da arquitetura histórica como invólucro (negligenciando outros aspectos relacionados à materialidade, autenticidade e fruição estética do edifício que são indispensáveis para sua preservação). Nesse sentido, o atributo da iconicidade pode ser uma abordagem questionável no que diz respeito à intervenção em edifícios patrimonializados – como ocorreu no projeto do Museu de Arte do Rio, pormenorizado no sétimo capítulo da tese.

Dentre os museus analisados, o MAR pode ser considerado um dos processos de projeto mais complexos, cheios de idas e vindas, marcado pela exaustiva experimentação de soluções até que se chegasse à marquise-onda, cuja literalidade do significado simbólico agradou às equipes de concepção do museu. Nesse caso, o colecionismo material dedicado ao desenvolvimento de aspectos importantes sobre a cultura carioca e o alinhamento à museografia do “cubo branco” acabou se desviando do caráter dos projetos frequentemente desenvolvidos pela Fundação Roberto Marinho, ao prescindir da expografia tecnológica e audiovisual. Considerando o referido conjunto de museus, o MAR é o que assume caráter mais elitista, menos próximo ao público de massas. O viés pedagógico e educativo característico das intervenções da fundação carioca acabou se restringindo à Escola do Olhar (não influenciando diretamente as propostas expográficas, como nas outras instituições). Inclusive, as soluções cogitadas que pretendiam assumir um papel disruptivo, conectando diretamente museu e morro (através dos bondinhos), não saíram do papel. A partir do Museu de Arte do Rio, a busca pela certificação LEED se tornou uma questão essencial a ser incorporada pelos projetos da Fundação Roberto Marinho. Para além da preocupação com a sustentabilidade, o interesse pelo tema indica uma tentativa de alinhamento aos padrões hegemônicos da arquitetura globalizada. Apesar do viés ecológico assinalado, a abordagem arquitetônica da Fundação Roberto Marinho se desassocia de uma estética eco técnica. No contexto brasileiro, ainda persistem dificuldades operacionais para a certificação de edificações – conforme demonstraram os processos coordenados pela fundação carioca. A certificação sustentável, porém, constitui uma estratégia para agregar valor às intervenções realizadas; incrementando a imagem social atribuída aos projetos.

O Museu do Amanhã, cujo processo de concepção foi largamente discutido no oitavo e último capítulo desta tese, pode ser considerado o projeto que menos desenvolveu aspectos da cultura brasileira; dialogando com um tema de interesse global, associado a eventos sediados na capital fluminense (como as conferências Eco 92 e Rio + 20). O Museu do Amanhã acabou finalmente ocupando o Pier Mauá, um local amplamente cogitado para a implantação de diversos projetos de caráter cultural ou corporativo desde os anos 1990, com destaque para o polêmico Guggenheim Rio. A *star architecture* de Santiago Calatrava acabou se tornando o tão desejado ícone da revitalização do porto carioca. O projeto contemplava uma série de características que vislumbravam a sustentabilidade como um tema para a arquitetura do amanhã (como o sistema de captação de energia solar e a localização de uma estação de tratamento de água no subsolo). Mesmo considerando a consultoria prestada pelo físico Jorge Wagensberg (que indicava outros caminhos para a constituição de um museu de ciências aplicadas); optou-se por seguir no Museu do Amanhã o modelo do Museu da Língua Portuguesa, alinhando-o à vertente da expografia audiovisual tecnológica. Apesar da metodologia de trabalho experimentada pela FRM, visando à integração entre os projetos de arquitetura, museografia e conteúdo; a colaboração entre Ralph Appelbaum e Santiago Calatrava (escolhido pelo prefeito Eduardo Paes) não ocorreu conforme planejado. Fatores como a personalidade do arquiteto espanhol, a descontinuidade da permanência de Appelbaum e a aceleração dos cronogramas de execução do projeto – que deveria ser inaugurado a tempo dos Jogos Olímpicos de 2016 – contribuíram para o desenrolar de um processo atípico para os padrões da fundação carioca. As desassociações entre as propostas acabaram comprometendo, inclusive, os fluxos de visitação e a apreensão da narrativa curatorial apresentada ao público. Esse episódio evidencia que, para a constituição de um museu-experiência, é realmente necessária a integração entre arquitetura, museografia e conteúdo.

O estudo apresentado, além de discutir a concepção das referidas instituições museológicas, pretendeu estabelecer uma análise pormenorizada dos processos de projeto de arquitetura, bem como das posturas defendidas por cada uma das equipes profissionais. Dada a grande heterogeneidade de premissas aventadas nos seis museus analisados, podemos observar o recorte de um interessante panorama sobre o pensamento da arquitetura museal brasileira do século XXI. A metodologia de trabalho interdisciplinar empregada pela Fundação Roberto Marinho imprimiu características singulares aos projetos arquitetônicos desenvolvidos. Em um primeiro momento, a FRM privilegiava a intervenção em edifícios existentes (como demonstram os casos do MLP, Museu do Futebol, Paço do Frevo e MAR). Progressivamente, porém, a fundação carioca passou a se aventurar em projetos cada vez mais complexos e que assumiam caráter icônico, envolvendo inclusive arquitetos de grande prestígio internacional (como DS+R e Santiago Calatrava). A heterogeneidade e diversidade dos processos estudados mostra a proliferação das possibilidades de discursos arquitetônicos no âmbito global, favorecendo a desvinculação da prática arquitetônica em relação à teoria. Como indica a reflexão de Ignasi de Solà-Morales:

Mais do que corpos teóricos, o que encontramos são situações, propostas apresentadas que têm buscado sua consistência nas condições particulares de cada acontecimento. Não tem sentido falar de razões globais nem de raízes profundas. **Uma difusa heterogeneidade enche o mundo de objetos arquitetônicos.** Cada obra surge de um cruzamento de discursos parciais, fragmentários. Mais que estarmos frente a uma obra, parece que o que se apresenta é um ponto de cruzamento, a interação das forças e energias procedentes de lugares diversos, cuja deflagração momentânea explica uma situação, uma ação, uma produção arquitetônica concreta (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 19, grifo nosso).

A perspectiva de trabalho conjunto, tomada como premissa para a Fundação Roberto Marinho, contribuiu, em alguns casos, para uma certa dissolução da noção de autoria aplicada ao campo da arquitetura. Os testemunhos coletados por ocasião deste estudo frequentemente buscam esclarecer os momentos em que determinadas soluções projetuais foram pensadas. O fato de

eventualmente os *insights* do projeto não partirem do arquiteto, em alguma instância, cria um certo constrangimento nas narrativas aventadas, como se deslegitimasse a atuação profissional dos arquitetos. Alguns pontos que suscitaram dúvidas, nesse aspecto, foram: a remoção da laje sob a mansarda no Museu da Língua Portuguesa para a instalação da Praça da Língua; a ideação da marquise do Museu de Arte do Rio e a escavação da Sala da Exaltação no Museu do Futebol. Nesse sentido, o discurso dos arquitetos sobre o pensamento dessas soluções alude a uma perspectiva de “concepção conjunta”; orquestrada pelo arquiteto, mas que ainda detém o controle dos processos desencadeados.

Nenhuma fala dos arquitetos que testemunharam para este estudo atribuiu a autoria de soluções projetuais a outros profissionais – o que pode revelar uma certa tentativa de preservação da noção de autoria aplicada à arquitetura. Por essa razão, percebe-se que a prática arquitetônica permanece arraigada de uma visão do arquiteto-artista; ainda que um mergulho nos processos projetuais mostre que grande parte das soluções nascem do diálogo entre profissionais e clientes; levando-nos a refletir sobre a necessidade de uma maior conscientização a respeito da atuação profissional dos arquitetos (que não se restringe à concepção de obras autorais). As próprias arquitetas que coordenam as equipes da Fundação Roberto Marinho, Larissa Graça e Lucia Basto, não trabalham diretamente com o desenvolvimento de projetos, mas sim com a condução de processos; o que não desqualifica, porém, a *expertise* de sua atuação. É importante deixar claro que a criação de formas únicas e inusuais não é a única, nem a mais corrente modalidade de atuação de arquitetos na atualidade. Como pontua o depoimento da arquiteta Lucia:

Por isso essa sua tese me interessa. Eu escuto depoimentos de uma turma de professores da PUC-Rio, dizendo que não se valoriza o quanto a arquitetura depende de outros profissionais para desenvolver um bom projeto. Você sai da graduação em arquitetura com uma sensação de que é um campo muito autoral. E isso não é real, você tem que entender que precisa de outros tantos seres pensantes para um projeto ficar bom, que o processo depende de muitos olhares de muitos agentes. Acho o campo da arquitetura bem complexo. E não acho que isso é devidamente valorizado, às vezes a abordagem acaba sendo muito simplista. Não se dá importância para esse processo de colaboração (BASTO, 2021).

Durante sua atuação, a Fundação Roberto Marinho adquiriu grande experiência com processos de concepção museológica, que talvez não seja comparável a nenhum outro agente atuante, no contexto brasileiro, no mesmo período. Nesse sentido, faz-se necessário destacar a importância da configuração de uma sólida rede de contatos para o desenvolvimento dos campos da arquitetura e urbanismo. Ao longo dos anos, a Fundação Roberto Marinho foi criando uma rede de profissionais de confiança, que trabalharam em diversos de seus projetos e contribuíram para a conformação de novas abordagens expográficas, alinhadas à concepção arquitetônica, a respeito do patrimônio cultural brasileiro na contemporaneidade. A indicação de profissionais conhecidos, e com trabalhos de qualidade, ainda se mostrou como o modo mais frequente de adentrar nas equipes da fundação carioca. Procedimentos distintos, como a elaboração de concursos internacionais, aconteceram de modo excepcional na atuação da fundação carioca (apenas no projeto do MIS-Copacabana). A participação de alguns profissionais em vários projetos encabeçados pela FRM, entretanto, conseguiu conferir um certo fio condutor que permite vislumbrar pontos de conexão entre as experiências museológicas analisadas.

Em contraponto, a colaboração com profissionais estrangeiros e sua integração a projetistas brasileiros contribuiu para a dinamização da produção contemporânea da arquitetura no país, trazendo novas discussões para o campo disciplinar – como vimos pelos projetos concebidos para o novo MIS e o próprio Museu do Amanhã. A atuação desses profissionais, entretanto, não se restringe à colaboração com projetos da Fundação Marinho; e muitos deles acabaram se envolvendo em outras propostas museais coordenadas por outros agentes. Como exemplo,

podemos citar que Isa Grinspum Ferraz participou da concepção do Museu Cais do Sertão no Recife; Daniela Thomas e Felipe Tassara realizaram o *design* do Museu da Imigração; e Marcello Dantas idealizou o Museu da Natureza. Sob esse aspecto, seria interessante analisar os eventuais desdobramentos dos processos analisados por este estudo em intervenções não coordenadas pela Fundação Roberto Marinho. Tal investigação, a ser desenvolvida em pesquisas futuras, pode configurar uma possibilidade instigante para se aprofundar o entendimento sobre processos de concepção museológica de instituições brasileiras nas décadas recentes.

Entendemos que o ciclo de intervenções analisado nesta tese (apesar da não finalização, até o momento, do MIS-Copacabana) pode ser considerado encerrado; tendo em vista que a própria Fundação Roberto Marinho já anunciou publicamente que não participará mais de projetos museológicos (GRAÇA, 2019). Por essa razão, inclusive, a equipe profissional envolvida nessas duas décadas de projetos acabou se desarticulando com a saída de Hugo Barreto e Lucia Basto. Apesar de não se envolver mais na concepção de novos museus, sabemos que a fundação carioca permanece ativa nas instituições já implementadas, mantendo membros em seus conselhos administrativos. Seria interessante, para estudos posteriores, compreender melhor os processos de desgarramento (ou não) dos museus em relação à fundação criadora; aprofundando ainda mais o entendimento sobre esses processos. A construção desse conjunto de museus no Brasil parece ter respondido a um contexto econômico, político e social muito particular, aproveitando-se do otimismo com o turismo cultural a nível global, associado à realização de megaeventos culturais e esportivos. As dificuldades de garantir a continuidade dessas intervenções pode ser vislumbrada na própria inconclusão do novo MIS. Nesse sentido, a presente tese pretendeu abrir caminhos interpretativos para guiar a análise dos processos de transformação do campo museal brasileiro a partir das tecnologias da comunicação; subsidiando eventuais outras pesquisas que se desenrolem com base no panorama por ora apresentado.

Bibliografia

Introdução

- ALMEIDA, João Francisco Gallo. *Edifícios icônicos e lugares urbanos*. Dissertação (Mestrado em Teoria, história e crítica da arquitetura). 2012. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira*. Desenho, canteiro e renda da forma. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 2010. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo.
- BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.
- BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.
- CARVALHO, Lorena. *Arquitetura de grife: profissionais e práticas contemporâneas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2019.
- DANTAS, Marcello. [Curador, *designer* e diretor artístico. Diretor principal e produtor da empresa Magnetoscópio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 07 out. 2021.
- DÉSVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM, 2014.
- DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Revista Educar*, n. 24. Curitiba: 2004, pp. 213-225.
- FARROCO, Deca. *Arquitetura de Museus e Sustentabilidade*. MAR e Museu do Amanhã. Comunicação oral. Workshop Arquitetura e Técnicas Museográficas. São Paulo: 2016.
- FINGUERUT, Silvia e SUKMAN, Hugo. *Fundação Roberto Marinho. 30 anos*. Rio de Janeiro: Goal, 2008.
- FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Disponível em: <www.robertomarinho.com.br>. Acesso em: 08 jul. 2019.
- GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2011.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo*. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LAPUENTE, Rafael Saraiva. *A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica*. *Revista de História Bilros*, 2006, pp. 11-29.
- LOPES, João Roberto; NASRA, Lucas e SANTOS, Suzy. *Quem são os donos da educação e da cultura no Rio de Janeiro? Os contratos entre a fundação Roberto Marinho e a prefeitura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2015
- MEDEIROS, Dérika Correia Virgulino. O que querem as grandes empresas de comunicação com a educação? Panorama sobre a atuação da Fundação Roberto Marinho e Fundação Victor Civita. In: *Revista Eptic Online*. 2017, v. 19, pp. 223-239
- NESBITT, Kate. (Org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NOSSA, Leonencio. *Roberto Marinho: O poder está no ar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SEABRA, Jessica. *O Prêmio Pritzker e a Arquitetura Contemporânea Premiada*. In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v. 23, n. 32, 2016.

SPERLING, David. *Museu contemporâneo: e espaço do evento como não-lugar*. Atas de Conferência. Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. Universidade de São Paulo. São Carlos: 2005.

SILVA, Carla Ribeiro Volpini; LELIS, Henrique Rodrigues e COSTA, Pablo Henrique Hubner de Lanna. A Lei Rouanet e os direitos culturais no Brasil: análise crítica sobre a contribuição do mecanismo de incentivo fiscal para a efetivação do direito fundamental à cultura. *Revista Tributária e de Finanças Públicas*, 2017, pp. 11-33

TAO, Wu Chin. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

URANO, Rafael. *Tafuri, tempo da cidade longínqua*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 2014. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

VIANA, Lídia Quiéto. *Arquitetura entre conexões contemporâneas*. Concurso para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Arquitetura). 2014. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Capítulo 1. A Fundação Roberto Marinho: uma concepção singular de museus para o Brasil

AIRES, Janaína; SANTOS, Suzy dos. *Sempre foi pela família: mídias e políticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2017.

ALMEIDA, Rafaela Caroline Noronha. *Fomento para a área do patrimônio museológico brasileiro: o incentivo fiscal, a Lei Rouanet e os Museus da Região Nordeste*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). UFBA. Salvador: 2019.

BARRETO, Hugo [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.

BARROS, Stella Teixeira. *Cinquenta anos de Bienal*. Revista USP. São Paulo, n. 42, pp. 64-71, dez.-fev. 2001-2002.

BASTO, Lucia. A superintendente da Fundação Roberto Marinho o fala sobre a implantação do MIS, do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio de Janeiro. *Revista Projeto Design*. 15 abr. 2011.

BASTO, Lucia [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via Google Meets, em 29 set. 2021.

BENEVOLO, Leonardo. *A arquitetura no novo milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007

BRANDIMARTE, Vera e MOLINA, Matías. Aos 50, TV Globo projeta o futuro. *Revista Valor Econômico*. Rio de Janeiro: 24 abr. 2015.

BRITTO, Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Rede Globo: quarenta anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Ed. Paulus, 2005.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Comissão aprova proposta que atualiza a Lei Rouanet*. 09 set. 2019.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CARRION, Rosinha Machado. *Organizações privadas sem fins lucrativos: a participação do mercado no terceiro setor*. Scielo. Revista Tempo Social, 12 (2). Nov. 2000.

COMMUNICATING THE ARTS AGENDA. *Communicating the Museum (Paris). Museums as spaces for connection, social mobilization & education. The FRM Experience in Brazil.* Hugo Barreto. Paris: 10 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gpggXS0ZJCs>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CUNHA, Otávio Augusto. *Capital-imperialismo e organização da cultura: o papel da Fundação Roberto Marinho na busca do consenso capitalista.* Tese (Doutorado em História Social), 2021. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói.

DANTAS, Marcello. [Curador, designer e diretor artístico. Diretor principal e produtor da empresa Magnetoscópio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 07 out. 2021.

DURAND, José Carlos. *Mecenato de arte e mecenato: Brasil, Europa e Estados Unidos.* Seminário: Políticas Culturais numa Perspectiva Comparada. Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos (IDESP); Fundação Casa de Ruy Barbosa; MNBA e Comissão Fulbright. Rio de Janeiro: 1985.

FARROCO, Deca. *Arquitetura de Museus e Sustentabilidade. MAR e Museu do Amanhã.* Comunicação oral. Workshop Arquitetura e Técnicas Museográficas. São Paulo: 2016.

FERRAZ, Isa Grinspum e WISNIK, José Miguel. *Luz da Língua.* São Paulo: Bei Editora, 2021.

FINGUERUT, Silvia e SUKMAN, Hugo. *Fundação Roberto Marinho. 30 anos.* Rio de Janeiro: Ed. Goal: 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Mudanças da Globo ampliam controle direto da família Marinho.* 14 out. 2021.

FONSECA, Rebeca. O retorno do Ministério da Cultura. *Jornal do Campus da USP.* São Paulo: 15 nov. 2022.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Disponível em: <www.robertomarinho.com.br>. Acesso em: 24 abr. 2020.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (Estatuto). 2020.

Disponível em: <https://d3un0zjblgkxzb.cloudfront.net/drupal/public/media/documento/2022-06/Estatuto-FRM_0610.pdf?VersionId=QBripGc78N3Qki2li9ZPEXpEaPKmRz6>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.

IDG. *Instituto de Desenvolvimento e Gestão.* Disponível em: <<https://www.idg.org.br/>>. Acesso em: 29 out. 2021.

INSTITUTO ODEON. Disponível em: <<http://institutoodeon.org.br/>>. Acesso em: 29 out. 2021.

KAZ, Leonel. [Jornalista, curador do Museu do Futebol, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Dan Galeria, em 18 mar. 2015.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOPES, Roberta. Ipea constata que 70% da população brasileira nunca foram a um museu ou a um centro cultural. *Agência Brasil.* 17 nov. 2010.

MASSABKI, Paulo Henrique Bernardelli. *Centros e museus de ciência e tecnologia* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

MEDEIROS, Dérika Correia Virgulino. O que querem as grandes empresas de comunicação com a educação? Panorama Sobre A Atuação da Fundação Roberto Marinho e Fundação Victor Civita. *Revista Eptic*, 2017, n. 3, vol. 19, pp. 223-239.

MEDIA OWNERSHIP MONITOR BRASIL. Família Marinho. Disponível em: <<http://brazil.mom-gmr.org/br/proprietarios/pessoas/detail/owner/owner/show/marinho-family/>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. Globo Ecologia. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-ecologia/>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/>> Acesso em: 29 out. 2021.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. [Curador do Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, no Museu do Amanhã (Rio de Janeiro), em 28 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, 2013, v. 28. pp. 609-633.

PELIANO, Anna Maria. *Bondade ou interesse? Como e por que as empresas atuam na área social?* Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2003.

PINHO, Roberto Costa. [Antropólogo, idealizador do Museu Aberto do Descobrimento e criador da Fundação Quadrilátero Ferrífero]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 25 nov. 2020.

PONTES, Ana Paula. [Arquiteta e Urbanista, coordenadora da equipe local de desenvolvimento e acompanhamento da obra do MIS-R], em Copacabana (Índio da Costa A.U.D.T)]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 04 jun. 2021.

RODRIGUES, Cristina Carneiro et. al. *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [livro eletrônico]. 1 ed. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

TAO, Wu Chin. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

TONET, Luciano e BORDONI, Jovina d'Ávila. *O sistema de cultura no federalismo americano e brasileiro: contribuições norte-americanas para o federalismo cultural brasileiro*. RJLP, ano 6, 2020, pp. 765-796.

VILELA, Pedro Rafael. "Política cultural do Bolsonaro é anticultural", afirma ex-secretário. *Brasil de Fato*. Brasília: 11 jan. 2019.

Capítulo 2. Ensaios e Preâmbulos

AGÊNCIA ESTADO. Erros na mostra "Brazil: Body and Soul". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 09 nov. 2001.

AGÊNCIA ESTADO. Oca virtual revê os cinquenta anos da televisão. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 02 dez. 2000.

AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe. *Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal*. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). 2015. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo.

AGUIAR, Joselia. "A cultura redesenha a cidade". *Valor Econômico*. São Paulo: 25 mar. 2013.

ALZUGARAY, Paula. Bia Lessa. Módulo da Mostra do Redescobrimento expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra. *Istoé Gente*. 16 mar. 2022.

ANDRADE, Denise. Brazil: Body and Soul. Guggenheim veste preto. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 out. 2001.

- ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. *Arquitextos*. São Paulo, ano 10, n. 112.01. Vitruvius, set. 2009.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira*. Desenho, canteiro e renda da forma. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 2010. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo.
- ARCOWEB. Jean Nouvel no Rio: você é contra ou a favor? *Arcoweb*, 2003.
- ARQ FUTURO. Mesa 2: Arquitetura e transformação urbana. 04 jul. 2014. Duração: 2h26min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38brZJxwdLU>>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- ATELIERS JEAN NOUVEL (Paris, França). Disponível em: <<http://www.jeannouvel.com/>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- BARBOSA, Ana Mae. *500 anos. Comemorações ou celebrações?* *Arquitextos*, ano 01, abr. 2001.
- BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.
- BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento*. TCC (Especialização em Museologia, Colecionismo e Curadoria). Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. São Paulo: 2003.
- BARROS, Stella Teixeira. *Cinquenta anos de Bienal*. *Revista USP*. São Paulo, n. 42, dez.-fev. 2001-2002.
- BASTO, Lucia. A superintendente da Fundação Roberto Marinho fala sobre a implantação do MIS, do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio de Janeiro. *Revista Projeto Design*. 15 abr. 2011.
- BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira & ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. *A arquitetura no novo milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BERGAMO, Monica. "Bia, tudo tem limite!". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 22 mar. 2007.
- BLOCH, Arnaldo (2001a). Guggenheim agora propõe quatro museus no Brasil. *O Globo*. Rio de Janeiro: 31 mar. 2001.
- BLOCH, Arnaldo (2001b). Guggenheim-Rio: agora só falta assinar. *O Globo*. Rio de Janeiro: 12 mai. 2001.
- BLOCH, Arnaldo (2001c). Sirkis: 'Rio não negociará Guggenheim com Edemar'. *O Globo*. Rio de Janeiro: 06 mar. 2001.
- BLOCH, Arnaldo (2001d). Prefeito diz que Guggenheim ficará no Rio. *O Globo*. Rio de Janeiro: 21 abr. 2001.
- BLOCH, Arnaldo (2001e). Prefeitos negociarão Guggenheim em Nova York. *O Globo*. Rio de Janeiro: 13 mar. 2001.
- BLOCH, Arnaldo (2002a). Das pranchetas para o cais. *O Globo*. Rio de Janeiro: 20 out. 2002.
- BLOCH, Arnaldo (2002b). O mestre das luzes aporta na Praça Mauá. *O Globo*. Rio de Janeiro: 13 jan. 2002.
- BONATES, Mariana Fialho. *El Guggenheim y mucho más. Urbanismo monumental e arquitetura de grife em Bilbao*. *Revista da Pós-graduação FAU USP*, v. 16, n. 26. São Paulo: dez. 2009.

BORGES, Luiz Carlos; & OLIVEIRA, Karla Cristina Damascendo de. *Pajelança musealizada: o Museu do Marajó e o Imaginário Marajoara*. Comunicação oral. XII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Brasília: 2011.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1. São Paulo: 2010.

CAETANO, Juliana Pfeifer. *Reflexões teóricas sobre questões museológicas e sua contribuição para cenografia*. Campinas: Unicamp, s.d., pp. 116-122.

CAMPOS, Andreas. *Internacionalização da Rede Globo de Televisão: histórico e trajetória recente*. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas). 2012. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. PUC-Rio.

CAMPOS, Haroldo de. A mostra do deslumbramento. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 07 set. 2000.

CASA DA CULTURA DE PARATY (Paraty, Brasil). In: <www.casadaculturaparaty.org.br>, acesso em 08 jul. 2019.

CASAMONTI, Marco. Jean Nouvel. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2011.

CAVALCANTE, Rodrigo. Ralph Appelbaum. O designer americano conta como vem ajudando a tirar a imagem sisuda dos museus com atrações típicas de uma superprodução. *Revista Superinteressante*. 31 out. 2016.

CHAVES, Wilson Camilo e SILVA, Willian Pereira. Uma ética da psicanálise ou uma ética da transgressão. *Revista AdVerbum* (1), jan. a jul. 2009, pp. 10-23.

COLEPICCOLO, Elisa. *Um espetáculo de museografia*. Clube de Autores, s.d., 88p.

CPF-SESC. *Entrevista: Bia Lessa*. 17min. 30 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3Q19e8cbCE>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

CRESPI, Luciano. *Cultural, theoretical, and innovative approaches to contemporary interior design*. IGI Global. 7 fev. 2020.

CROCKER, Catherine. Pictorial Tower of Faces keeps Holocaust Victims alive. *Los Angeles Times*. Nova Iorque: 16 out. 1994.

CROITOR, Claudia. Globo ‘monopoliza’ exposição sobre 50 anos da TV. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 dez. 2000.

CROOK, Lizzie. Frank Gehry-designed Guggenheim Abu Dhabi announces 2025 opening date. *Dezeen*. 08 out. 2021.

CURVO, Isabela Souza e AMORIM, Laís Santos. *As exposições blockbuster e o consumo da arte*. In: Seminário de Informação em Arte, 5, Rio de Janeiro, 2017, 10p.

CYPRIANO, Fabio. Maracanã ganha museu da arte do futebol. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03 abr. 2001.

DANTAS, Marcello. [Curador, designer e diretor artístico. Diretor principal e produtor da empresa Magnetoscópio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 07 out. 2021.

DERNIE, David. *The Exhibition Design*. Laurence King Publishing, 2006.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Kitsch*, in *Enciclopédia Itaú Cultural*, 23 mar. 2022.

ESTÚDIO PRETO E BRANCO. Disponível em: <<https://www.pretoebranco.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

- FABRIS, Yasmin. *A mão do povo brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)*. Tese (Doutorado em Design). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2021.
- FARROCO, Deca. 2016. *Arquitetura de Museus e Sustentabilidade*. MAR e Museu do Amanhã. Comunicação oral. Workshop Arquitetura e Técnicas Museográficas. São Paulo.
- FERRAZ, Marcelo C. (Org). *Solar do Unhão*. São Paulo: Edições SESC/IPHAN, 2015.
- FERREIRA, Fernanda Silva. *Mire Veja! A Cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete anos*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2018. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.
- FIALHO, Ana Leticia. Exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Revista Sociedade Estado*, 20(#), dez. 2005.
- FINGUERUT, Silvia & SUKMAN, Hugo. *Fundação Roberto Marinho. 30 anos*. Ed. Goal: Rio de Janeiro, 2008.
- FIOCRUZ. “É preciso pensar em maneiras simples de pensar histórias complexas nos museus”, defende Marcello Dantas. *Fiocruz*. Rio de Janeiro: 13 mar. 2014.
- FIORAVANTE, Celso. Redescobrimento divide galeristas no Ibirapuera. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 25 abr. 2000.
- FIORAVANTE, Celso. Brasil entra na corrida por seu Guggenheim. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 14 out. 1999.
- FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY (FLIP). Disponível em: <<https://www.flip.org.br/territorio/>>. Acesso em: 15 set. 2021.
- FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa. *Expografia contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas*. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.
- FILHO, José Luiz Tolotti. *Eclétismo e reciclagem: o edifício do MARGS, do Memorial do RS e do Santander Cultural*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). 2010. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- FOLHA DE SÃO PAULO (2000a). Bia Lessa comenta a criação de Pavilhão Brasileiro em Hannover. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06 set. 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO (2000b). “Críticos são estertores do velho Brasil”, diz Aguilar. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23 mar. 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO (2000c). Galeristas criticam cenografia do evento na Mostra do Redescobrimento. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 07 set. 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO (2000d). “Isso aqui é um negócio”, diz Edegar Cid Ferreira. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 07 set. 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Associação Brasil + 500 tem novo nome. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 mai. 2001.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Fogo na centenária Estação da Luz destrói museu e mata funcionário. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21 dez. 2015.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Manifestantes vão às ruas contra Museu Guggenheim no Rio. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro: 23 fev. 2003.
- FÓRUM PERMANENTE. Guggenheim RJ: você é contra ou a favor? *Revista Projeto Design*, ed. 276, fev. 2003.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real. A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.

- FREITAS, Guilherme e CAZES, Leonardo. *A arquitetura metafísica de Frank Gehry*. *Jornal O Globo*. 11 dez. 2010.
- FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Disponível em: <<https://frm.org.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- GRECA, Rafael. Por que os 500 anos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2000.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Governo de São Paulo conclui restauração do Museu da Língua Portuguesa. *Portal do Governo*. São Paulo: 16 dez. 2019.
- HUGHES, Philip. *Exhibition Design*. Londres: Laurence King, 2015.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte do século XX*. São Paulo: Ed. Edusp, 2004.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação*. Rio de Janeiro: IBCP, 1990, pp. 203-210.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras e TURAZZI, Maia Inez, cf. VENTURA, Mauro. Guggenargh! *O Globo*. Rio de Janeiro: 30 jan. 2003.
- HALL, Peter. Pulling them in; now showing: something dazzling. *The New York Times*. Nova Iorque: 2 mai. 2001.
- HOLDEN, Peter. A journalism Microcosm. *News World Communication*. Nov. 1998,
- ITAÚ CULTURAL. *Bia Lessa. Ocupação Paulo Mendes Rocha*. 19 set. 2018.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RsAjj3sWc4>>. Acesso em: 22 ago. 2021.
- KIMMELMAN, Michael. Art review, Brazil in all its extravagant glory. *The New York Times*. Section E, 26 out. 2001.
- LEONÍDIO, Otávio. *Arquitetura do Desacontecimento: o projeto de Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio de Janeiro*. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 66, pp. 167-178.
- LESSA, Bia. [Diretora teatral, designer e curadora]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 28 ago. 2021.
- LESSA, Bia; MONTES, Maria Lúcia. *Brasileiro que eu. Que nem quem?* Catálogo FAAP. São Paulo: 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LUPU, Bianca Manzon. *Narrative museum and spatial editing: Ralph Appelbaum's exhibition design experiences in Brazil*. In: *Critic it all. IV International Conference on Architectural Design and Criticism*, 2021, São Paulo, v.4. pp. 327 – 335.
- LUPU, Bianca Manzon. O conceito de fato museal e o Museu da Língua Portuguesa. *Brazilian Journal of Development*, vol. 6, n. 11, 2020.
- LUPU, Bianca Manzon e NUVOLARI, Meriellen. *Contextual ou itinerante? Aproximações projetuais ao design de exposições imersivas na contemporaneidade*. In: *Patrimônio 4.0. Conectando dimensões da realidade*. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2022.
- MAGNETOSCÓPIO. Disponível em: <<https://www.magnetoscopio.com.br/>>. Acesso em: 24 ago. 2021.
- MACIEL, Camila. *Projetado por Lina Bo Bardi, prédio do MASP completa 50 anos*. Agência Brasil. São Paulo: 07 nov. 2018.

- MAURO MUNHOZ. Perfil (Linkedin). Disponível em: <<https://www.linkedin.com/in/mauro-munhoz-330a55b0/?originalSubdomain=br>>. Acesso em: 15 set. 2021.
- McKEE, Bradford. What he says, it is: how Ralph Appelbaum built a monopoly in the field of exhibition design. *Architecture*, v. 91, n. 2, fev. 2002. *Gale Academic OneFile*.
- MEDEIROS, Luciana. Paulo Mendes da Rocha, cenógrafo de Ópera. *Concerto*. Rio de Janeiro: 24 mai. 2021.
- MIELI, Mario S. “Brazil, Body and Soul” ou a apoteose do berço esplêndido. *Sambaqui*. Disponível em: <<http://www.imediata.com/sambaqui/gugg/index.html>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- MIGLIORE, Ico. *New narrative spaces*. In: CRESPI, Luciano. Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design. IGI Global, 7 fev. 2020.
- MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. *Revista dos Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 2. São Paulo: 2008, pp. 175-204.
- MOLES, Abraham. *O kitsch. A arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MOREIRA, Clarissa e RIVERA, Pedro. Quem tem medo de Jean Nouvel? O Guggenheim no Rio de Janeiro. *Vitruvius*. Rio de Janeiro: nov. 2002.
- MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. *A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Filosofia). 2014. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MENDELSON, Ashley. Nove vezes que arquitetos transformaram o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright. *Archdaily*. 24 out. 2016.
- MIGNOLO, Walter. *Desafios decoloniais hoje*. Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu: 2017.
- MIRANDA, Maira. Bia Lessa. *Em construção*. 31 mar. 2008. Disponível em: <<https://atrapalhandoosabado.wordpress.com/2008/03/31/bia-lessa/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.
- MONOLITO. Mauro Munhoz. *Revista Monolito*, n. 9, jun. 2012, p. 20.
- MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003,
- MUSÉE DU QUAI BRANLY (Paris, França). Disponível em: <www.quaibrantly.fr>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- NAC Online. *O Ser (ou não ser) contemporâneo*. Bia Lessa. 11 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q5nqrPSiMUE>>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- NAME, Daniela. Criador do Guggenheim Rio sonha ver o museu pronto. *O Globo*. Rio de Janeiro: 7 set. 2003.
- NAME, Daniela. O ‘sim’ para a Praça Mauá. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2002.
- NAVES, Rodrigo. As artes como abre-alas: uma análise da atuação de Edemar Cid Ferreira, mecenas que usou mostras para fazer negócios. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 2005.
- NOBRE, Lígia. Guggenheim-Rio é visão estereotipada do Brasil, por Lígia Nobre. *Fórum Permanente*. s.d.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- O GLOBO. Cesar estuda construção de centro cultural no Pier Mauá. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 nov. 2005.
- O GLOBO. Guggenheim começa a sair do papel. *O Globo*. Rio de Janeiro: 12 set. 2002.
- O GLOBO. O especialista. *O Globo*. Rio de Janeiro: 22 fev. 2000.
- O GLOBO. Relembre os projetos para o Rio que nunca saíram do papel. *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 nov. 2017.
- OLIVEIRA, Fernando. Curadora causa polêmica com obras no chão. *Istoé Gente*. São Paulo: 02 abr. 2007.
- OLIVEIRA, Valéria de. Redescobrimento começa sua itinerância nesta terça em Brasília. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03 out. 2000.
- OSORIO, Luiz Camillo. Brasil revelado na pluralidade. *O Globo*. São Paulo: 27 abr. 2000.
- PAGANO, Penny. A museum to celebrate news. *American Journalism Review*, vol. 19, ed. 2. University of Maryland, mar. 1997.
- PALADINO, Luiza Mader. *A opção museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). 2020. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- PALLONE, Simone. Projeto de construção no Rio ainda gera polêmica. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 55, n. 3, p. 59, set. 2003.
- PASSETTI, Fernando. *Matrizes cenográficas: conversações entre arte, teatro e arquitetura*. TCC (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). 2015. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.
- PEDROSA, Adriano. Brazil Body and Soul. Museu Solomon R. Guggenheim de Nova York. *Artforum*, s.d.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. *Lina, uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- PESQUISA FAPESP. *A virtude da simplicidade*. Livros trazem a riqueza do pensamento arquitetônico de Paulo Mendes da Rocha. ed. 139, set. 2007.
- PIMENTA, Angela. Guggenheim critica o Rio por veto ao museu. *BBC Brasil*. Nova Iorque: 2003.
- POLO, Maria Violeta. *Estudos sobre expografia. Quatro exposições paulistas do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes). 2006. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo.
- QUAGLIATO, Adriana Novaes. *Mostra do Redescobrimento: arte barroca e espetacularização*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2007.
- RALPH APPELBAUM ASSOCIATES. In: <<http://www.raany.com/>>. Acesso em: 02 nov. 2020.
- RANGEL, Daniel. *Fragmentos. Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*. Centro Cultural Solar Ferrão, 2009.
- RISÉRIO, Antônio. [Antropólogo e historiador. Participou da concepção do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 18 set. 2020.
- RIO ESTUDOS. *Museu Guggenheim. Renovação do Rio: a cidade decide*. (Coleção Rio Estudos, n. 79). Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: nov. 2002
- RIO MEMÓRIAS. *Incêndio no MAM*. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <<https://riomemorias.com.br/memoria/acervo-do-mam/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- ROCHA, Paulo Mendes da. *América, cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

- SALVAT, Ana Paula Santos. *A questão da autenticidade no display*. O caso da arte barroca brasileira na mostra do Redescobrimento. Projeto Barroco Global. Universidade Federal de São Paulo. s.d.
- SANTACANA, Joan e PIÑOL, Carolina Martín. *Manual de Museografía Interactiva*. Gijón: Trea, 2010.
- SARTORELLI, César. *Arquitetura de exposições*: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: SESC, 2019.
- SCHEFFLER, Ismael & LANDAL, Simone (Org.). *Questões de cenografia II*. Cenografia no teatro e em outros contextos. 1ª edição. Curitiba: Arte Final, 2016.
- SILVA, Kelly. *A nação cordial*: uma análise das ideologias oficiais de “Comemoração dos 500 anos do Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 18, nº 51, fev. 2003. pp. 194-214.
- SILVESTRE, Gabriel. O não legado e os Jogos que não foram. A primeira candidatura olímpica do Rio de Janeiro e o imaginário de legado urbano para a cidade. *Vitruvius*. Arqtextos. Jan. 2017.
- SKLAIR, Leslie. *Iconic architecture and capitalist globalization*. *City*. Londres, v.10, n.1, pp. 21-47. 2006.
- SOLOMON, Deborah. He turns the past into stories, and the galleries fill up. Nova Iorque: *The New York Times*, 21 abr. 1999.
- SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia. *A cenografia e as megaexposições do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro). 2012. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- TALLON Loic & WALKER, Kevin. *Digital technologies, and the museum experience: handheld guides and other media*. Nova Iorque: Altamira Press, 2008.
- TESSLER, Eduardo. O fim do Museu das Notícias. Washington. *Revista Época*, 20 dez. 2019.
- THOMAS, Dominic. *Museums in post-colonial Europe*. Routledge: 13 set. 2013.
- THOMAS, Daniela e TASSARA, Felipe. [Cineasta e arquiteto, responsáveis pelo projeto museográfico do Museu do Futebol e MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Letícia Carmo, via Zoom, em 29 abr. 2021.
- TOGNOLLI, Claudio Julio. Edemar Cid Ferreira é preso preventivamente. *Consultor Jurídico*. 26 mai. 2006.
- TOGNONI, Reni. Mostra hi-tech celebra 50 anos de TV no Brasil. *O Globo*. São Paulo: 25 nov. 2000.
- UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2020. Disponível em: <ushmm.org>. Acesso em: 13 jul. 2020.
- VANDECARR, Paul. Creating an experience. Museum exhibition designer Ralph Appelbaum. *Inside Stories*, 23 nov. 2012.
- VENNO, Megan. *Interpreting Human Rights Tragedies: A Comparison of the United States Holocaust Memorial Museum and the Manzanar National Historic Site*. University of Pennsylvania, 2005.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott & IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VICINI, Magda Salete. *Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia*. *Comunicação e Educação*, ano XIV, n. 1, 2009, p. 24.
- VITAL, Danilo. STJ absolve Cesar Maia e Fundação Guggenheim de ilícitos ao planejar museu. *Revista Consultor Jurídico*. 17 ago. 2021.
- WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales*. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. 2018.

WESTERN LIVING MAGAZINE. *One question interview*: Ralph Appelbaum. 28 nov. 2014.

WOOD, Marcus. *Black Milk: imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America*. Oxford, 9 mai. 2013.

ZABALBEASCOA, Anatxu. Paulo Mendes da Rocha, o arquiteto que fez da cidade um museu. *El País*. São Paulo: 24 mai. 2021.

ZEIN, Ruth Verde. *Rio Cidade e Favela Bairro – De volta à cidade maravilhosa: a renovação do Rio de Janeiro busca superar a degradação urbana*. Arcoweb. out. 1996.

Capítulo 3. Museu da Língua Portuguesa

32 Bits. Disponível em: <<https://sitev4.32bits.com.br/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

ABD. Café com ABD: Reconstrução do Museu da Língua Portuguesa. 22 jun. 2021. Duração: 1h13min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g68v4IHSG7Q>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ALZUGARAY, Paula. Construtor de públicos. Responsável por mostras populares como a de Roberto Carlos, em São Paulo, e por trazer arte contemporânea de ponta ao País, o curador Marcello Dantas acredita em ações espetaculares como via de inserção social. *Istoé*, 05 abr. 2010.

AQUILA, Marcella. *A dimensão eletrônica e a síntese das artes em Le Corbusier*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2015. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

ARANTES, Otília.; VAINER, Carlos, e MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

AUTRAN, Paula. Cruz da discórdia na festa do descobrimento. *O Globo*. Porto Seguro: 2000.

BARATA, Germana. Entrevista: Jorge Wagensberg. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo: 2003, v. 55, n. 2, pp. 16-17.

BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.

BARROS, Isabela. Uma prova de amor pela arquitetura. *FIESP*. São Paulo: 27 ago. 2013.

BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.

BRAGA, Rita. *Museu da Língua Portuguesa: fases e indícios de singularidades nas atividades do núcleo educativo*. Dissertação (Mestrado em Educação). 2019. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo.

BRITTOS, Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Rede Globo: quarenta anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Ed. Paulus, 2005.

CAPOZOLI, Ulisses. Brasil projeta o Museu Aberto do Descobrimento. *O Estado de São Paulo*, 15 nov. 1993.

CARTA DE VENEZA. II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. ICOMOS. Veneza: mai. 1964.

CASTRIOTA, Leonardo. Paisagem cultural: novas perspectivas para o patrimônio. *Vitruvius*. São Paulo, ano 14, n. 162.02, nov. 2013.

CAVALCANTE, Rodrigo. Ralph Appelbaum. O designer americano conta como vem ajudando a tirar a imagem sisuda dos museus com atrações típicas de uma superprodução. *Revista Superinteressante*. 31 out. 2016.

CHAVES, Wilson Camilo e SILVA, Willian Pereira. Uma ética da psicanálise ou uma ética da transgressão? *Revista AdVerbum*, 4 (1). 2009, pp. 10-23.

COHN, Sérgio. *A verdade sobre o Museu da Língua Portuguesa*. Entrevista com Antônio Risério. 06 jun. 2019. Pensando Salvador do Futuro.

CONSUELO, Ivo. O Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz. *Revista ECA XI*. São Paulo: 11 out. 2006.

CULTURA E MERCADO. Língua Portuguesa na Estação da Luz. *Cultura e Mercado*. 25 fev. 2003.

DANTAS, Marcello. [Curador, designer e diretor artístico. Diretor principal e produtor da empresa Magnetoscópio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 07 out. 2021.

DANTAS, Pedro e MATTOS, Laura. Três se demitem da Cultura, e Gil questiona permanência. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo: 2004.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

DECRETO nº 1.874, de 22 de abril de 1996. Define e delimita a área correspondente à primeira descrição geográfica do Brasil, e dá outras providências. Presidência da República. 22 abr. 1996.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Marcelo Ricardo. Políticas Urbanas na Área da Luz: 40 anos de fracassos governamentais. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Políticas Públicas). 2015. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.

FERRAZ, Isa Grinspum e WISNIK, José Miguel. *Luz da Língua*. São Paulo: Bei Editora, 2021.

FINGUERUT, Silvia e SUKMAN, Hugo. *Fundação Roberto Marinho. 30 anos*. Rio de Janeiro: Goal, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. Fogo na centenária Estação da Luz destrói museu e mata funcionário. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21 dez. 2015.

FONSECA, Celene. In: Com ciência. 2001. O futuro incerto do Museu Aberto do Redescobrimento. *Revista Com Ciência*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2001.

FRACALOSSO, Igor. Clássicos da Arquitetura: Pavilhão Philips Expo 58/ Le Corbusier e Iannis Xenakis. *Archdaily*. s.d.

FRAGA, Felipe Vidal. *Idiomaterno. Museu da Língua Portuguesa. Estação da Luz. Vídeo de Apresentação*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2LNopxcBVms>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Persona em foco. Bia Lessa*. Duração: 56min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkFFlw_akNI>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Disponível em: <www.robertomarinho.com.br>. Acesso em: 08 jul. 2019.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2011.

- GRAÇA, Larissa Torres & BASTO, Lucia. Arquitetura: o repensar do monumento a partir de dois incêndios. In: FERRAZ & WISNIK. *Luz da Língua*. São Paulo: Bei Editora, 2021.
- GRINSPUM, Isa. [Socióloga e curadora do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, via *Google Meets*, em 24 set. 2021.
- GOOGLE ARTS AND CULTURE. *Estação da Luz: 120 anos*. Exposição virtual. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/RAURhHm2wnzbIq?hl=pt-BR>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- GRUNOW, Evelise. Museu de dupla escala. *Projeto Design*, n. 428. dez. 2015.
- GRUNOW, Evelise. Estações ferroviárias são convertidas em espaços culturais. Obras renovam áreas degradadas em duas capitais. *Revista Projeto Design*, ed. 315, mai. 2006, pp. 40-51.
- HADDAD, Naief. Museu da Língua Portuguesa, que volta a funcionar em São Paulo, surgiu com homem de números. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29 jul. 2021.
- HUGHES, Philip. *Exhibition Design*. Londres: Laurence King, 2015
- HUYSEN, Andreas. *Escape from amnesia*. The museum as mass medium. In: *Twilight memories*. Marking time in a culture of amnesia. Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 13-31.
- INFOPEDIA. Dicionários Porto Editora. *Museu da Língua Portuguesa*. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$museu-da-lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$museu-da-lingua-portuguesa)>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002,
- JORNAL A TARDE. *Anai-BA reitera crítica ao Museu do Descobrimento*. Salvador: 2 mar. 1998.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Problemas teóricos de restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- LESSA, Bia (2021a). [Diretora teatral, designer e curadora]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 28 ago. 2021.
- LESSA, Bia (2021b) Paulo Mendes da Rocha é alguém que constrói, como pode criar rombo? *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 mai. 2021.
- LUPO, Bianca Manzon. O conceito de fato museal e o Museu da Língua Portuguesa. *Brazilian Journal of Development*, 2020, v.6, pp. 90437-90461.
- LUPO, Bianca Manzon. *O museu contemporâneo: arquitetura, museografia e patrimônio imaterial*. Trabalho Final de Graduação. 2015. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.
- LUPO, Bianca Manzon e NUVOLARI, Meriellen. *Contextual ou flexível? Aproximações projetuais ao design de exposições imersivas na contemporaneidade*. Trabalho apresentado ao evento "Patrimônio 4.0.: conectando dimensões da realidade". Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2022.
- MASSABKI, Paulo Henrique Bernardelli. *Centros e museus de ciência e tecnologia* (Dissertação de Mestrado). 2011. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MAFRA, Priscila Zanganatto. *Museu da Língua Portuguesa: fruição e aprendizagem na relação interativa*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). 2011. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *O Campo do Patrimônio Cultural: uma Revisão de Premissas*. In: I Fórum Nacional de Patrimônio Cultural. Conferência Magna, 1996, vol. 1, pp. 25-39.

MENEZES, Cynara. Cruz de Mario Cravo causa polêmica na Bahia. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23 mar. 2000.

MENEZES, Natassja. *O boom de museus interativos no Rio de Janeiro: linguagem e democratização da cultura*. Monografia (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo). 2011. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

MOREIRA, Gabrielle da Costa. *Cidade, Cultura e Resistência. O novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Cultura Carioca*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). 2018. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/>>. Acesso em: 04 nov. 2020.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Plano Museológico*. São Paulo: 2019.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *O restauro do Museu da Língua Portuguesa*. Duração: 1h9min. 11 set. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=unDSC2wQDGk>>. Acesso em: 27 set. 2021.

NASCIMENTO, Evandro. Traduzindo Haroldo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, 2011, pp. 25-42.

PEREIRA, Giovana. *Quando língua é patrimônio?* Políticas de patrimônio e de promoção da diversidade linguística no contexto do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). 2017. Dissertação (Mestrado Profissional do IPHAN). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro.

PFEIFFER, Claudia. *Língua em museu: institucionalização de um nós no recobrimento de um resto histórico*. Letras. Santa Maria: v. 23, n.46. 2013, pp. 225-244.

PINHO, Roberto Costa. [Antropólogo, idealizador do Museu Aberto do Descobrimento e criador da Fundação Quadrilátero Ferrífero]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 25 nov. 2020.

PINHO, Roberto. *O Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce*. Fundação Quadrilátero Ferrífero. São Paulo: 1994.

PORTAL DA CULTURA. *Discurso do ministro Gilberto Gil no Museu da Língua Portuguesa*. 20 mar. 2006. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=997>>. Acesso em: 11 set. 2021.

PUC-SP. *Arte Cidade*. São Paulo: 1997. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/artecidade/creditos.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

RALPH APPELBAUM ASSOCIATES. Disponível em: <<https://raai.com/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

RALPH APPELBAUM ASSOCIATES. Caderno de museografia. Material concedido pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha, fev. 2004.

RISÉRIO, Antônio. [Antropólogo e historiador. Participou da concepção do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 18 set. 2020.

RISÉRIO, Antônio. Fundamentos para um museu da língua portuguesa. 2004. In: FERRAZ, Isa Grinspum e WISNIK, José Miguel. *Luz da Língua*. São Paulo: Bei Editora, 2021.

ROCHA, Paulo Mendes da. A Pinacoteca do Estado. In: A PINACOTECA DO ESTADO. São Paulo: Banco Safra, 1994. pp. 14-17.

ROCHA, Paulo Mendes da. *América, cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- ROCHA, Pedro Mendes da. [Arquiteto, participou do projeto do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, no Studio Arte 3 (São Paulo), em 28 abr. 2015.
- ROCHA, Pedro Mendes da. [Arquiteto, participou do projeto do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 16 out. 2020.
- ROCHA, Pedro Mendes da e ROCHA, Paulo Mendes da. *Museu da Língua Portuguesa. Estação da Luz*. 2006. Apresentação Powerpoint.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro et. al. *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [livro eletrônico]. 1 ed. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.
- RODRIGUES, Luís Filipe. *Palimpsesto urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2016. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SANTOS, Wilhmar Benevides da Silva Alves. *A linguagem política dos espaços museais*. Revista de Arte, Mídia e Política. São Paulo: 2019, v. 12, n. 34, pp. 53-77.
- SASSEN, Saskia. *As cidades na economia mundial*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- SEVERIANO, Ana Paula. *Quem vive de futuro é museu*. Revista Galileu. s.d.
- SOBRINHO, José. *A língua é o que nos une*. Língua, sujeito e Estado no Museu da Língua Portuguesa. Tese (Doutorado em Linguística). 2011. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha*. Horizonte Urbano. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.
- SOUKEF, Antonio Junior. *Cem anos Luz*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2000.
- SOUZA, Hamilton Octavio de. *Brasil 500 anos: as polêmicas de uma data histórica*. Teoria e Debate, ed. 44, 10 mai. 2000.
- SPTURIS. Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.spbairros.com.br/museu-da-lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 07 abr. 2022.
- SUPERUBER. Disponível em: <<https://www.superuber.com.br/>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- TAAL MUSEUM AND MONUMENT. Disponível em: <<https://www.taalmuseum.co.za/>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- TADDEI, Angela. Língua, patrimônio, museu. 36° Encontro Anual da ANPOCS, s.d.
- TEXTO & IMAGEM. Isa Grinspum Ferraz. s.d. Disponível em: <<https://www.textoeimagem.com.br/>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- VIANA, Lídia Quieto. *Arquitetura entre conexões contemporâneas: o concurso para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Arquitetura). 2014. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- WAGENSBERG, Jorge. *The "total" museum: a tool for social change*. In: História, Ciências, Saúde - Manguinhos. Barcelona: 2005, v. 12, pp. 309-321.
- WAGENSBERG, Jorge. *Hands on: in this museum, touching is the rule*. In: UNESCO Courier. Dez. 2006a. pp. 14-15.
- WAGENSBERG, Jorge. *Cosmocaixa*. The total museum. Through conversation between architects and museologists. Barcelona: Sacyr, 2006b.

ZILIOOTTO, Elizabeth Maria. *A leitura do Museu da Língua Portuguesa à luz de uma concepção de texto*. Dissertação (Mestrado em Letras). 2009. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.

ZUKIN, Sharon. *The cultures of the cities*. Cambridge: Wiley-Blackwell, 1995.

Capítulo 4. Museu do Futebol

AGÊNCIA ESTADO. *CBF inaugura sua nova sede na Barra da Tijuca*. Rio de Janeiro: 04 jun. 2014.

ALFONSI, Daniela. [Diretora técnica do Museu do Futebol]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, no Museu do Futebol, em 29 mar. 2017.

ARAÚJO, Inácio. Crítica 'Linha de Passe'. Filme se opõe ao 'cinema de pobre'. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 05 set. 2008.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira e FELIPINI, Kátia. *Planejamento Museológico. Museu do Futebol*. São Paulo: ADM Museologia e Educação Ltda. Abr. 2007.

A VIDA NO CENTRO. *Sem Tobogã, Novo Pacaembu terá café, restaurantes e e-sports*. São Paulo: 01 jul. 2021. Disponível em: <<https://avidanocentro.com.br/cidades/novo-pacaembu-reforma/>>. Acesso em: 15 set. 2021.

AZEVEDO, Clara e ALFONSI, Daniela. *A patrimonialização do futebol: notas sobre o Museu do Futebol*. Revista de História. São Paulo: 2010, pp. 275-292.

BARÇA STADIUM TOUR & MOUSEUM. Disponível em: <<https://www.fcbarcelona.com/en/club/camp-nou/tour>>. Acesso em: 23 set. 2021.

BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.

BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.

BASTO, Lucia. A superintendente da Fundação Roberto Marinho o fala sobre a implantação do MIS, do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio de Janeiro. *Revista Projeto Design*. 15 abr. 2011.

BASTOS, Maria Alice Junqueira & ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BERCI, Plácido; MAUES, Pedro e CONDE, Vinícius. *O gigante sem dono*. Documentário. Duração: 30min. 2012.

BLOCH, Arnaldo. O rio renasce no berço do cais. *O Globo*, 25 mar. 2001.

BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas*. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967. São Paulo: SENAC/ UNESP, 2014.

CBF. *Museu da CBF: conheça a história vitoriosa do futebol e da Seleção Brasileira*. Rio de Janeiro: 28 out. 2014.

CENTRO DE REFERÊNCIA DO FUTEBOL BRASILEIRO (CRFB). Disponível em: <<https://museudofutebol.org.br/crfb/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

CHING, Francis; JARZOMBK, Mark & PRAKASH, Vikramaditya. *História global da arquitetura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

CIFUENTES, Adolfo. *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. Tese (Doutorado em Artes). 2011. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

CLAUDIO, Ivan. *Beleza Asiática. Os Guerreiros de Xian e os Tesouros da Cidade Proibida*, em São Paulo, traz estátuas do fabuloso exército em terracota e peças que contam a história da China Imperial. *Istoé*. 19 fev. 2003.

CYPRIANO, Fabio. *Maracanã ganha museu da arte do futebol*. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03 abr. 2001.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

DIETZ, Thomas Walter. *Exposições de moda no Brasil – um estudo de caso: “Fashion Passion – 100 anos de Moda na Oca”*. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio e TÁVORA, Maria Luisa. *Estado de Alerta! Livro 3. Anais do Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores*. Niterói: PGCCA-UFF, 2018.

ESTÁDIO CENTENARIO. Disponível em: <<https://www.expedia.com.br/Estadio-Centenario-Montevideo.d6114120.Guia-de-Viagem>>. Acesso em: 23 set. 2021.

EVERS, Bernd. *Teoria da arquitetura*. Do Renascimento aos dias de hoje. Colônia: Taschen, 2015.

FAVORETTO, Lucas. *Pacaembu: o palco das emoções*. Documentário. Duração: 30 min. 26 nov. 2013.

FELIPE, Leandra. *José Maria Marin é condenado a quatro anos de prisão nos Estados Unidos*. *Agência Brasil*: 22 ago. 2018.

FERNANDES, Sílvia. Daniela Thomas. *Retrato*. *Revista Olhares*, 2015.

FERNANDES, Ricardo Alberton. *Perspectivas Expográficas Contemporâneas: as exposições do Museu da Imigração do Estado de São Paulo e do Museu do Futebol e suas contribuições para a apresentação da temática museológica*. Dissertação (Mestrado em Museologia). 2017. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo. São Paulo.

FGV-CPDOC. *Caio Luiz Cibella de Carvalho*. s.d.

Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/caio-luis-cibella-de-carvalho>>. Acesso em 23 set. 2021.

FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa. *Expografia contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas*. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). 2011. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

FLÓRIDO, Isabela. *Museu de esportes Mané Garrincha. Aventuras na História*. 01 jul. 2007.

G1. 'Fiquei impressionado', diz Pelé sobre Museu do Futebol. *Globo.com*. São Paulo: 29 set. 2008.

GLOBOESPORTE. *CBF inaugura sede com nome de Marin e Museu no Rio de Janeiro*. *Globoesporte.com*. Rio de Janeiro: 04 jun. 2014.

GORSKI, Joel. *Reciclagem de uso e preservação arquitetônica*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). 2003. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2011.

GRECA, Rafael. *Por que os 500 anos*. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2000.

- GUERRA, Abílio. *Museu do Futebol: uma pedagogia do olhar*. Projetos. São Paulo: ano 11, n. 122, Vitruvius, fev. 2011.
- HUGHES, Philip. *Exhibition Design*. Londres: Laurence King, 2015.
- INSTITUTO BARDI. Disponível em: <<https://portal.institutobardi.org/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA. *Museu do Futebol*. São Paulo: Banco Safra, 2014
- ITAÚ CULTURAL. *Perspectivas: entre a Caixa Preta e o Cubo Branco*. 16 mar. 2021. Aula aberta. Curso on-line de Cenografia e Expografia. Duração: 2h05min30s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_UXZe76UycM>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- KAZ, Leonel. [Jornalista, curador do Museu do Futebol, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Dan Galeria, em 18 mar. 2015.
- KAZ, Leonel. *Museu do futebol: a experiência da palavra*. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29 set. 2009.
- KAZ, Leonel. *Museu do Futebol: um museu-experiência*. São Paulo: ID Brasil Cultura, 2014.
- KAZ, Leonel e MÁXIMO, João. *Brasil: um século de futebol, arte e magia*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006.
- KONCHINSKI, Vinicius. CBF desiste de construir sede em terreno da Barra e já negocia novo local para se instalar. *UOL Esporte*. Rio de Janeiro: 21 jun. 2012.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Problemas teóricos de restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- LEME, Carlos Câmara. Milhões para recuperar as cidades portuguesas no Brasil. *Ípsilon Portugal*. 28 jun. 1999.
- LIMA, Carolina Praça. *Estádio do Pacaembu 70 anos*. Documentário. Duração: 13 min. 2013. 17 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLhCAj1wBjo>>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo*. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LUPO, Bianca Manzon. *Estádio do Pacaembu: do palco de emoções ao gigante sem dono*. *Revista CPC*, (24), 2017, pp. 107-133.
- LUPO, Bianca Manzon. *O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2018. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MACCARI, Aline. *Fashion Passion*. TV Globo SP. 2005. Duração: 2min33s. Acesso em: 16 ago. 2022.
- MARTÍNEZ, Ascención Hernández. *De museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI*. *Artigrama*, 2013, n. 28, pp. 29-54.
- MEDIAPROEXHIBITIONS. 2021. Disponível em: <<https://mediaproexhibitions.com/en/index>>. Acesso em: 23 set. 2009.
- MIGLIORE, Ico. *New narrative spaces*. In: CRESPI, Luciano. *Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design*. IGI Global, 7 fev. 2020.
- MOLES, Abraham. *O kitsch. A arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONOLITO. *Mauro Munhoz*. *Revista Monolito*, n. 9, jun. 2012.

MOREIRA, Gabrielle da Costa. *Cidade, Cultura e Resistência. O novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Cultura Carioca*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). 2018. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

MOURA, Elton Alisson de. *Os novos museus e exposições científicas e culturais interativas no Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

MUNIZ, Diógenes. Após confusão na estreia, 'Dinos na Oca' bate recorde. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2006.

MUNHOZ, Mauro. Entrevista concedida em 16 mar. 2015.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Plano Museológico*. São Paulo: 2019.

MUSEU SELEÇÃO BRASILEIRA. 2021. Disponível em: <https://riotur.rio/que_fazer/museu-selecao-brasileira-3/>. Acesso em: 23 set. 2009.

MUSEU DO FUTEBOL. *Caderno de museografia*. Anteprojeto. São Paulo: fev. 2007. Material concedido pelo arquiteto Felipe Tassara.

MUSEU DO FUTEBOL. *Caderno de museografia*. São Paulo, dez. 2006. Material concedido pelo arquiteto Felipe Tassara.

MUSEU DO FUTEBOL. *Plano Museológico*. São Paulo: 2021.

NESBITT, Kate. (Org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio e TÁVORA, Maria Luisa. Estado de Alerta! Livro 3. Anais do Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores. Niterói: PGCCA-UFF, 2018.

OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. *Arquitetura em São Paulo na era Vargas: o Art Déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-45)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2009. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

PORTO, Mayla Iara. Impressionantes guerreiros de terracota. *Revista Ciência e Cultura*, vol. 55, nº 2. São Paulo: 2003.

SÁ, Clarice. Museu do Futebol deixará visitante 'suado', promete curador. *GI*. São Paulo: 20 dez. 2006.

SÁNCHEZ, Natália Padilha. *A invenção da Barra da Tijuca: a anticidade carioca*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2009. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.

SANTACANA, Joan e PIÑOL, Carolina Martín. *Manual de Museografía Interactiva*. Gijón: Trea, 2010.

SÃO PAULO (Estado). Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Processo de Tombamento. Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, n. 2688188, de 13 de julho de 1988.

SISEM-SP. *Museu do Futebol: visita ao túnel do antigo vestiário do Pacaembu*. São Paulo: 18 abr. 2018.

SYKES, Krista (Org.) *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TASSARA, Felipe. [Arquiteto responsável pelo projeto museográfico do Museu do Futebol e MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, no escritório T+T, em 30 ago. 2018.

TEIXEIRA, Ricardo, cf. UOL Esporte. *CBF lança pedra fundamental de nova sede no Rio de Janeiro*. São Paulo: 28 set. 2009.

THOMAS, Daniela e TASSARA, Felipe. [Cineasta e arquiteto, responsáveis pelo projeto museográfico do Museu do Futebol e MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Leticia Carmo, via Zoom, em 29 abr. 2021.

VIAJA BI! *SP ganha linha circular turismo hop on hop off Sightseeing*. 25 ago. 2015.

WAGENSBERG, Jorge. *El gozo intelectual: teoria y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Ciudad de México: Tusquets Editores, 2007.

WENZEL, Marianne e MUNHOZ, Mauro. *Museu do Futebol: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

Capítulo 5. Paço do Frevo

ARCOWEB. Bia Lessa: Museografia e Expografia do Paço do Frevo, Recife. *Arcoweb*, 01 abr. 2014.

BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via Google Meets, em 29 set. 2021.

BASTOS, Maria Alice Junqueira & ZEIN, Ruth V. 2015. *Reciclagens, Espaços de Cultura e Cidade*, in: Brasil: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

CARBONARA, Giovanni. *Architettura d'oggi e Restauro: un confronto antico-nuovo*. Torino: UTET Scienze Tecniche, 2013.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha. *Plano Museológico Paço do Frevo*. Recife: 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2012.

ESPOSITO, Daniella Felipe. *Intervenções no Bairro do Recife Sob a Lógica do City Marketing: O Caso do Projeto Porto Novo*. Mestrado (Dissertação em Desenvolvimento Urbano). 2017. Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal do Pernambuco. Recife.

ESTEVES, Leonardo & SANTOS, Luiz. *Frevo, Memória e Patrimônio*. Recife: IDG, 2018.

FERNANDES, Daniela. Unesco torna frevo pernambucano patrimônio da humanidade. *BBC Brasil*. Paris: 05 dez. 2012.

GURGEL, Geraldo. Dia do Frevo, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. *Ministério do Turismo*. 14 set. 2018.

HOLANDA, Luciana de. *Registro do patrimônio cultural imaterial: mais uma estratégia de agregação de valor à oferta turística?* In: V Seminário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Turismo, 2008

IPATRIMONIO. *Pernambuco – Frevo*. s.d. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/pernambuco-frevo#!/map=38329&loc=-8.064193099999995,-34.8781517,17>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

L'AMOUR, Ronaldo. [Arquiteto e urbanista, participou do projeto do Paço do Frevo]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 22 jun. 2021.

LESSA, Bia. [Diretora teatral, designer e curadora]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via Google Meets, em 28 ago. 2021.

LYRA, Carla Elizabeth Pereira. *Cartografias da Mangueira: Cultura e Memória no Bairro do Recife*. Tese (Doutorado em Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2016.

MARKMAN, Luna. Paço do Frevo abre as portas no Bairro do Recife e agrada visitantes. *GI*. 9 fev. 2014.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada*. Ensaio sobre arquitetura contemporânea. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

MONTANER, Josep Maria e MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e Política: Ensaio para Mundos Alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAÇO DO FREVO. Disponível em: <<https://pacodofrevo.org.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PINHO, Roberto Costa. [Antropólogo, idealizador do Museu Aberto do Descobrimento e criador da Fundação Quadrilátero Ferrífero]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 25 nov. 2020.

PREFEITURA de Recife. Comissão pernambucana viaja para Paris em defesa do Frevo como Patrimônio da Humanidade. *Portal da Prefeitura de Recife*. Recife: 03 dez. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ROSADA, Matheus. *Restauração: questões de cor*. s.d. 33p. Disponível em: <https://www.academia.edu/7587960/Restauracao_questoes_de_cor>. Acesso em: 29 jun. 2021.

SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. *A patrimonialização das culturas populares*. Visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano. Dissertação de Mestrado em Antropologia. 2010. Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

SOUZA, Ana Carina Calixto. *“Porto Novo Recife” para quem? Um estudo acerca da refuncionalização turística de uma área portuária sob uma perspectiva discursiva*. Dissertação (Mestrado em Hotelaria e Turismo). 2019. Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

ZANCHETI, Sílvio Mendes e LACERDA, Norma. A revitalização de áreas históricas como estratégia de desenvolvimento local: avaliação do caso do Bairro do Recife. *Revista Econômica do Nordeste*. Fortaleza: v. 30, n. 1, 1999, pp. 8-24.

Capítulo 6. MIS-Copacabana

AD INTERVIEWS. Charles Renfro. Archdaily. 29 mai. 2013. Duração: 14min. Disponível em: <AD Interviews: Charles Renfro | ArchDaily>. Acesso em: 26 ago. 2021.

AMORIM, Diego. Governo retoma obras do Museu da Imagem e do Som, em Copacabana, com data de entrega para fim de 2022. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 dez. 2021.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2015.

BARIFOUSE, Rafael. Sete anos atrasado, maior projeto financiado pela Lei Rouanet custará mais que o dobro do previsto. *BBC News*. Rio de Janeiro: 11 mai. 2019.

BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.

BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.

BRASIL ARQUITETURA. Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/#>>. Acesso em: 28 set. 2021.

BRISO, Caio Barretto. O destino do batalhão. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 05 jun. 2017.

BRITO, Carlos & BOECKEL, Cristina. Ex-governador Sérgio Cabral é preso pela PF na Zona Sul do Rio. *Gl*. Rio de Janeiro: 17 nov. 2016.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CARNEIRO, Júlia Dias. Para Copa, Olimpíada ou quando? O museu 'elefante branco' parado há mais de dois anos no Rio. *BBC News*. Rio de Janeiro: 02 jul. 2018.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

CANAL DO YOUTUBE – FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. *MIS – Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro*. 06 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Baj0AET3Ni0>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

CONCURSOS DE PROJETO. *Concurso internacional Museu da Imagem e do Som Rio de Janeiro*. ago. 2009. Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2009/08/07/concurso-mis-rj-finalistas/>>. Acesso em: 01 out. 2021.

DANIEL LIBESKIND. Disponível em: <<https://libeskind.com/work/>>. Acesso em: 28 set. 2021.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB. *Hugo Sukman*. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/personalidade/hugo-sukman/>>. Acesso em: 11 out. 2021.

DILLER SCOFIDIO + RENFRO. Disponível em: <www.dsrny.com>. Acesso em: 26 ago. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Carinhoso. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70906/carinhoso>>. Acesso em: 11 out. 2021.

ESTÚDIO GRU. Disponível em: <<http://estudiogru.com.br/>>. Acesso em: 23 set. 2021.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017.

Gl. Ibirapuera festeja 50 anos de Bossa Nova com exposição na Oca. *Gl*. São Paulo: 08 jul. 2013.

GOMES, Marcelo. Cabral é condenado a mais 17 anos de prisão por receber R\$78 milhões em propina da Odebrecht. *Globonews*. Rio de Janeiro: 31 mai. 2022.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2019.

GRUNOW, Evelise. *Bernardes + Jacobsen*. Rio de Janeiro: Viana e Mosley Editora, 2010.

HAYEK, Thais Fernanda Martins. *Entre o novo e o atemporal: a sonoridade plástica de Fantasia*. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). 2014. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.

ÍNDIO DA COSTA, Luiz Eduardo. [Arquiteto responsável pela nacionalização e detalhamento da obra do MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via e-mail, em 13 out. 2021.

INHOTIM. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: 28 set. 2021.

- ISAY WEINFELD. Disponível em: <<https://www.isayweinfeld.com/>>. Acesso em: 28 set. 2021.
- JACOBSEN, Bernardo [Arquiteto responsável pelo projeto do MAR]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 14 out. 2021.
- JULIÃO, Rafael. *Infinitamente pessoal: Caetano Veloso e sua Verdade Tropical*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- KAMITA, João Masao. A catedral do século XXI: o caso do novo MIS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 115.02, Vitruvius, dez. 2009.
- LIMA, Ludmilla de. Paulo Jacobsen, o arquiteto que desenha na imaginação e, além de casas e museus, cria ovelhas. *O Globo*. Rio de Janeiro: 15 jun. 2013.
- LIMA, Patricia. Governo prevê inauguração do Novo Museu da Imagem e do Som até o final de 2022. *Diário do Rio*. Rio de Janeiro: 07 mai. 2022.
- MAGNAVITA, Cláudio. Crise interrompe obras da nova sede do Museu da Imagem e do Som no Rio. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 21 jan. 2016.
- MENCHEN, Denise. MIS terá projeto inspirado em Burle Marx. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11 ago. 2009.
- MEROLA, Ediane. Pedra fundamental do novo Museu da Imagem e do Som é lançada em Copacabana. *O Globo*. Rio de Janeiro: 19 jan. 2010.
- MIGLIORE, Ico. *New narrative spaces*. In: CRESPI, Luciano. Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design. IGI Global, 7 fev. 2020.
- MIS. *MIS. Museu da Imagem e do Som (Virtual Tour with English Subtitles)*. 21 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>>. Acesso em: 11 out. 2021.
- MONOLITO. *Bernardes + Jacobsen*. Revista Monolito, n. 13. Mar. 2013.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MOREIRA, Gabrielle da Costa. *Cidade, Cultura e Resistência. O novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Cultura Carioca*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). 2018. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- MOURA, Eduardo. Governo Bolsonaro rejeita contas da Fundação Roberto Marinho em projeto do MIS. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 jul. 2021.
- NADIN, Juliana. Megaexposição na Oca mapeia o estilo bossa nova. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 jul. 2008.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. [Físico e curador do Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, no Museu do Amanhã, em 28 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.
- O GLOBO. *Rio de Janeiro: Capital Mundial da Arquitetura*. 27 ago. 2019. Duração: 20min30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eleb-ANt0SI>>. Acesso em: 08 abr. 2022.
- PONTES, Ana Paula. [Arquiteta e Urbanista, coordenadora da equipe local de desenvolvimento e acompanhamento da obra do MIS-R], em Copacabana (Índio da Costa A.U.D.T)]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 04 jun. 2021.
- PROJETO DESIGN. Conteúdo Ulma: fachada ventilada de concreto polímero no MIS/RJ. *Revista Projeto Design*, 01 fev. 2016.

- PROJETO DESIGN. *Diller Scofidio + Renfro: Museu da Imagem e do Som*, Rio de Janeiro. 16 mar. 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- REVISTA ÉPOCA. Chiado do sotaque carioca se torna patrimônio cultural imaterial do Rio. *Revista Época*. Rio de Janeiro: 30 jun. 2015.
- RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio*. Pesquisa e documentação do IPHAN. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.
- RODRIGUES, Léo. Obras do Museu da Imagem e do Som do Rio serão retomadas. *Revista Museu*. 24 ago. 2018.
- ROSSINI, Maria Clara. *Fantasia: um dos maiores riscos já corridos pela Disney*. Jornalismo Júnior. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 11 jul. 2018.
- ROWE, Collin e SLUTZKY, Robert. Transparência Literal e Fenomenal. *Revista Gávea*. RJ: 1985, pp. 33-50.
- SANT'ANA, Ana Cecília Lima. *Expansões do espaço-museu: articulações entre museu, arquitetura e cidade*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). 2018. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- SCHEEREN, Rodrigo. *Diagrama, dobra e parâmetro: assimilação de conceitos filosóficos e tecnologias digitais na arquitetura contemporânea*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Carlos.
- SEGRE, Roberto. *Museus brasileiros*. Brazilian Museums. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- SÉRGIO CABRAL FILHO. *Sérgio Cabral. Mutirão para salvar o acervo do Museu e da Imagem do Som*. 24 set. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2CaVLVMwlqo>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- SECEC-RJ. *MIS. Museu da Imagem e do Som*. 29 mai. 2019. Disponível em: <<http://cultura.rj.gov.br/tag/mis/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- SHIGERU BAN ARCHITECTS. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792780/em-foco-shigeru-ban>>. Acesso em: 28 set. 2021.
- SHOWLIVRE. *Bossa Nova: Marcello Dantas fala sobre o conceito da Bossa na Oca*. 14/01/2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLhylSeiejU>>. Acesso em 03 fev. 2021.
- STRECKER, Márion. O Museu Carmen Miranda será fechado, o velho MIS vai perder a sede da Praça XV e o novo MIS de Copacabana não terá reserva técnica. *Revista Select*. 13 jul. 2016.
- THOMAS, Daniela e TASSARA, Felipe. [Cineasta e arquiteto, responsáveis pelo projeto museográfico do Museu do Futebol e MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Letícia Carmo, via Zoom, em 29 abr. 2021.
- VALAREZO, Max; SILVA, Ana Caroline; VARELA, Edu & NETO, Pedro. *Fantasia: quando a Disney ousou ser experimental. Entre Planos*, 2016.
- VEJA RIO. Museu da Imagem e do Som está 75% concluído e abre no fim de 2022. *Veja Rio*. Rio de Janeiro: 06 mai. 2022.
- VIANNA, Luiz Fernando. Futurista, MIS do Rio olha para o passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 22 abr. 2010.

XIMENES, Naíza. Obras do Museu da Imagem e do Som são retomadas em Copacabana. *AECWEB*. Rio de Janeiro: 09 dez. 2021.

Capítulo 7. Museu de Arte do Rio

ALMEIDA, Elisângela. Pequena África: lugar de luta contra a escravidão no porto. *Comunicar*. 10 set. 2017.

ALMEIDA, João Francisco Gallo. *Edifícios icônicos e lugares urbanos*. Dissertação (Mestrado em Teoria, história e crítica da arquitetura). 2012. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

ALMEIDA, Karina & RIBEIRO, Rosina. *Museu de Arte do Rio: uma Abordagem do Valor Patrimonial*. 3º Congresso Iberoamericano y XI Jornada Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio. 15 out. 2013.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2015.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira. Desenho, canteiro e renda da forma*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 2010. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

ARQ FUTURO. *Mesa 2: Arquitetura e transformação urbana*. 04 jul. 2014. Duração: 2h26min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=38brZJxwdLU>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

ARQ FUTURO. *Washington Fajardo*. s.d. Disponível em: <<https://arqfuturo.com.br/colunista/washington-fajardo>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BALSINI, André Reis. *Museu de Arte do Rio (MAR). Um híbrido na Praça Mauá*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.01. Vitruvius, out. 2015.

BARATTO, Romulo. *Rio de Janeiro é a primeira paisagem cultural urbana declarada Patrimônio Mundial da UNESCO*. *Archdaily*, 17 dez. 2016.

BARBON, Júlia. *Artistas e visitantes fazem 'abraço' em defesa do Museu de Arte do Rio*. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 nov. 2019.

BARBOSA, Antônio Agenor. *Morro da Conceição: a geografia da cordialidade*. *Vitruvius*. Rio de Janeiro, ano 06, mar. 2006.

BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.

BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.

BERNARDES ARQUITETURA. Disponível em: <<https://www.bernardesarq.com.br/>>. Acesso em: 22 nov. 2021

BERNARDES + JACOBSEN. *Roteiro Gráfico para o desenvolvimento do projeto para a cobertura fluida*. MAR – Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro: 31 abr. 2011.

BOTTARI, Elenilce. *Hospital da Polícia Civil no Centro é desativado*. *O Globo*. Rio de Janeiro: 03 mai. 2011.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2004.

BRASILEIRO, L. e MATOS, J. M. E. *Revisão Bibliográfica: reutilização de resíduos na construção e demolição na indústria da construção civil*. *Cerâmica* 61 (2015), pp. 178-179.

BROADBENT, Geoffrey. *Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura*. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013, pp. 141-161.

BUROCCO, Laura. Designing Politics: Designing Respect - poder e alteridades dentro de parcerias culturais internacionais. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, vol. 53, n. 3, 2017, pp. 400-412.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CÂNDIDO, Stella de Oliveira. Arquitetura sustentável é questão de bom senso. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 147.02, Vitruvius, ago. 2012.

CARDOSO, Afrodite; GALLATO, Sérgio e GUADAGNIN, Mario Ricardo. Estimativa de geração de resíduos da construção civil e estudo de viabilidade de usina de triagem e reciclagem. *Revista Brasileira de Ciências Ambientais*, n. 31 mar. 2014.

CARPO, Mario. *The digital turn in architecture (1992-2012)*. Twenty Years of digital design. Londres: Willey, 2013.

CAU BR. Rio de Janeiro será primeira Capital Mundial da Arquitetura, decide UIA. *CAU BR*. 18 mai. 2018.

COMITÊ Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. *Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão*. Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: nov. 2015.

CORREIO BRAZILIENSE. *Quatro exposições marcam a inauguração do novo Museu de Arte do RJ*. Rio de Janeiro: 01 mar. 2013.

COSTA, Flávia. *Nas tramas da revitalização: conflitos e movimentos na zona portuária do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). 2016. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos.

CRISTINA, Lana. Museu de Arte do Rio atrai 3 mil pessoas no primeiro dia de exposição grátis. *Agência Brasil*. Rio de Janeiro: 05 mar. 2013.

CYPRIANO, Fabio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. *Folha de São Paulo*. Rio de Janeiro: 28 fev. 2013.

DALE, Joana. Conheça o trabalho do arquiteto Bernardo Jacobsen. *O Globo*. Rio de Janeiro: 10 mar. 2013.

DANTAS, Marcello. [Curador, designer e diretor artístico. Diretor principal e produtor da empresa Magnetoscópio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 07 out. 2021.

DAVID, Flavia. Cidade Maravilhosa comemora 448 anos nas ondas do novo MAR. *Rio Prefeitura*. Rio de Janeiro: 01 mar 2013.

DAVID, Flávia. Museu de Arte do Rio é primeiro equipamento cultural do projeto Porto Maravilha a ser entregue. *Prefeitura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 01 mar. 2013.

DELAQUA, Victor. *Em construção: MIS Copacabana/ Diller Scofidio + Renfro*. s.d.

DOMINGUES, Patrícia Selada Lameiro. *Autoria e arquitetura*. Autonomia disciplinar e o arquiteto hoje. Dissertação (Mestrado em Crítica de Arte e Arquitetura). 2012. Universidade de Coimbra.

EVERS, Bernd. *Teoria da arquitetura*. Do Renascimento aos dias de hoje. Colônia: Taschen, 2015.

FABRIS, Valerio. Washington Fajardo: “a agenda do país tem que ser a cidade do cotidiano”. *Revista Bares & Restaurantes*, fev. 2017.

FARROCO, Deca. Arquitetura de Museus e Sustentabilidade. MAR e Museu do Amanhã. Comunicação oral. *Workshop Arquitetura e Técnicas Museográficas*. São Paulo: 2016.

FGV Projetos. *Entrevista com Washington Fajardo*. s.d. Disponível em: <<https://fgvprojetos.fgv.br/noticias/entrevista-com-washington-fajardo>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

FLACH, Leonardo. O jeitinho brasileiro: analisando suas características e influências nas práticas regionais. *Revista Gestão e Planejamento*, v. 12, n.3. Salvador: 2012, pp. 499-514.

FOSTER, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017.

G1 Rio. Rio recebe título de primeira Capital Mundial da Arquitetura pela UNESCO. *G1 Rio*. Rio de Janeiro: 18 jan. 2010.

G1. *Zona portuária do Rio vai ganhar museu de arte*. Rio de Janeiro: 01 jun. 2010.

GBC Brasil. Brasil ocupa o quarto lugar no ranking mundial de construções sustentáveis certificadas pela ferramenta internacional LEED. GBC Brasil. 2018.

GBC Brasil. Você sabe quais são as tipologias da certificação LEED? Conheça aqui. GBC Brasil. 18 fev. 2021.

GIOIA, Mario & MARTÍ, Silas. Leia íntegra da entrevista com o curador Paulo Herkenhoff. Fórum Permanente, 29 jan. 2008.

GIROTO, Ivo. O Museu de Arte do Rio. Diálogos entre Tempos e Espaços. *Revista Prumo*, v.3, n.4, out. 2018.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2011.

GRUNOW, Evelise. *Bernardes + Jacobsen*. Rio de Janeiro: Viana e Mosley Editora, 2010.

GOMES, Marina Ferreira. *Palacete D. João VI*. Rio de Janeiro: abr. 2014.

HACK, Lilian. *Uma ausência secreta ou que importa quem fez?* Encontro Nacional ANPAN. Belém: 2013.

HERKENHOFF, Paulo (Org). *Catálogo Rio de Imagens*. Edição MAR/ Instituto Odeon. Rio de Janeiro: 2013, p. 5.

HERKENHOFF, Paulo. [Curador do Museu de Arte do Rio]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 24 mai. 2021

HIRSCH Nikolaus Hirsch, cf. PLACES. *On architecture and autorship*. David Adjaye, Nikolaus Hirsch and Jorge Otero-Pailos in conversation. 2011.

IABMS. *Sérgio Magalhães*. Instituto de Arquitetos do Brasil – Mato Grosso do Sul. s.d. Disponível em: <<https://iabms.org.br/entrevista-sergio-magalhaes/>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ÍNDIO, Cristina. Gastos com Museu do Amanhã contrastam com degradação do patrimônio cultural. *Rede Brasil Atual*. Rio de Janeiro: 05 jan. 2016.

INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA. MAR. *Museu de Arte do Rio*. São Paulo: I. Cultural J. Safra, 2018.

IPHAN. *Cais do Valongo – Rio de Janeiro (RJ)*. s.d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

IPHAN. *Frevo*. s.d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62/>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

IPHAN. *Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar*. s.d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/rio_de_janeiro_paisagens__cariocas_entre_montanha_mar.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2021.

JACOBSSEN ARQUITETURA. Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

JACOBSSEN ARQUITETURA. *Museu de Arte do Rio*. Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/mar-museu-de-arte-do-rio/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

JACOBSSEN ARQUITETURA. Roteiro gráfico para o desenvolvimento do projeto para a cobertura fluida. MAR – Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro: 31 abr. 2011.

JACOBSSEN, Bernardo [Arquiteto, realizou projeto do Museu de Arte do Rio e proposta para o MIS-Copacabana]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 14 out. 2021.

JANUSZKIEWICZ, Krystyna & BANACHOWICZ, Marta. *Nonlinear Shaping Architecture Designed with Using Evolutionary Structural Optimization Tools*. IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering, 2017.

JODIDIO, Philip. *Casa Tropical: Houses by Jacobsen Arquitetura*. 1ª ed. Thames & Hudson, 2020.

KAMITA, João Masao. Sobre o MAR. *Arquitextos*. São Paulo: Vitruvius, 155.00, ano 13, 2013.

KAMITA, João Masao. A catedral do século XXI: o caso do novo MIS. *Vitruvius*, dez. 2009.

KAZ, Leonel. [Jornalista, curador do Museu do Futebol, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Dan Galeria, em 18 mar. 2015.

KOWALTOWSKI, Doris. *O processo de projeto em arquitetura: da teoria à tecnologia*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

KRIEGER, Fernando. “*Cidade maravilhosa*” I: André Filho e a saga de uma marcha-hino. Instituto Moreira Salles. 20 jan. 2015.

LESSA, Bia. [Diretora teatral, designer e curadora]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 28 ago. 2021.

LIMA, Ludmilla de. Paulo Jacobsen, o arquiteto que desenha na imaginação e, além de casas e museus, cria ovelhas. *O Globo*. Rio de Janeiro: 15 jun. 2013.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin”. *Revista Lutas Sociais*. São Paulo: 2010, pp. 20-28.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LUPO, Bianca Manzon. *Architectural integration between museum and school*. Analyzing the Museum of Art of Rio. Lisboa, 2021. Museum of Lisbon. IV International Conference on The Inclusive Museum.

LUPO, Bianca Manzon. O Píer Mauá como Terrain Vague: Planejamento urbano, mídia e arquitetura. *Revista Prumo*, v. 6, n. 9, 2021.

MAGALHÃES, Luís Ernesto. Cidade do Rio é eleita pela Unesco como primeira Capital Mundial da Arquitetura. *O Globo*. Rio de Janeiro: 18 jan. 2019.

MONOLITO. *Bernardes + Jacobsen*. Revista Monolito, n. 13. Mar. 2013.

MONTANER, Josep Maria e MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e Política: Ensaios para Mundos Alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

- MORALES, Ignasi de Solá. *Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica*. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013, pp. 254-263.
- MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Obra sustentável: madeira certificada chega ao Museu da Língua Portuguesa para reconstrução da cobertura*. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo: 15 fev. 2018.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/>>. Acesso em: 11 abr. 2022.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. *Relatório de Gestão*. Rio de Janeiro: 2013a.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. *Relatório de Gestão*. Rio de Janeiro: 2017.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. *Relatório de Gestão*. Rio de Janeiro: 2019.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*. Rio de Janeiro: 2013b.
- MUSEU DO AMANHÃ. *O Porto do Rio e a Construção da Alma Carioca*. s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Museu do Amanhã conquista certificação de construção sustentável*. s.d.
- NADDEO, André. Rio: Dilma inaugura museu sob protestos e lembra época da ditadura. *Terra*. 01 mar. 2013.
- NUNES, Fabíola Martins Mesquita. *Método de trabalho para a etapa de concepção do projeto de arquitetura*. Monografia (Especialização em Sistemas Tecnológicos e Sustentabilidade Aplicados ao Ambiente Construído). 2012. Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. *Habitação Sustentável*. São Paulo: SMA, 2011.
- O GLOBO. Arquitetos repercutem escolha. *O Globo*. Rio de Janeiro: 18 jan. 2019.
- O GLOBO. Museu de Arte do Rio conquista o selo LEED. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 jul. 2014.
- O GLOBO. Inauguração do Museu de Arte do Rio (MAR). *O Globo*. Rio de Janeiro: 01 mar. 2013.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Como as Nações Unidas apoiam os objetivos de desenvolvimento sustentável no Brasil*. s.d.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *ONU prevê que cidades abriguem 70% da população mundial até 2050*. 19 fev. 2019.
- PASSOS, Flora & GARCIA, Fernanda. Por um porto (in)corporado: políticas urbanas e territórios culturais na zona portuária do Rio de Janeiro. *Revista Geográfica de América Central*. set. 2011.
- PAVIANI, Gabriela Amorim. Greenwashing: o falso marketing e a responsabilidade civil em relação ao consumidor. *Revista de Direito e Sustentabilidade*. vol. 5, n. 1. Goiânia: 2019.
- PLACES. *On architecture and authorship*. David Adjaye, Nikolaus Hirsch and Jorge Otero-Pailos in conversation. 2011.
- PONTES, Ana Paula. [Arquiteta e Urbanista, coordenadora da equipe local de desenvolvimento e acompanhamento da obra do MIS-RJ, em Copacabana (Índio da Costa A.U.D.T)]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 04 jun. 2021.
- PORTO, Henrique e TORRES, Livia. *Museu de Arte do Rio é inaugurado*. G1. Rio de Janeiro: 01 mar. 2013.
- PORTO MARAVILHA. *Projeto Porto Maravilha*. *Rio Prefeitura*. Rio de Janeiro: 2009.

- PORTO MARAVILHA. *A onda do Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro: 27 abr. 2012.
- PRADO, Amanda & SANTOS, Ana Paula. Teleféricos do Rio estão parados há quase 4 anos; obras custaram mais de R\$300 milhões. *GI RJTV*. Rio de Janeiro: 04 abr. 2020.
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Cidade Maravilhosa comemora 448 anos nas ondas do novo MAR*. Rio de Janeiro: 01 mar. 2013.
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Morro da Conceição receberá primeiras obras do projeto de revitalização urbana. In: *Revista Porto Maravilha*, n. 1, mar. 2010, pp. 4-5.
- PROJETO DESIGN. *A onda da sedução*, n. 398, abr. 2013, pp. 68-75
- PROJETO DESIGN. *Bernardes e Jacobsen Arquitetura: Edifício Institucional*. Rio de Janeiro. 01 fev. 2020.
- RAGONE, Guilherme Nogueira. *As funções dos museus contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído). 2018. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora.
- REVISTA PROJETO. *Ecoeficiência: Museu de Arte do Rio conquista LEED prata*. 24 set. 2014.
- RIO DE JANEIRO. Decreto nº 19002, de 05 de outubro de 2000. Tomba os bens que menciona na área portuária I AR. Rio de Janeiro: 2000.
- RIO DE JANEIRO. Decreto nº 24420, de 21 de julho de 2004. Cria a Área de Proteção do Ambiente Cultural do entorno do Mosteiro de São Bento, no Centro I RA, e dá outras providências. Rio de Janeiro: 2004.
- ROCHA, Raphael. *Certificação LEED de Edificações: Aspectos relacionados a materiais e recursos*. TFG. Graduação em Engenharia Civil. POLI-UFRJ. Rio de Janeiro: 2016.
- RODRIGUES, Leo. Unesco reconhece a Pampulha como Patrimônio Mundial da Humanidade. *Agência Brasil*. 17 jul. 2016.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Edições 70, 2018.
- ROWE, Collin e SLUTZKY, Robert. Transparência Literal e Fenomenal. *Revista Gávea*. RJ: 1985, pp. 33-50.
- SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s) de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiesis*, n. 17, pp. 29-51, jul. 2011.
- SCIFONI, Simone. *Patrimônio mundial. Do ideal humanista à utopia de uma nova civilização*. In: GEOUSP: Espaço e Tempo. São Paulo, 2003. pp. 77-88.
- SEGRE, Roberto. *Museus brasileiros. Brazilian Museums*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- SINPOL. Sérgio Cabral desativou hospital da polícia e IASERJ. *Sindicato dos Funcionários da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 27 nov. 2020.
- SPERLING, David. *As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte*. Periódico permanente, v. 1, n.0, 2012.
- TARDÁGUILA, Cristina. Após obra de R\$76,6 milhões, Museu de Arte do Rio abre as portas em setembro. *O Globo*. Rio de Janeiro: 07 set. 2020.
- TAVARES, Maria Cecília Pereira e PRATSHCKE, Anja. *O conceito da transdisciplinaridade poderia ser aplicado à formação em arquitetura e urbanismo?* Nomads USP. s.d.
- TÉCHNE. Cobertura fluida. *Revista Têchne*, ed. 193, ano 21, 2013, pp. 50-54.

TEIXEIRA, Fernanda Moraes. *Para onde vão as ruas: uma leitura sobre os protestos de junho de 2013 no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). 2017. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica.

TIETZ, Jürgen. *História da Architectura Contemporânea*. Ed. Huffmann, 2008.

UOL. Museu de Arte do Rio inaugura com tumulto. Vem ver quem passou por lá. *UOL Notícias*, s.d.

VELASCO, Suzana. Museu de Arte do Rio (MAR) – Praça Mauá. *Skyscrapercity*. Rio de Janeiro: 30 mai. 2010.

VELASCO, Suzana. Começam as obras do Museu de Arte do Rio, espaço integrado de arte, educação e história. *O Globo*. Rio de Janeiro: 04 nov. 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANA, Lídia Quiêto. *Arquitetura entre conexões contemporâneas*. Concurso para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Arquitetura). 2014. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

VIANA, Rodrigo. Rio recebe título de Patrimônio Cultural da Humanidade. *GI*. Rio de Janeiro: 01 jul. 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. Futurista, MIS do Rio olha para o passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2010.

VERTICCHIO, Diego. MAR(RJ) é o primeiro museu da AL com certificado LEED. *Panrotas*. 09 jul. 2014.

VICENTE, João Paulo. Conheça os 14 bens considerados Patrimônios Culturais Mundiais no Brasil. *National Geographic*, 2020.

WAGENSBERG, Jorge. *The “total” museum: a tool for social change*. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Barcelona, 2005, v. 12, pp. 309-321.

WAGENSBERG, Jorge. *Cosmocaixa*. The total museum. Through conversation between architects and museologists. Barcelona: Sacyr, 2006.

WERNECK, Felipe. Novo MIS terá projeto inspirado em Burle Marx. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 11 ago. 2009.

WINTER, Rafael Ribeiro. *Uma cidade natureza e uma natureza cidade*. UNESCO. São Paulo: 2016.

ZANDONAI, Roberta. *Emissões do setor de construção civil atingiram recordes em 2019 – relatório da ONU*. UN Environment Program. 16 dez. 2020.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Capítulo 8. Museu do Amanhã

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Luiz Alberto Oliveira encerra o ciclo “Século XXI: paradigmas em crise”*. s.d.

AGÊNCIA BRASIL. Museu do Amanhã do Rio custará R\$130 milhões e ficará pronto em 2012. *Agência Brasil*. 21 jun. 2010.

ALMEIDA, Eros Ramos de. Pier Mauá terá hotel, marina e *shopping* cultural. *O Globo*. Rio de Janeiro, 02 mar. 1997.

- AGÊNCIA Brasil. Rio assina acordo com Barcelona para a preparação das Olimpíadas de 2016. *Agência Brasil*. Rio de Janeiro: 18 mar. 2010.
- AMBROSIO, Luís Gabriel Denadaí. *Gestão de projetos urbanos para grandes eventos: os casos de Barcelona, Sevilha e Gênova*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). 2016. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- ANTUNES, Laura & AUTRAN, Paula. O camarote mais VIP do réveillon. *O Globo*. Rio de Janeiro: 30 dez. 1999.
- ANTUNES, Laura & SCHIMIDIT, Selma. Projetos para remodelar o Rio somam R\$1 bilhão. *O Globo*. Rio de Janeiro: 14 mar. 1999.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira*. Desenho, canteiro e renda da forma. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 2010. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- ARCHDAILY. *Humanidade 2012. Carla Juaçaba + Bia Lessa*. 05 out. 2012.
- ARQ FUTURO. Mesa 2: Arquitetura e transformação urbana. 04 jul. 2014. Duração: 2h26min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=38brZjxwdLU>>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- ARQUITETOS ASSOCIADOS. *Museu do Meio Ambiente*. 2010. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/expansao-do-museu-do-meio-ambiente/>>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- ARRUDA, Edgar. Porto zarpa rumo à modernidade. *O Globo*. Rio de Janeiro: 1994.
- ARTE PENSAMENTO IMS. *Luiz Alberto Oliveira*. s.d. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/autor/luiz-alberto-oliveira/>>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- ASSIS, Roberto de. O Forte de Copacabana está tombado. Só falta a Chacrinha. *O Globo*. Rio de Janeiro: 06 ago. 1990.
- BARRAUD, Silvina. Carla Juaçaba: a valorização do contexto na arquitetura brasileira. *Archdaily*. 28 jan. 2018.
- BARRETO, Hugo. [Secretário Geral da Fundação Roberto Marinho] Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, por telefone, em 06 out. 2021.
- BASTO, Lucia. [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.
- BASTOS, Isabela. Prefeitura inicia obras do Museu do Amanhã no Píer Mauá. *Extra*. 01 nov. 2011.
- BIRMAN, Daniela & FERNANDES, Lilian. Moradores não conseguem dormir com barulho no Forte de Copacabana. *O Globo*. Rio de Janeiro: 27 ago. 2001.
- BLOCH, Arnaldo. Píer ganha a solidez de um museu que se quer móvel. *O Globo*. Rio de Janeiro: 17 dez. 2015.
- BLOCH, Arnaldo. O Rio renasce no berço do Cais. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 mar. 2001.
- BNDES. *Museu do Meio Ambiente*. s.d.
- BOM DIA RIO. Museu do Amanhã recebe prêmio que é considerado Oscar dos museus pela terceira vez. *Gl RJ*. Rio de Janeiro: 08 abr. 2022.
- BRANCO, Adriana. Píer Mauá sem naufrágio à vista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 out. 2003.

- BRAZIL, Liana. [Diretora de criação da SuperUber]. Entrevista concedida a Diego Enéas Peres Ricca, no Rio de Janeiro, em 27 nov. 2019.
- BUBOLA, Emma. Chega de tombos: entenda a polêmica envolvendo a ponte de Santiago Calatrava em Veneza. *The New York Times/ O Globo*. Veneza: 17 jan. 2022.
- BUROCCO, Laura. Designing Politics: Designing Respect – poder e alteridades dentro de parcerias culturais internacionais. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, vol. 53, n. 3, 2017, pp. 400-412.
- CALDEIRA, Vasco. [Diretor da empresa Artíficio Arquitetura e Expografia]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, no escritório Artíficio Arquitetura e Expografia, em 17 mai. 2018.
- CAMARGO, Paula de Oliveira. *As cidades, a cidade: política, arquitetura e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- CANDIDA, Simone. O carioca redescobre o Forte. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 fev. 2009.
- CAPRIGLIONE, Laura. Humanidade é ‘disneylândia ambiental’ com recorde de público. Folha de São Paulo. s.d.
- CERQUEIRA, Thaís. *Antropoceno: somos uma força planetária*. Museu do Amanhã. s.d.
- CHADE, Jamil. COI cobra medidas de segurança em obras no Rio após mortes. *Estadão*. São Paulo: 27 abr. 2016.
- CHIRIOCA, Juan. Museu do Amanhã no Rio é inaugurado enquanto 12 museus da cidade permanecem fechados. *Rede Internacional*. Rio de Janeiro: 20 dez. 2015.
- CIÊNCIA HOJE. O Amanhã em nossas mãos. Entrevista com Luiz Alberto Oliveira. *Ciência Hoje*. 04 out. 2013.
- CLERICI, Andrés. [Consultor de conteúdos]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via Skype, em 15 jun. 2018.
- COELHO, Henrique. Onze operários morreram em obras olímpicas no Rio, aponta relatório. *G1 Rio*. Rio de Janeiro: 25 abr. 2016.
- COLMENARES, Silvia. *De la ‘tabula rasa’ al ‘terrain vague’*. El vacío como comienzo. *Revista Indexada de Textos Académicos RITA*, n. 11, p. 66-73. Madrid: mai. 2019.
- CONCURSO DE PROJETO. *Concurso. Museu do Meio Ambiente – RJ. 1º lugar*. 19 mai. 2010.
- CORBIOLI, Nanci. Ícone arquitetônico abriga caminhos para o desconhecido. *Projeto Design*, n. 372, fev. 2011.
- CORDEIRO, Renato. Companhia Docas refaz contrato do Pier da Praça Mauá. *O Globo*. Rio de Janeiro: 31 jan. 2001.
- CUTIERU, Andrea. Complexo artístico de Santiago Calatrava em Taiwan começa a ser construído. *Archdaily*. 19 abr. 2021.
- DAVIDSON, Cynthia. *Introduction*. In: Anyplace. Montreal: Canadian Centre for Architecture; Anyone Corporation, 1994.
- DELMAZO, Carol. Com a presença de Dilma Rousseff, Museu do Amanhã é inaugurado no Rio de Janeiro. *Rede do Esporte*. 18 dez. 2015.
- DIVULGAÇÃO. *Museu do Amanhã*. Rio de Janeiro: s.d. 44p.

- EDITORIAL MERCADO & EVENTOS. Eduardo Paes apresenta projeto do Museu do Amanhã que terá investimentos de R\$130 milhões. *Editorial Mercado & Eventos*. 21 jun. 2010.
- EICHENBERG, Fernando. A arquitetura metafísica de Frank Gehry. *O Globo*. Rio de Janeiro: 11 dez. 2010.
- ESTÚDIO CHÃO. Disponível em: <<http://estudiochao.com/>>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- EVERS, Bernd. *Teoria da Arquitetura. Do Renascimento até aos nossos dias*. Colônia: Taschen, 2015.
- FIGUEIREDO, Gonçalo Jardim. *Uma visão escultórica da obra de Santiago Calatrava*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). 2010. Departamento de Artes Visuais. Universidade de Évora. Évora.
- FILHO, Venceslau Borlina. Exposição atrai 90% do público do Humanidade 2012. *Folha de São Paulo*. 17 jun. 2012.
- FLORES, Enrique. Estrategias de colonización efímera: tácticas informales en la reconfiguración de un terrain-vague. *Revista de la Escuela de Arquitectura*, Montes de Oca, San José, v. 4, n. 2, 2015, pp. 53-66.
- FOLHA DE SÃO PAULO. MASP exhibe arte e história dos 500 anos. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 31 mar. 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Operários protestam após morte na construção do Museu do Amanhã. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16 jan. 2015.
- FRANCO, José Tomás. Santiago Calatrava coleciona fãs... e também críticas. *Archdaily*. 18 dez. 2013.
- GAMBARATO, Roberto Rampazzo. *A linguagem do movimento na arquitetura contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). 2006. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- GARDNER, James. *The art behind the architect*. Nova Iorque: The Sun, 2005.
- GIANNELLA, Leticia de Carvalho. A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro e o projeto Porto Maravilha: Correspondência entre os grandes ciclos de acumulação capitalista e as morfologias urbanas. *Espaço e Economia [on-line]*, n. 3, ano II, dez. 2013.
- GIESE, Juliana Varejão. *Da Belle Époque à Cidade Olímpica: urbanismo, arquitetura e arte pública na Praça Mauá do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído). 2018. Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora.
- GORSKI, Joel. *Reciclagem de uso e preservação arquitetônica*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). 2003. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2011.
- GRINSPUM, Isa. [Socióloga e curadora do Museu da Língua Portuguesa]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, via *Google Meets*, em 24 set. 2021.
- GUIA DAS ARTES. *Museu do Meio Ambiente*. s.d. Disponível em: <<https://www.guiadasartes.com.br/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro/museu-do-meio-ambiente>>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- GUIMARÃES, Renato Cosentino Vianna. *Megaeventos esportivos e cidades globais: a Fórmula 1 em Valência, Espanha*. TCC. Especialização em Política e Planejamento Urbano. 2012. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro
- HAN, Byung-Chul Han. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HOFFERT, Ana Beatriz. Após diversos acidentes, Veneza reformará novamente ponte polêmica assinada por Santiago Calatrava. *Casa Vogue*. 07 jan. 2022.
- HUMANIDADE 2012. O que foi Humanidade 2012? Abr. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c2aGU6z4OT0>>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- ICOM. *Os museus não precisam ser neutros, eles precisam ser independentes*. 06 jan. 2019.
- INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO (IDG). *O porto do Rio e a construção da alma carioca*. Museu do Amanhã. Rio de Janeiro: 2016.
- INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO (IDG). *O público do Museu do Amanhã*. Pesquisa-síntese sobre os visitantes. 2015.12-2020.03. Rio de Janeiro: 2020.
- JODIDIO, Philip. *Calatrava*. Architect, Engineer, Artist. Colônia: Taschen, 2016.
- KAZ, Leonel. [Jornalista, curador do Museu do Futebol, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Dan Galeria, em 18 mar. 2015.
- LEFAIVRE, Liane & TZONIS, Alexander. *Santiago Calatrava*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.
- LEITE, Renata. Governo do Rio e Fundação Roberto Marinho estabelecem convênio para a construção do Museu do Amanhã. *O Globo*. Rio de Janeiro: 19 out. 2010.
- LESSA, Bia. [Diretora teatral, designer e curadora]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 28 ago. 2021.
- LOURENÇO, Luiz Carlos. Projeto cultural no Forte de Copacabana pode ser arquivado. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 set. 1992.
- LUPO, Bianca Manzon. *O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). 2018. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- LUPO, Bianca Manzon. O Pier Mauá como Terrain Vague: Planejamento urbano, mídia e arquitetura. *Revista Prumo*. v. 6, n. 09, p. 14, dez. 2021.
- MAGALHÃES, Gildo. *Jorge Wagensberg (1948-2018)*. In *Memoriam. Khronos. Revista de História da Ciência*, nº 5, mai. 2018.
- MAGALHÃES, Luiz Ernesto e BASTOS, Isabela. Museu do Amanhã, no Pier Mauá, será marco da Rio + 20. *O Globo*. Rio de Janeiro: 19 jan. 2010.
- MALICHESKI, Isadora Finoketti. *Contradições na espacialidade do Museu do Amanhã*. O percurso do edifício e o percurso da curadoria. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). 2019. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- MARTÍ, Silas. Santiago Calatrava esboça museu em forma de bromélia. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20 jun. 2010.
- MARTÍN, Maria. Polêmico arquiteto espanhol impulsiona a transformação do Rio. Rio de Janeiro: 18 dez. 2015.
- MASSABKI, Paulo Henrique Bernardelli. *Centros e museus de ciência e tecnologia*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

- MANSUR, Alexandre. José Roberto Marinho: “Ele será sempre um museu do amanhã”. *Revista Época*. 17 dez. 2015.
- MATEOS, Simone Biehler. Jorge Wagensberg: na pele do cientista. *Pesquisa FAPESP*, ed. 104, out. 2004.
- MINEXCO. *Santiago Calatrava: o polêmico gênio da arquitetura contemporânea*. 03 abr. 2018.
- MIRANDA, Máira. Bia Lessa. *Em construção*. 31 mar. 2008. Disponível em: <<https://atrapalhandoosabado.wordpress.com/2008/03/31/bia-lessa/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.
- MOIX, Llätzer. El monocultivo Calatrava. *La vanguardia*. 22 out. 2008.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MONTANER, Josep Maria e MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e Política: Ensaio para Mundos Alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP, 2004.
- MORENA, Daniel [Diretor de Tecnologia da empresa 32 Bits]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, no Botafogo Praia Shopping, em 28 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.
- MUSEU DO AMANHÃ. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2022.
- MUSEU DO AMANHÃ. *A arquitetura de Santiago Calatrava*. s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Como queremos ir?* s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Confira o app do Museu do Amanhã*. s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Divulgação*. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2015.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Museu do Amanhã conquista certificação de construção sustentável*. s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. Plano Museológico. Expomus (Exposições, Museus, Projetos Culturais Ltda.). Rio de Janeiro: 2015.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Para interagir, sentir e pensar*. s.d.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Sobre o Museu*. s.d.
- MUSEUM OF TOMORROW. Disponível em: <<https://museumoftomorrow.net/about/>>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- O2 FILMES. Disponível em: <<https://o2filmes.com/outras-telas/cosmos-museu-do-amanha/>>. Acesso em: 08 jun. 2022.
- O2 FILMES. *Cosmos – Museu do Amanhã*. s.d. Duração: 3min33s. Disponível em: <<https://o2filmes.com/outras-telas/cosmos-museu-do-amanha/>>. Acesso em: 08 jun. 2022.
- O GLOBO. *Derrubada da Perimetral foi o primeiro passo para o surgimento de nova orla*. Rio de Janeiro: 17 dez. 2015.
- O GLOBO. *Moreira tomba o Forte de Copacabana*. *O Globo*. Rio de Janeiro: 8 fev. 1990.

OLIVEIRA, Camila. Geometria Orgânica. Responsável por três dos cinco edifícios de um complexo cultural em Valência, Calatrava manifesta sua obsessão pela forma e pela maleabilidade estrutural típicas de sua expressão arquitetônica. *Revista Arquitetura e Urbanismo*. set. 2012.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. [Físico e curador do Museu do Amanhã]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo e Diego Enéas Peres Ricca, no Museu do Amanhã, em 28 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.

OSTLING, Susan. The global museum and the orbit of the Solomon Museum New York. *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, [S.l.], v. 5, n. 8, p. 87–95, dez. 2007.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. Prêmio APCA 2012 – Categoria “Revelação”. Premiada: Carla Juaçaba. Pavilhão Humanidade 2012. *Drops São Paulo*, ano 13, n. 063.08, Vitruvius, mar. 2013.

PESSOA, Daniela. Arquiteto espanhol Santiago Calatrava fala sobre o Museu do Amanhã e o Rio. *Veja Rio*. 02 jun. 2017.

PORPHYRIOS, Demetri. A pertinência da arquitetura clássica. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965–1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 108-114.

PORTAL AMAZÔNIA. Cenário da minissérie ‘Amazônia’, Sítio Histórico Quixadá sofre com abandono. *Portal Amazônia + GI Acre*. 09 fev. 2022.

PORTAL LIVE. Carla Juaçaba. s.d. Disponível em: <<https://live.apto.vc/carla-juacaba-biografia-e-obras/>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

PORTO MARAVILHA. *Projeto Porto Maravilha*. Prefeitura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2009

QUEIROZ, Suzane e OLIVEIRA, Alfredo Jefferson. Humanidade 2012. Da arquitetura impermanente à arquitetura efêmera. *Vitruvius*. Ano 20, fev. 2020.

RAMOS, Giacomelli Anderson Rodrigo et. al. *A concepção estrutural e formal das obras de Santiago Calatrava*. V Simpósio de Sustentabilidade e Contemporaneidade nas Ciências Sociais. Jun. 2017.

RAMOS, Guilherme Kujawski. *Estudos para uma definição de estética ecotécnica na arte, arquitetura e infraestruturas*. Tese (Doutorado em Ciências). 2019. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Carlos.

REDE AMAZÔNICA. Cidade cenográfica da minissérie Amazônica, virou ponto turístico de Rio Branco. 18 mai. 2015.

REIS, Patrícia Cerqueira. *Rio de Janeiro, uma cidade global? Uma reflexão sobre a construção da Marca Rio*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). 2016. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.

REVISTA EXAME. 5 coisas que você precisa saber sobre o Museu de Arte do Rio. *Revista Exame*. 02 mai. 2013.

PROJETO DESIGN. *Calatrava: após morte, Museu do Amanhã tem obras paralisadas*. 27 jan. 2015.

REVISTA DESIGN. *Carla Juaçaba: Pavilhão, Rio de Janeiro*. 10 out. 2012.

RIBEIRO, Suzane de Queiroz. *Do descartável ao efêmero. A redução do impacto ambiental no Design de Espaços de Acontecimento*. Dissertação (Mestrado em Design). 2019. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

RITTO, Cecília. As lições de Barcelona para os jogos olímpicos do Rio. *Veja*. Rio de Janeiro. 26 jun. 2012.

- ROSENFELD, Karissa. Projeto de Santiago Calatrava, Museu do Amanhã é inaugurado no Rio de Janeiro. *Archdaily*. 17 dez. 2015.
- RUBIN, Nani. Autor do projeto do Museu do Amanhã, Santiago Calatrava faz profissão de fé na arquitetura. *O Globo*. Rio de Janeiro: 04 mai. 2012.
- SANT'ANNA, Marcia. *A cidade atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- SANTANDER. A construção do amanhã. *Revista TRIP*. 21 mar. 2017.
- SCHIMIDT, Selma. Pter Mauá será o ponto de partida. *O Globo*. Rio de Janeiro: 04 nov. 2008.
- SEGRE, Roberto. *Festivos andaimes cariocas*. In: MONOLITO. Jovens Arquitetos. Revista Monolito, n. 11, ago. 2012.
- SEGRE, Roberto. *Museus brasileiros*. Brazilian Museums. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- SEGRE, Roberto. Pavilhão Humanidade 2012. Uma arquitetura frágil e sustentável no evento Rio + 20. *Projetos*, São Paulo, ano 12, n. 138-139, Vitruvius, jun. 2012.
- SESC Pompeia. *Entrevendo: Cildo Meirelles*. Catálogo de Exposição. São Paulo: 2019.
- SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise das ideologias oficiais de “Comemoração dos 500 anos do Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 15, pp. 194–214. Brasília: 2003.
- SILVEIRA, Daniel e MELLO, Kátia. Dilma participa da inauguração do Museu do Amanhã no Rio. *G/Rio*. Rio de Janeiro: 17 dez. 2015.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SPERLING, David. *Museu contemporâneo: e o espaço do evento como não-lugar*. In: Atas de Conferência. Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. São Carlos: 2005.
- SUPERUBER. Disponível em: <<https://www.superuber.com.br/sobre/>>. Acesso em: 08 jun. 2022.
- TEIXEIRA, Paulo Roberto Rodrigues. Museu Histórico do Exército e Forte de Copacabana. *Revista da Cultura*, ano XI, n. 21, pp. 52-67.
- TELLES, Dani. Santiago Calatrava apresenta no Rio o Museu do Amanhã. *Revista Veja*. Rio de Janeiro: 21 jun. 2010.
- TOLMASQUIM. Entrevista concedida por Alfredo Tolmasquim, em 29 nov. 2019.
- VANIER, Carlos. *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*. In: Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR, Rio de Janeiro, 2011.
- VASCONCELOS, Gabriel & SCHINCARIOL, Juliana. ‘Rio tem que ser capital mundial dos investimentos verdes’, diz José Roberto Marinho. *Revista Valor Econômico*. Rio de Janeiro: 17 dez. 2021.
- VEIGA, Diogo Lean. *Os sistemas de recompensa nas interfaces contemporâneas da comunicação*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2013.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: WMF, 2004.
- VIANNA, Luiz Fernando. Duas festas encerram 96 no Pter Mauá. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1996.
- VIANNA, Rodrigo. Operário morre após cair de andaime em obra em Copacabana. *GI RJ*. Rio de Janeiro: 11 abr. 2011.

WAGENSBERG, Jorge. *Cosmocaixa. The total museum. Through conversation between architects and museologists*. Barcelona: Sacyr, 2006.

WAGENSBERG, Jorge. *O museu "total", uma ferramenta para a mudança social*. 4º Congresso Mundial de Centros de Ciência. s.d.

ZUPI. Museu do Amanhã, Museum of Tomorrow. *Revista Zupi* 49. São Paulo: 2016, pp. 86-90.

Considerações Finais

AMORIM, Diego. Governo retoma obras do Museu da Imagem e do Som, em Copacabana, com data de entrega para fim de 2022. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 dez. 2021.

BASTO, Lucia [Arquiteta e Urbanista, Superintendente de Preservação do Patrimônio Cultural na Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 29 set. 2021.

FERRAZ, Isa Grinspum e WISNIK, José Miguel. *Luz da Língua*. São Paulo: Bei Editora, 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. Fogo na centenária Estação da Luz destrói museu e mata funcionário. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21 dez. 2015.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Governo de São Paulo conclui restauração do Museu da Língua Portuguesa. *Portal do Governo*. São Paulo: 16 dez. 2019.

GRAÇA, Larissa Torres. [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, na Fundação Roberto Marinho (Rio de Janeiro), em 29 nov. 2019. A entrevista foi obtida com o apoio do programa Museu do Amanhã em Pesquisa.

MOURA, Eduardo. Governo Bolsonaro rejeita contas da Fundação Roberto Marinho em projeto do MIS. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 jul. 2021.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Plano Museológico*. São Paulo: 2019.

PONTES, Ana Paula. [Arquiteta e Urbanista, coordenadora da equipe local de desenvolvimento e acompanhamento da obra do MIS-R], em Copacabana (Índio da Costa A.U.D.T)]. Entrevista concedida a Bianca Manzon Lupo, via *Google Meets*, em 04 jun. 2021.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.