



Estética tropicalista e arquitetura museal: representações identitárias do Brasil contemporâneo

Bianca Manzon Lupo¹

Resumo: A estética tropicalista compreende a representação de elementos da cultura brasileira – carnaval, futebol, frutas tropicais, praias, favelas – em processo de construção da identidade nacional a partir da cultura de massas, consolidando as imagens de um Brasil de exportação que busca inserir-se nos circuitos econômicos globais. Desde os anos 1990, a reativação do interesse pela estética tropicalista vem se aproximando ao campo disciplinar da arquitetura. O presente artigo pretende refletir sobre as conexões estabelecidas entre estética tropicalista e museografia brasileira, adotando como metodologia a análise de projetos arquitetônicos, museográficos e fontes documentais pertinentes. O caráter de representatividade nacional associado à estética tropicalista aproxima-se a três programas arquitetônicos principais, vinculados à formação da identidade nacional: Pavilhões das Exposições Mundiais, museografia e arquitetura contemporânea de museus. A abordagem histórica que estrutura o artigo se desenvolve em três momentos: os projetos não realizados nos anos 1990, as intervenções decorrentes do evento Brasil + 500 e os novos museus construídos nas décadas seguintes.

Palavras-chave: Tropicalismo; Arquitetura de Museus; Museografia Audiovisual; Identidade Nacional.

Tropicalist aesthetics and museum architecture: identity representations of contemporary Brazil

Abstract: The tropicalist aesthetic comprises a representation of elements of Brazilian culture – Carnival, football, tropical fruits, beaches, favelas – that aim to build the national identity by incorporating mass culture elements. Creating images of Brazil for exportation seeks to insert itself in the economic global circuits. Since the 1990s, the reactivation of the tropicalist aesthetics has progressively influenced the disciplinary field of architecture. This article aims to reflect on the relation established between tropicalist aesthetics and Brazilian architecture. As methodology research, we will analyze architectural projects and other relevant documentary sources. The national representativeness associated with tropicalist aesthetics comes close to three main architectural programs: the creation of Brazilian Pavilions at the World Expositions, museography and museum architecture. The article will be structured around three moments: the projects not built in the 1990s, the events motivated by the exhibition Brazil + 500 and the construction of new museums the following decades.

Keywords: Tropicalism; Contemporary Architecture; Audiovisual Museography; National Identity.

¹ Docente nos cursos de graduação em “Arquitetura e Urbanismo” na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e na Universidade Nove de Julho (UNINOVE). Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP, instituição na qual obteve seu título de Mestre, na área de concentração “História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo”. Filiada ao Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BR). Especialista em “Museologia, Coleccionismo e Curadoria” no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Arquiteta e urbanista graduada pela FAU USP.

A reativação da estética tropicalista nos anos 1990

Frutas coloridas, carnaval, praia, futebol, samba, favela. A efervescência cultural dos anos 1960 no Brasil almejava sintetizar tradição e modernidade em contexto de pretensa ruptura e reinvenção cultural brasileira. A Tropicália, movimento associado à contestação ideológica do Golpe Militar de 1964, propôs dar continuidade à antropofagia de Oswald de Andrade do início do século, radicalizando as experiências da bossa nova de João Gilberto. Em meio à consolidação das emissoras de televisão brasileiras, uma série de artistas – incluindo Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa, Torquato Neto e Nara Leão – buscou enfrentar as contradições da modernidade brasileira. As variadas fontes de referência então mobilizadas voltaram-se para obras de importantes autores da literatura nacional, como Guimarães Rosa e Clarisse Lispector; para além de ritmos regionais, manifestações folclóricas e música urbana – particularmente Beatles, Bob Dylan e jazz (CONTIER, 2003, p. 6). A aproximação ao Cinema Novo, à poesia concretista e às artes plásticas – incluindo os trabalhos de Glauber Rocha, Júlio Plaza, Décio Pignatari e Hélio Oiticica – contribuiu para o desenvolvimento da estética tropicalista associada ao movimento. O próprio termo “tropicalismo” foi criado pelo artista plástico Hélio Oiticica e atribuído a uma canção de Caetano Veloso por Luís Carlos Barreto. Conforme o trecho:

A estética tropicalista apresentava-se como um sincretismo harmônico entre produções simbólicas de espaços sociais, promovendo um diálogo que rompia com as estruturas musicais herméticas e encontrava um ponto de conciliação entre opostos como erudito e popular, local e global, nacional e internacional, belezas típicas do Brasil e o subdesenvolvimento, moderno e pós-moderno (BERTUCCI, n.d., p. 149).

As manifestações estéticas do período buscavam criar um imaginário pop relacionado ao “Brasil de exportação”, subsidiado por elementos da cultura brasileira moderna alavancados à condição de símbolos nacionais com o apoio da indústria cultural emergente: o samba, o carnaval e o futebol. A linguagem estética parte da elaboração de colagens, mosaicos sincréticos e intertextualidades, questionando hierarquias e convenções formalizadas pelo gosto hegemônico. A figura de Carmen Miranda foi construída como um grande ícone veiculado internacionalmente, que representava “a imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hiper colorido e frutal” (VELOSO, 1997, p. 186). A alegoria tropicalista dos anos 1960 impregnava-se de uma representação totalizante do Brasil, escancarando as contradições presentes na narrativa de um país baseada no “mito do paraíso tropical”, de uma terra de “prazeres sem culpabilidade, relações fluidas com a natureza” (CANCLINI, 2018, p. 110); em contraste à profunda violência, patrimonialismo e autoritarismo em que se fundamentam historicamente essas relações (SCHWARCZ, 2019).

Na própria década de 1960, emergiu a crítica à aproximação entre a estética tropicalista e a criação de objetos de consumo voltados para o show-business, veiculando a partir da mídia de massas imagens estereotipadas e acrílicas vinculadas ao tema da brasilidade. Arlette Neves considerava o Tropicalismo impregnado de certo “nacionalismo de epiderme consentido, um tanto para inglês ver. Uma espécie de saudosismo disfarçado dos tempos da senzala” (NEVES, 1967, cf. MONNERAT, 2013, p. 67). No mesmo ano, Hélio Oiticica apontou para a consolidação de certo “modismo tropical” impregnado de favelas, araras, escolas de samba e bananeiras. Para ele, “[...] quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possui” (OITICICA, cf. MONNERAT, 2013, p. 17). As profundas ambiguidades carregadas pela estética tropicalista evidenciam a desvinculação do movimento a seu contexto histórico-político originário, de modo a arrefecer seu potencial

crítico; apesar de alguns autores considerarem o Tropicalismo como “uma crítica alegre ou alegria crítica própria ao Brasil” (SCHWARZ, cf. MARINO, 2018, p. 2).

Esteticamente, as alegorias hiper coloridas vinculadas ao Tropicalismo, de caráter pop², vêm progressivamente assumindo a lógica kitsch do pastiche, característica da formação de produtos culturais adaptados às exigências do consumo (FOSTER, 2019). Colaboram, portanto, com a produção de retratos múltiplos e estilhaçados da cultura brasileira vinculados à formação do imaginário nacional coletivo. A partir dos anos 1990, a estética tropicalista vem sendo progressivamente adaptada a produtos de consumo inseridos no contexto de abertura econômica e fortalecimento do turismo cultural por meio da divulgação da chamada Marca Brasil (SANTOS & GAYER, 2006). Como vemos, “o mundo pós-moderno, neoliberal, anti-revolucionário, multicultural convive com uma versão quarentona do Tropicalismo” (ALAMBERT, cf. MONNERAT, 2013, p. 81). As reativações do Tropicalismo consistem em tema amplamente abordado do ponto de vista da sociologia da cultura, música, moda e artes plásticas. Entretanto, pouco tem sido tratado a respeito das reverberações desse movimento no âmbito da arquitetura e museografia; lacuna sobre a qual o presente artigo pretende incidir.

Ao longo do século XX, a arquitetura moderna brasileira foi encarada como representante oficial da produção arquitetônica nacional³. Entretanto, a crise da utopia libertária, coincidente com o longo período de autoritarismo político instaurado em 1964, contribuiu para a cristalização de um quadro de profunda quebra de expectativas políticas e arquitetônicas em relação ao nacional-desenvolvimentismo sintetizado pela construção de Brasília (BASTOS, 2013). O relativo isolamento da arquitetura brasileira durante as décadas de 1950 e 1960 passou progressivamente a receber influências do amplo movimento de crítica internacional aos cânones do funcionalismo. A publicação de *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* (1960), de Reyner Banham, apresenta um contraponto ao pensamento racionalista moderno, demonstrando a contraditória criação de imagens futuristas de tecnologia que se aproximam ao expressionismo difundido no campo das artes.

Em *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966), Robert Venturi e Denise Scott Brown defendiam o distanciamento ao funcionalismo e à monumentalidade a partir da recuperação da qualidade simbólica da arquitetura. Influenciada pelas experiências da Pop Art, a abordagem proposta pelos autores ativava o interesse pelo mundo do consumo cotidiano e pela linguagem simples da propaganda. Suas formulações teóricas foram posteriormente desenvolvidas em “Aprendendo com Las Vegas” (1972), em colaboração com Steven Izenour. O populismo arquitetônico de matriz estadunidense pode ser sintetizado em duas tipologias fundamentais: o “pato” e o “galpão decorado”. A noção de “pato” enfatiza o compromisso

2 Nos anos 1960, as correntes vinculadas à *Pop Art* (desenvolvidas por artistas como Roy Lichtenstein e Andy Warhol) buscavam retirar imagens dos circuitos de comunicação de massas e apresentá-las consumidas. O uso de cores fortes e sem profundidade, associadas às imagens veiculadas pelos meios de comunicação, contribui para o desenvolvimento da estética pop. Os estudos cromáticos associados à psicologia da forma (*Gestaltpsychologie*) também conformam uma linha investigativa sobre o papel assumido pela cor no âmbito das artes plásticas, desenvolvida no mesmo período, a partir das experiências de Kenneth Noland e Victor Vasarely. Para mais informações, ver ARGAN, 2014.

3 Pode-se destacar o papel assumido pelo modernismo brasileiro como representante da arquitetura nacional considerando o Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque (Lucio Costa, 1939), o Pavilhão de Bruxelas (Sérgio Bernardes, 1958) e o Pavilhão de Osaka (Paulo Mendes da Rocha, 1970).

simbólico-figurativo da arquitetura por meio da criação de formas que alegoricamente expressam seus conteúdos. Já o “galpão decorado” sugere a construção do espaço arquitetônico a serviço do programa de necessidades. Nesse caso, a publicidade assume o papel de ornamento e pode ser aplicada de modo independente às fachadas arquitetônicas, que servem como suporte para a instalação de outdoors.

De acordo com Demetri Porphyros (2013), o princípio do galpão decorado está na gênese da arquitetura cenográfica produzida a partir da segunda metade do século XX. Ao contrário da Pop Art, cuja filiação ao campo das artes plásticas permite a manutenção de seu aspecto crítico; a reprodução indiscriminada da Pop Architecture apenas reforça o sistema existente, diluindo-se em imagens cada vez mais esvaziadas de sentido. O texto de Renato de Fusco, *Architettura come mass media: note per una semiologia architetonica* (1970), discorre sobre o afastamento ideológico da arquitetura decorrente da crise da utopia funcionalista, visível pelo desejo de englobar fenômenos contraditórios em uma estética visual próxima ao pastiche. A arquitetura passa a incorporar influências alheias a seu próprio campo disciplinar, integrando-se aos meios de comunicação de massas (cinema, rádio, televisão e publicidade); não apenas no que diz respeito à forma, mas também aos programas, que se voltam ao entretenimento cultural.

No Brasil, os anos 1980 foram marcados pelo distanciamento da arquitetura moderna em relação ao grande público, denotando certo cansaço em relação aos cânones modernistas. Nesse período, começa-se a observar notável proliferação de correntes arquitetônicas que tendem aos pastiches pós-modernos, incorporando “algo de tom decorativo e modista” (FAERSTEIN et. al., cf. BASTOS, 2013, p. 58). A emergência de impulsos vinculados a vertentes arquitetônicas de caráter alegórico-comercial potencializa a incorporação do repertório iconográfico da estética tropicalista. O projeto do Hotel das Américas, realizado pelo arquiteto Christian de Portzamparc para a Eurodisney (1988, não construído), em Marne-la-Vallé, pode ser considerado um importante caso internacional de aproximação entre a estética tropicalista e a arquitetura. Implantada ao redor de um lago, a composição arquitetônica do hotel criou dois volumes que “em sua massa e contorno, formam construções geológicas colocadas sobre um local plano e uniforme” (PORTZAMPARC, 2021). Em primeiro plano, volumes menores e coloridos aludem à diversidade de ocupações urbanas heterogêneas. Segundo o depoimento do arquiteto, “quando eu fiz o projeto da Disney, é evidente que estava impregnado da paisagem da Mata Atlântica e do Rio de Janeiro” (PORTZAMPARC, cf. ESKES, 2002).

Nos anos 1990, a reativação de imagens tropicalistas no Brasil justificou-se em função da ampla agenda celebratória oficial implantada por ocasião da controversa celebração dos 500 anos da chegada dos portugueses (Brasil + 500)⁴, no ano 2000. Como vemos, alguns programas arquitetônicos mostraram-se mais suscetíveis às conexões com a representação da identidade nacional e o universo da cultura de massas: os pavilhões das exposições universais, a museografia cenográfica e a arquitetura museal. Os pavilhões consistem em edifícios que incorporam aspectos tecnológicos, pré-fabricação, montagem rápida e existência temporária, sintetizando a representatividade simbólica oficial da nação. A museografia

4 Em 1993, o governo federal iniciou as preparações para o evento a partir do estabelecimento da Comissão Nacional do V Centenário. A extensa programação de eventos, realizada entre os anos de 1997 e 2000, incluiu exposições, publicações, conferências e produção de filmes.

apresenta grande capacidade de convergência entre variadas técnicas de visualização, tais como projeções audiovisuais, exibição de filmes e interatividade, podendo ser mobilizada para valorizar aspectos da cultura nacional. Por sua vez, a arquitetura museal vincula-se ao processo de abertura dos museus ao público de massas, mostrando-se igualmente capaz de incorporar elementos associados à estética tropicalista no início do século XXI.

O presente artigo pretende traçar uma abordagem histórica sobre as principais experiências brasileiras que vincularam estética tropicalista e arquitetura, partindo da execução de levantamento bibliográfico e análise de projetos arquitetônicos e museográficos. A metodologia adotada foi complementada por busca em periódicos e revistas especializadas em arquitetura ou na mídia geral. As fontes foram selecionadas para análise por revelarem informações sobre o tema (LAPUENTE, 2016). Dentre as revistas especializadas, foram avaliados o portal Projeto Design, Portal Vitruvius e Revista Técnica. No que diz respeito à mídia em geral, a pesquisa incluiu a análise dos jornais O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo e O Globo. Quando houve necessidade de complementação de informações, o estudo lançou mão da realização de entrevistas semi-estruturadas com profissionais responsáveis pelos projetos em questão (Antônio Risério, Felipe Tassara, Larissa Torres Graça, Leonel Kaz e Pedro Mendes da Rocha) (DUARTE, 2004; MATTOS, 2005). O presente artigo foi desenvolvido em três momentos principais: os projetos não realizados nos anos 1990, as ações elaboradas em torno do Brasil +500 e a construção de novos museus nas décadas seguintes. Pretende, para tanto, contribuir para a reflexão sobre os processos contemporâneos de incorporação do repertório iconográfico da estética tropicalista na arquitetura, analisando em perspectiva histórica as diversas possibilidades abertas pelo campo.

A incorporação do debate internacional à arquitetura brasileira. Análise dos projetos não realizados nos anos 1990

A década de 1990 foi marcada por aproximações da arquitetura ao populismo alegórico vinculado à estética tropicalista. O escritório carioca liderado por Luiz Eduardo Índio da Costa (AUDT) destaca-se pela criação de projetos voltados para a reafirmação da cultura nacional, incorporando certo expressionismo high tech. AUDT, que se autodefine como formado por “brasileiros, estrangeiros, cariocas, não cariocas, cosmopolitas, transformadores, ousados” (AUDT, 2020), adota metodologia de trabalho multidisciplinar que combina pesquisa etnográfica, realização de workshops e ações de urban branding. Embora suas contribuições arquitetônicas costumem oscilar entre a Escola Carioca e o Brutalismo Paulista, o desafio de variar soluções formais e metodologias projetuais assume importância fundamental em sua obra. Por essa razão, Costa diz admirar a obra de Renzo Piano, “um arquiteto brilhante que tem uma grande capacidade de não se repetir” (AUDT, cf. PROJETO, 2007). Em sua maioria, os projetos realizados pelo escritório apresentam grande heterogeneidade formal e compositiva, mostrando-se abertos à incorporação de influências da arquitetura internacional. Para este estudo, interessa-nos abordar três projetos realizados pelo escritório nos anos 1990: o Pavilhão Brasileiro da Expo 1992, o edifício multifuncional proposto para o Píer Mauá e a intervenção no bondinho do Pão de Açúcar.

O primeiro projeto foi inscrito no concurso promovido pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Instituto de Arquitetos do Brasil para a seleção do Pavilhão Brasileiro da Expo 1992 (Sevilha). O

concurso contou com a participação de 165 escritórios de todo o país, incluindo Sérgio Roberto Parada, Vinicius Gorgati, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Melo Saraiva. O edital solicitava a construção de um edifício que “funcionasse como um monumento à excelência da arquitetura nacional” (FIORIN, 2012, p. 124). Segundo o plano original, os pavilhões construídos seriam reciclados depois do evento e convertidos em Centro Internacional de Pesquisas Tecnológicas. Por essa razão, demandava-se um edifício com “a flexibilidade necessária para sua utilização com novas funções, sem a necessidade de transformações traumáticas ou de grande vulto” (MACADAR, 2012, p. 136).

Deveria ser considerada a dificuldade de execução da obra, cuja construção durou apenas oito meses e seria executada por construtoras espanholas “sobrecarregadas com as obras de Sevilha e Barcelona, sede dos jogos Olímpicos de 1992” (BASTOS, 2013, p. 242). O concurso foi vencido pelos arquitetos Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, que propuseram um bloco monolítico de concreto armado associado à linguagem da arquitetura moderna desenvolvida por Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha⁵. A escolha desse projeto buscou reafirmar a tradição arquitetônica paulista, em movimento de resistência à absorção de signos historicistas que invadiam a arquitetura brasileira. Conforme a ata emitida pelo júri, o projeto foi selecionado devido à simplicidade formal, à concisa resolução de programas complexos e ao afastamento “do imediatismo simbólico, do uso de tecnologias inadequadas e das soluções rebuscadas” (FIORIN, 2012, p. 1).

Na contramão desse raciocínio, o projeto de AUDT (Figura 1) propunha a construção de uma arquitetura efêmera e desmontável que “em muito se afasta de uma arquitetura monolítica, estática; em vez disso, a construção é mais um processo, quase uma cenografia” (AUDT, 2020). O pavilhão seria composto por cinco pavimentos, “quase um puro esqueleto, desnudado, um mega estande. Por dentro, auditórios, corredores especiais sonoros, exposições, elevadores em forma de esfera para transportar os visitantes e reforçar ainda mais a imagem tecnológica obtida com a montagem” (AUDT, 2021). A proposta assimilava acentuado caráter cenográfico vinculado às tecnologias audiovisuais, aludindo ao simbolismo high tech em voga nos anos 1970. Recordava as máquinas arquitetônicas dos grupos Archigram, Arc Zoom, Super Studio, UFO, 999, Strum e Site. A exposição visceral das infraestruturas do Pavilhão remete sobretudo ao Centro Georges Pompidou (Paris, 1969-74), de Richard Rogers e Renzo Piano. A estrutura metálica serviria de suporte para a exibição de imagens que aludem ao repertório iconográfico da estética tropicalista: Pão de Açúcar, praia, futebol e bandeira nacional. A solução adotada faz recordar o “galpão decorado” de Venturi e Scott-Brown, pensado como estratégia de promoção internacional da Marca Brasil⁶.

5 A escolha do projeto de Bucci, Puntoni & Vilela pode ser justificada em face da presença do próprio Paulo Mendes da Rocha no júri do concurso, “a quem muitos atribuem a escolha do trabalho premiado, por conta da aproximação com seu repertório” (FIORIN, 2012, p. 1).

6 O projeto vencedor não foi construído em função de uma série de fatores que incluíram a crise político-econômica durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990-92) e a inadequação da solução arquitetônica ao cronograma de obras previsto para a realização do evento.

Figura 1. Pavilhão da Expo 1992 (AUDT). Não realizado.



Fonte: AUDT, acesso em 05/02/2022.

As principais experiências de *urban branding* realizadas por AUDT nos anos 1990 buscavam recuperar o tema da brasilidade, vinculando-o à estética high tech adaptada à Virada do Milênio. A concomitância entre a entrada do Novo Milênio e a celebração do Brasil + 500 impregnou-se, no contexto brasileiro, de “um acúmulo de significados para a data não compartilhados por nenhum outro país” (VELOSO, 1997, p. 7). A recuperação de elementos da cultura brasileira adaptada a interpretações arquitetônicas de caráter futurista tornou-se a tônica de uma série de projetos realizados na década de 1990, que pareciam incorporar o contexto de otimismo político com a redemocratização e as perspectivas de abertura neoliberal da economia; a euforia com a revolução informática e a busca pela inserção das cidades brasileiras nos circuitos turísticos internacionais. Por essa razão, grande parte das iniciativas oficiais empreendidas pelo governo brasileiro buscavam “reforçar uma imagem positiva do Brasil no mundo globalizado” (HERSCHMANN et. al., 2000, p. 206). Tornou-se recorrente a realização de projetos que incorporam certo nacionalismo festivo, recuperando elementos iconográficos da estética tropicalista.

O Rio de Janeiro foi palco de dois projetos não construídos elaborados pelo escritório de Índio da Costa. Em meio aos debates sobre a revitalização do porto carioca e as tentativas de implantação de um projeto-âncora no Píer Mauá, o então secretário municipal Luiz Paulo Conde abriu um edital público que selecionaria uma proposta para o Píer, considerado como “patrimônio cultural do ano 2000” (IDG, 2016). O projeto de AUDT (1996), vencedor do concurso⁷, consistia em plano de intervenção urbanístico-arquitetônica que incluía o redesenho da Praça Mauá e a implantação de um edifício multifuncional no Píer, contendo praça, anfiteatro, shopping, centro de entretenimento e de convenções (Figura 2). Destacava-se na proposta uma grande esfera metálica que remonta formalmente à Biosfera de Montreal, projetada como Pavilhão dos Estados Unidos para a Exposição Mundial de 1967. O projeto recorda a Cidade das Ciências e da Tecnologia (Parque de La Villette, Paris, 1984-85) e o Rose Center for Earth and Space (Nova Iorque, 2000). Na proposta de Índio da Costa, vislumbra-se a sinuosidade do paisagismo e a forte presença de tons de verde utilizados em sua representação gráfica, recordando vagamente a cor predominante da bandeira nacional.

⁷ Para o Píer Mauá, foram elaboradas propostas de edifícios multifuncionais por Ronaldo Saraiva e Companhia Docas. Depois da tentativa de implantação do Guggenheim Rio, desenhado por Jean Nouvel, o Píer foi finalmente ocupado pelo Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava.

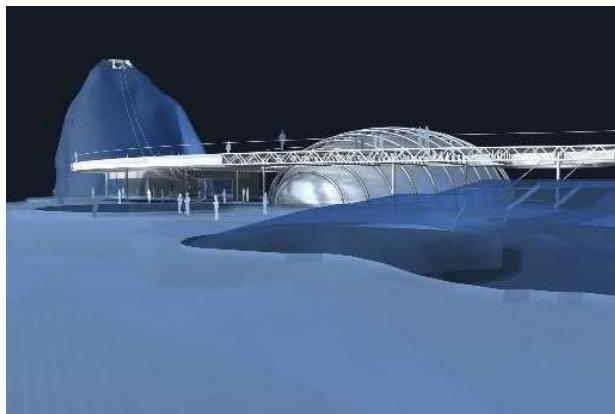
Figura 2. Projeto de AUDT para o Píer Mauá. Não realizado.



Fonte: AUDT, acesso em 05/02/2021.

Outro lugar alvo de interesse para o Novo Milênio foi o bondinho do Pão de Açúcar, cuja infraestrutura passaria por obras de requalificação no final dos anos 1990 (Figura 3). A Companhia Caminho Aéreo Pão de Açúcar contratou o escritório de Índio da Costa, em 1997, para a realização de um projeto cuja “maior preocupação foi propor uma solução que, sendo ao mesmo tempo forte, se inserisse de forma mimetizada na paisagem” (AUDT, 2021). No projeto de AUDT para o Pão de Açúcar, a marquise ondulada recorda soluções comuns na arquitetura moderna brasileira, sobretudo nos projetos de Oscar Niemeyer. Porém, Índio da Costa abandonou o uso do concreto armado, especificando o uso de estrutura metálica. O piso translúcido aproxima-se ao tema da transparência fenomenal⁸ (ROWE & SLUTZKY, 1985), afastando-se da transparência literal característica da arquitetura moderna. Destaca-se no projeto a criação de uma casca arquitetônica, de forma ovalada. Apesar de o elemento também recordar soluções formais presentes no modernismo brasileiro, a criação de uma cobertura metálica que abre e fecha, de aparência high tech, pode ser considerada uma reinterpretação contemporânea do vocabulário arquitetônico moderno.

Figura 3. Projeto de AUDT para o Pão de Açúcar. Não realizado.



Fonte: AUDT, acesso em 05/02/2021.

⁸ A transparência literal pode ser considerada uma propriedade física dos materiais frequentemente adotada na arquitetura moderna, que utiliza o vidro como elemento que permite a passagem da luz, vinculando-se semanticamente às noções de clareza e verdade. Já a transparência fenomenal associa-se à ambiguidade presente em elementos translúcidos, comumente adotados na arquitetura contemporânea, que não permitem uma visão nítida dos interiores arquitetônicos e constituem-se como um atributo relacionado à aparência contraditória dos edifícios.

Apesar de não construídos, os projetos de AUDT dos anos 1990 demonstram a penetração de experiências pós-modernas na arquitetura brasileira visando à promoção de determinadas áreas da cidade para o turismo internacional. O uso de tecnologias aplicadas à construção, a busca pela leveza estrutural e o abandono do concreto armado coexistem com referências à estética tropicalista e com a livre apropriação de elementos do modernismo brasileiro. No Pavilhão da Expo 1992, o caráter propagandístico do projeto associou-se à perspectiva do estande desmontável como constituição de uma vitrine de comercialização da Marca Brasil. Já os projetos para o Píer Mauá e para o Pão de Açúcar, de caráter permanente, voltaram-se para a interpretação high tech de elementos da arquitetura moderna brasileira (tais como a incorporação de cascas, marquises ou desenho sinuoso do paisagismo). A não realização desses projetos pode indicar a carência de um contexto político-econômico favorável que viabilizasse suas construções.

As celebrações do Brasil + 500: o “abre-alas” para a experimentação da estética tropicalista aplicada à arquitetura.

A seguir, analisaremos as principais intervenções realizadas por ocasião das celebrações Brasil + 500, tendo em vista que o campo da cenografia expográfica mostrou-se favorável à penetração da estética tropicalista. Os projetos selecionados para análise são: o Pavilhão Brasileiro da Expo 2000, a intervenção Cine Caverna na Mostra do Redescobrimento e a exposição 50 anos de TV e +. Esse conjunto de ações pode ser tomado como uma espécie de “abre-alas” para a incorporação da estética tropicalista à arquitetura, a partir da introdução do uso de recursos tecnológicos aplicados à cenografia expográfica. O projeto central encabeçado pela Comissão Nacional do V Centenário foi a cenografia do Pavilhão Brasileiro da Expo 2000 (Hannover), inserido no Pavilhão das Nações da América Latina. O projeto foi encarregado a Bia Lessa, atriz e diretora teatral que passou a atuar no âmbito do cinema, curadoria e cenografia de eventos relacionados às artes plásticas e decoração na década de 1990. Em 1999, a exposição Brasileiro que nem eu. Que nem quem? (FAAP, 1999), inspirada no poema Descobrimento de Mário de Andrade, motivou o convite de Lessa para o projeto em Hannover. O Pavilhão Brasileiro promovia a representação nacional através de imagens que incorporam a estética tropicalista mediante o uso de recursos tecnológicos, tais como vídeos e projetores, intercalados à criação de cenários que recuperam elementos das culturas tradicionais brasileiras. A concepção audiovisual dos conteúdos e a direção artística do projeto contou com a participação de Gringo Cardia e Marcello Dantas.

A interatividade converteu-se em estratégia projetual importante, buscando criar experiências que tendem à personalização e ativação do corpo do visitante. Na fachada do Pavilhão, foi instalado um painel composto por tarugos de madeira móveis nos quais o visitante poderia imprimir seu corpo ou escrever mensagens. A adesão à museografia interativa⁹ (SANTACANA & PIÑOL, 2010), complementada pela criação de cenários lúdicos e visualmente estimulantes, buscam a reinterpretação contemporânea de elementos das culturas regionais brasileiras. Oferecem, também, diversas possibilidades de desenvolvimento

9 Para o presente estudo, adotamos a seguinte definição de museografia interativa: “disciplina tecno científica que se ocupa de orientar ou estabelecer decodificadores dos conceitos e objetos que se mostram ou expõem em um museu ou espaço de apresentação do patrimônio” (SANTACANA & PIÑOL, 2010, p. 24).

da estética tropicalista, incorporando tanto a criação de jogos manuais – a exemplo do futebol de dedo – quanto a realização de projeções de frases em língua portuguesa ou de imagens do Brasil. Para garantir maior navegabilidade nos conteúdos digitais exibidos, criou-se a assistente virtual Lisa, responsável pelo estímulo da reflexão sobre os futuros possíveis do Brasil. Conforme o depoimento da cenógrafa:

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 acesso a um fragmento do Brasil, já que não há possibilidade de uma seleção dos melhores. [...] 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, 2000).

Bia Lessa também projetou a cenografia do módulo Arte Barroca, inserido na Mostra do Redescobrimento (Parque do Ibirapuera, 2000). A Mostra, associada à emergência das “exposições blockbusters” no Brasil, contribuiu para a consolidação da atuação dos cenógrafos no espaço expositivo brasileiro (CURVO, 2017). Organizada pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais¹⁰, a exposição prometia revelar “uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea” (FOLHA, cf. BARROS, 2003, p. 16). Segundo aponta Luiz Osório, a Mostra do Redescobrimento “tem o mérito de revelar o Brasil aos brasileiros” (OSÓRIO, 2000). Para tanto, promoveu-se interessante conexão entre arquitetura moderna brasileira e cenografia expográfica tecnológica, incorporando elementos da estética tropicalista. A ambiciosa exposição foi composta por treze módulos¹¹ que exibiram mais de 15 mil obras de grande relevância para a história da arte e cultura brasileira, incluindo a Carta de Pero Vaz de Caminha (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa), o Manto Tupinambá (Nationalmuseet, Copenhagen), o crânio de Luzia (Museu Nacional do Rio de Janeiro) e um conjunto expressivo de obras atribuídas a Aleijadinho.

Apesar das objeções realizadas por boa parte dos curadores¹², a cenografia expográfica foi implantada a partir de iniciativa de Edegar Cid Ferreira, presidente da Associação Brasil + 500, interessado na criação de “um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil” (FERREIRA, cf. SALVAT, s.d., p. 8). A polêmica em torno da mega cenografia da Mostra do Redescobrimento insere-se em contexto de crítica ao espaço expositivo moderno, pretensamente neutro e acético (HOOPER-GREENHILL, 2000), em contraposição ao uso de artifícios narrativos que sugerem chaves interpretativas ao visitante (DAVALLON, 1999). Alguns espaços da Mostra destacaram-se em função da conjunção entre tecnologia e cenografia, podendo ser considerados importantes desdobramentos do

10 Posteriormente convertida em *Brasil Connects*, a Associação Brasil 500 anos foi formada a partir de iniciativa do ex-banqueiro Edegar Cid Ferreira, presidente da Fundação Bienal entre 1993 e 1997. Ferreira tornou-se conhecido por adotar um estilo mais espetacular que seus antecessores, ampliando as ações midiáticas associadas à Bienal para atrair público massivo.

11 A primeira descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte afro-brasileira, Negro de Corpo e Alma, Arte Popular, Arte Barroca, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Arte Contemporânea, O Olhar Distante, Imagens do Inconsciente e Cine Caverna.

12 Segundo Edegar Ferreira, a cenografia expográfica na Mostra do Redescobrimento “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. BARROS, 2003, p. 6).

tema da estética tropicalista. Particularmente, a instalação Cine Caverna criou uma ambientação temática da Caverna de Sete Cidades (Piauí) com a construção de uma tenda futurista a partir de lonas prateadas, que abrigaria projeções tecnológicas de pinturas rupestres. Essa instalação foi considerada “a estreia mundial desse sistema de telas de grande porte [em high definition]” (QUAGLIATO, 2007, p. 115). A cada uma hora e meia, exibia-se o documentário Antes: uma viagem pela pré-história brasileira, produzido por Nelson Hoineff e Marcello Dantas.

No ano seguinte, merece destaque a exposição 50 anos de TV e +, no edifício da Oca, partindo de parceria estabelecida entre a Associação Brasil + 500 e a Rede Globo (Figura 4). Sob curadoria de Marcello Dantas, a mostra contou com consultoria do designer nova-iorquino Ralph Appelbaum, especializado na criação de exposições interativas, ambientes educacionais e atrações turísticas (LUPO, 2021). Pretendendo ser “a primeira exposição do planeta 100% virtual” (AGÊNCIA, 2000), a mostra exibiu o primeiro filme em HDTV hemisférico do mundo. A produção de extenso material audiovisual foi fundamental para a criação de uma narrativa que conectava a história do Brasil à da televisão brasileira, vinculando-se à estética tropicalista por meio da incorporação de imagens divulgadas em rede nacional pelas mídias de massas. Destaca-se a conversão de elementos da arquitetura do edifício em telas para a projeção de material audiovisual, tais como as janelas circulares e a própria casca da Oca, na qual foi projetado um filme dirigido por Gringo Cardia que podia ser assistido a partir de poltronas reclináveis dotadas de alto-falantes individuais, com vislumbres de possíveis futuros da mídia.

Figura 4. Exposição 50 anos de TV e +. Parque do Ibirapuera.



Fonte: SEGD, 2020.

O processo de constituição do espaço museográfico brasileiro no início dos anos 2000 aponta para caminhos reais de incorporação da estética tropicalista à cenografia expográfica, como demonstram os casos do Pavilhão Brasileiro da Expo 2000, a Mostra do Redescobrimento e a Exposição 50 anos de TV e +. A construção de narrativas representativas da cultura brasileira, baseadas na exibição de projeções audiovisuais de imagens de brasilidade, mesclam a experimentação de tecnologias da comunicação à criação de cenários lúdicos que incorporam a questão da interatividade. Nos casos analisados, a arquitetura é entendida como suporte para a exibição de conteúdo audiovisual, sendo que grande parte das intervenções analisadas retoma o modelo da “caixa preta”, estimulando a imersão do visitante no espaço museográfico

e seu alheamento em relação ao espaço arquitetônico real. Há, porém, momentos de conexão entre a arquitetura e a expografia audiovisual, com destaque para a conversão da casca da Oca em tela de projeção. É importante, inclusive, considerar o potencial da arquitetura moderna como agregadora de significados para a construção de narrativas em torno do tema da brasilidade, como demonstram as mostras instaladas no Parque do Ibirapuera. No tópico a seguir, investigaremos experiências de implantação de novos museus no século XXI, constituindo-se como intervenções capazes de ampliar as possibilidades de enraizamento e permanência da estética tropicalista na arquitetura brasileira contemporânea.

A permanência da estética tropicalista na arquitetura brasileira: os novos museus do século XXI

No início do novo milênio, observa-se a consolidação de um processo de estruturação do campo museal brasileiro com a institucionalização de marcos legais que estimulam o estabelecimento de parcerias entre o poder público e a iniciativa privada voltados para o estímulo à arte, educação e cultura. Nesse contexto, insere-se a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Lei nº 8.313/91), Lei de Licitações (Lei nº 8.666/93), Política Nacional de Museus (2003), Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09) e Instituto Brasileiro de Museus (Lei nº 11.906/09). Analisaremos, então, duas das principais estratégias projetuais observadas no que diz respeito à interpretação arquitetônica da estética tropicalista: a realização de intervenções cenográficas no patrimônio edificado – como presentes no Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol e Paço do Frevo; e as reinterpretações contemporâneas da arquitetura moderna brasileira, como no Museu de Arte do Rio, Museu da Bossa Nova e Museu da Imagem e do Som.

As intervenções no patrimônio edificado e a cenografia high tech

No início do século XXI, assumiam relevância os debates sobre a necessidade de se conectar ações de restauração de edifícios históricos a reflexões sobre os usos dos edifícios recuperados com o intuito de ampliar a durabilidade dessas intervenções. O aumento dos processos de musealização e patrimonialização culminou com a conversão de uma série de edifícios restaurados em museus ou centros culturais. A busca pela inserção dos bens edificados nos circuitos da economia de serviços pós-industrial tornou-se uma estratégia recorrente, apesar das críticas à excessiva atribuição de usos culturais ao patrimônio cultural (MENESES, s.d.) e à aceleração dos processos de tematização das cidades (MONTANER & MUXÍ, 2014). A criação de novos museus inseridos em edifícios existentes tornou-se um campo fértil para o estabelecimento do diálogo entre arquitetura e estética tropicalista.

O Museu da Língua Portuguesa (MLP, 2001-2006) nasceu a partir de parceria estabelecida entre a Fundação Roberto Marinho (FRM) e o Governo do Estado de São Paulo, recuperando antigo projeto proposto para o sul da Bahia por ocasião do Brasil + 500: o Museu Aberto do Descobrimento, que não chegou a ser realizado (LUPO, 2020). O Museu da Língua Portuguesa foi implantado no edifício da Estação da Luz, construído em 1867 pela Companhia São Paulo Railway, a partir de projeto do arquiteto inglês Charles Henry Driver. A Estação da Luz é tombada em nível estadual (Condephaat, 1982), municipal (Conpresp/DPH, 1991) e federal (Iphan, 1996). O projeto para conversão da antiga sede administrativa da Companhia de Transportes e Trens Metropolitanos em museu foi concebido pelos arquitetos Paulo e Pedro

Mendes da Rocha, que tinham trabalhado em parceria com Bia Lessa no design do Módulo Barroco da Mostra do Redescobrimento (ROCHA, 2020).

A museografia foi encarregada ao escritório nova-iorquino encabeçado por Ralph Appelbaum, depois da colaboração com a Rede Globo/FRM no Memorial e Arquivo Histórico de Porto Alegre (1998-2000) e na mostra 50 anos de TV e + (2001). Appelbaum tornou-se mundialmente conhecido no âmbito do exhibition design devido à inovativa abordagem das tecnologias da comunicação para a criação de narrativas museais cenográficas, que buscam incluir o visitante como participante ativo do espaço expositivo (LUPO, 2021). A metodologia adotada por Appelbaum parte da perspectiva associada ao design integrador (MIGLIORE, 2020), segundo a qual é indispensável o trabalho complementar entre arquiteto, cenógrafo, designer e consultores de conteúdo. A estratégia tem sido importante para a ampliação do acesso do público de massas ao espaço da arte, conforme observamos no caso do MLP. Segundo um de seus idealizadores, Antônio Risério, trata-se de “um museu pop, que é para atrair multidão mesmo” (RISÉRIO, 2020).

Apesar de sua vinculação ao edifício histórico, a intervenção executada alude sumariamente ao modelo da “caixa preta”, comumente utilizado para designar uma tipologia arquitetônica utilizada na construção de espaços destinados a projeções de cinema, concertos e apresentações (CIFUENTES, 2011). O MLP é considerado por alguns autores como uma experiência vinculada à pós-modernidade. Conforme aponta Risério, “o MLP foi radicalmente high tech. O Ralph falava em todas as reuniões: alta tecnologia. O desafio era esse” (RISÉRIO, 2020). O entusiasmo tecnológico, em grande medida, serviu como suporte para a exibição de “representações relacionadas a identidades culturais, nacionais e de diferentes localidades que evocam noções de pertencimento” (ROCHA, 2007, p. 263). A exaltação da língua portuguesa configura-se como importante estratégia de afirmação da identidade cultural brasileira, incorporando elementos da estética tropicalista à criação de experiências interativas.

Com efeito, merece destaque a Praça da Língua, na qual espetáculo de luz e som é projetado na estrutura exposta da cobertura da Estação da Luz, nas paredes e no chão luminoso do ambiente. Sob direção artística de Marcello Dantas, foram criados três espetáculos de vinte minutos que evocam nomes da música e literatura em língua portuguesa. Outra instalação importante é a Grande Galeria (Figura 5), parede de 106m de comprimento que serve como tela de projeção simultânea de onze filmes dirigidos por Marcello Dantas e Carlos Nader, cuja construção audiovisual remete à estética tropicalista. As imagens projetadas “repetem padrões de visualidade do Brasil, antes mesmo das descritas e popularizadas pela televisão” (SANTOS, 2019, p. 100): Cataratas do Iguaçu, Morro da Urca, Pão de Açúcar, Sambódromo do Anhembi, Bumba-meu-boi, Zé Carioca, Cristo Redentor, Maracatu, Capoeira, Frevo, Círio de Nazaré, arquitetura colonial e cachos de bananas.

O Museu do Futebol (2005-2008) foi instalado sob as arquibancadas do Estádio do Pacaembu, construído em 1940 a partir de projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo + Severo e Villares. O conjunto esportivo foi tombado em níveis estadual e municipal (Condephaat e Conpresp, 1988). A ideia de criar um museu dedicado ao futebol como elemento representativo da cultura moderna brasileira pode ser considerada outra importante iniciativa herdeira do Brasil + 500. O projeto foi pensado para ser realizado por Ralph Appelbaum no Estádio do Maracanã, antes de ser deslocado para o Estádio do Pacaembu (LUPO, 2020). A adaptação do volume frontal do estádio em Museu foi realizada a partir de

projeto elaborado pelo arquiteto Mauro Munhoz e coordenado pela FRM. A museografia foi encarregada a Daniela Thomas e Felipe Tassara (T+T), respectivamente designer e arquiteto, que desenvolvem trabalhos especializados na criação de exposições, cenários de ópera e teatro, direção de arte e cinema. O depoimento de Tassara indica a efetivação da premissa do design integrador, tendo em vista que “não houve predomínio de curadoria, arquitetura ou cenografia. Tudo foi projetado em conjunto. A reunião multidisciplinar foi muito enriquecedora” (TASSARA, 2018).

Figura 5. Grande Galeria (MLP).



Fonte: <<https://bit.ly/3txVMm8>>. Acesso em: 05/02/2021.

O projeto do Museu do Futebol conecta-se ao Museu da Língua Portuguesa, tomando como referência o modelo da “caixa preta high tech” e a interatividade. A narrativa museal busca a compreensão do futebol como elemento de identidade nacional, partindo da premissa de que “há uma bola na bandeira do Brasil” (KAZ, 2014, p. 17). Para tanto, a perspectiva curatorial desenvolvida abordou o Museu do Futebol como “um museu da história do Brasil [...]. É um museu que comemora a expressão cultural do futebol. O gesto e a ginga. A espontaneidade. Que comemora o homem brasileiro” (KAZ, 2014, p. 11). Alguns espaços merecem destaque diante desse contexto. A Sala da Exaltação cria amplo espetáculo audiovisual, concebido pelo artista multimídia Tadeu Jungle, com projeções do canto das torcidas de times brasileiros no avesso das arquibancadas do Estádio do Pacaembu. O espetáculo é potencializado pelo uso da tecnologia som surround, que amplia a sensação de o visitante sentir-se dentro das torcidas. Vinculando o futebol a narrativas de brasilidade, a Sala dos Heróis criou um painel com projeções audiovisuais para situar os jogadores de futebol ao lado de outras personalidades e artistas da cultura brasileira: Heitor Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Pixinguinha, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Carmen Miranda, Oscar Niemeyer (Figura 6). Semelhante conexão entre o futebol e a história da mídia brasileira acontece na Sala das Copas, onde os totens – cujo design remete a “bairras rodando” (KAZ, 2015) – permitem a visualização simultânea de eventos futebolísticos inseridos no contexto da mídia nacional.

Figura 6. Sala da Exaltação, dos Heróis e das Copas (Museu do Futebol).



Fonte: acervo pessoal.

Figura 7. Áreas expositivas (Paço do Frevo).



Fonte: ARCOWEB, 2014.

Outro importante caso de conexão entre a estética tropicalista e a arquitetura museal é a criação do Paço do Frevo (Recife, 2010-14), iniciativa da prefeitura do Recife em parceria com a FRM. O projeto elaborado pelo escritório GRAU Arquitetura consiste em intervenção em edifício construído no início do século XX para abrigar a Western Telegraph Company, em parceria com o projeto museográfico de Bia Lessa. O Paço do Frevo dedica-se à exploração de aspectos da cultura regional do frevo em decorrência de seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (2007) e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2012). O equipamento pretende “contar as histórias do frevo e de seus tradicionais personagens durante o ano inteiro, não apenas no carnaval” (FRM, 2021). A ambientação interna pensada em tons de vermelho buscou associar-se ao fogo, considerando que “a palavra frevo vem de ferver, e por isso sua cor não poderia ser outra se não o vermelho” (LESSA, cf. ARCOWEB, 2014, p. 104). Incorporando o conceito de interatividade manual, a proposta museográfica buscou promover atividades de exploração corporal do espaço, promovendo apresentações de orquestras e aulas de dança. A instalação de fitas brancas no quadrado central do forro, aludindo à dança folclórica do pau-de-fitas, e a exibição de estandartes de agremiações no piso elevado instalado no terceiro pavimento (Figura 7), criam possibilidades de interpretação de objetos culturais relacionados à cultura do frevo, incluindo a exibição de pequenos vídeos e instalações de forte apelo cenográfico.

Nos três projetos analisados, foram delineadas estratégias de valorização e atualização do patrimônio edificado por meio da implantação de cenografias expográficas de caráter ao mesmo tempo lúdico e high tech, que servem de suporte para a incorporação da estética tropicalista. A conversão dos edifícios em museus foi interpretada como uma importante estratégia para potencializar a requalificação urbana de seus respectivos arredores. No repertório iconográfico mobilizado, coexistem concomitantemente aspectos relacionados à cultura nacional (língua portuguesa e futebol) e a culturas regionais (frevo). Apesar da ênfase cenográfica privilegiar a concepção de espaços imersivos, eventualmente desvinculados de seus respectivos espaços arquitetônicos; é possível vislumbrar a criação de ambientes em que ocorre a fusão entre arquitetura e cenografia, tais como a Praça da Língua, a Sala da Exaltação e o anfiteatro do Paço do Frevo.

As interpretações contemporâneas da arquitetura moderna brasileira

A seguir, analisaremos outras possibilidades de incorporação da estética tropicalista para a criação de novos museus, focados na interpretação contemporânea de elementos da arquitetura moderna brasileira. O Museu de Arte do Rio (MAR, 2009-13) conecta-se ao tema da estética tropicalista de um modo diferente em relação aos casos anteriormente analisados. Os arquitetos responsáveis pelo projeto, Bernardes + Jacobsen Arquitetura¹³, desenvolvem contemporaneamente elementos da chamada Escola Carioca, atualizando a busca pela leveza estrutural, sinuosidade, vinculação ao clima e síntese das artes (Figura 8). A noção de “arquitetura tropical” (JODIDIO, 2020) estrutura sua produção arquitetônica, buscando integrar o ambiente natural e construído. Seus projetos pretendem incorporar referências de raízes coloniais e indígenas ao uso de novas tecnologias. A atuação global de ambos os escritórios – que contam com sedes no Rio de Janeiro, São Paulo e Lisboa – volta-se para o segmento residencial de alto padrão, como demonstra a recente publicação da Jacobsen Arquitetura, intitulada Casa Tropical (2020).

Em particular, o Museu de Arte do Rio é um projeto de intervenção no patrimônio edificado que apresenta forte acento brasileiro. Coordenado pela FRM, foi o primeiro projeto-âncora inaugurado por ocasião da revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, durante a implementação da operação urbana Porto Maravilha, contando com apoio do Ministério da Cultura, Prefeitura e Governo do Estado do Rio de Janeiro. O projeto deveria conectar três edifícios pré-existentes, de períodos distintos: o Hospital da Polícia Civil, o antigo Terminal Rodoviário Mariano Procópio e o Palacete D. João VI. Algumas soluções adotadas reforçam o vínculo com a tradição arquitetônica do modernismo brasileiro: “os pilotis, a fachada livre com seus brises, o terraço, a estrutura independente com marcação clara entre lajes e colunas. As inclusões podem ser lidas como ‘citações estilísticas’ [...] das coberturas ondulantes de Oscar Niemeyer, das cores padrão e a escada circular do Ministério da Educação e Saúde” (KAMITA, 2013, p. 2).

13 A parceria entre os escritórios Bernardes + Jacobsen foi desenvolvida ao longo dos anos de 2001 e 2012, quando decidiram abrir escritórios independentes. O arquiteto Thiago Bernardes é neto de Sérgio Bernardes, reconhecido arquiteto vinculado à arquitetura moderna brasileira, com destaque para a criação do Pavilhão de Bruxelas (Expo 1958) e o Planetário de Brasília (1974). Paulo Jacobsen trabalha em parceria com seu filho, Bernardo Jacobsen, cuja experiência internacional na Europa e Japão vem contribuindo com a produção do escritório.

Figura 8. Museu de Arte do Rio. Bernardes + Jacobsen Arquitetura.

Fonte: Acervo Jacobsen Arquitetura.

O processo construtivo da marquise que une os dois volumes edificados agrega significados simbólicos à conexão entre arquitetura contemporânea e cultura popular carioca. A cobertura fluida foi viabilizada graças à elaboração de fôrmas de isopor criadas pelo artista plástico e artesão Carlos Lopes, que atua na construção de carros alegóricos para o Carnaval carioca (TÉCHNE, 2013). A marquise pode ser considerada um importante elemento projetual que imprime no projeto o atributo da “imageabilidade”; ou seja, “a característica, num objeto físico, que lhe confere alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente” (LYNCH, 1988, p. 11). Depois da concretagem, as fôrmas foram removidas e reutilizadas nos desfiles de Carnaval, visando a garantir maior sustentabilidade ao processo construtivo.

Como vemos, a adaptação de elementos do vocabulário da arquitetura moderna, a conexão com a paisagem, a resignificação do processo de concretagem e a associação de edifícios de períodos históricos distintos a usos culturais podem ser consideradas abordagens alternativas dos processos de construção de imagens contemporâneas de brasilidade. Apesar de não aderir à museografia tecnológica high tech, a “arquitetura tropical” do MAR pode ser considerada uma diferente possibilidade de aproximação à estética tropicalista, fundamentada na reinterpretação contemporânea de elementos da arquitetura moderna brasileira. Paralelamente à criação do MAR, estava em andamento o projeto do Museu e Parque da Bossa Nova, no Leblon (2008, não executado) (Figura 9). O Museu foi concebido pelos arquitetos Alfredo Britto e Jaime Lerner, internacionalmente reconhecido pelo modelo de planejamento urbano realizado para a cidade de Curitiba nos anos 1970. O projeto arquitetônico integraria três edifícios: o 23º Batalhão da Polícia Militar, um edifício anexo (contendo auditório, teatro, café, bistrô e livraria) e um museu.

Figura 9. Museu da Bossa Nova. Jaime Lerner.



Fonte: <<https://glo.bo/3pUv98V>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

O Museu da Bossa Nova foi pensado “como uma metáfora do piano, uma sucessão de volumes retangulares de diferentes alturas que se desenvolveram ao longo de uma curva sinuosa, com clara referência a Oscar Niemeyer, cujas formas livres e musicais coincidiram com a criação da Bossa Nova” (SEGRE, 2010, p. 162). A translucidez prevista para o edifício assume contornos fenomenais, considerando-se o espetacular sistema de iluminação planejado. O projeto incorpora elementos da arquitetura moderna brasileira, como a planta livre e o design escultórico dos pilotis, interpretados contemporaneamente. O museu em forma de piano, apesar da elegância de seu projeto, incorpora simultaneamente o “pato” de Venturi e a “arquitetura tropical”, garantindo imageabilidade para o conjunto a partir de sua interconexão com os demais pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro.

A narrativa museológica planejada para a instituição enfatiza a importância da capital carioca para o surgimento da própria bossa nova, ritmo que assumiu grande importância para a difusão internacional do país nas décadas de 1950 e 1960. A exposição “Bossa na Oca” (Ibirapuera, 2008), promovida pelo Itaú Cultural a partir de curadoria de Marcello Dantas e Carlos Nader, consiste em antecedente importante do possível museu no Leblon (Figura 10). A exposição ocorreu em comemoração à efeméride dos 50 anos da bossa nova, de maneira análoga à mostra 50 anos de TV e +. A conexão com a arquitetura de Oscar Niemeyer potencializava os significados simbólicos da mostra, considerando que “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).

A museografia foi desenvolvida pelo Estúdio GRU, cuja obra se volta à realização de projetos de cenografia em museus e instituições culturais. A exposição contou com o uso de tecnologias da comunicação e cenografia expográfica, visível na criação de dispositivos interativos que imitam Jukeboxes, permitindo ao visitante ouvir canções da bossa nova. A ambientação recriou o calçadão de Copacabana no subsolo, além de projetar imagens de mar na cúpula da Oca, que poderiam ser observadas pelos visitantes deitados em um sofá. O ambiente Beco das Garrafas propunha um espaço com um banquinho e um piano, no qual imagens holográficas criadas com a tecnologia Eyeliner materializavam as figuras de músicos, como Frank

Sinatra, que apresentavam a cada quinze minutos a canção Garota de Ipanema (G1, 2008). Outro aspecto valorizado pela mostra foi o próprio silêncio, elemento musical importante para a bossa nova. Para tanto, foi instalada uma câmara anecóica na qual o visitante poderá ouvir as batidas de seu próprio coração.

Figura 10. Exposição “Bossa na Oca”. Ibirapuera, 2008.



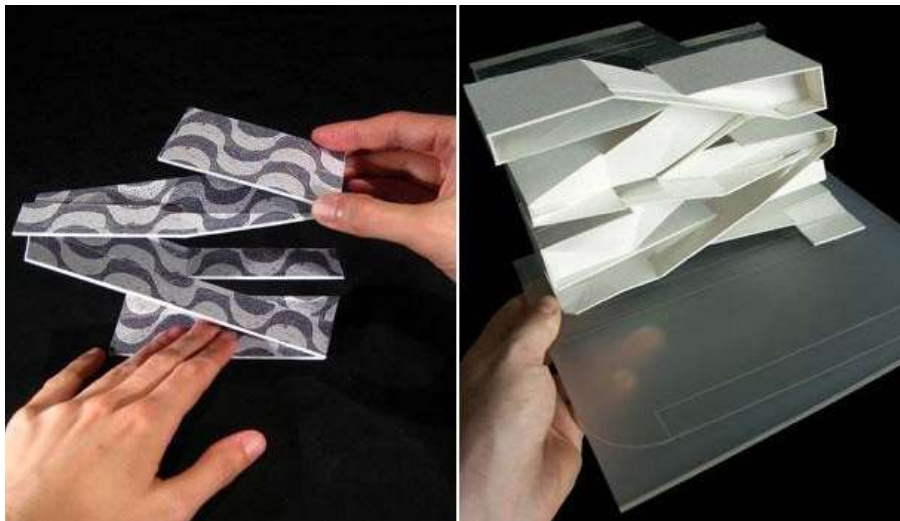
Fonte: <<https://glo.bo/2N44oAs>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Apesar dos esforços empreendidos, a criação do Museu da Bossa Nova esbarrou na semelhança com o escopo da nova sede do Museu da Imagem e do Som (MIS, 2008), em Copacabana. Conforme apontou o subsecretário estadual de obras, Vicente Loureiro, “é inviável fazer essa edificação e o MIS ao mesmo tempo” (LOUREIRO, cf. BRISO, 2017). Alguns entraves culminaram com o abandono do projeto, incluindo a auditoria elaborada pelo Tribunal de Contas do Estado e o posicionamento da Associação de Moradores do Leblon. O Museu da Bossa Nova foi parcialmente incorporado ao programa do MIS, que contém um andar inteiramente dedicado à bossa nova. O novo MIS, implantado no lugar ocupado pela antiga Boate Help, passa até hoje por conturbado processo de construção, permanecendo inacabado. O projeto deve unificar os acervos espalhados entre as sedes da Praça XV e da Lapa, abrigando também as coleções do Museu Carmen Miranda, situado no Parque do Flamengo. O MIS pretende constituir-se como o museu “da piada, do sambinha, do bate papo na esquina, da praia, da festa” (SUKMAN, cf. SANT’ANNA, 2018, p. 75). O projeto arquitetônico foi escolhido a partir de concurso internacional organizado pela Secretaria de Estado da Cultura em parceria com a Fundação Roberto Marinho. Participaram da competição os arquitetos convidados Bernardes + Jacobsen Arquitetura, Brasil Arquitetura, Isay Weinfeld, TACOA Arquitetos, Daniel Libeskind, Diller Scofidio + Renfro e Shigeru Ban.

O concurso foi vencido pelo escritório nova-iorquino formado por Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro (DS+R), conhecido por ser um “estúdio multidisciplinar que funde a arquitetura com as artes visuais e cênicas” (FOSTER, 2017, p. 111) (Figura 11). Alguns dos principais projetos

realizados pelo escritório foram o Institute of Contemporary Art (Boston, 2002-06) e o Eye Beam Museum of Art and Technology (não realizado). Do primeiro projeto, o MIS Copacabana incorporou a criação de uma arquibancada pública no edifício, estúdios digitais e sala de mídia. Do segundo, recuperou-se o desenvolvimento do conceito de dobra aplicado à arquitetura, partindo da criação de uma laje de concreto que sobe desde a rua, rompendo as fronteiras entre parede e piso. 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 parte do aporte a geometrias não euclidianas e ao domínio de funções matemáticas avançadas, refletindo um processo de complexificação do projeto e construção arquitetônica. Essas experimentações são possibilitadas graças ao desenvolvimento do design paramétrico e às suas potencialidades de transformação do processo de projeção. A dobra diz respeito à “organização de relações complexas entre espaços por meio de formas suaves e contínuas que os reúne de modo consistente e auto ordenado” (SCHEEREN, 2016, p. 106).

Figura 11. MIS-Copacabana. Conceito e fachada principal. DS+R.



Fonte: Archdaily, 2014.

O conceito de dobra aplicado ao MIS buscou desenvolver temas relacionados à estética tropicalista. A principal inspiração para o projeto foi o conhecido calçadão da praia de Copacabana, desenhado por Roberto Burle Marx. O desdobramento verticalizado do calçadão buscava criar um “boulevard vertical” na fachada do museu, contribuindo para a reafirmação do Rio de Janeiro como “capital da identidade do Brasil” (VIANNA, 2010). A narrativa museológica pretende reativar o orgulho do carioca, apresentando a tradição musical local como representante da cultura nacional. Conforme explica a arquiteta Larissa Torres Graça, gerente de projetos da Fundação Roberto Marinho, “o museu trabalha a cultura brasileira de maneira integral. Reflete sobre o que somos nós, brasileiros. São Paulo é a capital econômica; Brasília, a capital política. E o Rio de Janeiro, a capital cultural” (GRAÇA, 2019). Segundo o memorial descritivo do projeto:

A arquitetura do Museu de Imagem e Som é inspirada no cenário da Praia de Copacabana, sua orla, a linha de edifícios que a contorna, suas montanhas e seu distinto calçadão desenhado por Roberto Burle Marx, que captura o principal elemento da praia – um espaço público em movimento – a pé, de bicicleta ou de carro. O projeto foi desenvolvido como uma extensão da avenida, verticalmente prolongada para o interior do museu (DSRNY, 2021).

O design arquitetônico proposto por DS+R recupera a estética próxima ao Streamlining ou Styling (FUSCO, 2019), movimento associado ao design industrial de origem norte-americana que estuda formas aerodinâmicas próximas às vertentes expressionistas e futuristas das artes figurativas. No âmbito da arquitetura, a aparência contemporânea de modernidade esteve vinculada aos chamados “estilos globais”, aproximando-se de estratégias que buscam conferir às cidades marcas distintivas, favorecendo a criação de destinos para o turismo cultural. O projeto do MIS-Copacabana pretende responder simultaneamente a dinâmicas globais e condições locais, criando uma estética própria à arquitetura contemporânea que incorpora elementos contextuais. O escritório novaiorquino trabalha a noção da arquitetura entendida como “máquina de olhar”, adaptada à nova definição de humano: um “homem com uma câmera” (FOSTER, 2017, p. 112). Por essa razão, o Novo MIS foi pensado como um “instrumento para observar a cidade de uma nova forma” (DSRNY, 2021). Logo, o projeto arquitetônico assumiu como premissa a democratização da vista para a praia de Copacabana, aproveitando-se da ambiguidade fenomênica garantida pelo revestimento externo composto por chapas metálicas perfuradas e da permeabilidade atingida pelos enquadramentos visuais estratégicos da paisagem.

Pretendendo constituir-se como “o espaço da identidade carioca” (DELAQUA, 2009), a perspectiva do design integrador norteou o projeto do MIS. Segundo Elizabeth Diller, “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” (DILLER, cf. FRM, 2021). Sua abordagem está de acordo com o depoimento Felipe Tassara, ao afirmar que “a museografia não era algo à parte que se instalava dentro de um edifício, mas era como algo que saísse de dentro e compusesse o ambiente” (TASSARA, cf. FRM, 2021). A via de mão dupla aberta entre arquitetura e museografia previa a criação de paredes para suportar projeções e a adaptação de telas touch screen ao formato das lajes. A integração entre ambos os projetos se consolidava como importante forma de conexão com a exibição de temas relacionados à estética tropicalista, a exemplo dos ambientes Espírito Carioca, Rio 40°, Salve o Carnaval, Samba-choro, Carmen Miranda, Rio no Cinema e Alegres Trópicos.

Considerações finais. A arquitetura brasileira contemporânea as imagens do Brasil para o século XXI.

O presente artigo pretendeu contribuir com as reflexões, no âmbito da arquitetura, sobre o papel central assumido pela imagem como mediadora da produção de significados, considerando que o espaço social (e, também, o arquitetônico), “está agora completamente saturado com a cultura da imagem” (JAMESON, 2002, p. 115). A abordagem histórica apresentada teve como objetivo refletir sobre as implicações da estética tropicalista no campo da arquitetura, considerando os projetos realizados entre as décadas de 1990 e 2010. Para tanto, foram identificadas três diferentes estratégias de abordagem da relação estabelecida entre a iconografia relacionada à noção de brasilidade e o espaço arquitetônico: a criação de arquiteturas efêmeras como suporte para a exibição de imagens vinculadas à estética tropicalista (I); a cenografia expográfica tecnológica voltada para a exibição de imagens de brasilidade (II) e a interpretação contemporânea de elementos presentes na arquitetura moderna brasileira (III). Como indica a Tabela 1, em alguns casos houve a incorporação de duas ou mais estratégias no mesmo projeto. Outro elemento importante a se destacar é a apropriação dos significados simbólicos atribuídos tanto à arquitetura moderna,

quanto aos edifícios patrimonializados; tomados como elementos que agregam valor histórico-cultural aos projetos contemporâneos. Igualmente, a interpretação contemporânea de elementos da arquitetura moderna brasileira situa-se como uma estratégia de vinculação da cultura local e global.

Quadro 1. Síntese dos resultados de pesquisa (1990-2020).

A estética tropicalista e a arquitetura contemporânea brasileira.			
Síntese dos resultados.			
Categoria de análise	Profissionais envolvidos na sua criação	Projeto (arquitetura ou cenografia)	Estratégia de abordagem da estética tropicalista
Projetos não realizados nos anos 1990	Índio da Costa	Pavilhão Brasileiro da Expo (Sevilha, 1992)	Arquitetura efêmera como suporte para exibição de imagens vinculadas à estética tropicalista
	Índio da Costa	Pier Mauá (Rio de Janeiro, 1997)	Interpretação contemporânea de elementos da arquitetura moderna brasileira.
	Índio da Costa	Pão de Açúcar (Rio de Janeiro, 1997)	
Projetos efêmeros realizados por ocasião do Brasil+500	Bia Lessa	Pavilhão Brasileiro da Expo (Hannover, 2000)	Cenografia expográfica tecnológica como suporte para exibição de imagens vinculadas à estética tropicalista
	Marcello Dantas e Nelson Hoineff	Cine Caverna na Mostra do Redescobrimento (São Paulo, Ibirapuera, 2000)	Cenografia expográfica tecnológica como suporte para exibição de imagens vinculadas à estética tropicalista + Incorporação de significados a partir da inserção em edifícios da arquitetura moderna brasileira.
	Marcello Dantas, Ralph Appelbaum	Mostra “50 anos de TV e +” (São Paulo, Ibirapuera, 2001)	
Projetos de arquitetura museal nas duas primeiras décadas do século XXI.	Pedro e Paulo Mendes da Rocha, Ralph Appelbaum	Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, Estação da Luz, 2006)	Cenografia expográfica tecnológica como suporte para exibição de imagens vinculadas à estética tropicalista + Incorporação de significados a partir da inserção em edifícios patrimonializados.
	Mauro Munhoz, T+T	Museu do Futebol (São Paulo, Estádio do Pacaembu, 2008)	
Intervenções no patrimônio edificado	GRAU Arquitetura, Bia Lessa	Paço do Frevo (Recife, 2014)	
Reinterpretações contemporâneas da arquitetura moderna brasileira	Bernardes + Jacobsen Arquitetura	Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro, 2013)	Interpretação contemporânea de elementos da arquitetura moderna brasileira.
	Jaime Lerner, Alfredo Britto	Museu e Parque da Bossa Nova (Rio de Janeiro, Leblon, 2008, não construído)	
	DS+R, T+T, AUDT	Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, Copacabana, em construção).	

Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro período analisado, a influência de vertentes internacionais alegórico-populistas pode ser vista nos projetos de AUDT, buscando recuperar elementos da cultura popular brasileira vinculando-se à estética high tech – a exemplo do Pavilhão da Expo 1992. Inicialmente, os pavilhões das Exposições Universais e os projetos de incentivo ao turismo internacional se mostraram como programas adequados à representação da cultura nacional, como mostram os projetos realizados para o Píer Mauá e o Pão de Açúcar; apesar da falta de condições político-econômicas para sua viabilização. Entretanto, a coincidência entre a Virada do Milênio e o Brasil + 500 tornou possível a realização de uma série de projetos efêmeros que incorporaram cenografia e o uso de novas tecnologias para a consolidação do espaço museográfico contemporâneo, de modo a incorporar o tema da brasilidade. A Mostra do Redescobrimento pode ser considerada uma espécie de turning point nas relações estabelecidas entre exposições de arte, Estado e mercado (BARROS, 2003). O evento foi marcante para a ampliação da atuação de cenógrafos no espaço expositivo brasileiro, buscando a inclusão do público massivo por meio da conjunção entre linguagem cenográfica e experimentação tecnológica.

No Pavilhão da Expo 2000, já estava presente um leque de soluções que se consolidaram na museografia audiovisual e interativa brasileira, aplicadas em uma série de museus propostos nas décadas seguintes: o Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Paço do Frevo, Museu de Arte do Rio, Museu da Bossa Nova (não construído) e Museu da Imagem e do Som (em andamento). Esse conjunto de projetos mostra-se capaz de garantir maior permanência em relação às experiências efêmeras que anteriormente incorporaram aspectos da estética tropicalista. À sua maneira, esses museus conferem continuidade ao processo de redescobrimento da cultura pop brasileira mediada pelas tecnologias da comunicação em andamento desde a década de 1990. Na maioria dos projetos, a perspectiva do design integrador demandou o trabalho conjunto entre arquitetos, cenógrafos e designers. A integração contribuiu para a potencialização das narrativas museológicas criadas, permitindo que paredes, cascas e estruturas arquitetônicas se convertessem em telas para projeções audiovisuais e shows espetaculares que, por sua vez, incorporam elementos iconográficos que enaltecem e valorizam o sentimento identitário vinculado à “brasilidade”.

O panorama de intervenções realizadas chama a atenção para a atuação da FRM/Grupo Globo como agentes fundamentais para a implantação desse conjunto de ações voltadas para consolidação da estética tropicalista no espaço expositivo brasileiro no século XXI; apoiada por outros parceiros da iniciativa privada, como o Itaú Cultural. Contudo, é interessante assinalar que não apenas a arquitetura passou a incorporar elementos da cultura de massas, mas também os agentes produtores da cultura de massas tornaram-se promotores ativos de projetos arquitetônicos, com o objetivo de valorização da cultura brasileira mediada pelos meios de comunicação emergentes no século XX. Desde sua criação, em 1977, as ações da FRM partem do princípio de que “o Brasil é a nossa origem e a nossa fonte de inspiração. Acreditamos que a cultura brasileira tem uma contribuição a dar ao mundo” (FRM, 2020). O modus operandi empregado pela Fundação inclui a concepção de projetos em parceria com o Estado, a busca de parceiros e viabilização técnico-financeira dos projetos culturais (sem aporte financeiro direto), a escolha dos profissionais e dos lugares de implantação das intervenções culturais. Sua ação favorece a realização de experiências voltadas para a integração entre mídia e arquitetura, tendo em vista que o próprio design integrador assume centralidade na abordagem da FRM. Segundo o depoimento de Larissa Graça, “não trabalhamos com a ideia de um prédio ocupado por uma exposição, mas pensamos a concepção em

conjunto” (GRAÇA, 2019). Observa-se, nesse contexto, a conformação de uma rede de profissionais que vem dando coerência e continuidade a esse grupo de intervenções (como AUDT, T+T, Bia Lessa, Gringo Cardia, Ralph Appelbaum e Marcello Dantas).

A tradição arquitetônica e museográfica do modernismo brasileiro, em um primeiro momento, posicionou-se como um entrave para a realização das experiências arquitetônicas pop no Brasil, conforme pudemos perceber pelas disputas em torno do Pavilhão da Expo 1992 e da cenografia expográfica na Mostra do Redescobrimento. Paradoxalmente, em alguns casos, a arquitetura moderna brasileira foi incorporada como cenário para as mostras audiovisuais e tecnológicas, agregando significado simbólico à construção das imagens de Brasil – como na mostra 50 anos de TV e + e Bossa na Oca. Por vezes, imagens de edifícios modernos e da própria figura de Oscar Niemeyer foram projetadas nos espaços museográficos então propostos, reiterando o papel simbólico atribuído ao modernismo arquitetônico como referência de brasilidade. Em segundo momento, porém, observou-se a interpretação de elementos do modernismo brasileiro, de maneira que a arquitetura tropical se converteu em importante estratégia incorporada a projetos arquitetônicos contemporâneos – como mostraram as experiências de Bernardes + Jacobsen Arquitetura, Jaime Lerner e DS+R. A relação estabelecida entre a estética tropicalista e os projetos analisados oscilaram entre a aplicação de imagens vinculadas à Marca Brasil em estruturas arquitetônicas (“galpão decorado”) e a criação de formas alegóricas que remetem a temas da cultura brasileira (“pato”), a exemplo do museu em forma de piano. Como vemos, a partir dos casos analisados é possível delinear a formação de um campo amplo de conexões entre a estética tropicalista e a arquitetura brasileira contemporânea, conectando experiências no âmbito da cenografia e do design de exposições. O conjunto de intervenções analisadas demonstra continuidades do programa iconográfico e audiovisual iniciado nos anos 1960, contribuindo para o reposicionamento das cidades brasileiras no contexto da globalização econômica.

Referências

- AGÊNCIA. Oca virtual revê os cinquenta anos da televisão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 02 dez. 2000.
- ARGAN, G. C. A crise da arte como “ciência europeia”. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 507-646.
- AUDT. Índio da Costa. Disponível em: <<https://bit.ly/3mdiueZ>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- ARCOWEB. Movimentos incontidos. **Revista Projeto**, abril de 2014, p. 104-109.
- BANHAM, R. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARROS, G. O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento. 2003. 22p. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Especialização em Museologia, Colecionismo e Curadoria) - FEBASP.
- BASTOS, M. A. **Pós Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERTUCCI, M. R. **Tropicália: rupturas estéticas e políticas**. UEL. Londrina: n.d., p. 1489-1504. Disponível em: <<https://bit.ly/2YjddZj>>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- BRISO, C. B. O destino do batalhão. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 05 jun. 2017.
- CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada**. Tradução S. Molina e M. P. G. Ribeiro. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2018.

- CIFUENTES, A. Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas. 2011. **Tese** (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, UFMG.
- CONTIER, A. et. al. **O movimento tropicalista e a revolução estética**. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. n. 1, v. 3, 2003.
- CURVO, I. S.; AMORIM, L. S. As exposições blockbuster e o consumo da arte. In: **SEMINÁRIO DE INFORMAÇÃO EM ARTE**, 5, Rio de Janeiro, 2017, 10p.
- DAVALLON, J. L' **exposition à l'oeuvre**: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 1999.
- DELAQUA, V. Em Construção: MIS Copacabana / Diller Scofidio + Renfro. **Archdaily**, 2014.
- DSRNY. **Museum of Image & Sound**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YQo1hl>>. Acesso em: 04 fev. 2021.
- DUARTE, R. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Revista Educar**, n. 24. Curitiba: 2004, p. 213-225.
- ESKES, N. **Christian Portzamparc**. **Entrevista**, São Paulo, ano 03, n. 011.01, Vitruvius, jul. 2002.
- FISCHBERG, J. Os projetos (reais ou imaginários) para o Rio de Janeiro do arquiteto Índio da Costa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 set. 2015.
- FOLHA. Bia Lessa comenta a criação de Pavilhão Brasileiro em Hannover. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 06 set. 2000.
- FOSTER, Hal. **Máquinas pós-modernistas**. In: O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Ubu, 2017, p. 108-128.
- FOSTER, H. **O kitsch de Busch**. In: O que vem depois da farsa? São Paulo: Ubu, 2021, pp. 24-29.
- FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **MIS. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro**. Youtube. 4min48s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Baj0AET3Ni0>>. Acesso em: 06 fev. 2021.
- G1. Ibirapuera festeja 50 anos de Bossa Nova com exposição na Oca. **O Globo**. São Paulo: 08 jul. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3c6LCCD>>. Acesso em: 23 jan. 2021.
- GRAÇA, L. T. Entrevista concedida em nov. 2019.
- HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. E la nave va... As celebrações dos 500 anos no Brasil. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: v. 14, n. 26, 2000, p. 203-215.
- HOOPER-GREENHILL, E. **Museum and interpretation of visual culture**. London: Routledge, 2000.
- IDG. **O porto do Rio e a construção da alma carioca**. Museu do Amanhã. 2016. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/portodorio/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2002. 207p.
- JODIDIO, P. **Casa Tropical: Houses by Jacobsen** Arquitetura. 1ª ed. Thames & Hudson, 2020.
- KAMITA, J. M. Sobre o MAR. **Arquitextos**. São Paulo: Vitruvius, 155.00, ano 13, 2013.
- KAZ, L. Entrevista concedida em mar. 2015.
- KAZ, L. **Museu do Futebol**: um museu-experiência. São Paulo: ID Brasil Cultura, 2014.
- LAPUENTE, R. S. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. **Revista de História Bilros**. História (s), Sociedade (s) e Cultura (s). v. 4, n. 6, 2016, p. 11-29.
- LUPO, B. M. O conceito de fato museal e o Museu da Língua Portuguesa. **Brazilian Journal of Development**, 2020, n. 11, v. 6. Disponível em: <<https://bit.ly/39Hvypy>>. Acesso em: 03 fev. 2021.
- 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**, 2021, São Paulo, v.4. pp. 327-335.

- LYNCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MACADAR, A. M. **Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992**. Dissertação de Mestrado, Arquitetura, UFRGS, 2005.
- MARINO, R. Política e estética na Tropicália. **Revista de Ciências Sociais**, v. 35, n. 102, 2020. 5p.
- MATTOS, P. L. **A entrevista não estruturada como forma de conversação**: razões e sugestões para sua análise. RAP. Rio de Janeiro, 2005.
- MENESES, U. B. de. **O campo do patrimônio cultural**: uma revisão de premissas. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. p. 25-39.
- MIGLIORE, I. New narrative spaces. In: CRESPI, L. **Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design**. IGI Global, 7 fev. 2020.
- MONNERAT, H. A politização da arte e a estetização da política, por que não? O tropicalismo e seu legado. 2013. **Dissertação** (Mestrado, Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, UFRJ.
- MONTANER, J. M.; MUXÍ, Z. O turismo e a tematização das cidades. In: **Arquitetura e Política**: Ensaios para Mundos Alternativos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p.143-155.
- OSÓRIO, L. C. Brasil revelado na pluralidade. **O Globo**. São Paulo: 27 abr. 2000.
- PORTZAMPARC, C. Disponível em: <<https://bit.ly/3pWv04I>>. Acesso em: 07 fev. 2021.
- PORPHYROS, Demetri. **A pertinência da arquitetura clássica**. In: Nesbitt, K. (Org.) Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, p. 108-114.
- PROJETO. Entrevista: Luiz Eduardo Índio da Costa. **Revista Projeto**. 01 mai. 2007.
- QUAGLIATO, A. N. Mostra do Redescobrimento: arte barroca e espetacularização. 2007. **Dissertação** (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.
- RISÉRIO, A. Entrevista concedida em 18 set. 2020.
- ROCHA, C. P. V. Um 'museu vivo': espetáculo e reencantamento pela técnica. **Em Questão**, 2007, n. 2, v. 13. Disponível em: <<https://bit.ly/3az5lIQ>>. Acesso em: 03 fev. 2021.
- ROCHA, P. M. Entrevista concedida em 16/10/2020.
- ROWE, C.; SLUTZKY, R. Transparência Literal e Fenomenal. **Revista Gávea**. RJ: 1985, p. 33-50.
- SALVAT, A. P. S. **A questão da autenticidade no display**. O caso da arte barroca brasileira na mostra do Redescobrimento. Disponível em: <<https://bit.ly/2KqwnJp>>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- SANTACANA, J. ; PIÑOL, C. M. **Manual de Museografia Interactiva**. Gijón: Trea, 2010.
- SANT'ANA, A. C. L. Expansões do espaço-museu: articulações entre museu, arquitetura e cidade. 2018. **Dissertação** (Mestrado, Museologia e Patrimônio, Unirio-MAST).
- SANTOS, R.; GAYER, P. Imagens de um país: da mestiçagem à Marca Brasil. In.: **29º Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação**, Brasília, 2006.
- SANTOS, W. B. S. A. **Discursos do Museu da Língua Portuguesa**: uma língua em movimento nas práticas culturais brasileiras. Tese de Doutorado, Ciências Sociais, PUC-SP, 2019.
- SCHEEREN, R. Diagrama, dobra e parâmetro: assimilação de conceitos filosóficos e tecnologias digitais na arquitetura contemporânea. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). IAU-USP.
- SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

SEGD. **50 years of TV and more**. n.d. Disponível em: <<https://bit.ly/39Yy4Ig>>. Acesso em: 10 set. 2020.

SEGRE, R. **Museus brasileiros**. Brazilian Museums. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SHOWLIVRE. **Bossa Nova**: Marcello Dantas fala sobre o conceito da Bossa na Oca. 14/01/2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2MOz8oX>>. Acesso em 03 fev. 2021.

TASSARA, F. Entrevista concedida em 30 ago. 2018.

TÉCHNE. Cobertura fluida. **Revista Tèchne**, ed. 193, ano 21, 2003, p. 50-54.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: WMF, 2004.

VIANNA, L. F. Futurista, MIS do Rio olha para o passado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 abr. 2010.

Submetido em: 23.04.2021

Aceito em: 28.12.2021