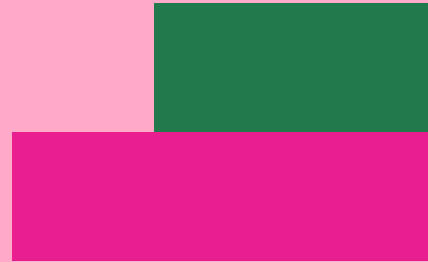
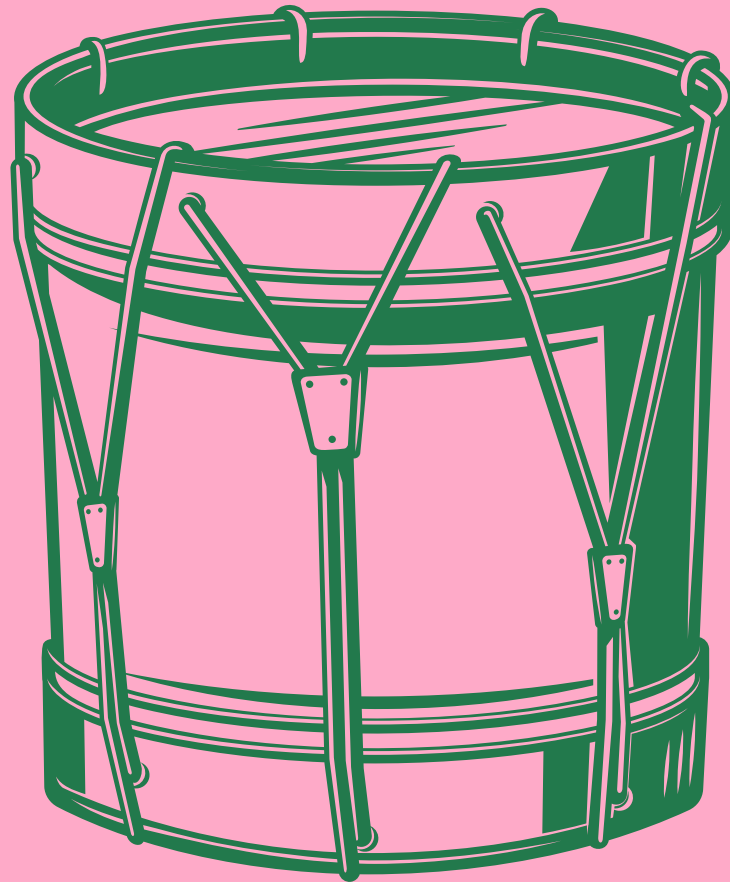


MUSEU
DO
CARNAVAL
DO
RIO DE JANEIRO



MUSEU
DO
CARNAVAL
DO
RIO DE JANEIRO





MUSEU DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO I

ACADÊMICO: YURI DA SILVA BASTOS
ORIENTADORA: CELIA GONSALES
PELOTAS, MAIO DE 2023

SAMBA,
AGONIZA MAS NÃO MORRE,
ALGUÉM SEMPRE TE SOCORRE,
ANTES DO SUSPIRO DERRADEIRO.

SAMBA,
NEGRO, FORTE, DESTEMIDO,
FOI DURAMENTE PERSEGUIDO,
NA ESQUINA, NO BOTEQUIM, NO TERREIRO.

SAMBA,
INOCENTE, PÉ-NO-CHÃO,
A FIDALGUIA DO SALÃO,
TE ABRAÇOU, TE ENVOLVEU,
MUDARAM TODA A SUA ESTRUTURA,
TE IMPUSERAM OUTRA CULTURA,
E VOCÊ NÃO PERCEBEU,
MUDARAM TODA A SUA ESTRUTURA,
TE IMPUSERAM OUTRA CULTURA,
E VOCÊ NÃO PERCEBEU.

NELSON SARGENTO

AGRADECIMENTOS

SAMBA,
AGONIZA MAS NÃO MORRE,
ALGUÉM SEMPRE TE SOCORRE,
ANTES DO SUSPIRO DERRADEIRO.

SAMBA,
NEGRO, FORTE, DESTEMIDO,
FOI DURAMENTE PERSEGUIDO,
NA ESQUINA, NO BOTEQUIM, NO TERREIRO.

SAMBA,
INOCENTE, PÉ-NO-CHÃO,
A FIDALGUIA DO SALÃO,
TE ABRAÇOU, TE ENVOLVEU,
MUDARAM TODA A SUA ESTRUTURA,
TE IMPUSERAM OUTRA CULTURA,
E VOCÊ NÃO PERCEBEU,
MUDARAM TODA A SUA ESTRUTURA,
TE IMPUSERAM OUTRA CULTURA,
E VOCÊ NÃO PERCEBEU.

NELSON SARGENTO

RESUMO

O presente trabalho versa sobre um estudo para projeto de museu do carnaval da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. A proposta é a criação de uma instituição pública museográfica, voltada à preservação da memória e conservação material e imaterial da história do carnaval carioca, debruçando-se sobre a constante evolução deste importante patrimônio cultural e difundindo o seu conhecimento com base na realização de pesquisas, organização de coleções, formação de recursos humanos e educação científica, assim pretendendo também atuar na preservação do patrimônio científico, histórico e cultural em benefício da sociedade. O projeto será desenvolvido utilizando a história do carnaval, junto de avaliações sobre as questões urbanísticas, infraestruturais, de tecnologia arquitetônica e paisagísticas, assim, fazendo com que o projeto se adeque, ademais à história do carnaval, também que são valorosas à área da arquitetura e do urbanismo.

Palavras-Chave: Museu; Carnaval; Rio de Janeiro; Arquitetura.

ABSTRACT

The present work deals with a study for a carnival museum project for the city of Rio de Janeiro, Brazil. The proposal is for the creation of a museographic public institution, aimed at preserving the memory and material and immaterial conservation of the history of the Carioca Carnival, focusing on the constant evolution of this important cultural heritage and disseminating its knowledge based on research, organization of collections, training of human resources and scientific education, as well as acting in the preservation of scientific, historical and cultural heritage for the benefit of society. The project will be developed using the history of the carnival, together it will be evaluated urbanistic issues, infrastructural issues, architectural technology issues and landscape issues, thus making the project fit, in addition to the history of the carnival, which are also dear to the area of architecture and urbanism.

keywords: Museum; Carnival; Rio de Janeiro; Architecture.

SUMÁRIO



01. A COMISSÃO DE FRENTE

INTRODUÇÃO

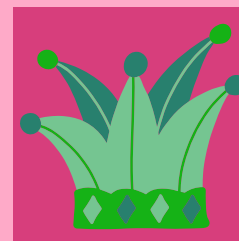
09



05. A EVOLUÇÃO

A HISTÓRIA DO LUGAR

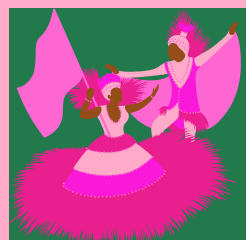
65



09. AS FANTASIAS

O PROGRAMA
RELAÇÕES FUNCIONAIS
CARACTERIZAÇÃO DO
PROGRAMA
FLUXOGRAMA
ORGANOGRAMA

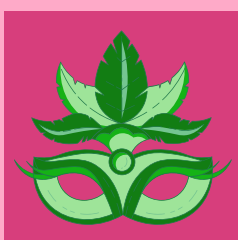
10
102
103
106
107



02. O CASAL

A HISTÓRIA DOS
MUSEUS
OS MUSEUS
CONTEMPORÂNEOS
A ARQUITETURA
CONTEMPORÂNEA DE
MUSEUS

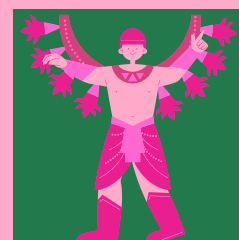
11
35
15



06. A BATERIA

ANÁLISE DO LUGAR
O LEVANTAMENTO
FOTOGRAFICO
OS PONTOS DE
INTERESSE
OS CONDICIONANTES
LEGAIS

69
74
76
77



10. O DESFILE

A CONCEITUAÇÃO
AS ESTRATÉGIAS
ARQUITETÔNICAS
A FORMA E A
MATERIALIDADE
AS PROPOSTAS
A SETORIZAÇÃO
A FACHADA

109
110
111
112
113
000



3. A HARMONIA

A EXPOSIÇÃO E A
EXPOGRAFIA

33



07. AS ALEGORIAS

PROJETOS
REFERENCIAIS

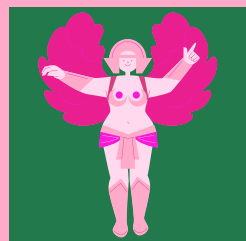
79



11. A APOTEOSE

O PROJETO

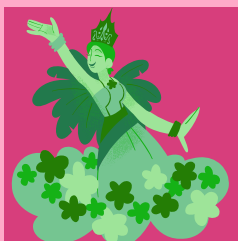
000



04. O ENREDO

O CARNAVAL DO RIO
DE JANEIRO
A LINHA DO TEMPO DO
CARNAVAL DO RIO DE
JANEIRO
O NASCIMENTO DO
SAMBA CARIOCA
AS ESCOLAS DE SAMBA

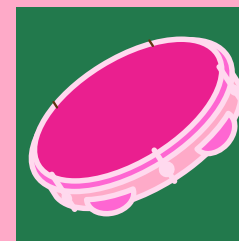
37
38
53
55



08. O SAMBA

ANÁLISE FORMAL DAS
REFERÊNCIAS

97



12. A DISPERSÃO

AS REFERÊNCIAS

000

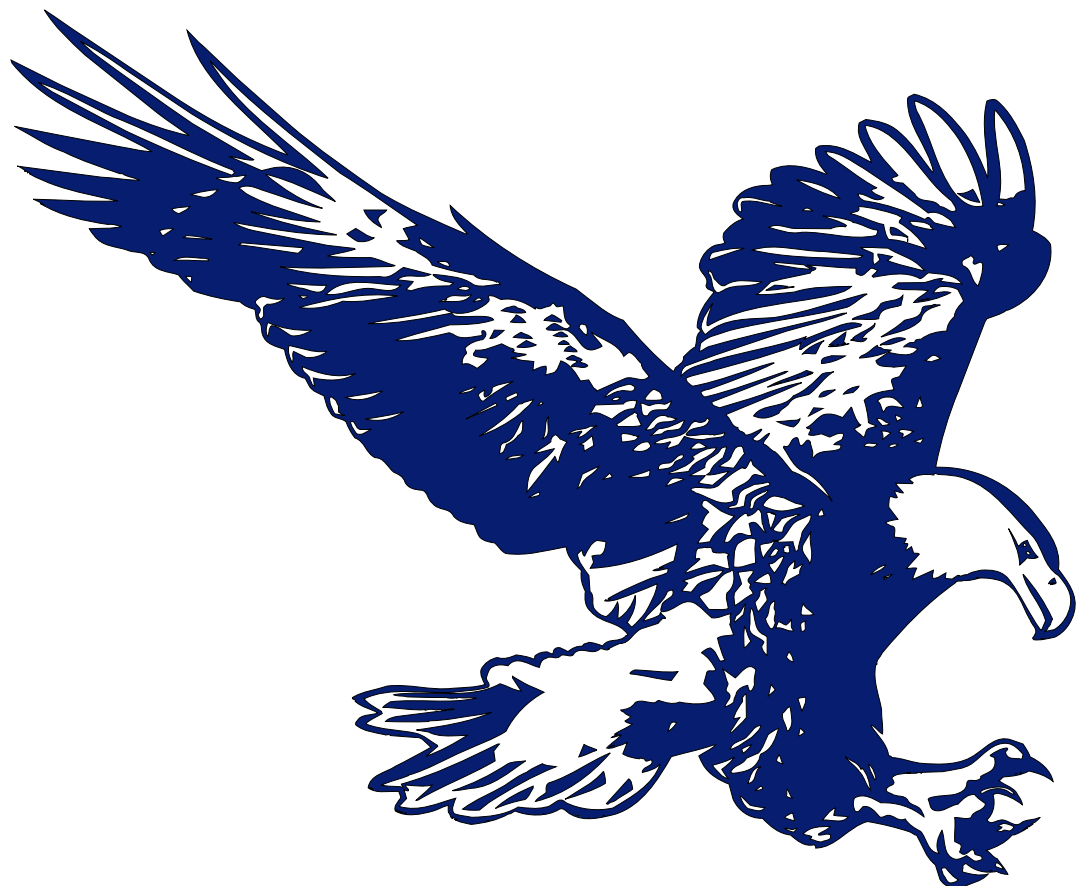
A COMISSÃO DE FRENTE 01

INTRODUÇÃO

O Carnaval é uma das festas mais populares do Rio de Janeiro, Brasil. Como uma das principais manifestações culturais do país, ele merece um espaço dedicado à sua história e tradições, onde se possa preservar e celebrar a riqueza e diversidade dessa festa.

O presente trabalho propõe a elaboração de um projeto para o Museu do Carnaval do Rio de Janeiro, a fim de preservar a memória e identidade cultural da festa, além de oferecer um espaço de lazer e educação para visitantes. O projeto se baseia em uma conceituação que se inspira nas principais ruas e avenidas onde ocorrem as celebrações, tendo na luz natural um elemento importante, proporcionando uma ambientação característica dos espaços públicos. Ainda, tem-se a intenção de transmitir a fluidez, leveza e liberdade da festa.

Será um espaço referência na preservação e transmissão da cultura carnavalesca, formação de identidade e sentido de pertencimento da população local, visando não apenas atender às necessidades funcionais e técnicas do museu, mas valorizar a experiência do visitante e atrair turistas de todo o mundo.



A HISTÓRIA DOS MUSEUS

A evolução da compreensão do que é um museu reflete a diversificação de funções e objetivos dessas instituições ao longo do tempo, bem como as mudanças nas práticas curatoriais e nas expectativas do público. Além da exposição de obras de arte e preservação de objetos exóticos, os museus podem ter como objetivo a pesquisa e conservação de acervos, a educação e o entretenimento do público, a promoção da diversidade cultural, entre outros. Esses diferentes objetivos influenciam na concepção arquitetônica do museu, que pode ser pensado como um espaço mais tradicional, com salas de exposição, ou como um espaço mais dinâmico e multifuncional, capaz de abrigar eventos culturais diversos.

Segundo Kiefer (2000, p. 12), desde as civilizações antigas, como a egípcia, a grega e a romana, a prática de colecionar e guardar objetos de valor e significado em espaços construídos com essa finalidade era comum.

Esses espaços eram geralmente associados a templos religiosos ou a locais de culto planejados, e seus acervos eram compostos por objetos destinados a serem oferecidos a deuses ou a serem usados em rituais religiosos. Kiefer (2000, p. 12) também explica que a origem da palavra museu vem do grego Museion, significando “santuário dos templos dedicados às musas, que recebem doações, ex-votos, oferendas...”.

Montaner (2003) destaca que a ideia moderna de museu se consolidou a partir do empreendimento dos estados-nação e do colecionismo público e privado, que culminou na criação dos museus nacionais e institucionais como espaços de exposição e difusão da cultura e do patrimônio. Com a consolidação das ideias democráticas e da noção de patrimônio cultural, os museus passaram a ser vistos como espaços de memória e reflexão sobre a história e identidade nacional, além de espaços de preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial. Essa nova concepção de museu implicou na transformação da arquitetura desses espaços, de local de guarda e exposição de objetos para espaços de experiência e diálogo com o público.



A OFERENDA DE AGAMEMNON À DEUSA ARTEMISA - AUTOR DESCONHECIDO FONTE: MUSEU DE SÃO ROQUE



CORREDRES DO MUSEU DO LOUVRE
FONTE: MUSEU DO LOUVRE

OS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS

A partir do início do século XX, com as vanguardas artísticas e as novas reflexões sobre a sociedade e a arte, o modelo tradicional de museu passou a ser questionado, tanto em termos do conteúdo das obras quanto em relação à arquitetura dos edifícios. As críticas à concepção dos museus tradicionais se intensificaram e muitos artistas e teóricos passaram a exigir mudanças. Montaner (2003) relembra que Jean Cocteau qualificou o Louvre como “depósito de cadáveres”, enquanto Filippo Marinetti, em Manifesto Futurista de 1909, chamava os museus e bibliotecas de “cemitérios” e exigia que fossem destruídos, demonstrando a intensa rejeição aos ideais tidos como ultrapassados.

A ideia central dos vanguardistas era criar espaços que seguissem em consonância com a cultura e a estética moderna, o que implicava em uma ruptura com os modelos arquitetônicos do passado. Esses novos espaços deveriam ser funcionais, com ênfase na eficiência e na racionalidade, e com uma linguagem arquitetônica simplificada e despojada, que valorizasse a forma e a função em detrimento dos ornamentos e adornos.

O novo ideal de espaço para o colecionismo vanguardista do início do século XX começou a ser alcançado em 1929, com o Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova Iorque. O MOMA foi um importante marco na história dos museus de arte moderna por apresentar um modelo de exposição que buscava se adequar à arte moderna e à nova realidade social. No entanto, a arquitetura do edifício em que foi instalado ainda apresentava características do período anterior ao modernismo, o que limitou a expressão arquitetônica modernista no espaço.



PRIMEIRA SEDE DO MOMA - NOVA IORQUE
FONTE: MOMA.ORG

Ainda assim, o MOMA representou uma grande mudança na concepção dos museus, tanto pela forma como as obras de arte eram expostas, quanto pela criação de um acervo próprio, formado por doações de colecionadores de arte moderna. Essas mudanças influenciaram a criação de outros museus de arte moderna ao redor do mundo, que também buscaram adequar sua arquitetura e expografia às novas ideias e concepções de arte moderna.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM), instituição que reúne aproximadamente 44 mil profissionais entre arquitetos e museólogos, definiu em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral em Praga que:

“UM MUSEU É UMA INSTITUIÇÃO PERMANENTE, SEM FINS LUCRATIVOS E AO SERVIÇO DA SOCIEDADE QUE PESQUISA, COLECIONA, CONSERVA, INTERPRETA E EXPÕE O PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL. ABERTOS AO PÚBLICO, ACESSÍVEIS E INCLUSIVOS, OS MUSEUS FOMENTAM A DIVERSIDADE E A SUSTENTABILIDADE. COM A PARTICIPAÇÃO DAS COMUNIDADES, OS MUSEUS FUNCIONAM E COMUNICAM DE FORMA ÉTICA E PROFISSIONAL, PROPORCIONANDO EXPERIÊNCIAS DIVERSAS PARA EDUCAÇÃO, FRUIÇÃO, REFLEXÃO E PARTILHA DE CONHECIMENTOS”.

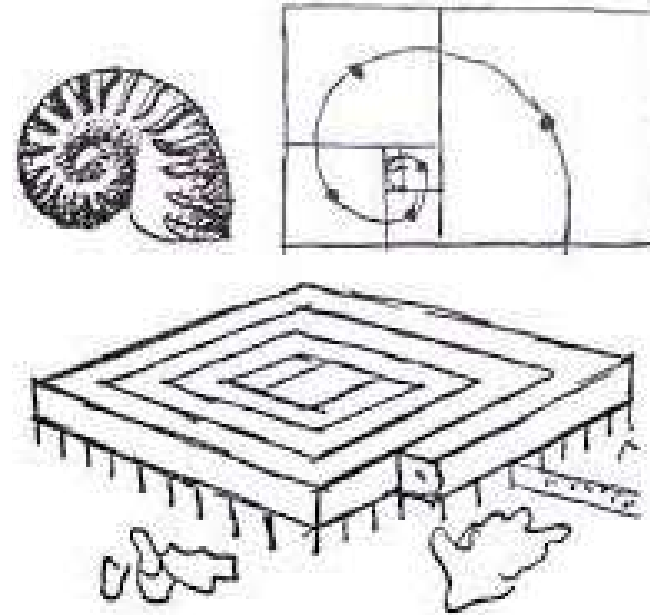
O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a partir da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, define os museus brasileiros da seguinte forma:

“CONSIDERAM-SE MUSEUS, PARA OS EFEITOS DESTA LEI, AS INSTITUIÇÕES SEM FINS LUCRATIVOS QUE CONSERVAM, INVESTIGAM, COMUNICAM, INTERPRETAM E EXPÕEM, PARA FINS DE PRESERVAÇÃO, ESTUDO, PESQUISA, EDUCAÇÃO, CONTEMPLAÇÃO E TURISMO, CONJUNTOS E COLEÇÕES DE VALOR HISTÓRICO, ARTÍSTICO, CIENTÍFICO, TÉCNICO OU DE QUALQUER OUTRA NATUREZA CULTURAL, ABERTAS AO PÚBLICO, A SERVIÇO DA SOCIEDADE E DE SEU DESENVOLVIMENTO.”

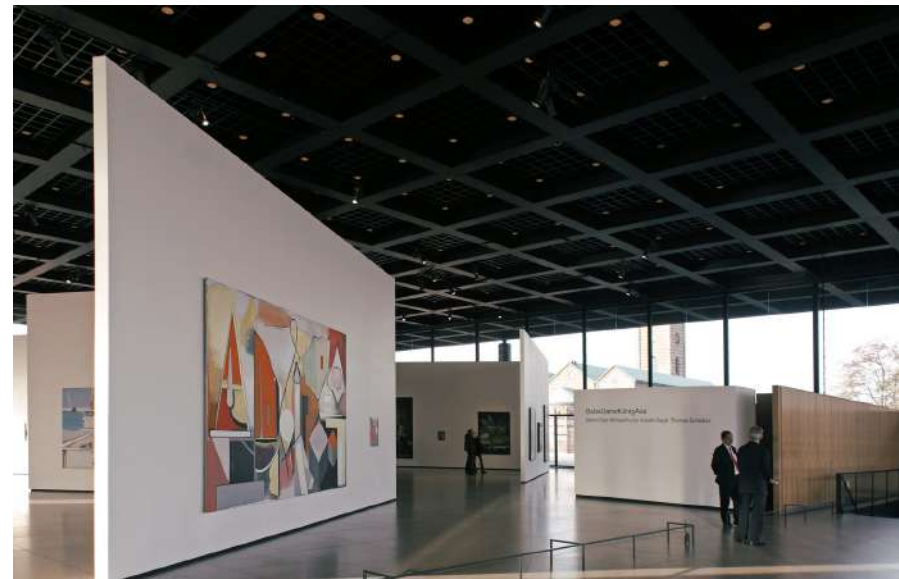
Para além de suas definições técnicas, esses espaços construídos têm se transformado e adaptado suas estruturas arquitetônicas, acompanhando as exposições que abrigam e seus objetivos de comunicação, mas também, se tornando por si só um objeto relevante no meio ambiente humano.

A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA DE MUSEUS

Segundo Montaner (2003), os principais frutos dessa reflexão e que definiram os parâmetros à arquitetura de museu são: a ideia de “museu de crescimento ilimitado”, definido em 1939 por Le Corbusier como uma forma espiral retilínea, na qual os espaços internos são dispostos de acordo com a necessidade das exposições; a ideia do “museu para uma pequena povoação” (1942), projetado por Mies van der Rohe que consiste em plantas livres; o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959), criado por Frank Lloyd Wright propondo uma forma orgânica e singular gerada por seu percurso helicoidal; e a exigência de Marcel Duchamp de total dissolução do museu, com seus *objects trouvés* surrealistas, que era a ideia de usar objetos cotidianos, muitas vezes banais e desprovidos de valor artístico, e transformá-los em obras de arte através de intervenções mínimas. Também, suas propostas de um minúsculo museu portátil, a *Boite en valise* (1936-1941), que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus.



MUSEU DE CRESCIMENTO ILIMITADOS - LE CORBUSIER.
FONTE: CROQUI DE LE CORBUSIER.



MUSEU PARA UMA PEQUENA POVOAÇÃO (1942), PROJETADO POR
MIES VAN DER ROHE.
FONTE: ARCHDAILY BRASIL.



MUSEU GUGGENHEIM DE NOVA IORQUE.
FONTE: ARCHDAILY BRASIL.



MUSEU PORTÁTIL, A BOITE EN VALISE DE MARCEL DUCHAMP FONTE:
MOMA.ORG

Nas décadas seguintes, outras obras seguiram repensando o papel do museu moderno, redesenhando sua forma, função e exposições, mas foi apenas nos anos oitenta que os museus adquiriram sua forma contemporânea, transformando-se de meros depósitos de coleções para espaços expográficos dinâmicos, educativos e que atendem a demandas além da preservação de objetos históricos.

Em seu livro “Museus Para o Século XXI” (2003), Josep Maria Montaner analisa a produção museal do século XX, partindo da ruptura com o conceito de Museus Nacionais, examinando as primeiras obras modernas dedicadas a este gênero e terminando com as realizações do final do século. Ele percorre obras de diferentes décadas e autores, organizando-as em oito categorias que descrevem e destacam o traço comum presente em cada uma delas.

“O MUSEU COMO ORGANISMO EXTRAORDINÁRIO”

A primeira categoria que Montaner sintetizou em seu livro foi do museu “como organismo extraordinário”, referindo-se a obras escultóricas de características singulares e excepcionais, inspiradas em formas orgânicas e geralmente localizadas em ambientes urbanos consolidados, que se destacam por romper com o contexto da paisagem urbana.

O precursor foi Frank Lloyd Wright com o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959), propondo o percurso do museu como um ambiente artístico inspirado em formas orgânicas, uma grande escultura que se integra harmoniosamente com o contexto urbano. É uma síntese entre as formas naturais telúricas e as formas mecânicas do mundo moderno. Enquanto no início do século XX, Wright já havia quebrado com a tradição da casa residencial, rompendo com a rigidez da caixa tradicional, foi no meio do século que ele concebeu uma solução revolucionária que transformou o museu em um percurso contínuo de movimento.

Essa foi uma grande evolução em direção a uma nova forma cinemática e inovadora de museu, abandonando a rigidez da forma acadêmica e simétrica em favor de uma espiral dinâmica e ativa.

Frank Gehry é considerado um dos arquitetos que levaram adiante a visão pioneira de Wright, sendo profundamente influenciado pelas experimentações de Frederick Kiesler em muitas de suas obras. O Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha (1991-1997), é um exemplo emblemático dessa concepção, apresentando gigantescas formas orgânicas que abrigam um espaço interno onírico e encadeado. Essa ideia já havia sido experimentada em obras anteriores, começando pelas montagens de exposições de Frank Gehry no LACMA, desde o final dos anos sessenta.

Apesar da aparente desordem das formas, é possível notar claramente que os espaços do Museu Guggenheim de Bilbao são uma síntese explícita de diversas concepções museográficas que se fundiram no final do século XX.

Isso demonstra a habilidade de Frank Gehry em acomodar dentro do grande complexo arquitetônico a maior diversidade de tipos de espaços museais, para receber os mais diversos formatos adotados pelas exposições de arte contemporânea.

PROJETOS REFERENCIAIS:



**CIDADE DAS ARTES E DAS CIÊNCIAS EM VALÊNCIA ESPANHA (1991-2001) SANTIAGO CALATRAVA
FONTE: SPAIN.INFO**



MUSEU DE ARTE FREDERICK R. WEISMAN NA UNIVERSIDADE DE MINNESOTA, MINNEAPOLIS, EUA (1990-1993) FRANK GEHRY. FONTE: GOOGLE IMAGENS



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI, RIO DE JANEIRO, BRASIL (1990-1996), OSCAR NIEMEYER. FONTE: HISOUR

“A EVOLUÇÃO DA CAIXA”

Enquanto isso, em sentido oposto, a ideia primitiva e moderna do museu também continuou a evoluir, posta pelo autor como “a evolução da caixa”. Nesta categoria, o museu, que inicialmente começou como caixa, um gabinete de colecionador ou um contentor básico, transformou-se em um volume neutro no século XX. A flexibilidade e os avançados serviços tecnológicos do espaço interior, como energia, climatização, informação e circulação, permitiram a solução de problemas e a transformação de coleções em constante crescimento e de critérios museológicos em evolução. O modelo do museu como contêiner teve um sucesso especial no programa dos museus da ciência e da tecnologia.

A arquitetura moderna revolucionou a concepção de caixa ao diluir os interiores compartimentados. Le Corbusier e Mies van der Rohe, dentro da tradição racionalista, criaram dois modelos contemporâneos que foram abertos ao crescimento e transformação interna: o museu retilíneo de crescimento ilimitado

(1939) e o museu de planta livre (1942), concebido como parte do projeto Museu Para Uma Pequena Povoação. Estes modelos foram caracterizados pela transparência, planta livre e flexível, máxima acessibilidade, domínio dos elementos de circulação, luz natural, extrema funcionalidade, capacidade de crescimento, precisão tecnológica, neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra exposta.

PROJETOS REFERENCIAIS:



MUSEU PARA UMA PEQUENA POVOAÇÃO, MIES VAN DER ROHE (1942)
FONTE: SITE VITRUVIUS



WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, EM NOVA IORQUE DE MARCEL BREUER (1963-1966). FONTE: ARCHDAILY.



AFFONSO EDUARDO REIDY, MUSEU DE ARTE MODERNA, RIO DE JANEIRO, 1968.FONTE: ARCHDAILY BRASIL.



MUSEU DE ARTE DE SAO PAULO (MASP 1957-1968), DE LINA BO BARDI. FONTE: ARCHDAILY.



CENTRO SOCIAL DO SESC POMPEIA, DE LINA BO BARDI FONTE: ARCHDAILY BRASIL.

“O OBJETO MINIMALISTA”

Em “o objeto minimalista”, Montaner (2003) evidencia como a arquitetura dos museus segue as tendências artísticas e estéticas de seu tempo. O minimalismo, que propiciou a redução ao essencial e o uso mínimo de elementos, influenciou a criação de museus que se aproximam da “forma essencial do museu como tesouro, lugar sagrado ou espaço intemporal da luz”. Esses museus minimalistas buscam ir além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos, recriando formas essenciais e relacionadas. Além disso, a museografia também é muito simples e estrita, evitando distrações e focando na apresentação clara e direta da obra de arte. É interessante observar como a arte, a arquitetura e a museografia se influenciam mutuamente na busca por novas formas de expressão e de apresentação do patrimônio cultural, criando uma harmonia entre os espaços e as obras expostas.

A obra emblemática de Donald Judd na Chinatti Foundation representa a experiência máxima da relação minimalista entre objeto e conteúdo.

Localizada em um antigo complexo militar em Marfa, Texas, EUA, Judd transformou gradativamente os imensos hangares do Fort Russel em um grande centro de arte. Ele remodelou edifícios, criou grandes formas repetitivas para portas e janelas, utilizou pavimentos de concreto polido, desenhou mobiliários de madeira e concreto e instalou séries de cubos de aço e concreto nos interiores e terrenos adquiridos.

PROJETOS REFERENCIAIS:



CHINATTI FOUNDATION, DONALD JUDD.
FONTE: ARCHDAILY



MUSEU INSEL HOMBROICH (1987) DÜSSELDORF, ALEMANHA, ERWIN HEERICH
FONTE: SITE MUSEU INSEL HOMBROICH



MUSEU DE ESCULTURA (1986-1995). PAULO MENDES DA ROCHA, EM SÃO PAULO
FONTE: SITE ARQUITECTURA VIVA



MUSEU DO BOSQUE DE TUMBAS EM KUMAMOTO (1989-1992) JAPÃO, TADAO ANDO
FONTE: REVISTA PROJETO



PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (1993-1999) PAULO MENDES DA ROCHA, EM SÃO PAULO.
FONTE: ARCHDAILY BRASIL

“O MUSEU-MUSEU”

A partir dos anos 70, a emergência da crítica tipológica, baseada nos valores históricos de cada disciplina, consolidou uma posição no mundo dos museus que pode ser chamada de "museu-museu". Essa abordagem de projeto e intervenção enfatiza a essência da disciplina arquitetônica, a estrutura espacial do edifício e a tradição tipológica do museu como um arquétipo em constante definição e continuidade. Isso inclui tanto os museus que são resolvidos internamente, a partir de sua própria estrutura tipológica, quanto aqueles que adotam uma forma que se integra à morfologia urbana. Cada novo museu é uma interpretação dos museus anteriores, e resulta em obras que redefinem os elementos essenciais da tradição, tais como vestíbulos, salas e claraboias, enquanto mantém uma estrutura definida e compartimentada.

Um grande exemplo é o conjunto da obra de Rafael Moneo, que aos poucos passa a entender o projeto arquitetônico por meio do conhecimento das tipologias. O Museu de Arte Romana, localizado no monumental

complexo arqueológico de Mérida, Espanha (1980-1986), foi o culminar da redefinição do museu como uma síntese da recreação tipológica através de um sistema repetitivo de naves, salões e passarelas, e a capacidade expressar o conteúdo na forma de um armazém de vestígios arqueológicos, com referências às grandes dimensões dos arcos romanos e uma textura inspirada em paredes de tijolo aparente. Adicionalmente, trata-se de um caso em que uma obra-prima foi conseguida através de uma relação bem ajustada e adequada entre a forma dos espaços, a museografia das vitrines, os pedestais.

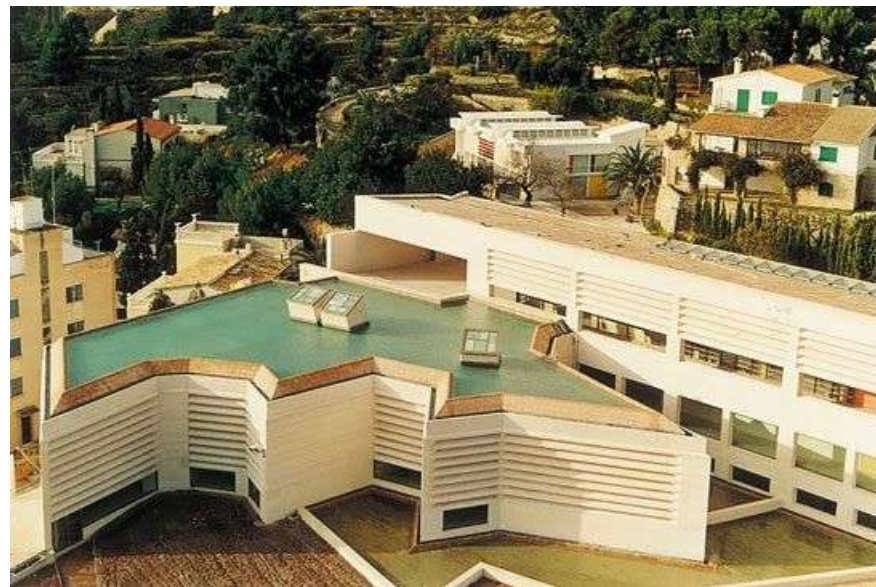
A lógica do museu-museu é a que mais frequentemente se aplica na remodelação de edifícios existentes. O fato de partir de edifícios históricos e estruturas tipológicas existentes, limita as possibilidades criativas dentro desta lógica do existente. É o caso de monumentos antigos que se tornaram museus há décadas e que precisam ser modernizados, intervenções em museus já existentes que precisam ser reformulados e expandidos, e uma longa lista de edifícios antigos, como palácios,

fábricas, hospitais e quartéis, que foram convertidos em museus e centros de arte, onde uma estrutura tipológica pré-existente, composta por vestíbulos, escadarias, pátios, naves, alas e galerias, foi utilizada de forma apropriada e explorada ao máximo. Para uma intervenção rigorosa seguindo essa lógica, é essencial que se inicie com uma análise tipológica cuidadosa do edifício existente, a fim de revitalizar e valorizar o contexto urbano.

PROJETOS REFERENCIAIS:



**CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM VASSIVIERE, NA FRANÇA
(1987-1991) ALDO ROSSI
FONTE: SITE HIDDEN ARCHITECTURE**



**FUNDAÇÃO PILAR E JOAN MIRÓ, EM PALMA DE MAIORCA, ESPANHA
(1986-1992), RAFAEL MONEO
FONTE: SITE ARQUITECTURA VIVA**



**CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, NO RIO DE JANEIRO (1989)
FONTE: SITE RIO MEMÓRIAS**

“O MUSEU VOLTADO PARA SI MESMO”

O museu introspectivo situa-se a meio caminho entre o museu que se desenvolve dentro de uma tradição tipológica e aquele que emerge organicamente e expressionisticamente em formas expansivas. Ele é um museu que se volta para dentro, encerrando-se no seu acervo e espaços, abrindo-se delicadamente para o exterior. Essa arquitetura busca destacar as atividades internas, aproveitando a luz natural e as vistas para o exterior. É uma solução adotada por alguns arquitetos diante da complexidade do espaço interno do museu e da necessidade de adaptação às características únicas de cada local. Essa abordagem enfatiza a especificidade dos espaços internos como uma reação à museologia positivista do século XIX, que simplesmente acumulava objetos sem caracterizá-los.

O museu voltado para si é uma tipologia que busca integrar o museu ao seu contexto e criar espaços internos que sejam adequados às necessidades das

obras que abrigam. A ideia é criar uma relação mais orgânica e harmoniosa entre o museu e seu entorno, bem como entre as obras expostas e seu ambiente de exposição. Isso requer uma análise cuidadosa das características físicas e culturais do local, bem como uma compreensão profunda da coleção do museu e das necessidades de cada obra em termos de iluminação, temperatura e espaço de exibição.

Montaner (2003) ressalta que os museus voltados para si fundamentam-se no respeito aos dados preexistentes. A elaboração dos espaços internos busca atender as demandas e pretensões da coleção e critérios museológicos, enquanto o exterior volta-se ao espaço urbano, jardins e à paisagem.

PROJETOS REFERENCIAIS:



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPANHA (1988-1993) ÁLVARO SIZA
FONTE: ARCHDAILY BRASIL



MUSEU XUL SOLAR, EM BUENOS AIRES, ARGENTINA (1987- 1993), PROJETADO POR PABLO BEITIA
FONTE: ARCHDAILY



FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE, BRASIL (1998) ÁLVARO SIZA. FONTE: ARCHDAILY BRASIL



MUSEU JUDAICO EM BERLIM (1988-1999), DE DANIEL LIBESKIND
FONTE: ARCHDAILY BRASIL

“MUSEU COLAGEM”

Essa abordagem museológica se baseia na fragmentação dos programas em diferentes espaços, com a colagem desses fragmentos diversos correspondentes às diversas necessidades e exigências dos programas museológicos contemporâneos. Essa estratégia é característica dos museus da última geração, que celebraram a cultura pós-moderna dos anos oitenta e que deram grande importância aos edifícios destinados à cultura. A ideia é dividir as funções do museu em diferentes corpos e espaços, a fim de proporcionar uma experiência mais fragmentada e compartilhada aos visitantes.

O museu como colagem de fragmentos reflete o domínio da cultura de massa e é um exemplo da implosão do museu como instituição. De um guardião da alta cultura, ele se tornou um líder da indústria cultural voltada para as massas, um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido, dinâmico e voltado para o entretenimento e a comunicação.

O museu tornou-se um elemento chave em

muitas cidades, procurando recompor a coesão social localmente e fortalecer a imagem urbana e turística globalmente.

Neste cenário, o museu como contentor passou a assumir cada vez mais a sua função hermenêutica e passou, tornando-se a peça principal da coleção, a explicar através de sua forma o seu conteúdo. Os valores metafóricos, narrativos e representativos tornaram-se importantes o suficiente para superar a concepção do museu como uma simples "caixa branca", como defendido na época da arquitetura moderna.

PROJETOS REFERENCIAIS:



STAATSGALERIE, STUTTGART, ALEMANHA 1977-1984) JAMES STIRLING
FONTE: ARCHDAILY BRASIL



MUSEU MUNICIPAL DE MÖNCHENGLADBACH, ALEMANHA. HANS HOLBEIN. FONTE: SITE ARTFORUM



GETTY FOUNDATION, LOS ANGELES, EUA (1986-1996) RICHARD MEIER. FONTE: ARCHDAILY



MUSEU DE ARTE MODERNA DE FRANKFURT, ALEMANHA, HANS HOLBEIN. FONTE: SITE KUFTI



MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA), LOS ANGELES, EUA (1982-1986), DE ARATA ISOKAZI FONTE: ARCHDAILY

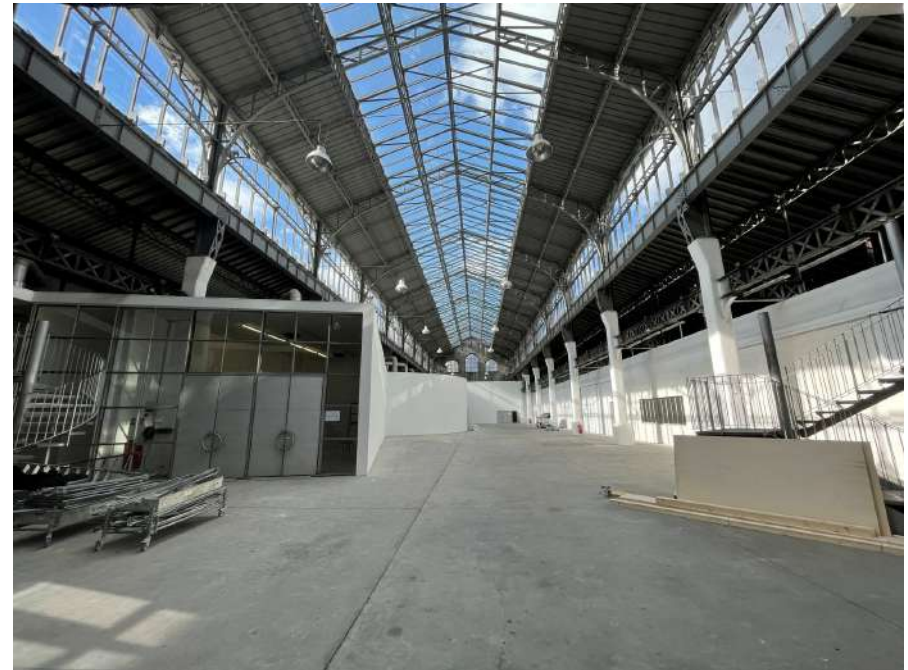
“O ANTIMUSEU”

O museu contemporâneo, então, assume uma postura crítica em relação a si mesmo e busca romper com as amarras do passado, experimentando novas formas de apresentação e comunicação com o público. Alguns exemplos dessas experimentações são os museus sem paredes, os museus virtuais e os museus itinerantes, que buscam levar a arte e a cultura para além dos muros institucionais. Além disso, há também a tendência de integração entre arte e arquitetura, na qual o próprio edifício é visto como uma obra de arte e a experiência do visitante é pensada de forma integrada com o espaço expositivo.

O antimuseu surge como uma resposta às restrições e às críticas feitas ao museu moderno e, posteriormente, ao pós-moderno. Ele nega as concepções tradicionais de museu, propondo uma ruptura com o modelo institucional e arquitetônico. O objetivo é romper com a ideia de que o museu é um lugar neutro, asséptico e estático, e oferecer uma experiência mais dinâmica e interativa ao

visitante. O antimuseu é, portanto, um espaço que se reinventa continuamente e que se adapta às novas demandas culturais e sociais. Ele pode incluir espaços de exposição, mas também pode abranger atividades como performances, eventos, workshops e intervenções urbanas.

PROJETOS REFERENCIAIS:



SLE MAGASIN, EM GRENOBLE, FRANÇA (1985-1986), DE PATRICK BOUCHAIN. FONTE: SITE LE DAUPHINE



**GALERIA DE ARTE WHITECHAPEL ART GALLERY, EM LONDRES, DOS ARQUITETOS COLQUHOUN & MILLER (1982-1985).
FONTE: SITE ARTE QUE ACONTECE**



**SAATCHI COLLECTION, LONDRES (1983-1984), POR MAX GORDON.
FONTE: SITE E-FLUX**

“FORMAS DA DESMATERIALIZAÇÃO”

Essa busca pela desmaterialização e desaparecimento do museu como uma entidade física pode ser vista como uma forma de questionar a própria instituição do museu e seu papel na sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo em que há uma ênfase na experiência imersiva e na interação do visitante com o espaço expositivo, há também uma preocupação em desafiar as estruturas tradicionais do museu e em questionar sua autoridade na apresentação e interpretação da arte e da cultura.

A dissolução do espaço físico do museu é uma tendência contemporânea que busca explorar novas formas de apresentação e interpretação da arte e da cultura. A utilização de tecnologias digitais e de novos suportes audiovisuais e interativos possibilitam a criação de museus virtuais e experiências imersivas que ultrapassam a limitação do espaço físico tradicional e permitem uma maior acessibilidade e interação por parte do público. Além disso, a presença cada vez maior de obras de

arte que utilizam meios não convencionais ou que exploram a interatividade também levaram a uma redefinição do papel do museu como um espaço de exposição de objetos estáticos e passivos.

Em resumo, a tendência do museu contemporâneo em busca da desmaterialização e desaparecimento reflete uma busca por novas formas de apresentar e interpretar a arte e a cultura, e uma preocupação em questionar e desafiar as estruturas tradicionais da instituição do museu.

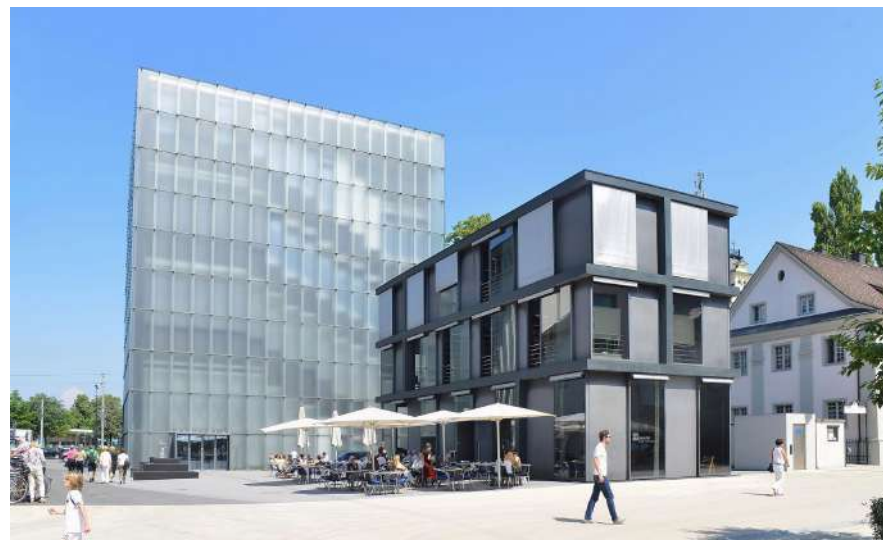
PROJETOS REFERENCIAIS:



**MUSEU DAS CAVERNAS DE ALTAMIRA, EM SANTILLANA DEL MAR, ESPANHA (1995-2001), DE JUAN NAVARRO BALDEWEG
FONTE: SIE ARQUITECTURA VIVA**



**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE HELSINQUE, FINLÂNDIA, CHAMADO KIASMA (1992-1998), DE STEVEN HOLL
FONTE: ARCHDAILY BRASIL**



**KUNSTHAUS DE BREGENZ, ÁUSTRIA (1991-1987), DE PETER ZUMTHOR.
FONTE: ARCHDAILY BRASIL**



A HARMONIA

03

A EXPOSIÇÃO E A EXPOGRAFIA

Os primeiros museus, chamados Museus Nacionais ou Públicos, passaram a ocupar os palácios sede das monarquias, como o Louvre, os quais já eram vastamente decorados por inúmeras obras de artes e artefatos exóticos. Segundo Kiefer (2000), a organização dessas obras foram fundamentadas na concepção de galeria criada por François I, ao final do século XVI, que reuniu sua grande coleção de obras de arte em um grande corredor de seu edifício de escritórios em Florença, criando a Galerie des Uffizi.

O modelo organizacional que dominou por um longo período o conteúdo e a exposição artística nos museus foi rompido pelos vanguardistas modernistas no início do século XX. A partir daí, influências e novas propostas para a arquitetura dos museus, incluindo a readaptação de suas funções e organização e conteúdo das exposições e obras de arte, visando adequá-las à nova realidade da sociedade moderna.

A complexidade e a pluralidade dos temas abordados pelos museus e suas exposições resultaram no estudo específico da área, dando origem à compreensão dos campos de exposição e expografia.

O modelo organizacional que dominou por um longo período o conteúdo e a exposição artística nos museus foi rompido pelos vanguardistas modernistas no início do século XX. A partir daí, influências e novas propostas para a arquitetura dos museus, incluindo a readaptação de suas funções e organização e conteúdo das exposições e obras de arte, visando adequá-las à nova realidade da sociedade moderna. A complexidade e a pluralidade dos temas abordados pelos museus e suas exposições resultaram no estudo específico da área, dando origem à compreensão dos campos de exposição e expografia.

O termo expografia é relativamente recente, porém, presente no debate sobre museus e utilizado por diversos autores. André Desvallées cunhou a palavra com o objetivo de exemplificar as atividades práticas dos museus. Assim, a expografia é intervenção feitas nas salas e galerias de um museu, ou não, através da instalação de mobiliários adequados à finalidade da exposição, distribuição de expositores e afins pelo percurso determinado para visitação, condicionamento de luz e som para influenciar na percepção espacial do usuário de acordo com o planejado pela curadoria.

Dessa forma, Pintado (2018, p. 33) define que “a palavra expografia, portanto, remete a ideia de se constituir como um particular problema de ocupação do espaço, o de montar exposições, ao qual corresponde um mobiliar e ambientar específico próprio dos museus e dos espaços de exposição.”

**Portanto, “Suportes dos objetos + Apropriação do espaço + Complementos = Expografia!”
Pintado (2018, p. 33)**

A complexidade e a pluralidade dos temas abordados pelos museus e suas exposições resultaram no estudo específico da área, dando origem à compreensão dos campos de exposição e expografia.

O modelo organizacional que dominou por um longo período o conteúdo e a exposição artística nos museus foi rompido pelos vanguardistas modernistas no início do século XX. A partir daí, influências e novas propostas para a arquitetura dos museus, incluindo a readaptação de suas funções e organização e conteúdo das exposições e obras de arte, visando adequá-las à nova realidade da sociedade moderna. A complexidade e a pluralidade dos temas abordados pelos museus e suas exposições resultaram no estudo específico da área, dando origem à compreensão dos campos de exposição e expografia.

O termo expografia é relativamente recente, porém, presente no debate sobre museus e utilizado por diversos autores. André Desvallées cunhou a palavra com o objetivo de exemplificar as atividades práticas dos museus. Assim, a expografia é intervenção feitas nas salas e galerias de um museu, ou não, através da instalação de mobiliários adequados à finalidade da exposição, distribuição de expositores e afins pelo percurso determinado para visitação, condicionamento de luz e som para influenciar na percepção espacial do usuário de acordo com o planejado pela curadoria.

Dessa forma, Pintado (2018, p. 33) define que “a palavra expografia, portanto, remete a ideia de se constituir como um particular problema de ocupação do espaço, o de montar exposições, ao qual corresponde um mobiliar e ambientar específico próprio dos museus e dos espaços de exposição.”

**Portanto, “Suportes dos objetos + Apropriação do espaço + Complementos = Expografia!”
Pintado (2018, p. 33)**



O ENREDO

04

O CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

O carnaval do Rio de Janeiro é um dos maiores e mais famosos festivais de carnaval do mundo, atraindo milhões de pessoas de todo o mundo todos os anos. A história do carnaval do Rio de Janeiro remonta ao século XVI, com as comemorações do entrudo.

Ao longo dos anos, o carnaval carioca evoluiu para incluir muitas outras formas de entretenimento. As ruas do Rio de Janeiro se enchem de blocos de carnaval, os salões e clubes promovem bailes de carnaval e outras festividades.

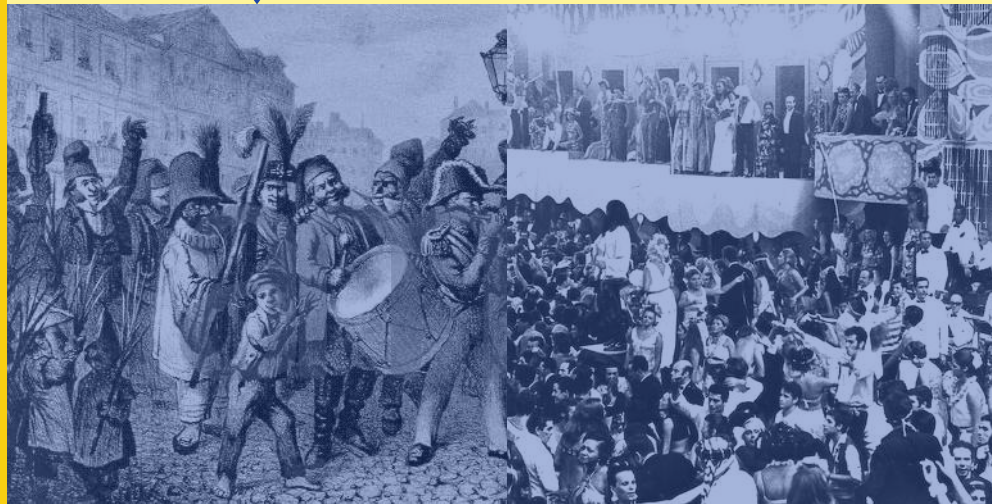
Hoje, o Carnaval do Rio de Janeiro é conhecido por suas escolas de samba, que competem entre si em desfiles espetaculares no Sambódromo da cidade, que construído em 1984 para abrigar os desfiles de carnaval, tornou-se um ícone arquitetônico da cidade.

O desfile das escolas de samba no Sambódromo é um evento de proporções épicas, com cada escola apresentando um enredo diferente e desfilando com milhares de pessoas.

A LINHA DO TEMPO DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

1723

ENTRUDO



1855

GRANDES
SOCIEDADES



BAILES

1840

RANCHOS

1880

1907

CORDÕES



1923

**ESCOLAS
DE SAMBA**



CORSOS

1907



BLOCOOS

1950



1950

AFOXÉS



1970

OS CLÓVIS



BANDAS

1966



SAPUCAÍ

1984

O ENTRUDO

O Entrudo, um folguedo de origem portuguesa introduzido aproximadamente em 1723, em que os foliões lançavam uns nos outros farinha, baldes de água e limões de cheiro. Apesar de muito popular, o entrudo era uma prática violenta, tendo sido proibido por diversas vezes entre 1784 e 1885. Na “brincadeira”, o limão de cheiro era a grande arma e era produzido em uma bola de cera com o tamanho aproximado de uma laranja e dentro um líquido que poderia ser água ou urina. Costa (2001, p. 12) explica que nas batalhas também eram usados polvilho, cal, pó de mico e outros pós de várias cores, explicitando ainda mais a brutalidade da festa.

Aos negros escravizados era incumbida a tarefa de fazer os limões de cheiro e abastecer as tinas com águas, para que fossem lançadas nos transeuntes. Apesar da participação de coadjuvantes no entrudo, era a eles que se aplicava o rigor da lei, revela Costa (2001, p. 13). Em edital publicado em 1857, fica definida multa de 4\$ e 12\$, não podendo prover estes

valores prisão de oito dias caso o senhor deste infrator não o açoite com cem chibatadas.



"CENA DE CARNAVAL" - JEAN BAPTISTE DEBRET
PINTOR FRANCÊS (1830)

As repressões fizeram os entusiastas buscarem alternativas menos violentas com bisnagas de groselha, vinho Bordeaux e vinagre, mas a resistência estava na popularidade da festa que contava com a simpatia dos Imperadores Dom Pedro I e Dom. Pedro II, que costumavam “brincar”

na Quinta da Boa Vista. Assim, a prática do entrudo perdurou até o início do século XX, e entrou em declínio com a intensificação das políticas públicas e o surgimento de novas atividades carnavalescas.



ENTRUDO NA RUA DO OUVIDOR
ANGELO AGOSTINI (1884)

OS BAILES

Os bailes de carnaval do Rio de Janeiro tiveram suas origens no final do século XIX, como uma forma de celebrar a elite carioca. Eles eram realizados em grandes salões de baile, como o Cassino Fluminense e o Teatro São Pedro de Alcântara, e contavam com a presença de pessoas da alta sociedade vestidas com trajes luxuosos e máscaras.

Durante a década de 1910, os bailes de carnaval se tornaram mais populares e acessíveis a um público maior, e experimentaram a ocorrer em locais como o Teatro Municipal e o Palácio do Catete. A partir dos anos 20, com a popularização do samba e das escolas de samba, os bailes passaram a ter uma influência cada vez maior do ritmo e da cultura popular brasileira.

Nos anos 30 e 40, os bailes de carnaval se tornaram ainda mais populares, com a presença de grandes orquestras e cantores famosos, como Carmem Miranda. Eles eram frequentados tanto pela elite quanto

pelo povo, e foram retratados em filmes como "Orfeu Negro" e "Carnaval Atlântida".



CLÓVIS BORNAY DELÍRIO DE AMOR COM EVANDRO DE CASTRO LIMA
ALUCINAÇÃO ORIENTAL CARNAVAL DE 1972. FONTE: FERNANDO MACHADO

Com o passar dos anos, os bailes de carnaval foram perdendo espaço para outros tipos de eventos, como os blocos de rua e os desfiles das escolas de samba. No entanto, ainda hoje existem alguns bailes tradicionais, como o Baile da Vogue e o Baile da Copa, que continuam a atrair um público fiel.



BAILE DO VERMELHO E PRETO (ANOS 80), PROMOVIDO PELO CLUBE DE REGATAS DO FLAMENGO. FONTE: FERNANDO MACHADO



BAILE DE CARNAVAL DO BAFABA.
FONTE: SITE ARTE E CULTURA

AS GRANDES SOCIEDADES



ABRE-ALAS DA SOCIEDADE DOS DEMOCRÁTICOS
FONTE: ACERVO O GLOBO

As Grandes Sociedades do Carnaval do Rio de Janeiro foram clubes carnavalescos criados na metade do século XIX. Há consenso que o primeiro deles foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas, o qual fez seu desfile de estreia no ano de 1855. Contando com a presença do escritor José de Alencar que escreveu para a Gazeta Mercantil uma crônica no dia 14 de janeiro daquele ano.



O "MUITAS COISAS SE PREPARAM ESTE ANO PARA OS TRÊS DIAS DE CARNAVAL. UMA SOCIEDADE CRIADA NO ANO PASSADO E QUE COM JÁ PERTO DE OITENTA SÓCIOS, TODOS PESSOAS DE BOA COMPANHIA, DEVE FAZER NO DOMINGO A SUA GRANDE PROMENADE PELAS RUAS DA CIDADE... O DESFILE FOI PRESTIGIADO PELA FAMÍLIA IMPERIAL... O SUCESSO FOI TAL MONTA QUE OS JORNAIS ABRIAM MANCHETES E COLUNAS ONDE O MÍNIMO QUE SE DIZIA ERA: "REGISTROU-SE A MAIOR TRANSFORMAÇÃO DO CARNAVAL FLUMINENSE E QUE O TORNOU CÉLEBRE E RIVAL DO CARNAVAL DE NICE, VENEZA E ROMA. SAIU O PRIMEIRO PRÉSTITO DAS SUMIDADES CARNAVALESICAS."

O sucesso das sociedades foi imenso e a partir dali diversos outros grupos se formaram e subdividiram-se, consolidando o movimento no carnaval carioca. Entre os mais notórios, estiveram o Euterpe Comercial, Tenentes do Diabo, os Fenianos e os Democráticos.

Segundo Costa (2001), esse grupos não se dedicavam apenas às folias carnavalescas. Muitos praticavam ações humanitárias, sociais e anti-escravagistas. Os Tenentes do Diabos, por exemplo, deixaram de realizar seu desfile em 1864 para aplicar o dinheiro na compra de 12 escravizados. Em outro ano desfilaram pedindo donativos para o Asilo dos Inválidos da Pátria e a Caixa de Socorro Dom Pedro II.

OS BANHOS DE MAR

Com a extensa orla de praias e com o carnaval acontecendo em pleno verão, mais cedo ou mais tarde a folia e o mar se encontrariam. João Ferreira Gomes, conhecido popularmente como Jota Efegê, pesquisador e estudioso do carnaval carioca, data o primeiro banho de mar em 7 de fevereiro de 1880, quando o Clube Zazumbal de Niniches promoveu o "Grande Banho Turco Musical".



FOLIÕES NA PRAIA DE RAMOS.
FONTE: ACERVO O GLOBO

Durante muitos anos os banhos ocorreram nos cinco sábados que antecedem o carnaval, realizando-se nas praias do Flamengo, Ilha do Governador, Ramos e Sepetiba. A partir da década de 40 era um dos momentos mais esperados da fase pré-carnavalesca, acontecendo concursos de blocos cuja grande final era na praia do Flamengo. As fantasias tinham que ser obrigatoriamente feitas de papel crepom e depois da proclamação do campeão tudo terminava em um grande e coletivo banho de mar.



BRINCANTES NA PRAIA DO FLAMENGO.
FONTE: ACERVO O GLOBO

OS RANCHOS

Originalmente os ranchos eram um folguedo de ascendência portuguesa e açoriana, realizado nas épocas de natal, mas a participação da população negra e a introdução de novos elementos culturais, fez com que saísse do natal e fosse para o carnaval. O ponto definitivo dessa mudança foi a fundação da Sociedade Carnavalesca Ameno Resedá, ou, simplesmente, Rancho Resedá.

Efegê (1965), relata em seu livro “Ameno Resedá, O Rancho Que Virou Escola - Documentário do Carnaval Carioca” o nascimento, ascensão e fim do Ameno, e a revolução estética e de organização que ele provocou.

O Ameno Resedá tornou-se logo o mais querido e rancho do Rio de Janeiro, sendo conhecido até no exterior, tudo isso devido à sua organização, bons enredos escolhidos e músicos e cantores de alto gabarito. Sua fama o levou a se apresentar em um desfile especial para o então presidente da república, Hermes da Fonseca, no carnaval de 1911.

As alegorias foram descritas como sensacionais, fantasias exuberantes de de rico coloridos e um coral de tenores e sopranos de êxtases líricos. Foi um momento de glória não somente para o Ameno mas para o carnaval carioca, pois os ranchos alcançavam o seu reconhecimento como grande expoente da da grande festa e inauguraram o teatro lírico ambulante.

Porém as dificuldades de ensaio e desfile pela necessidade de haverem músicos de sopro, e o crescimento das escolas de samba, fizeram com que os ranchos encerrassem ainda no século passado.



DESFILE DO RANCHO CARNAVALESCO DECIDIDOS DE QUINTINO (1953)
FONTE: ACERVO O GLOBO

OS CORDÕES

As Grandes Sociedades sem dúvida sedimentaram o carnaval carioca e o seu domínio no início do século XX era muito grande, mas já haviam os cordões nesse período. Acontece que o processo do carnaval é contínuo e, em pouco tempo, os cordões cresceram e disseminaram-se pela cidade e assumiram uma posição de destaque, principalmente pelo seu caráter de formação espontânea e estrutura social mais descomplicada.

Os brincantes costumam inventar suas próprias fantasias, reúnem alguns instrumentos e saem pelas ruas dos bairros. O som era feito por adufes, que são pandeiros sem platinela, cuícas de barrica, reco-recos e chocalhos, tocando marchas-lentas, chulas, corta-jacas e maxixes.

**“Quem não chora, não mama
Segura meu bem a chupeta
Lugar quente é na cama
Ou então no Bola Preta”**

**Compositores: Vicente Paiva e
Nélson Barbosa**

O mais famoso e ainda existente, dos cordões do carnaval carioca é o Cordão do Bola Preta. De ata de fundação datada em 1918, o cordão preserva por mais de 100 anos suas características e mantém viva a tradição dos cordões, cantando na alvorada do sábado de carnaval suas tradicionais marchinhas e arrastando multidões de mais de um milhão de foliões pela Avenida Rio Branco.



DESFILE DO CORDÃO DO BOLA PRETA 2023
Fonte: Revista VEJA

OS CORSOS

Devido a mudanças estruturais na cidade do Rio de Janeiro propostas pelo então prefeito Pereira Passos, fora aberta a Avenida Central, atual Av. Rio Branco, retirando da prestigiosa Rua do Ouvidor as grandes lojas e os desfiles dos práticos. Assim, o carnaval também ganhou novo espaço e um novo acontecimento.

Costa (2000, p. 45), relata que essa nova atividade carnavalesca tem dia e hora conhecidos. No dia 1º de fevereiro de 1907, às 17 horas, as filhas do então presidente da República, Afonso Pena, atravessaram a avenida em carro aberto, indo em direção ao prédio da Comissão Fiscal de Obras do Porto, onde a família presidencial assistia os brincantes se divertirem nas ruas. Aquela cena foi imediatamente repetida pelas outras famílias que possuíam automóveis, que para se divertir jogavam entre si confetes, serpentinas e lança-perfume.

Nos anos seguintes, os desfiles em carro aberto se tornaram tradição, e contribuíram diretamente para o abandono dos costumes do entrudo.



DESFILE DE CORSOS
FONTE: ACERVO O GLOBO



DESFILE DE CORSOS
FONTE: ACERVO O GLOBO

OS BLOCOS

Segundo Costa (2001), os blocos são a expressão mais espontânea do carnaval carioca. Em geral, um bloco nasce da decisão de vizinhos da mesma rua ou bairro. O ponto de partida geralmente é um botequim, um cavaquinho para dar a melodia, um tamborim para sustentar o ritmo, um pandeiro para dar um molho especial, e pouco a pouco o som vai se definindo e até que surja um samba conhecido por todos.

Blocos de embalo, de enredo, de sujos e de empolgação são alguns dos que fomentaram essa cultura no carnaval do Rio de Janeiro, com expoentes conhecidos nacionalmente e ativos ainda hoje. A acirrada rivalidade entre o Cacique de Ramos e o Bafo da Onça perdura desde os anos 60, em seus desfiles embalados por sambas de grandes compositores e baterias arrebatadoras.

Os blocos ocorrem em todos os bairros do Rio, com diferentes proporções, gêneros musicais, públicos, mas essencialmente populares. No ano de 2023 a prefeitura do

Rio de Janeiro e a RioTur, empresa municipal de turismo, registraram 415 blocos e 456 desfiles ocorrendo no município, como os mega blocos comandados por artistas nacionais em trio elétrico e que arrastam milhares e até milhões de foliões, e outros mais tradicionais como o Suvaco do Cristo, Simpatia é Quase Amor, Concentra, Mas Não Sai, entre outros.



DESFILE DO BLOCO CORDÃO DO BOITATÁ (2018)
FONTE: ACERVO O GLOBO

OS AFOXÉS

A partir da década de 50 o carnaval do Rio de Janeiro ganhou um adendo místico de conteúdo iorubá. Trata-se do afoxé Filhos de Gandhi, fundado por baianos residentes na cidade do Rio e que traziam experiências e vivências em grupos ativos no carnaval de Salvador.

O vocábulo afoxé tem diversos significados. Pode ser instrumento musical que consiste numa grande cabaça envolta com contas e com sementes no interior; dança ritual de encomendação das almas dos mortos; ou dança do candomblé.

O primeiro grupo de afoxé apareceu no carnaval de Salvador em 1895, e sua característica era lúdico-religiosa, tendência que se firmou através dos tempos e deu orientação para os que surgiram em Fortaleza, Cachoeira (Bahia), Recife e Rio de Janeiro, ainda que com algumas variantes. Um ritual que se fez presente em qualquer das formas adotadas é o padê de Exú, cerimônia da liturgia do candomblé que se realiza numa oferenda para que os ensaios e desfiles transcorram em ordem.

Os instrumentos base dos afoxés são o ilu, tambor com couro dos dois lados, o agogô, de duas campanas de ferro tocado com uma vareta, e o xequerê, cabaça com fios de contas amarrados no entorno. As músicas entoadas nos desfiles não são o samba e marchas, mas sim, pontos tal qual os entoados nos terreiros de candomblé.

Sob a influência dos blocos afro-baianos como Olodum e Ilê Ayê, surgiram no Rio outros blocos similares. Orumilá, Lemi Ayó e Agbara Dudu, concentram baianos, cariocas, ialorixás (mães e pais de santo), ekedis (zeladoras de santo) e filhas e filhos de santo.



AFOXÉ FILHOS DE GANDHI NO RITUAL DO PADÊ PARA EXÚ ANTES DE SEU DESFILE. FONTE: CATRACA LIVRE

AS BANDAS

As grandes transformações urbanísticas ocorridas nos anos 50, levaram ao fim dos bondes e a transposição dos acontecimentos carnavalescos da Avenida Rio Branco para a Avenida Presidente Vargas, provocaram um certo esvaziamento do carnaval de rua, mas em 1966 houve uma virada nesse panorama, com a fundação da Banda de Ipanema. Idealizada por Albino Pinheiro, com apoio de novos importantes do bairro, a banda teve sua primeira saída no sábado antes do carnaval e foi um grande sucesso. A concentração começou na praça General Osório com um grupo de músicos com instrumentos de sopro e o grupo foi aumentando conforme seguia em direção a Avenida Vieira Souto.

A iniciativa disseminou-se por vários bairros e em pouco tempo já haviam mais de 30 bandas em diversos cantos da cidade, trazendo de volta o carnaval de rua e injetando um novo ânimo e colorido à festa.



FOLIÕES NO DESFILE DA BANDA DE IPANEMA
FONTE: G1 - GLOBO



MÚSICOS DA BANDA DE IPANEMA
FONTE: ACERVO O GLOBO

OS CLÓVIS

Os Clóvis são uma tradição única do carnaval do Rio de Janeiro. Acredita-se que o nome venha do abasileiramento da palavra “clow”, que significa palhaço em inglês. O vocábulo não tem significado singular, até mesmo porque eles só andam em bando. São facilmente achados na zona norte e oeste da cidade, principalmente em Santa Cruz, bairro tido como base desse grupos e cultura.

As fantasias dos Clóvis são sempre coloridas e apresentam padrões que distinguem o grupo ao qual pertence. No entanto, a cada ano, é necessário usar um novo modelo para evitar que sejam identificados. Além disso, usam uma máscara translúcida com pintura de palhaço no rosto, permitindo que vejam sem serem reconhecidos. Um elemento indispensável da fantasia é a bexiga de boi, um balão de plástico rígido preso a uma vareta, que eles usam para bater no chão e assustar as pessoas que encontram em seu caminho.



GRUPO DE CLÓVIS.
FONTE: AUTOR DESCONHECIDO



GRUPO DE CLÓVIS NO SUBURBIO CARIOCA.
FONTE: AUTOR DESCONHECIDO

O NASCIMENTO DO SAMBA CARIOCA

Acredita-se que a origem da palavra "samba" advenha do termo kimbundo "semba" que significa "umbigada". É importante dizer que "umbigada" era uma dança executada pelos negros escravizados. Estudiosos apontam o Recôncavo Baiano como o berço do samba, especialmente o costume de dançar, cantar e tocar instrumentos em roda.

Após a abolição da escravidão, em 1888, e da instituição da República, em 1889, muitos negros se dirigiram à então capital da República, o Rio de Janeiro, em busca de trabalho. Porém, qualquer manifestação cultural africana era vista com desconfiança e criminalizada, como a capoeira e o candomblé. Com o samba não foi diferente. Assim, os negros começam a fazer suas festas nas casas das "tias" ou "vovós", verdadeiras matriarcas afro-descendentes que acolhiam os batuques.

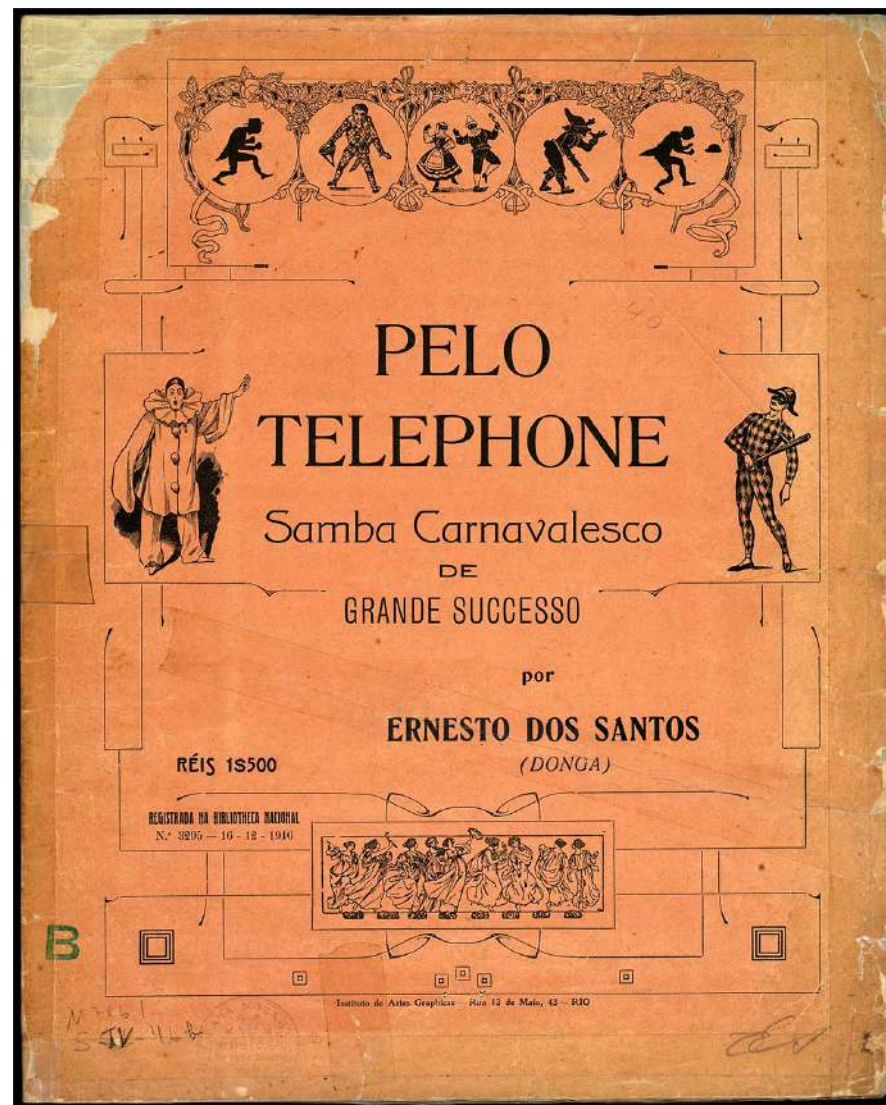
O terreiro de Tia Ciata, baiana de Santo Amaro do Recôncavo Baiano, foi o grande celeiro de sambistas do início do século XX. Ela tornou-se a grande dama das comunidades negras no Brasil pós-abolição e uma das principais



**TIA CIATA.
FONTE: GOOGLE IMAGENS**

incentivadoras do samba depois de abrir as portas de sua casa para reuniões de sambistas pioneiros quando a prática ainda era proibida por lei. Em sua casa foi composta a canção “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida, a primeira canção do gênero a ser gravada.

Da mesma forma, compositores de origem erudita como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, utilizaram os ritmos africanos em suas composições. Ainda não era o samba tal como conhecemos hoje e, por isso, o chamavam de choro, valsa-choro e até mesmo tango. Outro que seguiria o mesmo caminho seria o compositor Heitor Villa-Lobos. Com isso, o samba foi entrando nos salões da elite e pouco a pouco foi se associando ao Carnaval, que até aquele momento, tinha as marchinhas como trilha sonora. O advento do rádio e o talento de intérpretes como Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Francisco Alves, fizeram o samba cada vez mais popular em todo Brasil.



DONGA. PELO TELEPHONE: SAMBA CARNAVALESICO DE GRANDE SUCESSO. RIO DE JANEIRO, RJ: INSTITUTO DE ARTES GRAPHICAS, [1917]. 4 P.

AS ESCOLAS DE SAMBA

AS PROTAGONISTAS DO CARNAVAL CARIOCA

A existência das escolas de samba sintetiza o resultado de todas as manifestações que foram-se somando ao longo dos tempos. Os cordões, os ranchos, as sociedades formaram a amálgama que plasmou essa organização social e estética no Rio de Janeiro.

No largo do Estácio de Sá, ao final da década de 20, nas proximidades da subida do morro de São Carlos, nasceu a escola de samba. Ponto de encontro de compositores, bons malandros e bambas. Lá estavam, Ismael Silva, Nilton Bastos, Osvaldo Barcelos, o Baiaco, Mano Edgar, Mano Rubem, Osvaldo Papoula, Juvenal Lopes, o popular Nanal, que eram os mais considerados por lá. Eles também frequentavam bastante as proximidades de uma escola normal que existia na região, e para implicar com as turmas dos ranchos, diziam: “Se quem ensina as crianças são chamados de professores, nós, que sabemos tudo de samba, também somos mestre e formamos uma escola, a escola de samba.”, relata Costa (2001, p. 211). Ismael Silva, que reivindicou a

criação da expressão em diversas entrevistas, também criou o nome da primeira escola, a “Deixa Falar”.



DESFILE DA DEIXA FALAR, A PRIMEIRA ESCOLA DE SAMBA.
FONTE: ACERVO O GLOBO

Em seus anos iniciais, entre a década de 30 e 50, as escolas ainda enfrentavam forte preconceito e repressão, e buscaram sua legitimação através de enredos patrióticos. A exaltação ao Estado, personagens históricos e políticos, havendo até a obrigatoriedade por regulamento de que carros alegóricos e temas fossem de cunho nacionalista.



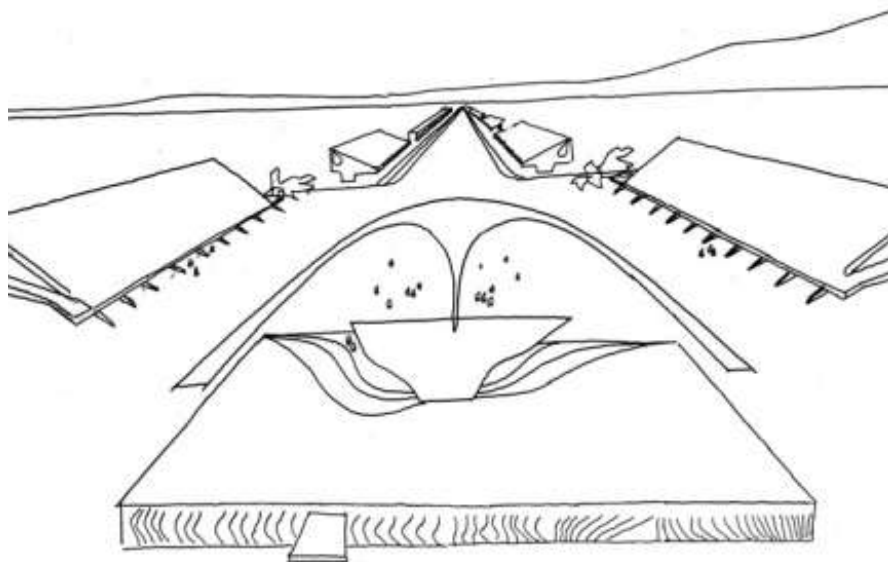
**CASAL DE MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA SE APRESENTANDO NO CARNAVAL DE 1947
FONTE: ACERVO O GLOBO**

A partir dos anos 60, com a advento da tv, um novo ciclo se iniciou. O Salgueiro, com uma equipe de grandes artistas liderados por Fernando Pamplona, reformularam o discurso e a estética da escola, resgatando a ancestralidade africana. O impacto foi tamanho que rendeu 3 títulos para a escola na década, e influenciou todas as co-irmãs a caminharem para o mesmo lado.



DESFILE DO SALGUEIRO SOBRE CHICA DA SILVA, CAMPEÃO DO ANO DE 1963. FONTE: ACERVO O GLOBO

Foi em 1984 que Amaury Jório, fundador, antigo presidente da Imperatriz Leopoldinense e ferrenho batalhador de que as escolas de samba tivessem um palco próprio e fixo para seus desfiles, conquistou tal feito, com apoio de Darcy Ribeiro, Leonel Brizola então governador do Rio de Janeiro, e projeto de Oscar Niemeyer. Assim, a Avenida Presidente Vargas deixou de ser palco do espetáculo, que migrou para a Avenida Marquês de Sapucaí, o sambódromo



CROQUI DO PROJETO DO SAMBÓDROMO
AUTOR: OSCAR NIEMEYER

A garantia do local de desfiles facilitou mais uma revolução estética à festa, dessa vez liderada por Joãosinho Trinta, pupilo de Fernando Pamplona. Joãosinho foi carnavalesco da Beija-Flor de Nilópolis por mais de vinte anos, e imprimiu o luxo e suntuosidade aos carnaval carioca, além de verticalizar e alongar as alegorias



O ICÔNICO DESFILE DE DA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, IDEALIZADO
PELO CARNAVALESKO JOÃOZINHO TRINTA
FONTE: GOOGLE IMAGENS

No ano de 2006, outro importante equipamento garantiu às escolas maior capacidade de desenvolvimento dos seus desfiles. A Cidade do Samba, localizada na zona portuária, abriga as escolas do grupo especial, e possibilitou que todas tivessem uma estrutura igualitária na produção de seus carros e fantasias, antes produzidas nos antigos armazéns do porto e em ateliês espalhados pela cidade. Assim, presenciou-se outra grande transformação visual. Aliadas à tecnologia e técnicas de movimentação de alegorias do festival de Parintins, os carros do carnaval carioca chegaram a atingir 25 metros de altura e até 100 de comprimento.



CIDADE DO SAMBA, COMPLEXO DE BARRACÕES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL
FONTE: SITE CARNAVALESCO

Do ponto de vista musical, instrumental, coreográfico e plástico, a escola de samba ao longo desses anos que se separam das noites de boêmia da rapaziada do Estácio, vem passando por significativas transformações, positivas e negativas, e que rendem longas e profundas discussões entre aqueles que vivem e apreciam este meio. O que é inegável, é que o desfile das escolas de samba é hoje o grande pólo de atração do carnaval do Rio de Janeiro, e tido como o maior espetáculo da Terra, mobilizando meios de comunicação no Brasil e no exterior, proporcionando suntuosas movimentações financeiras, projeta artistas populares e emprega direta e indiretamente milhares de pessoas.

A Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo estimou que o carnaval movimentou R\$8,18 bilhões em receitas, valor 26,9% maior que no ano passado e 24,6 mil vagas temporárias voltadas para o carnaval de 2023. Esses dados reforçam a importância do carnaval como um todo, não somente para a cultura, mas também, na movimentação financeira, turismo, geração de renda e empregos.

Para além do espetáculo em seus desfiles, as escolas de samba são importantes centros comunitários que cumprem funções as quais deveriam ser do Estado, mas que por qualquer que seja o motivo, não alcançam a população das comunidades onde as escolas estão inseridas. A Portela, hoje a escola mais velha em atividade, desenvolve programas de capacitação profissional e ingresso no mercado de trabalho, feiras literárias e culturais, programa de estudos pré-vestibular. A Estação Primeira de Mangueira possui um intenso trabalho nos esportes, e atletas formados em sua vila olímpica, integraram a seleção de basquete nos jogos de Atenas em 2004.

“As escolas de samba desfilam porque existem, e não existem porque desfilam”. Essa é uma expressão famosa entre os sambistas, de alcunha desconhecida, mas que demonstra a importância das escolas de samba para as comunidades às quais elas pertencem. Essas instituições cumprem um papel social, educacional, financeiro, dignitário, que extrapola simplesmente reunir um grupo de pessoas para um desfile de oitenta minutos.



AULAS DE NATACÃO COM AS CRIANÇAS DA COMUNIDADE DA MANGUEIRA. FONTE VOZ DAS COMUNIDADES



**VILA OLÍMPICA DA MANGUEIRA
FONTE: VOZ DAS COMUNIDADES**

AS ESCOLAS DE SAMBA COMO MANIFESTAÇÃO DA CULTURA NACIONAL

O presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, sancionou a Lei 14.567, de 2023, que reconhece as escolas de samba como manifestação da cultura nacional. A norma foi publicada no Diário Oficial da União desta sexta-feira 5 de maio.

A lei reconhece desfiles, música, práticas e tradições das escolas de samba como manifestação da cultura nacional. De acordo com o texto, é papel do poder público garantir a livre atividade das escolas de samba e a realização dos desfiles carnavalescos. A norma é resultado do projeto de lei (PL) 256/2019, da deputada Maria do Rosário (PT-RS), aprovado em abril pelo Senado. A proposta foi relatada pela deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ) e pelo senador Paulo Paim (PT-RS).

Fonte: Agência Senado

A partir dessa lei, as escolas de samba passam a ser oficialmente consideradas patrimônio cultural brasileiro, o que pode resultar em maior investimento, proteção e valorização dessas entidades.

Com a nova lei, espera-se que haja um maior incentivo à preservação e ao desenvolvimento das escolas de samba, bem como uma maior preservação da sua importância cultural e histórica. Além disso, a lei pode ajudar a criar novas oportunidades para o crescimento e fortalecimento das escolas de samba, como a possibilidade de obter mais recursos financeiros, apoio governamental e incentivos fiscais.

A valorização das escolas de samba também pode contribuir para a preservação e difusão da cultura brasileira, pois essas instituições são responsáveis por transmitir e celebrar tradições culturais importantes, como a música, a dança e o artesanato.

Com o reconhecimento oficial das escolas de samba como patrimônio cultural brasileiro, há uma oportunidade para fortalecer e difundir ainda mais essas tradições e ajudar a preservar as gerações futuras.

No entanto, é importante lembrar que a valorização das escolas de samba não deve ser apenas uma questão testemunhada.

É necessário que haja medidas concretas para apoiar essas instituições, como o investimento em infraestrutura, equipamentos, formação profissional e educação cultural. Somente assim será possível garantir a sustentabilidade e a continuidade das escolas de samba como um patrimônio cultural brasileiro de valor inestimável.



DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO

Publicado em: 05/05/2023 | Edição: 85 | Seção: 1 | Página: 2
Órgão: Atos do Poder Legislativo

LEI Nº 14.567, DE 4 DE MAIO DE 2023

Reconhece as escolas de samba como manifestação da cultura nacional.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º São reconhecidas as escolas de samba - seus desfiles, sua música, suas práticas, suas tradições - como manifestação da cultura nacional.

Art. 2º Compete ao poder público garantir a livre atividade das escolas de samba e a realização de seus desfiles carnavalescos.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 4 de maio de 2023; 202º da Independência e 135º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Margareth Menezes da Purificação Costa

Flávio Dino de Castro e Costa

Presidente da República Federativa do Brasil

ASSINATURA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA, QUE SANCIONA AS ESCOLAS DE SAMBA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA. FONTE: AGÊNCIA SENADO

AS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS

A partir da consciência e busca da preservação das tradições e raízes culturais das escolas de samba, que em 1984, Arandir Cardoso dos Santos, conhecido como Careca, cria o Grêmio Recreativo Escola de Samba Mirim Império do Futuro, o desdobramento do Império Serrano. Esses atributos vieram fundamentalmente a partir do discurso de preservação da tradição da cultura das escolas de samba e de suas “raízes” nas diferentes matrizes africanas existentes no país, o que fez com que a escola de samba mirim adquirisse além do apoio de sambistas, o de ativistas e militantes do Movimento Negro por unir educação, cultura e negritude.

Segundo Lopes (2018), Careca, familiares e amigos, buscavam tirar as crianças das más influências do tráfico e sua violência, de sua localidade, o Morro da Serrinha, e assim teriam formado a escola mirim para ocupá-los por meio da transmissão das culturas africanas presentes em sua localidade, como o maculelê, o jongo e a cultura do Império Serrano.



PAVILHÃO DO IMPÉRIO DO FUTURO, PRIMEIRA ESCOLA DE SAMBA MIRIM. FONTE: GOOGLE FOTOS



ABRE-ALAS DO IMPÉRIO DO FUTURO NO DESFILE DO ANO DE 2020 .
FONTE: SITE SAMBRASIL

Hoje, inúmeras escolas de samba tem seu seguimento mirins, algumas apenas com funções sociais, pedagógicas e culturais, mas a grande maioria cumprem esse papel e também desfilam. Atualmente as terças de carnaval no sambódromo ocorre o desfile das escolas de samba mirins, com cerca de 15 escolas.



CURSOS OFICINAS
250 VAGAS - MATRÍCULAS ABERTAS

MATRÍCULAS SOMENTE ATÉ SÁBADO
01 ABRIL | **MATRICULE-SE JÁ!**
Rua Álvares de Castro, 699 - Centro

- CURSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DE FANTASIAS
- OFICINA DE CANTO E COMPOSIÇÃO
- CURSO DE DANÇAS DO CARNAVAL
- OFICINA DE PERCUSSÃO
- OFICINA DE CAVAQUINHO
- OFICINA DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA
- CURSO DE CRIAÇÃO E PROD. DE ALEGORIAS

SECRETARIA DE CULTURA | ICTIM | PREFEITURA DE MARICÁ

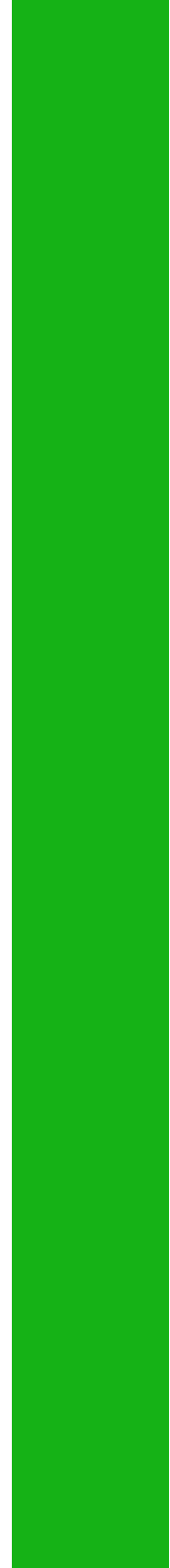
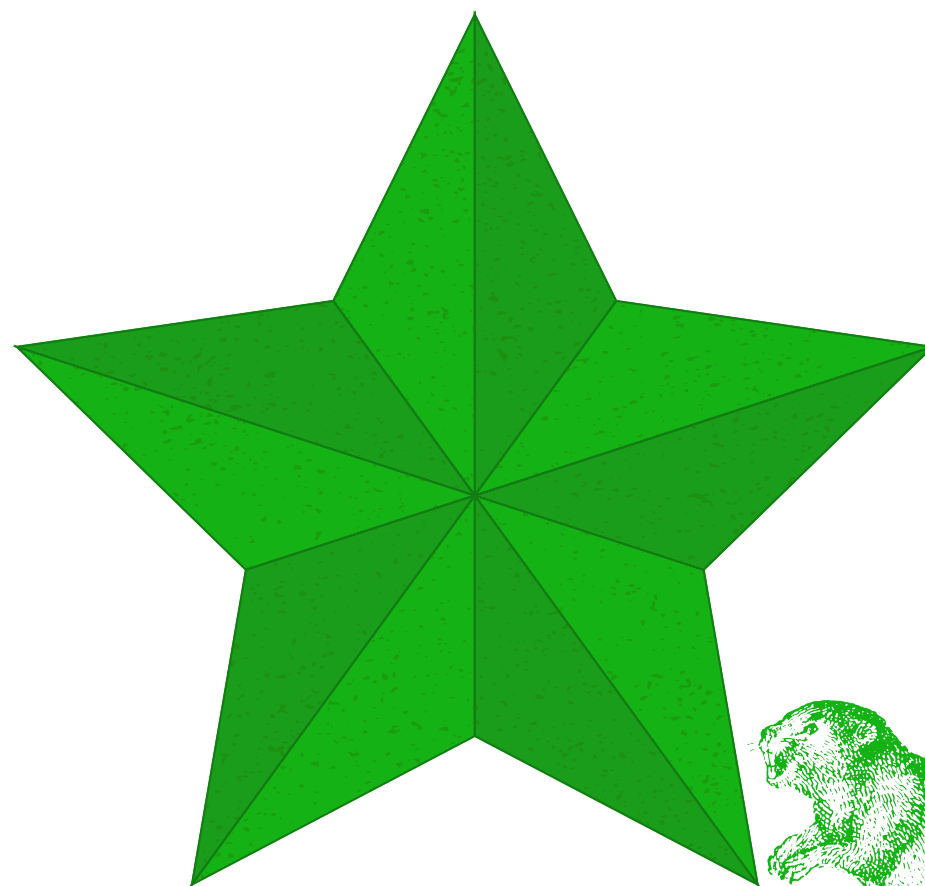
SOMENTE PARA MORADORES DE MARICÁ - INFORMAÇÕES ADICIONAIS NA LEGENDA

PIM
MARICÁ

CARTAZ DE CURSOS E OFICINAS OFERECIDOS PELA PIMPOLHOS EM PARCERIA COM A PREFEITURA DE MARICÁ.
FONTE: PIMPOLHOS DA GRANDE RIO



OS PEQUENOS RITIMISTAS DA BATERIA DA PIMPOPLHOS DA GRANDE (2019). FONTE: SITE SAMBRASIL



A EVOLUÇÃO

A HISTÓRIA DO LUGAR

05

A Praça Onze é uma região histórica da zona central da cidade do Rio de Janeiro, cujo nome foi herdado de um antigo logradouro, hoje extinto. Localiza-se no Centro, no limite com o bairro da Cidade Nova. A original Praça Onze de Junho (data da Batalha de Riachuelo) existiu por mais de 150 anos até a década de 1940. A princípio denominada de "Largo do Rocio Pequeno", tornou-se nas primeiras décadas do século XX, um dos locais mais cosmopolitas da então Capital Federal, ao abrigar famílias de imigrantes recém desembarcados. As etnias mais populares no entorno da Praça Onze eram os negros (na maioria oriundos da Bahia), seguidos pelos judeus de várias procedências. Portugueses, espanhóis e italianos também eram numerosos.

Com a abolição, grandes massas de escravizados se instalaram nas precárias "casas de cômodos" que abundavam nas ruas adjacentes à Praça Onze de Junho. Em breve, com os espaços esgotados, estes mesmos negros passaram a habitar casebres improvisados nas encosta dos morros.

65

Um destes promontórios próximos à Praça Onze de Junho foi batizado de Morro da Favela por soldados regressados da Guerra de Canudos e deu origem à denominação hodierna e internacional dos agrupamentos miseráveis urbanos.

No raiar do século XX, a Praça Onze de Junho era o reduto por excelência dos negros cariocas. Das batucadas trazidas pelos negros baianos, misturadas ao lundu do Rio de Janeiro, nasceu o samba.



**PRAÇA ONZE DE JUNHO
FONTE: ACERVO O GLOBO**

Estudiosos e contemporâneos daqueles tempos são unânimes ao apontar a importância da mítica "Casa da Tia Ciata" para essa síntese cultural. Tia Ciata era uma baiana que se mudou para o Rio de Janeiro e tinha como ofício cozinhar quitutes. Assim, sua casa ficou famosa na praça, e se transformou em ponto de encontro de músicos e gente do povo. Ali, o ritmo do samba começou a ser moldado.

“A Praça Onze era um local de acolhimento e o epicentro de um sistema complexo de relações, que envolvia grupos de distintas religiões, condições financeiras, nacionalidades e etnias. O samba surge como produto de engajamento e entrosamento entre eles. Pessoas que se frequentavam, se ouviam, se cruzavam nas ruas, nos mercados, nas saídas e entradas das sinagogas, nas igrejas e nos terreiros”, disse o antropólogo Marco Antonio da Silva Mello, da UFRJ, em entrevista ao site do O Globo.

Hoje a região concentra importantes equipamentos culturais como o sambódromo Marquês de Sapucaí, o Terreirão do Samba Nelson Sargento, quadras e escolas de samba tradicionais como, Vizinha Faladeira, Unidos da Tijuca, Estácio de Sá e São Clemente.



QUADRAS DE ESCOLAS DE SAMBA LOCALIZAÇÃO NA REGIÃO
FONTE: @PHILODAMAE



TERREIRÃO DO SAMBA NELSON SARGENTO EM DIA DE EVENTO
FONTE: CN1 BRASIL



AVENIDA MARQUÊS DE SAPUCAÍ
FONTE: TV CULTURA



A BATERIA

ANÁLISE DO LUGAR

06



BRASIL



RIO DE JANEIRO



CIDADE NOVA



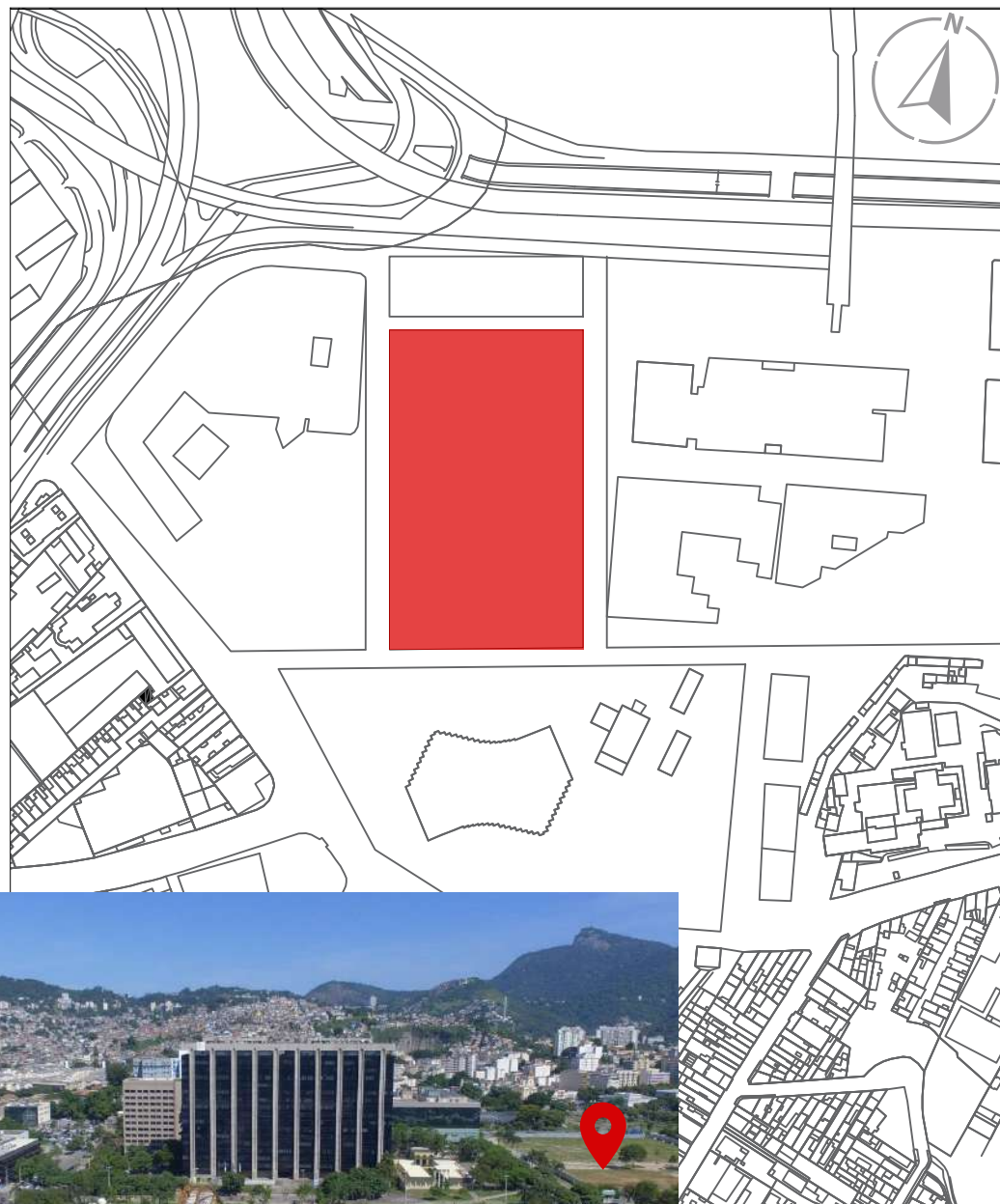
FONTE: GOOGLE MAPS

69

A cidade do Rio de Janeiro, capital do estado homônimo, também já foi capital do Brasil. Hoje, aproximadamente 40% da população fluminense reside na cidade do Rio, algo em torno de 6,7 milhões de habitantes. A arquitetura carioca foi influenciada por diversas tendências ao longo dos anos, e a malha urbana passou por inúmeras readequações para acompanhar o crescimento da cidade.

A região onde se localiza o lote escolhido, apresenta característica de uso misto, entre residencial, comercial e institucional. Além disso, há boa conectividade as demais regiões da cidade, através de linhas de metrô, trem e linhas de ônibus.

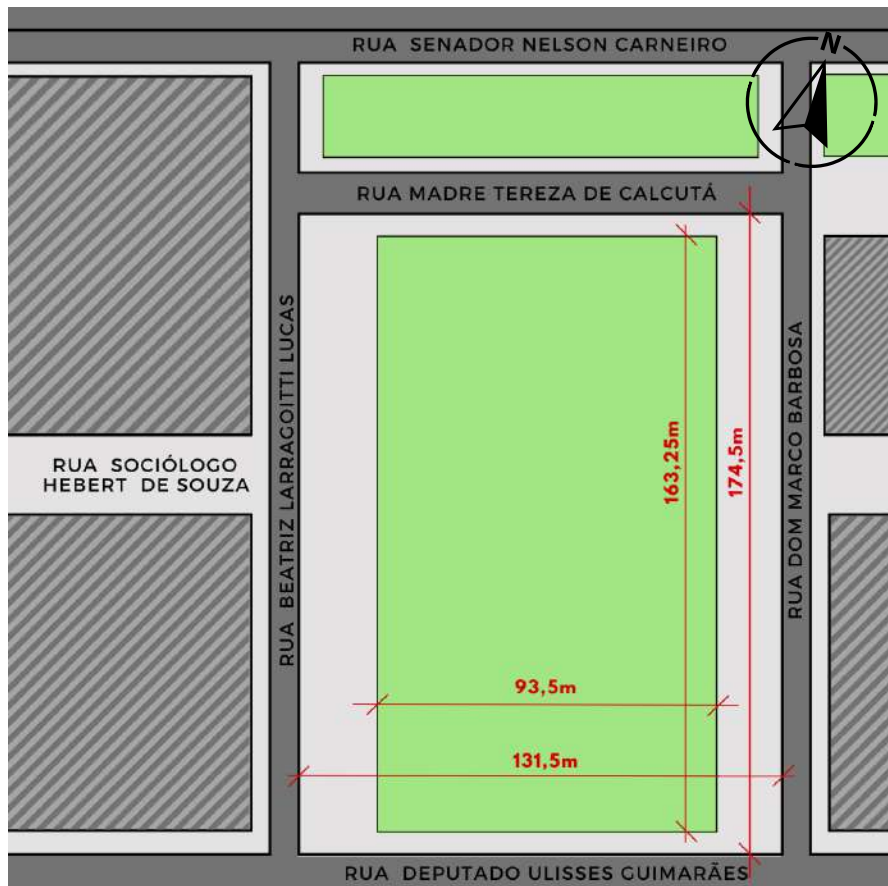
A implantação do projeto neste local impulsiona ainda mais as potencialidades da região e agrega a larga lista de equipamentos culturais ali presentes.



TERRENO
FONTE: PREFEITURA RIO

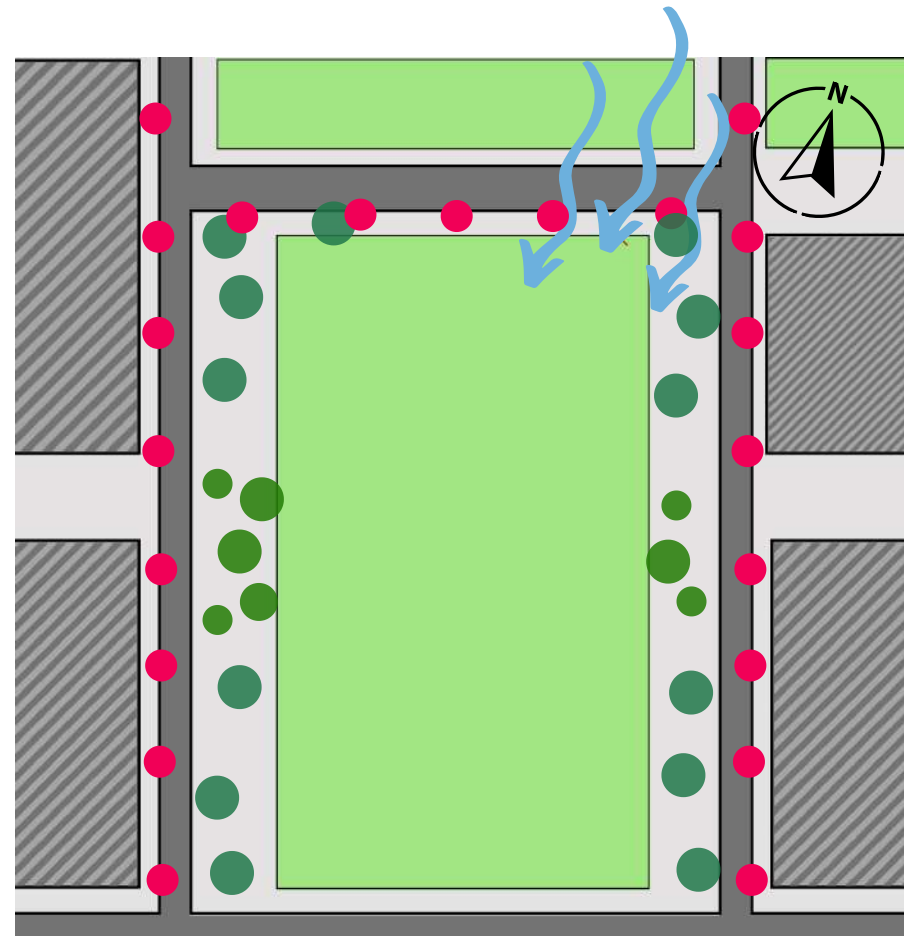
O TERRENO

O terreno escolhido tem formato retangular de 163,25m x 93,5m, com área de 15.263,88m² permitidos à construção, e planificado. Entre os anos de 2011 e 2017, haviam duas edificação no terreno, que também era desmembrado em dois lotes. Atualmente funciona nele um estacionamento subterrâneo.



OS VENTOS E AS VEGETAÇÕES

- Postes de luz
- Jerivá - *Syagrus romanzoffiana* (9m-12m)
- Pata de Vaca - *Bauhinia forficata* (6m-12m)



O ESPAÇO URBANO



A área na qual se situa o terreno é constituída por uma grande variação de concentração de massas. No entorno imediato ao terreno, é predominante os vazios, apesar de haver a presença de edificações de grande porte. Na ampliação do raio de entorno, onde se encontra maior mistura de usos, a concentração de cheios intensifica consideravelmente. E ao extremo da área analisada os cheios são absolutos, havendo vazios significativos praticamente apenas nas vias públicas.

OS USOS DO SOLO



Legenda:

- terreno
- uso comercial/serviço
- uso residencial
- uso institucional
- uso misto

A região é caracterizada pelo uso misto, havendo forte presença de edifícios comerciais e residenciais, além dos institucionais. Também há consideráveis áreas verdes dedicadas ao lazer e estar.

O GABARITO

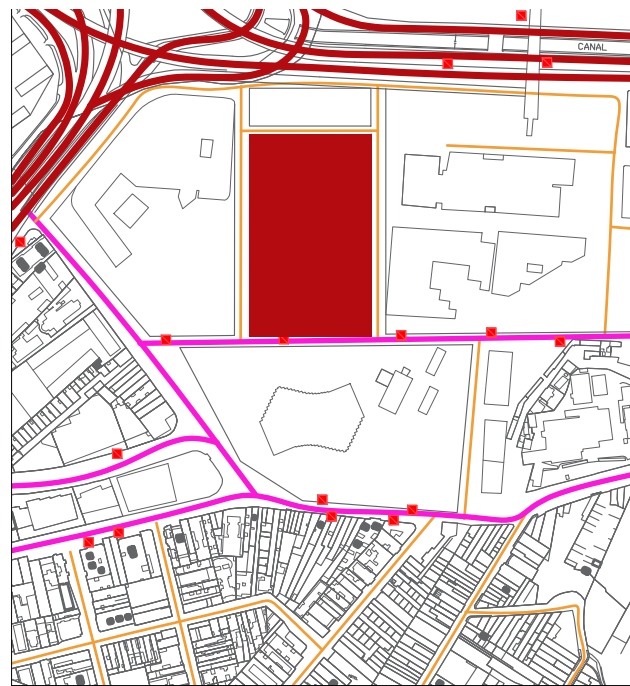


Legenda:

- 25 metros ou mais
- entre 10m e 25m
- até 10m
- vazio

As edificações do entorno imediato são de grande porte, superando facilmente 25 metros, alguns outros edifícios variam entre 10m e 25m, porém a maior densidade é de unidades residenciais de um pavimento e até 5 metros de altura, concentradas nas partes inferior e direita do mapa.

A CONECTIVIDADE

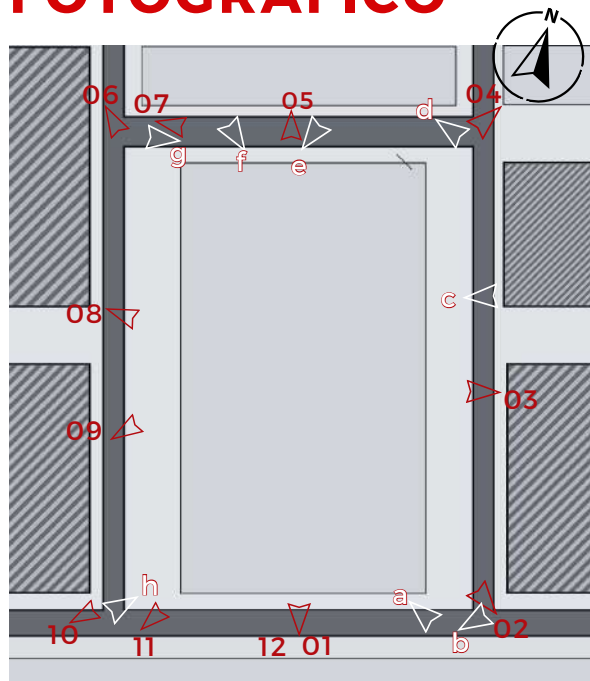


Legenda:

- via arterial
- via coletora
- via local

A região é amplamente abastecida por sistemas de transporte coletivo, havendo uma estação de metrô a menos de 100 metros e outras duas em até 1 quilômetro, além de uma estação de trem também nesta distância. O sistema de ônibus também possui diversas paradas no entorno, integrando dezenas de linhas municipais e intermunicipais.

O LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO



Todas as imagens do levantamento fotográfico foram obtidas através do Google Street View.

01.



02.



03.



04.



05.



06.



07.



08.



09.



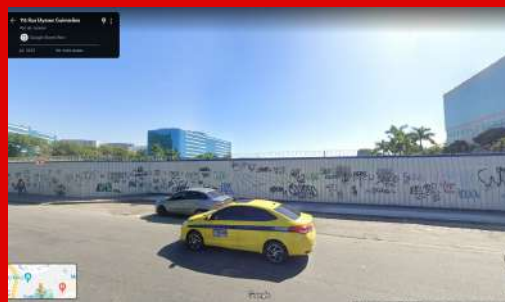
10.



11.



12.



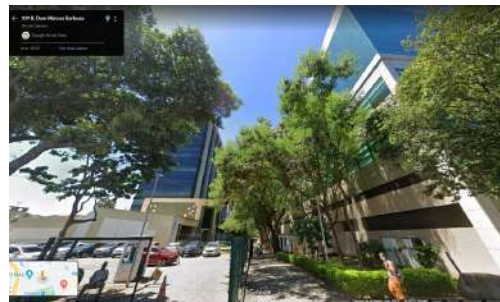
a.



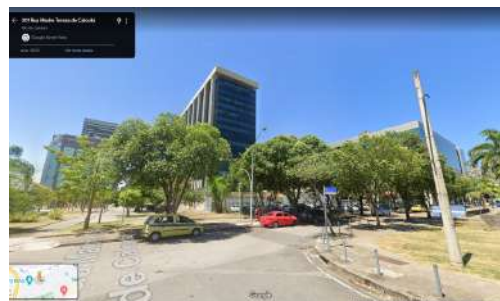
b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



OS PONTOS DE INTERESSE

ESTAÇÃO DE METRÔ
CIDADE NOVA

CENTRO ADMINIS-
TRATIVO DA
PREFEITURA

EXPO MAG

LOTE

ESTAÇÃO DE METRÔ
ESTÁCIO DE SÁ

SAMBÓDROMO
MARQUÊS DE SAPUCAÍ

G.R.E.S. ESTÁCIO DE SÁ



A ROTA DOS CARROS ALEGÓRICOS

TERMINAL RODOVIÁRIO
NOVO RIO

ESTAÇÃO TERMINAL
CENTRAL DO BRASIL

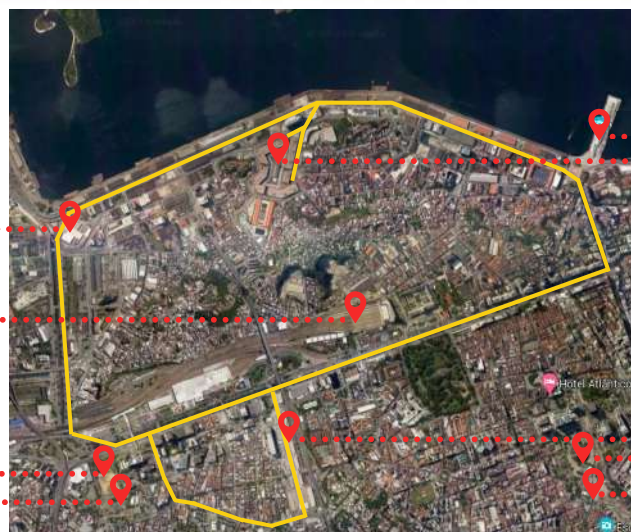
LOTE

ESTAÇÃO DE
METRÔ ESTÁCIO

MUSEU DO AMANHÃ
CIDADE DO SAMBA

SAMBÓDROMO
CATEDRAL
METROPOLITANA

ARCOS
DA LAPA



OS CONDICIONANTES LEGAIS

De acordo com o plano diretor do município do Rio de Janeiro:

Decreto nº 10.040 de 11 de março de 1991 Estabelece as condições relativas ao Regulamento de Zoneamento para a Zona Especial 8 (ZE-8) – Cidade Nova, na III Região Administrativa, cria as Áreas de Proteção Ambiental (APA) da Vila Operária da Cidade Nova e do Catumbi e dá outras providências.

Art. 3º - A Zona Especial 8 (ZE-8) – Cidade Nova fica dividida nas seguintes subzonas de uso: • Subzona comercial 1 (Subzona C-1)

Art. 4º - Na Zona Especial 8 (ZE-8) os novos parcelamentos obedecerão às seguintes condições: I – Subzona comercial 1 (Subzona C-1): lote mínimo de 1.000,00m² (mil metros quadrados) e testada mínima de 20,00m (vinte metros), com exceção da Quadra 14, na qual não é permitido o parcelamento;

Art. 10 - §1º - As edificações situadas na Subzona residencial multifamiliar 2 (Subzona RM-2), na Subzona comercial 2 (Subzona C-2) – com exceção da Quadra 46 – e na Quadra 14 da Subzona comercial 1 (Subzona C-1) obedecerão, obrigatoriamente, à linha de fachada definida para as quadras.

Art. 12 - A taxa de ocupação do lote não está sujeita a limitação.

Art. 13 - A área total edificada (ATE) será calculada pela fórmula $ATE = IAA \times S$, onde IAA = índice de aproveitamento da área e S = área do lote. Parágrafo único - No cálculo da ATE serão computadas todas as áreas construídas, exceto os pavimentos em subsolo, terraços descobertos, casas de máquinas e caixas d'água.

Art. 14 - O Índice de Aproveitamento da Área (IAA) obedecerá ao estabelecido no Anexo VI;

Art. 20 - O projeto de edificação para a Quadra 14C deverá prever pista de acumulação, áreas para carga e descarga, embarque e desembarque.



AS ALEGORIAS

PROJETOS REFERENCIAIS

Os seguintes projetos foram selecionados a fim de ser base de estudo de suas características como a forma, função, tecnologia e estética, apenas tendo em comum o fato de serem museus. A análise geral desses projetos bem sucedidos servirá de diretriz para a elaboração de um projeto próprio a atender as necessidades e expectativas em torno daquilo que deva ser o Museu do Carnaval do Rio de Janeiro.

Em posterior análise formal dos projetos, esmiuçasse aos pontos fortes e negativos em torno dessas referências, afim de ampliar as perspectivas de propostas e reduzir as possibilidades de falhas projetuais.

MUSEU SUZHOU (OESTE)

Arquitetos: gmp Architects

Área : 48300m²

Ano : 2021

O Museu do Oeste, localizado na Praça Cultural de Shishan, Distrito Nacional de Alta Tecnologia de Suzhou, foi projetado com uma área bruta de 48.365 metros quadrados, uma área de exposição de 13.391 metros quadrados e uma área total de 37.600 metros quadrados. É um museu moderno com uma gama mais ampla de funções, apresentando exposições nacionais sobre a história geral da cidade, artesanato no estilo de Suzhou e outros tópicos,. Além da sala de experiência digital 5G planejada, o espaço inclui uma sala de experiência para jovens focada no desenvolvimento da educação pública como um complemento significativo para a educação escolar e social em Suzhou.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

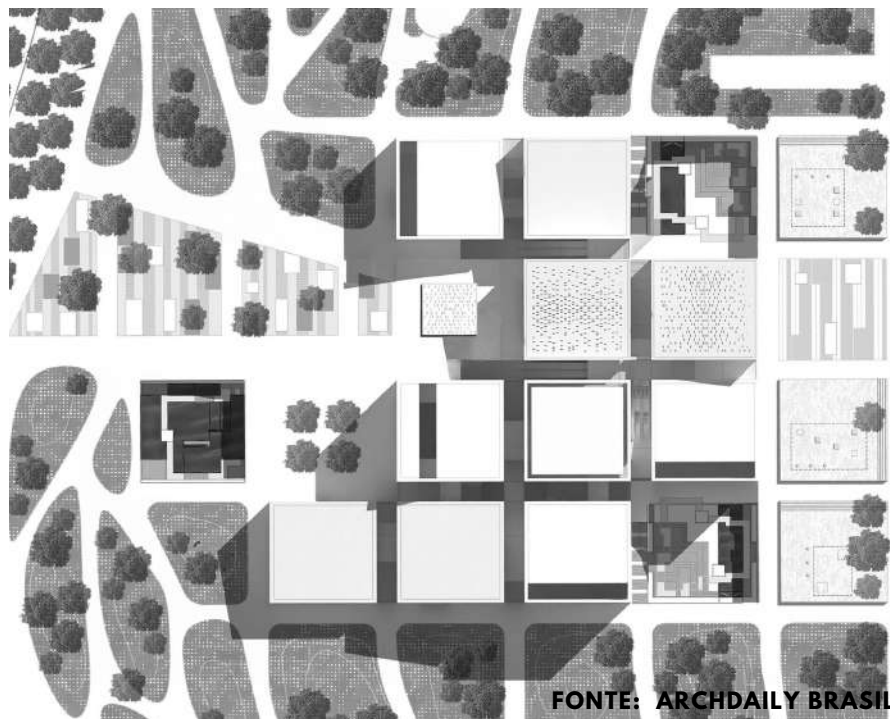


FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

Implantação - A Praça Shishan, localizada na área central do CBD do Distrito Nacional de Alta Tecnologia de Suzhou, foi projetada como um espaço público aberto com vistas panorâmicas espetaculares das montanhas e rios circundantes, tornando-se o coração cultural da cidade. O Museu está situado na ala sul da praça, onde três novas estruturas, incluindo o próprio museu, um museu de ciências e um teatro, serão construídos futuramente. Em contraste com o teatro de grande porte e forma livre e o museu de ciências, o Museu Oeste foi projetado como um conjunto de pequenos volumes em forma de cubos geométricos. Essas estruturas cúbicas estão localizadas em uma floresta densa no sudeste da montanha Shishan, enfatizando a integração orgânica com a paisagem.



Malha e Volumetria - Do ponto de vista do desenho urbano, o conceito arquitetônico do Museu foi inspirado nas clássicas casas folclóricas de Suzhou e suas animadas ruas e becos. Como um aglomerado construído composto por cubos com uma largura lateral de 25 metros, o Museu assemelha-se às tradicionais casas populares de pequeno volume que datam do reinado de Wu, enquadrando-se nas características de museus que honram o legado histórico. Os cubos estão separados por aproximadamente 5,8 metros, uma distância que lembra as vielas entre as casas tradicionais.



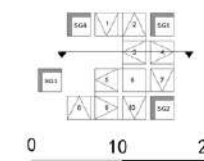
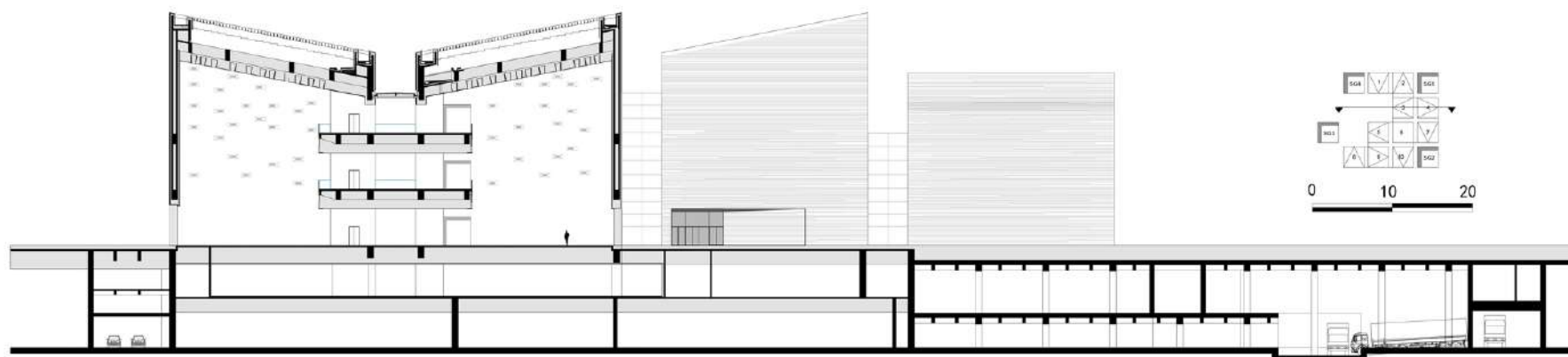
Materialidade - A arquitetura adota a pedra natural em todas as partes, desde a fachada externa até o pátio subterrâneo, criando uma obra escultural no sopé da montanha Shishan que interpreta a história e o futuro com um projeto moderno e conciso. Todos os salões de exposição possuem paredes externas sólidas, mas a faixa estreita de pele de vidro permite o acesso livre dos visitantes.

Setorização - As rotas de circulação interna são cuidadosamente planejadas para atender tanto às necessidades dos visitantes quanto dos operadores do museu. Os espaços de exposição são altamente flexíveis, permitindo uma ampla variedade de arranjos para acomodar exposições permanentes e itinerantes, podendo ser divididos horizontalmente ou verticalmente conforme necessário. O design de interiores é pensado para aprimorar a orientação dos visitantes em um ambiente complexo e proporcionar experiências envolventes e memoráveis.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

0 10 20



0 10 20

FONTE: ARCHDAILY BRASIL

MUSEU INTERNACIONAL DO BARROCO

Arquitetos : Toyo Ito & Associates

Área : 18149m²

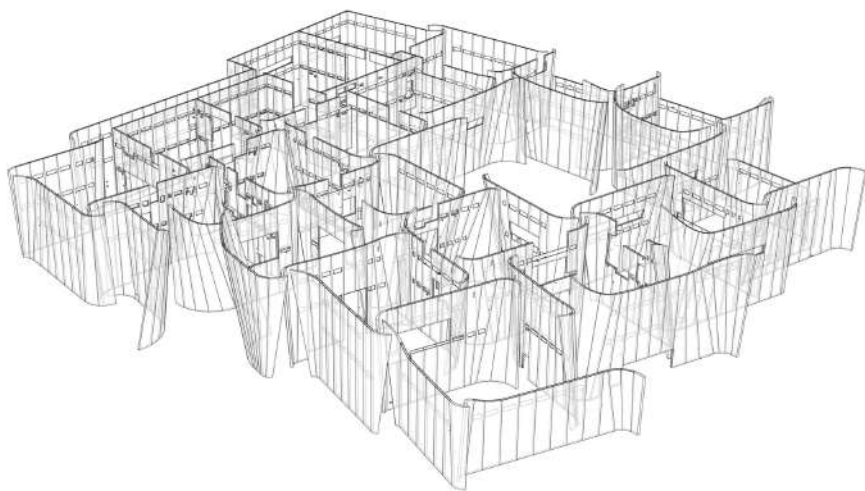
Ano : 2016

Situado num terreno de 5 hectares, o Museu Internacional do Barroco está localizado próximo ao centro da cidade de Puebla, na intersecção do Boulevard de Atlixcayotl com a Avenida das Torres. O edifício tem uma altura de 19,52 metros em seu ponto mais alto e está elevado em 2 metros em relação ao terreno original, tornando-se facilmente reconhecível a partir das duas vias e funcionando como um marco. Com dois níveis acima do solo, a superfície total construída do MIB é de aproximadamente 18.149m², dos quais 9.855m² correspondem ao térreo, 7.316m² ao nível superior e 978m² no mezanino.





Estrutura - A estrutura do Museu Internacional do Barroco foi desenvolvida em parceria com a empresa mexicana **DANSTEK**, que é especializada em concreto pré-moldado. As paredes do edifício são compostas por uma parte pré-moldada e outra parte feita no local. A parte pré-fabricada é composta por duas faces de concreto branco, com 65 mm de espessura cada, formando um sanduíche e permitindo maior controle no acabamento final. Já a parte interna é feita com concreto cinza, reforçado com armação, para criar um muro monolítico. Essas paredes funcionam como muros de carga, com 36 cm de espessura no total, incluindo os painéis pré-fabricados. As lajes, por sua vez, possuem 70 cm de espessura na maioria dos casos e são semi pré-fabricadas, com uma pré-laje para facilitar a instalação durante a obra.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

Setorização - No térreo, as funções relacionadas ao espaço expositivo são distribuídas. Ao entrar no edifício, o visitante encontra o hall de entrada, de onde é possível acessar as salas de exposição do museu, o auditório e o segundo nível. O segundo nível abriga a bilheteria, o guarda-volume, a loja e um ponto de informação. O hall se comunica com a área de exposições, onde é possível acessar as exposições permanentes e temporárias. A exposição permanente consiste em uma visita a 8 salas expositivas, cada uma com uma temática diferente, que proporciona uma visão ampla das diferentes facetas que o barroco abrange, incluindo arte, arquitetura, teatro, música, literatura e vida cotidiana.

A área de exposições temporárias é composta por três salas adjacentes que podem ser integradas com as áreas de convivência. O pé-direito livre dessas salas é de 6,50m. Além disso, no mesmo nível, há um auditório com 312 assentos.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



© Luis Gordoa

FONTE: ARCHDAILY BRASIL



© Luis Gordoa

FONTE: ARCHDAILY BRASIL

O auditório foi projetado de forma independente à área de exposições, permitindo que seja utilizado para outros fins culturais em horários diferentes.

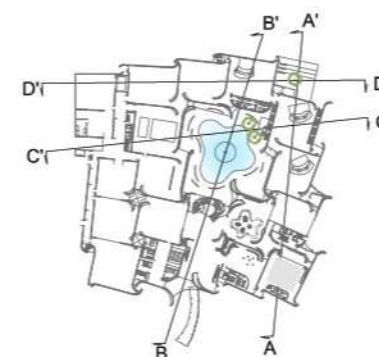
No segundo nível do edifício, estão localizadas as salas destinadas às atividades de pesquisa, educação e divulgação da arte barroca. Há também uma oficina de restauração das obras de arte barrocas, uma biblioteca especializada com documentos originais, salas para atividades educacionais e um restaurante com um terraço que oferece vistas para o parque. O Salão Internacional do Barroco também está localizado neste nível, onde autoridades internacionais podem se reunir para simpósios. Dependendo do tamanho e da natureza do evento, este espaço pode ser utilizado em conjunto com o auditório situado logo abaixo.

No lado leste do edifício se situa as áreas de serviços internos do museu. Localizam-se no térreo, a área de carga e descarga; na planta superior, a área de coleções, a oficina de restauração, os escritórios e a museografia. Estes dois níveis estão conectados através de um monta-cargas de dimensões 7x4 metros e 4 metros de altura com capacidade de 12 toneladas.

Todas as salas que abrigam acervos possuem um rigoroso controle climático independente das áreas públicas, permitindo que a temperatura e a umidade sejam ajustadas de forma independente para garantir a conservação das obras em excelentes condições.



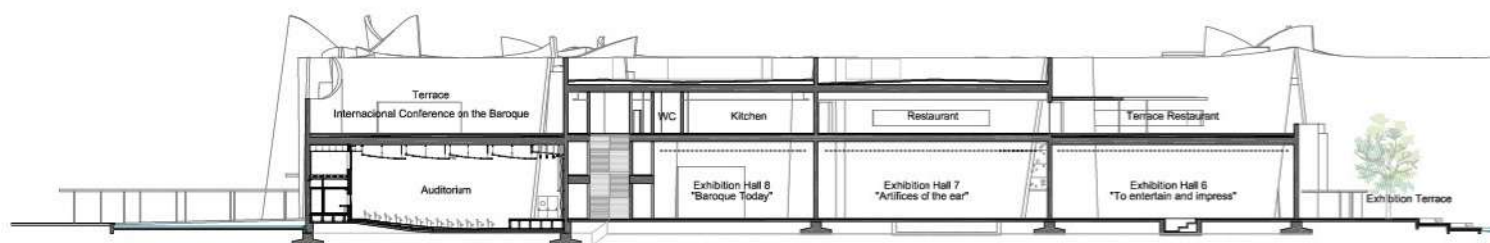
FONTE: ARCHDAILY BRASIL



12'00" x 15'00"
12'00" x 15'00"
12'00" x 15'00"
12'00" x 15'00"

Section A-A'

FONTE: ARCHDAILY BRASIL



MUSEU DO AMANHÃ

Arquitetos: Santiago Calatrava

Área : 15000 m²

Ano : 2015

O Museu foi concebido com inspiração na cultura carioca e busca explorar, por meio de sua arquitetura, a relação entre a cidade e o meio ambiente natural. Com um total de 5000m² de espaço de exposições temporárias e permanentes, o Museu inclui ainda uma praça de 7600m² que envolve uma estrutura e se estende ao longo do cais, proporcionando uma sensação de amplitude.

O edifício conta com grandes balanços, sendo 75 metros de comprimento no lado voltado para a praça e 45 metros no lado voltado para o mar, destacando sua grandiosidade. A exposição permanente está localizada no pavimento superior, que possui um pé direito de 10 metros de altura, proporcionando uma vista panorâmica da Baía de Guanabara. A altura total do edifício é limitada a 18 metros.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



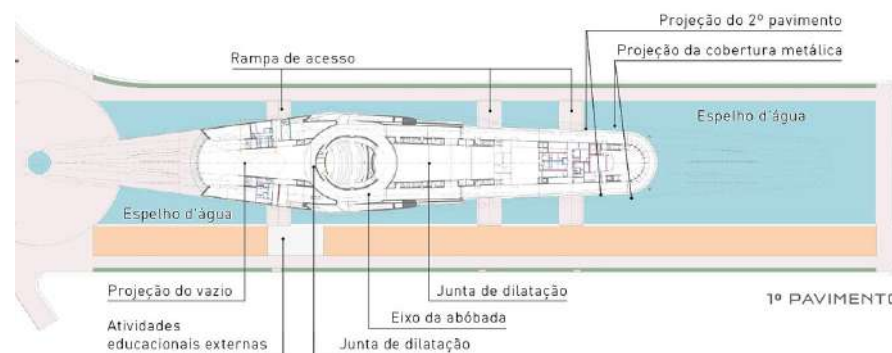
FONTE: ARCHDAILY BRASIL

Estrutura - A cobertura em balanço, com suas grandes asas móveis, e a estrutura da fachada se expandem por quase toda a extensão do cais, enfatizando a vista para a Baía de Guanabara e minimizando a largura do edifício. Um espelho d'água circunda o edifício pelo lado externo, utilizado para filtrar a água que é bombeada da baía e liberada de volta ao final do píer. Esse recurso cria uma impressão de que o Museu está flutuando para os visitantes.

O edifício é posicionado no sentido norte-sul, deslocado do eixo longitudinal leste-oeste do cais, a fim de aproveitar a paisagem contínua e exuberante do jardim, das trilhas e das áreas de lazer ao longo do sul do cais. Um parque circular em torno do perímetro do cais permitirá que os visitantes contornem o Museu enquanto desfrutam das vistas panorâmicas do Mosteiro de São Bento e da Baía de Guanabara.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

Sustentabilidade - O projeto do edifício foi concebido com base em princípios atraentes, integrando fontes naturais de energia e iluminação. A água da Baía de Guanabara é utilizada para regular a temperatura interna do Museu e abastecer os espelhos d'água ao redor da estrutura. Além disso, o edifício é equipado com painéis solares fotovoltaicos, que são ajustáveis para maximizar a captação de luz solar e gerar energia renovável para o edifício.

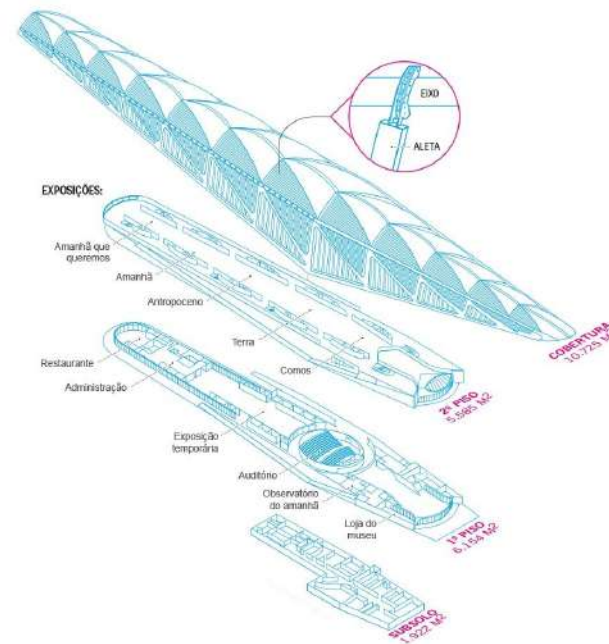


FONTE: FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - UFRJ



FONTE: TRIPADVISOR

Sustentabilidade - O projeto do edifício foi concebido com base em princípios atraentes, integrando fontes naturais de energia e iluminação. A água da Baía de Guanabara é utilizada para regular a temperatura interna do Museu e abastecer os espelhos d'água ao redor da estrutura. Além disso, o edifício é equipado com painéis solares fotovoltaicos, que são ajustáveis para maximizar a captação de luz solar e gerar energia renovável para o edifício.



FONTE: MAPS OF RIO DE JANEIRO

CENTRO DE ARTES WEXNER

Arquitetos: Peter Eisenman

Ano : 1989

Localizado no lado leste do campus da Ohio State University, o Wexner Center foi construído para acomodar um espaço multidisciplinar para a exploração e exibição de arte contemporânea.

O conceito e o processo do Wexner Center são uma ilustração exemplar da abordagem única de Eisenman à arquitetura. Embora não totalmente desconectado de seu contexto, o edifício é em grande parte um trabalho de auto-realização e autonomia, criando seu próprio processo metodológico e vocabulário arquitetônico único e autossuficiente.



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



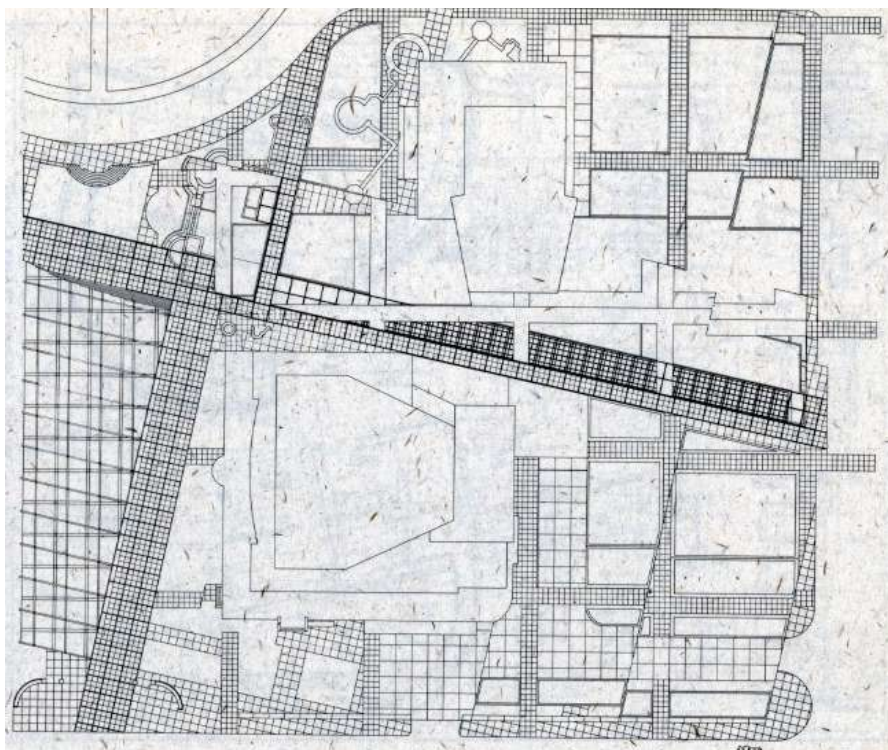
FONTE: ARCHDAILY BRASIL

O Museu rejeita convenções arquitetônicas tradicionais e não se desculpa por suas escolhas heterodoxas. Referências históricas são citadas apenas para serem automaticamente rejeitadas. Dispositivos formais sem função prática negam convenções espaciais. E uma série de momentos deliberadamente estranhos e discordantes complicam a interação entre o espaço construído e sua ocupação humana. Para Eisenman, essas são algumas das grandes capelas do edifício, já que expressam de forma atualizada o discurso de emancipação desconstrutivista.

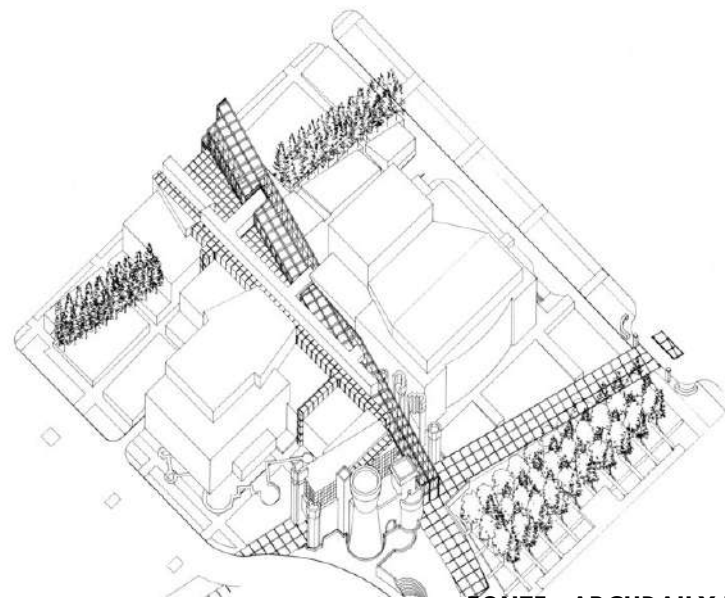


FONTE: ARCHDAILY BRASIL

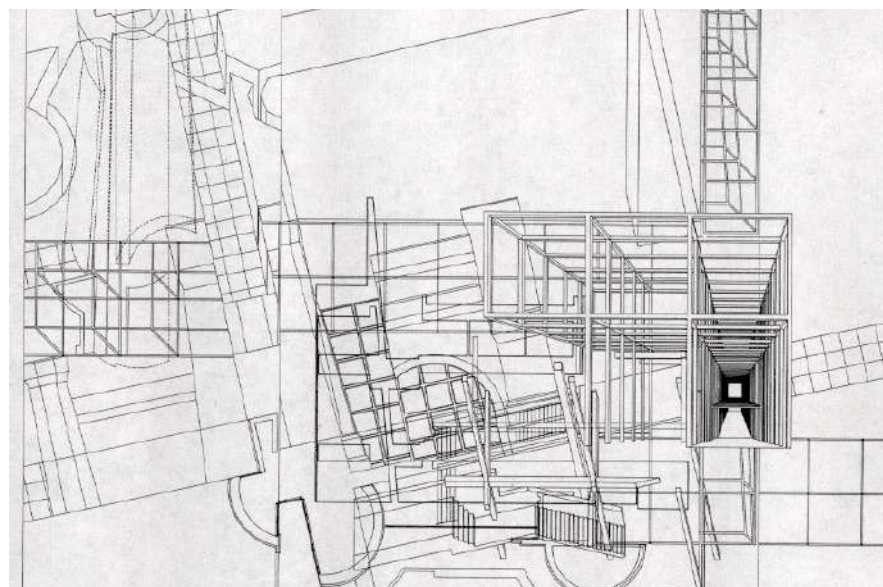
Implantação - O edifício do Centro Wexner é baseado em um sistema de grades, que é uma característica recorrente na arquitetura de Eisenman. O projeto é composto por dois grids: o grid da Universidade de Ohio e o grid da cidade de Columbus. Essas grades se sobrepõem e se interpenetram, criando uma tensão entre elas que é evidenciada pela rotação axial do edifício em relação à grade da cidade



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL



FONTE: ARCHDAILY BRASIL

Essa tensão ainda é suportada por elementos tectônicos que se sobrepõem e se interpenetram, criando uma sensação de dissonância e conflito entre os sistemas. Esse é um dos aspectos mais marcantes do design do Centro Wexner e exemplifica a abordagem única e experimental de Eisenman em relação à arquitetura.

A estrutura de andaime de 165 metros de comprimento, que extruda o sistema planar em uma matriz tridimensional, é a característica mais reconhecível do Centro Wexner. Aparecendo deliberadamente incompleta e parcialmente descoberta, desafiando as ideias preconcebidas de sólidas e vazias e propriedades fixas da arquitetura. Além de servir como eixo de circulação, a estrutura desempenha um papel espacial importante na organização de todo o lote, com suas inter-relações encontrando expressão nos contornos das estruturas adjacentes e no paisagismo.



O SAMBA

08

ANÁLISE FORMAL DAS REFERÊNCIAS

Museu Suzhou (Oeste)

POTENCIALIDADES

Malha: a disposição dos cubos em uma malha ajuda a guiar o visitante na navegação tanto dentro quanto fora do edifício, tornando mais fácil a sua orientação espacial. Essa estrutura fornece um layout organizado e coerente, permitindo que o usuário identifique facilmente a localização de cada espaço e a maneira mais eficiente de percorrer o museu.

Cubo: a disposição dos cubos em malha permite uma certa flexibilidade na organização da edificação de acordo com a topografia do terreno e outras demandas específicas do projeto. A partir da malha, é possível fazer ajustes e variações na posição e no número de cubos para se adequar às condições locais e às necessidades do programa projetado. Dessa forma, é possível criar espaços com diferentes atmosferas e funções específicas, proporcionando diversas experiências para os usuários e funcionalmente mais eficiente

Aberturas: o design das poucas aberturas nos cubos, permitindo uma estratégica entrada de luz cria uma experiência espacial única e concentra a atenção do usuário no interior da edificação

X

FRAGILIDADES

Malha: a subtração de cubos da malha pode resultar em espaços externos não vigiados, já que esses espaços ficam abertos e desprotegidos. Isso pode levar a problemas de segurança e, portanto, é importante considerar cuidadosamente a localização e o layout dos cubos a serem subtraídos para minimizar quaisquer riscos potenciais.

Cubo: uma organização dos cubos em malha pode demarcar intensamente cada espaço, dificultando a criação de espaços contínuos e fluidos. Como cada cubo é um volume distinto, é necessário criar transições entre eles, o que pode resultar em espaços segmentados e com limitação de circulação.

Aberturas: as poucas aberturas da edificação resultam em empenas e geram uma desconexão com o espaço exterior que pode resultar em espaço inseguros

Museu Internacional do Barroco

POTENCIALIDADES



FRAGILIDADES

Paredes curvas autoportantes: a curvatura das paredes do museu confere uma sensação de fluidez e suavidade à transição entre os espaços. Essa característica, somada à escolha de materiais e acabamentos, reforça o tema barroco que permeia a arquitetura do edifício. Ao longo do percurso do visitante, as curvas das paredes servem não só como elementos estéticos, mas também como guias, indicando o caminho a seguir e criando uma sensação de movimento e dinamismo.

Blocos contíguos: com a contiguidade das salas, os visitantes têm a possibilidade de variar o percurso de acordo com suas preferências e, assim, experimentar uma maneira singular de conhecer o museu. A disposição das salas cria uma sensação de descoberta constante, levando os visitantes a se surpreenderem com as obras de arte expostas em cada novo espaço.

Malha: a implantação do projeto em malha com subtração central cria uma clara demarcação do entorno e ainda possibilita a formação de um pátio central que funciona como espaço de descanso e convivência para os visitantes.

Potencial para variação e adequação a realidade do terreno

Paredes curvas autoportantes: a junção das curvas ao final das paredes do edifício resulta em pequenos espaços externos entre elas, que, além de não serem utilizáveis, podem se tornar pontos problemáticos em relação à umidade e segurança.

Blocos contíguos: devido à justaposição das estruturas e à falta de grandes aberturas, a composição resulta em grandes áreas cegas sem conexões visuais com o entorno, exceto pelos pontos específicos na cobertura.

Malha: devido à característica das paredes, é comum que sejam criados espaços residuais em alguns pontos. Esses espaços são geralmente pequenos e não possuem uma função específica no projeto, mas mesmo assim precisam ser considerados em termos de segurança, limpeza e manutenção.

Museu do Amanhã

POTENCIALIDADES

Planta longitudinal: a disposição longitudinal da planta arquitetônica auxilia na condução do visitante ao longo de toda a exposição, permitindo uma compreensão clara e ordenada do percurso, além de facilitar a orientação espacial dentro do espaço expositivo.

Invólucro independente: a estrutura externa, ao ser projetada de forma independente da estrutura interna, possibilita a criação de grandes vãos, planta livre e pé direito altíssimo, proporcionando flexibilidade e adaptabilidade ao espaço interno, além de conferir uma estética marcante e singular à edificação.

A permeabilidade visual da edificação permite ao visitante ter uma visão ampla de todo o entorno, proporcionando uma experiência mais enriquecedora além da exposição em si.

Museu do Amanhã

FRAGILIDADES

A planta longitudinal limita as possibilidades de percursos e de exploração do museu, já que o visitante é direcionado a seguir um caminho linear e predefinido.

Involúcro independente: a falta de compartimentação e o grande volume interno resultantes da estrutura do invólucro independente podem apresentar dificuldades para o controle de iluminação e climatização do espaço, devido à grande amplitude e aos desafios de distribuição dos sistemas mecânicos necessários para o adequado funcionamento da edificação.

Com a permeabilidade visual proporcionada pela edificação, é importante reforçar a necessidade de um controle rigoroso do clima e da iluminação para garantir a preservação adequada dos itens expostos.

Centro de Artes Wexner

POTENCIALIDADES

X

FRAGILIDADES

Grades: a utilização de grades nesse projeto tem um papel fundamental na organização do espaço. Além de demarcar a circulação principal, elas também proporcionam um sentido de hierarquia e importância para esse espaço em relação ao restante do projeto. As grades foram utilizadas de forma estratégica para direcionar o fluxo de visitantes e criar áreas de circulação mais amplas ou mais estreitas, conforme a necessidade do projeto. Além disso, as grades também podem servir como elementos decorativos e contribuir para a estética geral do ambiente.

A variação de materialidade e formas utilizada na obra se destaca por realçar as características individuais de cada material e elemento, conferindo uma personalidade única e diferenciada ao projeto como um todo. A composição contrastante dos materiais utilizados cria uma dinâmica visual interessante, que atrai o olhar do observador e gera um diálogo entre as diferentes texturas, cores e formas presentes na obra. Essa variedade também pode trazer uma sensação de riqueza e diversidade, tornando a experiência de apreciação da obra mais rica e envolvente.

Grades: o projeto apresenta uma quebra visual e sensorial proposital na malha, gerando uma sensação de desconexão e rompendo com a tendência de organização fluida e intuitiva que é esperada em projetos arquitetônicos contemporâneos. Essa estratégia pode ser interpretada como uma forma de criar um momento de pausa e contemplação para o usuário, que é convidado a refletir sobre a sua relação com o espaço e a arquitetura ao seu redor.

A variedade de materiais utilizados em conjunto com as formas distintas adotadas no projeto criam um desafio na percepção de uma identidade visual coerente, dificultando a compreensão do conjunto arquitetônico como um todo e gerando uma sensação de desconexão entre os elementos construtivos. Essa combinação pode resultar em uma experiência visual confusa e desarticulada para o usuário.



AS FANTASIAS

09

O PROGRAMA

O programa foi pensado através da associação de diversos elementos caracterizadores do carnaval carioca, das relações urbanas e geográficas até elementos materiais, imateriais e de memória afetiva, a fim de atender às necessidades específicas do projeto, mas também contribuir nas relações urbanas sociais e culturais com a cidade do Rio de Janeiro.

Assim, gerou-se um programa base, dado por áreas expositivas e de eventos, espaços técnicos, de apoio e administrativos, além ambientes voltados para as atividades educacionais, contemplando as expectativas de funcionalidade de um museu voltado ao carnaval carioca.

O desenvolvimento do projeto também considerou diretrizes obrigatórias do plano diretor do Rio de Janeiro, tanto para a classificação deste tipo de edificação, quanto para as especificidades do lote no qual se localizará.

RELAÇÕES FUNCIONAIS

O projeto será dividido em 5 conjuntos de áreas, agrupadas por afinidade funcional. Esta organização permitirá uma utilização mais eficiente do espaço, bem como uma melhor compreensão da circulação e fluxo de visitantes pelo museu.



ATENDIMENTO AO VISITANTE - O primeiro conjunto de áreas será dedicado à recepção, orientação dos visitantes, incluindo venda de bilhetes, balcões de informação e chapearia.



EXPOSIÇÕES - O segundo conjunto de áreas centrar-se-á nos espaços expositivos, incluindo exposições permanentes e temporárias, bem como instalações interativas e mostras multimédia.



ÁREA TÉCNICA - O terceiro conjunto de áreas será reservado para funções administrativas e de apoio, incluindo escritórios, áreas de armazenamento e instalações para funcionários.



EDUCACIONAL - O quarto conjunto de áreas será dedicado à programação educacional, com salas e ateliês para aulas e oficinas para crianças e adultos e biblioteca.



SERVIÇOS - O quinto conjunto de áreas será dedicado a serviços públicos, como café, loja de presentes e espaços de convivência ao ar livre.

CARACTERIZAÇÃO DE AMBIENTES E ATIVIDADES

ATENDIMENTO AO VISITANTE

- Hall - espaços de acesso ao museu.
- Bilheteria - pontos para compra de ingresso.
- Ponto de informações - guichês de atendimento ao visitante.
- Guarda volumes - apoio para os visitantes possam deixar seus pertences.

EXPOSIÇÕES

- Salão central - exposição cronológica do carnaval carioca.
- Salão escolas de samba - subdividido em exposições focadas em diversos pontos da história das escolas de samba.
- Exposição principal - sobre a história das escolas de samba.
- Salão das campeãs - exposição de troféus e memórias das campeãs de cada ano.
- Exposição de fantasias - espaço de exposição e salvaguarda de fantasias.
- Exposição de pavilhões - exposição das bandeiras e estandartes das escolas.
- Exposição barracão - objetivos inacabados para mostrar técnicas e execução, materiais, estruturas.
- Salão escolas de samba mirins - história das escolas de samba mirins, seus projetos sociais e desfiles.

EXPOSIÇÕES

- Salão dos bailes - destinado à história dos bailes carnavalescos.
- Salão blocos - abrigará exposição sobre os ranchos, blocos e cordões.
- Salão exposição itinerante - salão destinado ao intercâmbio de exposições com outros museus.
- Área de eventos - capacidade para abrigar exposições e show.
- Galeria de arte digital - composto por salas com projeção 360°, para imersão visual e sonora.
- Galeria de artes plásticas - exposição voltada a dar espaço e visibilidade as obras de artistas relacionados ao carnaval.

ÁREA TÉCNICA

- Sala dos funcionários - espaço para descanso e convivência dos funcionários.
- Refeitório - cozinha e copa para refeições.
- Vestiário e banheiro funcionários - armazenamento de itens pessoais.
- Depósito - armazenamento de objetos fora de exposição.
- Depósito quarentena - resguardo de objetos em transferência.
- Área técnica - trânsito de objetos e manejo de máquinas.
- Carga e descarga - chegadas e saídas dos objetos de exposição.
- Oficina de restauração - espaço equipado para reparos.
- Administração - voltado a gestão administrativa do museu.

CARACTERIZAÇÃO DE AMBIENTES E ATIVIDADES

EDUCACIONAL

- Salas multifuncionais - para experiência com instrumentos de percussão guiadas por ritmistas. Aulas de samba com passistas, mestre salas e porta bandeiras.
- Ateliês - aulas de confecção de adereços e fantasias com aderecistas.
- Auditório - espaço para palestras, simpósios ou apresentações artísticas.
- Biblioteca - para acervo de materiais literário sobre o tema.

SERVIÇOS

- Loja Souvenir - comercialização de produtos relacionados ao museu e ao carnaval carioca.
- Livraria - para venda de títulos e afins que tratam de carnaval.
- Cafeteria - espaço para produção e comércio de alimentos, e também espaço de estar, para pausas durante a visita.
- Restaurante - proposta de espaço temático no terraço do projeto, proporcionado uma vista panorâmica da região do Estácio de Sá.

PRÉ-DIMENSIONAMENTO

ATENDIMENTO AO VISITANTE

AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA m ²	ÁREA TOTAL m ²
Hall	2	250	500
Bilheteria	2	60	120
Ponto de informações	2	20	40
Guarda volumes	2	100	200
Banheiros			

EXPOSIÇÕES

AMBIENTE	ÁREA TOTAL m ²
Salão Central	0000
Salão Escolas de Samba	0000
Salão Escolas de Samba Mirins	0000
Salão dos Bailes	0000
Salão Blocos	
Salão Exposição Itinerante	
Área de Eventos	
Galeria de Arte Digital	
Galeria de Artes Plásticas	
Ba	

ÁREA TÉCNICA	
AMBIENTE	ÁREA TOTAL m²
Sala dos Funcionários	0000
Refeitório	0000
Vestiário	0000
Banheiro	0000
Depósito	
Depósito Quarentena	
Área Técnica	
Carga e descarga	
Oficina de Restauração	
Administração	

EDUCACIONAL			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA m²	ÁREA TOTAL m²
Salas Multifuncionais	x	x	x
Atelier	x	x	x
Auditório	1	x	x
Biblioteca	1	x	x

SERVIÇOS	
AMBIENTE	ÁREA TOTAL m²
Loja Souvenir	0000
Livraria	0000
Cafeteria	0000
Restaurante	
Terraço	

BANHEIROS E CIRCULAÇÕES VERTICAIS			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA m²	ÁREA TOTAL m²
Salas Multifuncionais	x	x	x
Atelier	x	x	x
Auditório	1	x	x
Biblioteca	1	x	x

ÁREA TOTAL	
AMBIENTE	ÁREA TOTAL m²

FLUXOGRAMA

O fluxograma indica os cinco conjuntos de atividades. O fluxo se direciona sempre em direção ao conjunto das exposições de modo que os demais orbital entorno deste, fazendo as conexões e divisões necessárias para que se atinja uma lógica satisfatória na organização dos blocos.



ORGANOGRAMA

A elaboração do organograma através do uso de manchas foi uma ferramenta importante na fase inicial do projeto, permitindo a visualização da disposição dos espaços e suas conexões de forma clara e objetiva. Com base nessa organização, foi possível desenvolver propostas de implantação mais precisas e eficientes, levando em consideração as necessidades programáticas do Museu do Carnaval do Rio de Janeiro. Além disso, o organograma também possibilitou uma melhor compreensão da relação entre os diferentes espaços, permitindo a identificação de pontos fortes e pontos de melhoria na distribuição das áreas e na circulação dos visitantes.





O DESFILE

A CONCEITUAÇÃO

10

A intenção na proposta do Museu do Carnaval do Rio de Janeiro é criar uma instituição que irá **preservar** e **celebrar** a história e a cultura do carnaval na cidade, através da interpretação e incorporação ao projeto arquitetônico de elementos **materiais, conceituais, geográficos e sentimentais**, que compuseram a festa ao longo dos tempos.

O projeto foi pensado para refletir a essência da festa mais famosa do país. A **fluidez** da dança, a **liberdade** dos giros das baianas, a **leveza** do bailar dos casais de mestres-salas e porta-bandeiras ao desfraldar os pavilhões e a **intensidade** presentes nos cortejos dos blocos e escolas de samba, proporcionando uma experiência imersiva para o visitante.

Pela importância e relevância contidas nesse programa para a cultura brasileira, e especialmente para o carioca, penso que deve se constituir como um **marco visual**, que se destaque na paisagem urbana e seja polo atrativo para a região.

A ESTRATÉGIA ARQUITETÔNICA

Com base na conceituação elaborada para o projeto do Museu do Carnaval do Rio de Janeiro e no programa de necessidades, foram propostas estratégias arquitetônicas que buscam viabilizar as idealizações pretendidas.

O projeto também prevê a utilização de blocos volumétricos com alturas e comprimentos diferentes, que geram uma variação ordenada na planta e nas fachadas, proporcionando um visual dinâmico e interessante. Assim, foi criada uma "avenida" central, que desempenha um papel fundamental como eixo norteador para a disposição dos demais elementos da construção.

Outro elemento importante que foi considerado é a luz natural, que busca proporcionar uma ambientação e sensação mais característica dos espaços públicos.

Para o eixo central do museu, que tem

como objetivo criar sensações de amplitude e linearidade, foi proposta a utilização de uma estrutura metálica, que criará um invólucro para essa área e seguirá até as áreas de acesso ao museu.

Já os blocos que abrigarão as diferentes atividades do museu serão compostos por estruturas independentes de concreto armado pré-moldado, permitindo amplitude e grandes vãos planejados previamente. As divisões e vedação dos ambientes serão feitas com paredes de drywall, e as aberturas externas serão compostas por planos de vidro com diferentes níveis de opacidade, dependendo da privacidade necessária ao ambiente.

Por fim, o paisagismo do projeto foi pensado para potencializar os visuais do museu e criar espaços de estar para visitantes, moradores e trabalhadores do bairro. O piso em pedra portuguesa, inspirado nos exemplos da região e na tradição carioca, ajudará a integrar o museu à paisagem urbana ao seu redor.

A FORMA E A MATERIALIDADE

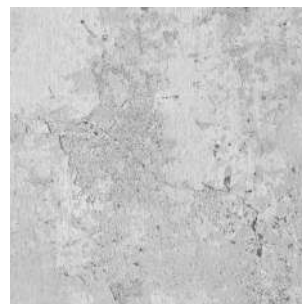
A proposta arquitetônica para o Museu do Carnaval do Rio de Janeiro parte da articulação do eixo central norte-sul, ao qual se anexam os conjuntos de setores. A partir disso, foram criados blocos volumétricos que variam em altura e comprimento, gerando uma variação ordenada na planta e nas fachadas.

Para o eixo central pretende-se criar sensações de amplitude e linearidade, assim, propôs-se uma estrutura metálica, criando um invólucro para essa área e que avançará às áreas de acesso ao museu.

Os blocos abrigarão as demais atividades do museu, e serão compostos por estrutura independente de concreto armado pré moldado, que permitirá amplitude e grandes vãos planejados anteriormente, e assim, a vedação e divisão dos ambientes serão feitas com paredes de drywall e as aberturas externas compostas por planos de vidro de

diferentes níveis de opacidades, dependendo da privacidade requerida pelo ambiente em que será inserido.

O paisagismo será pensado para que se potencialize as visuais do museu e crie espaços de estar para visitantes, moradores e trabalhadores do bairro. O piso será de pedra portuguesa, compondo com os exemplos da região e da tradição carioca.



CONCRETO



VIDRO



METAL/AÇO



PEDRA PORTUGUESA

O MUSEU NA CIDADE

A implantação do projeto se dá em um terreno, como já visto, na região da Praça Onze, que é berço do samba e fundamental na contextualização do projeto com o local. Entretanto, hoje a região abriga outros perfis de uso e ocupação, bastantes distintos dos que caracterizavam o bairro décadas atrás.

Detendo-se aos edifícios do entorno imediato, estão o Centro Administrativo Municipal, a sede e expocenter do grupo Sulamerica, um edifício comercial privado e a estação de metrô Estácio de Sá.



à exceção da estação de metrô, que alcança cerca de 5 metros de altura, todos os outros vizinhos avançam para além dos 25 metros permitidos pela legislação, para edificações implantadas nesse lote.

Assim a característica dessa microrregião é de edifícios comerciais e institucionais de grande porte, o que influenciou no desenvolvimento do projeto a buscar a altura limite em determinadas situações.

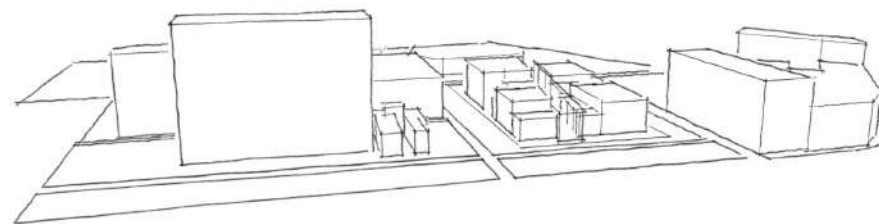
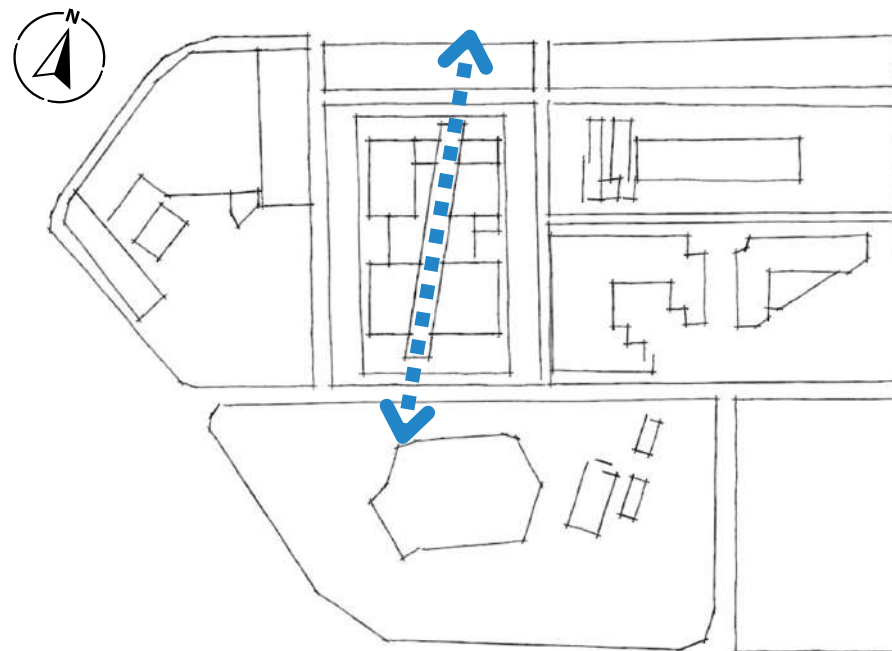
A conectividade é outra característica de grande relevância para o bairro e para o projeto. Além da estação adjacente ao lote, há também outra à algumas centenas de metros e uma enorme abundância de linhas de ônibus nas ruas do entorno e principalmente na Av. Presidente Vargas, que fica as margens do projeto.

Esta é uma das principais vias da região central do Rio de Janeiro, e nesse trecho ocorre o entroncamento com outras vias que conectam as regiões norte e sul da cidade e também outra que se liga com a baixada fluminense.

Portanto, tendo em vista essas características da região, propôs-se algumas soluções para que o museu se comunica-se com o entorno.

Levando em consideração as alturas dos edifícios próximos, buscar que o museu seja um marco visual na região e também, que um dos usos planejados é a exposição de carros alegóricos, um dos blocos atingirá os 25 metros do limite de altura, enquanto os demais variam de acordo com a necessidade do uso e a adequação a composição visual.

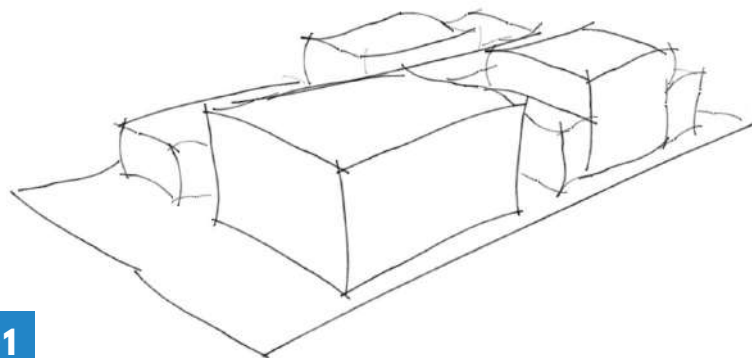
Para atender as questões de conectividade, fluxos de pessoas e a proposta da conceituação de elementos que remetesse às vias onde ocorrem os cortejos de carnaval, traçou-se um eixo central, que liga da estação Estácio à Av. Presidente Vargas. Esse eixo foi convenientemente posto em diagonal ao perímetro do lote aproximando-se da posição dos dois polos atrativos e para reforçar sua presença no projeto.



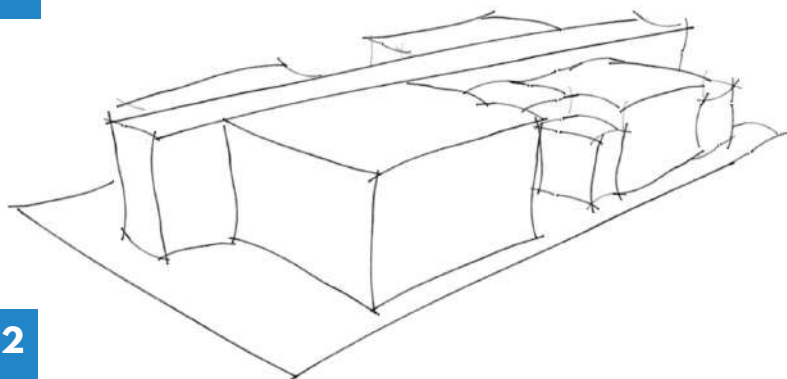
PERSPECTIVA VISTA DA AV. PRESIDENTE VARGAS

OS LANÇAMENTOS DE PROPOSTAS VOLUMÉTRICAS

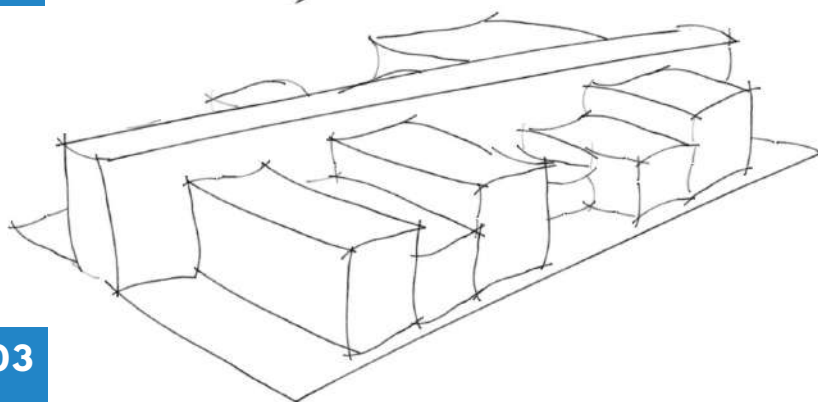
01



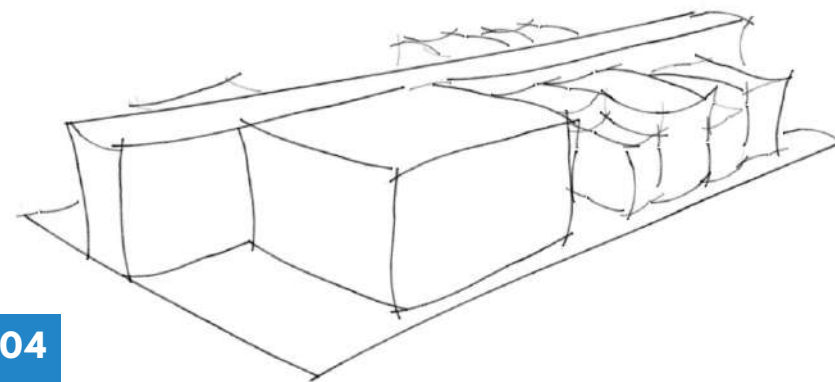
02



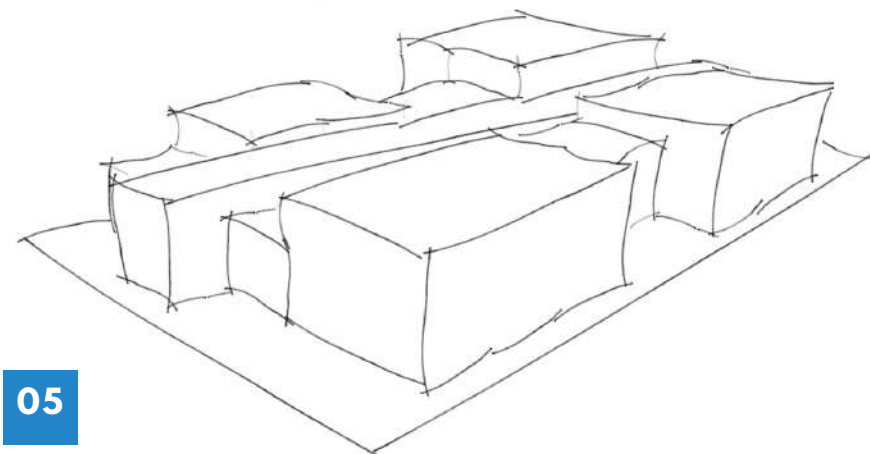
03



04

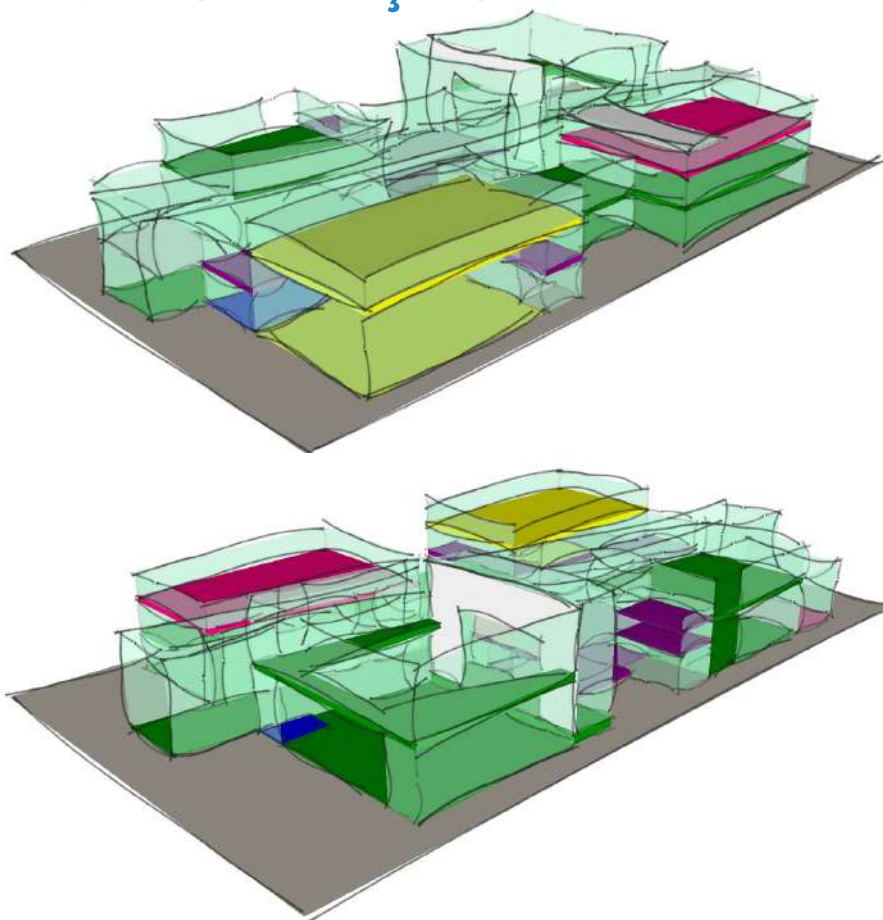


05

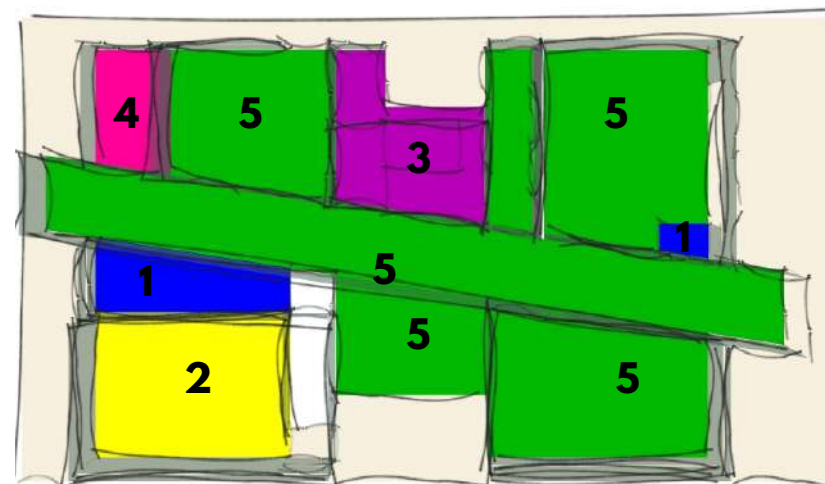


1. A proposta concentra-se na contenção do eixo central, com o objetivo que tivesse maior impacto na experiência de circulação interna ao invés de impactar na fachada.
2. Neste estudo o eixo torna-se o ponto central, elevando a altura e alongando o comprimento.
3. A partir da consolidação do eixo central, propôs-se a reorganização dos blocos com subdivisões, tornando-os mais longitudinais.
4. Regride-se nas subdivisões dos blocos e também a o estudo de ampliar o prolongamento do eixo central.
5. A proposta final equilibra a relação de alturas entre os blocos e o eixo. Estabelece também a consolidação de um número menor de blocos com maior variação de altura e a redução do comprimento do eixo.

A SETORIZAÇÃO

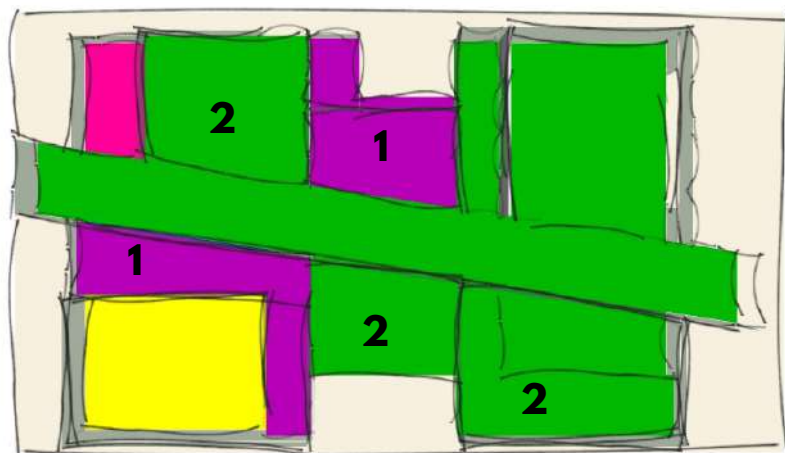


Para a distribuição dos conjuntos apresentadas no programa, optou-se por setorizá-los através de blocos, onde as exposições estão concentradas nos blocos mais centrais e as demais atividades orbitam em torno delas.



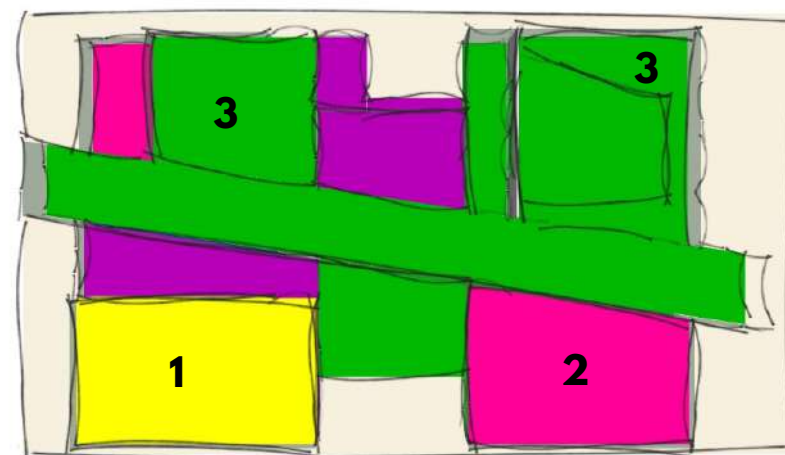
No primeiro pavimento foram distribuídos os seguintes ambientes:

1. bilheterias, guarda-volumes e pontos de informações (em azul);
2. auditório (em amarelo);
3. carga e descarga e depósitos (em roxo);
4. cafeteria, loja de souvenir e livraria (em rosa);
5. exposições (em verde).



No segundo pavimento foram distribuídos os seguintes ambientes:

- 1. administração, área para funcionários e depósitos (em roxo);**
- 2. exposições (em azul).**



No terceiro pavimento foram distribuídos os seguintes ambientes:

- 1. salas e ateliês (em amarelo);**
- 2. restaurante e terraço (em rosa);**
- 3. exposições (em verde).**

A ESTRUTURA

O sistema estrutural adotado para a edificação é composto por duas placas de concreto armado pré moldado e o interior feito in loco. A parte pré-fabricada, conformada por duas faces de 65 mm de concreto branco, como um sanduíche, é feita através de formas e ao mesmo tempo permite controlar o revestimento final; a parte interior, feita no local, com concreto cinza, serve para gerar as peças com armação reforçada, criando um muro monolítico.

Estruturalmente funcionam como muros de carga, de 50cm de espessura no total, incluindo os dois painéis pré-fabricados.

A cimentação transmite as cargas verticais sobre o terreno de terras compactas. A cimentação é construída como sapata corrida, e adapta sua profundidade segundo os requerimentos dos espaços exteriores.

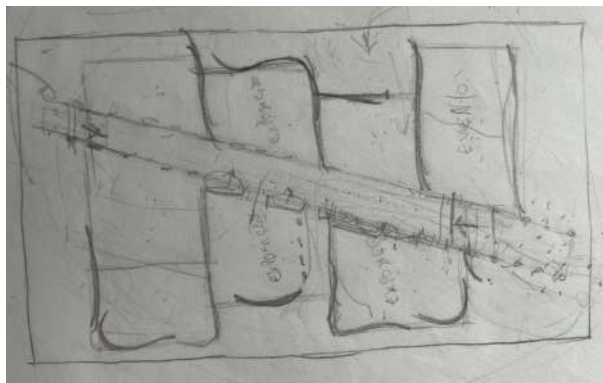
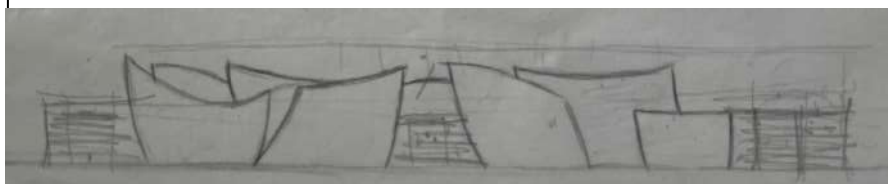
A tecnologia construtiva pertence à Danstek, uma empresa mexicana que oferece serviços de construção. E tal sistema também foi utilizado no Museu internacional do Barroco, na Cidade de Puebla, México.



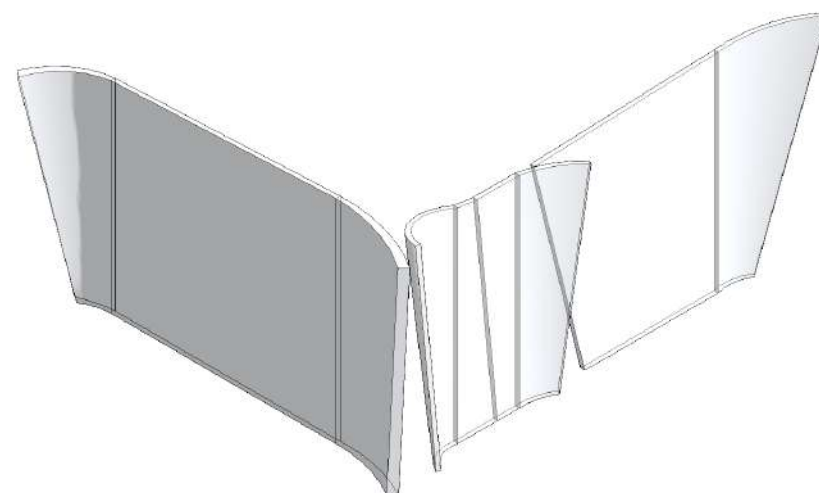
Imagem do processo de concretagem das lajes do Museu Internacional do Barroco. Fonte: Archdaily

O ESTUDO DA ESTRUTURA E FACHADA

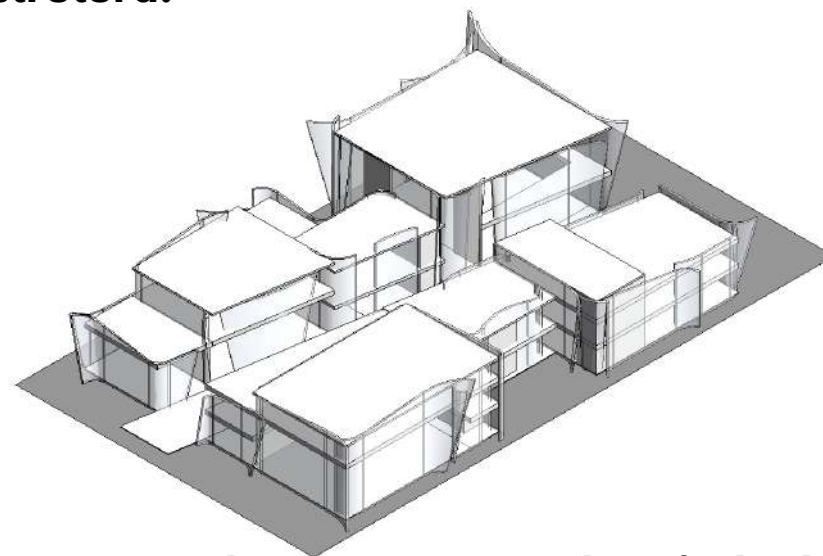
A partir da conceituação, tem-se a fluidez, movimento e dinâmica como pontos importantes a serem representados na estética no projeto. Por tanto, adotou-se a ideia de que as fachadas e paredes internas incorporassem essas características através de curvas e ondulações.



Croquis iniciais para estudo das curvas na fachada. Compendo os blocos em diferentes alturas e planos.



Lançamentos iniciais de modelagem da estrutura.

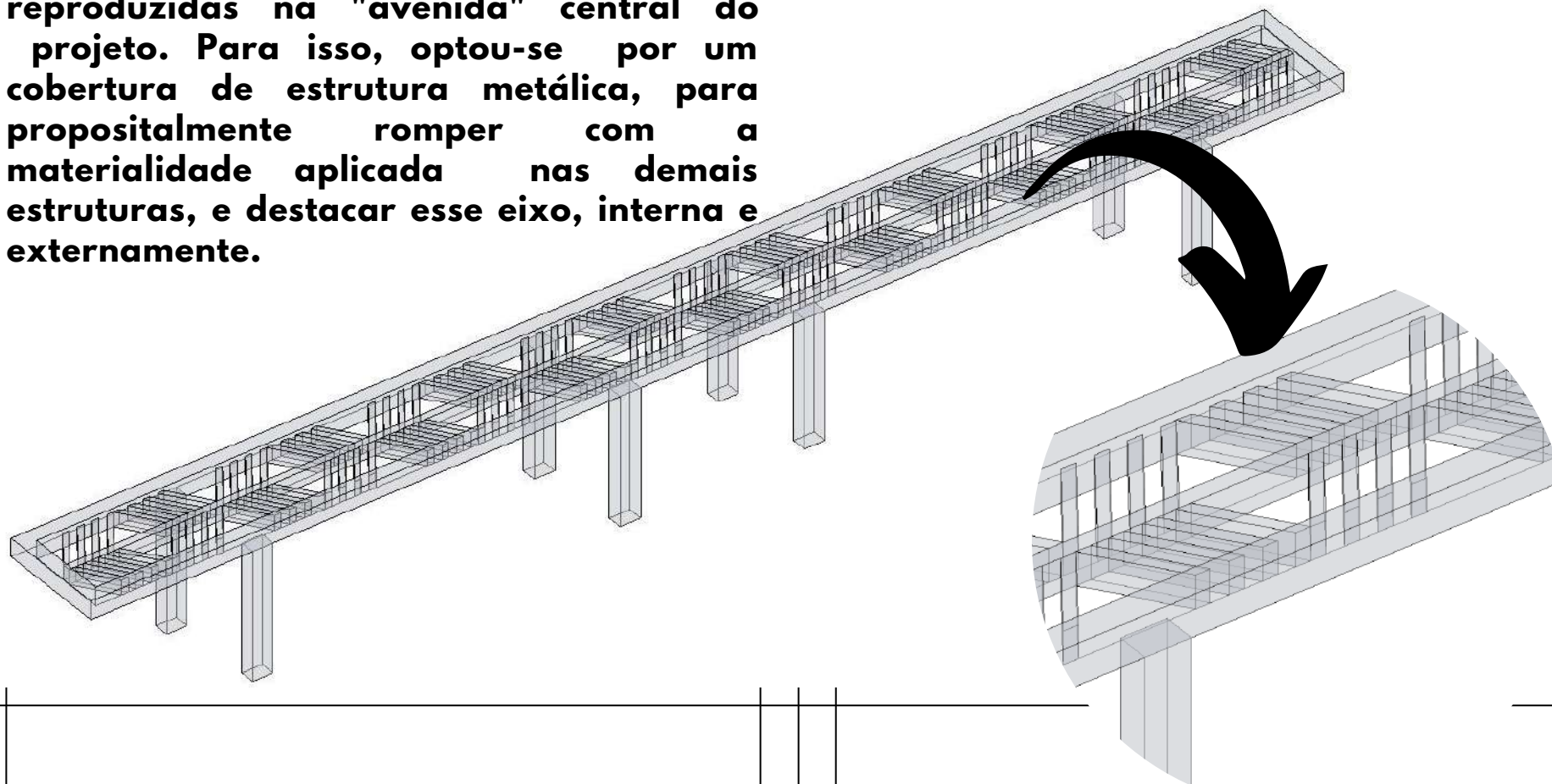


Propostas de composição das fachadas com o sistema estrutural.

A COBERTURA DO EIXO CENTRAL

A conceituação, para esta área era a de que remetesse aos espaços públicos onde ocorrem os cortejos de carnaval. As grandes que são palco do espetáculo e que por característica comum têm a linearidade e a amplitude, foram reproduzidas na "avenida" central do projeto. Para isso, optou-se por um cobertura de estrutura metálica, para propositalmente romper com a materialidade aplicada nas demais estruturas, e destacar esse eixo, interna e externamente.

A cobertura ainda contará com uma trama desenhada para estruturar os demais elementos que serão aplicados na cobertura, como vidros, e também, controlar a entrada de luz natural. Assim, equilibra a proposta de sensação de espaço aberto e as questões de preservação e climatização que são caras ao projeto de museu.

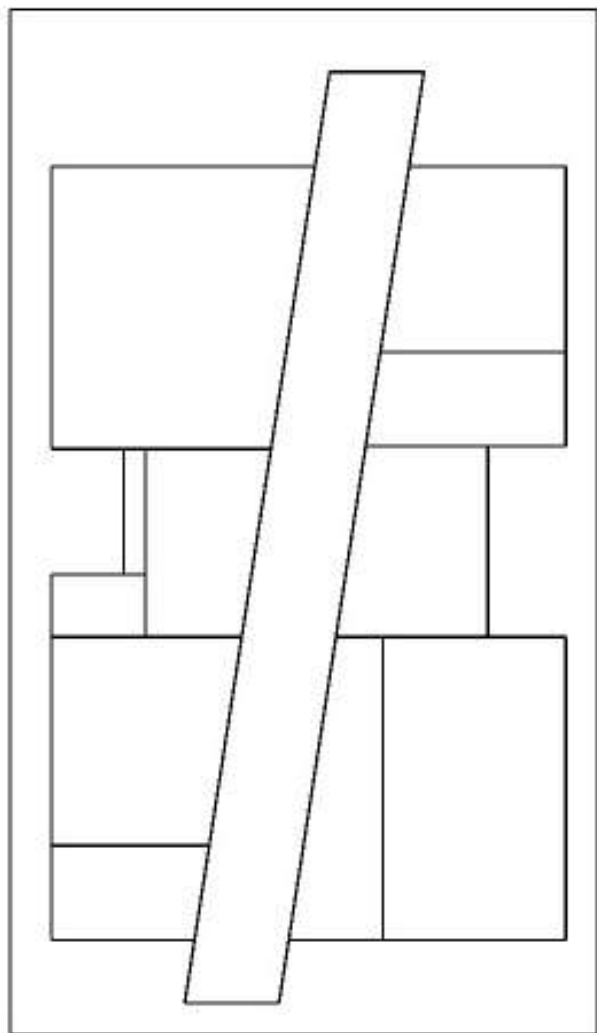


A APOTEOSE

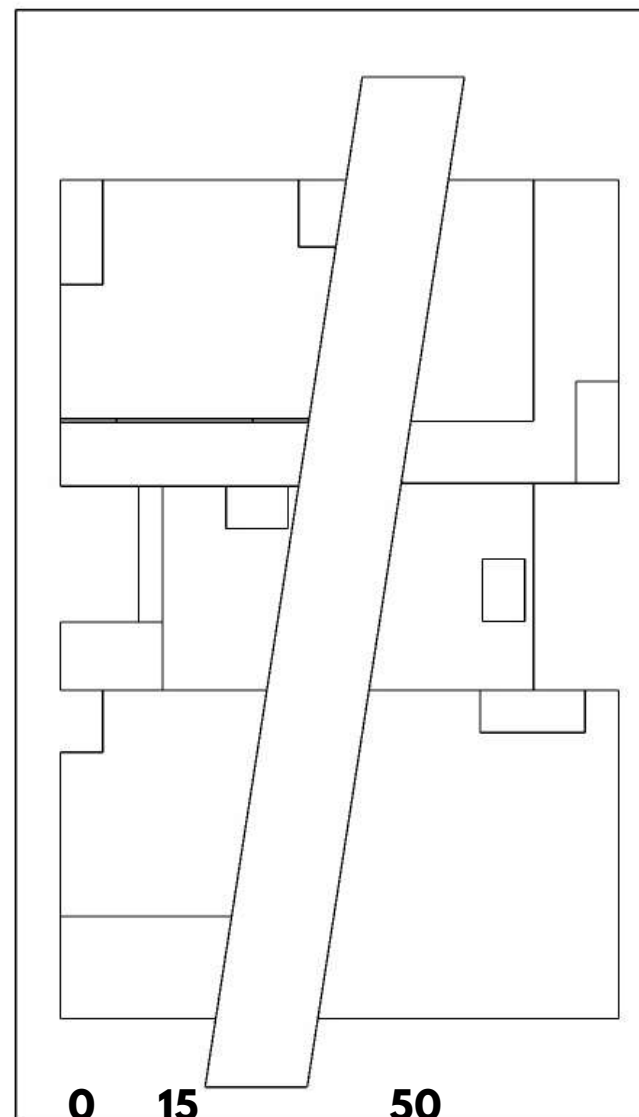
O PROJETO

11

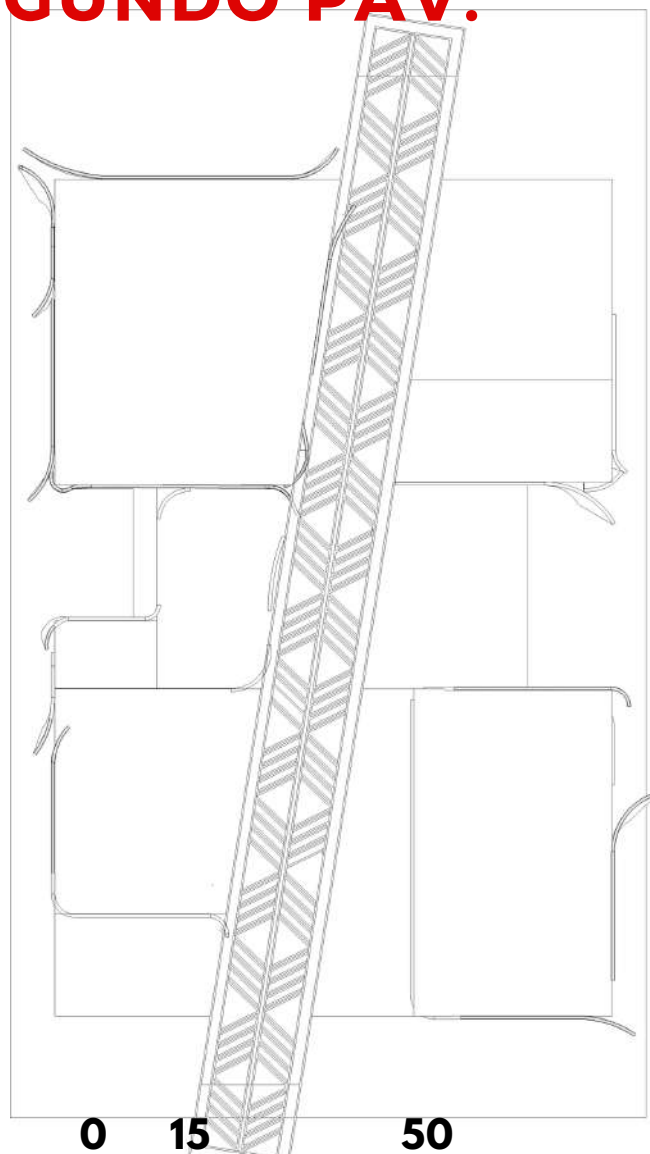
A PLANTA DE COBERTURA



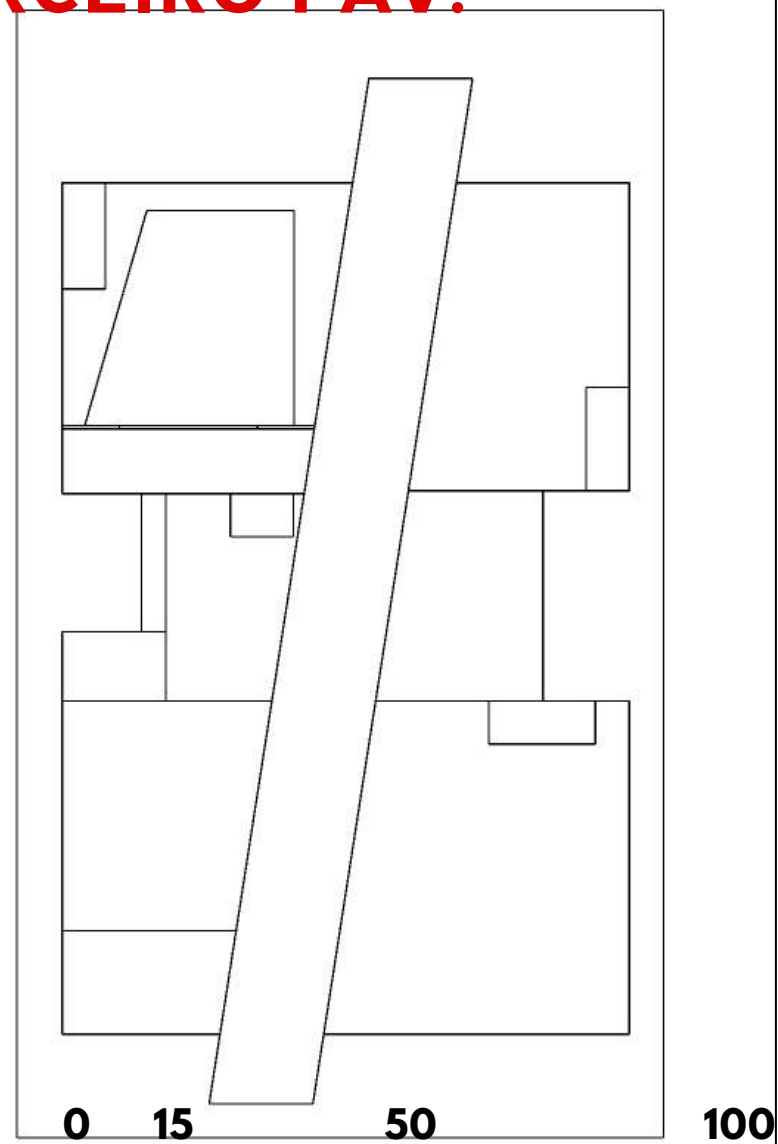
A PLANTA DO PRIMEIRO PAV.

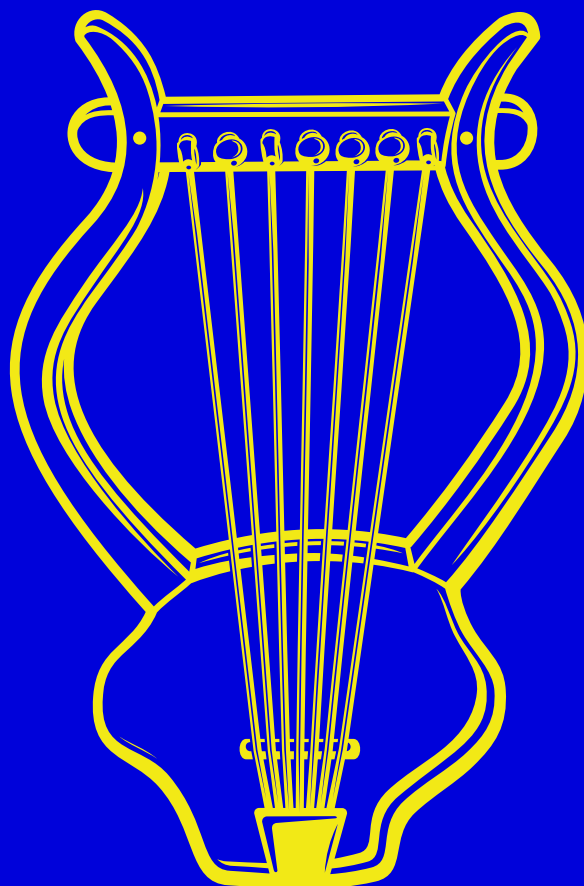


A PLANTA DO SEGUNDO PAV.



A PLANTA DO TERCEIRO PAV.





A DISPERSÃO

AS REFERÊNCIAS

12

ALVES, Jorge. 1º Lugar: José Neves vence Concurso Público para a elaboração do Centro de Artes do Carnaval em Torres Vedras. ArchDaily Brasil. 2012. ISSN 0719-8906. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-49127/1o-lugar-jose-neves-vence-concurso-publico-para-a-elaboracao-do-centro-de-artes-do-carnaval-em-torres-vedras>. Acesso: 30 de abril de 2023.

AGÊNCIA BRASIL. Projeto Olímpico da Mangueira formou atletas que disputam medalha em Atenas. Agência Brasil - Empresa Brasil de Comunicação, 18 de Agosto de 2004. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2004-08-18/projeto-olimpico-da-mangueira-formou-atletas-que-disputam-medalha-em-atenas> Acesso em: 01 de maio de 2023

AGÊNCIA SENADO Lei reconhece escolas de samba como manifestação da cultura nacional. Senado Notícias, 05 de Maio de 2023. Disponível em: [https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/05/05/lei-reconhece-escolas-de-samba-como-manifestacao-da-cultura-nacional#:~:text=O%20presidente%20da%20Rep%C3%ABlica%2C%20Luiz,sexta%2Dfeira%20\(5\)](https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/05/05/lei-reconhece-escolas-de-samba-como-manifestacao-da-cultura-nacional#:~:text=O%20presidente%20da%20Rep%C3%ABlica%2C%20Luiz,sexta%2Dfeira%20(5)). Acesso em 06 de Maio de 2023.

A+P ARQUITETOS ASSOCIADOS. Casa do Carnaval / A+P Arquitetos Associados. ArchDaily Brasil. ISSN 0719-8906. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/883960/casa-do-carnaval-a-and-p-arquitetura-e-urbanismo>. Acesso: 30 de abril de 2023.

BOHURQUEZ, Dan Gamboa. "Clássicos da Arquitetura: Neue Nationalgalerie / Mies Van der Rohe". ISSN 0719-8906. 19 de setembro de 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Souza, Eduardo) Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/795524/classicos-da-arquitetura-neue-nationalgalerie-mies-van-der-rohe>. Acesso: 30 de março de 2023

BRASIL. Lei Federal nº 11.904. Institui o Estatuto de Museus, de 14 de janeiro de 2009.

BRASIL. Lei Federal nº 14.567. Reconhece as escolas de samba como manifestação da cultura nacional, de 4 de Maio de 2023.

BRASIL ESCOLA. História do Samba. História do Mundo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/origem-samba.htm>. Acesso em: 15 de março de 2023

BRASIL, Cristina India do. Escolas de samba mirins encerram hoje desfiles no Sambódromo. Agência Brasil - Empresa Brasil de Comunicação, 21 de Fevereiro de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-02/escolas-de-samba-mirins-encerram-hoje-desfiles-no-sambodromo> Acesso em: 01 de maio de 2023

CALATRAVA, Santiago. Museu do Amanhã. ArchDaily Brasil, 2016. ISSN 0719-8906. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava>. Acesso em: 7 de maio de 2023

CAVALLINI, Marta. Carnaval deve gerar 24,6 mil vagas temporárias, diz CNC. G1, 25 de Janeiro de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2023/01/25/carnaval-deve-gerar-246-mil-vagas-temporarias-diz-cnc.ghtml>. Acesso em 30 de Abril de 2023

COELHO, Henrique. Carnaval de rua do Rio: número de desfiles sobe para 456, e Bloco da Lexa entra na lista de megabloques. G1 Rio, 19 de Janeiro de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2023/noticia/2023/01/19/carnaval-de-rua-do-rio-esquema-operacional.ghtml> Acesso em: 01 de maio de 2023

COLOMBO, Luciana Fornari. O projeto de teatro de Ludwig Mies van der Rohe. Arquitectos, São Paulo, ano 16, n. 185.03, Vitruvius, 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/16.185/5782>. Acesso: 31 de março de 2023

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). Nova definição de museu, [s.d.]. Comitê Brasileiro. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso: 30 de março de 2023

COSTA, Haroldo. 100 anos de carnaval no Rio de Janeiro. São Paulo: Irmão Vitale, 2001.

DIANA, Daniela. História do Samba. Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/samba/>. Acesso em: 15 de março de 2023

GIROTO, Ivo Renato. Arquitetura de Museus no Brasil Contemporâneo: Diálogos Entre Tempos e Lugares. Mídias - Museus e Estudos Interdisciplinares, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/1729>. Acesso: 30 de abril de 2023.

GMP Architects. Museu Suzhou (Oeste). ArchDaily Brasil, 2021. ISSN 0719-8906 Disponível em: RIO ANTIGO. Banco de Imagens. 21 de novembro de 2020. Disponível em: <https://threadreaderapp.com/thread/1329943447193743363.html>. Acesso em: 15 de março de 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Museus e Turismo: Estratégias de Cooperação. Brasília, DF: IBRAM, 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Guia para projeto de arquitetura de museus. Brasília, DF: IBRAM, 2020.

ITO & ASSOCIATES, Toyo. Museu Internacional do Barroco. ArchDaily Brasil, 2016. ISSN 0719-8906. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/786423/museu-internacional-do-barroco-toyo-ito>. Acesso em: 29 de abril de 2023.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. Arqtexto, n.1, v.2, p. 12-25, 2000.
MACIEL, Victor. Carnaval 2023 bate recorde e aquece Turismo do país. Assessoria de Comunicação do Ministério do Turismo. Governo Federal, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/carnaval-2023-bate-recorde-e-aquece-turismo-do-pais>. Acesso: 30 de abril de 2023

LANGDON, David. Clássicos da Arquitetura: Centro de Artes Wexner / Peter Eisenman. ArchDaily Brasil, 2016. ISSN 0719-8906. Disponível em: RIO ANTIGO. Banco de Imagens. 21 de novembro de 2020. Disponível em: <https://threadreaderapp.com/thread/1329943447193743363.html>. Acesso em: 15 de março de 2023.

LOPES, Carla Machado. Entre educação e espetáculo: escolas de samba mirins no Rio de Janeiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes. Acesso em: 30 de Abril de 2023.

MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

OLIVEIRA, Stela Mariz Zambiasi de. O que é um museu? Unijuí-Universidade Regional, [s.d.]. Disponível em: <https://www.unijui.edu.br/extensao/comunidade/434-conteudo-editores/sinergia/fique-por-dentro/19440-o-que-e-um-museu>. Acesso em: 30 de março de 2023

PINTADO, Ricardo Luis Sampaio. A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968). Pelotas, 2018

RIO ANTIGO. Banco de Imagens. 21 de novembro de 2020. Disponível em: <https://threadreaderapp.com/thread/1329943447193743363.html>. Acesso em: 15 de março de 2023.

RIO DE JANEIRO (CIDADE). Projeto de Lei complementar nº 44/2021. Plano diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável, de 1 de setembro de 2021. Rio de Janeiro, RJ, 2021. Acesso em: <https://siurb.rio/portal/apps/webappviewer/index.html?id=8d8f56bd590c44e484f902985d7604f1>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SILVA, Fábio. Carros Alegóricos Começam a Chegar na Avenida Presidente Vargas. Galeria do Samba, Rio de Janeiro, RJ. 2013. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/noticias/carros-alegoricos-comecam-a-chegar-na-avenida-presidente-vargas/9851/> Acesso em: 29 de abril de 2023

SPERLING, David. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. Fórum Permanente. v.1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/as-arquiteturas-de-museus-contemporaneos-como-agentes-no-sistema-da-arte>. Acesso: 29 de abril de 2023