

# South American Way

## Os equipamentos culturais projetados por arquitetos estrangeiros no Brasil\*

*Ai, ai, ai, ai  
Have you ever danced in the tropics?  
With that hazy lazy  
Like, kind of crazy  
Like South American way  
(Carmen Miranda/Al Dubin / Jimmy Mc Hugh. South American Way, 1939)*

\* O artigo completo em sua versão em espanhol pode ser lido nesta mesma edição nas páginas 50-69. A realização deste artigo foi possível graças a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processo n. 2016/21108-2).

### Introdução: a presença estrangeira entre nós

Ao longo das primeiras décadas do século XXI, a chegada de arquitetos reconhecidos como celebridades no contexto internacional movimentou o cenário da arquitetura brasileira, até o momento fechado em suas próprias dinâmicas e questões internas. Este artigo propõe, neste contexto, uma reflexão acerca de uma série de obras de equipamentos culturais de grande visibilidade, projetados recentemente por reconhecidos arquitetos estrangeiros, que passaram a integrar o acervo de arquitetura contemporânea no Brasil.

Sua presença instiga uma série de discussões possíveis: como um arquiteto proveniente de contextos socioculturais distintos responde às específicas condições do país? Que tipo de diálogos é possível estabelecer com a cultura, história, cidade, paisagem e tradição arquitetônica? Serão capazes de gerar debates que impliquem transformações urbanas e que impactem na própria cultura arquitetônica do país?

Diante de tudo, é importante recordar que a história cultural latino americana tem sido profundamente marcada pela presença estrangeira. Mais que agentes de transformação, a herança centro europeia é um dado fundamental da nossa formação. A identidade cultural de nossos países foi constituída, não com a recuperação de uma identidade originária, autóctone, mas sim a partir de uma relação umbilical com os colonizadores ibéricos. Assim, os esforços de construção identitária observados em jovens nações latino americanas no século XIX, em grande medida, foram para demonstrar à Europa – muitas vezes mais que a nós mesmos – nosso valor como nação e como cultura independente, construída com valores “civilizatórios” equivalentes e, algumas vezes, distintos dos da matriz (Perrone-Moisés, 1997, pp. 246-247).

Os movimentos pendulares entre localismo e cosmopolitismo, que o crítico literário brasileiro Antonio Candido reconhecia como latentes na evolução na vida espiritual do Brasil (1985, p.109), assumiram outra complexidade no século XX, com a chegada das vanguardas modernas na arte e na arquitetura, e da importante chegada de arquitetos imigrantes da Europa em diversos países latino americanos.

Le Corbusier, por exemplo, é considerado como o paradigma do arquiteto forasteiro na América, especialmente a partir de suas visitas a Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro em 1929, e também a partir de suas posteriores atuações como consultor convidado para projetos governamentais no Brasil, em 1936, e a seu projeto para o Plano Direto de Bogotá entre 1947 e 1951. A recordação de sua presença remete, inevitavelmente, a dimensão de sua herança na arquitetura moderna latino americana, sobre tudo no Brasil, onde suas ideias foram decisivas para a construção de uma produção moderna autônoma e internacionalmente consagrada.

Porém é necessário diferenciar o estabelecimento de arquitetos provenientes de outros países dos que, a exemplo do mestre francês, vieram por tempo limitado e em razão de alguma tarefa específica. As diferentes intensidades de contatos e conhecimentos do lugar geram interpretações e respostas igualmente diferentes.

Ainda que não seja nova, a circulação internacional de obrar – e não necessariamente de seus autores, é um fenômeno que tem crescido em progressão geométrica a partir da consolidação da globalização, particularmente a partir das últimas décadas do século passado.

No caso específico do Brasil, o contexto de redemocratização e crise econômica ao longo dos anos 1980 retardou a plena inserção da nação nas dinâmicas globalizadas. Isto já se experimentava anos antes nos países chamados “desenvolvidos” e se converteu em uma tendência apreciável neste país durante a primeira década do século XXI, devido a conjuntura econômica favorável e a visibilidade internacional oferecida pelo Mundial de Futebol de 2014 e as Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016.

Edificações de diferentes programas foram desenhadas por arquitetos estrangeiros, interessados em “abocanhar” um mercado emergente e até então promissor. Entre outros exemplos de obras construídas, e sem contar os vários projetos malsucedidos, são destacadas: as múltiplas torres corporativas que os grandes escritórios especializados – como Skidmore, Owing & Merrill (SOM), Kohn, Pedersen & For, Pickard Chilton, Architectónica, Cesar Pelli, e Normal Foster – construíram em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro; as igualmente especializadas obras de arquitetura desportiva, como a arena de futebol de Salvador, Bahia (2009), do Schiliz Architekten, e o Parque Olímpico do Rio de Janeiro (2011), do AECOM; edifícios residenciais projetados em São Paulo por Daniel Libeskind (2015) e Fermín Vázquez (2016); um luxuoso hotel assinado por Jean Nouvel, atualmente em construção em São Paulo; o pequeno edifício de escritórios Leblon Offices (2016), desenhado por Richard Meier, no Rio de Janeiro; e o conjunto poliesportivo e educacional Arena do Morro (2014), do Herzog y De Meuron, em uma favela em Natal, no nordeste do Brasil.

Sem embargo, nenhuma outra classe de obra arquitetônica alcançou maior repercussão na imprensa

geral e especializada do país que os museus e centros culturais. Seu grande potencial simbólico os permite contar frequentemente com localizações de extrema visibilidade urbana, altos orçamentos, flexibilidade funcional e liberdade expressiva, o que desperta os desejos tanto de arquitetos como de políticos.

Nos últimos anos, o Brasil vem experimentando um sensível aumento na construção de equipamentos culturais, de distintas escalas e finalidades, a partir do que tem melhorado sua ainda insuficiente estrutura cultural. Pero a inédita ascensão de grandes museus, desenhados por arquitetos que ostentam o status de celebridade internacional, é um fenômeno novo que parece indicar a inserção tardia do país na “era dos museus”. Desde as últimas décadas do século passado, os museus idealizados como centros de entretenimento, capazes de atrair hordas de visitantes, era uma tendência observada nos países da Europa e América do Norte, impulsionados pela consolidação da cultura pós moderna do lazer e da indústria de cultura de massas (Montaner, 2003: 8).

A configuração arquitetônica dos equipamentos culturais, tratados neste artigo não poderia ser compreendida sem este (incompleto) preambulo. A partir de uma pequena seleção de obras, restringidas a alguns dos equipamentos culturais de maior impacto no cenário contemporâneo do Brasil, o artigo se propõe a uma reflexão sobre a recente atuação dos arquitetos estrangeiros e a maneira como estes estruturaram seu olhar sobre as condições específicas desde país.

A Fundação Iberê Camargo (1998-2008), de Álvaro Siza Vieira; a Cidade das Artes (2002-2013), de Christal de Portzamparc; o Museu do Amanhã (2011-2015), de Santiago Calatrava; e o Museu da Imagem e do Som (2009 -em construção), de Diller Sofidio + Renfro, formam parte dos projetos políticos e urbanos mais amplos, que certamente ecoam impressões que, se não surgiram no Brasil, configuram narrativas sobre o país é concebido ou como quer ser percebido pelo mundo.

## Discussão: *South American Way*

O projeto desenvolvido pelo português Álvaro Siza para a sede da fundação que abriga a obra do pintor Iberê Camargo (1914-1994), em Porto Alegre, inaugurou uma série de museus projetados no Brasil por arquitetos estrangeiros. A fundação é privada, sua construção se realizou com o apoio financeiro empresarial e a escolha de Siza foi feita por decisão do conselho administrativo.

Isto já coloca o edifício em uma posição única em relação ao demais aqui abordados, construídos por iniciativa estatal e custeado em sua maior parte por fundos públicos, complementados com dinheiro privado. Da mesma maneira, constitui uma exceção ao ser um dos poucos museus do país integralmente dedicados a obra de um só artista, com a qual se busca estabelecer parte de seus diálogos arquitetônicos.

Implantado em um terreno estreito, outrora parte de uma antiga Pedreira, o edifício se acomoda entre uma paredão rochoso e uma avenida de tráfego rápido, que o separa das margens do lago que banha Porto Alegre. Ao deparar-se com tal entorno urbano, a conhecida habilidade do arquiteto português de integrar a arquitetura ao lugar, teve que responder a outro desafio, nem um pouco raro nas cidades latino-americanas: criar um contexto.

O museu se encaixa na paisagem preenchendo o vazio deixado pelas escavações na pedreira, da qual tira proveito como gerador formal de um volume fragmentado e de marcada aparência escultórica, que rapidamente se converteu em uma das imagens preferidas da cidade (Figura 1).

Nas formas desenhadas por Siza, em sua primeira obra brasileira, pressupõe-se a profunda vinculação histórica e cultural existente entre Brasil e Portugal. Além disso, guardam relações afetivas pessoais e referências profissionais que são parte componente de sua formação:

*Meu pai nasceu em Belém do Pará e foi para Portugal com 12 anos. Cresci com minha avó contando histórias do Brasil, lendo histórias do Globo Juvenil e comendo doce de goiaba. (...) Affonso Eduardo Reidy, Lucio Costa e Oscar Niemeyer... As imagens dos morros, das favelas... Tudo isso ficou fixo em minha mente* (Siza, 2012, p. 42).

Efetivamente, a relação de Siza com a arquitetura brasileira é antiga e remete aos tempos em a chegada em Portugal do catálogo da celebre exposição *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, exibida em 1943 no MOMA, indicavam uma forma exitosa de alcançar a modernidade sem depreciar o vernacular, o tradicional e o histórico. Assim, o arquiteto relembra:

*Me lembro que (Fernando) Távora havia comprado – não sei onde, mas não em Portugal – olivro *Brazil Builds*, que apresentava as construções recentes de Oscar Niemeyer, de Lúcio Costa e de outros da vanguarda brasileira. A apresentação que ele fez sobre isso na escola, marcou profundamente os espíritos, porque evocava a Le Corbusier, que imaginávamos estar sozinho, a lutar pela modernidade.* (Machabert y Beaudouin, 2009, p. 29).

Muitos autores reconheceram a possibilidade de que esta trama histórica e vital potencializou uma narrativa arquitetônica continuamente marcada por intensos diálogos entre as arquitetura portuguesa e brasileira. Segundo Flavio Kiefer,

*Siza se reconhece como um admirador da arquitetura brasileira e conta que Niemeyer foi parte importante de sua formação. Demonstra que foi buscar nas raízes culturais do Brasil parte de suas referências. Aí se pode ver, tanto os recursos de um estruturalismo-brutalista da arquitetura paulista, como a sensualidade das curvas e paredes brancas da arquitetura de Oscar Niemeyers.* (2010, p. 130).

Outros críticos reconhecidos, como Ana Vaz Milheiro (2007) e Luciano Margotto (2016:208) corroboram tais aproximações, fundamentalmente a partir da forte relação visual que o museu estabelece com as passarelas abertas de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia (São Paulo, 1977-86). Kenneth Frampton, também identifica nos “*tendões fraturados de algum monstro calcificado*” (2008, p.93) imaginados por Siza uma evocação a obra de Bo Bardi, com ecos do brutalismo de Le Corbusier, sobre tudo em La Tourette (1956-1960) e na Suprema Corte de Chandigarh (1952-1959).

Mesmo assim, as rampas suspensas e a utilização do concreto armado, símbolo da tradição moderna brasileira e material até então pouco comum na obra de Siza, são os principais elementos que confirmam a intenção de referenciar a cultura arquitetônica brasileira (Figura 2). Desde essa perspectiva, Octávio Leonideo comenta:

*Ao final, não era difícil reconhecer, já nas primeiras imagens do ‘Siza brasileiro’, referências mais ou menos explícitas da arquitetura moderna local. Ou, por acaso não estaríamos autorizados a ver naquelas rampas de concreto armado (sobretudo as rampas externas em cantilever, deslocadas do corpo principal do edifício) a repercussão dos gestos livres das primeiras proezas estruturais da arquitetura de Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, entre outros? (2009, p. 34).*

Referências do repertório moderno brasileiro já haviam sido exploradas no Pavilhão que Siza desenha para representar Portugal na Expo 98 de Lisboa, cuja tensão na cobertura de concreto protendido evoca tanto as grandes navegações portuguesas como as suaves curvas de Niemeyer.

A busca por adquirir uma linguagem estrangeira é uma atitude comum nas obras projetadas por Siza fora de Portugal. Nesta tentativa de adaptar-se à ambientes que lhes são diferentes, Rafael Moneo reconhece uma estratégia baseada na manipulação de excessos e extravagâncias, que transformam a arquitetura em narrativa, na qual é possível identificar figuras e personagens que dialogam. “*Siza em terra estrangeira é mais esquemático que na sua própria*” (2008, p.218).

Porém, neste caso, além das referências arquitetônicas, o expressionismo formal revela um intenso diálogo com a espírito angustiado e complexo da pintura de Iberê Camargo, materializado no contraste entre a espacialidade labiríntica das passarelas fechadas com a regularidade e abertura das salas de exposição.

A existência inequívoca dos mencionados diálogos, incorpora a complexidade do método projetual de Siza, mesclando referências diversas e mundo distintos, movendo-se “*(...) entre conflitos, compromissos, miscigenação, transformação*” (Siza, 1955, p.59). Às relações com o brutalismo lecorbusiano feitas por Frampton, Guilherme Wisnik acrescenta que na Fundação Iberê Camargo Siza parece investir o gesto extrovertido de Niemeyer, levando-o para a caverna lusitana. (2008, p 52).

Deste modo, se, por um lado há um componente escultural que os aproxima da singularidade dos edifícios de Niemeyer e Bo Bardi, por outro lado, o museu de Porto Alegre é uma arquitetura esculpida e assentada no solo, algo distinto do suave toque na superfície que constituem uma das características centrais das obras modernas brasileiras. Carlos Eduardo Comas reconhece, neste sentido, que o caráter fechado do edifício frente à imensa paisagem que o rodeia contrariou muita gente, incluindo arquitetos, que consideravam que uma vez mais se dava as costas para a cidade, ignorando as demandas específicas que requerem a arquitetura de um museu. (2008, p.123).

Segundo relata Edson Mahfuz (2000), inicialmente o edifício não foi bem recebido pelos arquitetos locais, principalmente por ter sido projetado por um estrangeiro, alegavam um colonialismo cultural e afirmavam que o Brasil já não era o quintal do primeiro mundo. Reação negativa que Kiefer entende como parte de uma tradição xenófoba do Brasil, que celebra a exportação da arquitetura do Niemeyer enquanto critica a abertura do mercado à “*invasão estrangeira*” (2010, p. 131).

De todas as formas, como observa Jorge Figueira, a Fundação Iberê Camargo demonstra que as diferenças culturais de cada país embalam o movimento pendular de aproximação/distanciamento entre Portugal e Brasil. Por isso é compreensível que a obra de Siza –que transporta a raiz europeia da modernidade para a contemporaneidade–, seja pouco conhecida e apreciada no Brasil, algo que o museu de Porto Alegre permitiu superar, além de tudo. (2012, p. 6).

Para o crítico espanhol Anatxu Zabalbescoa, pode ser um tópico dizer que o Brasil desnua os arquitetos. Sem embargo, observa que a Fundação Iberê Camargo e, pouco tempo depois, a aparição do edifício projetado pelo franco-marroquino Christian de Portzamparc para a Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, indicam que algo no país também possa fazê-los “*dançar*” (2014).

Portzamparc é de uma geração de arquitetos formados ao longo da década de 1960 que declararam sua admiração pela experiência moderna brasileira (Leonidio, 2008, p.177). São conhecidos os depoimentos de figuras como Rem Koolhaas, Zaha Hadid e Norman Foster sobre a atração e o estímulo que as formas livres de Niemeyer exerceram sobre em suas obras:

*Como muitos arquitetos da minha geração, comecei a descobrir o Brasil pelo cinema, e depois pela arquitetura, em fotos e livros, antes mesmo de iniciar meus estudos em arquitetura. E foi olhando imagens das obras de Niemeyer que tive vontade de me tomar, um dia, em um arquiteto como ele (Portzamparc, 2008, p. 153).*

Envolto em muita discussão e polêmica, seu edifício carioca tinha como intenção principal abrigar a Orquestra Sinfônica Brasileira em um grande complexo artístico dedicado às artes musicais, inspirado na Cidade da Música de Paris (1984-1995), obra do mesmo Portzamparc.

O edifício está implantado em meio a um grande dispositivo rodoviário formado pelo

cruzamento das principais avenidas da Barra da Tijuca, bairro projetado no Rio de Janeiro por Lúcio Costa em 1969 de acordo com os conceitos do urbanismo moderno. A imensa planície que marca os 15 quilômetros entre o mar e as montanhas desta região do Rio necessitava um marco urbanístico que imprimisse personalidade urbana à monótona paisagem. Tal como o Museu de Siza, uma das funções primordiais da arquitetura da Cidade das Artes era criar um contexto urbano significativo (Figura 3).

Somente um edifício de porte monumental seria capaz de fazer frente à vasta horizontalidade do panorama. Para tanto, Portzamparc elevou as salas de concerto e as áreas funcionais para o primeiro pavimento, proporcionando mais visibilidade ao volume construído. Duas grandes lajes em forma de paralelogramo atuam como contenção geométrica para os planos serpenteados que parte do térreo e definem os espaços fechados do nível superior. No movimento das lajes ondulantes em concreto aparente se pode identificar evocações às formas de Niemeyer que, em palavras do arquiteto, contém “a poesia do ritmo, da proporção, mas também da linha que dança e do volume que envolve” (2009: 10).

Assim como a Cidade da Música parisiense, a espacialidade do edifício brasileiro está marcada pelo protagonismo do esquema de circulações, criando amplos espaços de convivência entre as salas de concerto e definindo uma combinação de vários edifícios dentro de um só. Entretanto no Rio se inverteu a relação entre abertura e fechamento observada na obra francesa, configurando uma arquitetura caracterizada pela exterioridade e pela relação aberta com o clima e a paisagem.

O térreo tem sido mantido como uma grande praça coberta, cuja alusão aos pilotis, largamente utilizados na arquitetura moderna brasileira, é reforçado pela profusão de espelhos d'água e por mosaicos em pedra característicos dos jardins do artista e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994). No mesmo sentido, a ambientação imaginada como extensão do espaço público recorda a solução que caracteriza o Museu de Arte Moderna do Rio (1954) de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964). Nas extremidades, rampas sinuosas rememoram as rampas do Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional de Nova York de 1939, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (Figura 4).

O próprio arquiteto declara haver imaginado o edifício como uma grande casa moderna brasileira, um grande mirante sobre a cidade, uma homenagem a um padrão de arquitetura brasileira dos anos 1950 (Portzamparc, 2013).

Da habilidade para trabalhar com o repertório moderno brasileiro viria, de acordo com a análise de Octávio Leonídio (2008, p.185), a dificuldade que muitos arquitetos brasileiros vinham encontrando para lidar com esse projeto. Por fim, a postura de Portzamparc é diametralmente oposta à inibição reverente com que os arquitetos brasileiros muitas vezes olham as obras dos mestres modernos.

Contudo, Leonídio (*ibidem*) considera que o projeto renova a crença na capacidade potencialmente sublimadora da forma arquitetônica excepcional no espaço urbano, talvez a linha mais distintiva da moderna produção brasileira.

A Cidade das Artes integrava uma estratégia urbana que tinha como objetivo promover a imagem do Rio de Janeiro através da implantação de grandes equipamentos culturais em pontos importantes da cidade, projetados por arquitetos internacionalmente reconhecidos. Anunciado em 2000, o plano frustrado de estabelecer o Brasil como primeira filial do Museu Guggenheim no hemisfério Sul formava parte de um expediente que pretendia repetir o êxito alcançado em Bilbao, com o espetacular Museu de Frank Gehry, inaugurado em 1997.

A fundação americana encarregou a Jean Nouvel a responsabilidade de projetar um Museu icônico. Segundo o próprio arquiteto:

*A primeira condição para a existência deste Museu é seu compromisso com a atração, a obrigação de satisfazer o desejo dos visitantes que vierem vê-lo e o que consideram ‘imprescindível’ (...). Criar algo que nunca se tenha visto; criar uma nova necessidade. Tocar a fibra sensível: estamos no Rio de Janeiro. E sabemos. Queremos participar: o Museu deve converter-se em um organismo vivo do porto, em um monumento emblemático da cidade e em um lugar especial imerso em um território específico. (Nouvel y Jodidio, 2008, p. 440)*

Para cumprir com tal objetivo, entre uma sala expositiva e outra, elementos de floresta tropical se mesclariam com referências a paisagem decadente do porto da cidade, onde o Museu seria construído. Espelhos d'água e até mesmo uma cascata artificial de 30 metros de altura completariam o cenário destinado a atrair milhares de visitantes cativados por uma arquitetura cenográfica (Figura 5).

*Jean Nouvel reproduz aqui a imagem selvagem da América para os europeus civilizados, das narrativas dos viajantes aos estereótipos do turismo exótico. Para um carioca, o passeio produziria a sensação de ser um estrangeiro em sua própria terra. (Arantes, 2012, p. 48).*

A referência ao projeto de Nouvel é importante pois, no mesmo terreno onde se havia imaginado seu extravagante Guggenheim tropical, Santiago Calatrava realizou seu projeto para o Museu do Amanhã, dedicado a temas de sustentabilidade e inaugurado no contexto da euforia gerada pelos Jogos Olímpicos.

A arquitetura de Calatrava posa como uma enorme escultura urbana sobre o Pier Mauá, um grande cais construído para receber os turistas que chegariam ao Brasil para o Mundial de Futebol em 1950, e que havia se tornado subutilizado ao longo de muitas décadas.

A singular condição paisagística do cais e sua situação urbana, diante de uma das praças mais conhecidas da cidade, amplifica o potencial icônico da arquitetura. O Museu se

impõe como um volume horizontal e alongado, que termina em grandes saliências em suas extremidades, conferindo leveza a grande massa edificada.

A relação entre obra e contexto são perceptíveis apenas na limitação de seu gabarito, que busca preservar a vista do Monastério de São Benedito –patrimônio barroco do século XVII situado no alto de um morro próximo– e na intenção de expandir o espaço público com a implantação de um calçadão ao redor do edifício (Figura 6).

Admirador declarado de Niemeyer, do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e do papagaio Blu, estrela da animação Rio (2011) (Pessoa, 2015), o arquiteto afirma ter buscado exprimir o *genius loci* da cidade, por meio de um “monumento à beleza, ao movimento e à música” (Calatrava 2012). Sem embargo a obra deriva claramente de uma combinação entre sua linguagem própria e as condições específicas do terreno.

Referindo-se a sua ponte na cidade espanhol de Mérida (1988-1991), o que poderia servir perfeitamente para seu museu carioca, Calatrava afirma:

*é como ir contra toda a humildade primária de querer somar-se ao contexto de maneira subordinada (...). A mim me parece adequado implantar um objeto extravagante e fazer um alarde técnico em um contexto de subdesenvolvimento tecnológico como o de Mérida. Não seil Provocar! (Moix, 2016, p.34).*

Nesta linha, o dinamismo que as tecnológicas “espigas solares” imprimem a arquitetura é mais um exercício de sua habilidade para manipular a mecânica das estruturas com finalidades estéticas que uma referência ao ritmo carioca. As formas esqueléticas do museu são igualmente representações de uma assinatura pessoal, cujas referências estão mais próximas do repertório do *modernisme* catalão que de uma suposta inspiração nas bromélias, plantas endêmicas da Mata Atlântica brasileira.

Além disso, os espelhos d’água que circundam o museu revelam certa dificuldade para relacionar-se com a escala da paisagem, e antes de sugerir uma continuidade com as águas da Bahia da Guanabara, ressaltam sua insignificância frente a imensidão do oceano.

O lugar, apreendido por seus atributos físicos e culturais, também foi usado como justificativa para a definição arquitetônica do novo Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, ainda em obras, desde que o projeto dos americanos Diller Scofidio + Renfro ganharam o concurso realizado em 2009, em que participaram outras figuras do *star system* internacional, além de escritórios brasileiros importantes.

Localizado em frente à icônica praia de Copacabana, a fachada frontal do museu está definida por escadas externas que configuram a conexão entre a calçada e o terraço. Tal como os arquitetos afirmam, os grafismos das ondas do famoso calçadão desenhado por Burle Marx serviram de inspiração para o traçado arquitetônico do museu (Diller Scofidio + Renfro, 2010), imaginado como extensão do calçadão se desdobra verticalmente, transformando o edifício em uma *promenade architecturale* integral.

O esquema, ainda que se acomode bem ao contexto, não parece resultar apenas das características intrínsecas ao entorno e a sua cultura artística, mas reflete a ênfase dada pelo escritório às caminhadas pela arquitetura, como demonstram os projetos não executados para o Eyebeam Museum of Art and Technology (2004) e para o Vagelos Education Center (2016), ambos em Nova York (Figura 7).

O sistema de circulações externas que caracterizam a obra tira proveito do clima quente e da beleza da paisagem do Rio, presenteando aos visitantes novos pontos de contemplação.

A escadaria aberta por vezes invade os espaços interno, marcados pela integração visual entre os pavimentos e as vistas entrecortadas da paisagem, que se abrem periodicamente dos interiores do museu como se fosse parte do conteúdo exposto.

Não obstante, esta relação intensa com a cidade fica restrita a fachada principal do edifício, extremamente fechado para a estreita rua situada atrás. A estratégia parece metaforizar a lógica do entretenimento cultural que move a construção do museu, em que se abre a uma das zonas mais turísticas e conhecidas do mundo, enquanto, dá as costas a vários setores da cidade que nem sequer podem contar com uma simples biblioteca de bairro.

Por sua parte, as propostas apresentadas no mesmo concurso por Shigeru Ban e Daniel Libeskind foram menos sutis às referências ao imaginário construído sobre o Brasil.

Assim como o projeto ganhador, a volumetria do museu imaginado pelo arquiteto japonês contrasta com a morfologia circundante. Conhecido pela experimentação com os materiais e técnicas inovadoras, Ban desenhou um museu suspenso em uma espécie de bolha definida por suas características tramas de madeira e membrana, liberando o térreo como zona multifuncional aberta à cidade. O argumento formal revela a superficialidade, estereotipada e inoportuna, do conhecimento do conhecimento do arquiteto sobre o Brasil: a referência ao corpo feminino, a partir da recuperação dos discursos de Oscar Niemeyer (Viana, 2014, p. 167). O resultado, além de caricato, é um objeto de caráter autônomo que nem se quer busca se relacionar com o terreno, a paisagem ou a morfologia do entorno.

Já Libeskind parte da identificação de eixos abstratos traçados a partir da localização dos marcos geográficos da cidade, como o Pão de Açúcar, o Morro dos Irmãos e o Corcovado, para estruturar a forma do museu como o mais novo ícone a participar da paisagem. A isto sobrepôs, de forma pouco clara, partituras musicais e um texto do poeta Haroldo Campos, pertencente ao movimento concretista brasileiro. Sua capacidade de combinar partes de maneira a formar uma sintaxe narrativa potente, como a elaborada para o Museu Judeu de Berlim (1988), não se repete

no MIS, onde a inserção de planos e vidros coloridos torna o resultado global débil e caricato, assemelhando-se a um “*chapéu de frutas da Carmem Miranda*” (*ibidem*, 95) (Figura 8).

De fato, a alusão à Carmem Miranda parece ser bastante adequada para ilustrar a visão contaminada por exotismo que se construiu sobre o Brasil ao longo do século XX. Sua imagem exuberante representa com maestria a imagem tipo exportação, muito conveniente aos tempos de massificação cultural, contida em músicas como *South American Way* (1939).

## Conclusão: nós e o olhar estrangeiro

A presença de arquitetos de fama internacional no Brasil coloca em questão uma série de questões acerca do olhar dos estrangeiros sobre nós, os latino americanos, mas também alerta sobre a maneira como nós mesmos temos nos visto.

Os projetos, aqui brevemente analisados, são meros vislumbres de um esquema interpretativo mais amplo e complexo que transborda os limites da arquitetura e estende ao campo da história das ideias e da geopolítica internacional. A circulação de arquitetos ao redor do mundo expõe as ambiguidades dos tempos globalizados: enquanto busca-se um caráter hipermoderno internacional, os antigos estereótipos são reforçados.

Referenciar a cultura e a arquitetura moderna do país parece ser quase uma obrigação dos estrangeiros que projetaram no Brasil recentemente. Entretanto, as obras estudadas demonstram que há nuances na forma de trabalhar com o universo referencial.

A fundação Iberê Camargo revela que envolver-se pessoalmente e conhecer profundamente o país resulta em uma narrativa arquitetônica bem construída e complexa; algo que se estende à Cidade das Artes de Portzamparc, ainda que sua estruturação referencial parta de uma exibição de imagens mais facilmente identificáveis.

Já nos museus desenhados por Calatrava e Diller Scofidio + Renfro os pontos fortes e fracos que possuem não parece ter relação com os diálogos que dizem tentar estabelecer com o lugar desde seu ponto de vista histórico e cultural, sendo, portanto, dispensáveis. O próprio Calatrava relativiza a dicotomia local/global:

*Eu nasci na Espanha, construí na Suíça, depois vivi em Paris, agora vivo nos Estados Unidos. As pessoas seguem dizendo que dou espanhol. Mas saí da Espanha quando tinha 22 anos. A que lugar pertencemos? Qual é o lugar para mim? (2012).*

A pergunta do Calatrava pode ser estendida a um contexto em que a globalização tenha apagado as fronteiras atribuídas às nacionalidades individuais dos arquitetos, apagando as mesmas linhas que distinguem o “próprio” do “diferente”. Daí surge uma pergunta que este breve texto não pretende responder, mas sobre a qual julga importante refletir: pode a arquitetura dos *starchitects* ser latino americana?

Finalmente, os projetos não executados de Nouvel, Ban y Libeskind são apenas os mais típicos representantes de uma visão estigmatizada e preconceituosa sobre o país do “samba, futebol e carnaval”. De fato, o imaginário de um mundo natural, selvagem e sem cultura, em contraste com o outro supostamente melhor e mais civilizado acompanha os países latinos americanos desde os tempos coloniais. Criado pelo europeu e reforçado pela construção de nossa autoimagem inicial, este pensamento está marcado por um reconhecimento do atraso e subdesenvolvimento cultural e econômico diante da Europa. “A imagem de uma América Latina única, pobre porém alegre, ignorante porém viva, convêm justamente ao olhar das culturas hegemônicas” (Perrone-Moisés, 1997, p. 252).

Anacrônica e desconforme com o próprio contexto globalizado, essa tipo de leitura revela a persistência de um olhar que ainda divide o mundo entre “centro e periferia”, ignorando as tendências de descentralização observadas por Marina Waisman que colocam em crise os modelos hegemônicos e favorecem o pluralismo existente nos diversos projetos locais (2013, p.86).

Cabe ressaltar que, a diferença do “centro”, e da “periferia” sempre esteve aberta às contribuições culturais exteriores. A identidade cultural brasileira, e latino americana, tem se formado e se transformado com base em diferentes tradições e misturas culturais, cada vez mais familiares ao mundo globalizado. Demonstrando que a convivência entre identidade e diferença não necessariamente resulta na anulação recíproca.

Por último, é importante ampliar o alcance da análise do objeto arquitetônico para chegar as motivações que estão por trás de muitos destes grandes equipamentos culturais de visibilidade internacional. Parte de pretenciosos planos de transformação urbana relacionados com os grandes eventos esportivos e ao desejo de, uma vez mais, mostrar aos “países centrais” um alto grau de avanço civilizatório, estas obras inspiradas em modelos de “êxito” experimentados na Europa e nos Estados Unidos, cujo paradigma remota a inauguração do parisiense Centro Pompidou em 1977, de Richard Rogers e Renzo Piano, que posteriormente seria renovado pelo Guggenheim projetado por Gehry em Bilbao.

Se há algo que une os diversos países latino americanos é a condição urbana. A arquitetura que contribui com a cidade deve buscar soluções e respostas que compreendam e apreciem as características das complexas cidades do subcontinente, afastando-se de uma visão que entenda a cidade europeia como ideal ou melhor. Por consequência, se há algo equivocado na forma como os estrangeiros constroem seu olhar sobre nós, igualmente devemos refletir sobre a maneira como nós mesmos temos nos interpretado.