



Salvador - 2018

**TERRA DE FORASTEIROS: BRASIL CÁ E LÁ. ARQUITETURA E
GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI**

*LAND OF FOREIGNERS: BRAZIL HERE AND THERE. ARCHITECTURE OF GLOBALIZATION IN THE 21ST
CENTURY*

TIERRA DE FORASTEROS: BRASIL ACÁ Y ALLÁ. ARQUITECTURA Y GLOBALIZACIÓN EN EL SIGLO XXI

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SEGAWA, Hugo

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP
segawahg@usp.br

GIROTO, Ivo

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Pós-doutorando pela FAU USP
igiroto@gmail.com

TERRA DE FORASTEIROS: BRASIL CÁ E LÁ. ARQUITETURA E GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI

LAND OF FOREIGNERS: BRAZIL HERE AND THERE. ARCHITECTURE OF GLOBALIZATION IN THE 21ST CENTURY

TIERRA DE FORASTEROS: BRASIL ACÁ Y ALLÁ. ARQUITECTURA Y GLOBALIZACIÓN EN EL SIGLO XXI

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

Nas últimas décadas do século XX verificou-se no panorama internacional o aumento da circulação de arquitetos e arquiteturas fora de seus países de origem, como parte das trocas econômicas e simbólicas derivadas da globalização. O Brasil participa desse processo de forma mais intensa a partir do século XXI, quando a presença de arquitetos e obras estrangeiras no país teve sua visibilidade impulsionada pela chegada de figuras do chamado star system internacional. No sentido inverso, arquitetos brasileiros passaram a projetar no exterior. Dentro do recorte temporal proposto, a comunicação desenvolve um esboço preliminar desses intercâmbios e busca interpretar seus significados no século XXI. Analisa como os arquitetos e obras atuaram em contextos que, em princípio, lhes são estranhos, e indaga qual o papel reservado às culturas e arquiteturas nacionais em tempos de diluição das fronteiras tradicionais entre países e culturas. Questiona a pertinência de se interpretar a arquitetura a partir de seu pertencimento a uma nação, ou se melhor seria qualificá-la com base nas respostas que oferece a um determinado contexto - cultural, social e ambiental- específico.

PALAVRAS-CHAVE: globalização; arquitetos estrangeiros no Brasil; arquitetos brasileiros no exterior; star system na arquitetura.

ABSTRACT:

In the last decades of the 20th century, there was an increase in the international circulation of architects and architectures outside their countries of origin, as part of the economic and symbolic exchanges derived from globalization. Brazil have participated in this process more intensely from the 21st century, when the presence of foreign architects and works in the country had its visibility increased by the arrival of figures of the so-called international star system. In the other hand, Brazilian architects began to design abroad. Within the proposed time frame, the communication develops a preliminary sketch of these exchanges and seeks to interpret their meanings in the 21st century. It analyzes how the architects and works acted in contexts that are, in principle, strange to them, and inquires about the role reserved to the national cultures and architectures in times of dilution of the traditional borders between countries and cultures. It questions the pertinence of interpreting architecture from its belonging to a nation, or whether it would be better to qualify it based on the responses it offers to a particular context - cultural, social and environmental-specific.

KEYWORDS: globalization; foreigner architects in Brazil; Brazilian architects abroad; architectural star system.

RESUMEN:

En las últimas décadas del siglo XX se ha verificado en el panorama internacional el aumento de la circulación de arquitectos y arquitecturas fuera de sus países de origen, como parte de los intercambios económicos y simbólicos derivados de la globalización. Brasil participa de ese proceso de forma más intensa a partir del siglo XXI, cuando la presencia de arquitectos y obras extranjeras en el país tuvo su visibilidad impulsada por la llegada de figuras del llamado

star system internacional. En el sentido inverso, arquitectos brasileños pasaron a proyectar en el exterior. Dentro del marco temporal propuesto, la comunicación desarrolla un esbozo preliminar de esos intercambios y busca interpretar sus significados en el siglo XXI. Se analiza cómo los arquitectos y las obras actuaron en contextos que, en principio, les son extraños, e indaga cuál es el papel reservado a las culturas y arquitecturas nacionales en tiempos de dilución de las fronteras tradicionales entre países y culturas. Cuestiona la pertinencia de interpretar la arquitectura a partir de su pertenencia a una nación, o si mejor sería calificarla con base en las respuestas que ofrece a un determinado contexto - cultural, social y ambiental- específico.

PALABRAS-CLAVE: *globalización; arquitectos extranjeros en Brasil; arquitectos brasileños en el extranjero; star system en la arquitectura.*

INTRODUÇÃO: SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE

Que significa pertencer a um país? Que significa ser europeu, ser argentino? É um ato de fé. A totalidade do mundo ocidental e uma boa parte do mundo oriental são uma projeção da Europa. Somos o reflexo da Europa, o prolongamento da Europa, e podemos ser um espelho, possivelmente magnífico, da Europa, já que a Europa facilmente se esquece de que é Europa. Cometemos um erro olhando em direção de dois países que conseguiram ser essencialmente inferiores, como é o caso da União Soviética e dos Estados Unidos. Deveríamos dirigir nossos olhos para a Europa, pois somos europeus exilados e, além de exilados, o suficientemente longe para termos uma visão da Europa, porque na Europa *you can't see the woods for the trees*, como se diz em inglês (“as árvores não deixam olhar o bosque”). Contudo, nós, sim, estamos em condição de ver esse grande bosque, esse bosque secular que é a Europa, e podemos perceber sua unidade.

JORGE LUIS BORGES, 1985 (STORTINI, 1986, P. 78)

Nas últimas décadas do século XX constata-se um fenômeno não necessariamente novo, mas o acirramento de uma das características mais marcantes da produção arquitetônica contemporânea internacional: a circulação de arquitetos e arquiteturas fora de seus países de origem. Fenômeno do qual o Brasil faz parte, tanto na recepção e, também no outro sentido, a de brasileiros projetando para o exterior, sobretudo no século XXI.

Este cenário reflete a crescente inserção do Brasil na ordem mundial globalizada, da qual a arquitetura inescapavelmente participa. Sobre a globalização, vamos partir de considerações e definições formuladas no período em que examinaremos neste ensaio, começando pela década dos anos 1980. O Fundo Monetário Internacional emitiu no ano 2000 um documento, o mais básico e direto para nossa discussão: *Globalization: threat or opportunity?* O que é “globalização”? No documento do FMI:

A “globalização” econômica é um processo histórico, resultado da inovação humana e do progresso tecnológico. Refere-se à crescente integração das economias em todo o mundo, particularmente através de fluxos comerciais e financeiros. O termo às vezes também se refere ao movimento de pessoas (trabalho) e conhecimento (tecnologia) através das fronteiras internacionais. Há também dimensões culturais, políticas e ambientais mais amplas da globalização que não são cobertas aqui (INTERNATIONAL MONETARY FUND, 2000).

Entre outras considerações, ressalta-se o entendimento dessa análise que “O termo entrou em uso comum desde a década de 1980” e que “refere-se a uma extensão além das fronteiras nacionais das mesmas forças de mercado que operaram durante séculos em todos os níveis da atividade econômica humana – mercados de aldeias, indústrias urbanas ou centros financeiros.”

Desenvolver um primeiro esboço da circulação de arquiteturas e arquitetos estrangeiros no Brasil, e o oposto, a de brasileiros no exterior, é um exercício de reconhecimento de papéis dentro do fenômeno da globalização. É a tomada de medida da (as)simetria de uma arquitetura – a brasileira – que se realiza como uma das grandes contribuições à modernidade arquitetônica do século XX, e ao qual se atribui uma identidade (qualquer que seja ela, como veremos), e o diálogo ou contraponto com a produção estrangeira proposta para o Brasil. O recorte temporal privilegiará o século XXI, embora as últimas décadas do século

passado sejam fundamentais. Ademais de um recuo necessário no tempo para a compreensão de um processo que não se inicia com a adoção do termo “globalização” pelo FMI.

Muito aquém de um inventário da fluxos de arquitetos e arquiteturas, as situações e personagens evocados serão mais casos de estudos que poderão provocar reflexões que este estudo não pretende alcançar. Mas o deslocamento de arquiteturas e arquitetos estrangeiros incomodou a categoria profissional local. Esse melindre não é objeto de análise, mas expressão da dificuldade de reconhecer que a arquitetura brasileira, desde sempre, também se beneficiou desse cruzamento de fronteiras, e sua configuração deve muito a essa relação, que se torna uma problematização (não necessariamente nova) ao nos debruçarmos no século XXI. É no nosso século que se intensificou a presença estrangeira no território brasileiro, em parcerias provocadas por empresas ou empreendimentos multinacionais e a vinda de escritórios de arquitetura de maior ou menor expressão. Todavia, essa presença teve sua visibilidade impulsionada pela chegada de figuras do chamado *star system* internacional.

A separação entre arquitetos (sujeitos) e arquiteturas (projetos, obras) é um procedimento que merece acuidade, questão incerta no tempo e no espaço. Passa pela dificuldade de identificar o papel do sujeito no ato de conceber (autoria) e sua interação com o desenvolvimento (detalhar, construir), que na maioria das vezes envolve equipes ou parcerias locais e/ou não locais, às vezes em situações envolvendo terceiros, alheios tanto da nacionalidade dos sujeitos e do local e obra. Um exemplo é o Pavilhão do Brasil na Cidade Universitária de Paris: trata-se de uma obra de Lucio Costa ou Le Corbusier? E os auxiliares latino-americanos da Rue de Sèvres têm algo a contribuir? Como se enquadraria o projeto de Chandigarh? São tantas as possibilidades e combinatórias que, neste momento, serão evitadas ou contornadas, para preservar a essência da reflexão inicial a merecer desdobramentos futuros.

AMÉRICA, TERRA VIRGEM

Em uma breve retrospectiva do século XX, tendo em foco a produção considerada moderna na historiografia corrente, a presença de Le Corbusier (SANTOS ET AL., 1987; OYARZÚN, 1991; LIERNUR ET AL., 2008; GUTIÉRREZ, 2009) torna-se um paradigma de um forasteiro na América. A partir de suas visitas a Buenos Aires, Montevidéu, Assunção, São Paulo e Rio de Janeiro em 1929, o convite do grupo brasileiro para atuar como consultor em projetos governamentais em 1936, o projeto do Plano Diretor de Bogotá entre 1947-1951, representam momentos decisivos na construção de uma arquitetura moderna autônoma e internacionalmente reconhecida e consagrada. Hoje temos conhecimento do alcance do interesse de jovens latino-americanos em trabalhar com o arquiteto franco-suíço na tese *Filhos da Rue de Sèvres: os colaboradores latino-americanos de Le Corbusier em Paris* (QUINTANA GUERRERO, 2018). Não obstante o reconhecido papel referencial de Le Corbusier na América Latina, apenas uma de suas obras foi efetivamente construída: a casa do Dr. Curutchet em La Plata, Argentina.

Um mapeamento mais preciso dessa presença estrangeira no Brasil do século XX é uma tarefa ainda a se cumprir. Sabe-se, por exemplo, contemplando arquitetos registrados na historiografia internacional, de projeto de 1923 de Hugo Häring para o Clube Germânia no Rio de Janeiro (GROPIUS, 1925, p. 16); a Cidade dos Motores de 1945-1946 de Paul Lester Wiener, Josep Lluís Sert e Paul Schultz no distrito de Xerém, Rio de Janeiro (COSTA, 2010), ou os projetos de Marcello Piacentini para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, durante primeiro governo Vargas, as reestruturações da Vila Matarazzo, na avenida Paulista (1939-1941) e o edifício Conde Matarazzo (1937-1939) (TOGNON, 1999).Tantos outros existirão, a merecer registro sistematizado. Daqueles que tiveram a materialização de seus intentos em terras brasileiras, temos, em um

recorte apenas paulista: a fábrica da empresa Olivetti, projetada por Marco Zanuso em 1957 em Guarulhos ou o norte-americano Peter Pfisterer com Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo (1943) (XAVIER et al., 1983, p. 11) são alguns exemplos dessa presença de projetos estrangeiros no Brasil.

Uma outra modalidade de circulação é reconhecer o deslocamento de arquitetos, e não de obras. Nesse âmbito, cabe considerar a presença dos muitos arquitetos imigrantes, e o impacto de seus trabalhos na formação de nossa arquitetura ao longo do século XX.

Já tivemos oportunidade de levantar a questão e o sentido da transumância de arquitetos no ensaio “Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes” (SEGAWA, 2015). A circulação de estrangeiros no Brasil de meados do século XX também é destacado no subcapítulo “Em busca da América: estrangeiros no Brasil” (SEGAWA, 1998, p. 134-139).

Fazem parte desse quadro de deslocamentos nomes de origens e formações diversas como os do russo Gregori Warchavchik; do austríaco Bernard Rudofvsky; dos italianos Giancarlo Palanti, Daniele Calabi, Lina Bo Bardi, Mario Russo, Giancarlo Gasperini; dos poloneses Lucjan Korngold e Victor Reif; do alemão Adolf Franz Heep, e do português Delfim Amorim, dentre tantos outros reconhecidos como militantes de uma vertente da arquitetura moderna no Brasil. Outros tantos, atuantes sobretudo no segundo quartel do século XX, merecerão enquadramento digno: Josep Gire, Robert Prentice, Anton Floderer, Alexander Buddeus, Alexander Altberg, Henri Sajous, para mencionar alguns. Dentro desta modalidade de imigrantes, estarão profissionais de gerações mais recentes, como o japonês Yoshiakira Katsuki, atuante em Salvador (Figura 1), o uruguaio Héctor Vigliecca Gani em São Paulo e o argentino Jorge Mário Jáuregui no Rio de Janeiro.



Figura 1: Yoshiakira Katsuki: edifício no Corredor da Vitória, Salvador, década de 1970.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 1988.

ALGUNS PÉS PARA DENTRO

Porque um arquiteto estrangeiro teria interesse em construir no Brasil? Um concurso de uma obra monumental pode ser um atrativo. Assim foi com a mais antiga referência sobre concurso de arquitetura internacional no Brasil, aberto em 1857: o projeto para um malgrado teatro lírico no Rio de Janeiro, patrocinado pelo governo imperial. Os registros são imprecisos, mas o Prof. Donato Mello Jr. (1988) constatou entre os participantes e interessados arquitetos como o norte-americano Samuel Sloan, o vencedor do concurso, o alemão Carl Friedrich Gustav Waehneltdt (o arquiteto do Palácio do Catete) e Gottfried Semper, um dos mais importantes arquitetos alemães do século XIX.

Paisagem cosmopolita

Se no século XIX a monumentalidade do teatro de ópera assinalava o grau de civilidade e cosmopolitanismo de uma cidade, no século XX, a tipologia arquitetônica mais marcante no horizonte das cidades foi o arranha-céu. E dentro dessa modalidade, as torres de cristal, símbolos de uma arquitetura corporativa que se confunde com o imaginário da metrópole, erguem-se como emblemas da arquitetura inserida na dinâmica globalizante muito antes do FMI definir o fenômeno da globalização. Conforme observa David Harvey (2004, p. 73), as virtudes e o discurso ideológico do estilo internacional foram sendo gradativamente apropriados pelo capital corporativo para consolidar a prática da construção de monumentos que se elevavam no horizonte como símbolos do poder empresarial

Nas últimas décadas, os prismas acristalados das torres têm reforçado o caráter internacional, eficiente e transparente que as empresas desejam associar à sua imagem. Trata-se de conexões significativas que almejam operar em nível global, alheias a quaisquer códigos ou referências locais ou nacionais.

Sua disseminação pelos cada vez mais parecidos skylines das principais metrópoles do planeta registra a incisiva atuação de alguns escritórios internacionais especializados no setor corporativo, como o Skidmore, Owings & Merrill (SOM), que marcou presença no Brasil ainda em 1956, com o edifício sede do Banco Moreira Salles, na Praça do Patriarca, em São Paulo (Figura 2). Recentemente, a firma americana voltou ao país para projetar uma série de edifícios na capital paulista, como a Sede Corporativa do Bank Boston (1998-2002), com a colaboração de Júlio Neves; o Edifício Birmann 21 (2002-2003), com a Kogan Villar Associados; Birmann 31, com a Pontual Arquitetura; e o JK Financial Center (2001), com Collaço e Monteiro Arquitetos.

Próximo ao final da primeira década do novo século observou-se outro afluxo de projetos estrangeiros no setor, então impulsionado pelo bom momento econômico que o país vivia. Em São Paulo, destacamos o Complexo W Torre Plaza (2007-2009) (Figura 3), do escritório estadunidense/peruano Architectonica com Washington Fiuzza; a Torre Z, do também americano Pickard Chilton, com Pontual Arquitetura (2010-2014); e a dupla de edifícios São Paulo Corporate Towers (2008-2015) (Figura 3), do argentino radicado nos Estados Unidos César Pelli, com colaboração de Aflalo Gasperini.



Figura 2: Skidmore, Owings & Merrill, Jacques Pillon e Giancarlo Gasperini: Edifício Barão de Iguape, São Paulo, 1956.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2018.



Figura 3: São Paulo Cesar Pelli + Aflalo Gasperini: Corporate Towers, 2015 (à esquerda); Architectonica + Washington Fiuza: Complexo WTorre, 2009 (à direita), São Paulo.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2016.

No Rio de Janeiro, os americanos do Kohn Pedersen Fox (KPF) assinaram a Ventura Towers (2005-2010), em colaboração com Aflalo Gasperini, e os edifícios Vista Mauá (2012-2015) e Vista Guanabara (2013-2016), ambos com Arq&Urb Projetos. Até mesmo figuras pertencentes ao chamado star system internacional projetaram edifícios corporativos no Brasil, como Richard Meier com o pequeno prédio de escritórios Leblon Offices (2011-2016), e Norman Foster, com o Aqwa Corporate (2013-2017) (Figura 4), originalmente dois blocos que se encontrariam no topo – dos quais apenas um foi executado –, assemelhando-se a navios ancorados no porto da cidade, ambos desenvolvidos em parceria com a RAF Arquitetura.



Figura 4: Foster + Partners: Aqwa Corporate, na orla do Porto Maravilha, Rio de Janeiro, 2017.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2017.

Jogos planetários

A particular circunstância de o Brasil organizar a Copa do Mundo de futebol em 2014 e os Jogos Olímpicos de Verão em 2016 tornaram o país o palco das atenções esportivas mundiais. Os Jogos Olímpicos de Barcelona, em 1992, foram uns dos marcos do reingresso da Espanha, após décadas de ditadura e estagnação política e cultural, entre as nações importantes do planeta. E a arquitetura e o urbanismo tiveram um papel fundamental na mudança de imagem e credibilidade do país.

A Copa do Mundo e as Olimpíadas são eventos que se tornaram vetores de grandes negócios, circulação de riquezas, prestígio político e simbólico, e controvérsias. Os Jogos Olímpicos na China, em 2008, serviram para consolidar planetariamente a imagem política, econômica e esportiva do país. A arquitetura já contribuía nesses âmbitos com a realização de várias obras projetadas pelo star system europeu que cativava a mídia internacional pela grandiosidade, fotogenia e vacuidade, como o Estádio Nacional de Pequim, o chamado “Ninho de Pássaro”, projetado por Herzog & De Meuron, símbolo da ociosidade e desperdício de infraestrutura na ressaca dos pós-jogos. A Copa do Mundo de 2010, realizada na África do Sul, tornou-se um paradigma para a discussão das formas de organização e o descalabro da herança de estádios especialmente construídos para o evento e inúteis para a realidade cotidiana carente do país.

O Brasil não conseguiu escapar desses estigmas, na ausência de posicionamento crítico acerca dos resultados negativos das experiências anteriores. Esses eventos esportivos criaram a oportunidade de vários escritórios estrangeiros incursionarem com projetos no Brasil. Nesse campo destaca-se o *masterplan* para o Parque Olímpico do Rio de Janeiro, vencedor do concurso realizado em 2011, elaborado pela firma inglesa AECOM, especializada em grandes projetos urbanos e de infraestrutura. Para a Copa do Mundo, o projeto de estádios de futebol no chamado “padrão FIFA” facilitou a entrada de empresas globalizadas na especialidade. Foi o caso do escritório alemão Schulitz Architekten, vencedores do concurso lançado em 2009 para a Arena Fonte Nova, em colaboração com a TETRA Arquitetura. Outro exemplo é a presença do escritório alemão Gerkan, Marg und Partner (GMP), especializado em arquitetura de equipamentos esportivos, atuando como consultor de escritórios nacionais para o Estádio Nacional Mané Garrincha, em Brasília, com Castro Mello Arquitetos; do Mineirão, em Belo Horizonte, com Gustavo Penna e BCMF; e da Arena Amazônia, em Manaus, com o grupo paulista Stadia.

Diferentemente das experiências internacionais anteriores, as obras realizadas para esses eventos não tiveram impacto midiático positivo para a arquitetura e para a imagem do país. Nenhuma obra de projeto internacional teve autoria de arquiteto com repercussão e seria motivo de visita por suas qualidades arquitetônicas. Do ponto de vista dos parâmetros que regem o jogo da globalização contemporânea, o Brasil fracassou completamente. E quanto aos esperados benefícios indiretos para a qualidade das cidades-sedes e para a população, pouco há a comemorar.

Siza, Portzamparc e Herzog & De Meuron: “brasilidades”

A primeira obra construída de arquiteto estrangeiro, de efetivo impacto nacional e internacional na era da globalização, foi o projeto desenvolvido a partir de 1998 pelo português Álvaro Siza, para a sede da Fundação (Figura 5) que abriga a coleção do pintor gaúcho Iberê Camargo, em Porto Alegre (FIGUEIRA, 2008; KIEFER, 2008). Inaugurado dez anos depois, o edifício, implantado em terreno de uma antiga pedreira desativada às margens do lago Guaíba, tornou-se uma das imagens referenciais da cidade.

Em meio a um entorno urbano rarefeito onde predominam a presença do paredão rochoso e a amplidão do espelho d’água, separados por uma movimentada avenida, a conhecida habilidade do arquiteto português em integrar a arquitetura ao lugar teve de responder a outro desafio, nada incomum por aqui: criar contexto. A obra encaixa-se na paisagem preenchendo o vazio deixado pelas escavações da pedreira, do qual tira proveito como gerador formal de um volume fragmentado e de marcada imposição escultórica. Na prática, mais que participar do contexto existente, Siza realiza uma operação de construção de uma nova paisagem.

O encontro entre Brasil e Portugal encerra um significado histórico que potencializa uma narrativa arquitetônica continuamente atravessada pela lembrança das curvas e rampas suspensas de Oscar Niemeyer, pela constricta espacialidade medieval, pelas passarelas de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia (1977-86), por evocações aaltianas e desconstrutivistas que se misturam à brancura do concreto armado, símbolo da tradição moderna brasileira.



Figura 5: Álvaro Siza: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2010.

Referências ao repertório moderno brasileiro já haviam sido exploradas no Pavilhão de Portugal para a Expo 98 de Lisboa, cuja distensão da cobertura em concreto protendido evoca tanto as grandes navegações portuguesas quanto as curvas de Niemeyer. No entanto, a relação de Siza com a arquitetura brasileira é mais antiga, remetendo aos tempos em que a chegada tardia do catálogo da exposição Brazil Builds a Portugal indicava uma forma exitosa de atingir a modernidade sem desprezar o vernáculo, o tradicional e o histórico.

Em suas obras fora de Portugal, Siza demonstra competência em adquirir sotaques e linguagens alheias, algo que Jorge Figueira atribui a uma suposta capacidade portuguesa de despersonalizar-se – à maneira que fazia Fernando Pessoa com seus heterônimos (FIGUEIRA, 2008, p. 128). Neste sentido, a “brasilidade” do exuberante museu gaúcho é, curiosamente, conservadora e tradicionalista, atributos que o próprio Siza reconhece em sua arquitetura, pois aceita preexistências físicas, históricas e culturais ao imaginar o novo, movendo-se “(...) entre conflitos, compromissos, mestiçagens, transformação” (SIZA, 1995, p. 59).

Coincidência ou não, a partir da assunção do “Siza brasileiro” obras de grande expressividade simbólica passaram a fazer parte de seu repertório projetual, a exemplo do Pavilhão Álvaro Siza (2005-2006) e do Museu Mimesis (2006-2009), ambos na Coreia do Sul.

Releituras

Envolto em muita discussão e polêmica, o projeto do francês Christian de Portzamparc para a Cidade das Artes (Figura 6) do Rio de Janeiro – originalmente Cidade da Música – deparou-se com o desafio de transformar o cruzamento entre as duas vias mais importantes da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, em um lugar significativo. No bairro idealizado por Lúcio Costa em 1969 segundo os preceitos do urbanismo moderno, o desenho do grande dispositivo viário de conexão entre as avenidas gerou dois grandes espaços residuais, separados pelas pistas da Avenida das Américas e cercados pelo intenso tráfego da região. Em um deles fica um dos mais importantes terminais de ônibus da cidade, e no outro, o grande complexo dedicado à música cuja construção durou de 2002 a 2013.

Uma vez mais, tratou-se de criar contexto e marcar a imensidão da paisagem horizontal da Barra da Tijuca com um ícone referencial, algo somente possível com um edifício de porte e imposição monumental. Potzamparc resolveu a questão elevando as salas de concerto e demais áreas funcionais de apoio para o primeiro pavimento, dando maior visibilidade ao volume como um todo. Duas grandes lajes em forma de paralelogramo atuam como contenção geométrica para planos serpenteantes que partem do térreo, rasgam a primeira laje, e definem as áreas fechadas no nível superior.



Figura 6: Christian de Portzamparc: Cidade das Artes, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 2012.
Fonte: foto Ivo Giroto, 2018.

Assim como em sua Cidade da Música de Paris (1984-95), a espacialidade da Cidade das Artes é marcada pelo protagonismo da rede de circulações, criando amplos espaços de convivência entre as salas de concerto, definindo uma combinação de vários edifícios dentro um mesmo edifício. Mas no Rio de Janeiro inverteu-se a relação entre abertura e fechamento do edifício parisiense, definindo uma arquitetura caracterizada pela

exterioridade e pela relação aberta com o clima e a paisagem. O partido arquitetônico é comparável ao usado na expansão do Palais des Congrès de Paris (1994-99), porém no caso francês a predominância de um volume fechado e denso revela o esforço do arquiteto em caracterizar, por aqui, uma obra de caráter “brasileiro”. Afirma o arquiteto: “A Cidade das Artes se assemelha a uma casa grande, uma grande varanda acima da cidade – uma homenagem a um arquétipo da arquitetura brasileira.” (PORTZANPARC, s.d.).

No térreo, mantido como praça coberta, ressaltam as alusões aos pilotis da arquitetura moderna brasileira. A ambientação livre e a ligação desimpedida com o entorno encontram na solução de Affonso Eduardo Reidy para o vão do Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo, sua referência primordial. Nas duas extremidades, rampas sinuosas lembram às do Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque de 1939, projetado por Costa e Niemeyer. As formas expansivas e leves do edifício, integralmente feito em concreto aparente, parecem homenagear o “poema do ritmo, da proporção, mas também da linha que dança e do volume que envolve” (PORTZAMPARC, 2009, p. 10) que o arquiteto enxerga nas obras de Niemeyer.

Portzamparc é de uma geração de arquitetos formados entre as décadas de 1960 e 1970, que declararam seu interesse e admiração pela experiência moderna brasileira. São conhecidos os depoimentos de figuras como Rem Koolhaas, Zaha Hadid e Norman Foster sobre o fascínio e o estímulo que as formas livres de Oscar Niemeyer exerceram sobre seus respectivos trabalhos.

Do monumental ao social

O globalizado escritório suíço Herzog & De Meuron quase teve sua amostra de arquitetura em São Paulo com o malogrado Complexo Cultural Luz, com 70.000 m², contratado em 2009 e cancelado em 2015 (GRUNOW, 2012).

Surpreende positivamente o ginásio esportivo Arena do Morro (Figura 7), um projeto realizado em uma região carente de Natal, um pequeno equipamento esportivo-cultural projetado com o escritório local Plantae em 2009 e inaugurado em 2014. Surgiu como resultado de uma cuidadosa leitura do lugar e da realidade do lugar, com a articulação do Centro Pastoral Nossa Senhora da Conceição, a fundação suíça Ameropa, com apoio da prefeitura e do governo estadual. Partindo de uma proposta mais ampla, que previa a requalificação de um pequeno eixo urbano para a comunidade Mãe Luiza, a Arena do Morro possui uma quadra de esportes e salas multiuso, totalizando 1.800 m² (VIEIRA, DANTAS, 2014).

O ponto de partida para o projeto foi a estrutura de um ginásio esportivo inacabado, cuja geometria estrutural é estendida até os limites do terreno irregular. A cobertura em duas águas acompanha a forma mutante dos sucessivos pórticos e define um volume horizontal branco que lembra as características dunas da capital potiguar.



Figura 7: Herzog & De Meuron, Arena do Morro, Natal, 2014.
Fonte: Foto Leonardo Finotti (cortesia), 2014.

Os painéis de alumínio que cobrem o espaço foram posicionados de forma a preservar um afastamento entre eles que propicia uma boa ventilação e iluminação naturais (Figura 8). Poucas linhas curvas definem o perímetro da edificação e a forma arredondada das salas, cujas paredes são majoritariamente definidas por elementos vazados de concreto, garantindo aeração e permeabilidade visual. A generosa luminosidade, o aproveitamento dos desníveis da topografia e as amplas aberturas nas extremidades conferem ao ginásio um caráter de espaço público coberto e aberto, típico da tradição nordestina.

A adequação ao clima e ao lugar reflete-se em um edifício de construção simples e econômica, definido por uma variação mínima de elementos e uma reduzida paleta de cores, acorde com a consagrada linguagem minimalista e sofisticada dos arquitetos suíços.

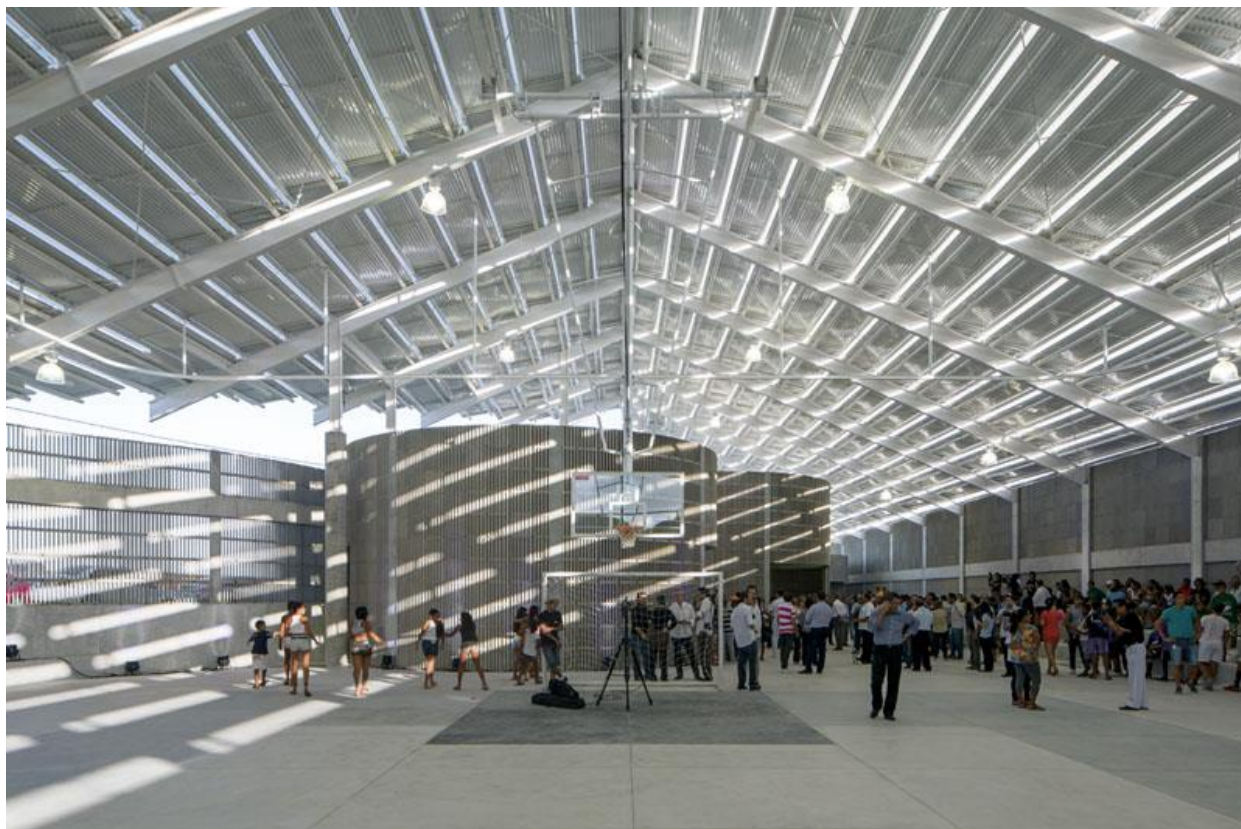


Figura 8: Herzog & De Meuron, Arena do Morro, Natal, 2014.
Fonte: Foto Leonardo Finotti (cortesia), 2014.

Mimetismo e exotismo

O lugar, entendido por seus atributos físicos e culturais, também foi usado como justificativa para a definição arquitetônica do novo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) do Rio de Janeiro, projetado pelo escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro, em construção desde 2011. A frente voltada à praia de Copacabana caracteriza-se por uma dobradura de escadarias externas que levam ao terraço do museu vertical, definindo o edifício como uma promenade architecturale integral.

Segundo os arquitetos (DILLER SCOFIDIO + RENFRO, 2018) as ondas do famoso calçadão de Burle Marx serviram de inspiração para o traçado arquitetônico do museu, pensado como extensão do bulevar que se desdobra verticalmente. O esquema, ainda que se adapte bem ao contexto, não parece derivar apenas de condições intrínsecas ao entorno, mas reflete a ênfase que os projetos do escritório concentram nos percursos pela arquitetura. De forma mais específica, o MIS-RJ reedita o esquema idealizado para o projeto não construído do Eyebeam Museum of Art and Technology (2004), e posteriormente utilizado para o Vagelos Education Center (2016), ambos em Nova Iorque.

O sistema de circulações externas que caracteriza o museu carioca tira proveito do clima quente e da beleza da paisagem da orla marítima do Rio, cuja vista, restrita apenas aos terraços privados, propõe democratizar.

As escadarias abertas por vezes expandem-se para os espaços internos, marcados pela integração visual entre os pavimentos e pelas vistas entrecortadas da paisagem que se abrem episodicamente dos interiores do museu como parte do conteúdo exibido. Ao invés de evocar referências históricas ou culturais, a arquitetura do MIS-RJ parte de uma operação topográfica e do conceito deleuziano da “dobra” para criar uma arquitetura de relações entre a obra e o meio.

No entanto, o desejo de construir uma relação direta com a cidade fica restrita à fachada preferencial do edifício, relegando à estreita rua posterior um paredão cerrado que contrasta com a movimentada volumetria frontal. Essa atitude expõe a lógica do turismo e do entretenimento cultural, antes anunciada pela escolha de terreno na orla de uma das mais célebres praias do mundo, como definidora do tipo de relação urbana que o museu estabelece com o entorno urbano.

Escolhido por concurso realizado em 2009, o projeto de Diller Scofidio + Renfro (Figura 9) venceu propostas feitas por outras figuras proeminentes do star system internacional, além de importantes escritórios brasileiros. Os demais projetos de estrangeiros notabilizam-se por certo exotismo ao referenciar o lugar e a cultura brasileira.

Assim como no vencedor, o MIS-RJ imaginado pelo japonês Shigeru Ban (Figura 10) define-se pelo contraste com a morfologia urbana circundante. Conhecido pelo experimentalismo com materiais e técnicas construtivas inovadoras, o arquiteto definiu um museu encapsulado em uma espécie de bolha feita em estrutura entramada de madeira suspensa sobre pilotis, que preservam o térreo como área multifuncional aberta à cidade. A volumetria toma como argumento formal o corpo feminino a partir da recuperação do discurso de Oscar Niemeyer, explorado nos desenhos que Ban apresentou no memorial do concurso (VIANA, 2014, p. 167) O resultado, além de caricato, é um objeto de caráter autônomo que sequer procura integrar-se ao terreno e às características morfológicas do bairro.



Figuras 9, 10, 11: Diller Scofidio + Renfro: projeto vencedor para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (esquerda); a s propostas apresentadas por Shigeru Ban (centro) e Daniel Libeskind (direita)

Fonte: MIS-RJ, 2013. Disponível em: < <http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/>>. Acesso em 08/06/2018.

O projeto do polonês naturalizado americano Daniel Libeskind (Figura 11) parte da identificação de eixos abstratos traçados a partir da localização de pontos icônicos da geografia circundante, como o Morro Dois Irmãos, o Pão de Açúcar e o Corcovado, para estruturar a forma do museu, o mais novo ícone a participar da paisagem. A isso sobrepôs de forma pouco elucidativa partituras musicais e o texto de um poema concretista de Haroldo de Campos componente do livro *Signantia Quase Coelum* (1979). Sua capacidade de combinar partes de forma a conformar uma sintaxe narrativa potente, como a elaborada no Museu Judaico de Berlim (1988), não se repete no projeto para o MIS-RJ, onde parece débil e caricatural ao inserir planos e aberturas

envidraçadas coloridas no edifício, cuja forma parece evocar o “chapéu de frutas de Carmem Miranda” (VIANA, 2014, p. 95).

Autocomiseração exótica

No caso do Museu do Amanhã (Figura 12), construído na região portuária do Rio de Janeiro entre 2010 e 2015, a arquitetura do espanhol Santiago Calatrava pousa como uma grande escultura urbana sobre o Píer Mauá. Seu volume horizontal alongado termina em grandes balanços nas duas extremidades do píer, o que confere leveza à grande massa edificada. A relativa desconexão do píer da trama urbana circundante, e sua especial condição de braço de terra sobre o mar, amplifica o potencial icônico do museu, caracterizado pela inconfundível linguagem pessoal do arquiteto.

As tentativas de relacionar a obra ao contexto são perceptíveis apenas na limitação de sua altura, de forma a preservar a vista do Mosteiro de São Bento – patrimônio do século XVII situado no alto de um morro ao fundo – e na intenção de expandir a área pública da praça Mauá como um parque de passeio ao redor do edifício.



Figura 12: Santiago Calatrava: Museu do Amanhã, defronte à praça Mauá, Rio de Janeiro, 2015.
Fonte: Foto Ivo Giroto, 2018.

Já o *genius loci* do Rio de Janeiro, que o arquiteto declarou ter buscado revelar através do edifício, não parece ter rebatimento formal em uma obra que claramente deriva da conjunção de sua linguagem pessoal com as condicionantes do sítio onde está implantada. Neste sentido, a movimentação das aletas movidas por energia solar é mais um exercício de sua habilidade em manipular a mecânica das estruturas para finalidades estéticas que uma referência a lugares-comuns, como a natureza e o carnaval como um “monumento à beleza, ao movimento e à música” (CALATRAVA, 2012). Ademais, a implantação de espelhos d’água ao redor do museu, antes de sugerir uma continuidade com as águas da Baía de Guanabara, mais bem ressaltam sua insignificância frente à imensidão do mar.

ALGUNS PÉS PARA FORA

Oscar Niemeyer é a exceção à regra de que a atuação de arquitetos brasileiros no exterior foi relativamente pontual, até adentrarmos no século XXI.

De modo geral, essa presença se limitou ao projeto de representações do país em eventos no exterior, ou iniciativas do Ministério das Relações Exteriores na instalação das embaixadas e consulados.

Como um dos exemplos mais antigos de arquitetura projetada por brasileiros foi o pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Saint Louis de 1904, do engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar, que mais tarde foi erguido no Rio de Janeiro para abrigar o senado federal, conhecido como Palácio Monroe (MACEDO, 2012). Em 1939 o Brasil se faz representar com o pavilhão projetado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener na Feira Mundial de Nova Iorque (. Os pavilhões do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, projetado por Sérgio Bernardes, e o pavilhão na EXPO Osaka de 1970, de Paulo Mendes da Rocha, tornaram-se grandes referências para a arquitetura brasileira da segunda metade do século passado.

Tudo indica que foram poucos os edifícios construídos especificamente para embaixadas ou consulados. Elvin Mackay Dubugras foi o arquiteto do Ministério de Relações Exteriores que projetou algumas representações brasileiras na década de 1980: o anexo à chancelaria em Lima, Peru, o consulado de Ciudad del Este, Paraguai, e as embaixadas em Cabo Verde, Arábia Saudita, Guiné-Bissau, Nigéria e Índia (DUBUGRAS, 1988;1989). Ruy Ohtake teve a excepcional oportunidade de projetar a embaixada e a residência do embaixador em Tóquio (OHTAKE, 1989).

O primeiro brasileiro do *star system*

A repercussão do edifício do Ministério da Educação e Saúde e do pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque fizeram florescer a curiosidade internacional sobre o jovem Oscar Niemeyer que, aos 36 anos, tinha Pampulha publicada com destaque no catálogo *Brazil Builds*. Foram algumas das credenciais que fizeram o jovem brasileiro ser o caçula do grupo montado por Wallace Harrison e Max Abramovitz para o projeto da sede das Nações Unidas em Nova Iorque em 1947, um uma equipe *proto-star system* da qual a História ainda se recorda de Le Corbusier, Sven Markelius, Julio Vilamajò e Niemeyer (DUDLEY, 1994; SEGAWA, 2017).

Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy foram os únicos arquitetos brasileiros que tiveram livros monográficos editados no exterior até a década de 1960. Não tivesse Reidy falecido prematuramente, ele teria uma repercussão internacional à altura de Niemeyer. Ele mereceu uma publicação na Alemanha (FRANCK, GIEDION, 1960), teve construído o Colégio Experimental Paraguai-Brasil em Assunção (1952-65, uma

iniciativa do governo brasileiro) (DIARTE, 2009) e foi um dos convidados para o concurso fechado em 1960 para a sede em Genebra da Organização Mundial da Saúde, concorrendo com Eero Saarinen, Hugh Stubbins, Arne Jacobsen, Kenzo Tange e Jean Tschumi (o ganhador), entre outros (AFFONSO..., 1985; BONDUKI, 2000).

Niemeyer foi conquistando prestígio internacional ao longo da década de 1950 principalmente com a publicação de suas obras em livros (PAPADAKI, 1950; 1956; 1960) e revistas. São destaques desse período o não construído Museu de Caracas (1955) e o bloco residencial em Hansaviertel em Berlim, ao lado de arquitetos como Walter Gropius, Alvar Aalto, Arne Jacobsen, Pierre Vago, entre outros, a partir de um convite da Interbau 1957 (um programa de reconstrução habitacional da Alemanha pós-2ª Guerra) (TIRRI, 2007). Mas ele efetivamente capitalizou uma admiração com e após Brasília, a partir do qual a encomenda de projetos derivava do interesse de governos e clientes por sua obra, e não mais dependeu do apoio governamental brasileiro, ditadura militar com a qual entrou em enfrentamento. É nas décadas de 1960 a 1980 se conhece um fértil período de realizações internacionais, com projetos e obras no Líbano, Israel, França, Portugal, Congo, Argélia, Itália, Inglaterra (NIEMEYER, 1968; OSCAR NIEMEYER, 1977). São obras memoráveis dessa fase a sede do Partido Comunista em Paris (1965-1971), a sede da editora Mondadori em Milão (1968), o Centro Cultural Le Havre (1972), entre outras obras.

O pavilhão para a Serpentine Gallery de 2003 no Hyde Park de Londres marca seu retorno ao cenário internacional, do qual estava afastado desde que projetou em Saint Denis a sede do Jornal L'Humanité, em 1987, e dentro de um contexto de revalorização da arquitetura moderna, combatida pelo debate pós-moderno das décadas anteriores. Niemeyer era um dos últimos representantes ativos da modernidade histórica em resgate.

A Serpentine é uma galeria *fashion* de arte moderna e contemporânea que a partir do ano 2000 patrocina a construção anual de um pavilhão temporário da galeria, para chamar a atenção e popularizar a arquitetura contemporânea. Convida-se um arquiteto de renome, com grande carga midiática, que é um termômetro oportuno para se perceber as nuances da cena arquitetônica atual. O pavilhão inaugural da série foi projetado pela iraquiana-britânica Zaha Hadid, sua primeira obra no Reino Unido, antes de ganhar o Prêmio da União Européia Mies van der Rohe em 2003 e o Pritzker Prize em 2004. Em 2001 o pavilhão foi de autoria do polonês-americano Daniel Libeskind, celebrado pelo Museu Judaico de Berlim, aberto naquele mesmo ano. Em 2002, o japonês Toyo Ito com seu pavilhão concluía sua primeira obra britânica. Niemeyer, nesse grupo de jovens, foi uma surpresa para a comunidade internacional da arquitetura. Já tivemos oportunidade de escrever a respeito desse impacto no início do milênio (SEGAWA, 2017).

No século XXI, a idade avançada e a notoriedade internacional renovada renderam a Niemeyer diversos convites para projetos no exterior. Além do pavilhão em Londres, construiu com a intermediação de seu amigo pessoal, o sociólogo Domenico De Masi, um Auditório em Ravello, na Itália, inaugurado em 2010, e um grande conjunto cultural na cidade espanhola de Avilés, executado entre 2006 e 2011.

Debruçado sobre um precipício junto ao mar da Costa Amalfitana, o auditório em Ravello (Figura 13) é outra obra de Niemeyer localizada em contextos extraordinários, assim como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996). A topografia dramática potencializa o caráter escultural da arquitetura, valorizada pelo entorno bucólico e pontuado por escassas edificações. Desenhado como uma folha encurvada em formato de concha acústica, o auditório tem as laterais envidraçadas e uma praça aberta para a vista do Mediterrâneo. Desconectado da trama tradicional da pequena cidade italiana e pouco visível para quem encontra-se no topo da colina, o novo objeto consegue criar contraste com a paisagem sem parecer invasivo.



Figura 13: Oscar Niemeyer: Autóreo nas colinas de Ravello, Itália, 2010.
Fonte: Foto Ivo Giroto, 2012.

Em Avilés Niemeyer teve de trabalhar com um entorno bem menos incomum: uma área plana generosa em meio a um contexto industrial, separado da cidade propriamente dita por um rio. O Centro Cultural Principado de Astúrias pode ser considerado uma espécie de mostruário de formas e estratégias projetuais desenvolvidas ao longo de sua extensa trajetória: o museu em forma de cúpula e o volume ondulado do teatro como peças esculturais protagonistas e unidas por uma marquise serpenteante; de um lado o corpo suspenso sobre apoio único do restaurante panorâmico, e de outro o edifício horizontal em barra encurvada do setor administrativo.

Autor de uma caligrafia arquitetônica personalíssima, o caráter autorreferente que caracteriza o conjunto de Niemeyer na Espanha revela atitudes típicas de sua obra em qualquer tempo ou lugar: a consideração do contexto como pano de fundo para ressaltar a arquitetura de exceção, a importância secundária dada às relações com o entorno urbano existente, e a manipulação de um vocabulário formal preestabelecido e constantemente re combinado.

Muitas outras propostas, para vários países, corroboram o prestígio mundial do então centenário arquiteto brasileiro, mesmo que não tenham sido levadas a cabo: dois parques aquáticos, o Acqua City Palace (2001),

em Moscou, e outro em Potsdam (2005), na Alemanha; a sede paraguaia da Itaipu Binacional (2005), em Ciudad del Este; um monumento a Simón Bolívar (2007), em Caracas; um Centro Cultural em Valparaíso (2007), no Chile; o Porto da Música (2008), em Rosário, na Argentina; um Centro Cultural em Astana (2008), no Cazaquistão; e a Biblioteca dos Países Árabes e da América do Sul (2009), na Argélia, ademais de dois monumentos em estrutura metálica vermelha, um dedicado à paz, denominado “A Mão e a Flor” em Paris (2005); e outro em Cuba, em louvor à revolução e contra o imperialismo americano.

A retomada do moderno

Assim como ocorreu com Niemeyer, no refluxo da experiência pós-moderna, o trabalho de Paulo Mendes da Rocha passou por um processo de revalorização dentro e fora do Brasil. Salvo melhor averiguação, depois de Rino Levi [RINO Levi, 1974], Mendes da Rocha foi o quarto arquiteto brasileiro a ter livros monográficos publicados no exterior: na Espanha [MONTANER, VILLAC, 1996] antes do 2º prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino-americana (2000) e na Suíça [SPIRO, 2002] antes do coroamento com a premiação do Pritzker em 2006.

Mendes da Rocha era um dos poucos arquitetos brasileiros com obra no exterior, com o pavilhão da EXPO 70 em Osaka, concurso vencido em 1969; em 1971, sua proposta para o concurso do Centro Beaubourg esteve entre as 30 menções do júri internacional (ARTIGAS, 2000, p. 62-67; SPIRO 2002, p. 178-181).

É na virada do milênio que Paulo Mendes da Rocha inicia uma trajetória mais intensa no exterior: no ano 2000 liderou a equipe para o projeto do Bulevar dos Esportes, para a candidatura de Paris para os Jogos Olímpicos de 2008 (SPIRO, 2002, p. 240-245; ARTIGAS, 2007, p. 58-67); desenvolveu a partir de 2004 dois projetos na Espanha: o plano diretor do campus da Universidade de Vigo (ARTIGAS, 2007, p. 114-125) e o edifício residencial em Vallecas, Madrid (ARTIGAS, 2007, p. 108-113). O projeto (Figura 14) foi encomendado ao escritório do arquiteto espanhol Javier Bellosillo que, por sua vez, convidou o brasileiro para dividir a autoria.



Figura 14: Paulo Mendes da Rocha + Javier Bellosillo: edifício residencial em Vallecas, Madrid, 2004.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2007.

Em 2008, Mendes da Rocha foi convidado a projetar a nova sede do Museu Nacional dos Coches (Figura 15), na zona monumental de Belém, em Lisboa, sua principal obra realizada fora do território brasileiro. Desenvolvido em parceria com o escritório paulistano MMBB e com o português Ricardo Bak Gordon, o museu foi encomendado pelo governo português com o duplo objetivo de abrigar uma vasta coleção de carruagens históricas e reforçar a vocação turística da área. Até então sediado em um belo edifício neoclássico vizinho, o museu carecia de espaço para expor a maior parte das peças do acervo. A complexidade do entorno exigia um engenhoso trabalho de amarração entre as diferentes características dos espaços adjacentes: um casario histórico situado na cota mais alta da rua posterior, uma grande praça ajardinada em uma das laterais, e uma movimentada via expressa que separa o terreno da orla do rio Tejo.

A resposta de Paulo Mendes da Rocha foi dada através de gestos claros e precisos, materializados em três volumes conectados por passarelas. O maior, um grande prisma horizontal branco e suspenso por pilotis abriga os setores expositivos e, no térreo, diversas estruturas de apoio. Ao lado, a expressividade estrutural do bloco anexo contrasta com a silenciosa imposição do volume branco. Do outro lado da avenida, um grande silo redondo para estacionamentos, branco e opaco, arremataria o conjunto, mas sua construção foi vetada pelo governo municipal.



Figura 15: Paulo Mendes da Rocha + MMBB + Ricardo Bak Gordon: Museu Nacional dos Coches, Lisboa, 2015.
Fonte: Foto Víctor Hugo Mori (cortesia).

Mais que uma forma de ligação entre as partes do museu, as passarelas revelam uma rede de conexões entre os edifícios e o entorno que define uma nova estrutura de uso para aquele trecho urbano. Imaginado como infraestrutura, o museu liga níveis e pontos diferentes da cidade, vencendo a obstrução representada pela via expressa e integrando-se à estação de trem de Belém. Os caminhos aéreos e as possibilidades de percursos que cruzam o edifício pelo térreo revelam a dimensão urbana do pensamento de Mendes da Rocha, que recusa a ideia limitada de terreno para propor uma estratégia de articulação do território.

O projeto define uma habilidosa costura urbana, revelada por um notável exercício de contextualização que não faz concessões linguísticas ou morfológicas ao entorno circundante. O diálogo com o entorno pode ser notado pelo posicionamento do bloco maior ao longo da via de alto tráfego e afastado do casario; pela

relação de alturas, cores e predominância de vazios que o bloco anexo estabelece com a fachada histórica; e pela configuração de uma praça delimitada pelo espaço entre os dois e a irregularidade dos muros existentes que margeiam o terreno. Procurando expressar-se através da linguagem universal da técnica, a arquitetura de Mendes da Rocha não advoga por ser brasileira ou portuguesa, mas oportuna.

Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha são dois dos três receptores do prêmio Pritzker na América Latina. São figuras de participação moderada no star system internacional, sem o mesmo alarde de outros ganhadores (e até não ganhadores) de prêmios de arquitetura.

Tais distinções podem servir como ingressos para o mundo dos concursos fechados de arquitetura, nos quais mais do que a capacitação técnica e o talento, são os potenciais da sedução de criar repercussão midiática, a magia da espetacularização e a faculdade de encantar e atrair prestígio simbólico e interesse turístico que são contabilizados para a contratação de um arquiteto.

Frente aberta

De que outro modo os arquitetos brasileiros conseguiram circular fora do país?

O escritório paulistano Brasil Arquitetura, atualmente dirigido por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, ostenta duas experiências peculiares no exterior. A primeira delas foi a requalificação do Bairro Amarelo de Berlim de 1997 (BRASIL Arquitetura, 2005, p. 52-65), fruto de um concurso restrito a arquitetos latino-americanos, do qual foram finalistas também as equipes do mineiro Éolo Maia e do argentino Justo Solsona, com a colaboração de Clorindo Testa. O edital requeria a definição de uma nova identidade a um soturno conjunto habitacional da antiga parte oriental da cidade, com base em referências à cultura latino-americana. Os arquitetos – que na época ainda contavam com Marcelo Suzuki como associado – propuseram uma intervenção majoritariamente concentrada nas superfícies externas do conjunto, recaracterizando-o com o uso de símbolos da cultura popular brasileira, como muxarabis de madeira, azulejos impressos com a arte das mulheres indígenas kadiwéu e pinturas coloridas nas paredes.

Se no caso berlinense ressalta a alusão a uma cultura distante da alemã, no projeto para a Villa Isabella (2005-2009), em Hanko, na Finlândia, destaca-se o intenso diálogo travado com a arquitetura local. A obra também foi escolhida via concurso, neste caso fechado somente a arquitetos brasileiros. Ainda que seja possível identificar várias referências que compõem o repertório diversificado do Brasil Arquitetura, especialmente de Lina Bo Bardi – com quem Ferraz trabalhou durante muitos anos –, a intenção de homenagear Alvar Aalto fica evidente nas referências explícitas à projetos como a Casa Experimental de Muuratsalo (1953) e a Villa Carré (1956), por exemplo.

Em 2007, o escritório paulistano Estúdio América, então formado por Mario Figueroa (chileno de nascimento, formado no Brasil), Lucas Fehr e Carlos Dias, venceu o concurso internacional do Museu da Memória e dos Direitos Humanos e Centro Matucana, em Santiago do Chile, desenvolvido com o arquiteto chileno Roberto Ibieta.

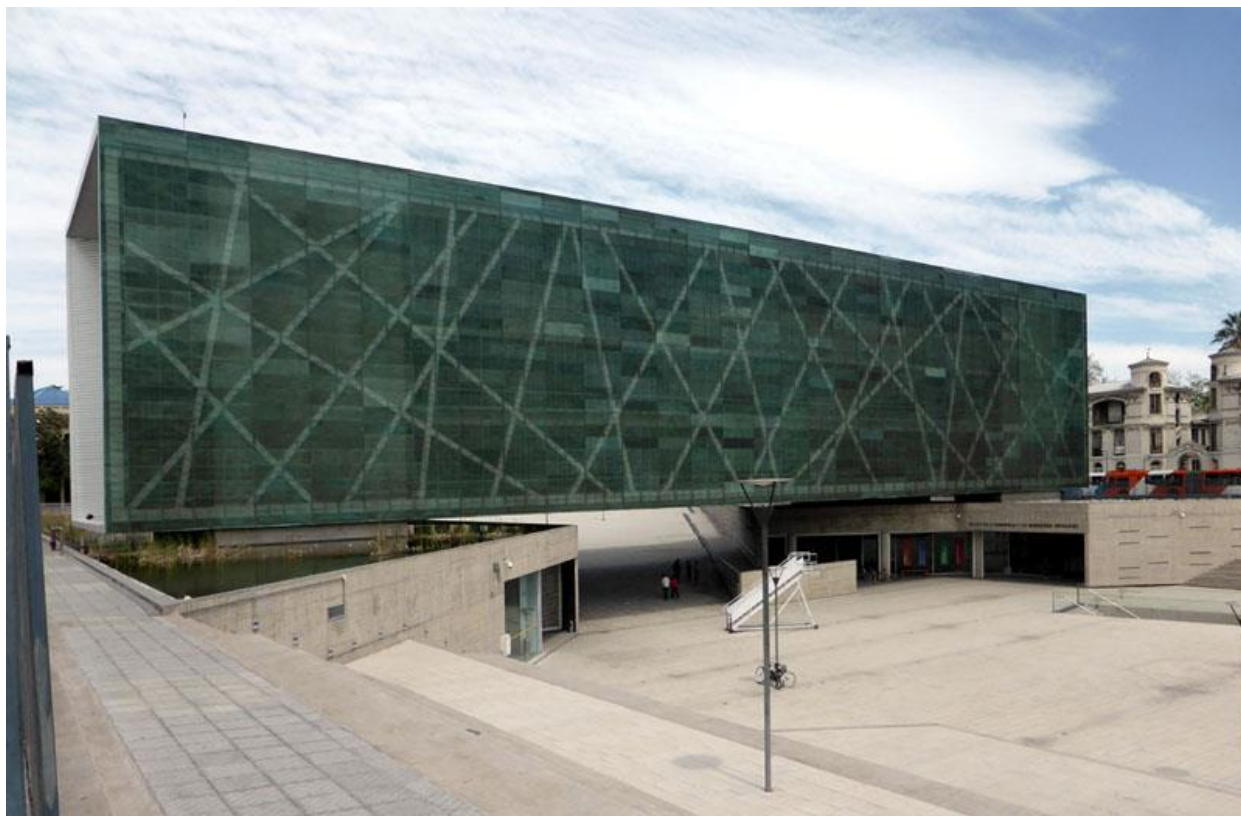


Figura 16: Estúdio América (Carlos Díaz, Lucas Fehr, Mario Figueiroa): Museu da Memória e dos Direitos Humanos, Santiago, 2010.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2015.

A proposta completa prevê dois edifícios autônomos conectados por uma praça rebaixada, estabelecendo um diálogo com a morfologia da cidade histórica de Santiago. A volumetria do Centro Matucana, ainda não executado, referencia o formato da quadra de ocupação periférica com o centro liberado. O museu, inaugurado em 2010, é um prisma horizontal elevado sobre uma esplanada enterrada que assume um caráter cívico e evocativo da dimensão pública da praça tradicional em meio à quadrícula edificada.

O rebaixamento do nível da praça enfatiza a volumetria pura do museu e contribui para o efeito de suspensão que faz a grande caixa translúcida parecer apenas pousada no terreno. A luz é filtrada pelas chapas perfuradas de cobre - o recurso natural símbolo do Chile - que revestem o prisma de estrutura metálica e vidro, conferindo-lhe um aspecto etéreo. A estratégia de concentrar o programa todo em um único volume elevado do solo, liberado como extensão da área pública, define uma simbiose entre arquitetura e espaço urbano e reflete a genealogia paulista do grupo.

Prestígio crescente, mediante circulação como professor e palestrante no Arizona, Berkeley, Harvard, MIT, Austin, Yale, Zürich, Veneza, Milão e na América Latina fazem de Ângelo Bucci um arquiteto com visibilidade internacional e obras construídas no exterior.

Em um edifício residencial em Lugano (2009-2013), na Suíça, destaca-se a permeabilidade do térreo, algo pouco comum nas construções do lugar. O projeto foi encomendado pelo dono do lote, o engenheiro Andrea

Pedrazzini, que já havia trabalhado com Bucci anteriormente, e foi desenvolvido com a colaboração do escritório local Bazerga Mozzetti Architetti. Sob o volume recortado e marcado por planos de diferentes materiais – vidro, ripas de madeira, venezianas de alumínio –, caminhos definidos entre uma sala comercial e jardins conectam as duas ruas que confrontam o terreno, fundindo espaço público e privado.

Na pequena cidade de Silves (2008-2011), em Portugal, o arquiteto brasileiro projetou um conjunto de apartamentos, dispostos linearmente em dois pavimentos superiores com salas comerciais no térreo. Neste caso, foi convidado pelo empreendedor local a participar de um grande projeto de urbanização que contaria com projetos de arquitetos de diferentes países.

No campo urbanístico, cabe destacar a série de treze planos que Jaime Lerner desenvolveu em Angola entre 2011 e 2015. Os projetos totalizam cerca de 40.000 habitações em setores urbanos inteiramente novos e autônomos de municípios como Lossambo (já construído), Andulo, Kuito, Bailundo, Caála, Chipipa, Gabela, Porto Amboim, Sumbe, Waco Kungo, Negage, Uíge e Luena. Segundo o arquiteto, teve como desafio auxiliar o país a atender a grande demanda existente por habitação a um custo acessível e, ao mesmo tempo, criar espaços urbanos que tenham um sentido de comunidade, identidade própria, e diversidade de tipologias, usos e funções (LERNER, 2018).

Um campo de atuação internacional de difícil detecção, é demanda por projetos advindos de clientes brasileiros que moram ou possuem negócios no exterior. São exemplos a loja de Alexandre Herchcovitch em Tóquio (2007), projetada por Arthur de Mattos Casas; a filial do Hotel Fasano em Punta del Leste (2011), no Uruguai, projetado por Isay Weinfeld; e as casas desenhadas por Gui Mattos no Colorado (2004-2006), e em Punta del Leste (2011) por Márcio Kogan, entre outros projetos construídos ou ainda não executados. É a internacionalização de negócios brasileiros (distintos de interesses diplomáticos) que, salvo exceções, são projetos de escala menor, residências, arquitetura de interiores para clientes brasileiros. Foge do padrão o concurso vencido por Isay Weinfeld em 2016 para o novo restaurante Four Seasons em Nova Iorque. O concurso fechado, dirigido pelo crítico de arquitetura Paul Goldberger, buscou uma solução à saída do estabelecimento do mítico Seagram Building, de Mies van der Rohe e Philip Johnson, que projetaram também os interiores do restaurante. Também em Nova Iorque, Weinfeld projetou um edifício residencial junto ao High Line, no Chelsea (LORES, 2016).

Ao se questionar as fronteiras de atuação de arquitetos brasileiros e estrangeiros, o trabalho do escritório Triptyque, mostra uma trajetória que desafia as aproximações fundamentadas na nacionalidade. Com sede em São Paulo e filial em Paris, o grupo formou-se em 2010, a partir da associação de três arquitetos franceses, Grégory Bousquet, Guillaume Sibaud e Olivier Raffaelli, e a brasileira Carolina Bueno, todos formados pela DPLG - École d'Architecture Paris-La Seine. Com vários projetos no Brasil, e dos vários projetos feitos para o exterior, todos na França, dois foram construídos até o momento: a sede da Sede Nacional da Propriedade Industrial da França - INPI (2009-12), em Courbevoie, e a biblioteca multimídia de Osny (2012-15).

CONCLUSÃO: TUPI OU NOT TUPI. THAT'S THE QUESTION

Nas duas primeiras décadas do século XXI, a intensificação da presença de arquitetos estrangeiros atuando no Brasil, e de brasileiros projetando no exterior, convidam a reflexões mais amplas acerca do significado destes intercâmbios. Uma delas é: na ordem mundial globalizada, qual o papel reservado às culturas nacionais?

É sabido que um complexo de processos e forças de mudança sintetizadas sob o termo globalização deslocou poderosamente as identidades culturais nacionais no fim do século XX. Atuantes em uma escala que desconhece as fronteiras entre os países, a dinâmica globalizante produz novas combinações de espaço-tempo e torna o mundo cada vez mais interconectado.

Segundo observa Stuart Hall, um dos principais efeitos da aceleração do processo de integração global reside na reconfiguração das representações identitárias. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional, um fenômeno conhecido como homogeneização cultural (HALL, 2015, p.43).

A linguagem demasiada autoreferente de grande parte das torres corporativas que se espalham pelas principais metrópoles do planeta ambiciona transmitir a ideia de uma escala de atuação e poder que opera em nível mundial, por meio de um caráter internacionalista que fundamenta seu suposto cosmopolitismo ao deliberadamente evitar quaisquer códigos nacionais ou locais.

A imagem de edificações deste tipo reflete o fato, advertido por Manuel Castells, de que as verdadeiras unidades de comércio já não são os países, mas as próprias empresas e suas redes (CASTELLS, 2002, p. 156). Tal como as empresas cada vez mais desconhecem a ideia do nacional, as cidades globais passaram a estabelecer um diálogo próprio, quase independente de seu pertencimento a um determinado país. Segundo Saskia Sassen:

Como a escala nacional perde importância, junto com a perda de componentes centrais da autoridade formal do Estado nacional sobre aquela escala, outras medidas ganham importância estratégica. Entre elas destacam-se as escalas subnacionais, como a cidade global, e as escalas supranacionais, como os mercados globais ou zonas de comércio regional (SASSEN, 2001, in SYKES, 2013, p. 138)

No entanto, diversos matizes podem ser verificados dentro do inelutável processo da globalização. Em contrapartida ao processo de homogeneização cultural, o próprio Hall observa que subjaz na contemporaneidade movimentos que resgatam o interesse na localidade e na região, ou procuram reinterpretar seus significados:

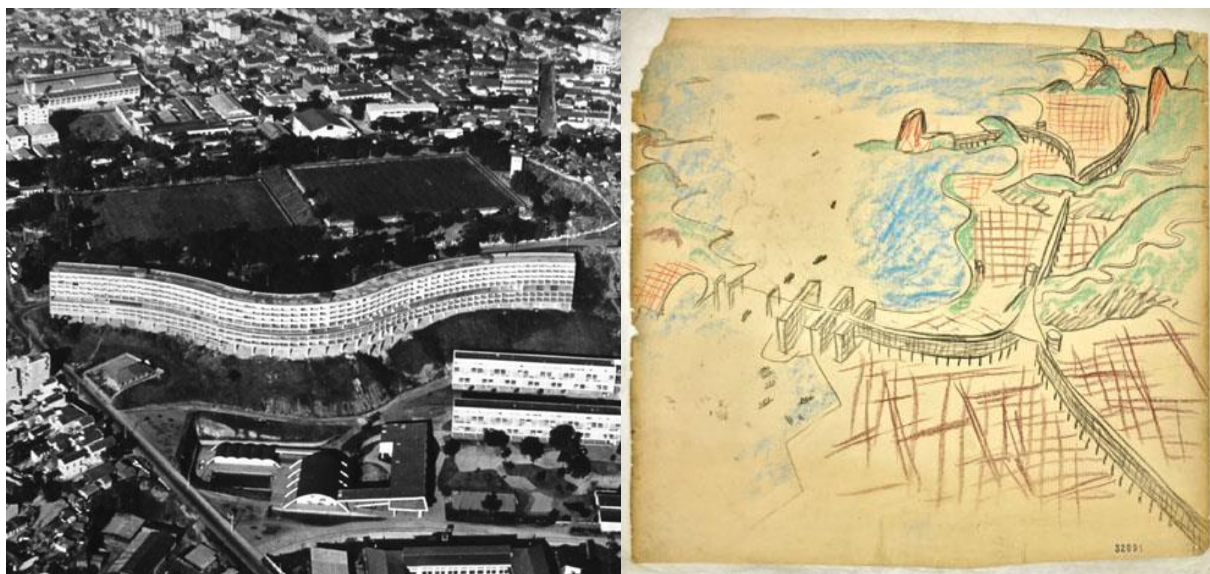
Assim, ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o 'global' e o 'local'. Este 'local' não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações 'globais' e novas identificações 'locais' (HALL, 2015, p. 45).

Parece ser o caso do complexo cruzamento de referências arquitetônicas, históricas e culturais que conformam as arquiteturas híbridas e cheias de contaminações formais que apresentam Siza e Portzamparc atuando no Brasil. Nesse intento de gerar o novo a partir do diálogo com o preexistente, a dimensão local também serve de parâmetro para a adequação do projeto às condições socioeconômicas e ambientais dos lugares, sem esquecer as referências históricas, formais e sociais, como no caso da Arena do Morro, de Herzog & De Meuron.

Contudo, o recurso à estratégia referencial não exclui o risco de interpretar aspectos da cultura alheia a partir de uma visão estereotipada que considera aquilo que é diferente do universo em forma de exotismos ou excentricidades, como no caso do frustrado Guggenheim de Jean Nouvel e algumas das propostas para o MIS-RJ. Anacrônica e desconforme com o próprio contexto globalizado, esse tipo de leitura revela a persistência de um olhar que ainda divide o mundo em “centro” e “periferia”, e ignora as tendências de descentramento, que segundo Marina Waisman coloca em crise os modelos do mundo central, ao mesmo tempo em que favorece o pluralismo e a legitimação de diversos projetos locais (WAISMAN, 2013, p. 86).

Cabe ressaltar que, diferentemente do “centro”, a “periferia” sempre esteve aberta aos aportes culturais exógenos. A identidade cultural brasileira e latino-americana forjou-se com base em diferentes tradições, cruzamentos e misturas culturais cada vez mais familiares ao mundo globalizado, demonstrando que a convivência entre identidade e diferença não necessariamente resulta em anulação recíproca.

Como mencionado no início deste escrito, grande parte de nossa melhor arquitetura moderna foi feita em correlação com arquitetos estrangeiros, migrantes ou não. Sua vertente mais festejada encontrou o caminho da autonomia com base na aclimação do ideário lançado pelo franco-suíço Le Corbusier. A partir das formulações pioneiras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e os demais integrantes da chamada Escola Carioca, essa arquitetura marcada pelo cruzamento entre tempos e culturas diferentes foi alçada a um dos símbolos preferenciais da identidade nacional.



Figuras 17, 18: Affonso Eduardo Reidy/DHP: conjunto residencial Pedergulho, Rio de Janeiro, 1952 (esquerda); Le Corbusier: proposta para o Rio de Janeiro, 1929.

Fonte: Arquivo Hugo Segawa

O encurtamento do espaço-tempo no mundo global representa a culminância do processo de diversificação cultural e econômica que forjou a América como “prolongamento da Europa, ou possivelmente seu espelho magnífico”, nas palavras de Jorge Luis Borges. Toda nossa experiência, arquitetônica inclusive, está fundamentada na transformação e aprimoramento dessa referência central, à qual outras foram se agregando ao longo do tempo.

Ao discorrer sobre como encara projetos no exterior, Paulo Mendes da Rocha é categórico:

Um americano que possa replicar um conhecimento europeu conservador dizendo: “assim não, por que não assim”? Eis a questão necessariamente nova! Porém, não foi o americano quem fez isso, fomos nós, os europeus. Por que diabos você diz que eu sou brasileiro? Eu não sou índio, eu não nasci aqui. Minha mãe é de família italiana, meu pai é de família portuguesa (...). Essa história de cultura local é uma forma de uma certa experiência que seria a sua, para questões que tem dimensão universal. Eu não vejo trabalho lá fora como fora. Não vejo assim (ROCHA, 2017)

Daí que o forte sotaque paulista das arquiteturas de Paulo Mendes da Rocha e Ângelo Bucci seja perfeitamente compreensível na Europa, assim como o acento carioca das obras de Oscar Niemeyer. As críticas que podem recair sobre alguns trabalhos de Niemeyer no exterior são cabíveis também aos feitos Brasil, e estão relacionadas antes com sua inserção no contexto que com sua linguagem arquitetônica, algo que podemos estender também aos trabalhos de Santiago Calatrava, dentro ou fora de sua Espanha natal.

Ainda seria conveniente considerar a arquitetura a partir de seu pertencimento a uma nação, ou melhor seria qualificá-la com base nas respostas que oferece a um determinado contexto – cultural, social e ambiental? Consideramos que as conjunturas, as circunstâncias, as realidades em permanente mudanças são características da condição brasileira, da condição latino-americana, que demandam respostas concretas da arquitetura. Se o Brasil e a América Latina têm fronteiras, recortes territoriais, ambientais e simbólicos específicos, as boas respostas não necessariamente devem vir de arquitetos nascidos em países dentro desses recortes. A experiência transnacional de arquitetos e arquiteturas, no Brasil e na América Latina, demonstram que a tarefa crítica nos dias de hoje é compreender a condição brasileira, a condição latino-americana sem falácias nacionalistas, estereotipadas, exóticas ou xenófobas. Um bom fisionomista é capaz de discernir as características de uma pessoa. Esta é uma metáfora para dizer que um bom observador pode reconhecer as características da boa arquitetura brasileira e latino-americana, sem necessariamente cair em discursos feitos. É o grande desafio da construção crítica da arquitetura na América Latina (SEGAWA, 2017a).

Ainda em 1928, o poeta paulistano Oswald de Andrade expôs o caráter “antropofágico” de nossa cultura. Em seu Manifesto Antropófago advogava não por imitar, mas por devorar a informação exógena, e elegeu como cena inaugural do nascimento da cultura brasileira a deglutição do bispo português Dom Pero Fernandes Sardinha pelos índios Caetés em 1556. Com essa imagem metafórica, o poeta modernista propôs repensar a condição de dependência cultural brasileira ao aceitar a presença do outro como parte inalienável de nós mesmos.

As questões levantadas por Oswald de Andrade há quase um século parecem adequadas ao esforço de compreensão do contexto arquitetônico atual. Já “deglutimos” o estrangeiro através de um longo processo de assimilação e transformação cultural. Outros estrangeiros seguem se aproximando, não somente oferecendo a oportunidade para iniciarmos novos processos antropofágicos, como eles próprios dispostos a “devorar” nossa experiência arquitetônica. Cabe indagar se a pergunta de fundo ainda segue a mesma: *Tupi or not Tupi, that's the question.*

AGRADECIMENTOS

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/21108-2.

REFERÊNCIAS:

AFFONSO Eduardo Reidy. **Rio de Janeiro**: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Solar Grandjean de Montigny; Index, 1985.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**: projetos 1999-2006. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONDUKI, Nabil (Org.). **Afonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Editorial Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

BRASIL Arquitetura: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALATRAVA, Santiago. "Entrevista a Pedro Rivera". **AU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. 220, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/220/artigo262129-2.aspx>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002

COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. As contribuições arquitetônicas habitacionais propostas na Cidade dos Motores (1945-46). Town Plannings Associates. Xerém, RJ. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 124.01, Vitruvius, set. 2010 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3575>>. Acesso em 08 jun. 2018.

DIARTE, Julio. **Reconstrucción del proyecto Colegio Experimental Paraguay-Brasil 1952-1965**. San Lorenzo, Paraguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Nacional de Asunción, 2009.

DUBUGRAS, Elvin Mackay. Quatro embaixadas e duas residências. **Projeto**, São Paulo, n. 108, p. 44-59, mar. 1988.

DUBUGRAS, Elvin Mackay. Anexo à chancelaria brasileira [Lima, Peru], Consulado Geral, [Ciudad del Este, Paraguai]. **Projeto**, São Paulo, n. 127, p. 68-75, nov. 1989.

DUDLEY, George A. **A workshop for peace**: designing the United Nations Headquarters. New York: The Architectural History Foundation; Cambridge, MIT Press, 1994.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. **Globalization**: threat or opportunity? Disponível em: <<http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/041200to.htm#II>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

FIGUEIRA, Jorge (Org.). **Álvaro Siza**: modern redux. Lisboa: Ministério da Cultura; São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FIGUEIRA, Jorge. Um mundo coral. In: KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FRANK, Klaus, GIEDION, Sigfried. **Afonso Eduardo Reidy**: bauten un projekte. Stuttgart: Gerd Hatje, 1960.

GROPIUS, Walter. **International architecture**. Munich: Albert Langen Verlag, 1925. Apud BENTON, Charlotte, BENTON, Tim. **Images**. Walton Wall, Milton Keynes: The Open University, 1975.

GRUNOW, Evelise. Luz se prepara para o projeto 343. **Projeto Design**, São Paulo, n. 410, 2014. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-de-meuron-centro-cultural-sao-paulo-23-05-2012>>. Acesso em 08 jun. 2018.

GUTIÉRREZ, Ramón (Org.). **Le Corbusier en Río de la Plata 1929**. Buenos Aires: CEDODAL; Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 13 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LERNER, Jaime. **Projeto "Comunidades Urbanas", Angola**. Jaime Lerner Arquitetos Associados [Homepage, 2018]. Disponível em: <<http://jaimelerner.com.br/pt/portfolio/kora-angola/>>. Acesso em 08/06/2018.

LIERNUR, Jorge Francisco, PSCHÉPIURCA, Pablo. **La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LORES, Raul Justo. Brasileiro Isay Weinfeld projetará novo Four Seasons em Nova York. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 2016. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1776161-brasileiro-isay-weinfeld-projetara-novo-four-seasons-em-nova-york.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. **Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MELLO JR., Donato. Um teatro lírico no Rio de Janeiro: o primeiro concurso de arquitetura no Brasil. **Projeto**, São Paulo, n. 112, p. 119-122, jul. 1988.

MONTANER, Josep Maria, VILLAC, Maria Isabel (Org.) **Mendes da Rocha**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

NIEMEYER, Oscar. **Quase memórias: viagens**. Tempos de entusiasmo e revolta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

OSCAR NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphenet, 1977.

PEREZ OYARZUN, Fernando Perez (Org.). **Le Corbusier y Sudamerica: viajes y proyectos**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.

QUINTANA GUERRERO, Ingrid. **Hijos de la rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier (1932-1965)**. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.

OHTAKE, Ruy. Embaixada do Brasil [Tóquio, Japão]. **Projeto**, São Paulo, n. 217, p. 76-78, nov. 1989.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: Works in progress**. New York: Reinhold, 1956.

PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer**. New York: George Braziller, 1960.

PORTZAMPARC, Christian de. Apresentação. In: SEGRE (org.). **Tributo a Niemeyer**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, p. 9-11.

PORTZAMPARC, Christian de. **Cidade das Artes**. Disponível em: <<http://www.christiandeporzamparc.com/en/projects/cidade-das-artes>>. Acesso em 08 jun. 2018.

RINO Levi. Milano: Edizioni di Comunità, 1974.

ROCHA, Paulo Mendes da. **Paulo Mendes da Rocha**: depoimento [21 set. 2017]. Entrevistador: Ivo Giroto. São Paulo. Inédito.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, PEREIRA, Margareth Campos da Silva, PEREIRA, Romão Veriano da Silva, SILVA, Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela; Projeto, 1987.

SASSEN, Saskia. Escala e amplitude num mundo digital global (2002). In: SYKES, Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura. Antologia teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 135-142.

SEGAWA, Hugo. Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes. In: CAIXETA, Eline, ROMEIRO, Bráulio (Org.). **Interlocações na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades**. Goiânia: Editora UFG, 2015, p. 73-91

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

SEGAWA, Hugo. Entre dois pavilhões: a repercussão internacional de Oscar Niemeyer. In: BRUNA, Paulo, QUINTANA GUERRERO, Ingrid. **Quatro ensaios sobre Oscar Niemeyer**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017, p. 125-167

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura reciente en América Latina**. Hugo Segawa por Claudio Solari. Revista A&P Continuidad. Rosário. Nº 6, abr. 2017, p. 16-23.

SIZA, Álvaro. **Álvaro Siza**. Obras e projetos. Matosinhos: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1995.

SPIRO, Annette. **Paulo Mendes da Rocha**: bauten und projekte. Zürich: Niggli, 2002.

STORTINI, Carlos R. **Dicionário de Borges**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

TIRRI, Lidia. **Wohnlabor Hansaviertel**: geschichten aus der stadt von morgen. Berlin: Amberpress, 2007.

TOGNON, Marcos. **Arquitetura italiana no Brasil**: a obra de Marcello Piacentini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

VIANA, Lídia Quièto. **Arquitetura entre conexões contemporâneas**. O concurso para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

VIEIRA, Natália, DANTAS, George. Herzog & De Meuron projetam a Arena do Morro, um ginásio cultural e poliesportivo em bairro carente de Natal. **AU Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 242, maio 2014. Disponível em:



Salvador - 2018

Mesas Temáticas

<<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/242/herzog-de-meuron-projetam-a-arena-do-morro-um-ginasio-311264-1.aspx>>. Acesso em 09 jun. 2018.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos, CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

WAISMAN, Marina. **O interior da História: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.