

CIDADE DA MÚSICA DO RIO DE JANEIRO: A INVASORA  
RIO DE JANEIRO, CIDADE DA MÚSICA: THE INVADER

Otávio Leonídio<sup>1</sup>

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas

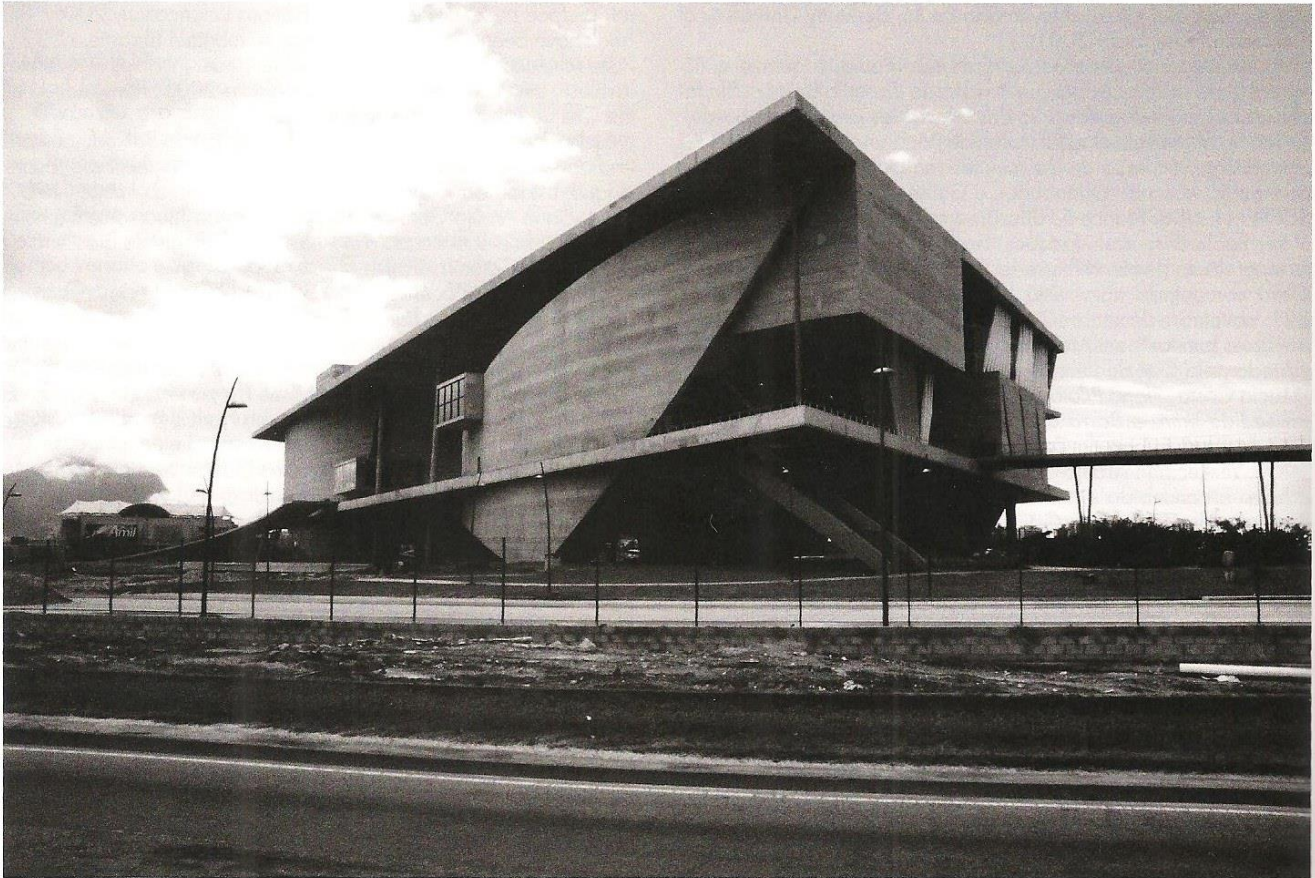


Foto Casa da Música  
Casa da Música Photo

Diz-se no Brasil que a forma do edifício é um eco da arquitetura brasileira dos anos cinquenta. Não se trata de um exercício voluntário da minha parte. Há uma lógica climática e estrutural que se impõe e eu fiz um projeto brasileiro, é um projeto que, esteticamente, tem sem dúvida alguma coisa de uma arquitetura brasileira.

Christian de Portzamparc<sup>2</sup>

Embora previsível, o mutismo do meio arquitetural brasileiro vis-à-vis da Cidade da Música do Rio de Janeiro é particularmente incômodo, além de eloqüente. Pois, do ponto de vista da arquitetura brasileira, esse não é – ou pelo menos não deveria ser visto como – um projeto qualquer.

Arquitetos brasileiros gostam de pensar que, diferentemente de tudo ou quase tudo que se fez no Brasil em matéria de arte moderna, a chamada “arquitetura moderna brasileira” foi uma realização verdadeiramente excepcional, desde logo em virtude de sua festejada repercussão internacional. É isso, pelo menos, o que vimos repetindo desde 1943, ocasião em que o Museu de Arte Moderna de Nova York/MoMA supostamente se rendeu à força e à originalidade da arquitetura nacional.

Sabe-se hoje o quanto essa percepção se deveu à força das idéias do grande campeão da arquitetura moderna brasileira, Lucio Costa (1902-1998). O fenômeno não passou despercebido ao tirocínio da historiografia da arquitetura brasileira. Desde meados da década de 1990, ela tem sido bastante pródiga em identificar (em alguns casos, de denunciar) a “trama narrativa” ou a “montagem discursiva” da arquitetura moderna brasileira, localizando nos enunciados de Costa a origem do tropo discursivo.<sup>3</sup>

Por outro lado, a historiografia brasileira parece pouco atenta a uma outra dimensão do fenômeno arquitetura moderna brasileira: como a percepção ou imagem dessa arquitetura marcou uma infinidade de arquitetos europeus formada ao longo dos anos 1960.<sup>4</sup>

Minha própria percepção do fenômeno se deu fora do Brasil, no início dos anos 1990, quando trabalhava no escritório parisiense de Christian de Portzamparc. De imediato, chamava a atenção como, naquele ambiente de trabalho, eram constantes as menções a arquitetos brasileiros. Niemeyer, Reidy, Costa – esses e outros nomes povoavam conversas e projetos. E isso sem falar nos nomes que eu mesmo desconhecía. Lembro de uma menção a Bina Fonyat (um arquiteto de cuja existência eu simplesmente ignorava à época) e de como tive vergonha de dizer que não conhecia seu projeto para o Teatro Castro Alves, em Salvador. Já nessa época Portzam-

They say in Brazil that the form of the building is an echo of the Brazilian architecture of the 1950s. It is not a voluntary exercise from my part. There is a climatic logic that imposes itself and I made

a Brazilian project, it is a project that, aesthetically, has something of a Brazilian architecture.

Christian de Portzamparc<sup>2</sup>

The acceleration of work on the building site of Cidade da Música (City of Music) found a curious parallel in the increasing number of published material about this project in the “carioca” Press. Unfortunately, nothing that has been written addresses the qualities (or the eventual lack of qualities) of its design, realized by the French architect Christian de Portzamparc (Casablanca, 1944). Driven by the newspaper *O Globo*, the local Press approach to the construction of that large cultural ensemble follows a single point of view, that of building cost or, more precisely, the fact that it far surpasses the budget. Of course this material is not signed by architects. As usual, they remain silent.

Although predictable, the silence kept among the architectural milieu concerning Rio de Janeiro’s City of Music is particularly troubling but eloquent, since from the viewpoint of Brazilian architecture this is not – or at least should not be seen as – a common project.

Brazilian architects like to think that, diversely of everything, or almost everything, made in Brazil concerning Modern Art, the so called “Brazilian Modern Architecture” was a true exceptional achievement, surely due to its so celebrated international acceptance. This is, at least, what we have been repeating since 1943, the moment when the Museum of Modern Art of New York (MoMA) supposedly surrendered to the force and originality of our national architecture.

Nowadays, we know how much this perception owes to the strong ideas of the great champion of Brazilian Modern architecture, Lucio Costa (1902-1998). This phenomenon did not go unobserved to the discernment of Brazilian architectural historiography. From the middle nineties on, it has been very proficient in identifying (and in some cases, denouncing) the “narrative fabric” or the “discursive assemblage” of Brazilian modern architecture, locating in Costa’s utterances the origins of this discursive trope.<sup>3</sup>

On the other hand, Brazilian historiography seems to be aloof from another dimension of Brazilian Modern Architecture phenomena: how the conception or image of this architecture marked countless European architects whom completed their studies throughout the sixties.<sup>4</sup>

parc viajava muito ao Brasil (quase sempre de férias, em companhia de sua mulher, a designer e arquiteta, nascida no Brasil, Elizabeth de Portzamparc); cada uma dessas viagens era marcada pela descoberta entusiasmada de um novo aspecto da arquitetura brasileira.

Depois, houve um episódio muito marcante para mim, quando, após dois anos de escritório, decidi deixar a França. No dia de minha volta, de um telefone público no aeroporto Charles de Gaulle, telefonei para Portzamparc. Eu estava apreensivo e ele seguramente percebeu isso; então, me disse a frase que jamais pude esquecer:

*Você pode ser algo que eu sempre quis ser, mas que, no entanto, jamais poderei ser: um arquiteto brasileiro.*<sup>5</sup>

Isso foi em março de 1993. Portzamparc tinha à época 49 anos; ainda não tinha recebido o renomado prêmio Pritzker, mas, desde a inauguração de sua Cité de la Musique de Paris (1990), já era bastante conhecido fora da França. Dentre outras coisas, ele se destacava como integrante de um grupo específico de arquitetos europeus – aqueles que, tendo vivido intensamente os anos 1980 (leia-se, a avassaladora voga do pós-modernismo), agora, no início dos anos 1990, sentiam-se cada vez mais atraídos pela arquitetura européia do entre-guerras e pela arquitetura brasileira dos anos 1950. Fazia parte, portanto, do grupo (chamado num primeiro momento de “neo-modernos”) que, no início dos anos 1990, começava a reabilitar a arquitetura do movimento moderno.

Rem Koolhaas também podia ser incluído no grupo. Em 1993, Koolhaas não era a celebridade que é hoje; não tinha tantos textos publicados (embora já tivesse publicado o famoso *Delirious New York*) e, sobretudo, suas idéias apenas começavam a ganhar o impacto que tem hoje no debate internacional.

Para mim, no entanto, Koolhaas fazia parte de uma categoria especial de arquitetos: aqueles que, de manifestamente, cultuavam a arquitetura moderna brasileira. Eu, afinal, não esquecera do que ele dissera numa entrevista de 1990. Como Portzamparc, Koolhaas também tinha um sonho impossível de realizar:

*Até os catorze anos de idade [...] queria ser uma espécie de arquiteto brasileiro.*<sup>6</sup>

Como na maioria dos depoimentos dados pelos integrantes desse grupo, o tom da fala de Koolhaas era

My own acknowledgement of these phenomena took place abroad, in the beginning of the nineties, when I worked in the Parisian office of Christian de Portzamparc. I was struck at once by the constant mentions of Brazilian architects in that working place. Niemeyer, Reidy, Costa – these and other names filled our conversations and projects. And this not to mention names I had never known. I remember hearing about Bina Fonyat (an architect whose existence I simply ignored then) and how ashamed I was to say that I didn't know his design for the Castro Alves Theater, in Salvador. By that time Portzamparc traveled a lot to Brazil (almost always on vacation, with his Brazilian-born wife, designer and architect, Elizabeth de Portzamparc); each one of those trips was stamped by the enthusiastic discovery of a new feature of Brazilian architecture.

Later on, there was an episode that made a big impression on me, when, after two years at the office, I decided to leave France. In the day I was going home, from a public phone cabin in Charles de Gaulle Airport, I called Portzamparc. I felt uneasy and he certainly realized that; then, he told me something I could never forget:

*You can be something I always wanted to be but I will never be able to: a Brazilian architect.*<sup>5</sup>

That happened in March, 1993. Portzamparc was then 49 years old; he had not yet received the renowned Pritzker Prize but since the inauguration of his Cité de la Musique in Paris (1990) he was already well known outside France. Among other things, he highlighted himself as a member of a particular group of European architects – those who had intensely lived the eighties (that is, the overwhelming vogue of postmodernism) and now, in the beginning of the nineties, felt increasingly attracted by European architecture from the period between the World Wars and by Brazilian architecture from the fifties. So he belonged to the group (initially called “neo-moderns”) that, in the beginning of the nineties, started to rehabilitate the architecture of the Modern movement.

Rem Koolhaas also might be included in this group. In 1993 Koolhaas was not the celebrity he is nowadays; he hadn't published so many texts (though his famous *Delirious New York* had already been published), and specially, his ideas were just starting to gain the impact they have today in international debates.

Nevertheless, to me Koolhaas was part of a special category of architects: those who manifestly worshipped Brazilian modern architecture. After all I didn't forget what he said when interviewed in 1990. Like Portzamparc, Koolha-

confessional; deixava perceber um misto de melancolia e esperança. Como se uma grande afinidade unisse sua própria juventude à força ingênua, selvagem, descompromissada – ao frescor da arquitetura moderna brasileira.

Significativamente, era um tom bastante diverso daquele adotado por boa parte dos integrantes da geração precedente. Para estes, Brasília, sobretudo, era tudo menos frescor, vitalidade, promessa. Ao contrário: não passava de um equívoco, e podia mesmo ser tomada como um embuste, uma tentativa de desviar os olhos da irracionalidade de fundo que caracterizava o processo da modernidade em geral e o movimento moderno em particular.

Um personagem do romance *Les belles images*, de Simone de Beauvoir (espécie de quintessência do intelectual europeu da geração que precede a de Portzamparc e Koolhaas) ilustra bem essa postura. Para Gilbert, Brasília era sobretudo sinônimo de exclusão social; afinal, a cidade não havia sido feita para aqueles que a haviam construído com seus próprios braços. Morar na periferia, em “casas de madeira” era a única alternativa que lhes restava:

Eles não tinham escolha [...] Os aluguéis de Brasília estão muito acima de seu meios.<sup>7</sup>

Para a geração seguinte, no entanto, a experiência – a aventural – da arquitetura moderna brasileira podia ser vista e admirada de um ponto de vista completamente diferente. E isso não obstante a consciência das mazelas sociais da empreitada. Com a palavra, uma vez mais, Koolhaas:

Penso que Brasília indubitavelmente tenha sido o mais completo depoimento da cidade moderna. [...] pouco após a inauguração de Brasília, ficou claro que, além de Brasília, ainda havia uma contra Brasília: as invasões. Fato esse que aqui na Europa foi relatado como o fracasso da verdadeira Brasília. Para mim o importante é a tentativa.<sup>8</sup>

Brasília era inspiradora, e não apenas para arquitetos, mas também para futuros cineastas. Foi isso precisamente o que admitiu recentemente um contemporâneo de Portzamparc e Koolhaas, o cineasta alemão Wim Wenders:

Minha história com o Brasil começou quando eu era criança. E não tinha a ver com filmes, mas com cidades. Eu era apaixonado pelo Niemeyer e impressionado com a idéia de construir uma cidade no meio da selva – ou, pelo menos, era assim que sua obra era apresentada na Alemanha. Na parede do meu quarto tinha todas as informações e imagens que podia ter sobre Brasília.<sup>9</sup>

as had an impossible dream to fulfill:

Until I was fourteen [...] I wanted to be some sort of Brazilian architect.<sup>6</sup>

As in most statements made by members of that group, the mood of Koolhaas' talk was confessional; we might perceive a blend of melancholy and hope, as if a close affinity should unite his own youth to the naïf, wild, uncompromising force – to the freshness of Brazilian Modern Architecture.

Significantly, it was a much diverse tone than that adopted by most members of the previous generation. To them, Brasília, especially, was everything but freshness, vitality, promise. On the contrary: it was seen as a mistake, and might as well to be considered a fraud, an attempt to turn aside the sight from the background irrationality that characterized the process of modernity in general, and the Modern Movement in particular.

One of the characters of Simone de Beauvoir's romance *Les belles images* (a sort of quintessential European intellectual from the generation that preceded that of Portzamparc and Koolhaas), illustrates quite well this standpoint. To Gilbert, after all, Brasília equaled social exclusion; moreover, the city had not been made for those who had built it with their own hands. To live in the outer edge of the city, in “wood shacks”, was the only alternative left for them:

They had no choice [...] The rents at Brasilia are way above their means.<sup>7</sup>

To the next generation, however, the experience – the adventure! – of Brazilian Modern Architecture might be seen and admired from a completely different point of view; that notwithstanding the awareness of the social distresses implied in the enterprise. In the words, once more, of Rem Koolhaas:

I think that Brasília has undoubtedly been the most accomplished statement about the modern city. [...] just after Brasília's inauguration, it became evident that beyond Brasília there was another Brasília: that of the invaders. This fact has been told here in Europe to show the failure of the true Brasília. To me, what really mattered was the attempt.<sup>8</sup>

Brasília was inspiring not just for architects but also for future moviemakers. That was what the German moviemaker Wim Wenders, a contemporary of Portzamparc and Koolhaas, has recently admitted:

My story with Brazil started when I was still a child. It didn't have

Imagino que, como Portzamparc e Koolhaas, há por aí toda uma plêiade de arquitetos europeus cujos projetos trazem a marca da arquitetura moderna brasileira. Imagino também que, mais do que um determinado repertório, o que marca a produção desses arquitetos é, digamos, o espírito de nossa modernidade arquitetural – aquilo que outro estrangeiro, o antropólogo norte-americano James Holston, chamou “o espírito de Brasília”.<sup>10</sup>

||

Se, como creio, essa é uma interessante pesquisa acadêmica a ser feita, o projeto arquitetônico da Cidade da Música do Rio de Janeiro é, desde logo, um estudo de caso excepcional, por diversas razões. A primeira delas tem a ver com a nacionalidade de Portzamparc. A densidade das relações culturais entre Brasil e França é conhecida. Quando veio pela primeira vez ao Brasil, em 1935, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss tinha em mente a realização de uma etnografia de povos indígenas. No entanto, o interesse de seu relato de viagem, o livro *Tristes trópicos*, não reside apenas no estudo que empreende dos hábitos e costumes dos bororos. Tão ou mais interessante é a etnografia que faz da elite brasileira – uma elite que tomava a França do século XIX como modelo de civilização.

Não surpreende, pois, que, mais ou menos no mesmo momento em que Lévi-Strauss se dá conta das afinidades muito particulares que ligam a elite brasileira a uma certa cultura letrada francesa, Lucio Costa (assim como Affonso Eduardo Reidy, um brasileiro nascido... na França!) se volte para a Paris em busca de um norte para a nova arquitetura brasileira. As circunstâncias que resultaram na vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1936 são, hoje, razoavelmente conhecidas.<sup>11</sup> Sobretudo, sabe-se que foi graças a Lucio Costa que, como percebeu o historiador Giulio Carlo Argan, o Brasil fez sua opção pela França, em detrimento da vertente alemã do movimento moderno.<sup>12</sup> Especialmente interessante, no entanto, é perceber como, aos olhos de Costa, toda a formação da arquitetura brasileira podia ser interpretada em termos de uma dívida contraída para com a França.

Significativamente, é para a França que Costa se volta quando, em 1951, sente-se seguro o bastante para tratar da história da arquitetura moderna brasileira em termos de uma inapelável vitória. Aos olhos de Costa, a vitória em questão significava, acima de tudo, que “a dívida contraída com o velho professor” havia sido “fiel e honrosamente saldada no prazo vencido de um século”.<sup>13</sup> O velho professor, no caso, era ninguém menos que Grandjean

anything to do about movies, but about cities. I had a passion for Niemeyer and the idea to build a city in the middle of the jungle impressed me – at least that’s how his work was then presented in Germany. On the wall of my room I gathered all information I could have about Brasília.<sup>9</sup>

I imagine that there is, around that, a whole constellation of European architects whose projects have the mark of Brazilian Modern Architecture. I can also imagine that, more than a specific repertory, what marks their production is, say, the spirit of our architectural modernity – that which another foreigner, the North-American anthropologist James Holston, called “the spirit of Brasília”.<sup>10</sup>

||

If, as I believe, this is an interesting academic research to be done, the architectural design of Rio de Janeiro’s Cidade da Música is surely for many reasons an extraordinary case study. The first of them has something to do with Portzamparc’s nationality.

It is well known how dense cultural relationships between Brazil and France are. When the French anthropologist Claude Lévi-Strauss came for the first time to Brazil, he had in mind to realize an ethnography of the indigenous peoples. However, what is interesting in his travel account, the book *Tristes trópicos* (“sad tropics”), is not just the study he undertakes about the habits and mores of the bororo tribe. Equally or more interesting is the ethnography he makes of the Brazilian elite – an elite which adopted nineteenth-century France as a model civilization.

So, it is not surprising that, more or less in the same moment in which Lévi-Strauss became aware of the very peculiar affinities which linked the Brazilian elite to a particularly literary French culture, Lucio Costa (just like Affonso Eduardo Reidy, a Brazilian born... in France!) searches in France a guiding star to the new Brazilian architecture. The circumstances that resulted in the arrival of Le Corbusier to Brazil in 1936 are nowadays reasonably known.<sup>11</sup> Moreover, we know it was thanks to Lucio Costa that, as the historian Giulio Carlo Argan perceived, Brazil chose France in place of the German current of the Modern Movement.<sup>12</sup> Especially interesting, however, is to see how, in the sight of Costa, all the formation of Brazilian architecture might be interpreted in terms of an obligation towards France.

Significantly, it is to France that Costa turns to when, in 1951, he feels safe enough to approach the History of Brazilian Modern Architecture in terms of a conclusive victory. In Costa’s personal view, such victory meant, above all, that the “debt owed to the old professor” had been “faithfully and

de Montigny, o arquiteto francês, integrante da chamada Missão Francesa, que, no segundo quartel do século XIX, havia introduzido o ensino formal de arquitetura no Brasil.

Como se vê, para Costa, a grande realização da arquitetura moderna brasileira era, em grande medida, esta: havia sido capaz de inscrever-se numa tradição da qual faziam parte ícones como Grandjean de Montigny e Le Corbusier. Significativamente, Costa sempre insistiu no fato de que, não obstante ter nascido em território suíço, Le Corbusier era, na verdade, francês.<sup>14</sup>

Os episódios que ilustram a solidez e a persistência das relações França-Brasil no território da arquitetura são incontáveis. Não seria possível enumerá-los aqui. No que se refere à relação Costa-Le Corbusier, podemos concluir lembrando apenas que, quando da morte do francês, em 1965, o traslado de seu corpo desde Roquebrune, na Côte d'Azur, onde morreu, até Paris ficou a cargo de... Lucio Costa, e que o *décor* do funeral, ocorrido na Cour Carrée do Museu do Louvre, foi concebido por... Maria Elisa, filha de Costa.

### III

Quarenta anos separam a morte de Le Corbusier e o projeto da Cidade da Música do Rio. Nesse entretempo, os vínculos entre a produção francesa e a brasileira fraquejaram. Em muitos momentos, prevaleceu o desinteresse mútuo. A produção francesa dos anos 1960 e 1970 não era muito animadora. A nossa própria produção tampouco entusiasmava os franceses. Foi sobretudo com a renovação da arquitetura francesa, iniciada no primeiro governo Mitterrand, que o interesse mútuo ganhou novo fôlego.

Não foi contudo para a arquitetura contemporânea brasileira que a nova geração francesa voltou os olhos a partir dos anos 1980. Se, por aqui, vicejavam pós-modernistas e "regionalistas-críticos" (vale lembrar que a atual voga da arquitetura paulista ainda não havia começado, é Severiano Mario Porto quem, no final dos anos 1980, encarna o papel de grande expoente e promessa da arquitetura contemporânea brasileira), na França, para além de Zanine,<sup>15</sup> os olhos estão voltados para... Niemeyer, Reidy, Costa.

A familiaridade com a obras de Niemeyer (que chegou a manter um escritório em Paris, onde desenvolveu projetos como a sede do Partido Comunista Francês) e o fato de o arquiteto brasileiro estar vivo e trabalhando talvez tenham ajudado. Num ambiente de crescente insatisfação com a arquitetura produzida nos anos 1970 e 1980 (leia-se, a arquitetura pós-modernista), a boa e velha arquitetura niemeyeriana podia, em todo caso, ser

honorably cleared after the completion of a century".<sup>13</sup> The old professor, in that case, wasn't another than Grandjean de Montigny, the French architect member of the so called French Mission, who, in the second quarter of the nineteenth century brought formal architectural education to Brazil.

As we can see, to Costa the main achievement of Brazilian Modern Architecture was, in large measure, to have been able to establish itself in a tradition that included such icons like Grandjean de Montigny and Le Corbusier. Significantly, Costa has always insisted upon the fact that, although born in Swiss territory, Le Corbusier was, indeed, French.<sup>14</sup>

We cannot count all the episodes that demonstrate the solidity and persistency of the relations between France and Brazil on the field of architecture. It is impossible here to number them. About the relationship Costa-Le Corbusier, we can conclude just reminding that, when the French architect died in 1965, the transfer of his body from Roquebrune, where he died, to Paris was in charge of... Lucio Costa, and that the funeral's *décor* for the Louvre's Cour Carrée was conceived by... Maria Elisa, Costa's daughter.

### III

Forty years separate Le Corbusier's death from the design for Rio's Cidade da Música. Meanwhile, the links between French and Brazilian productions faded. A mutual indifference prevailed in many moments. In the sixties and seventies French production was not too cheering. Our own production did not arouse enthusiasm in the French, either. It was mainly from the renovation of the French architecture – which started in the first term of the Mitterrand government – that a mutual concern has been raised again.

However, it wasn't to Brazilian Modern Architecture that the new French generation turned its sight, from the beginning of the eighties and on. If here, at the end of the sixties, post-modernists and "critical-regionalists" flourish (It is worth reminding that the present vogue of Paulista architecture hadn't started yet, and it is Severiano Porto who, at the end of the eighties, plays the role of big exponent and hope of Brazilian contemporary architecture), in France, besides Zanine,<sup>15</sup> the eyes are turned to... Niemeyer, Reidy, Costa.

The familiarity with the works of Niemeyer (who even had an office in Paris, where he developed projects like that of the headquarters of the French Communist Party) and the fact that the Brazilian architect was alive and well and working may have been of help. Given the increasing dissatisfaction with the architecture produced in the seventies and the eighties (that is, post-modernist architecture), the good and old Niemeyerian architecture might, anyhow, to be seen now less as

vista agora menos como anacronismo (ou solipsismo, ou teimosia, ou ignorância, ou auto-suficiência, ou carrancismo, ou vulgaridade) e mais como evidência em favor do argumento do moderno como "projeto inacabado".<sup>16</sup>

Bem entendido, a superação do pós-modernismo empreendida por arquitetos como Portzamparc não implicava um retorno puro e simples ao credo modernista. Sua visão de cidade, sobretudo, era radicalmente diversa da versão mais difundida do urbanismo moderno – com sua ojeriza à rua e à quadra tradicionais. Nesse sentido, aliás, o abandono da estética pós-modernista era uma espécie de aprofundamento da experiência contemporânea. Uma experiência forjada tanto pela percepção inicial dos limites do movimento moderno quanto pela posterior curiosidade acerca de seus significados alternativos e suas potencialidades inexploradas.

Ainda assim (ou por isso mesmo), a relação que os novos mantinham com os mestres modernos era de enorme interesse e admiração. Testemunhei isso pessoalmente, quando, em 1998, junto com João Pedro Backheuser, levamos Portzamparc para conhecer Niemeyer. Foi um encontro revelador. O francês estava visivelmente nervoso; ia, afinal, conhecer o arquiteto que, segundo dizia, havia sido decisivo em sua opção pela arquitetura; trazia consigo um grande volume monográfico sobre seu trabalho – um presente a ser oferecido ao mestre. A dedicatória foi escrita em português e nela Portzamparc afirmava que fora vendo imagens das obras de Niemeyer que decidira estudar arquitetura – uma declaração que, alguns anos depois, fez questão de tornar pública:

Como numerosos arquitetos de minha geração, comecei a descobrir o Brasil pelo cinema e depois pela arquitetura, em fotos e em livros, antes mesmo de começar os estudos de arquitetura. E é vendo imagens de Niemeyer que tive desejo de me tornar um arquiteto como ele.<sup>17</sup>

Como não conhecesse o trabalho de Portzamparc, Niemeyer começou a folhear o livro burocrática e silenciosamente. Mas isso durou pouco; logo percebeu que entre as formas da arquitetura do francês e suas própria obra havia uma enorme proximidade. E então, diante de uma foto que destacava um aspecto particularmente niemeyeriano da obra do colega, foi enfático:

– É bonito isto!

#### IV

Como era de se esperar, na obra de Christian de Port-

anachronism (or solipsism, or stubbornness, or ignorance, or self-sufficiency, or cantankerousness, or vulgarity) and more as evidence in favor of the proposition of Modern as an "unfinished project".<sup>16</sup>

Of course, the overcoming of post-modernism undertaken by architects like Portzamparc did not imply a simple return to modernist credo. Especially his understanding of the city was radically diverse from the most widespread version of modern urbanism – with its harsh rejection of traditional streets and blocks. In that sense, as a matter of fact, the abandon of post-modernist aesthetic was a sort of deepening of the contemporary experience. An experience forged either by a first perception of the limits of the Modern Movement, or the subsequent curiosity about its alternative meanings and its unexplored potentialities.

Even so (or just for that reason), the relationship that young architects had with modern masters was characterized by enormous interest and admiration. I witnessed that when, in 1998, I and João Pedro Backheuser escorted Portzamparc to introduce him to Niemeyer. It was an enlightening meeting. The French was visibly nervous; at last, he was going to meet the architect that, as he told us, have been decisive for his choice of architecture; he brought with him a big monographic volume about his own work – a gift to the master. The dedication had been written in Portuguese, and in it Portzamparc asserted that it was looking at images of Niemeyer's buildings that he decided to study architecture – a statement he purposely made public some years later.

As numerous architects of my generation, I started to discover Brazil through the cinema and then through architecture, on photos and books, before even starting the studies of architecture. And it is through the images I saw of Niemeyer that I got the wish of becoming an architect like him..<sup>17</sup>

As he did not know the work of Portzamparc, Niemeyer started to browse the book, quietly and bureaucratically. But that lasted just for a while; he soon remarked that between the forms of the French architect's architecture and his own work there was a striking closeness. Then, staring at a photograph which featured an aspect particularly Niemeyerian in the work of his colleague, he said emphatically:

– This is beautiful!

#### IV

As we might wait for, Niemeyer was not able to see in the works of Christian de Portzamparc nothing more but himself.

zamparc, Niemeyer não foi capaz de ver outra coisa senão a si mesmo. Mas, e Portzamparc, o que viu e ainda hoje vê na obra de Niemeyer, de Reidy, de Costa? Acima de tudo, creio, uma potencialidade – como se os feitos dessa arquitetura pudessem dar lugar a realizações inesperadas, novas, atuais. Nesse sentido, creio que o projeto da Cidade da Música do Rio de Janeiro se pretende didático – exemplar que é de um modo de reprocessar uma certa tradição moderna. O uso extensivo, laborioso e exuberante do concreto armado (expressão do que Portzamparc vê como uma verdadeira “cultura” brasileira do concreto armado); a exaltação do pilotis “brasileiro”; a valorização de uma certa cultura da sombra e, de modo geral, do dado climático como fator determinante da forma; a adequação ao Plano Piloto da Barra da Tijuca, de autoria de Lucio Costa; a aposta renovada em uma arquitetura concebida segundo os princípios da forma compositiva; a crença na força emancipadora da beleza, ou, nos termos de Argan, da conjugação de técnica e beleza – essas e outras características indicam que, como em nenhum outro projeto precedente de sua autoria, Portzamparc quis e pôde demonstrar (graças, bem brasileira-mente, à presença do Estado como agente promotor e de um estadista voluntarioso como idealizador), para bem ou para mal, o que é ainda possível fazer de uma certa herança moderna.

Vem daí, me parece, a dificuldade dos arquitetos brasileiros de lidar com esse projeto. Porque, antes de tudo, ele é fruto de uma desenvoltura para com a tradição da arquitetura moderna brasileira diametralmente oposta da inibição reverente com que nós outros ainda hoje olhamos para o que Abílio Guerra chamou de “a esfinge silenciosa”.<sup>18</sup> Essa desenvoltura tem uma explicação: não é apenas a proximidade mas sobretudo a distância o que aproxima Christian de Portzamparc de Niemeyer, Reidy, Costa. Por maior que seja sua admiração por nossos pais fundadores modernos, aos olhos de Portzamparc eles pertencem a outro tempo. Mais do que a distância temporal, é a percepção de uma crise e do esgotamento (por parcial que seja) de um ideário o que permite a aproximação do arquiteto francês de hoje de seus heróis modernos. O projeto da Cidade da Música do Rio de Janeiro exprime essa distância: a arquitetura moderna brasileira está em seu horizonte, mas a consciência (no caso de Portzamparc, a vivência pessoal) da crise do moderno impede qualquer veleidade, qualquer fantasia de continuidade fluida e não-problemática entre o passado e o presente. A arquitetura moderna brasileira pode ser cultuada, citada, parafraseada, mas o será sempre do ponto de vista da alteridade,

But what has Portzamparc seen in the buildings of Niemeyer, Reidy, Costa? Above all, I think, a potentiality – as if all deeds of that architecture might give place to unexpected realizations, new, up-to-date. In that sense, I believe that the design of Rio’s Cidade da Música wants to be didactical – it exemplifies a way of reprocessing a certain modern tradition. The extended, laborious and exuberant use of concrete (expressing what Portzamparc sees as a true Brazilian “culture” of reinforced concrete); the exaltation of the “Brazilian” pilotis; the valuation of a certain culture of the shadows and, generally, of climate as determinant factor of form; the adequacy to Lucio Costa’s Master Plan of Barra da Tijuca; the renewed bet on an architecture conceived according to the principles of compositional form; the belief in the emancipatory strength of beauty or, in Argan’s terms, of combined technique and beauty – those and other characteristics indicate that, as in any other design of his authorship, Portzamparc wanted and has been able to demonstrate (thanks to the presence of the State as developer and of a voluntaristic statesman as idealizer, in thoroughly Brazilian fashion), for the better or for the worse, what was still possible to do with a certain modern heritage.

From this, it seems to me, derives the uneasiness of Brazilian architects in dealing with this project. Because, above all, it is the by-product of an easiness regarding the tradition of Brazilian Modern Architecture diametrically opposite from the reverential restraint in the way we even now look at what Abílio Guerra has called “the silent sphinx”.<sup>18</sup> This easiness can be explained: it is not just closeness but chiefly distance what approaches Christian de Portzamparc to Niemeyer, Reidy, Costa. As big as can be his esteem for our Modern founding fathers, to the eyes of Portzamparc they belong to another time. More than the temporal detachment, it is the perception of a crisis and the exhaustion (even if partial) of a program which that allows the contemporary French architect to get closer to his Modern heroes. The design of Rio’s Cidade da Música expresses that detachment: Brazilian Modern Architecture is on its horizon, but the conscience (in the case of Portzamparc, personal experience) of the crisis of modernity prevents any illusion, any fantasy of a continuous and unproblematic fluidity between past and present. Brazilian Modern Architecture may be praised, quoted, paraphrased, but that it will be from the point of view of alterity, not of identity. The nervousness of Portzamparc in front of Niemeyer was very understandable: he was not just in front of an idol; he was before a being endowed with a double existence – one which belonged to the present and another, irrevocably to the past.



não da identidade. O nervosismo de Portzamparc diante de Niemeyer era mais que compreensível: não estava apenas diante de um ídolo; estava diante de um ser dotado de uma dupla existência – uma pertencendo ao presente, outra, irremediavelmente, ao passado.

V

Até muito recentemente os arquitetos brasileiros viviam se perguntando o que havia acontecido com a arquitetura moderna brasileira. Constatando a inexpressividade internacional da produção brasileira contemporânea, eles procuravam compreender – estupefatos, atarantados, condoídos – como e em que momento a coisa desandara. Não foram poucos os que localizaram em 1964 a origem do problema.

O prêmio Pritzker atribuído a Paulo Mendes da Rocha restabeleceu o amor próprio e o bem-estar nacionais. Retrospectivamente, foi possível reconstituir o fio condutor que liga o período de ouro da arquitetura moderna brasileira e a produção (uma vez mais, internacionalmente reconhecida) contemporânea. Partindo-se de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, tornou-se possível, agora, chegar – continuamente, coerentemente – a Mendes da Rocha, passando-se, prazenteiramente, por Reidy (este, agora, o elo fundamental) e Artigas. A arquitetura moderna brasileira se mudou para São Paulo. Tudo bem. Continua sempre sendo brasileira. Continua sempre sendo moderna. Continua sempre sendo a mesma.

Não surpreende que nessa narrativa grandiosa, redentora e acima de tudo atávica, não haja (ainda) espaço para a estranha – e invasora – presença da Cidade da Música do Rio de Janeiro.

V

Until very recently Brazilian architects constantly asked themselves what had happened to Brazilian Modern Architecture. Acknowledging the international inexpressiveness of contemporary Brazilian production, they wanted to understand – stupefied, bewildered, commiserating – how and when things got lost. Much more than a few outpointed 1964 as the root of the problem.

The Pritzker Prize given to Paulo Mendes da Rocha reinstated national self-esteem and well-being. Retrospectively, it was possible to recompose the guiding line that links the golden era of Brazilian Modern Architecture and contemporary production (once more internationally valued). Starting from Lucio Costa and Niemeyer it is now possible to arrive – continuously, coherently – to Mendes da Rocha, pleurably passing by Reidy (he is now the fundamental link) and Artigas. Brazilian Modern Architecture has moved to São Paulo. It's all right. It is always Brazilian. It is always Modern. It is always the same.

It is not surprising that in this grandiose tale, redemptory and, above all, atavistic, there is not (yet) space for the strange – and invasive – presence of Rio's City of Music (Cidade da Música do Rio de Janeiro).

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito tendo como base anotações feitas para a conferência "A incômoda beleza da Cidade da Música do Rio de Janeiro", proferida no auditório da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, em 27 de agosto de 2008, no âmbito do II Seminário DOCOMOMO Sul. De modo a explicitar o vínculo entre fala e texto, optei por manter o tom coloquial que marcou minha exposição oral.

<sup>2</sup> PORTZAMPARC, Christian de. *Filiations franco-brésiliennes... Du Rio d'Agache à la Cidade da Música. Brésil France architectures. Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Paris, Éditions du Patrimoine, mai 2006, p. 150.

<sup>3</sup> GUERRA, Abílio. Lucio Costa – modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira. Campinas (SP), Tese de Doutorado, Departamento de História da UNICAMP, fevereiro de 2002. MARTINS, Carlos Alberto F. A constituição da trama historiográfica da arquitetura moderna brasileira, Revista da Pós - número especial: o estudo da história na formação do arquiteto, São Paulo, FAU-USP, s/r. [1994]. PUPPI, Marcelo. Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia. Campinas: Pontes/AAHA/CPHA/IFCH/ UNICAMP, 1998.

<sup>4</sup> Especificamente sobre o lugar dessa arquitetura na historiografia da arquitetura moderna, ver TINEM, Nelci. O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Manufatura, 2002.

<sup>5</sup> LEONÍDIO, Otávio. "Depoimento: em Paris, chez Christian de Portzamparc", [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030_02.asp), novembro de 2002.

<sup>6</sup> Rem Koolhaas, *De Brasília ao futuro, Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990.

<sup>7</sup> BEAUVOIR, Simone. *Les belles images*. Paris: Gallimard, 1966, p. 11.

<sup>8</sup> KOOLHAAS, Rem. Op. cit.

<sup>9</sup> Preciso filmar Brasília, Folha de S.Paulo, São Paulo, 24 agosto 2008, p. C12).

<sup>10</sup> HOLSTON, James. "O espírito de Brasília". In: NOBRE, Ana Luiza et al. Um modo de ser moderno. Lucio Costa é a crítica contemporânea. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 159-177.

<sup>11</sup> LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996. SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alii. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura moderna no Brasil, Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 174.

<sup>13</sup> COSTA, Lucio. *Arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

<sup>14</sup> COSTA, Lucio. "Presença de Le Corbusier". In: \_\_\_\_\_. *Lucio Costa. Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

<sup>15</sup> A cuja obra o Museu de Artes Decorativas de Paris dedica, em 1989, uma retrospectiva intitulada "L'Architecture et la Forêt".

<sup>16</sup> HABERMAS, Jürgen. A modernidade como projeto inacabado, *Arte em Revista*, n. 5, 1987.

<sup>17</sup> PORTZAMPARC, Christian de. Op. cit. 137.

<sup>18</sup> GUERRA, Abílio. A esfinge silêncios, *Jornal de Resenhas, Discurso Editorial/Uspp/Unesp/Folha de S.Paulo*, nº 51, 12 junho 2000, São Paulo, p. 2.

Recebido: agosto/2008.

Aprovado: novembro/2008.

## NOTES

<sup>1</sup> This paper has been written following some notes for the conference "The Troubling Beauty of Rio de Janeiro's City of Music", presented at the Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, the 27th August, 2008, as part of the II DOCOMOMO-Sul Seminar. To make clear the linkage between speech and text, I decided to keep the colloquial tone of my oral presentation.

<sup>2</sup> PORTZAMPARC, Christian de. *Filiations franco-brésiliennes... Du Rio d'Agache à la Cidade da Música. Brésil France architectures. Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Paris, Éditions du Patrimoine, mai 2006, p. 150.

<sup>3</sup> GUERRA, Abílio. Lucio Costa – modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira. Campinas (SP), Tese de Doutorado, Departamento de História da UNICAMP, fevereiro de 2002. MARTINS, Carlos Alberto F. A constituição da trama historiográfica da arquitetura moderna brasileira, *Revista da Pós - número especial: o estudo da história na formação do arquiteto*, São Paulo, FAU-USP, s/r. [1994]. PUPPI, Marcelo. Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia. Campinas: Pontes/ AAHA/ CPHA/ IFCH/ UNICAMP, 1998.

<sup>4</sup> About the place of that architecture in the historiography of Modern architecture, see TINEM, Nelci. O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Manufatura, 2002.

<sup>5</sup> LEONÍDIO, Otávio. "Depoimento: em Paris, chez Christian de Portzamparc", [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030_02.asp), novembro de 2002.

<sup>6</sup> Rem Koolhaas, *De Brasília ao futuro, Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990.

<sup>7</sup> BEAUVOIR, Simone. *Les belles images*. Paris: Gallimard, 1966, p. 11.

<sup>8</sup> KOOLHAAS, Rem. Op. cit.

<sup>9</sup> Preciso filmar Brasília, Folha de S.Paulo, São Paulo, 24 agosto 2008, p. C12).

<sup>10</sup> HOLSTON, James. "O espírito de Brasília". In: NOBRE, Ana Luiza et al. Um modo de ser moderno. Lucio Costa é a crítica contemporânea. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 159-177.

<sup>11</sup> LISSOVSKY, Maurício & SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996. SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alii. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura moderna no Brasil, Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 174.

<sup>13</sup> COSTA, Lucio. *Arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

<sup>14</sup> COSTA, Lucio. "Presença de Le Corbusier". In: \_\_\_\_\_. *Lucio Costa. Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

<sup>15</sup> The Museum of Decorative Arts of Paris dedicates in 1989 a retrospective to the work of Zanine, called "L'architecture et la forêt".

<sup>16</sup> HABERMAS, Jürgen. A modernidade como projeto inacabado, *Arte em Revista*, n. 5, 1987.

<sup>17</sup> PORTZAMPARC, Christian de. Op. cit. 137.

<sup>18</sup> GUERRA, Abílio. A esfinge silêncios, *Jornal de Resenhas, Discurso Editorial/Uspp/Unesp/Folha de S.Paulo*, nº 51, 12 junho 2000, São Paulo, p. 2.

Received: august/2008.

Approved: november/2008.

## ARQTEXTO 13

Jorge Francisco Liernur ORNAMENTO E RACISMO: PRECONCEITOS ANTROPOLÓGICOS EM ADOLF LOOS  
ORNAMENT AND RACISM: ANTHROPOLOGICAL PREJUDICES IN ADOLF LOOS

Humberto Mezzadri MIES NO WEISSENHOF  
MIES AT WEISSENHOF

Cecilia Rodrigues dos Santos AURELIO MARTINEZ FLORES: EXERCÍCIOS DE COLAGEM SOBRE FUNDO BRANCO  
AURELIO MARTINEZ FLORES: COLLAGE EXERCISES ON WHITE GROUND

Angelica Ponzio GIO PONTI E A CASA EQUIPADA  
GIO PONTI E A CASA EQUIPADA

Fernando Diniz Moreira HERZOG & DE MEURON E OS ABRIGOS DECORADOS DE VENTURI & SCOTT BROWN  
HERZOG & DE MEURON AND THE DECORATED SHEDS OF VENTURI & SCOTT BROWN

Lais Bronstein, Andrés Pássaro RUA DE MÃO DUPLA: LEITURAS BERLINENSES DE JOHN HEJDUK E DANIEL LIBESKIND  
TWO-WAY STREET: BERLINEAN READINGS OF JOHN HEJDUK AND DANIEL LIBESKIND

Marcelo Della Giustina, Ricardo Calovi, Carlos Eduardo Comas FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO: A TRANSPARÊNCIA DO CONCRETO  
IBERÊ CAMARGO FOUNDATION: THE TRANSPARENCY OF CONCRETE

William Curtis LINHAS DE INVENÇÃO  
LINES OF INVENTION

Christian de Portzamparc FILIAÇÕES FRANCO-BRASILEIRAS... DO RIO DE AGACHE À CIDADE DA MÚSICA  
FRENCH-BRAZILIAN FILIATIONS... FROM AGACHE'S RIO TO "CIDADE DA MÚSICA"

Otávio Leonídio CIDADE DA MÚSICA DO RIODEJANEIRO: A INVASORA  
RIO DE JANEIRO, CIDADE DA MÚSICA: THE INVADER

Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura

