

A CASA DA MÚSICA E A CIDADE DAS ARTES

Por uma monumentalidade
Guilherme Essvein de Almeida



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA

PROPAR - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

A CASA DA MÚSICA E A CIDADE DAS ARTES: Por uma monumentalidade

Guilherme Essvein de Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAR - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Orientador:

Arquiteto Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre, agosto de 2018.

Ao meu pai, que me apresentou Brasília quando eu tinha dez anos.

Agradecimentos

À Vera Lúcia Essvein, em memória, pelo amor.

Ao Luciano Essvein de Almeida, pelo exemplo.

Ao Claudiomir Teixeira da Silva, pela dedicação.

Ao professor Comas, pela confiança e orientação.

Aos professores Fernando Pérez e Horacio Torrent, pela acolhida em Santiago.

Aos professores Cláudia Cabral e Renato Fiore, pela qualificação.

Ao professor Otávio Leonídio, pela avaliação.

À CAPES, pelos recursos concedidos para estudo no exterior.

A todos os meus professores, especialmente Carlos Hübner, Cláudio Calovi, Edson Mahfuz, Günter Weimer, Luiz Aydos, Nara Machado, Paulo Bicca, Paulo Cesa, Raquel Rodrigues e Renato Menegotto.

A estes colegas, pelas oportunidades: Ana Cé, Enaldo Marques, Geraldo Pagliarini, Marta Peixoto, Paulo Regal, Paulo Ricardo Bregatto, Pery Bennett, Rinaldo Barbosa, Rosalia Fresteiro e Sérgio Marques.

Aos amigos do Chile, pelo amparo, especialmente Andrés Tellez, Claudio Magrini, Daniel Rudoff, Emanuel Giannotti, Fernando Carvajal, Fulvio Rossetti, Igor Fracalossi, Jaqueline Bigorra, Lucía Galaretto, Oscar Zuñiga, Ursula Exss Cid e Ximena Silva.

A estes daqui, pelo suporte: Ana Blanco, Bernardo Medeiros, Bruna Lummertz, Carlos Bahima, Cibele Mateus, Deise Moro, Francis Cassol, João Gallo, Juliane Gomes, Liege Puhl, Marcos Bueno, Renata Ramos, Rodrigo Algayer, Rodrigo Barbieri, Siloé Rey, Tarso Hoffmeister e Tomás Ceitlin.

À Helena Meneghello, pela revisão.

Ao Pedro Biz, pela editoração.

À Ana Paula Pontes, Nora Ferch (OMA) e Anne Herjean (ACDP), pelo material.

Aos meus alunos, pela continuidade.

Resumo

A tese centra-se na análise da Casa da Música do Porto (Rem Koolhaas, 1999-2005) e da Cidade das Artes do Rio de Janeiro (Christian de Portzamparc, 2002-2013), centros culturais municipais ancorados em salas de concertos, concluídos no início deste século por arquitetos da geração dos 1940 operando no estrangeiro. A análise das duas obras é precedida pela contextualização dos seus encargos, incluindo a discussão do interesse na criação de edifícios especiais conceituados como ícones ao invés de monumentos, a discussão dessa distinção, e o exame das estratégias de caracterização associadas aos dois conceitos. Tendo em vista as críticas frequentes a ambos edifícios durante e depois de sua execução, a análise é seguida da avaliação da pertinência do entendimento destas obras como exemplos de acontextualismo e arbitrariedade formal, apoiada na problematização dos conceitos de contexto e arbitrariedade à luz das estratégias de caracterização identificadas nas respectivas análises.

Abstract

The thesis focuses on the analysis of the Casa da Música do Porto (Rem Koolhaas, 1999-2005) and the Cidade das Artes do Rio de Janeiro (Christian de Portzamparc, 2002-2013), municipal cultural centers anchored in concert halls, completed at the beginning of this century by architects of the 1940s operating in the foreign. The analysis of the two buildings is preceded by the contextualization of their commissions, including the discussion of the interest in the creation of special buildings as icons rather than monuments, the discussion of this distinction, and the examination of the strategies of characterization associated to the two concepts. Due to the frequent criticism both buildings suffered with during and after their executions, the analysis is followed by an evaluation of the pertinence of the understanding of these buildings as examples of anti-contextualism and formal arbitrariness, supported by the problematization of the concepts of context and arbitrariness in light of the characterization strategies identified in the respective analyzes.

Sumário

Prólogo	11
Trama	17
1. DOIS ARQUITETOS E DOIS EDIFÍCIOS	19
1a. 1944-1989	19
1b. 1990-2013	23
2. ÍCONES E MONUMENTOS	28
2a. Ícones	28
2b. Monumentos	36
3. UMA CONTINUIDADE inDISFARÇADA	43
3a. O caráter arquitetônico e suas variedades	43
3b. A caracterização, suas estratégias e sua teoria	48
3c. A caracterização como prática moderna	53
3d. A caracterização como prática pós-moderna e contemporânea	58
Casa	69
Casa da Música, Porto Rem Koolhaas/OMA, 1999-2005	
1. ENCARGO	71
1a. Concurso	71
1b. Sítio	73
1c. Programa	75
2. PRECEDENTES	78
2a. Domésticos	78
2b. Clássicos	92
3. RISCOS PRELIMINARES	97
3a. Gênese	97
3b. Projeto de concurso	103
4. DESENVOLVIMENTO	121
4a. Estudo preliminar	121
4b. Anteprojeto	128
5. EXECUÇÃO	142
5a. Construção	142
5b. Projeto construído	145
6. APRECIÇÃO	161

Cidade	175
Cidade das Artes, Rio de Janeiro Christian de Portzamparc/ACDP, 2002-2013	
1. ENCARGO	177
1a. Convite	177
1b. Sítio	178
1c. Programa	180
2. PRECEDENTES	182
2a. Domésticos	182
2b. Clássicos	187
3. RISCOS PRELIMINARES	171
3a. Gênese	171
3b. Estudo preliminar	195
4. DESENVOLVIMENTO	196
4a. Anteprojeto	196
4b. Desenvolvimento	206
5. EXECUÇÃO	222
5a. Construção	222
5b. Projeto construído	226
6. APRECIÇÃO	236
Fortuna	255
1. CRÍTICA	257
1a. Casa da Música	257
1b. Cidade das Artes	269
2. ACONTEXTUALISMO	278
3. ARBITRARIEDADE	285
Epílogo	291
Bibliografia	295
Créditos Imagens	311

Prólogo

Centros culturais municipais ancorados em salas de concertos, a Casa da Música do Porto e a Cidade das Artes do Rio de Janeiro foram projetadas por arquitetos estrangeiros nascidos na década de 1940, e interessados, como o português Álvaro Siza (1933), tanto no legado da arquitetura moderna¹ em geral quanto, em particular, naquele dos brasileiros Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012). Concebida pelo holandês Rem Koolhaas (1944) em 1999 e inaugurada em 2005, a Casa da Música origina-se de concurso. Concebida pelo francês Christian de Portzamparc (1944) em 2002 e inaugurada em 2013, a Cidade das Artes² é resultado de encargo direto. A Casa devia aumentar o atrativo do Porto como capital europeia. A Cidade devia aumentar o atrativo do Rio como cidade global. Ambos os empreendimentos subentendiam a realização de edifícios não apenas monumentais como icônicos de suas cidades, capazes de replicar o sucesso do Museu Guggenheim de Bilbao, concebido pelo americano Frank Gehry em 1991 e inaugurado em 1997.

De evidente semelhança programática, construtiva, temporal e cultural, as duas obras foram objeto de críticas frequentes durante e depois de sua execução. Rejeitando a definição de edifício icônico como um “novo gênero” capaz de substituir rapidamente o monumento, feita pelo crítico britânico Charles Jencks³, a tese avalia a pertinência do entendimento destas obras como exemplos de acontextualismo e arbitrariedade formal, à luz da análise de seus propósitos e projetos. Afinal, como mostrou o arquiteto e crítico brasileiro Carlos Eduardo Comas a propósito do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, a diferenciação de contexto é estratégia chave de assinalação ou caracterização de monumento desde tempos imemoriais⁴. Por sua vez, como concluiu o arquiteto espanhol Rafael Moneo, a arbitrariedade formal aparece ao longo da história da arquitetura como uma condição antes que um problema disciplinar⁵. Ao mesmo tempo, à luz da persistência de conceitos e estratégias próprios, a tese desautoriza o entendimento dessas obras⁶ como exemplos da perda de autonomia da arquitetura face às pressões do capital globalizado.

1 Nesta trabalho utiliza-se o termo “arquitetura moderna” ou “prática moderna” para identificar a produção, sobretudo da primeira metade do século XX, que tem por referencial as primeiras vanguardas artísticas e a obra de arquitetos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Por sua vez, o termo “arquitetura pós-moderna” ou “prática pós-moderna” refere-se à produção de arquitetos como Aldo Rossi, Robert Venturi e Charles Moore, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, caracterizada por uma crítica à “arquitetura moderna” que se dá através da valorização de pressupostos formais da arquitetura clássica e de aspectos contextuais. O termo “arquitetura desconstrutivista” designa a produção de arquitetos como Frank Gehry, Rem Koolhaas e Bernard Tschumi a partir do final da década de 1980, que representa justamente uma crítica aos excessos de literalidade e contextualismo da “arquitetura pós-moderna”. Por fim, define-se aqui “arquitetura contemporânea” como todas as tendências da arquitetura culta a partir do início da década de 1990, aí inserido o desenvolvimento da “arquitetura desconstrutivista”.

2 Ainda que originalmente nomeada Cidade da Música do Rio de Janeiro, por uma questão de coesão textual será utilizado seu título definitivo, Cidade das Artes, em todo o texto. Salvo nas citações em que porventura tenha sido nomeada de acordo com seu título original.

3 Ver JENCKS, Charles. **The Iconic Building: the power of enigma**. Londres: Frances Lincoln, 2005 (A) e JENCKS, Charles. **The iconic building is here to stay**. In: *City*, vol. 10, n.1, abril de 2006, pg. 3-20 (B).

4 Ver COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Protótipo e Monumento, Um Ministério, O Ministério**. São Paulo: Projeto, n. 102, 1987.

5 Ver MONEO, Rafael. **Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura**. Texto lido na recepção pública de Rafael Moneo na Real Academia de Belas Artes de San Fernando no dia 15 de janeiro de 2005. Madrid: Real Academia de Belas Artes de San Fernando, 2005.

6 É oportuno salientar que a tese não se centra nos edifícios icônicos em geral, mas particularmente nos dois casos

O trabalho se organiza em quatro capítulos, alimentados pelo acesso a fontes primárias sobre os dois edifícios, material iconográfico em parte inédito fornecido pelos escritórios de Koolhaas e de Portzamparc, assim como visitas às duas obras e por pesquisa bibliográfica intensiva, com especial atenção aos textos de Comas, que constituem leitura original a respeito da obra da geração de Costa e Niemeyer à luz da teoria acadêmica⁷.

O primeiro capítulo, Trama, inicia enquadrando Koolhaas e Portzamparc na conjuntura disciplinar do último quarto do século XX, evidenciando as ligações profissionais entre estes arquitetos. A seguir, discute os conceitos de ícone e monumento, a relação entre ambos, e a contribuição do Museu Guggenheim de Bilbao para essa discussão. Por fim, evidencia-se a continuidade operativa dos conceitos acadêmicos de caráter e composição nos edifícios monumentais e icônicos do século XX. O segundo capítulo, Casa, começa apresentando o histórico do concurso da Casa da Música, o exame do sítio e a pormenorização do programa. Segue-se a identificação e análise de precedentes relevantes, salas de concertos canônicas do século XIX e XX e projetos do próprio Koolhaas. Por fim, descrevem-se as distintas fases de projeto e execução da obra e apreciam-se as estratégias de caracterização adotadas.

O terceiro capítulo, Cidade, análogo ao segundo, detalha as circunstâncias em que Portzamparc é convidado para projetar a então Cidade da Música, examina o sítio e pormenoriza o programa. Segue-se a identificação e análise de precedentes relevantes, salas de concertos canônicas do século XIX e XX e projetos do próprio Portzamparc. Por fim, descrevem-se as distintas fases de projeto e execução da obra e apreciam-se as estratégias de caracterização adotadas. O quarto e último capítulo, Fortuna, apresenta a fortuna crítica das duas obras e problematiza os conceitos de contexto e arbitrariedade tendo em vista a análise precedente e as opiniões elencadas, evidenciando o reprocessamento da tradição moderna pela arquitetura contemporânea, com particular atenção à contribuição luso-brasileira.

selecionados. Tampouco, no histórico da tipologia de salas de concertos.

⁷ Ver COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro**. In: **Revista Gávea** n° 11, abril de 1994 (A). Também COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**. Tese de doutorado. Universidade de Paris VIII, 2002 (B).

Trama

Sim! A herança é uma coisa que descobri. Lembro-me de uma conversa antiga com Rem Koolhaas: contei a ele que, brincando, descobri que, aos 14 anos, queria ser arquiteto brasileiro! Havia as imagens de Brasília, da Pampulha, absolutamente extraordinárias para um garoto.

Christian de Portzamparc

Não me lembro bem como encontrei, em 1956, uma matéria sobre a nova Brasília em uma edição da revista TIME. Eu tinha 11 anos. O artigo revelou a existência futura de uma cidade, exatamente no centro do país; um sonho de uma cidade que logo se tornaria realidade. Decidi naquele momento me tornar um arquiteto. Não somente um arquiteto, mas um arquiteto brasileiro.

Rem Koolhaas

1. DOIS ARQUITETOS E DOIS EDIFÍCIOS

1a. 1944 - 1989

Christian de Portzamparc e Remment Koolhaas nasceram em 1944, em 9 de maio e 17 de novembro respectivamente.



T001. Torre Verde. Marne-la-Vallée.
Christian de Portzamparc, 1971-1974.

Portzamparc é arquiteto francês, ainda que tenha nascido em Casablanca, no Marrocos, devido às circunstâncias da segunda guerra mundial⁸. Seu apreço pela pintura o levou à arquitetura ainda jovem, interessando-se primeiramente pelos desenhos de Le Corbusier e depois pelos edifícios de Niemeyer. Brasília e Pampulha são frequentemente citadas como obras referentes para sua formação, confessando que desde os 14 anos “queria ser arquiteto brasileiro”⁹. Sendo assim, entre 1962 e 1969 estudou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris. Além da declarada estima pela arquitetura moderna brasileira, sobretudo pela geração de Niemeyer, Portzamparc divide com Koolhaas o apreço pela cidade de Nova York, onde residiu por nove meses durante sua formação acadêmica, em 1966. O período de residência na metrópole norte americana foi um momento de reflexão pessoal sobre a disciplina, particularmente sobre os problemas relacionados à tradição da arquitetura moderna. Sua primeira obra construída é um marco urbano situado em cruzamento rodoviário na cidade francesa de Marne-la-Vallée: a Torre Verde (1971-74), uma caixa d’água monumental cuja fisionomia remete à Torre de Babel (T001).

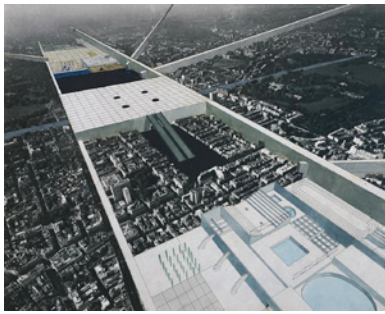
Koolhaas, embora holandês de Rotterdam, residiu parte da infância em Jakarta, na Indonésia, por consequência de oportunidade profissional oferecida a seu pai¹⁰, entre 1952 e 1956. Após breve passagem pelo Brasil junto de sua família, aos doze anos retornou para a Holanda, em Amsterdam. Assim como para Portzamparc, o projeto de Brasília teve grande importância para Koolhaas, despertando nele o desejo de se tornar “não somente um arquiteto, mas um arquiteto brasileiro”¹¹, ao ler a matéria sobre a futura capital brasileira na revista TIME, aos 11 anos. Sendo assim, de 1968 a 1973, estudou na *Architectural Association* em Londres, depois de ter trabalhado como jornalista e cineasta, seguindo o caminho paterno. Completou sua formação em Nova York, na universidade de Cornell, entre 1972 e 1973, período em que escreveu *Delirious New York* e também colaborou com Oswald Mathias Ungers nas universidades de Columbia e da Califórnia. Em 1975 funda o *Office for Metropolitan Architecture*, junto com Madelon

8 Seu pai era oficial do exército francês e estava preparando o desembarque dos “Aliados” no sul da França. Sua mãe refugiou-se em Casablanca, onde permaneceu por praticamente dois anos, retornando em 1945 com o recém nascido Christian para a França.

9 PORTZAMPARC, Christian. **Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 71.

10 Anton Koolhaas, cineasta e romancista, foi convidado a participar de um programa cultural naquele país. O pai de Rem Koolhaas era engajado politicamente na causa da autonomia da Indonésia em relação à colonização holandesa, daí o convite.

11 KOOLHAAS, Rem. **Brasília por Rem Koolhaas**. In: **Revista Centro**, 2016. Disponível em: www.revistacentro.org. Acesso em: janeiro de 2017. Texto escrito originalmente em holandês por Koolhaas a partir de sua primeira visita a Brasília, ocorrida em agosto de 2011. Tradução de Eline Ostyn. Revisão e Edição por Gabriel Kogan e Rodrigo Villela. Ver também **Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro**. In: **Revista Projeto**, n. 133, 1990, pg. 34-39. Entrevista conduzida por Juliette van der Meijden.



T002. *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip*. Londres. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, com Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, 1972. Projeto.

Vriesendorp, que viria a se tornar sua esposa, Zoe e Elia Zenghelis, que havia sido seu professor na *Architectural Association*. Seu primeiro projeto problematiza o papel da arquitetura em relação à cidade e à história, uma intervenção fantástica em Londres: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* (1972), dois planos paralelos monumentais inspirados no Muro de Berlin (T002).

Em 1978, ano de publicação de *Delirious New York*, trabalhos de ambos são apresentados no catálogo da exposição *Architecture Rationnelle*¹², a qual tinha como tema a “reconstrução da cidade europeia”. Neste contexto, ainda que Portzamparc e Koolhaas não tenham participado, pode-se mencionar outra exposição realizada no mesmo ano, a *Roma Interrotta*¹³, elenco de doze intervenções urbanas hipotéticas para a cidade (T003). Roma era apresentada como modelo urbano alternativo ao ideário da cidade moderna, sendo particularmente importante neste sentido a publicação de *Collage City*¹⁴, também de 1978. Os temas tratados por Colin Rowe e Fred Koeter iam ao encontro dos abordados por autores como Robert Venturi, Aldo Rossi, Jane Jacobs e os irmãos Krier, sobretudo aqueles referentes ao papel da arquitetura em relação à cidade e à história. A conjuntura disciplinar do último quarto do século XX propunha estes dois temas como críticas ao modernismo, por seu suposto desprezo pelo contexto urbano pré-existente e pela história da arquitetura.

T003. *Roma Interrotta*. Propostas de Robert Venturi e Aldo Rossi, 1978.



O ano de 1979 marca a consagração internacional de Philip Johnson ao receber o primeiro Pritzker, prêmio que veio a exercer papel fundamental na consolidação de uma conjuntura baseada nos chamados “*starchitects*”¹⁵. Dentre uma maioria de edifícios pós-modernos, sua residência em New Canaan, a Casa de Vidro (1945-49), foi selecionada

12 DELEVOY, Robert-L; VIDLER, Anthony et al. **Architecture Rationnelle: La Reconstruction de la Ville Européenne**. Bruxelas: Éditions des Archives d’architecture moderne, 1978. Os trabalhos publicados são a Torre Verde (1971-74) de Portzamparc, pg. 73-76, e Remodelação da Roosevelt Island, Nova York (1975), de Rem Koolhaas, pg. 112-114.

13 *Roma Interrotta*, exposição organizada no Encontro Internacional de Arte, Roma, maio - junho de 1978. Trata-se de exercício, no qual doze renomados arquitetos e críticos contemporâneos propuseram intervenções urbanas hipotéticas para serem implantadas na Roma papal do século XVIII, aquela ilustrada por Giambattista Nolli em 1748. Participaram os arquitetos Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Robert Krier, Aldo Rossi e Leon Krier. O catálogo original da exposição apresenta texto do então prefeito de Roma e crítico de arte Giulio Carlo Argan e ensaio do arquiteto e historiador da arquitetura norueguês Christian Norberg-Schulz sobre o “*Genius Loci de Roma*”. Os projetos foram republicados recentemente em BETSKY, Aaron, LONARDI, Graziella, GUCCIONE, Margherita. **Roma interrotta (Rome Interrupted): Twelve Interventions on the Nolli’s Plan of Rome**. Monza: Johan & Levi, 2015.

14 ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Londres: Cambridge, The MIT Press, 1978.

15 O termo “*starchitect*” é largamente utilizado pela crítica e denomina os chamados “arquitetos celebridades”, cujos nomes associam-se a autoria de determinadas obras como “grifes”. Fazem parte do “*star system*”, delimitando um circuito bastante restrito de profissionais, como Norman Foster, Frank Gehry e Santiago Calatrava, por exemplo.



T004. Conjunto habitacional *Les Hautes Formes*. Paris. Christian de Portzamparc, 1975-1979.



T005. Teatro de Dança da Holanda. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.



T006. Proposta OMA para Bienal de Veneza. Veneza. Rem Koolhaas/OMA, 1980.

pelo júri como notável exemplar do conjunto de sua obra. Ressalte-se a explicitação de referências históricas realizada em memória por Johnson à respeito deste edifício de filiação moderna¹⁶, indo de encontro com o discurso corrente de que tal tradição desprezaria a história em função do progresso. Esta postura adotada por Johnson na residência em New Canaan pode também ser observada em obras de arquitetos como Le Corbusier e Mies van der Rohe, sabidas são as referências, muito embora não literais, à história da arquitetura em muitos de seus edifícios¹⁷. No contexto brasileiro, Lucio Costa é o mais credenciado representante desta atitude frente ao legado da arquitetura tradicional, ilustrada, por exemplo, na memória descritiva do Plano Piloto de Brasília¹⁸, de 1956.

Ainda em 1979, Portzamparc ganhou certo reconhecimento com a finalização do conjunto habitacional *Les Hautes Formes* (1975-79), em Paris, operação urbana em contexto consolidado, fruto de um concurso ocorrido em 1975 (T004). Esta obra foi a oportunidade de materializar o conceito de “quadra aberta”¹⁹ desenvolvido pelo arquiteto, caracterizado pelo reordenamento da densidade edilícia tendo em vista potencializar relações entre construções e espaço aberto. Este projeto era uma alternativa ao urbanismo moderno, aproximando-se das preocupações daquela época de como a arquitetura poderia responder de modo positivo a tecidos urbanos consolidados.

Embora Koolhaas já tivesse alcançado prestígio pela publicação de *Delirious New York* e por certa repercussão do projeto de concurso para ampliação do Parlamento Holandês (1978), foi em 1980 que recebeu seu primeiro grande encargo, o Teatro de Dança da Holanda (1980-87), que seria erigido na cidade de Haia (T005)²⁰. Originalmente concebido para outro sítio, em sua implantação definitiva o edifício insere-se entre um hotel e uma sala de concertos, sendo que a linguagem adotada distancia-se dos excessos de literalidade geralmente encontrados na produção de seus contemporâneos, como também distancia-se a proposta do OMA para a Bienal de Veneza ocorrida ainda em 1980, único exemplar de filiação moderna da exposição (T006).

Maior projeção de ambos ocorre ao longo da década de 1980, particularmente pelo envolvimento em importantes encargos e concursos internacionais. Portzamparc foi finalista no concurso para a Ópera da Bastilha (1983), Paris, e venceu o da Escola de Dança da Ópera de Paris (1983-87), Nanterre, ambos na França. Contudo, foi o concurso

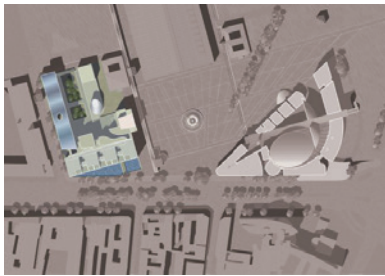
16 Ver WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey. **Philip Johnson: the Glass House**. Nova York: Pantheon Books, 1993.

17 ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Londres: Mit Press, 1976. Nesta compilação de ensaios interessa, além da célebre relação comparativa entre Andrea Palladio e Le Corbusier, os textos *Manneirism and Modern Architecture* I e II, nos quais Rowe observa relação de Palladio com a produção americana de Mies van der Rohe e a possível instauração de um “Neopalladianismo” decorrente desta.

18 COSTA, Lucio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1991. Lucio evidencia tanto relações com uma “técnica milenar de terraplenos” quanto à vinculação com a “arquitetura mais remota da antiguidade” na proposta para Praça dos Três Poderes, cuja geometria em triângulo equilátero corresponde à autonomia dos três poderes da república brasileira.

19 Mais conhecido por *Open Block* ou *L’ilot Ouvert*. Ver PORTZAMPARC, Christian. **Open Block: Christian De Portzamparc**. Varsóvia: Archives d’Architecture Modern, 2010.

20 Curiosamente, um dos sócios de Koolhaas, em comemoração deste primeiro grande encargo do OMA, viajou ao Brasil e foi assassinado ao visitar o Pedregulho (1950-65), célebre projeto de habitação social de autoria de Affonso Eduardo Reidy no Rio de Janeiro.



T007. Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995.



T008. Villa dall'Ava. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1984-91.



T009. Exposição *Deconstructivist Architecture*. MoMA, Nova York. Philip Johnson, Mark Wigley e Frederieke Taylor, 1988.



T010. Sede do banco *Crédit Lyonnais*. Lille. Christian de Portzamparc, 1991-1995.

para a Cidade da Música (1984-95), sala sinfônica destinada ao parque de La Vilette em Paris, que sedimentou o prestígio internacional de Portzamparc quando este teve seu projeto classificado em primeiro lugar (T007). Já por parte de Koolhaas, além do importante encargo do Teatro de Dança da Holanda, o projeto de concurso para o parque de La Vilette em Paris (1982-83) teve considerável repercussão, ainda que não tenha sido classificado em primeiro lugar. Entretanto, foi a residência dall'Ava (1984-91), para o subúrbio de Paris, que viria tornar-se uma de suas obras mais notáveis (T008)²¹.

A produção de determinados arquitetos, particularmente aqueles da geração da década de 1940, aí inseridos Portzamparc e Koolhaas, sinaliza um renovado interesse pela tradição da arquitetura moderna, muito embora aparentemente à parte de seu viés progressista. Ainda que de uma geração anterior, cabe menção neste contexto a produção de Peter Eisenman, cujos experimentos baseados nos pressupostos formais da arquitetura moderna vinham sendo realizados desde a década de 1960. Sabida é a importância de Eisenman e sua relação com a filosofia de Jacques Derrida para o desenvolvimento do que veio a denominar-se “Arquitetura Desconstrutivista”, tendência caracterizada sobretudo pela fragmentação compositiva. Neste sentido, a exposição “*Deconstructivist Architecture*” ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1988 e organizada por Philip Johnson, Mark Wigley e Frederieke Taylor, teve grande importância na repercussão e afirmação desta tendência, expondo trabalhos não só de Koolhaas como também dos arquitetos Frank Gehry, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi e do escritório Coop Himmelb(l)au²² (T009).

Um ano depois, em 1989, que marca a queda do muro de Berlim, Portzamparc e Koolhaas são convidados a participar de um projeto para um bairro residencial de autoria do arquiteto Arata Isozaki, na cidade japonesa de Fukuoka. Foi oferecido o encargo de habitações coletivas experimentais para seis arquitetos de renome, que tivessem de algum modo contribuído para a renovação deste programa²³. Contudo, ainda que tenham realizado projetos para o mesmo contexto, como nos casos do Parque de La Vilette e neste de Fukuoka, foi no projeto do *Euralille*, complexo comercial-cultural para cidade francesa de Lille, que ambos vieram a trabalhar de fato juntos. O plano diretor foi desenvolvido pelo OMA ainda em 1989, e Portzamparc viria a erigir no local, dois anos depois, uma torre destinada a sede de um banco (T010).

21 Além dos citados, cabe mencionar outros projetos desta década, de autoria tanto de Portzamparc quanto de Koolhaas. Do primeiro, o Café Beaubourg (1985-87), a Boutique Ungaro (1988-89), o Museu Bourdelle (1988-90), todos em Paris, e a proposta de concurso para um hotel na EuroDisney (1988), em Marne-la-Vallée. Do segundo, *De Bol* (1985), Rotterdam, *Kunsthal* (1987-92), Rotterdam, *Sea Terminal* (1988), Zeebrugge, hotel EuroDisney (1988) e *Très Grande Bibliothèque* (1989).

22 As relações eram próximas: Hadid havia sido aluna de Koolhaas e se tornou sua sócia, quando o OMA mudou sua sede de Rotterdam para Londres, em 1980. Com Eisenman, Koolhaas conviveu de 1973 a 1979, quando participou do *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), nos Estados Unidos.

23 Neste sentido, Portzamparc havia se notabilizado pela intervenção na rua *Hautes Formes*, em Paris (1975-79), e Koolhaas por plano diretor envolvendo residências coletivas, em Amsterdam, o IJ-plein (1981-87). Além dos dois, participaram Osamu Ishiyama, Oscar Tusquêts, Marc Mack e Steven Holl. A proposta de Christian foi denominada *Nexus II* (1989-91) e de Rem, *Nexus World Housing* (1989-91).

1b. 1990 - 2013

A década de 1990 marca tanto a aclamação pública dos dois arquitetos, pela conclusão de importantes obras e obtenção de prêmios internacionais, quanto a emergência dos “edifícios icônicos”, na esteira do sucesso alcançado pelo Museu Guggenheim de Bilbao (1991-97), projeto de autoria do arquiteto norte americano Frank Gehry. Este havia ganhado o Pritzker ainda em 1989, de certo modo sedimentando um direcionamento disciplinar já apontado pela exposição “Arquitetura Descontrutivista”, na qual foi um dos participantes no ano anterior.

Em 1994 Portzamparc recebe o Pritzker, tonando-se o primeiro arquiteto francês a ganhar o prêmio, à época com 50 anos. Dentre os jurados estava Gehry como arquiteto já laureado, e na ocasião foi destacada a habilidade de Portzamparc em associar a herança *Beaux-Arts* com uma sensibilidade contemporânea, observada a exuberância formal de suas obras. Bill Lacy, secretário executivo da premiação, assim se pronunciou em seu discurso, evidenciando não só a estreita relação do arquiteto com projetos de obras relacionadas com a música, como também seu vínculo dialético com a tradição da arquitetura moderna:

This past spring, the jury toured, as they have in the last several years, various parts of the world, to look at buildings by prominent architects, because that's really the only way you can experience architecture, by looking at it and walking through it. And we had the opportunity to see projects in Paris by tonight's *Pritzker Prize* winner, Christian de Portzamparc. Many of us had seen his work on other visits, had experienced firsthand those remarkable spaces and forms which he created in his School of Dance and City of Music. But no photograph or slide can really convey the feeling of actually walking through a Portzamparc building. It is, to use a very tired musical analogy, like strolling through a symphony of spaces, solids and voids, always with a well-composed three-dimensional view ahead, above, and to either side. Portzamparc's architecture has been called: “iconoclastic, idiosyncratic and lyrical...” by *Time* magazine; “an urban synthesis of modern and traditional forms...” by the *New York Times*; “fifties modern and streamline,” by the *Boston Globe*. And our own jury member, Ada Louise Huxtable, describes his work as “a joyful architecture, which leaves the rigidity of modernism and the cartoonish decoration of post-modernism far behind.”

Later, on that same tour, after leaving Paris, we made a nostalgic detour to visit a modest chapel at Ronchamp. It is an iconic building that is at once small and monumental, and at least for architects, always magical.

It was designed by another Frenchman, Le Corbusier, whose built works, though relatively few in number, have inspired generations of architects the world over,

including a young architect named Christian de Portzamparc.²⁴

Dentre as obras destacadas pelo júri estavam a Torre Verde (1971-74), o conjunto *Hautes Formes* (1975-79), a Escola de Dança para a Ópera de Paris (1983-87), os edifícios residenciais em Fukuoka (1989-91) e a Cidade da Música (1984-95), cuja edificação destinada à sede da orquestra sinfônica de Paris havia sido inaugurada no ano de 1990²⁵. O edifício que abrigaria a sala sinfônica propriamente dita viria a ser inaugurado um ano depois da premiação. Em seu pronunciamento, Portzamparc afirma que:

My generation is the generation that inherited, when beginning to work, the great problematical legacy of this Modern Movement:

On the one hand, it has been a humanist ethic of building, and an extraordinary new architectural sensitivity, accorded to our time, that marked the century. And on the other hand, a failure to comprehend the wealth of the urban phenomenon, its history and its future.

So this was a great architectural vision in a way, which supported a poor urban vision in another way. This is the way it appeared to us in Europe. And I know it's probably very different here. The universal grid of all American cities has been able to welcome easily every change in architectural forms. But as you know, if you have been in Europe, it has been completely different. Our cities are so marked by history. Each piece of the territory has a special form, which is narrated from centuries, and the arrival in the modern world has been a violent event.²⁶

E evidencia que a diretriz de sua obra é a construção da cidade contemporânea a partir deste legado:

This is facing all that, at this time, that I realized exactly why I wanted to build. And forgetting lessons and theories, I began to experiment how a modern architecture could drive to a new urban vision, accorded to our time, not coming back to the past.

Ever since, my work has always considered buildings as providing outside and inside places rather than as objects, even beautiful, providing places. This is what everybody needs and feels. And everybody feels it sometime, even if they are not prepared to appreciate architecture.

So it is a bit like if I was always working on interiors: outside interiors, inside interiors. I wonder if this approach

24 Discurso de Bill Lacy na cerimônia de entrega do prêmio a Portzamparc, ocorrida em 1994 nos Estados Unidos, na cidade de Indiana, no edifício Commons Centre (1973), de autoria do arquiteto Cesar Pelli. Disponível em: www.pritzkerprize.com. Acesso em: julho de 2016.

25 Cabe menção a outros importantes projetos e obras de Portzamparc que antecedem o encargo da Cidade das Artes, como a sede do banco *Credit Lyonnais* (1991-95), no Euralille, projeto para Escola Municipal de Belas Artes de Paris (1991), projeto do Centro de Convenções em Nara (1992), Tribunal de Justiça de Grasse (1993-99), ampliação do Palácio do Congresso de Paris (1994-99), Torre LVMH em Nova York (1995-99) e Embaixada da França em Berlim (1997-2003) e projeto para Biblioteca do Québec (2000).

26 Discurso de Christian por ocasião da cerimônia do Pritzker, 1994. Disponível em: www.pritzkerprize.com. Acesso em: julho de 2016.

that I never expressed this way before, is not another reason we understand so well with Elizabeth.

I see the outside, the city, as a vast collective interior, to be given a rhythm, transformed, and lived in. I think that we, all architects, have to answer to the crisis in urban thinking that characterized our day and age. I am sure that this prize will help me a lot to be more convincing on this subject.²⁷

Por outro lado, ainda que já estivesse sedimentada sua fama internacional, Koolhaas só viria receber o Pritzker no ano 2000, tornando-se o primeiro arquiteto holandês a ganhar o prêmio, aos 56 anos. Em sua indicação foi destacado sobretudo seu intento de redefinir o papel da arquitetura frente à situação cultural contemporânea. Thomas Pritzker, presidente da fundação que organiza o prêmio, chamou a atenção para a filiação moderna de Koolhaas, cuja obra já havia sido exposta duas vezes em retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York²⁸. O anúncio também sinalizou sua contribuição teórica, pelas publicações de *Delirious New York* (1978) e *S, M, L, XL* (1995). Dentre as obras selecionadas estavam o Teatro de Dança da Holanda (1980-87), o conjunto habitacional em Fukuoka (1989-91), a residência dall'Ava (1984-91), a Casa Holandesa (1992-95), o *Kunsthall* (1987-92), o centro de convenções no *Euralille* (1990-94), o *Educatorium* (1992-95) e a Casa em Bordeaux (1994-98)²⁹.

Em seu pronunciamento, Koolhaas realizou um breve diagnóstico da situação disciplinar da virada do último século. Em síntese, advogava pela reinserção da arquitetura no campo maior da sociedade, da política e da cultura, através do reordenamento de seus objetivos frente às reais demandas de uma sociedade baseada na economia de mercado. Reiterou uma visão pessimista da arquitetura como disciplina autônoma, apontando que ainda na década de 1950,

[...] the architectural scene was not about a unique individual, the genius, but about the group, the movement. There was no scene. There was an architectural world. Architecture was not about the largest possible difference, but about the subtleties that could be developed within a narrow range of similarities within the generic. Architecture was a continuum that ended with urbanism. A house was seen as a small city. The city was seen as a huge house. This kind of architecture saw itself as ideological. Its politics stretched all the way from socialism to communism and all the points in between. Great themes were adopted from beyond architecture,

27 Idem. Elizabeth de Portzamparc, arquiteta brasileira nascida no Rio de Janeiro, é esposa de Christian desde 1982. Os dois se conheceram em Paris ainda na década de 1980, quando faziam parte de um mesmo círculo intelectual interessado em estudos urbanísticos.

28 Uma delas seria a própria *Deconstructivist Architecture*, de 23 de junho a 30 de agosto de 1988, organizada por Philip Johnson, Mark Wigley e Frederieke Taylor. Outra a *Thresholds/O.M.A. at MoMA: Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, de 3 de Novembro de 1994 a 31 de janeiro de 1995, organizada por Terence Riley.

29 São também importantes alguns projetos e obras de Koolhaas que antecedem o encargo da Casa da Música, como o Centro de Convenções de Agadir (1990), Bibliotecas em Jussieu (1992), Centro de Artes Performáticas de Miami (1994), Teatro Luxor em Rotterdam (1996), intervenção no Instituto de Tecnologia McCormick em Chicago (1997-2003), Embaixada da Holanda em Berlim (1997-2003) e residência Y2K (1998).

T011. Museu Guggenheim. Bilbao. Frank Gehry, 1991-97.



T012. Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005.



not from the imagination of the individual architect's brain. Architects were secure in their alignment with what was then called society, something that was imagined and could be fabricated.³⁰

E conclui que a conjuntura presente é distinta, definindo-a como corolário da sociedade de consumo:

The system is final: the market economy. We work in a post-ideological era and for lack of support we have abandoned the city or any more general issues. The themes we invent and sustain are our private mythologies, our specializations. We have no discourse about territorial organization, no discourse about settlement or human co-existence. At best our work brilliantly explores and exploits a series of unique conditions.

[...] In the past three years, brick and mortar have evolved to click and mortar. Retail has become e-tail and we cannot exaggerate the importance of those things enough. Compared to the occasional brilliance of architecture now, the domain of the virtual has asserted itself with a wild and messy abandon and is proliferating at a speed that we can only dream of. For the first time in decades, and maybe in millennia, we architects have a very strong and fundamental competition.³¹

30 Discurso de Koolhaas na cerimônia do Pritzker, ocorrida no sítio arqueológico da cidade de Jerusalém, Israel, em 29 de maio de 2000. Disponível em: www.pritzkerprize.com. Acesso em: julho de 2016.

31 Idem.



T013. Biblioteca de Seattle. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2004.



T014. *De Citadel*. Almere. Christian de Portzamparc, 2000-2006.



T015. Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2005.



T016. Cidade da Música/Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc, 2002-2013.

Esta situação disciplinar caracteriza o fenômeno denominado “Efeito Bilbao”, surgido a partir do sucesso midiático alcançado pela construção do Museu Guggenheim³² (T011). Tal conjuntura é determinada pela apropriação dos chamados “Edifícios Icônicos”³³, por parte de instituições corporativas ou governamentais, no intuito de promover o *marketing* de determinadas empresas ou cidades. O edifício icônico caracteriza-se frente ao contexto urbano como obra especial, composto sobretudo por formas consideradas extravagantes e esculturais, sendo necessariamente de autoria de “arquitetos celebridades”. O “Efeito Bilbao” está circunscrito na conjuntura da virada do último século, especialmente entre os anos de 1997 e 2008, que marcam, respectivamente, a inauguração do museu e a instauração de uma crise econômica mundial³⁴.

As obras da Filarmônica de Luxemburgo (1997-2005), de Portzamparc, e da Biblioteca de Seattle (1999-2004), de Koolhaas, podem ser inscritas dentro desta conjuntura (T012, T013). À época, ambos os arquitetos também trabalhavam em um projeto que envolvia o mesmo contexto, o centro da cidade holandesa de Almere, cujo plano de requalificação urbana havia sido desenvolvido por Koolhaas, em 1994. Este ofereceu a Portzamparc o encargo de um dos principais edifícios da cidade, o *De Citadel* (2000-06), centro comercial-habitacional localizado ao lado do *Almere Block*, complexo de cinemas cujo projeto é do Koolhaas (1999-2004). O arquiteto francês assim define seu projeto para Almere: *sur une partition écrite par Rem Koolhaas, une interprétation par Christian Portzamparc*³⁵ (T014).

Foi justamente nesta conjuntura que foram demandados os encargos da Casa da Música (1999-2005) e da Cidade das Artes (2002-13), obras que visavam caracterizar o Porto e o Rio de Janeiro como cidades globalizadas do novo milênio (T015, T016). Por um lado, Koolhaas, que viria a receber o Pritzker meses depois do encargo, era o grande pensador da arquitetura contemporânea. Por outro, Portzamparc, além de já consagrado com o Pritzker, era arquiteto especialista em projetos de salas sinfônicas.

Os dois declaradamente queriam ser “arquitetos brasileiros”, e passaram a ter encargos em contexto luso-brasileiro. Os dois edifícios teriam o mesmo programa, caracterizados por serem especiais frente ao contexto urbano e definidos como ícones ao invés de monumentos.

32 Outra importante obra de Gehry que interessa como precedente dos casos a serem analisados é a Sala de Concertos Disney (1987-2003), em Los Angeles.

33 Segundo JENCKS, 2005 e 2006, op. cit. 3 (A e B).

34 A construção de importantes equipamentos culturais vinha sendo realizada na Europa desde a década de 1970, sobretudo museus, sendo o Centro Georges Pompidou (1971-77) e a remodelação do Museu do Louvre (1983-93), ambos em Paris, exemplares paradigmáticos.

35 Uma partitura escrita por Rem Koolhaas e interpretada por Christian de Portzamparc. Tradução livre.

2. ÍCONES E MONUMENTOS

2a. Ícones

Ícone deriva da palavra grega *eikōn*, a qual significa imagem, semelhança ou representação³⁶. Na tradição religiosa ocidental, define-se ícone como representação artística de personagem ou cena sagrada, considerado ele mesmo objeto de culto. Ícone pode também referir-se à pessoa ou coisa digna de idolatria ou reverência, e à pessoa ou coisa representativa de uma sociedade, uma geração, um grupo, uma atitude, um lugar. Na frase “o museu Guggenheim é um ícone de Bilbao”, ícone equivale a símbolo, tanto na linguagem corrente quanto no campo da semiótica, fundada por Charles Peirce³⁷. Neste último, símbolo é um dos três tipos de signo, aquele que se constituiu pelo uso ou convenção e não pela relação de similaridade física com o objeto que representa. No mesmo campo, ícone é outro tipo de signo, aquele que se constituiu pela imitação, e apresenta relação de similaridade física com o objeto a que se refere, enquanto índice é o signo que se constituiu por correlação, e aponta para o seu referente. A definição semiótica de ícone contradiz sua acepção corrente de símbolo, embora Peirce observe que um signo possa ser simultaneamente um símbolo e um ícone, ou símbolo, ícone e índice³⁸. Em outro campo, o da computação, ícone é um elemento gráfico que representa um objeto, comando ou aplicativo no ambiente de um sistema operacional, classificável enquanto signo como ícone e/ou índice.

Aaron Betsky (1958), crítico de arquitetura norte americano, abordou o tema pioneiramente no catálogo da exposição *Icons: Magnets of Meaning*³⁹. Publicado no ano de inauguração do Guggenheim de Bilbao, embora provavelmente escrito um a dois anos antes em função da preparação da exposição, o livro identifica doze ícones que Betsky considera representativos do capitalismo globalizado, cada qual tratado em um breve capítulo independente⁴⁰. São sete bens de consumo, dois elementos gráficos e duas obras de arquitetura - o Hotel Luxor de Las Vegas, de Veldon Simpson (1992-1993), e o Museu de Arte Moderna de San Francisco, de Mario Botta (1991-1995) - mais uma obra de engenharia - um trevo rodoviário em Houston. Todos podem pensar-se como coisa material ou como abstração, exemplares concretos ou tipos de objetos cuja proeminência se assegura por promoção midiática intensiva e extensiva, através de imagens de natureza usualmente bidimensional (foto ou descrição impressa, vídeo ou filme projetado), que elaboram e ampliam suas conotações culturais.

36 Do inglês “*icon*”, segundo **American Heritage Dictionary of the English Language**, Fifth Edition, 2011 e **Collins English Dictionary** – Complete and Unabridged, 2014.

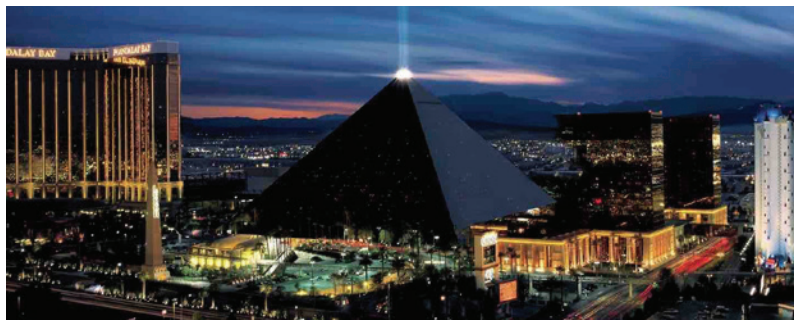
37 Ver PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010, pg. 63-76.

38 Cabe menção os conceitos de denotação e conotação utilizados no campo da linguística. Denotação é o vínculo direto ou sentido literal que um signo estabelece com seu referente. Conotação é o vínculo implícito ou sentido figurado que um signo estabelece com o seu referente.

39 BETSKY, Aaron, et al. **Icons: Magnets of Meaning**. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Chronicle Books, 1997.

40 São eles, em ordem que aparecem no livro: calça jeans, batom, prancha de surf, taco de baseball, automóvel BMW325i, câmera filmadora, batedeira KitchenAid, logotipo CBS, símbolo arroba (@), Hotel Luxor de Las Vegas, intersecção rodoviária em Houston e o Museu de Arte Moderna de San Francisco.

T017. Hotel Luxor. Las Vegas. Veldon Simpson, 1992-93.



Betsky elenca as características dos ícones. A primordial é causar surpresa, assombro, desencadear uma “*wow syndrome*”⁴¹, que pode incluir tanto devoção ou reverência quanto medo ou espanto, e implicitamente, rejeição. Outra é “criar tanto ruído quanto comunicação”⁴², pois os ícones apresentam significados múltiplos e ambíguos para além das suas denotações de uso: são enigmáticos, alegóricos. Uma terceira é impressionar pela aparência coerente, abstrata, aperfeiçoada; “nos ícones não existe nada intrínseco”⁴³, importando antes sua “beleza” do que sua popularidade. Além disso, os ícones são uma construção social, “formada mais pela cultura e pela sociedade do que pelo seu conteúdo”; emocionais e misteriosos, os ícones são “repositórios de significado em determinado tempo e lugar para um determinado público”⁴⁴. Betsky destaca a seguir algumas características formais. A fluidez se manifesta através da otimização ergonômica, o biomorfismo, o dinamismo simplificador que conotam movimento, velocidade, liberdade, progresso. A plasticidade escultórica é, implicitamente, atectônica: os ícones “não podem articular suas partes porque se o fizerem, cada peça se torna um elemento identificável de uma composição aditiva, ao invés de desaparecer num todo indefinível”⁴⁵. Além de compactos, os ícones são suaves, pois devem ter apelo para múltiplas audiências.

Conquanto não estabeleça distinção precisa entre ícones que são bens de consumo e ícones que são obras de arquitetura, Betsky observa que estes últimos apresentam “um senso de monumentalidade” e/ou “uma translucidez que é tanto sensual quanto leve”⁴⁶. Na introdução do catálogo, o autor cita duas obras como exemplo: uma edícula ferroviária projetada pela dupla Herzog & de Meuron, na Basileia (1994-1999), e o já mencionado Hotel Luxor, uma pirâmide de vidro descomunal como a predecessora egípcia, circundada por outro tipo de deserto. O primeiro teria “a qualidade de ser denso e ao mesmo tempo muito leve”⁴⁷. Já o segundo pode “parecer um monolito ao meio dia, como um eterno prisma dourado no crepúsculo”, mas exibindo pela noite “uma pele transparente quando a luz vem de dentro”⁴⁸ (T017).

41 BETSKY, 1997, op. cit. 39, pg. 28.

42 Ibidem, pg. 29.

43 Idem. Tradução livre.

44 Ibidem, pg. 31. Tradução livre.

45 Ibidem, pg. 32. Tradução livre.

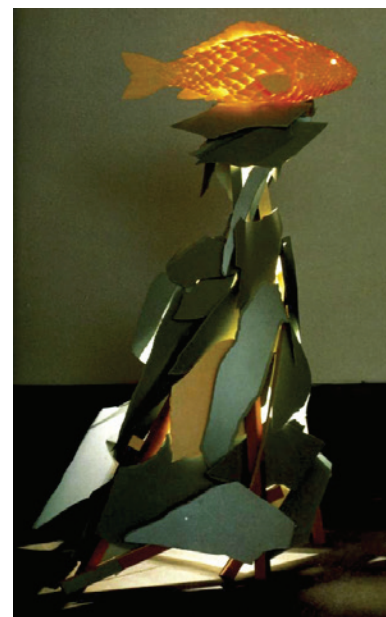
46 Ibidem, pg. 35. Tradução livre.

47 Idem.

48 Idem.



T018. Projeto do Hotel Atlantis. Las Vegas. Antoine Predock, 1993.



T019. Luminária Fish. Frank Gehry, 1984.

No capítulo sobre o Hotel Luxor, *Slow Buildings for Fast Space*, Betsky mostra também o projeto de uma residência, de Michele Safe (1996); o Hotel Atlantis, de Antoine Predock (1993) (T018); a luminária *Fish*, de Frank Gehry (1984) (T019); um posto de gasolina pintado por Ed Ruscha (1963); a proposta tardia para o Chicago Tribune, Gehry (1980); o Centro de Belas Artes da Universidade do Arizona, de Predock (1985-1990); a Biblioteca Central de Phoenix, William Bruder (1989-1995). A residência “reduz a ideia de habitação a uma bola de estrutura laminar balanceada sobre a beira de um penhasco”⁴⁹. Já o hotel seria um “vórtice de gelo irrompendo no deserto”. A luminária, em forma de peixe, simbolizaria um “emblema de perfeição e memória da infância”. A pintura “remete ao logotipo da Twentieth Century Fox”. A versão do Chicago Tribune, um “ser gigantesco em meio a Chicago”, entrelaça “o animado e o inanimado em uma única forma evocativa”. O centro de belas artes, “uma massa de paredes que emerge na confusão do Vale do Sol”, é um “pequeno oásis feito pelo homem”. A biblioteca, “um navio do deserto” e/ou “um promontório criado pelo homem”, apresenta uma “dupla leitura que confere tanto um senso de peso quanto de velocidade a esta amorfa conglomeração urbana”. A seleção e as apreciações sugerem a possibilidade de gerar iconicidade a partir de formas miméticas não convencionalmente associadas ao território da arquitetura moderna culta, tendo a natureza como referencial direto.

O capítulo que trata do Museu de Arte Moderna de San Francisco, *Iconic Monumentality*, o define como um edifício que sobressai no contexto com um “esplendor etéreo”⁵⁰, cujo “exterior denota importância e orgulho cívico”, conquanto seu interior seja “manipulado de modo que oferece máxima visibilidade”, como uma “loja de departa-

49 As citações deste parágrafo estão entre as páginas 230 e 243 da obra supra citada. Tradução livre.

50 Ibidem, páginas 256-269.



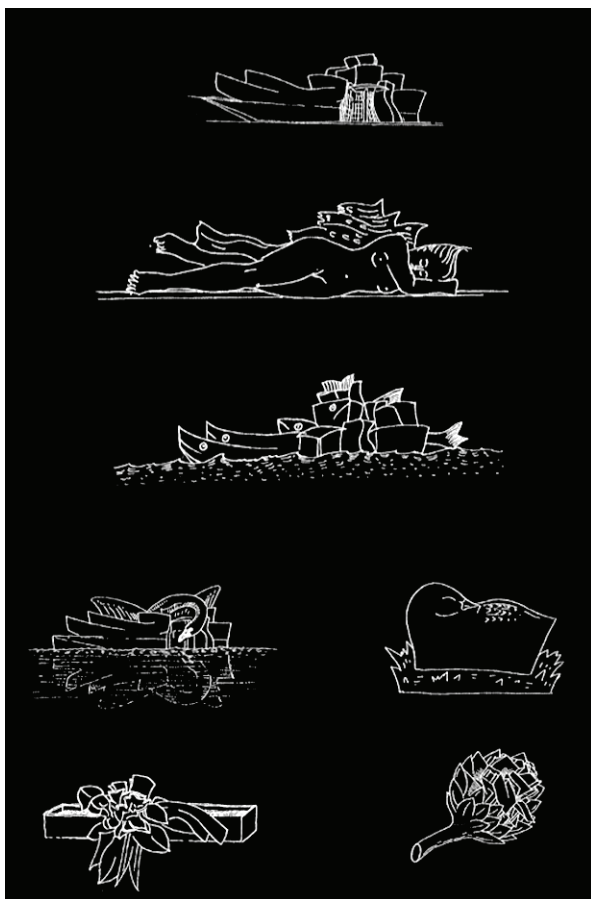
T020. Museu de Arte Moderna de San Francisco. Mario Botta, 1991-95.

mentos”; sua “simetria e seus prismas elementares reforçam o senso de importância que seu tamanho e sua forma fechada já transmitem em um rápido olhar” (T020). Betsky mostra junto com o museu um computador NextCube, de Frogdesign (1986); uma obra de arte, um objeto em forma de sofá, de Tom Sachs (1996); o projeto do Museu em Düsseldorf (1975), de James Stirling; a Torre de Rádio e Televisão Sutro, de Furman Anderson (1973); a requalificação da prisão de Alcatraz, de Holt Hinshaw Pfau Jones Architecture (1988); o edifício *Transamerica Pyramid*, de William Pereira (1969-72); o Museu do Crescimento Ilimitado de Le Corbusier (1939) e a capa da lista telefônica da Pacific Bell (1996). O computador, através da “cor preta e do design sintético”, “corporifica o poder do novo sistema operacional desenvolvido por Steve Jobs”. Já a obra de arte, um sofá cujos assentos são de listas telefônicas “ocas”, apresenta “uma aparência suave com peso reduzido”. O museu, apesar de seu aspecto de “solidez externa”, tem “vazios” que “transformam o interior em um pátio”. A torre “contrasta com a suave ondulação das montanhas de San Francisco”, correspondendo a uma “Torre Eiffel ou Estátua da Liberdade, desprovida de um conteúdo celebratório ou ideológico”. A requalificação, que transformaria a prisão em um centro para animais marinhos, simboliza a “imposição de equipamentos culturais em contraste com o encarceramento”. O edifício *Transamerica* tem “formato que evoca as sequoias californianas”. Por fim, o museu de Le Corbusier, em que a “entrada se dá por baixo de uma floresta de colunas”, é um “objeto autônomo cujo formato não é perfeito”, mas “está sempre mudando a partir dos limites de uma geometria simples”. A capa da lista telefônica apresenta o “Museu de Arte Moderna de San Francisco como um novo ícone da cidade, substituindo a antiga fotografia de um teleférico”. A seleção e as apreciações indicam, por um lado, o contraste que as obras estabelecem com o contexto e, por outro, a ambiguidade e contradição entre exterior e interior. Deste modo, o ícone arquitetônico pode conotar, através da forma e materialidade exterior, atributos que dizem respeito à representação de seu programa e, ao mesmo tempo, ter uma forma e materialidade interior distinta, que contribua para o arranjo das funções de seu programa. Também, que contribuem para criar novas centralidades urbanas, passando a ser símbolos das cidades. De qualquer modo, são edifícios ricos, grandiosos, extraordinários, que se diferenciam do contexto.

Por sua vez, o arquiteto e crítico britânico Charles Jencks publica em 2002 a oitava e última edição do livro *The Language of Post-modernism*, intitulada *The New Paradigm in Architecture*⁵¹, na qual insere edifícios que acredita terem uma “nova gramática provocadora”, formada por “bolhas”, “ondas”, fractais”, que “desafia as velhas linguagens do classicismo e do modernismo com a ideia de que uma nova ordem urbana é possível”⁵². Apresenta-os como corolário dos pressupos-

51 JENCKS, Charles. **The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism**. Londres: Yale University Press, 2002 (A). Sétima edição do original: JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. Londres: Academy Ed., 1977 (B).

52 Ibidem (A), pg. 29. Tradução livre.



T021. Possíveis evocações do Museu Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry (1991-97). Ilustração do livro *The Iconic Building: the power of enigma*. Charles Jencks, 2005

tos originalmente enunciados, em uma narrativa que legitima sua defesa do pós-modernismo⁵³, conquanto aponte que tais obras justamente representam um novo paradigma, decorrente de mudanças científicas, religiosas, políticas, culturais e econômicas.

Indica o Guggenheim de Bilbao como um dos referenciais destes novos edifícios, definindo-o como um “*landmark building*”⁵⁴. Sua característica distintiva seria que “suas formas são sugestivas e enigmáticas de modo que se referem igualmente ao contexto natural e ao papel central do museu na cultura global”, nomeando “*enigmatic signifier*” sua principal estratégia de projeto. Jencks indica como origem do que acredita ser uma “estratégia emergente” projetos como a Capela de Ronchamp (1950-53) e a Ópera de Sydney (1957-73), sugerindo que atualmente arquitetos como Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Eric Moss, Renzo Piano e as firmas Coop Himmelblau e Morphosis também a utilizam, passando a conceber “formas sugestivas e não usuais”. De acordo com o autor, o monumento se transformou em “*landmark building*” na medida que os “arquitetos perderam sua iconografia convencional”, procurando, através de

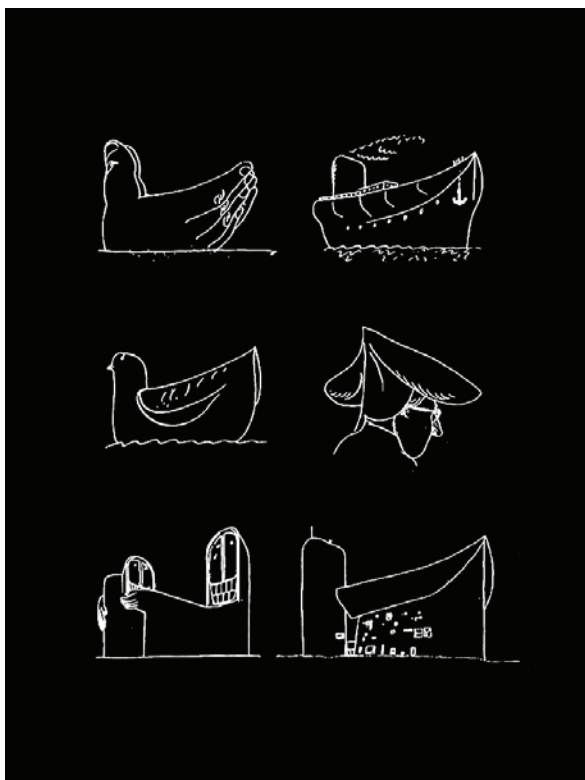
“um processo de pesquisa e invenção, algumas metáforas emergentes, aquelas que surpreendem e deleitam, mas não são específicas de nenhuma ideologia”. Qualificados como “diferentes, significativos, excessivos, extraordinários”, tais edifícios só poderiam ser concebidos, segundo Jencks, através do computador, indicando que suas formas não convencionais tornam mais dispendiosa sua construção se comparada à “caixas repetitivas”.

Em *The Iconic Building: the power of enigma* em 2005⁵⁵, livro publicado sete anos depois da inauguração do Guggenheim, Jencks substituiu o termo “*landmark building*” por “*iconic building*” para designar o mesmo tipo de edifício, consagrando e difundindo este conceito (T021). Ainda que indique os mesmos fatores para emergência destas obras, apontando mais uma vez a importância do museu de Bilbao, agora sustenta que tal conjuntura decorre sobretudo de fatores econômicos, definindo, na linha de Betsky, o edifício icônico como um produto da sociedade globalizada: sintético, persuasivo, populista. Neste aspecto, chama a atenção para a fama de seus autores, em

53 Ver HADDAD, Elie. **Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism**. *The Journal of Architecture*, 14:4, pg. 493-510, 2009. Disponível em: doi.org. Acesso em: janeiro de 2018.

54 JENCKS, 2002, op. cit. 3 (A), pg. 32. Tradução livre.

55 JENCKS, 2005, op. cit. 3 (A). O edifício icônico contemporâneo e sua relação com o conceito de lugar foi examinado em notável dissertação de mestrado de autoria do arquiteto João Gallo de Almeida. ALMEIDA, João Francisco Gallo de. **Edifícios Icônicos e Lugares Urbanos**. Porto Alegre: PROPAP, UFRGS, 2012. Orientador: prof. Dr. Lineu Castello (B).



T022. Possíveis metáforas da capela em Ronchamp, Le Corbusier (1950-53). Ilustração do livro *The Iconic Building: the power of enigma*. Charles Jencks, 2005.

grande parte vencedores de prêmios como Pritzker, acentuando assim a importância, o *pedigree*, o valor destes equipamentos.

Jencks assinala que tais edifícios são “duplamente icônicos”, pois operam tanto como objetos icônicos – igualmente a uma imagem religiosa, por exemplo –, quanto como signos icônicos, evocando relações de semelhança com outros objetos ou coisas. Em um primeiro momento podem atuar como uma imagem sintética, uma logomarca, e em um segundo como signo icônico, evocando metáforas através de diferentes imagens visuais. Indica que tal condição garantiria seu sucesso comercial e midiático, visto que sua imagem torna-se sua própria publicidade, e como suas evocações dizem respeito não só à arquitetura, teriam maior apelo para múltiplas audiências.

Como apontado no texto anterior, sustenta que o “*enigmatic signifier*” é a estratégia de projeto fundamental para gerar iconicidade nestas obras, associada ao que denominou “*sculptural gesture*”, podendo ser aplicada a qualquer tipo de edifício,

independente de seu programa. Daí que a aparência enigmática do edifício icônico, igualmente escultural e provocativa, segundo Jencks determina um problema semântico, rompendo com as convenções do simbolismo e do decoro. Define que tais edifícios, em grande parte equipamentos culturais, cumprem o mesmo papel que um dia cumpriram as igrejas.

Em *The iconic building is here to stay*⁵⁶, artigo publicado um ano depois que sintetiza os temas do livro e apresenta outros exemplos, especialmente a Casa da Música, Jencks ratifica que tais edifícios fazem parte de uma linhagem expressionista⁵⁷, incluídas nesta as citadas obras de Le Corbusier e Jørn Utzon. Sustenta mais uma vez que associações com formas da natureza reforçam a iconicidade destes edifícios, e que o “gesto escultural” é sua estratégia primordial:

A more self-conscious strategy, that adopted by Le Corbusier in his Ronchamp Chapel and Gehry in his Disney Concert Hall, is to code the shapes with overtones that relate to the function – acoustic curves in the later case – and a host of pleasant if provocative associations: sailboats, galleons, and the billowing skirts of Marilyn

56 JENCKS, 2005, op. cit. 3 (B)

57 Sobre a discussão das origens do expressionismo e sua presença na arquitetura do século XX ver ALMEIDA, 2012, op. cit. 55, particularmente o capítulo “Expressionismo: forma e comunicação”, pg. 97-116. Interessa sobretudo a problematização realizada por Gallo de Almeida a respeito dos conceitos de “onomatopeia figural” e “expressionismo fisionômico”, operações de projeto examinadas na prática moderna pelo historiador da arquitetura grego Demetri Porphyrios em *Sources of Modern Eclecticism*. Em síntese, para Porphyrios o expressionismo seria uma tendência de cunho sensacionalista, por uma pretensa recusa da linguagem arquitetônica em nome de um figurativismo populista, qualificação de certo modo também observada por Alan Colquhoun em *Modern Architecture*. PORPHYRIOS, Demetri. **Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto**. Londres: Academy, 1982. COLQUHOUN, Alan. **Modern architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Monroe among other things. The point is that multiple metaphors relate to divergent things some of the which relate to music, and that the architect works with the skill of a sculptor. Le Corbusier and Gehry may not have trained in that artistic profession, but they certainly were well versed in it and work on their models as if they were sculpture⁵⁸ (T022).

Um dos pontos chave abordados pelo autor é a distinção que aponta entre ícones e monumentos, já indicada nos textos anteriores. Como visto, inicialmente Jencks se guardou de definir um “edifício icônico”, preferindo o termo “*landmark building*”, que em suas palavras seria um “eufemismo para o que costumava ser chamado de monumento”⁵⁹, conquanto afirmou que tratava-se de um novo tipo de edifício, com características formais e materiais específicas. Tendo em vista a recorrência e sucesso midiático de muitas destas obras, agora afirma que trata-se de um “novo gênero” arquitetônico “que caracteriza o nosso tempo”, capaz de substituir o monumento:

Some people, especially English architects and critics, bemoan the emergence of the iconic building. This new genre, I believe, is fast replacing the monument. Monuments have lost their power to persuade, and enshrine permanent memories, but society has hardly lost its appetite for grand structures. Quite the opposite: the self-important building characterizes our time, partly because the size of commissions becomes ever larger under late-capitalism and partly because architects and their commercial products must compete for attention.⁶⁰

Por sua vez, Leslie Sklair, sociólogo e professor na Escola de Sociologia e Ciência Política de Londres⁶¹, corrobora em grande parte os apontamentos de Betsky e Jencks, ainda que seja mais reticente quanto ao fenômeno do que estes, sobretudo no que se refere a associação de tais edifícios com o capital globalizado. Expande as possíveis definições de ícone arquitetônico e iconicidade, incluindo obras de linhagem racionalista nesta classificação. Distingue dois tipos de ícones. Um deles enfatiza sua tipicidade, sua inserção canônica entre semelhantes, admitindo sua reprodutibilidade enquanto esquema abstrato, como o Edifício Seagram (1954-58); o outro destaca sua singularidade concreta, sua diferença, sua irreprodutibilidade, como a citada Ópera de Sydney (1957-73). Para subsidiar tal classificação, emprega os conceitos de representação, simbolismo e expressão utilizados originalmente pelo historiador da arte Ernst Gombrich⁶². Este explica que “estas três funções podem estar contidas em uma só imagem”, visto que um motivo pictórico em um quadro de Bosch, por

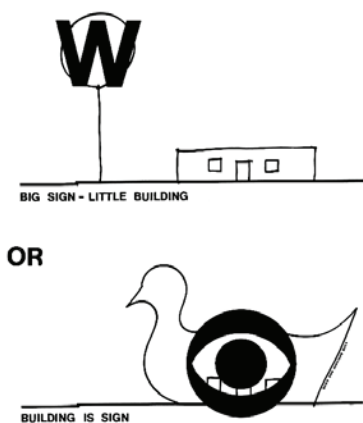
58 JENCKS, 2006, op. cit. 3 (B), pg. 13.

59 JENCKS, 2002, op. 51 (A), pg. 32.

60 JENCKS, 2006, op. cit. 3 (B), pg. 3.

61 Este autor tem larga produção sobre o tema do edifício icônico contemporâneo. Para esta tese foi consultado o texto SKLAIR, Leslie. **Iconic architecture and capitalist globalization**. In: **City, 10** (1), 2006 pg. 21-47. Ver também: SKLAIR, Leslie. **The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities**. International Journal of Urban and Regional Research, Vol. 29.3, set. 2005, pg. 485-500.

62 Sklair se refere a GOMBRICH, Ernst. **Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance**. Londres: Phaidon, 1972, pg. 124.



T023. Anúncio grande e edifício pequeno / edifício como anúncio. O “Galpão Decorado” e o “Pato”. Ilustração de *Aprendendo com Las Vegas*.

exemplo, pode “representar uma embarcação naufragada, simbolizar o pecado da gula e expressar uma fantasia sexual”⁶³.

Sklair define que o primeiro tipo de ícone, “reprodutível”, é o “ícone como representação”, como exemplar que se destaca entre semelhantes; já o segundo, “irreprodutível”, é o “ícone como símbolo”, como exemplar que se destaca devido a sua singularidade formal. Neste particular, faz um paralelo com a contraposição estabelecida por Venturi entre os conceitos de “Pato” e “Galpão Decorado”, que define o primeiro como “edificação especial que é um símbolo” e o segundo como “abrigo convencional a que se aplicam símbolos”⁶⁴ (T023). Sklair advoga que edifícios de ambas categorias podem se tornar ícones, a depender dos distintos graus de originalidade e perfeição das obras, bem como da fama de seus arquitetos.

O autor distingue o edifício icônico contemporâneo, aquele conceituado por Jencks - escultórico, enigmático, evocativo, próximo ao “Pato” -, como uma “combinação única entre fama, simbolismo e estética”⁶⁵. Assinala, assim como Jencks, que o simbolismo envolvido diz respeito a atributos que transcendem os requerimentos funcionais destes edifícios, havendo deliberado manejo por parte das instituições contratantes dos significados que estes venham a expressar.

Igualmente observa que os ícones arquitetônicos são destinados a públicos, contextos e coordenadas temporais específicas. Aponta que em relação ao público, um edifício icônico pode ter valor para a disciplina da arquitetura, entretanto ser irrelevante para as pessoas em geral, e vice-versa. Em relação ao contexto, pode ter significação local, nacional e até global. E em relação à coordenada temporal, Sklair distingue aqueles construídos antes e depois de 1950, década definida pelo mesmo como advento da economia globalizada: os primeiros seriam demandados por instituições religiosas ou governamentais e os segundos solicitados em sua maioria por grandes corporações empresariais.

De fato, conquanto se observem certas imprecisões nestes textos, sobretudo em relação à origem temporal do fenômeno e seus precedentes, subentende-se que a característica distintiva dos edifícios icônicos, particularmente aqueles que tem como referência o Guggenheim de Bilbao, é que não expressam valores estatais ou cívicos, tradicionais e próximos do monumento, mas atributos corporativos e empresariais próprios do capitalismo globalizado. Em síntese, é um tipo de edifício com características formais e materiais específicas, cujo programa atende igualmente a necessidades funcionais e representativas, e que busca expressar atributos distintivos de uma época.

São marcos urbanos, excepcionais e memoráveis⁶⁶. Excepcionais frente ao contexto - especiais - dada a forma e materialidade incomuns que

63 SKLAIR, 2006, op. cit. 61, pg. 26.

64 VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pg. 118.

65 SKLAIR, 2006, op. cit. 61, pg. 25.

66 Ver LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

geralmente os caracterizam, considerados até extravagantes devido ao arrojo formal e certa riqueza material que os distinguem de edifícios convencionais, comuns, ordinários⁶⁷. Por conseguinte, são obras de elevado custo, ainda que o retorno financeiro por parte das instituições contratantes esteja no cerne de tais encargos. E memoráveis porque operam justamente como objetos urbanos excepcionais, são memoráveis por si, simbolizando e expressando ideias, atributos e valores que podem estar situados fora do campo disciplinar devido ao seu aspecto enigmático. Fazem parte de uma linhagem de edifícios expressionistas, geralmente criticados por sua aparente arbitrariedade formal.

2b. Monumentos

Monumento deriva da palavra latina *monumētum*, a qual significa “aquilo que traz à memória”⁶⁸. Um monumento é estrutura erigida para perpetuar a memória de pessoa, instituição ou evento considerado relevante por uma sociedade em determinado tempo. Por outro lado, um monumento pode não ser intencional⁶⁹, sendo objeto testemunho de época passada, ou pessoa que tenha sido importante, um artefato geralmente de valor histórico ou arqueológico. Em arte, monumento é uma designação obsoleta para estátua. Monumento também pode ser uma paisagem singular de determinado país ou região, assim como um feito ou exemplo excepcional.

Em arquitetura, monumento é obra especial que se destaca do contexto e que igualmente cumpre funções representativas, como define Carlos Eduardo Comas:

Um monumento arquitetônico é veículo de atualização e condensação de convicções partilhadas por uma comunidade. É máquina de recordar desafiando o tempo, associada a ritos cuja formalidade ou cerimônia não são da esfera do cotidiano ou do corrente. Por outro lado, além de ser uma memória, um monumento é também um ato do presente. Não é somente o reflexo de algo valioso no passado, mas também um reflexo de nossa atitude frente a seus valores que será transferida para o futuro.⁷⁰

A acepção corrente de monumento é de construção de grande escala, ainda que este não seja necessariamente um de seus atributos distintivos, como igualmente define Comas:

Embora não se reduzindo a um marco, o monumento deve ser ele mesmo memorável para operar como uma

67 Ordinário não em sentido pejorativo, como geralmente é entendido o vocábulo em português, mas relativo ao que se repete regularmente, costumeiro, habitual, normal, comum.

68 Do inglês “*monument*”, segundo **American Heritage Dictionary of the English Language**, Fifth Edition, 2011 e **Collins English Dictionary** – Complete and Unabridged, 2014.

69 Ver RIEGL, Alois. **The modern cult of monuments: its character and its origins**. In: K.M. Hays ed. **Oppositions: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984**. New York: Princeton Architectural Press, 1998, pg. 621–651.

70 COMAS, 1987, op. cit. 4, pg. 143. A definição de Comas vai ao encontro da elaborada pelo arquiteto Romualdo Giurgola, transcrita do fórum *Monumentality and the City* em *Harvard Architectural Review* IV, p.41.



T024. Palácio da Alvorada. Brasília. Oscar Niemeyer, 1956-58.

máquina de recordar. A memorabilidade é facilitada pela sua diferenciação formal em relação ao entorno, por um certo grau de abstração formal, por tamanho e escala incomuns e por uma fisionomia grave, eventualmente associada à ornamentação de riqueza extraordinária; a referência a outros monumentos ou a elementos de monumento do passado ajuda, em termos de réplica ou alusão. A grandiosidade é uma alternativa entre outras, não é uma imposição.⁷¹

O autor atribui quatro características ao monumento: excepcionalidade, durabilidade, memorabilidade e compreensibilidade. A excepcionalidade diz respeito aos fatores que fazem notar o monumento, sobretudo sua diferenciação contextual, associada, por um lado, “com a riqueza decorativa, o luxo, a ostentação, a pompa, a tecnologia de ponta”⁷², e por outro, “com o orgulho na modéstia, a fisionomia grave e austera a serviço do rito severo”⁷³. Já a durabilidade refere-se a perenidade almejada pelo monumento, particularmente relacionada a ideia de solidez, permanência, associada geralmente ao uso de materiais de qualidade.

A memorabilidade é a característica do monumento de ser memorável por si e de algum modo relaciona-se com o atributo da excepcionalidade. Neste sentido, Comas aponta que “nem todo marco memorável é monumento, mas todo monumento constitui um marco”⁷⁴. Deste modo, o atributo da memorabilidade, assim como da excepcionalidade, acentua-se sobretudo pela diferenciação formal com o contexto, seja este natural ou construído. Por fim, a compreensibilidade diz respeito ao fator comunicativo do monumento, em uma dupla condição que pode referir-se tanto ao experto quanto ao público comum: “Brasília é Versalhes para o povo sem que o povo precise saber que é Versalhes”⁷⁵ (T024).

De fato, o monumento e, por conseguinte, o conceito de monumentalidade, foram temas debatidos na prática moderna e pós moderna. Naquela, o intento de construir monumentos foi considerado uma contradição pelo crítico norte americano Lewis Mumford⁷⁶. Por sua vez, o historiador britânico John Summerson associaria monumentalidade a proporções grandiosas, próprias para templos e afirmações de poder, atributo considerado incompatível com a sociedade do século XX⁷⁷. Tais críticas vão ao encontro daqueles que advogavam que a

71 COMAS, Carlos Eduardo Dias; ALMEIDA, Marcos Leite. **Brasília quadragenária: a paixão de uma monumentalidade nova**. In: **IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo, 2006, São Paulo. IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo**. São Paulo: USP, 2006, pg. 14.

72 COMAS, Carlos Eduardo Dias et al. **Brasília e a Monumentalidade Moderna**. Texto apresentado na sessão patrocinada pelo PROCAD, UFRGS, USP e UPM. ARQUITETURA BRASILEIRA, TRADIÇÃO MODERNA, CULTURA CONTEMPORÂNEA. Coordenadores: Carlos Eduardo Comas, Paulo Bruna e Ruth Verde Zein. Apresentação e introdução do painel: Carlos Eduardo Comas. Brasília: 9º seminário Docomomo Brasil, 2011, pg. 6.

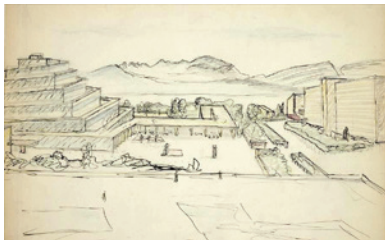
73 Idem.

74 Idem.

75 Idem.

76 Ibidem, pg. 4.

77 COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Notas sobre a persistência do moderno: monumentalidade e grandiloquência**. In: **Morte e Vida Severinas: das ressurreições e conservações (im)possíveis do patrimônio moderno no Norte e Nordeste do Brasil**. AMORIM, Luiz e TINEM, Nelci (org). João Pessoa: Editora Universitária PPGAU / UFPB, 2012, pg. 30. Comas se refere a SUMMERSON, John, **The Mischiefous Analogy**. In: SUMMERSON,



T025. Projeto do *Mundaneum*. Genebra. Le Corbusier, 1929.



T026. Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Berlin. Mies van der Rohe, 1926. Demolido em 1935.

arquitetura moderna deveria simplesmente ser uma aproximação objetiva da construção, sem nenhum conteúdo representativo ou simbólico, como Karel Teige, El Lissitzky e Hannes Meyer, os quais viriam a envolver-se em debates com Le Corbusier acerca da monumentalidade⁷⁸ (T025). O crítico italiano Bruno Zevi qualificaria o projeto de Brasília como classista, retrógrado, anacrônico⁷⁹. Em síntese, a monumentalidade foi condenada por parte da crítica como luxo burguês, como acadêmica, como incompatível com a arquitetura moderna. Entretanto, Comas observa que

A ideia de uma abominação do monumento pelo movimento moderno não resiste a uma análise superficial de suas realizações. A definição primária de monumento é estátua, edifício ou outra estrutura que comemora pessoa, ideia, evento, façanha constituindo consequentemente um marco memorável. É categoria em que se enquadram explicitamente pelo menos três grandes projetos do movimento moderno, todos associados ao socialismo: o monumento à Terceira Internacional projetado por Vladimir Tatlin após a Revolução Bolchevique de 1917, o monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht projetado por Mies van der Rohe em 1926, e o monumento a Vaillant-Couturier projetado por Le Corbusier em 1937, dos quais só o segundo foi construído e demolido. Com as mesmas características e orientação política oposta está o Danteum projetado por Giuseppe Terragni em 1938. Ainda antes da Segunda Guerra Mundial, a celebração de instituições da era maquinista é explícita em trabalhos de Le Corbusier, projetos como o Palácio da Liga das Nações, o Palácio dos Soviets e o Centro de Alegrias Populares ou obras como o Exército da Salvação e o Centrosoyuz. A celebração do Estado fascista ganha alusões clássicas na Casa do Fascio de Terragni e no Palácio dos Congressos de Adalberto Libera⁸⁰ (T026).

E insere as preocupações brasileiras neste sentido:

A celebração da nação em construção e de suas agências preocupa a escola carioca tanto em obra executada, como o Ministério da Educação de Lucio Costa e equipe, quanto em projetos que ficaram no papel, a Cidade Universitária do Brasil de Lucio e o Centro Atlético Nacional de Niemeyer, em paralelo com a demonstração de equivalência entre o projeto civilizatório jesuíta e o moderno na requalificação das ruínas de São Miguel das Missões feita por Lucio, ou a demonstração de equivalência de atitudes entre a arquitetura colonial e a moderna no Grand Hotel de Ouro Preto⁸¹ (T027).

John. **Heavenly Mansions**. Nova York: Norton, 1963, pg. 203.

78 A polêmica foi instaurada a partir dos projetos do Palácio da Liga das Nações (1927) e do Mundaneum (1929). No primeiro, apesar de vencido o concurso por Le Corbusier, o encargo foi direcionado para outros arquitetos, de tendência acadêmica. No segundo, Le Corbusier é tachado justamente de acadêmico, na medida em que lança mão de uma "composição". Para Teige, a verdadeira arquitetura moderna estaria ligada a um viés estritamente utilitário.

79 COMAS, 2011, op. cit. 72, pg. 4.

80 COMAS, 2012, op. cit. 77, pg. 28.

81 Ibidem, pg. 28-29.



T027. Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro. Lucio Costa e equipe, sob risco original de Le Corbusier, 1936-45.

Comas igualmente observa a construção de monumentos efêmeros na arquitetura moderna, ainda que a durabilidade tenha sido definida como pressuposto, recordando o exemplo do Pavilhão de Barcelona (1929)⁸². Aponta que a ideia de solidez não é condição necessária para configuração de monumento, sendo tão legítima neste contexto a expressão de virtualidade quanto de solidez propriamente.

De fato, uma nova monumentalidade, ou monumentalidade moderna, seria advogada por Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger⁸³, caracterizada pela participação conjunta de arquitetos, artistas plásticos, urbanistas e paisagistas. Esta síntese das artes, aliada ao trato paisagístico adequado, dotaria as edificações de um sentido monumental desejável que se contrapunha a uma pomposa monumentalidade autocrática. De acordo com estes autores, poderia ser observada não somente nos centros cívicos como também nos grandes volumes utilitários: barragens, usinas, auto estradas, silos, etc.. Em síntese, pretendiam minimizar a ideia de monumentalidade associada a autoridade. Comas conclui que nesta conjuntura

[...] não é a monumentalidade que está em causa, mas a confusão de monumentalidade com grandiloquência que é típica do ecletismo historicista e que pode se exemplificar com o monumento romano a Vittorio Emanuele, tanto quanto com as obras de Albert Speer ou o projeto vencedor do concurso para o Palácio dos Soviets de Boris Iofan, o “bolo de noiva” que anunciou o realismo socialista, arte para o povo que o povo supostamente compreenderia. Como diz Lucio em “Razões”, o que incomoda a sua geração é o tom de discurso adotado pelos avós para qualquer encargo. Lucio defende o tom de conversa preferido pela arquitetura moderna sem prejuízo porém da dignidade que convém à coisa pública, como escreve ao ministro Gustavo Capanema a propósito das especificações do Ministério de Educação. Há conversas e conversas afinal, de cerimônia menor ou maior justificada.⁸⁴

Por sua vez, na prática pós-moderna o monumento volta a ser legitimado como programa, especialmente por Aldo Rossi, cuja abordagem tipológica aliava a cidade, a história e a memória⁸⁵. Divide a estrutura urbana da cidade tradicional em elementos primários e secundários, representados pelos monumentos e áreas residenciais respectivamente, observando que o contraste entre objetos formalmente singulares em contraposição com um tecido homogêneo se perdeu no urbanismo moderno. Aponta que os monumentos, edifícios especiais que “expressam a vontade coletiva através dos princípios da arquitetura”⁸⁶, valem-se das tipologias consagradas para condensar valores

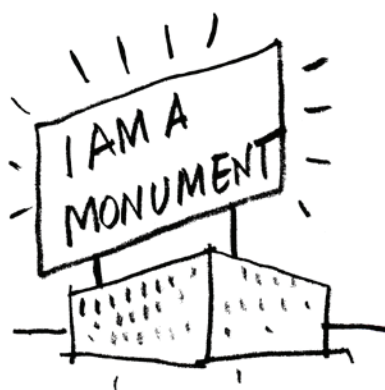
82 Ver PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2011. Tese de Doutorado Orientador: prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

83 SERT, Josep Lluís; LÉGER, Fernand; GIEDION Siegfried. **Nine Points on Monumentality**. Architektur und Gemenschaft. Hamburgo: Howolt, 1943. GIEDION, Siegfried. **The Need for a new monumentality**. In: ZUCKER, Paul. **New Architecture and City Planning. A Symposium**. New York: Philosophical Library, 1944, pg. 549

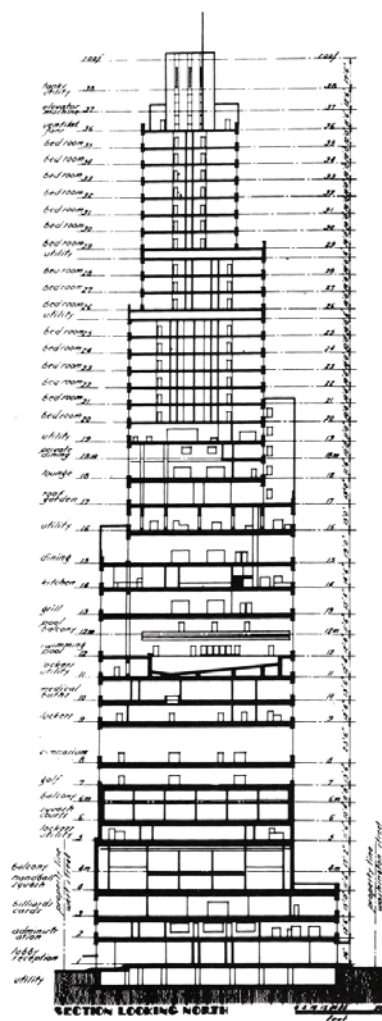
84 COMAS, 2012, op. cit. 77, pg. 29-30.

85 Ver ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

86 Ibidem, pg. 4.



T028. Recomendação para um monumento. Ilustração de *Aprendendo com Las Vegas*.



T029. Corte do Downtown Athletic Club (1931). Ilustração do livro *Delirious New York*, Rem Koolhaas, 1978.

cívicos e políticos de uma dada época. Tal abordagem pressupõe a autonomia da forma arquitetônica, visto que a tipologia, entendida enquanto esquema compositivo genérico, é a antítese do que definiu como “funcionalismo ingênuo”⁸⁷, que implica relação determinista entre forma e função de um edifício.

De algum modo, esta não necessária correspondência vai ao encontro das observações de Venturi acerca do “Pato” e do “Galpão Decorado”. Sua “recomendação para um monumento” propõe um tipo de caracterização monumental que não necessariamente se expressa através do conteúdo fisionômico do edifício, mas a partir das imagens associadas àquilo que pretende representar (T028). Observa que neste caso a expressividade de certos exemplares da arquitetura moderna, particularmente aqueles “hiper articulados”, poderia ser facilmente alcançada através de um aposto denotativo: “eu sou um monumento”⁸⁸.

Koolhaas igualmente tratou do tema, qualificando o arranha-céu nova iorquino como um “automonumento”, caracterizado pela possível disjunção entre seu uso e sua expressão simbólica (T029). Tomando como premissa a grandeza destes torres, aponta que estas representam uma “cultura da congestão” própria do século XX:

Para além de uma certa “massa crítica”, toda estrutura se torna um monumento, ou pelo menos cria essa expectativa pelo seu simples tamanho, mesmo que a soma ou a natureza das atividades individuais por ele abrigadas não mereça uma expressão monumental. Essa categoria de monumento apresenta uma ruptura radical, moralmente traumática, com as convenções do simbolismo: sua manifestação física não representa um ideal abstrato, uma instituição de excepcional importância, uma expressão tridimensional inteligível de uma hierarquia social, um memorial; simplesmente é ele mesmo e, devido ao puro volume, não pode deixar de ser um símbolo – vazio, aberto a um significado como um painel fica disponível para um anúncio. É um solipsismo, celebrando o simples fato de sua existência desproporcional, o despudor de seu próprio processo de criação. Esse monumento do século XX é o *automonumento*, e sua manifestação mais pura é o arranha céu.⁸⁹

E qualifica o “automonumento” em sua dupla condição:

Para que o arranha céu automonumental se torne habitável, desenvolve-se uma série de táticas auxiliares para atender às duas exigências conflitantes a que ele está constantemente submetido: a de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e, ao mesmo tempo, a de abrigar com a máxima eficiência a “mudança que é a vida”, a qual é, por definição, antimonumental⁹⁰.

87 Ibidem, pg. 46.

88 VENTURI, et al., 2003, op. cit. 64, pg. 187.

89 KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante. Um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pg. 125.

90 Ibidem, pg. 126. Neste sentido, Norma Evenson assinala, por exemplo, que Brasília, por ser “toda um monu-

Todas estas observações permitem examinar a validade da contraposição estabelecida entre ícones e monumentos. Conquanto haja suspeita que a definição de Jencks de edifício icônico como um “novo gênero que substitui o monumento” seja precipitada, importa delimitar em que sentido os dois conceitos de fato convergem e divergem e o que o Guggenheim de Bilbao contribui para a disciplina neste aspecto.

Tanto o ícone quanto o monumento são formalmente especiais frente ao contexto e cumprem funções representativas. Contudo, boa parte da crítica assinala que o ícone expressa valores diferentes do monumento, representa uma coordenada temporal específica, do capitalismo globalizado.

O ícone é geralmente caracterizado por formas consideradas irracionais, extravagantes, arbitrárias, as quais são apontadas como ilustração da perda da autonomia da arquitetura frente às pressões do capital⁹¹. Por sua vez, o monumento sugere formas baseadas na norma, não na licença, para que um sentido de comunicação possa ser expressado: associa-se a precedentes convencionais, a linhagens eruditas, a atributos consagrados. O monumento não fere o decoro; o ícone aparentemente sim.

O ícone pretende ser ao mesmo tempo um objeto e sua imagem, ou representação. Suas denotações associam-se a suas conotações, sendo uma delas de procurar suscitar devoção ou reverência, a partir da qual se pode entender o mistério, a ambiguidade como atributos desejados. O monumento é sempre um objeto, mas não está associado a mistério.

O ícone pretensamente não incorpora valores do passado, da tradição, da memória: parece voltar-se sobretudo para o presente. Por sua vez, o monumento ratifica valores do passado, da tradição, da memória: parece voltar-se para o passado através do presente, com vistas para o futuro.

De fato, o monumento é uma categoria edilícia genérica, um gênero arquitetônico que se verifica ao longo da história: edifício que se destaca no contexto, deliberadamente constituído por certas características formais e materiais que o distingue de edifícios ordinários, cumprindo funções representativas, e passível de inflexões, ou subclassificações, decorrentes de especificidades funcionais, contextuais, culturais, temporais, autorais, etc.. Daí que a diferença entre ícone e monumento parece ser de grau antes que de natureza, ou seja, conquanto o ícone apresente características formais e materiais distintivas, em termos genéricos, de gênero, é de fato um edifício monumental ou monumento arquitetônico, podendo ser classificado como um subgênero de monumento historicamente datado. O ícone reivindica a exclusividade da representação de uma coordenada

mento”, rompe com um sentido tradicional de monumentalidade, podendo ser definida como “anti-monumental”. EVENSON, Norma. **Two Brazilian Capitals: architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia**. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

91 Ver GLENDINNING, Miles. **The Last Icons: Architecture Beyond Modernism**. Glasgow: Graven Images, 2004; e SUDJIC, Deyan. **The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World**. Londres: Penguin/Allen Lane, 2005.

temporal específica e dos valores a ela conexos - a virada do século, o capitalismo globalizado - e por isso mesmo procura guardar para si uma denominação também exclusiva.

Ainda assim, como pode-se observar em determinados edifícios conceituados como ícones ao invés de monumentos, e particularmente no Guggenheim de Bilbao, seus precedentes históricos são bastante conhecidos e suas estratégias de projeto codificadas de há muito na sua generalidade, inclusive o modo como se comunicam formal e materialmente tanto suas possíveis inflexões quanto sua distinção relativa a edifícios ordinários.

3. UMA CONTINUIDADE INDISFARÇADA

3a. O caráter arquitetônico e suas variedades

A distinção tradicional entre monumento e edifício ordinário corresponde a uma distinção de programa, entendido por tal o conjunto de necessidades funcionais e representativas a que deve responder um projeto de arquitetura. Um monumento atende a necessidades representativas. É tentador equiparar a distinção entre monumento e edifício ordinário à distinção entre arquitetura e construção, entretanto um edifício ordinário pode perfeitamente ser arquitetura. De qualquer modo, a distinção de programa entre monumento e edifício ordinário é mais genérica e abrangente que as distinções que se podem estabelecer entre classes específicas de monumentos e edifícios ordinários, incluindo entre as variáveis de classificação não só as atividades envolvidas, como também o tamanho, a situação, e os recursos disponíveis, representando o índice da valorização social ou hierarquia cultural conferida à classe ou subclasse de edifício⁹².

A comunicação dessas distinções, em qualquer nível de especificidade, através da constituição formal e material da obra de arquitetura é um problema que se identifica no século XIX como modalidade de caracterização, ou assinalação de caráter. O termo se entende em linguagem corrente como o conjunto de traços distintivos de pessoas ou coisas, lugares ou eventos, suscetíveis de variação em períodos distintos de desenvolvimento. Fenômeno cultural, a arquitetura constitui não só extensão e metáfora do corpo humano, como também do corpo político e do corpo social em interação com os lugares habitados numa época dada.

Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849), teórico da arquitetura e arqueólogo francês, distingue três variedades de caráter⁹³. O caráter relativo, equiparável ao caráter programático, é assinalação de propriedade e conveniência que evidencia de modo mais ou menos explícito uma correspondência entre as finalidades e a constituição formal do objeto arquitetônico, emulando a correspondência entre a fisionomia e a anatomia de um organismo e a sua fisiologia.

Por sua vez, o caráter distintivo diferencia uma obra de outras de mesma natureza, e indica originalidade e individualidade. As instâncias de caráter distintivo incluem a representação da situação ou territorialidade (o *Genius Loci*⁹⁴), bem como da temporalidade (o *Zeitgeist*⁹⁵), ou da autoria. Cabe também neste contexto a comunicação da distinção entre arquitetura erudita e vernácula.

92 Importa ressaltar que este trabalho não pretende entrar em maiores discussões de viés sociológico a respeito da disciplina e que a definição de arquitetura aqui utilizada refere-se à tradição erudita, como construção qualificada que possui lastro cultural, excetuando-se outras possíveis definições de cunho estritamente utilitário.

93 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme. **Encyclopédie Méthodique, vol 1**. Paris: C.J. Panckoucke, 1788.

94 Termo latino referente ao “espírito do lugar”. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci**. Academy Editions, Londres, 1980.

95 Termo alemão referente ao “espírito do tempo” ou “espírito da época”, introduzido pelos filósofos Johann Gottfried Herder e Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Já o caráter essencial é definido como o “apanágio da infância heroica da arte, egípcia e grega”⁹⁶, e implica a aparência de solidez simples e imponente, majestosa, a regularidade e a simetria, tudo que se aproxima de uma ideia de unidade. Em síntese, Quatremère assinala que

L'art de caractériser, c'est à dire, de rendre sensibles, par les formes matérielles, les qualités intellectuelles et les idées morales qui peuvent s'exprimer dans les édifices, ou de faire connaître, par l'accord et la convenance de toutes ses parties constitutives d'un bâtiment, sa nature, sa propriété, son emploi, sa destination.⁹⁷

E define o termo em sentido preciso e expandido:

Cet mot CARACTERE vient du grec marque imprimée, forme distinctive, qui est formé du verbe graver, imprimer. Ainsi caractère signifie une marque ou figure tracée sur la pierre, sur le métal ou sur toute autre matière, avec le ciseau, le burin, le pinceau, la plume ou tout autre instrument, pour être le signe distinctif de quelque chose. Il signifie dans le langage figuré ce qui constitue la nature des êtres d'une manière distinctive et propre à chacun. Mais on ne s'est élevé à cette notion qu'en partant de la première qui est plus générale, plus matérielle, et qui tient plus immédiatement au sens étymologique.⁹⁸

Por sua vez, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), arquiteto e professor da Escola Politécnica francesa, define caráter simplesmente como consequência da distribuição do edifício relativa a seu uso. E Julien Guadet (1834-1908), arquiteto e teórico francês, professor da Escola de Belas Artes parisiense, define caráter como a “identidade entre a impressão arquitetônica e a impressão moral do programa”⁹⁹, referindo-se às demandas costumeiras de comportamento que o programa comporta. Neste sentido, Comas observa que

Guadet admite uma beleza intrínseca da arquitetura, porque é possível admirar monumentos cujo propósito não se conhece. Estende a noção de caráter distintivo a uma civilização, a um período histórico, a uma nação. Enfatiza, porém, a caracterização da finalidade do edifício e dos valores a ele conexos. Afim ao caráter relativo de Quatremère, o caráter, tipológico ou programático é a fonte legítima da diversidade em arquitetura, permitindo dispensar a preocupação com o pitoresco. Sua expressão deve considerar a natureza da localização e do terreno, assim como a influência do clima.¹⁰⁰

Georges Gromord (1870-1961), arquiteto francês também ligado ao ensino na Escola de Belas Artes parisiense, dá continuidade às

96 Quatremère de Quincy cit. In: COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 35.

97 Idem.

98 Conforme o verbete “*caractère*” em QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788, op. cit. 93. Resumo sobre definições do conceito de caráter pode ser encontrado em BLOIS Filho, Hugo Gomes. **Gênese e constituição do caráter em arquitetura**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1999. Dissertação de mestrado. Orientador: arq. Elvan Silva.

99 Jean-Nicolas-Louis Durand cit. In: COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 36.

100 Idem.

observações de Quatremère, e define um caráter relativo, dividido em duas versões: uma programática e outra distinguindo uma obra e outra da mesma natureza. Segundo o autor, haveria também um caráter absoluto, próximo ao caráter distintivo de Quatremère.

A arquitetura moderna viria a se desinteressar pelo conceito de caráter, sobretudo porque pretendia superar a tradição *Beaux-Arts*. Renovado interesse, ainda que de modo subliminar, dar-se-á no contexto de revisão do movimento moderno, especialmente a partir da década de 1970, quando observam-se diversas publicações dedicadas à *Beaux-Arts*. Ao tratar da produção do século XIX, Colin Rowe (1920-1999), arquiteto e crítico britânico, cujos textos esclarecem as relações da arquitetura clássica com a moderna, observa que

Raramente encontramos definido adequadamente o termo caráter em arquitetura; porém, geralmente pode dizer-se que deva ser, a um tempo, a impressão da individualidade artística e a impressão simbólica ou funcional da finalidade a que se destina o edifício.¹⁰¹

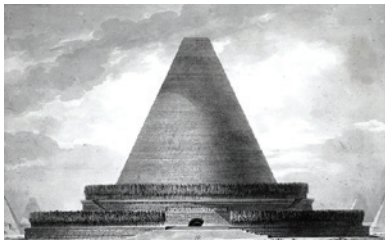
Por sua vez, Christian Norberg-Schulz (1926-2000), arquiteto e historiador da arquitetura norueguês, relaciona o caráter à constituição física de uma obra, a uma espécie de “atmosfera” adquirida com o tratamento formal e material dos edifícios¹⁰². Já Edson Mahfuz, arquiteto e crítico brasileiro, problematiza o conceito de caráter ao relacioná-lo com o de composição ao observar que

O conceito de caráter é bastante mais complexo [que o de composição] e desafia qualquer definição absoluta. De maneira explícita ou implícita, a maioria das batalhas arquitetônicas travadas durante os últimos dois séculos tinham no seu núcleo o problema da caracterização adequada dos edifícios. Algumas perguntas vêm à mente imediatamente: existem edifícios sem caráter, ou que possuam um mau caráter? Possuir caráter é uma qualidade ou pode não sê-lo? O que constitui o caráter de um edifício?¹⁰³

101 A passagem é do artigo escrito entre 1953 e 1954, *Character and Compositions: or some vicissitudes of architectural vocabulary in the nineteenth century*, publicado na revista *Oppositions* inteiramente dedicada a tradição *Beaux-Arts*, em 1974. Uma série de artigos e livros a respeito da tradição *Beaux-Arts* foi publicada nas décadas de 1970 e 1980. Neste sentido, também importante é a exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York dedicada ao tema, seguida do livro de Arthur Drexler *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, de 1977. Em 1979, Robert Venturi publica o sugestivo *Learning the right lessons from the Beaux-Arts* na revista *Architectural Design*. O livro de Donald Drew Egbert, prefaciado por seu ex-aluno Venturi, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome*, foi postumamente publicado, em 1980, editado pelo também ex-aluno David van Zanten. Do mesmo ano, *Neoclassical and 19th century architecture* e, quatro anos depois, *Beaux Arts and Nineteenth Century French Architecture*, ambos de Robin Middleton. Ver BERGDOLL, Barry. **Complexidades e contradições** do classicismo pós-moderno. **Notas sobre a exposição A Arquitetura da École de Beaux-Arts do Museu de Arte Moderna de 1975**. In: *Revista PLOT* n. 31, julho/agosto de 2016. Escrito originalmente em inglês e publicado em SALMON, Frank. **The Persistence of the Classical. Essays on Architecture presented to David Watkin**. Londres: Philip Wilson Publishers, 2008.

102 Conforme NORBERG-SCHULZ, 1980, op. cit. 94, pg. 10.

103 MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da Atualidade dos Conceitos de Caráter e Composição**. Publicado originalmente em *Summa+*, n. 15, outubro, 1995, Buenos Aires, Argentina, e em *Projeto Design*, 195, abril, 1996, São Paulo. Disponível em: www.mahfuz.arq.br. Acesso em: janeiro de 2017. A passagem encontra-se na página 53 e o termo “composição” entre colchetes foi incluído para dar maior sentido ao texto.



T030. Projeto de Cenotáfio egípcio.
Étienne-Louis Boullée, 1786.

Mahfuz define “uma tipologia de caracteres possíveis determinada pela ênfase sobre um ou mais daqueles elementos que encontramos em exemplos construídos ao longo da história da arquitetura”, totalizando cinco categorias. O primeiro seria o caráter imediato,

[...] aquele definido pelas técnicas construtivas e pelos materiais usados na construção de um edifício. É muito fácil aceitar que dois objetos que possuem planta e volumetria similares, porém construídos com materiais e técnicas diferentes – como, por exemplo, um em concreto e o outro em aço e vidro – possuem caracteres diferentes no plano puramente físico.¹⁰⁴

O segundo, genérico, seria aquele

[...] determinado pela estrutura formal (que alguns preferem chamar de partido) e pelas relações que esta determina entre os espaços interiores, por um lado, e entre edifício e contexto, por outro lado. Parece óbvio que uma ordem de espaços em sequência possui um caráter diferente de uma organização em que um espaço ‘fluido’ é modulado por planos isolados. Um partido que organiza as partes de uma composição em torno de um pátio determina um caráter bastante diferente do que seria decorrente de um partido linear, no qual o espaço aberto não se diferencia entre interior e exterior, mas entre frente e fundos. O primeiro seria de uma natureza mais introvertida que o segundo. Esse aspecto da relação com o contexto também sofre influências do número e tamanho das aberturas, os quais afetam seu grau de permeabilidade, assim como do material empregado; edifícios totalmente revestidos com vidro refletor tendem a desaparecer no seu entorno.¹⁰⁵

Afirma que estes dois tipos de caráter estão presentes em qualquer edifício, visto que dependem de sua materialidade e estrutura formal, aspectos inerentes a qualquer obra de arquitetura. Observa que os seguintes não necessariamente estão presentes, como o terceiro, essencial, que é mais abstrato e refere-se ao conteúdo psicológico sugerido pelo edifício,

[...] capaz de suscitar: estranheza, infinitude, variedade, fantasia, serenidade, simplicidade, austeridade, etc... Os meios usados para esse fim são as proporções e dimensões do edifício, e as relações entre suas partes. Boullée foi um dos primeiros a empregar esse recurso, propondo edifícios gigantescos de formas quase puras para suscitar sensações diferentes das proporcionadas pela arquitetura convencional do fim do século XVIII¹⁰⁶ (T030).

104 Ibidem, pg. 54-55.

105 Ibidem, pg. 55.

106 Idem. Mahfuz faz referência a SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts**. In: *Arquitectura*, 243, julho-agosto, 1984.



T031. Centro Cultural Georges Pompidou. Paris. Renzo Piano e Richard Rogers, 1971-77.

Indica uma variedade do caráter essencial, que consiste

[...] na adoção de procedimentos projetuais que visam dotar o objeto de efeitos visuais cuja intenção é “criar movimento”, interessar o observador. Esse procedimento tem uma longa tradição, desde o Pitoresco inglês dos séculos XVIII e XIX, passando pelas manipulações abstratas das fachadas dos edifícios estimuladas pelas escolas inspiradas pela Bauhaus, até o momento atual, em que a maioria dos edifícios, são ‘objetos ávidos por atenção, os quais glorificam seus arquitetos e proprietários enquanto ignoram, quando não prejudicam, seu contexto físico’. Em muitos casos, a chamada “movimentação” do volume combina elementos indutivos de excitação retinal com organizações não só de baixa qualidade arquitetônica como até prejudiciais à atividade que abrigam.¹⁰⁷

O quarto, programático, pode manifestar-se de duas maneiras,

Uma delas visa exprimir, por meio do emprego de uns poucos elementos que representam o todo, o propósito para o qual o edifício se destina. A expressão desse propósito pode se realizar através do emprego e da ênfase em elementos normalmente associados a um programa específico (por exemplo, telhados, chaminés, varandas, etc., em projetos de residências); por meio da aplicação de signos a um container estritamente pragmático – o “abrigo decorado” de Robert Venturi; ou por dar ao edifício uma forma global que se assemelhe ao seu propósito. [...] A segunda forma de expressão de caráter programático transforma componentes essenciais de um edifício, não necessariamente reveladores da sua função, em elementos expressivos como, por exemplo, escadas e elevadores (Stirling em seus edifícios universitários dos anos 60 e 70 externaliza o sistema de circulação), sistemas mecânicos (o Centro Pompidou é o exemplo óbvio) ou a própria estrutura (Mies no IIT)¹⁰⁸ (T031).

Por fim, o quinto tipo, associativo, se baseia

[...] no emprego de elementos convencionais, mais ou menos literais, que visam efetuar uma transposição de caráter, ou seja, o novo ganha significado por associação com um objeto conhecido, existente ou não, que seja valorizado por um determinado grupo social. Esse procedimento é bastante antigo, pois já no século XVI Palladio dava aos pórticos de entrada de suas residências a forma de frontões de templos gregos, com o fim de enfatizar a importância daquelas famílias na hierarquia local, por associação com o que o templo grego representava para a sociedade da Grécia clássica. Não foi à toa que, no Pitoresco, composições livres e assimétricas utilizavam elementos de vários estilos conhecidos, muitas vezes utilizados literalmente em um mesmo projeto. A busca

107 Ibidem, pg. 56. Mahfuz faz referência a HERDEG, Klaus. **The Decorated Diagram**. Cambridge: MIT Press, 1985. p. 2.

108 Idem. Mahfuz faz referência a COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro**. In: **AU Arquitetura e Urbanismo**, 26, outubro/ novembro, 1989, p. 99.



T032. Parque Guinle. Rio de Janeiro. Lucio Costa, 1948-52.

de um caráter associativo está na base da maioria do que chamamos pós-modernismo, mas sempre esteve presente, inclusive na arquitetura moderna na qual há muitos exemplos em que elementos tradicionais são interpretados e transformados, porém mantendo identidade suficiente para serem reconhecidos. Um exemplo possível entre muitos são os edifícios residenciais projetados por Lucio Costa, para o Parque Guinle, no Rio de Janeiro¹⁰⁹ (T032).

3b. A caracterização, suas estratégias e sua teoria

Quatremère define que o caráter relativo, programático, expressa-se pela forma da planta e da elevação, bem como pela escolha, medida, ou maneira da ornamentação e da decoração. Também, pelas massas e tipos de construção e materiais. Por exemplo, advoga pela forma circular, em planta e elevação, no caso de teatros, a exemplo dos gregos. Também critica o hábito de se aplicar indiscriminadamente o mesmo esplendor de ornamentação a programas tão distintos como casas, palácios, instituições cívicas ou monumentos religiosos¹¹⁰. Haveria, portanto, um caráter adequado para cada tipo de edifício na dependência de seus requerimentos funcionais e de representação. Comas ratifica que tal qualidade é alcançada a partir da constituição formal e material da obra, tendo em vista a associação com precedentes:

Ainda para Quatremère, a rememoração de precedentes formais associada à caracterização se restringe a obras e tipos clássicos. O triunfo romântico expande o âmbito das obras exemplares passíveis de réplica parcial ou total tanto quanto o horizonte de tipos, esquemas compositivos e estilos a reviver, parafrasear ou hibridar – sem afetar o enunciado da caracterização via a rememoração de precedente. Com a literalidade ou a integridade da rememoração, o território dos precedentes paradigmáticos pode se dizer historicamente circunstanciado. [...] Nesse historicismo tipológico, a Idade Média se associava aos traços místicos e à religiosidade requerida pelas novas igrejas. O Renascimento proporciona os traços palacianos para os edifícios públicos em geral, o Classicismo pesado do coríntio romano tem o caráter solene apropriado para parlamentos, museus e ministérios. O Barroco ou os estilos orientais oferecem a festividade exigida pelos equipamentos de lazer.¹¹¹

Atualizando esta tradição, ao tratar da relação da escola carioca com a teoria acadêmica, Comas define duas estratégias de caracterização:

Dada a aliança implícita entre caracterização e uma memória prévia, cabe falar em estratégias de caracterização substantiva e estratégias de caracterização adjetiva.

109 Ibidem, pg. 56-57.

110 COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 35.

111 Ibidem, pg. 36.

As primeiras envolvem a reprodução, em projeto novo, de precedentes arquitetônicos culturalmente associados ao problema em questão, quer na acepção abstrata de estilos ou tipos, quer em termos de detalhes, fragmentos ou obras completas. As segundas corresponde a inclusão, em projeto novo, de atributos culturalmente associados a soluções típicas para o problema em questão, severidade, graça ou rusticidade, por exemplo. Caráter – expressão de uma anatomia, uma fisiologia, uma fisionomia.¹¹²

Os apontamentos de Quatremère e Comas indicam que a escolha dos precedentes lembrados é autoral, conquanto orientada pela convenção. Também, que os precedentes correspondem a linhagens arquitetônicas com distintos graus de hierarquia, com determinados valores a elas conexos, visando a criação de uma ambiência específica que afeta o comportamento. Por outro lado, que a caracterização, além dos estilos, associa-se à composição, entendida como arranjo das partes de um edifício conforme princípios ou regras de projeto. De qualquer modo, tais princípios ou regras são abstratas, independentes dos estilos e da materialidade, condição que se verifica na diferença entre “elementos de composição” e “elementos de arquitetura” preconizada pela tradição acadêmica¹¹³.

Le Corbusier define, por um lado, composições subtrativas, ou subdissociativas, e por outro, aditivas, ou multiplicativas¹¹⁴. Estas ordenam-se a partir do agrupamento de volumes funcionais, através da classificação hierárquica de suas partes; aquelas, a partir da subdivisão de um volume funcional maior, tendo como objetivo a unidade formal.

Qualificada como “fácil”, “pitoresca” e “movimentada”, a composição aditiva “mostra cada órgão surgindo ao lado de seu vizinho, de acordo com um motivo orgânico: o interior alarga seu espaço e empurra o exterior, que forma diversas saliências”¹¹⁵. Já a subtrativa “revela a compreensão dos órgãos no interior de um envoltório rígido, absolutamente puro”; “um problema difícil, talvez deleite do espírito; gasto de energia espiritual, em meio a entraves que nos impomos”¹¹⁶.

Uma terceira composição, “engenhosa”, “fácil” e “cheia de recursos”, “proporciona, com um esqueleto aparente, um envoltório simples, claro, transparente como uma pequena rede”; apropriada para certos climas, “permite que se instalem diversamente, em cada andar, os volumes úteis dos quartos, em forma e quantidade”¹¹⁷. Por fim, uma

112 COMAS, 1994, op. cit. 7 (A), pg. 189. Este artigo é versão condensada e traduzida do original **Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolario Brasileño**. In: **Anales del Instituto del Arte Americano**, Buenos Aires, v. 26, 1988, p. 85-96.

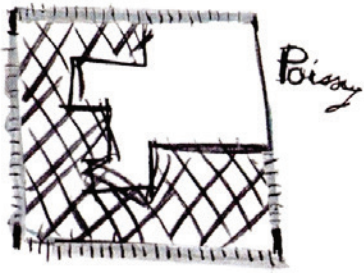
113 Grande parte dos textos de Comas esclarece tal distinção, dando continuidade a uma tradição crítica que inscreve-se dentre as ideias de autores como Reyner Banham, Alan Colquhoun e Colin Rowe. Ver também MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, e TRABUCCO, Marcelo. **La composición arquitectónica**. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996.

114 Das “quatro composições”. BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Complete Works vol. 1**. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser Publishers, 2006 (ed. orig. 1929), pg. 189. As quatro composições são exemplificadas pelas casas La Roche-Jeanneret (1), Villa Stein-de Monzie (2), Villa em Carthage (3) e Villa Savoye (4).

115 CORBUSIER, Le. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pg. 138.

116 Idem.

117 Idem.



T033. A quarta composição.

quarta, que “atinge no que se refere ao exterior, aquela forma pura do segundo tipo; no interior, comporta as qualidades e vantagens do primeiro e terceiro”; um “tipo puro, muito generoso, também repleto de qualidades”¹¹⁸ (T033).

Por sua vez, Lucio Costa ratifica e expande as observações de Le Corbusier acerca desta dualidade compositiva:

Constata-se desde logo a existência de dois conceitos distintos e de aparência contraditória a orientá-lo [o arquiteto]: o conceito orgânico-funcional, desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas e o conceito plástico-ideal, cuja norma de proceder implica senão o estabelecimento de formas plásticas a priori, às quais se viriam ajustar, de modo sábio ou engenhoso, às necessidades funcionais (academismo), em todo caso, a intenção preconcebida de ordenar racionalmente as conveniências de natureza funcional, visando a obtenção de formas livres ou geométricas ideais, ou seja, plasticamente puras. No primeiro caso a beleza desabrocha, como uma flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita “gótica”; ao passo que no segundo ela se domina e contém, como num cristal, e a arquitetura chamada “clássica” ainda é, no caso, a manifestação mais credenciada.¹¹⁹

E observa que foi na prática moderna que ocorreu a convergência destes conceitos:

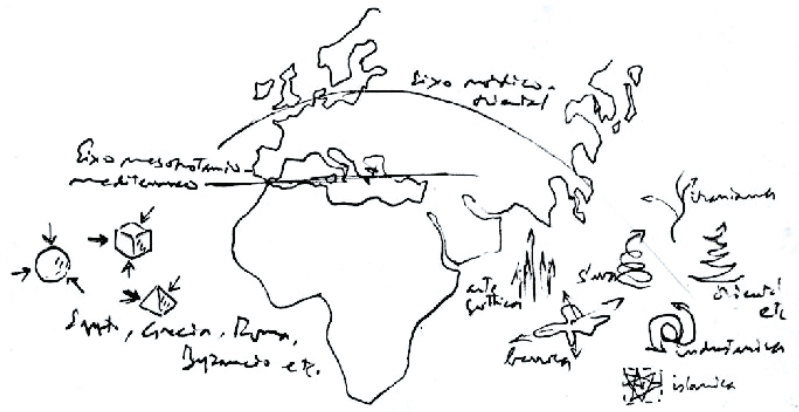
As técnicas construtivas contemporâneas – caracterizadas pela independência das ossaturas em relação às paredes e pelos pisos balanceados, resultando daí a autonomia interna das plantas, de caráter “funcional-fisiológico”, e a autonomia relativa das fachadas, de natureza “plástico-funcional”, – tornaram-se possível pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados irreconciliáveis, porque contraditórios: a obra, encarada desde o início como um organismo vivo é, de fato, concebida no todo e realizada no pormenor de modo estritamente funcional, quer dizer, em obediência escrupulosa às exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa, mas visando sempre igualmente alcançar um apuro plástico ideal, graças à unidade orgânica que a autonomia estrutural faculta e à relativa liberdade no planear e compor que ela enseja.¹²⁰

Os apontamentos de Costa indicam a contraposição entre racionalismo e organicismo típica dos debates da arquitetura moderna. De qualquer maneira, endossa a dualidade definida por Le Corbusier e a expande ao contexto mais amplo das belas artes ao distinguir, por

118 Idem.

119 COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea**. In: XAVIER, Alberto. (org.). **Lucio Costa. Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: CEUA, 1966, pg. 204.

120 Ibidem, 205.



T034. Concepção estática e dinâmica.

exemplo, dois modos de concepção formal ao longo da história da arte, a estática e a dinâmica, que acredita estarem ligados à caracterização de conteúdos raciais, ideológicos e culturais de determinados povos¹²¹. Verifica a existência de dois eixos fundamentais, em que a concepção estática estaria associada ao eixo mesopotâmico-mediterrâneo e a dinâmica, ao nórdico-oriental (T034). Neste sentido, Comas observa que

Não é à toa que Lucio dê a arquitetura moderna como o lugar onde o espírito gótico-oriental-dinâmico e o greco-latino-estático se encontram e complementam, o gótico-oriental logo correlacionado com um conceito orgânico-funcional da forma e a beleza da flor que desabrocha, o greco-latino com um conceito plástico-ideal e a beleza do cristal que se contém. Ou que a arquitetura moderna venha a comentar-se em termos de dórico e jônico, barroco e, por inferência, neoclássico. A severidade do Ministério dórico de afinidades neoclássicas (definitivamente greco-latinas) e a graça do Pavilhão jônico de afinidades barrocas (plausivelmente gótico-orientais) se propõem como cara e coroa da mesma moeda, as variações em tom maior e menor do mesmo tema, os polos simbióticos e paritários da arte da arquitetura¹²² (T035).



T035. Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. 1938-39.

Por outro lado, Jacques Lucan, arquiteto e historiador francês, um dos principais autores contemporâneos que trata do tema da composição, na introdução de seu livro *Composition, non-composition: Architecture et theories, XIX-XX siècles*¹²³ reforça a distinção existente entre composição e estilos. Sustenta a definição corrente que a composição “antecede os estilos”, que “pode ser vestida por diferentes estilos”, sendo uma questão de “sintaxe antes que de vocabulário”¹²⁴:

For example, two of the most important theoreticians of the nineteenth century, Léonce Reynaud and Julien

121 Ibidem, pg. 206. Neste particular, Lucio faz referência, na página 210, ao crítico de arte espanhol Eugênio D'ors, cuja obra “*Du Baroque*” provavelmente o tenha influenciado em seus apontamentos. DORS, Eugênio. **Du baroque**. Tradução do espanhol para o francês de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, 1936.

122 COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 304.

123 LUCAN, Jacques. **Composition, non-composition. Architecture et theories, XIX-XX siècles**. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 2012. Lucan também é importante autor sobre a obra de Kolhaas.

124 Ibidem, pg. 6. Tradução livre.

Guadet, posited that the utilization of examples found in different geographical and historical settings would be a good argument for focusing on principles rather than styles. It was from this perspective that Reyner Banham referred to Guadet's indifference to styles and his "unhistorical classicism". As for Colin Rowe, he contended that Guadet envisage "an architecture of pure form" for which the choice of stylistic elements was a matter of taste or bias and, at the end of the day, not important. From the same perspective, Alan Colquhoun, referring to Howard Robertson's book – Principles of Architectural Composition – published in London in 1924, pointed out that "there are fundamental rules of composition in architecture that are independent of styles".¹²⁵

Em síntese, a caracterização associa-se tanto a um referencial estilístico, por um lado, quanto compositivo, por outro. Tal distinção é uma das chaves para entendimento do potencial operativo da tradição acadêmica, a qual estabelecia que uma obra de arquitetura deveria conjugar caráter apropriado com composição correta.

A teoria acadêmica foi sintetizada por Guadet em "*Elements et Theorie de L'Architecture*"¹²⁶, cujo sentido operativo possibilitava resolver uma grande diversidade de edifícios, incluindo aqueles de novos programas, cujas formas eram conseqüentemente desconhecidas. A liberdade com o trato de precedentes dentro deste contexto, conquanto pressuponha certa coerência e continuidade estilística, contribuiu para a experimentação de novos procedimentos compositivos. No tocante à possibilidade da expressão de caráter nacional, entendida nos termos de Guadet como "modalidade de caracterização genérica, os conteúdos simbólicos a expressar transcendendo as circunstâncias particulares de programa e sítio"¹²⁷, Comas sublinha que:

Celebrar atributos de um contexto remete, até certo ponto, à celebração das realizações arquitetônicas que os retrataram no passado. Ambas se fundam na memória e apoiam uma re-memoração que re-membre, torne uno. Privilegiam, sem dúvida, a continuidade e a constância formais na prática arquitetônica. Entretanto, não são necessariamente inibidoras de inovação. O revivalismo não exclui a combinação nova ou a adaptação de elementos e motivos tradicionais, o ecletismo faz da hibridização um princípio definatório. A *Beaux-Arts* dissociou composição de materialização e abriu o caminho para a rememoração fragmentária, ambígua, subversiva, abstrata, alusiva que Le Corbusier explorava e se tornou especialidade de Lucio e Oscar desde o projeto do Ministério da Educação no Rio. O "pilotis" se pôde assimilar à palafita de madeira em Ouro Preto, o "brise-soleil" ao

125 Idem.

126 GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture; cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1910.

127 COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Identidad Nacional y Caracterización** Arquitectónica. In: IV Seminario de **Arquitectura Latinoamericana**, 1989, Tlaxcala/México. Anais do IV Seminario de Arquitectura Latinoamericana. Tlaxcala: Universidade Autónoma do México, 1989. v. único. Publicado também em COMAS, Carlos Eduardo Dias et al. (org.). **Modernidad y Pos-Modernidad en América Latina**. Bogotá: Editorial Escala, 1991, p. 23-34. O texto aqui pesquisado é o original em português, cedido pelo autor, e a passagem encontra-se na página 1.



T036. Graus de caracterização.
Monumento e edifício ordinário. Casa e
Palácio.

muxarabi, a utilização da curva se compreendeu eco do Barroco.¹²⁸

Contudo, dada a constatação que é indeterminada a forma de uma obra cujo programa é desconhecido, ao passo que uma mesma forma pode acolher obras de diferentes programas, conclui-se que a caracterização não é necessariamente uma imposição¹²⁹. De fato, a caracterização se funda na convenção, como mostra Quatremère ao fazer distinção entre casa e palácio:

La simplicité, la modestie, une sorte d'élégance sans luxe, pourront varier, sans cependant les rendre trop dissemblables, les habitations des particuliers. Les palais des grands et des souverains auront pour motif le rang et la qualité de ceux qui doivent l'habiter. Les palais, en général, ne doivent point sortir des formes et de la manière d'être des maisons particulières. Je n'y voudrais de changement que dans l'échelle et les proportions; je voudrais enfin qu'ils indiquassent un homme plus élevé, mais non d'une autre mesure que les autres. A cet égard, les palais de Florence et de quelques villes d'Italie peuvent rendre mon idée; les palais n'y sont que des maisons plus hautes et plus spacieuses, mais toujours dans le même mode que les moindres habitations; il n'y a de différence que dans la proportion. C'est aux monuments publics que je réserve toute la pompe des colonnes, des péristyles, toute la richesse des ordonnances. C'est là aussi que le génie de l'artiste saura montrer toute sa finesse et sa pénétration, en modifiant et proportionnant les ressources, selon l'essence des édifices, en y indiquant l'analogie qu'ils ont avec les qualités morales qui doivent y être représentées¹³⁰.

Tais observações exemplificam a caracterização como teoria: indicam que entre programas há nuances, matizes, gradações de caracterização, como tons de cinza entre preto e branco. De fato, a casa pode monumentalizar-se e virar palácio; e o palácio pode desmonumentalizar-se e virar casa. Sendo assim, a distinção entre monumento e edifício ordinário também pode ser tratada como questão de grau,

128 Ibidem, pg. 3.

129 A observação que uma mesma forma pode reportar-se a múltiplas funções se atende com a ideia de "espaço neutro". Ver JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 2006.

130 Quatremère de Quincy cit. In: COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 64.

distinção que pode ser exacerbada, ou minimizada, levando a uma monumentalidade moderada ou a uma ordinariedade realçada na dependência dos recursos formais e materiais envolvidos (T036).

3c. A caracterização como prática moderna

Ainda que tenha tentado suplantar a tradição *Beaux-Arts*, fato é que o caráter e a composição não perderam nem validade conceitual nem eficácia operativa na prática moderna. Por um lado, a liberdade associada à composição acadêmica, em que o projeto é regulado por leis que lhe são internas, foi fundamental para a concepção formal moderna, como esclareceram autores como Banham, Colquhoun e Rowe¹³¹. Por outro, ao procurar caracterizar uma arquitetura própria de uma coordenada temporal, da “era da máquina”, a prática moderna lançou mão de estratégias de caracterização que em termos genéricos já haviam sido codificadas. Entretanto, os conceitos de caráter e composição foram rejeitados, como observa Comas:

Se a vanguarda rejeita o conceito de composição, que implicava o recurso a um repertório formal preestabelecido, mais anacrônico ainda lhe parece o conceito de caráter, implicando a manipulação dos significados convencionais assignados aos elementos desse repertório, que sequer o nomeiam. Condiz menos ainda com a noção duma arquitetura de serviço nascida da pura necessidade, estritamente utilitária e estritamente igualitária. Porque o caráter é em última instância arbitrário como a palavra, recorda que a beleza arquitetônica é convenção.¹³²

E lembra que, assim como Quatremère, Le Corbusier também faz distinção entre casa e palácio:

Corbusier se guarda muito bem de mencionar o conceito, mas seu interesse na expressão da diferença entre casa e palácio equivale à preocupação com a caracterização de programa e tipo na era da máquina e se propõe no seu sentido mais aristotélico, que é de coerência entre anatomia, fisiologia e fisionomia. Uma vez mais se insinua a ideia duma linguagem moderna emulando a linguagem clássica – o alfabeto de que fala o grupo 7. Utilizando o recurso consagrado da caracterização substantiva, a rememoração dos precedentes formais relevantes à natureza do encargo, Corbusier equaciona o Palácio da Liga das Nações como uma grande composição *Beaux-Arts* incompleta. A simetria especular no conjunto se substitui pela simetria balanceada, o bosque à esquerda da entrada equilibrando a massa do secretariado. A grandiloquência se evita pela difusão da axialidade à volta da marquise linear com jeito de plataforma de trem. Não há citação estilística. As referências à tradição erudita da monumentalidade se fazem através da geometria do projeto,

131 Principalmente nos textos BANHAM, Reyner. **Theory and Design in the First Machine Age**. Nova York: Praeger, 1967. COLQUHOUN, Alan. **Modernity and the classical Tradition**. Cambridge: MIT Press, 1989. ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. London: Mit Press, 1976.

132 COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 64.



T037. Projeto do Palácio da Liga das Nações. Genebra. Le Corbusier, 1927.

da mesma forma que as alusões à edificação utilitária. A operação projetual envolve tanto a paráfrase como a co-presença de dois mundos até então separados, a construção utilitária banal e a alta arquitetura¹³³ (T037).

O autor desvela a intenção de Le Corbusier em caracterizar um “espírito do tempo”, modalidade de caráter genérico definida por Guadet que contempla uma assinalação da “coordenada temporal distintiva em que a obra emerge”¹³⁴. Segundo Comas, tal operação também recorre a formas alheias à arquitetura, as quais, nas modalidades de caracterização substantiva e adjetiva, contribuem para expressar atributos julgados típicos da era da máquina. As referências disciplinares restringiram-se ao domínio abstrato - dos elementos e esquemas de composição - como esclareceu Rowe¹³⁵. Comas sublinha que é justamente na referência a um repertório formal alheio à disciplina que paira, de fato, a originalidade da arquitetura moderna, acrescida da possibilidade da união de polos estéticos antes complementares que opostos:

À luz do conceito de caráter, a pretensão da arquitetura moderna de expressar o espírito da época assume outra coloração. Entendida como vontade consciente e não o resultado do determinismo técnico-social ou da intuição infável, ele se assimila facilmente ao desejo de caracterização dos traços distintivos de identidade da era da máquina, o mesmo que animava os adeptos do “estilo 25” ou do racionalismo estrutural classicizante de Perret, ambos sancionados pela *Beaux-Arts*: a caracterização da época não é antiacadêmica. Face ao “estilo 25” e ao racionalismo estrutural e classicizante, a originalidade da arquitetura moderna não está na impessoalidade, na neutralidade emocional ou no internacionalismo. Advém antes da busca de precedentes fora do território convencional da arquitetura, na engenharia civil e na construção utilitária, nos artefatos industriais como na pintura, para uma caracterização substantiva. Com conotações de eficiência, funcionalidade, racionalidade, verdade, desmaterialização, transparência leveza e esbeltez do ponto de vista duma caracterização adjetiva. Mas Corbusier acrescenta algo mais, a ideia de debate ou diálogo entre polos que se intuem complementares antes que antagônicos: entre a informalidade pitoresca sensual e a cerebralidade do rigor clássico que é do próprio princípio da planta livre, entre a reflexão idealista e o engenho empírico, entre a essência permanente e a manifestação cambiante, entre o planejado e o espontâneo, a tradição erudita e a popular maquinista.¹³⁶

Comas examina a experiência brasileira com a caracterização, sobretudo da geração de Lucio e Oscar até a construção de Brasília. Esclarece o tributo desta geração com uma formação *Beaux-Arts*, assim como

133 Ibidem, pg. 65.

134 COMAS, 1989, op. cit. 127, pg. 6.

135 Ver ROWE, 1976, op. cit. 131.

136 COMAS, 2002, op. cit. 7 (B), pg. 65.

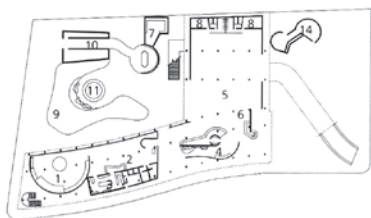
observa a experimentação por parte desta de novos procedimentos compositivos a partir do vocabulário de Le Corbusier. Em termos substantivos, a rememoração de precedentes considerados típicos da cultura luso-brasileira foi uma das operações recorrentes. Em termos adjetivos, a expressão de um sentido de exuberância e extroversão a partir da constituição formal e material de certos edifícios pode ser considerada “interpretações contemporâneas do homem e da paisagem brasileiras”¹³⁷. Neste sentido, afirma que:



T038. Projeto da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. Lucio Costa, 1936. Desenho de Oscar Niemeyer.

Não é inocente que, no final da memória da Universidade do Brasil, Lucio fale em *caráter local* parafraseando Quatremère de Quincy. Nem era inconveniente, para sinalização desse caráter, que os elementos de arquitetura preconizados por Corbusier parecessem concebidos expressamente para trópicos e fossem tão facilmente assimiláveis a uma tradição construtiva racional e nacional, em particular ao colonial mineiro do século XVIII. Afinal, a essa primeira cultura urbana brasileira estavam associadas as primeiras reivindicações de independência política do país, motivadas pela aspiração de deixar na terra a riqueza aqui encontrada¹³⁸ (T038).

E aponta atributos expressados pela escola carioca, observando que a tradição da nova arquitetura aqui uniu-se com a da disciplinar mais antiga, no intuito de caracterizar uma produção concomitantemente universal, nacional e própria de seu tempo:



T039. Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. 1938-39.

Diversificação formal, exuberância, extroversão, porosidade e o epicurismo dialético aí implícito foram oferecidos e aceitos como atributos de uma paisagem, um clima, um temperamento barroco, mas não engalanado. A multiplicação de alusões tipológicas e iconográficas que se encontram em Ministério, Pavilhão, hotéis e Pampulha pode ser lida como reivindicação de herança onde uma tradição moderna dada por assente se enlaça com a tradição disciplinar mais antiga. A mensagem assinalava uma terra risonha e franca povoada por homens cordiais, com o pé no chão e a mentalidade aberta. Ficção pura mas enormemente atrativa, “uma amável aparição enviada para ornamento de um momento”¹³⁹ (T039).

Igualmente observa que tal conjuntura surpreende “enquanto caracterização apropriada de programa e sítio”, sendo destes que, em suma, “o impulso à diversificação formal extrai legitimidade”. Em termos substantivos, elenca possíveis referências compositivas e iconográficas associadas a edifícios representativos da escola em questão:

A coluna de secção redonda do Ministério é vestígio clássico adequado à representação monumental, a coluna em H do Pavilhão evoca a realização miesiana em Barcelona, a secção quadrada dos pilares de Ouro Preto se assimila à estrutura de pau-a-pique corrente no entorno, o pau-

137 COMAS, 1989, op. cit. 127, pg. 2.

138 COMAS, 1994, op. cit. 7 (A), pg. 190.

139 Idem.



T040. Park Hotel. Nova Friburgo. Lucio Costa, 1944-45.

-roliço de Friburgo reforça a rusticidade da implantação. A opção pelo “brise” no Ministério visava a evitar um aspecto comum de apartamentos. Cortinas de enrolar não propiciariam o mesmo vigor de definição de uma elevação classicamente tripartite. As placas horizontais de cimento no Ministério dão lugar ao “brise” vertical treliçado de madeira azul em Ouro Preto, que atende à orientação distinta e presta homenagem à tradição colonial sem deixar de conotar modernidade, como o telhado inclinado de uma água que exhibe francamente sua planaridade. Na Capela da Pampulha, o “brise” é vertical mas de alumínio, toque industrial que atualiza a tradicionalidade do encargo. Nos edifícios profanos da Pampulha, o azulejo é de série, na Capela integra painel pintado à mão, como nos velhos claustros da Bahia¹⁴⁰ (T040).

E verifica, de acordo com os apontamentos de Guadet, que tais edifícios assinalam não somente uma caracterização genérica de nação, ou supraprogramática, como também particularidades dos sítios nos quais são implantados. Esclarece que “campo, montanha, praia, aldeia, cidade, metrópole, bairro e tantos outros topônimos designam realidades onde se inscrevem sítios e microclimas confrontáveis diretamente”¹⁴¹, sendo que



O partido do Ministério reforça a hierarquia diferenciada das ruas limítrofes e deixa clara a distinção entre espaços cerimoniais coletivos e espaços de trabalho. O rendilhado e o refrão curvilíneo do Pavilhão tudo devem à ratificação de uma situação. O hotel urbano faz jus ao nome e assume foros de “palace”. O hotel serrano dá ares de casa-grande e senzala. Na Pampulha, o Cassino é uma “villa” moderna, espelhos e cetins constituindo cenário conforme um ritual mundano. O Iate Club é casa-boate, a Casa do Baile um cilindro arcaico. Na Capela, evocações de hangar se mesclam com a linearidade da rememoração religiosa de arco e abóbada¹⁴² (T041, T042).



T041. Conjunto da Pampulha, Casa de Baile. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.

T042. Conjunto da Pampulha, Cassino. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.

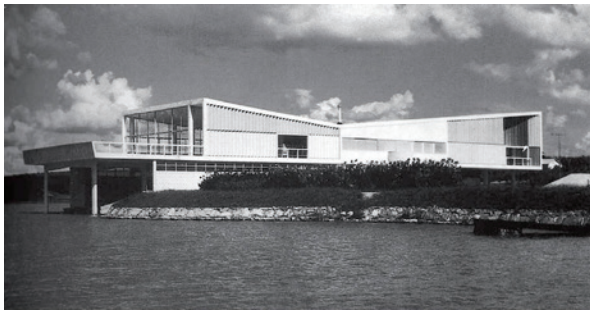
E reforça que as estratégias de caracterização adotadas envolvem tanto o manejo de referências disciplinares quanto abstrações de formas extra-disciplinares:

As alusões palacianas se encontram no ministério e no Pavilhão, a severidade dórica do primeiro contrastando pertinentemente com a elegância jônica do segundo. A superestrutura do Ministério o apresenta como um navio azul cujo fundo é a Baía de Guanabara, metáfora associável não só à locação como a aspiração da instituição a avançar na cristalização de um destino brasileiro. As ambiguidades do Pavilhão são teatrais como convém a uma feira impermanente e dão testemunho, sem

140 Ibidem, pg. 190-191.

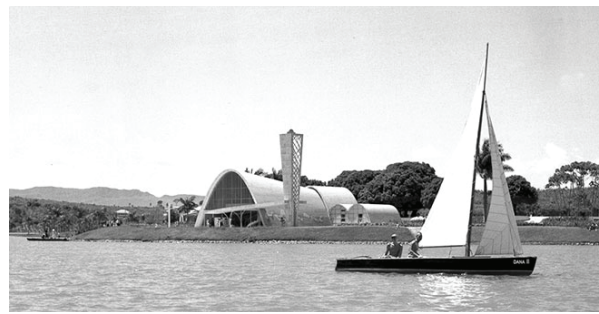
141 COMAS, 1989, op. cit. 127, pg. 6.

142 COMAS, 1994, op. cit. 7 (A), pg. 189.



T043. Conjunto da Pampulha, Iate Clube. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.

T044. Conjunto da Pampulha, Capela. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-43.



complexo, de um moderno de múltiplos filões, construtivismo e racionalismo italianos compreendidos. O apalacetado do hotel mineiro se contrapõe à rusticidade contemporânea de Friburgo. O garbo masculino da Iate se opõe à rotundidade da Casa do Baile, as curvas da fachada terrestre da Capela são ideograma dos morros circundantes¹⁴³ (T043, T044).

3d. A caracterização como prática pós-moderna e contemporânea

A comparação de Venturi em *Aprendendo com Las Vegas*, entre uma obra conceituada como “Pato” e outra como “Galpão Decorado”, implicitamente discute a caracterização adequada de programa. Subentende-se da comparação que a arquitetura “feia e banal” da *Guild House* teria caráter mais apropriado que a arquitetura “heroica e original” de *Crawford Manor*, por haver naquela maior acordo entre a convencionalidade do programa e sua respectiva representação simbólica (T045, T046). Ao introduzir tal discussão, Venturi observa a possível disjunção entre conteúdo arquitetônico e simbólico de um edifício, e enfatiza que a imagem, “acima do processo e da forma”, é que garante a comunicação na arquitetura. Advoga que a arquitetura depende “de experiências passadas e associações emocionais, que esses elementos simbólicos e representacionais podem, com frequência, contradizer à forma, à estrutura e ao programa com os quais estão associados no mesmo edifício”¹⁴⁴.



T045. Guild House, Philadelphia. Venturi & Rauch, 1960-63.



T046. Crawford Manor, New Haven. Paul Rudolph, 1962-66.

Segundo Venturi, parte da arquitetura moderna teria rejeitado o ecletismo como instrumento simbólico em favor de um expressionismo fisionômico que em última análise expressaria simplesmente “conteúdos arquitetônicos de estrutura e função”¹⁴⁵. Entende que “por meio da imagem do edifício”¹⁴⁶, tal expressionismo “sugeriu objetivos sociais e industriais reformistas-progressistas que raramente pôde alcançar na realidade”¹⁴⁷.

É curiosa a relação do arquiteto com a história da tradição *Beaux-Arts*, a qual se deu particularmente pelo contato com o historiador da arquitetura norte americano Donald Drew Egbert (1902-1973), seu professor na universidade de Princeton e autor do livro *The Beaux-*

Arts, a qual se deu particularmente pelo contato com o historiador da arquitetura norte americano Donald Drew Egbert (1902-1973), seu professor na universidade de Princeton e autor do livro *The Beaux-*

143 Idem.

144 VENTURI, et al., 2003, op. cit. 64, pg. 117. Tradução livre.

145 Ibidem, pg. 132.

146 Idem.

147 Idem.



T047. “The Long Island Duckling”. Flanders, Nova York.

*Arts Tradition in French Architecture*¹⁴⁸. No prefácio, assinado por Venturi, este afirma que a “história da arquitetura moderna realizada por Egbert era inclusiva - uma evolução complexa ao invés de uma revolução dramática, composta por imperativos sociais e simbólicos, bem como formais e tecnológicos”¹⁴⁹. Igualmente admite que Egbert tornou-se seu “mentor” durante seus anos de pós graduação e início de prática profissional, de modo que “sua influência permaneceu ativa por toda vida”¹⁵⁰. De fato, em *Aprendendo com Las Vegas*, Venturi recorda o viés instrumental da tradição acadêmica e o atualiza, indo ao encontro da ideia de uma caracterização apropriada via associação de imagens para cada tipo de programa:

O ecletismo estilístico do século XIX era essencialmente um simbolismo da função, embora, às vezes, fosse também um simbolismo do nacionalismo – Renaissance Henrique IV na França, Tudor na Inglaterra, por exemplo. Mas com bastante coerência, os estilos correspondiam a tipos de edificação. Os bancos eram basílicas clássicas, para sugerir responsabilidade e tradição; os edifícios comerciais se pareciam com casas burguesas; as universidades copiavam Oxford e Cambridge mais o gótico do que clássico, para compor símbolos de “ensino em luta”, como diz George Hoew, “acendendo a tocha do humanismo através das idades das trevas do determinismo econômico”; e a escolha entre o Perpendicular e o Decorado nas igrejas inglesas da metade do século refletia diferenças teológicas entre os movimentos de Oxford e Cambridge. A banca de hambúrguer em forma de hambúrguer é uma tentativa atual, mais literal, de expressar função via associação, mas antes com o objetivo da persuasão comercial do que refinamento teológico¹⁵¹ (T047).

E reforça o débito com seu mentor:

Donald Drew Egbert, numa análise dos trabalhos que concorriam, na metade do século, ao *Prix de Rome* da École des Beaux-Arts – antro de gente do mal -, chamou de funcionalismo, via associação, a manifestação simbólica do funcionalismo que precedeu o funcionalismo substantivo que estava na base do movimento modernista: a imagem precedia a substância. Egbert também discutiu equilíbrio entre expressão da função via fisionomia e expressão da função via estilo nos novos tipos de edifício do século XIX. Por exemplo, a estação ferroviária era reconhecível por seu galpão de ferro fundido e seu grande

148 Trata-se de EGBERT, Donald Drew (autor); VAN ZANTEN, David (editor). **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome**. Princeton: Princeton University Press, 1980. Prefácio de Robert Venturi. David Van Zanten, bem como Venturi, foi aluno de Egbert e publica extensamente sobre a tradição *Beaux-Arts*.

149 VENTURI, Robert. **Donald Drew Egbert: a tribute**. Prefácio do livro de Egbert, republicado em VENTURI, Robert. **Iconography and electronics upon a generic architecture. A view from the drafting room**. Cambridge: The MIT Press, 1996, pg. 43-46. A citação se encontra na página 45. Tradução livre.

150 Idem.

151 VENTURI, et al., 2003, op. cit. 64, pg. 144. Observa-se que a estratégia de literalidade observada por Venturi na “banca de cachorro quente” encontra precedentes, de certo modo, em algumas propostas de arquitetos como Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) e Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) e, mais recentemente, de Claes Oldenburg, artista pop cujas obras foram referentes para as estratégias formais utilizadas por Gehry.



T048. St. Paul e um canal veneziano. Capricho. William Marlow, 1795. Imagem constante no último capítulo de *Collage City*.

relógio. Esses símbolos fisionômicos contrastavam com a sinalização explicitamente heráldica da sala de espera e dos espaços da frente, eclético-renascentistas. Siegfried Giedion chamou esse contraste engenhoso dentro do mesmo edifício de contradição grosseira – uma “divisão de sentimento” oitocentista – porque via a arquitetura como tecnologia e espaço, excluindo o elemento de significação simbólica.¹⁵²

Esta particular atenção com os aspectos de representação e da comunicação, tendo em vista a influência da linguística, foi um dos temas chave da prática pós-moderna, indicando que a caracterização permanecia operativa. As estratégias recorrentes davam-se em viés substantivo através da rememoração de precedentes, em distintos graus de consistência tectônica, assim como em distintos graus de abstração formal, abrindo mais uma vez espaço para experimentações de novos procedimentos compositivos.

Um deles é a *collage*, recurso advogado por Rowe e Koeter como “a única forma de abordar os problemas fundamentais da utopia e/ou tradição”¹⁵³, o qual “recruta objetos ou os retira de seu contexto” (T048). Segundo os autores, a “colagem social tem relação com o gosto e a convicção”, visto que os objetos podem ser “aristocráticos ou folclóricos, acadêmicos ou populares”. Esta espécie de novo ecletismo advogado em *Collage City* reforçou a conjuntura de revisão do urbanismo moderno.

Neste sentido, ao realizar um sintético panorama da produção internacional do último quarto do século XX, Comas observa que tal contexto, ao endossar a cultura e a cidade como referências preferenciais, preocupava-se tanto em caracterizar “diferenças da condição pós-moderna em relação ao passado” quanto caracterizar “invariantes atemporais”¹⁵⁴. Propõe uma categorização em dois polos opostos e um intermediário, na dependência das estratégias compositivas e do vocabulário referencial utilizado por arquitetos desta geração.

De um lado, o polo “idealista” expressa valores arquetípicos da disciplina; do outro, o polo “historicista”, afeito ao recurso defendido por Rowe e Koeter, busca correspondência entre um vocabulário e “traços distintivos de um momento histórico”. Intermediário, o polo “neo-realista” procura, em síntese, “caracterizar o contexto situacional do projeto”. Comas ainda define subcategorias ao observar que

152 Idem.

153 ROWE, Colin; KOETTER, Fred cit. In: NESBITT, Kate [Org.]. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, pg. 318.

154 COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Década e Meia de Arquitetura Brasileira**. In: **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 44, p. 73-76, 1993. As citações aqui presentes são extraídas do original fornecido pelo autor, sendo esta na página 3. Comas tributa as definições a Alan Colquhoun, constantes em: COLQUHOUN, Alan. **Form and Figure**. In: **Essays on Architectural Criticism**. Cambridge: MIT Press, 1981. COLQUHOUN, Alan. **Postmodern Critical Attitudes & Postmodernism and Structuralism**. In: **Modernity and the Classical Tradition**. Cambridge: MIT Press, 1989. Comas também assinala que o texto condensa e expande ideias dos seguintes artigos de sua autoria: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura Brasileira Anos 80: Um Fio de Esperança**. In: **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 28, p. 91-97, 1990. COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura Brasileira 88/92**. In: **Anais do VI SAL**, Caracas, 1993. COMAS, Carlos Eduardo Dias. **De arquitetura, de arquitectos y alguna cosa que sé a su respecto**. **Summa +** (Buenos Aires), Buenos Aires, v. 01, p. 50-55, 1993.



T049. Teatro del Mondo no canal grande de Veneza. Reconstrução de 2004. Aldo Rossi, original 1979.



T050. Staatsgalerie. Stuttgart. James Stirling, 1977–1984.



T051. Faculdade de Arquitetura do Porto. Porto. Álvaro Siza, 1987-1994.

Em qualquer desses polos, é possível reconhecer uma vertente figurativa e uma vertente abstrata. No polo idealista, obviamente seletivo em termos de sintaxe e vocabulário, vale contrapor o neo-racionalismo de Rossi – de sabor classicizante e perpassado de simpatia pela obra de Kahn e do Mies americano – com o minimalismo de um Tadao Ando ou da Praça Sanz de Helio Piñon e Alberto Viaplana, de formulação compositiva pitoresca mas modernamente reducionista na apresentação de seus elementos materiais¹⁵⁵ (T049).

E conceitua o polo oposto:

No polo historicista, mais católico em suas preferências e deferências, cabe distinguir entre o neo-culturalismo de um Michael Graves ou James Stirling – que distorce de modo maneirista figuras e tipos da tradição arquitetônica pré-moderna e moderna – e o neo-progressismo de um Peter Eisenman, que opera essencialmente dentro dos limites de uma tradição vanguardista. Em qualquer caso, a renovação iconográfica proposta se reporta a fontes eruditas, embora o polo idealista não seja isento de matiz vernáculo. Compositivamente, porém, este insiste em uma unidade tradicional, contrastando com a ênfase na colisão e colagem de motivos que marca as duas vertentes do polo historicista¹⁵⁶ (T050).

Por fim, define o polo intermediário:

Mais empírico e pragmático que os polos extremos, bem se poderia dizer neo-realista, incluindo deliberadamente elementos figurativos e abstratos, mesclando motivos pré-modernos e modernos, fazendo alusões à cultura disciplinar erudita e à cultura popular numa dialética com afinidades tanto corbusianas como aaltianas. Robert Venturi e Frank Gehry exemplificam sua vertente americana: e é picante na obra de ambos a transcrição de elementos de uma cultura popular contemporânea. Embora suas fontes populares se restrinjam a um horizonte pré-moderno, Álvaro Siza e Guillermo Vasquez Consuegra bem poderiam representar tal polo em terra ibérica¹⁵⁷ (T051).

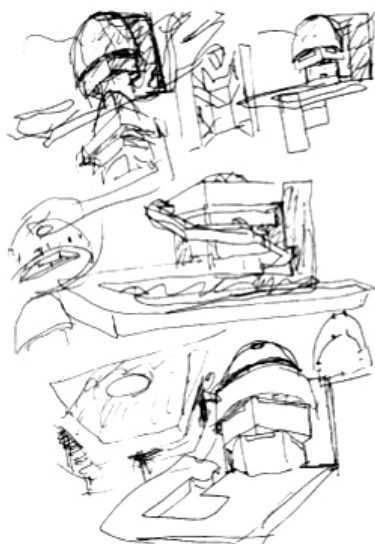
Por outro lado, atualizando os conceitos de estratégias de caracterização substantiva e adjetiva, Comas especifica dois procedimentos de projeto observados na produção mais recente, a partir da década de 1990¹⁵⁸. Um deles é a “abstração de formas extra-disciplinares”, estra-

155 Idem.

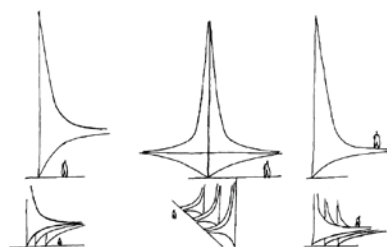
156 Idem.

157 Ibidem, pg. 3-4.

158 Tais procedimentos são examinados por Comas na conferência **Culture Nodes**, uma análise comparativa entre os edifícios da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e da Cidade das Artes, no Rio de Janeiro. No primeiro, verifica que o arquiteto português Álvaro Siza faz referência a formas humanas, capacetes de guerreiros ou mesmo vasos aaltianos, como abstração de formas extradisciplinares, que dizem respeito a possíveis atributos associados ao programa de museu relativo ao contexto específico onde este equipamento se edifica. Por outro lado, observa que Siza também faz referência a determinados precedentes, enquanto distorção de formas disciplinares, que em termos substantivos dizem respeito a elementos tradicionalmente associados a este programa específico e à cultura arquitetônica na qual o edifício emerge. Tais procedimentos, ainda que referentes a outros elementos, são observados igualmente na Cidade das Artes, de Portzamparc. COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Culture Nodes**. Texto e imagens



T052. Primeiros riscos da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Alvaro Siza, 1998-2008.



T053. Desenho das colunas de Brasília. Oscar Niemeyer, 1956-60.

tégia de caracterização verificada pelo autor já na prática moderna, operando como arquiteturização de elementos não-arquitetônicos no intuito de gerar associações com o programa e/ou contexto de um edifício (T052). O outro é a “distorção de formas disciplinares”, estratégia de caracterização também observada pelo autor na prática moderna, sobretudo na produção de Niemeyer, operando como modificação formal de elementos arquitetônicos típicos no intuito de gerar associações com o programa e/ou contexto de um edifício (T053).

Já Koolhaas elenca determinadas estratégias compositivas decorrentes de sua análise dos primeiros arranha-céus nova iorquinos¹⁵⁹, verificando a latência de uma “cultura da congestão” representada por estas obras, o “manhatanismo”, as quais segundo o arquiteto conferem variedade na malha urbana regular que caracteriza aquela cidade. Aponta que a retícula homogênea de Manhattan promoveu uma espécie de “arquipélago de cidades dentro de cidades”¹⁶⁰: uma “metrópole de rígido caos”, cuja quadricula delimita o equilíbrio entre disciplina e indisciplina formal.

Uma das operações, denominada “cisma vertical”¹⁶¹, decorre do advento do elevador e conseqüente possibilidade de conexão instantânea entre pavimentos de um edifício, podendo ser qualificada como variante mecânica da *promenade* Corbusiana. Outra, nomeada “lobotomia”¹⁶², caracteriza-se pela separação entre as demandas formais do interior e do exterior de um edifício. Variante da fachada livre Corbusiana e de suas conseqüentes elaborações teóricas, a “lobotomia” possibilita que a complexidade programática do interior de uma obra possa estar contida em “invólucro neutro” que confronta a cidade (T054). Uma terceira operação, o “diagrama”, aproxima-se graficamente da abordagem tipológica e representa sinteticamente a forma do partido adotado, como um ícone (T055). Podendo ser qualificada como variante da planta livre Corbusiana, o “diagrama” representa para a arquitetura de Koolhaas tanto uma obstinação pela eficiência programática quanto uma suposta expansão de procedimentos compositivos para caracterizar um momento disciplinar específico¹⁶³.

No manifesto *Bigness*¹⁶⁴, sintetiza as teses de seu livro e as atualiza para a conjuntura da década de 1990, observando que existiria uma

cedidas pelo autor da conferência realizada nos EUA, em 2013, a convite do professor David Leatherbarrow.

159 Koolhaas, 2008, op. cit. 89.

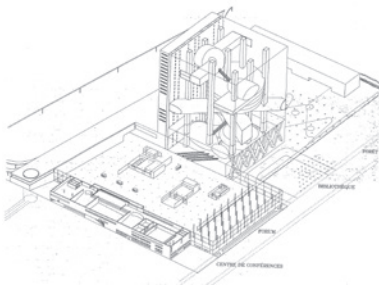
160 KOOLHAAS, 2008, op. cit. 89, pg. 332.

161 O conceito de “cisma vertical” é abordado no capítulo de **Delirious New York** que trata do Rockefeller Center. [...] “o ‘cisma vertical’, que cria a liberdade de sobrepor diretamente atividades tão díspares sem qualquer preocupação com sua compatibilidade simbólica”. KOOLHAAS, 2008, op. cit. 89, pg. 200.

162 O conceito de “lobotomia” pode ser encontrado em **Delirious New York** no capítulo sobre o Arranha Céu, mais especificamente sobre o “automonumento”. “Na discrepância deliberada entre continente e conteúdo, os criadores de Nova York descobrem uma liberdade sem precedentes. Eles exploram e formalizam com o equivalente arquitetônico de uma lobotomia - o corte cirúrgico da ligação entre os lobos frontais e o resto do cérebro, para aliviar alguns distúrbios mentais separando as emoções e os processos de pensamento. O equivalente arquitetônico separa a arquitetura exterior da arquitetura interior”. KOOLHAAS, 2008, op. cit. 89, pg. 126.

163 Ver MONTANER, Josep Maria. **Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (A) e MONTANER, Josep Maria. **A condição contemporânea da arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. Tradução e preparação de texto Alexandre Salvaterra (B).

164 KOOLHAAS, Rem. **Grandeza, ou o problema do grande**. In: KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, pg. 20. Originalmente publicado na revista italiana **DOMUS**, n. 764, ou-



T054. Projeto da Biblioteca Nacional da França. Axonométrica. Paris. OMA, 1989.



T055. Biblioteca de Seattle. Diagrama. OMA, 1999-2004.



T056. A Cidade do Globo Cativo. Axonométrica. Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, 1972.

latente “teoria da grandeza” contida naquela publicação. Define cinco teoremas, espécie de “cinco pontos” de uma arquitetura “pós-arquitetônica”¹⁶⁵, característicos da “grandeza”. Em síntese, ironicamente sugere o fim do urbanismo como sedimentação do lastro histórico, problematizando a ideia de “contexto”:

1. Para além de uma determinada massa crítica, um edifício torna-se um Grande Edifício. Essa massa já não pode ser controlada por um único gesto arquitetônico, nem mesmo por uma combinação de gestos arquitetônicos. Essa impossibilidade despoleta a autonomia de suas partes, o que não é o mesmo que uma fragmentação: as partes continuam ligadas ao todo.

2. O elevador – com seu potencial de estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas – e a sua família de invenções relacionadas anulam e esvaziam o repertório clássico da arquitetura. Questões de composição, escala, proporção e pormenor são agora irrelevantes. Na Grandeza, a “arte” da arquitetura é inútil.

3. Com a Grandeza, a distância entre o centro e o invólucro aumenta até ao ponto em que a fachada já não revela o que acontece no interior. A exigência humanista de “honestidade” está condenada: as arquiteturas do interior e do exterior tornam-se projetos separados, uma confrontando-se com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, a outra – agente de desinformação – oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objeto. Onde a arquitetura revela, a Grandeza assombra; a Grandeza transforma a cidade, que era uma soma de certezas e passa a ser uma acumulação de mistérios. O que vemos já não é o que nos mostram.

4. Apenas através do tamanho, esse edifício entra num domínio amoral, para lá do bem e do mal. O seu impacto é independente da sua qualidade.

5. Em conjunto, todas essas rupturas – com a escala, com a composição arquitetônica, com a tradição, com a transparência, com a ética – implicam a final e mais radical ruptura: a Grandeza já não faz parte de nenhum tecido urbano. Existe; quando muito, coexiste. O seu subtexto é que se lixe o contexto¹⁶⁶ (T056).

Por sua vez, Moneo afirma que a década de 1990 foi marcada pelo contraponto entre compacidade e fragmentação, observando o predomínio desta, sobretudo na produção de Gehry, no intuito de caracterizar uma coordenada temporal específica: a fragmentação como metáfora do fim do século¹⁶⁷. Ao investigar as origens da frag-

tubo de 1994 com o título **Bigness ovvero il problema della grande dimensione**. O título em inglês é **Bigness, or the problem of the large**. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra Large**. Nova York: Monacelli Press, 1995.

165 Ibidem, pg. 27.

166 Ibidem, pg. 16.

167 MONEO, Rafael. **Paradigmas fin de siglo: los noventa, entre la fragmentación y la compacidad**. In: **Arquitectura Viva**, n. 66, 1999, pg. 17-24. Republicado como MONEO, Rafael. **Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente**. In: **El Croquis**, n. 98, 1999, pg. 198-202.

mentação na arquitetura, elege a interpretação de Giovanni Piranesi do Campo de Marte como um marco instaurador, afirmando que o gravurista, “frente a qualquer das versões da cidade e, portanto, da arquitetura como natureza”, “ênfatiza sua artificialidade produzindo uma colisão de formas e figuras que de modo algum podem ser entendidas como um todo orgânico”¹⁶⁸. De acordo com Moneo, Piranesi enfatiza “o nascimento de um arquiteto que trabalha mais além do significado, fora de qualquer que seja o sistema simbólico e alheio à arquitetura mesma”¹⁶⁹. Conclui que Piranesi descobriu o que o crítico italiano Manfredo Tafuri “definiu como ‘autoridade da linguagem’, mostrando a absoluta arbitrariedade da escrita arquitetônica, sua condição específica que a faz ser por completo alheia a qualquer origem natural”¹⁷⁰ (T057).



T057. Reconstrução imaginária da Via Appia e Via Ardeantina. Capricho. Giovanni Battista Piranesi, 1756.

Moneo igualmente analisa o Guggenheim de Bilbao, edifício que assim como a Casa da Música e a Cidade das Artes, por vezes é criticado por ser acontextual e formalmente arbitrário devido à sua linhagem expressionista. A seguinte apreciação realizada por Moneo, assim como os apontamentos dos demais autores citados, indica que a caracterização não perdeu sua operacionalidade, ainda que tal procedimento esteja vigente de modo (in)disfarçado através do uso de estratégias que, como visto, já haviam sido codificadas de há muito, atualizadas no século XX por novas bases iconográficas e por novos procedimentos compositivos. Conquanto observe o caráter distintivo do Guggenheim como ícone, Moneo indica que o mesmo desempenha a função, em última instância, de um monumento naquela cidade que se pretendia global:

Esta obra é, portanto, encarada como a representação do novo espírito pela qual anseia essa nova cidade: a liber-

168 Idem, pg. 18. Tradução livre.

169 Idem.

170 Idem.

dade de Gehry é exibida como manifesto arquitetônico da nova cidade. A arquitetura resgata novamente sua condição de espelho da sociedade, provando ser capaz de assumir tal condição de forma simbólica, que pode “representar” um ambicioso programa.

[...] Diante do Guggenheim é impossível não recordar a importância da analogia orgânica na arquitetura, o interior revela a pretensão de Gehry de fazer do museu um anexo de união na massa urbana fragmentada que constitui a Bilbao de hoje. Lá usufrui-se de uma visão cruzada da cidade que nos faz sentir que o edifício será, de fato, o novo coração, o centro de gravidade de uma Bilbao renovada.¹⁷¹

E problematiza as estratégias formais adotadas:

A extensão do que entendemos como linguagem arquitetônica a um mundo infinito de formas que não precisam, necessariamente, ser descritas pelas geometrias convencionais destrói os limites do território onde o arquiteto pode se mover. O plano e os sólidos platônicos são esquecidos, enquanto as superfícies se agitam em uma dança animadíssima. A arquitetura deixa de ser uma realidade imóvel e se converte em um corpo palpitante. Ao não precisar utilizar formas geométricas preexistentes para infundir-lhes conteúdo arquitetônico, Gehry consegue transformar-se naquilo que com tanto afincava: em inventor de formas.¹⁷²

Então observa que a arbitrariedade tornou-se condição da obra de Gehry:

O Gehry mais recente, o do Guggenheim, modela sua arquitetura com liberdade extrema. Sabe bem que pode tomar todas essas liberdades, pois dispõe de uma tecnologia que permite fazê-lo. Pouco a pouco foi adquirindo consciência da construção de qualquer tipo de forma e, por isso, agora, no Guggenheim e nas obras seguintes, ele faz uso da arbitrariedade como suporte de um mundo formal que deve ser considerado como próprio. Se antes Gehry era capaz de transformar binóculos em porta de entrada (insistindo mais uma vez que a forma independe da função), agora as formas, empregadas arbitrariamente, deixam de ser as que conhecemos e se convertem em expressão pessoal e direta do arquiteto [...]¹⁷³.

E identifica alguns de seus precedentes, concluindo que o Guggenheim materializa, em suma, a busca por uma monumentalidade:

Aqui, Gehry parece interessado em vários atributos da arquitetura antiga. No Guggenheim voltamos a perceber um novo sentido de monumentalidade que, sem recorrer a referências diretas, nos aproxima das experiências

171 MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pg. 277-278.

172 Ibidem, pg. 278.

173 Idem.

vivenciadas em obras arquitetônicas do passado. As mudanças contínuas de escala, os saltos, as quebras, as interrupções e as luzes, por exemplo, bombardeiam nossos sentidos e transformam a visita em contínua surpresa que não deixa espaço para reflexão. As possíveis referências arquitetônicas são várias: dos construtivistas russos aos expressionistas alemães; de Tátlin a Mendelsohn; da linguagem dos arquitetos racionalistas, como Le Corbusier, à de arquitetos mais sensíveis, como Aalto; de ambientes que se revelam góticos a outros que entendemos como piranesianos¹⁷⁴.

174 Idem.

Casa

CASA DA MÚSICA (1999-2005)

Rem Koolhaas/OMA - Porto, Portugal

How to make a serious building in an age of icons?

How to make a Public Building – or a Building Public – in the age of the market?

A building without nostalgia, not even for Modern Architecture?

A European building for a Portuguese site?

Rem Koolhaas

1. ENCARGO

1a. Concurso

O encargo da Casa da Música do Porto foi realizado através de concurso envolvendo importantes nomes da arquitetura internacional¹⁷⁵. Em abril de 1997 a cidade do Porto candidatava-se à Capital Europeia da Cultura junto com Rotterdam e, em maio de 1998, confirmava-se esta distinção conjunta a ser comemorada no ano de 2001. Consequentemente, o Porto viria a receber uma série de eventos, bem como a construção de equipamentos urbanos que simbolizassem tal distinção, sendo uma das mais ambiciosas a de uma nova sala de concertos para a cidade.

O intuito de se construir uma nova sala sinfônica para o Porto era antigo, tendo em vista a sólida tradição de música erudita que desde o século XIX caracterizava a cidade. De fato, alguns projetos antecederam a definitiva: um que ocuparia o parque da cidade, do arquiteto Agostinho Ricca, outro que se localizaria no lugar do Mercado Ferreira Borges, do arquiteto Viana de Lima, e outro de Januário Godinho¹⁷⁶.

Sendo assim, Artur Santos Silva, presidente da Porto 2001, entidade responsável pelo encargo, em 12 de março de 1999 anunciou um certame privado, o “Concurso de Ideias para a Casa da Música”¹⁷⁷, através de convite direto a cinco arquitetos de prestígio internacional: Norman Foster, Rafael Moneo, Rem Koolhaas, Dominique Perrault e Peter Zumthor. Os três primeiros foram elencados sobretudo pela experiência específica em equipamentos de grande porte e programa semelhante. Já o segundo foi convidado pela notoriedade da obra da Biblioteca Nacional da França (1989-95), inaugurada há pouco tempo na época. E o terceiro, por sua crescente importância ao longo da década de 1990 e por certo apreço da conjuntura portuguesa por sua postura projetual¹⁷⁸.

Simultaneamente, em 16 de março abre-se um concurso público, para dar maior lisura ao processo e completar o quadro de concorrentes com equipes de experiência relevante na área. Divulgado na imprensa e denominado “Concurso Limitado por Prévia Qualificação”, o certame destinava-se tanto a equipes nacionais quanto internacionais, com prazo de duas semanas para inscrições. Nesta primeira fase, vinte e seis concorrentes candidataram-se, sendo onze portugueses e quinze estrangeiros, incluídos os cinco previamente convidados.

175 O nome original do edifício era “Casa da Música do Porto”. Posteriormente, decidiu-se retirar o nome da cidade, devido à intenção de vincular o equipamento a um contexto maior, europeu. A mais completa publicação em português sobre a gênese do projeto é WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. **Casa da Música / Porto**. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. Esta é uma das principais fontes de pesquisa deste capítulo.

176 Para maiores informações sobre o concurso ver BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). **Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa**. Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 112-123.

177 Os dados dos trâmites burocráticos do concurso foram pesquisados, além da obra supracitada, em dois relatórios de auditorias fiscais do Tribunal de Contas português sobre a Casa da Música. **Relatório de auditoria do Tribunal de Contas à Casa da Música/Porto 2001, SA n. 25/2004**. Junho de 2004, pg. 53. Auditor chefe José Carpinteiro. Disponível em: <http://www.tcontas.pt>. Acesso em: junho de 2016 e **Relatório de auditoria do Tribunal de Contas à Casa da Música/Porto 2001, SA n. 37/2008**. Novembro de 2008, pg. 34. Auditor chefe António Garcia. Disponível em: <http://www.tcontas.pt>. Acesso em: junho de 2016. Tais relatórios pormenorizam o processo de seleção, sem entrar em maiores detalhes sobre o ponto de vista arquitetônico.

178 Ver MILHEIRO, Ana Vaz. **Doidos por Zumthor**. In: **Público**, em 6/9/2008.

Destas vinte e seis equipes, foram então selecionadas sete, todas estrangeiras, sendo as cinco originalmente convidadas somadas às de Rafael Viñoly e Toyo Ito, seleção comunicada em 16 de abril.

Em 27 de abril, os convites foram enviados aos sete selecionados a participar do “Concurso Limitado para a Concepção e Elaboração do Projecto da Casa da Música do Porto”, com entrega marcada para o dia 27 de maio. Nos “Termos de Referência” constava que o projeto deveria ser apresentado em três fases distintas, sendo a primeira relativa ao “Anteprojecto”, a segunda ao “Projecto de Execução” e a terceira à “Assistência Técnica”. Os critérios de avaliação seriam a qualidade do projeto, o preço da prestação de serviços e a metodologia/cronograma a serem adotados na 1ª e 2ª fases. Devido ao prazo exíguo para elaboração, de apenas um mês, somente três equipes realmente concorreram, sendo as únicas que entregaram propostas: a de Koolhaas, de Viñoly e de Perrault.

Convidados (12.3.1999)	Norman Foster Rafael Moneo Rem Koolhaas Dominique Perrault Peter Zumthor	
Candidatos primeira fase (16.3.1999)	Peter Zumthor Mário Botta/Ana Nascimento Henk Doll/Mecanoo Michael Hopkins Toyo Ito Enric Miralles Rem Koolhaas John Rudge/Percy Thomas Joan Navarro Baldeweg Dominique Perrault Norman Foster /Filipe O. Dias Rafael Moneo Rafael Viñoly Richard Meyer	Agostinho Ricca Gonçalves Diogo Lima Mayer/Intergaup Manuel Salgado/Risco Manuel G. Dias/Contemporânea Bartolomeu A. Costa Cabral Pedro da Costa/Atelier de Santos Pedro Ramalho Manuel Aires Mateus José Santa-Rita Manuel Tainha Ribeirinho Soares/Eurisko
Concorrentes segunda fase (16.4.1999)	Dominique Perrault /Jean Paul Lamoureux Norman Foster /Arup Rafael Moneo /Higini Arau Peter Zumthor /Arup Rem Koolhaas /TNo-Mr. Van Luxemburg Rafael Viñoly/Artec Toyo Ito/Minoru Nagata	
Apresentaram propostas (1.6.1999)	Dominique Perrault Rafael Viñoly Rem Koolhaas/OMA	
Vencedor (6.7.1999)	Rem Koolhaas/OMA	

* em negrito as equipes originalmente convidadas

2a. Sítio

O anúncio do sítio escolhido por parte da Porto 2001 ocorreu poucos dias antes da instauração do concurso, mais precisamente no dia 8 de março de 1999. De fato, havia um grande impasse sobre a localização da obra. Uma das possibilidades era localizá-la na “Baixa”, em vazios urbanos localizados no casco antigo do Porto. Outra, no Parque da Cidade para onde, como mencionado, já havia sido realizado um projeto. Outra possibilidade seria localizá-la junto ao Rio D’Ouro, ou mesmo junto ao mar, a exemplo do Kursaal de San Sebastian (1989-99), célebre sala de espetáculos concebida por Moneo, recém inaugurada naquela época. Por outro lado, alguns defendiam simplesmente a reabilitação de equipamentos simbólicos do Porto, como o Coliseu, o Rivoli e o Teatro São João.



K001. Rotunda da Boavista em 1964. Observa-se o eixo da Avenida da Boavista e a garagem dos bondes da Sociedade de Transportes Coletivos do Porto na esquina da via com a praça.

Contudo, dentre as possibilidades estava a região da Boavista, porção noroeste da cidade, mais precisamente onde se situava a garagem dos bondes da Sociedade de Transportes Coletivos do Porto, local de fato escolhido. Tal sítio é adjacente à Praça Mouzinho de Albuquerque, mais conhecida como Rotunda da Boavista, sendo esta considerada a maior praça da cidade, cujo ajardinamento deu-se no final do século XIX. Pretendia-se reativar a região como nó urbano, marcando a intersecção entre a parte antiga e nova do Porto, particularmente pela extensão promovida pela Avenida da Boavista desde a rotunda até o mar. O entroncamento foi concebido em termos hausmannianos, enquanto confluência monumental de nove vias, no entanto sua legibilidade como tal nunca foi atingida devido à diversidade formal das construções que o margeiam, fato que veio a agravar-se com a modernização da cidade. Tampouco o edifício da garagem dos bondes que viria a ser demolido para construção da Casa da Música apresentava alinhamento com o limite sinuoso da rotunda (K001).

O terreno propriamente dito é um quarteirão delimitado por cinco vias, a saber: Avenida da Boavista, Rua Ofélia Diogo da Costa, Rua dos Vanzeleres, Rua de 5 de Outubro e a própria avenida circular que

K002. O sítio com a Casa da Música em construção, junho de 2003.



delimita a Praça Mouzinho de Albuquerque. A poligonal que conforma a quadra tem aproximadamente 20.000 m², com 114 metros lineares relativos à Avenida da Boavista, 130 metros correspondentes à Rua Ofélia Diogo da Costa, 52 metros à Rua de 5 de Outubro e 65 metros à rotunda. Quando da instauração do concurso, além da demolição da garagem de bondes situada no próprio terreno, previa-se justamente a abertura de uma destas vias, a Rua Ofélia Diogo da Costa, na porção noroeste, e também a construção de um edifício linear adjacente, em barra horizontal, que delimitaria esta parte do local fazendo fundo para a futura obra¹⁷⁹. Em síntese, o sítio é uma espécie de trapézio distorcido, delimitado por bases curvilíneas (K002).

Como mencionado, o contexto é bastante diversificado tanto no que se refere à volumetria dos edifícios quanto aos usos correspondentes. Além da edificação prevista na Rua Ofélia Diogo da Costa, o sítio confronta-se diretamente com um casario antigo relativo tanto à Avenida da Boavista quanto à rotunda, destacando-se deste a antiga estação de bondes contígua. Tal casario apresenta em média três pavimentos com as unidades alinhadas nas fachadas que confrontam as vias, compondo um tecido relativamente homogêneo, ainda que o trato formal dos distintos elementos de arquitetura confira certa variedade ao conjunto. Por sua vez, a Rua de 5 de Outubro apresenta edifícios mais verticalizados, de construção posterior, assim como a Rua dos Vanzeleres. No encontro destas vias, um remanescente de aspecto *Art-Déco*, de três pavimentos, confronta-se à empena cega de um dos edifícios mais novos. Como contraponto da antiga estação ferroviária, encontra-se outro edifício especial na rotunda, um Tabernáculo Batista, isento em todas as faces (K003).

O entorno da rotunda caracteriza-se por construções de épocas variadas, ainda que apresente relativa unidade no que se refere ao alinhamento predial e conformação do pavimento térreo. Alguns



K003. Rotunda da Boavista, 1979. A antiga estação de bondes em primeiro plano, à direita.

179 No concurso, esta via que delimita a porção noroeste do terreno denominava-se simplesmente "Rua A". O prédio que ali viria a ser construído é da EDP, companhia de energia de Portugal. São dois volumes de seis pavimentos mais térreo, solidarizados por uma placa. O tratamento do volume alinhado com a Rua Ofélia Diogo da Costa prevalece como no ensaiado no concurso da Casa da Música. No entanto, a volumetria única prevista foi separada em dois blocos no projeto definitivo. Projeto do arquiteto Gínestal Machado, concluído em 2011, o edifício foi construído para sediar o Banco Português de Negócios e, ainda em obras, foi adquirido pela EDP. Ver **Nova sede da EDP no Porto**. In: **Público**, 5/4/2011. Disponível em: <http://www.publico.pt>. Acesso em: outubro de 2016.

equipamentos destacam-se no contexto mais geral, como o Shopping Center Brasília, o primeiro construído na cidade, o Mercado Bom Sucesso, o Hospital Militar e o Cemitério Agramonte. Curiosamente, o Consulado do Brasil localiza-se em um dos edifícios que configuram a rotunda, na esquina com a Avenida França, caracterizado por uma extensa fachada de vidro. Mantém-se como grande vazio urbano das adjacências a área posterior à antiga estação de bondes.

Elemento de destaque vertical do contexto é o monumento em homenagem aos Heróis da Guerra Peninsular, o qual assinala o centro geométrico da Praça Mouzinho de Albuquerque. Decorrente de concurso, o marco celebra a união dos exércitos português e inglês contra as tropas francesas de Napoleão Bonaparte, o qual teve o intuito de dominar a Península Ibérica entre 1808 e 1814¹⁸⁰. Sobre a densa massa verde que caracteriza a praça, emerge a figura de um leão de bronze, assente sobre uma águia e uma coluna de 45 metros de altura.

Em síntese, observa-se que apesar do rigoroso desenho geométrico da rotunda, o contexto edificado é bastante fragmentário e encontra-se em constante modificação. Apesar disso, a localidade conserva uma atmosfera de cidade tradicional, vista a diversidade dos planos oblíquos dos telhados e também o ritmo composto pelos balcões do casario antigo, mas sobretudo pelo predomínio de edifícios alinhados por suas fachadas principais, característica urbana que evidencia a singularidade formal de edifícios isolados.

3a . Programa

Realizado em 16 de março de 1999, o anúncio do concurso público continha um programa preliminar da nova obra, que em síntese deveria conter dois auditórios, sendo um grande (1000/1200 pessoas), reversível para sala com amplificação, e outro pequeno (300/400 pessoas), para música de câmara, que deveria ter grande flexibilidade acústica; espaços de ensaio, de *foyers* multifuncionais e de estacionamento subterrâneo (600 carros)¹⁸¹. Uma das exigências era que o edifício estivesse concluído para a comemoração de 2001, sendo que o critério de seleção das equipes, como já mencionado, iria centrar-se na “experiência em equipamentos públicos” e em “projeto de sala acústica”¹⁸². Nesta primeira publicação, não havia sido informada a constituição do júri.

Na segunda fase, já em 27 de abril, o programa estava melhor delimitado e constava na carta-convite enviada às sete equipes con-

180 O monumento é de autoria do arquiteto Marques da Silva e do escultor Alves de Sousa, e foi erigido entre 1909 e 1952. A obra foi concluída sob a direção dos escultores Henrique Moreira e Sousa Caldas, devido à morte prematura do autor. Ver <http://www.historiadeportugal.info>. Acesso em: outubro de 2016.

181 Pedro Burmester, diretor da PORTO 2001, teria sugerido como referência para concepção da Casa da Música a Cidade da Música de Paris, com duas salas de concertos e diversos *foyers* que poderiam ser usados para pequenas apresentações. De fato, é curioso que Portzamparc não tenha sido convidado para participar do concurso. Ver **Casa da Música**. In: **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris: Editions Jean-Michel Place n. 361, nov/dez 2005, pg. 46.

182 BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 114.

correntes. Totalizando 24.500m² de área total, as atividades foram assim elencadas¹⁸³:

	Large auditorium for symphonic music and choir, with a capacity for 1500 seats	<ul style="list-style-type: none"> • space at the back of the stage • excentric central stage • acoustic amplification capacities • possibility of inclusion simulated pipe organ • part of seating removable • enlargement of the stage
Public spaces (5500m ²)	Small auditorium, for Chamber Music Orchestras, whith a capacity of 300 to 400 seats	<ul style="list-style-type: none"> • highly flexible spaces in terms of stage position and seating arrangement • permanent amplification system
	Foyer; Restaurant/ Snack Bar/ Concert Café/ Cybermusic Space; Coffee and Drink Counters; Space for Educational Programs and Babysiting Services; Record Shop/ Bookshop/ Video Shop; VIP Lounge; First Aid Station; Public Toilets	
Backstage/ Rehearsal Spaces (3000m ²)	Reception; Performers Foyer/ Common Room; Dressing Rooms; Toilet facilities; Rehearsal Rooms; Music Archives; Instruments and Material Stores; Office for Production Director; Production Equipment Room; Bar/ Canteen for Performers and Staff; Security Office and Janitorial Equipment Area; Loading Bay; Storage	
Administration/ Offices (425m ²)	Directors Offices; Board Meeting Room; Marketing/ Press/ Public Relations Office; Office Secretaries Director; Conductor Offices; Offices Technical Staff; Kitchenette; Toilets; Systems/ Servers Rooms; Archives	
Underground Parking Lot (15000m ²)		

Do ponto de vista representativo, o programa demandava que o edifício fosse o “emblema” da Capital Europeia da Cultura de 2001. Na publicação do concurso ressaltou-se o pioneirismo do equipamento, visto que seria o primeiro edifício português construído especialmente para uso musical. Este intuito “associava-se a uma vontade estratégica de colocar a cidade no mapa através da arquitetura”, visto o sucesso de experiências para “cidades como Barcelona e Bilbao, com

183 Este programa foi consultado em documento gentilmente cedido pelo OMA, o qual trata do desenvolvimento do estudo prévio para a Casa da Música a partir do projeto de concurso. A descrição do programa encontra-se na parte relativa à acústica, página 4, realizada pelo *Centre for Building Research* TNO-TUE, responsável pela consultoria nesta área ao OMA. Resumo deste programa também consta na obra supracitada, pg. 115.

a arquitetura e obras de caráter excepcional e de grande visibilidade de autores mundialmente consagrados”¹⁸⁴.

Ainda em 1997, a inscrição do Porto enquanto Capital Europeia da Cultura tinha como tema “Pontes de Futuro”, candidatura articulada em dois eixos estruturadores: “Cruzar localismo e internacionalização e capitalizar o evento a favor da cidade e da sua população”¹⁸⁵. O programa refletia a premissa de se erigir um edifício especial que celebrasse, além de uma nação, tanto uma “coordenada temporal específica” quanto “conteúdos simbólicos que transcendem circunstâncias particulares de programa e sítio”.

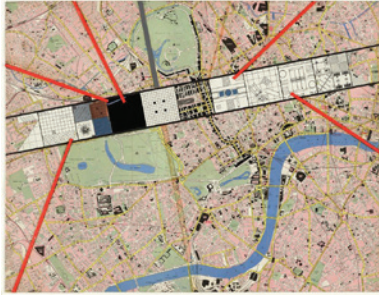
184 BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 113.

185 Ibidem, pg. 112.

2. PRECEDENTES

2a. Domésticos

À época do encargo, o OMA já havia participado de diversos concursos internacionais, destacando-se pela inovação de suas propostas. Além destas, os precedentes de autoria de Koolhaas que podem ter servido de referência circunscrevem-se entre os edifícios com programas de mesma natureza, além de outras obras de grande porte e de uso residencial. Neste particular, tem fundamental importância o projeto da Casa Y2K (1998), Rotterdam, considerada composição geratriz da Casa da Música.



K004. *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip*. Londres. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, com Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, 1972. Projeto.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture (1972), Londres, marca o início da prática do escritório, através da participação de Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia e Zoe Zenghelis em concurso organizado pela revista Casabella, no mesmo ano¹⁸⁶ (K004). A intervenção fantástica em Londres é marcada pela contundência de dois muros paralelos, subdivididos transversalmente por pátios urbanos monumentais. Muros diagonais esparramam-se na cidade a partir deste núcleo linear, como uma reinterpretação onírica da *Strip* venturiana. A retícula é a instância racional, que se subdivide e ordena os elementos singulares que compõem os pátios. Ilustrado como espécie de narrativa que busca redefinir o papel da arquitetura relativo à cidade e à história, neste projeto paulatinamente monumentos tradicionais seriam substituídos, criando assim uma nova cultura urbana.

Por sua vez, o Teatro de Dança da Holanda (1980-87), Haia, foi a estreia do escritório de Koolhaas em projetos de salas de espetáculos¹⁸⁷. Em sua implantação definitiva, o edifício dialoga com uma sala de concertos e um hotel adjacentes. A planta é tripartida longitudinalmente, sendo o grande auditório localizado em uma das extremidades, as salas de ensaio no centro, e os camarins/salas administrativas na outra extremidade. Internamente, destaca-se a composição do *foyer*, compartilhado com a sala de concertos adjacente, o qual expõe uma profusão de elementos que materializa uma atmosfera suprematista (K005). A composição do teatro é multiplicativa, em que a grande caixa cênica toma partido, bem como o cone dourado que encerra o restaurante. Destaca-se na caracterização das fachadas uma pintura de Vriesendorp, a qual busca minimizar o impacto volumétrico do prisma puro que encerra o urdimento. Em termos de caracterização substantiva, observa-se que os precedentes da caixa cênica evidenciada e do *foyer* destacado são incisivos. Em termos de caracterização adjetiva, observa-se a procura de uma inversão semântica: a intenção de Koolhaas era transformar o teatro “burguês” em “fábrica de dança”, fato que se evidencia no revestimento interno da sala principal, em chapas metálicas (K006).

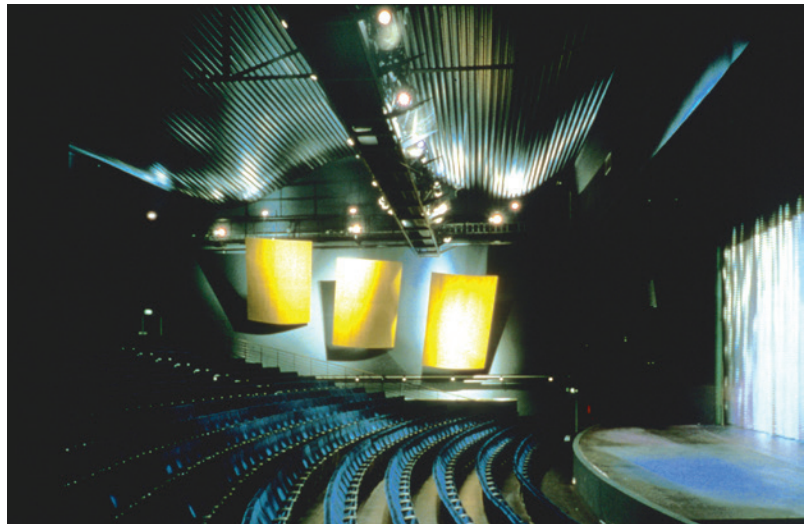
186 Para análise aprofundada deste projeto ver BOCK, Ingrid. **Six Canonical Projects by Rem Koolhaas**. Berlin: Jovis, 2015, pg. 31-84.

187 Para análise dos projetos até 1989 ver LUCAN, Jacques. **OMA - Rem Koolhaas. Pour une culture de la con-gestión**. Paris: Electa, 1990. O Teatro de Dança da Holanda encontra-se entre as páginas 99-105. De fato, esta obra foi originalmente concebida para outro sítio, como extensão de um teatro na região de Scheveningen, em Haia. Ver: <http://oma.eu/projects/netherlands-dance-theater>. Acesso em: agosto de 2016.



K005. Teatro de Dança da Holanda. Haia. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.

K006. Teatro de Dança da Holanda. Haia. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.

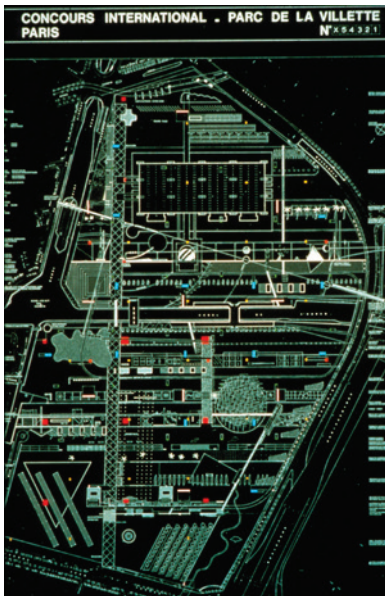


O projeto de concurso para o parque de La Villette em Paris (1982-83)¹⁸⁸ é uma das propostas do OMA que desenvolve certos pressupostos de *Delirious New York*, particularmente no que concerne a relação da arquitetura, e sua autoridade histórica, com as demandas de uma potencial “Cultura da Congestão Europeia” (K007). Na memória do projeto, Koolhaas retoma a estratégia compositiva da “lobotomia”:

The permanence of even the most frivolous item of architecture and the instability of the metropolis are incompatible.

In this conflict the metropolis is, by definition, the victor; in its pervasive architecture is reduced to the status of plaything, tolerated as décor for the illusions of history and memory. In Manhattan this paradox is resolved in a brilliant way: through the development of a mutant architecture that combines the aura of monumentality with the performance of instability. Its interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope.

The genius of Manhattan is the simplicity of this divorce between appearance and performance: it keeps the illusion of architecture intact, while surrendering wholeheartedly to the needs of the metropolis.¹⁸⁹



K007. Parque de La Villette. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1982-83. Projeto.

Observa-se na proposta para o parque a definição de um método aberto, fazendo jus ao pressuposto da união entre instabilidade programática com especificidade arquitetônica. Resulta uma composição de pontos e linhas no plano - um referencial estético preciso -, em que os episódios geometricamente singulares são unificados pelo sistema transversal de faixas paralelas. Os diversos elementos de arquitetura são separados e depois reagrupados na composição

188 Trata-se da proposta para o segundo concurso do parque de La Villette, em Paris. O primeiro concurso data de 1976.

189 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/parc-de-la-villette>. Acesso em: agosto de 2016.



K008. Patio Villa. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1984-88.



K009. Villa dall'Ava. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1984-91.

final, como uma sobreposição pseudo-aleatória de lógicas distintas, caracterizando a busca por novos procedimentos compositivos. Contemporâneo, o projeto do OMA para a Exposição Universal de Paris (1983), apresenta a mesma lógica: uma justaposição de “projetos” distintos. Entretanto, neste caso uma retícula é o sistema que unifica diferentes episódios arquitetônicos.

As residências *Patio Villa* (1984-88), Rotterdam, e *Villa dall'Ava* (1984-91), Paris, interessam como precedentes sobretudo pelas estratégias de caracterização. Substantivamente, a primeira retoma, como espécie de paródia, a seção tradicional da casa holandesa em encosta de dique. Adjetivamente, a domesticidade é caracterizada pela materialidade dos espaços internos através do predomínio da madeira. No exterior, a cozinha revestida de chapas metálicas é chocante, muito embora este material a identifique precisamente como uma máquina de cocção (K008). Substantivamente, a segunda rememora, também com certa ironia, a residência de subúrbio corbusiana: as finas colunas excêntricas, a janela alongada, a base rusticada, o terraço ajardinado e o núcleo transparente recessivo são algumas das reminiscências propostas que dizem respeito ao programa, conquanto distorcidas para assinalar uma coordenada temporal distintiva (K009). Adjetivamente, os materiais de revestimento ora ratificam tradições e ora definem transgressões.

Pouco explorado pela crítica, *o De Bol*, 1985, Rotterdam, dá seguimento aos projetos com auditórios. Sendo o estudo de um novo triângulo marítimo para a cidade, é uma grande esfera que contém programa diversificado (K010). No pavimento inferior é proposto um auditório multiuso; nos intermediários, zonas de exposição e no superior, um restaurante. Observa-se a semelhança deste projeto, pela aura de monumentalidade e pela composição das plantas, com a “Oca” (1951-54), obra de Niemeyer erigida no Parque Ibirapuera, em São Paulo (K011). *O de Bol* também guarda similaridade com formas extra-disciplinares, podendo ser entendido como nave espacial ou mesmo como balão.

K010. *De Bol*. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1985. Projeto.



K011. *De Bol*. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1985. Projeto.

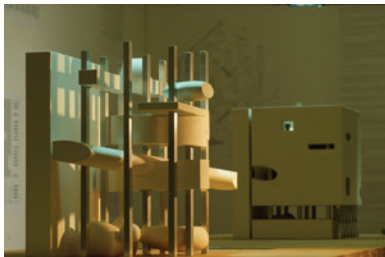




K012. *Kunsthal*. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1987-92.



K013. Terminal Marítimo. Zeebrugge. Rem Koolhaas/OMA, 1988. Projeto.



K014. Biblioteca Nacional da França. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1989. Projeto.

Por outro lado, o *Kunsthal* (1987-92), Rotterdam, é uma espécie de “prédio-circuito” (K012). Em termos substantivos, há nesta obra a rememoração de elementos do vocabulário de Mies van der Rohe, como a coluna de seção cruciforme que marca a entrada principal do edifício. Por sua vez, a fachada lateral expõe o corte livre¹⁹⁰, estratégia compositiva que neste caso evidencia a forma do auditório. Da mesma época, o projeto de um Terminal Marítimo (1988), Zeebrugge, retoma a estratégia ensaiada em *de Bol* para constituir um novo marco, ou “signo”, na cidade (K013). As estratégias de caracterização evocam os possíveis “códigos”, ou adjetivos, a serem associados ao edifício, imaginado como espécie de “Torre de Babel maquinista”:

How to inject a new ‘sign’ into a landscape that, through scale and atmosphere alone, renders any object both arbitrary and inevitable?

To become a landmark, this project adopts a form that resists easy classification to freevassociate with successive moods the mechanical, the industrial, the utilitarian, the abstract, the poetic, the surreal. It combines maximum artistry with maximum efficiency.

Its chosen theme, A Working Babel, reflects Europe’s new ambition: its different tribes – the users of the terminal – embarking on a unified future.

The original Babel was a symbol of ambition, chaos, and ultimately failure; this machine proclaims a functional Babel that effortlessly swallows, entertains, and processes the traveling masses.¹⁹¹

Por outro lado, a proposta de concurso para a Biblioteca Nacional da França (1989), Paris, desenvolve a estratégia compositiva dos vazios “escavados” em um “sólido” (K014). O grande invólucro de natureza plástico-ideal contém volumes e vazios de caráter orgânico-funcional, composição armada como variante monumental do sistema Dom-ino. O intuito era de promover não só a liberação da planta como também da seção, sendo que a proposta igualmente ilustra a operação da “lobotomia” ao expressar uma separação entre instabilidade programática interior e estabilidade aparente exterior. De fato, Koolhaas afirma que apesar da autoridade da memória e da estabilidade simbolizada pelos livros, esta biblioteca foi imaginada para ser viva e instável, no intuito de modificar atributos convencionalmente associados a este programa. Outro projeto que apresenta a mesma estratégia compositiva é o Centro de Arte e Mídia (1989), Karlsruhe OMA.

Importante precedente da Casa da Música, o qual de certo modo envolve Portzamparc¹⁹², é o Congrexpo, ou *Grand Palais* (1990-94), complexo de auditórios concebido para o *Euralille*. O grande volume abriga planta tripartida, que contém a “*Zenith*”, uma sala de espetá-

190 O corte livre é definido como estratégia do OMA por Rafael Moneo em MONEO, 2008, op. cit. 171, pg. 292.

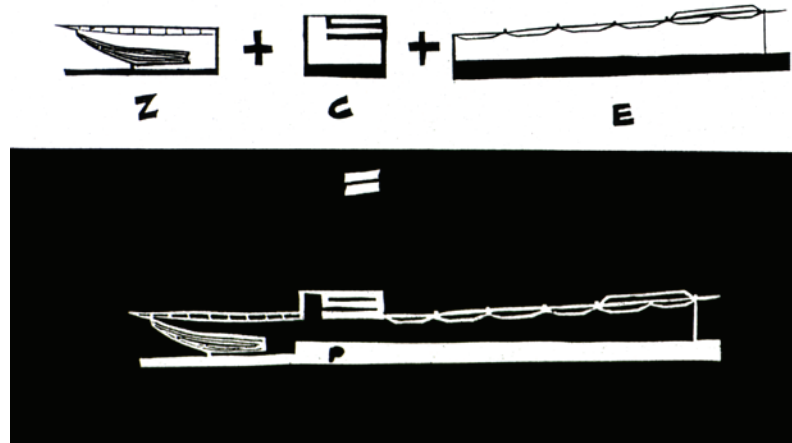
191 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/zeebrugge-sea-terminal>. Acesso em: agosto de 2016.

192 Como mencionado no primeiro capítulo, Portzamparc projetou a sede do banco *Crédit Lyonnais* (1991-95) para o *Euralille*.



K015. Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/
OMA,1990-94.

K016. Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/
OMA,1990-94.



K017. Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/
OMA,1990-94.



K018. Centro de Convenções de Agadir.
Rem Koolhaas/OMA, 1990. Projeto.

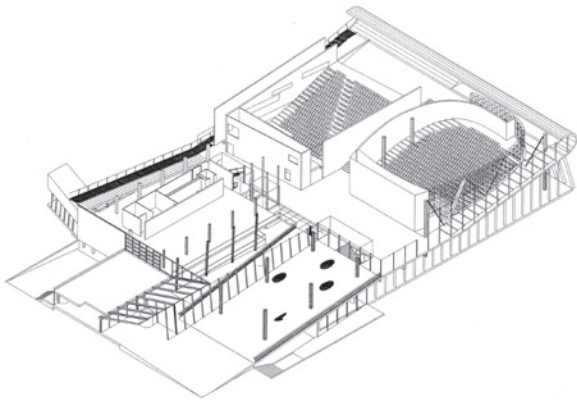


K019. Biblioteca da Universidade Técnica
de Jussieu. Paris. Rem Koolhaas/OMA,
1992. Projeto.

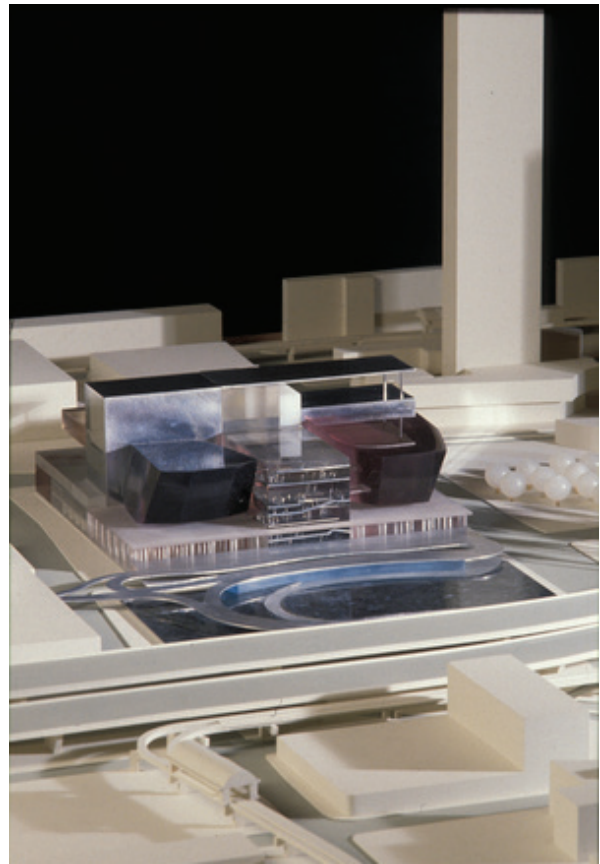
culos para 5.000 pessoas; o “Congress”, com três auditórios para conferências e a “Expo”, espaço para exposições de 20.000 m². O “Zenith” evidencia-se volumetricamente na fachada; por sua vez, o “Congress”, espécie de túnel entre sólidos, quebra a unidade da envolvente, somada à força vertical/diagonal das escadarias externas (K015). De fato, há evidente intenção de caracterizar a distinção material entre as três partes do “diagrama”, as quais, quando unidas, conformam uma espécie de navio (K016). Conquanto em termos substantivos estejam reiteradas a base rusticada, a elevação tripartite e mesmo a escadaria interna, é o espelho adjacente a esta que promove a possível ressignificação: a imagem de quem vê e quer ser visto está distorcida, fragmentada, e em conjunto com o corrimão assinala um edifício característico de uma coordenada temporal (K017).

No projeto para o Centro de Convenções de Agadir (1990), Marrocos, Koolhaas lança mão de uma malha de colunas de diferentes seções como reinterpretação de uma ambiência islâmica típica (K018). Além da rememoração do espaço colunar como estratégia de caracterização substantiva, revestimentos em mosaicos, azulejos e dourados, próprios da cultura a que se destinaria o edifício, qualificariam ainda mais uma ambiência específica como estratégia de caracterização adjetiva.

Por sua vez, o projeto de concurso para a Biblioteca da Universidade Técnica de Jussieu (1992), Paris, seria um prisma puro que encerraria uma espécie de “boulevard” interno. Como um “prédio-rampa”, onde há distorção e sobreposição de lajes, esta biblioteca proclama tanto a planta como o corte livres em uma *promenade* contínua (K019). Semelhante operação de “lajes dobradas” apresenta-se no *Educatorium* (1992-95), Utrecht, contudo esta concepção é mais “didática”, visto que expõe o bordo da laje justaposto à envolvente (K020). Já a Casa Holandesa (1992-95) retoma uma sintaxe e vocabulário miesiano, sendo edifício que guarda similaridade com a Casa Resor (1937), uma das primeiras do arquiteto alemão em terra americana. Ainda



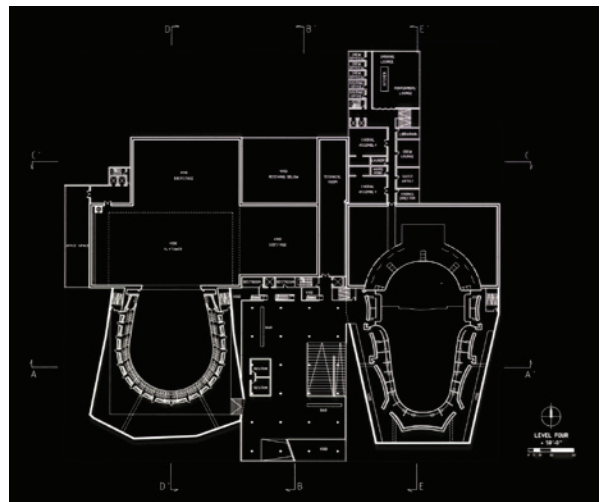
K020. *Educatorium*. Utrecht. Rem Koolhaas/OMA, 1992-95.



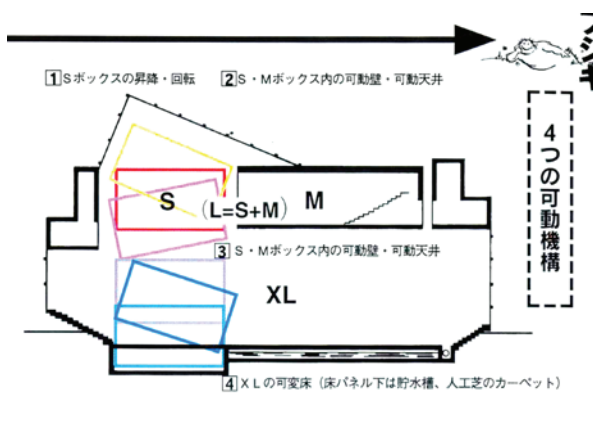
K023. Centro de Artes Performaticas de Miami. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.



K021. Casa Holandesa. Holanda. Rem Koolhaas/OMA, 1992-95.



K024. Centro de Artes Performaticas de Miami. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.



K022. Arena de Saitama. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.



K025. Casa em Bordeaux. Rem Koolhaas/OMA, 1994-98.

assim, a clareza de significado que subjaz em tal opção estética é fragmentada pelo complexo e contraditório elemento que marca a entrada, mescla ambígua de rampa, esquadria e cobertura (K021).

Outro precedente relevante é o projeto da Arena de Saitama (1994), concebida para ser um novo monumento da cidade, como uma “acrópole japonesa”¹⁹³. O projeto ilustra a preocupação do OMA com o manejo de diferentes escalas, expostas nos diagramas compositivos, sendo uma das muitas tentativas do escritório em expandir procedimentos compositivos¹⁹⁴ (K022). Ainda mais relevante, o projeto para o Centro de Artes Performáticas de Miami (1994), condensa em um mesmo edifício sala de concertos e de ópera. Descritas como duas “joias facetadas”¹⁹⁵, uma clara e uma escura, as salas estão assentes em base prismática que relaciona-se funcionalmente com o nível da rua (K023). Volume central translúcido encerra as atividades sociais relacionadas ao acesso, bastante distintivas do programa. Koolhaas assim descreve este espaço intersticial, evidenciando a rememoração de precedentes consagrados no intuito de caracterizar adequadamente um edifício público:

So far the consultants have elaborated designs that guarantee acoustic and technical perfection, but the Opera and the Concert Hall are public buildings: it is our task to provide a setting that makes the experience of visiting an event. In the Paris Opera, (the most successful precedent), the space reserved for foyer, lobby and grand staircase – the space for public display – exceeds that of the auditorium itself; in Miami, by joining the public areas reserved for the two individual auditoriums, we create a 3-dimensional “mixing chamber”, between them that will be an experience in itself. Negotiating the level differences playfully like the Guggenheim Museum, this continuous in-between-building organizes the two flows, but also turns the sum of visitors in a larger civic collective.¹⁹⁶

De fato, o projeto reinterpreta a tipologia moderna do volume singular isento assente sobre base. A composição é aditiva e choca pelas relações de justaposição dos volumes especiais, sendo que o coroamento horizontal procura conferir certa unidade ao todo, ainda que as escalas apresentem-se distorcidas em altura. O “cristal claro”, abriga a sala de concertos; o “cristal escuro”, a sala de ópera (K024).

A Casa em Bordeaux (1994-98) é materialização do fascínio de Koolhaas pelo elevador, ilustrando a estratégia do “cisma vertical” (K025). A composição permite a fruição de “três casas distintas”, cada qual relativa a um pavimento; também é exemplificada a operação da “*Montage*”, como bem observa a historiadora de arquitetura austríaca Ingrid Bock¹⁹⁷. Por outro lado, cabe menção neste contexto temporal

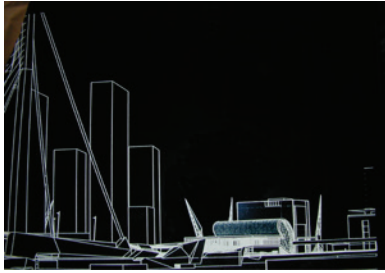
193 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/saitama-arena>. Acesso em: agosto de 2006.

194 Neste sentido, o livro S, M, L, XL, lançado um ano depois, torna-se importante para compreensão teórica dos projetos do OMA. KOOLHAAS, et al., 1995, op. cit. 164.

195 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/miami-performing-arts-center>. Acesso em: agosto de 2016.

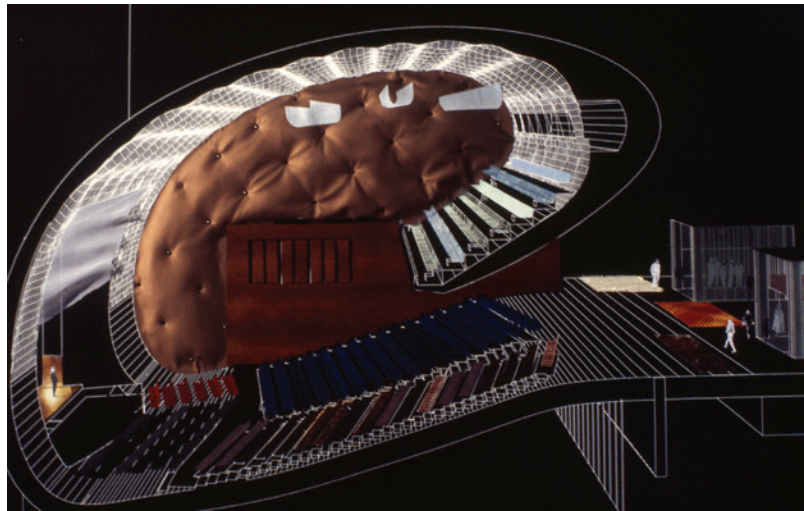
196 Idem.

197 Análise completa em BOCK, 2015, op. cit. 186, pg. 139-196. A filiação institucional de Ingrid Bock é o *Institute*



K026. Teatro Luxor. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1996. Projeto.

K027. Teatro Luxor. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1996. Projeto.



o projeto de uma casa de shows, o *Het Paard van Troje* (1995-2003), Haia, inserida atrás de uma fachada histórica.

Já o projeto do Teatro Luxor (1996), Rotterdam, reinterpreta a tipologia clássica de teatro e condensa em um mesmo volume todo o programa destinado a parte técnica (K026). Este volume, concebido como uma “fábrica”, articula-se com um auditório de formato curvilíneo que se esparrama como um “tapete”, tornando-se a área social. De fato, observa-se que as estratégias de caracterização estão relacionadas tanto com a abstração de formas extra-disciplinares, como no caso do “tapete”, quanto à distorção de formas disciplinares, com observa-se no agigantado *capitonet* proposto como forração das paredes laterais internas (K027). A problemática deste projeto é assim descrita em memória:

It is the paradox of theatres that the space where the event is consummated is overwhelmed by the accommodation in which the spectacle is produced.

In the typical profile of the theatre the auditorium is dominated by the theatre tower, which clings like a mollusk to a hard block of technical program. With a lot of trouble these two are knocked together to form a ‘unity’.

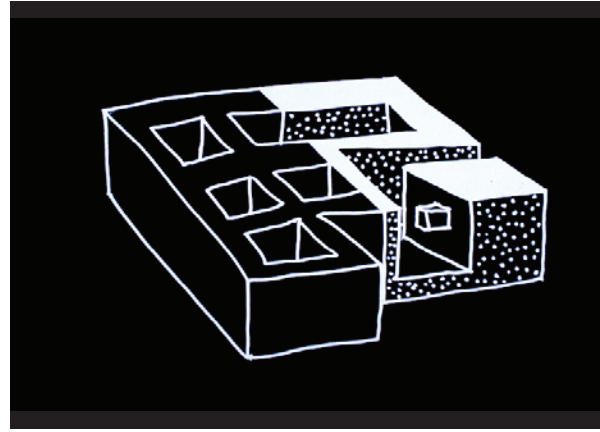
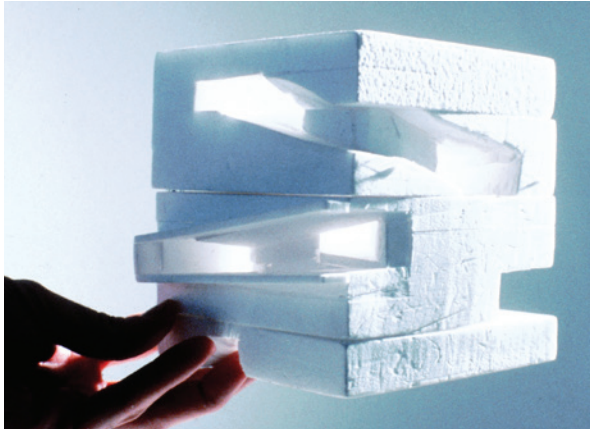
The point of departure in our plan is a radical separation between production and consumption. All functions including studios, offices, side stage are incorporated in a single volume: higher than the normal theatre tower, but with more articulation. Instead of a blind theatre tower it becomes a theater factory.

All public functions are organized on one continuous plane – an inviting carpet curled up in such a way that all necessary tasks can be fulfilled without effort, almost automatically: portico becomes landing, foyer, parterre, stage frame and finally balcony.

There is no hierarchy, no separation: parterre and balcony are one. The public is not divided into different classes¹⁹⁸.

of Architecture Theory, Art History and Cultural Studies, Graz University of Technology, Austria.

198 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/luxor-theatre>. Acesso em: agosto de 2016.



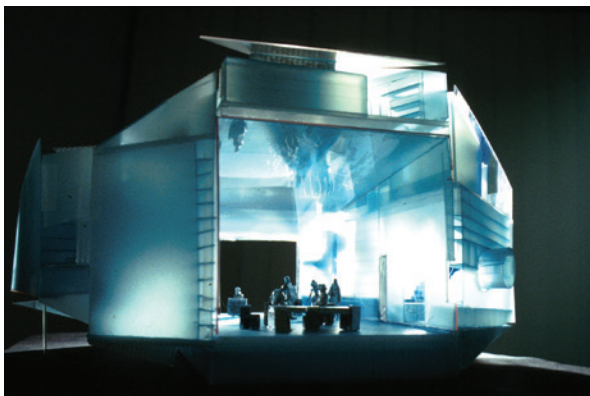
K028. Embaixada da Holanda em Berlim.
Rem Koolhaas/OMA, 1997-03.

K029. Embaixada da Holanda em Berlim.
Rem Koolhaas/OMA, 1997-03.

Da mesma conjuntura do encargo do Porto, a Embaixada da Holanda em Berlim (1997-2003) recorda o didatismo da estratégia utilizada no *Educatorium* no sentido de expor a circulação na envolvente. Observam-se nas maquetes de estudo as mesmas preocupações compositivas que virão a ser desenvolvidas no projeto do Porto, sobretudo a relação de ambiguidade entre sólido e vazio (K028). Em memória, o edifício é descrito como um “cubo disciplinado com irregularidades igualmente disciplinadas”, o qual busca “facilitar uma melhor compreensão de Berlim, confrontando ideias divergentes de como a cidade, com sua complexidade, peso, opacidade e beleza deve ser construída/reconstruída”¹⁹⁹. Ainda que o contexto sugerisse continuidade do tecido urbano devido à regularidade e postura dos edifícios adjacentes, uma das operações utilizadas para acentuar o caráter monumental da embaixada foi deixá-la isenta (K029).

De fato, o precedente mais relevante da Casa da Música é o projeto da Casa Y2K (1998), Rotterdam, visto que a história de ambas confunde-se temporal e projetualmente (K030). A narrativa de Koolhaas sobre esta relação é esclarecedora, iniciando-se com a exposição das condicionantes do sítio e de certas idiossincrasias do cliente:

K030. Residência Y2K. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1998. Projeto.



Basicamente, há quatro meses fomos abordados por um cliente que vivia numa casa dos subúrbios de Roterdão. Era um cliente holandês muito rico e, como gostava da vista que o terreno tinha, primeiro comprou o jardim e depois o baldio por detrás dele e mais tarde o outro baldio por detrás do primeiro. Assim tinha a certeza que teria uma vista de 1km de profundidade disponível para o resto da sua vida. [...] O cliente disse-nos três coisas que eram igualmente importantes e, de certo modo, perturbadoras mas também inspiradoras. Em primeiro lugar ele detestava desarrumação. Outra declaração foi seu ceticismo relativamente ao ano 2000. Ele queria que eu pensasse na casa antes; mas eles não fariam nada na casa até depois do ano 2000, até estarem certos de que seria seguro. A última afirmação dizia respeito à relação bastante ambígua com os membros da família, que o levava a não querer estar com eles. A casa teria de ser parcialmente uma casa onde todos pudessem estar

199 Do site OMA. Disponível em: <http://oma.eu/projects/netherlands-embassy>. Acesso em: agosto de 2016.

juntos, mas também um lugar onde todos conseguissem viver separadamente.²⁰⁰

Koolhaas descreve a estratégia adotada, inicialmente uma composição aditiva/multiplicativa. Para caracterizar adequadamente o programa, pretendia rememorar um telhado inclinado típico:

Basicamente tudo o que é necessário rodeia um espaço único que parece quase um túnel e que é o espaço onde a família se pode juntar, se e quando quiser. Todo o resto é como um elemento extra-estrutural ou um corpo onde todos os órgãos estão no exterior e onde a pele é usada para o interior. Isto pareceu-nos um modo adequado de lidar com as exigências e possibilidades do cliente. [...] Depois começamos a olhar para o programa porque essa tem sido nossa grande fixação. Aí analisamos os espaços específicos e fizemos um inventário e foi difícil fazer encaixar tudo na casa. O que aconteceu a seguir foi que o túnel se manteve, mas agora rodeado por elementos maiores. [...] Ainda subsistia o resto da ideia de fazer uma casa com uma cobertura inclinada – dar-me-ia imenso prazer se alguma vez conseguisse encontrar um meio plausível para fazer isso – os elementos externos, o túnel... Mas isso nunca se tornou belo e as plantas eram, na verdade, francamente pouco atrativas.²⁰¹

Com uma espécie de “segunda pele”, os fragmentos adicionados ao prisma puro central solidarizaram-se em um bloco irregular, passando a ser uma ambígua inversão da quarta composição corbusiana:

Por esta altura tivemos um desenvolvimento importante. É interessante ver como os desenhos de desenvolvimentos importantes às vezes são tão feios. Em vez da turbulência no exterior, fizemos uma espécie de camada espessa que rodeava o túnel por quatro lados e que conteria todos os elementos da casa, de modo que a casa era ao mesmo tempo um objeto e uma palavra.²⁰²

Koolhaas também preocupava-se com o nível de translucidez da residência, qualificando graus diversos de privacidade:

Encontramo-nos então numa situação onde existiam duas versões da casa: o sólido tanto podia ser realmente sólido, de modo que os espaços eram absolutos e esvaziados, como o sólido podia ser construído de materiais translúcidos, de modo que se pudesse perceber a desarrumação, mas para além dos quais se podia ler a evidência compacta da vida cotidiana sob forma de roupa suja, livros ou que quer que fosse.²⁰³

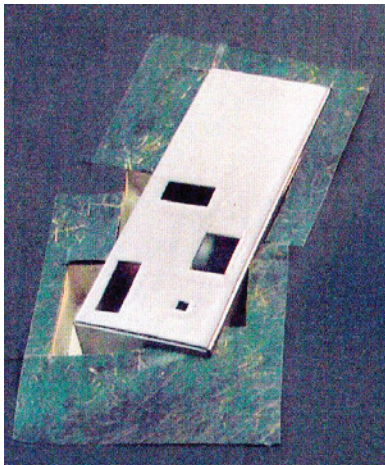
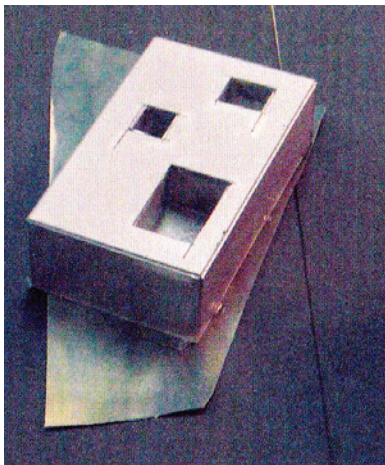
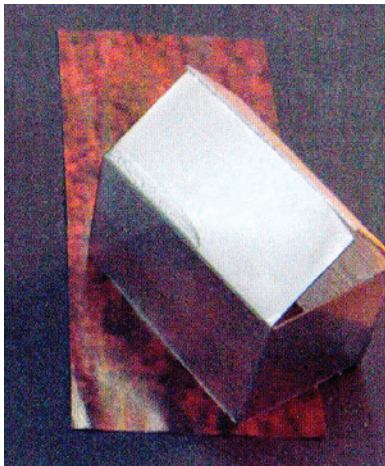
Quase no fim do processo, o arquiteto sugere que a casa pudesse ser rotacionada, como uma câmera fotográfica em um tripé: como um objeto icônico. A cobertura foi concebida como abstração de

200 Declaração de Koolhaas em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 155.

201 Ibidem, pg. 156-157.

202 Ibidem, pg. 157.

203 Ibidem, pg. 158.



K031. Versão enterrada da Residência Y2K.

montanha, em referência direta da natureza, mas ao mesmo tempo como uma reiteração de planos inclinados, como uma distorção de um arquétipo:

A dada altura, porque pressenti que esta era uma área da maior sensibilidade, disse casualmente no fim de uma reunião que a casa também seria rotativa, que qualquer pessoa a podia rodar na direção da vista que quisessem apreciar. [...] Essa era a situação. Na parte superior da casa tinha de ser organizada a parte mais íntima das relações familiares, o quarto de banho, os quartos das crianças e o quarto principal separado e, ainda assim, unido. Porque o topo da casa não era um plano horizontal mas, de fato, quase como o topo de uma montanha, introduzia-se uma quantidade de níveis muito diferentes. [...] Percebe-se algumas das qualidades que o edifício podia ter, especialmente quando se olhava para a sua cobertura, muito estranha e parecida com uma paisagem.²⁰⁴

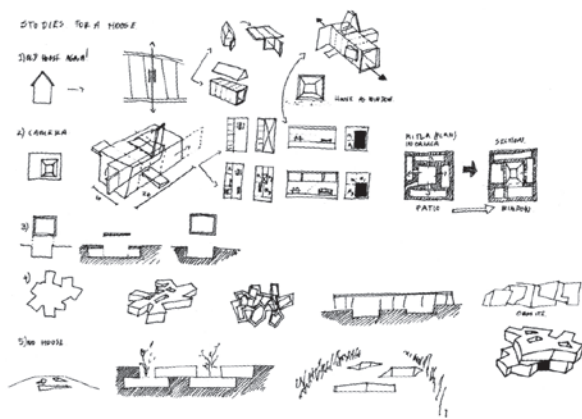
Após breve pausa para uma viagem a África, Koolhaas fecha a questão diante de certo impasse com o cliente. A verdade é que este preferia uma estética mais próxima de residências consagradas, como a Casa Holandesa, a *Villa dall’Ava* e a Casa em Bordeaux, as quais havia visitado antes de contactar o arquiteto. Foi nesta conjuntura que surgiu o convite para participação no concurso do Porto, como relata Koolhaas:

A primeira vez que encontrei o cliente disse-lhe simplesmente que tínhamos feito uma proposta e não nos dedicaríamos mais a tentar convencê-lo, abandonaríamos o projeto. Aquele era o projeto final que lhe mostrávamos, com a família em casa. Podia ver-se a capacidade da casa para ser simultaneamente uma verdadeira casa mas também uma coleção de condições separadas. Numa reiteração final, chamamos a casa de Y2K. Estávamos neste estado de hiper-eficiência quando fomos convidados a participar num concurso para uma sala de concertos no Porto. O convite era bastante estranho, porque o projeto devia ser feito em três semanas e o edifício tinha que ser erguido em dois anos, isto é, em condições de uma urgência inusual.²⁰⁵

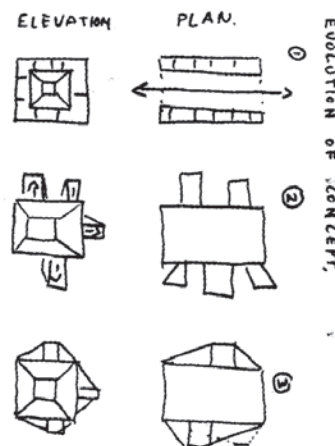
São esclarecedores os diagramas de evolução do projeto, os quais ilustram operações de caracterização programática, sobretudo a abstração de formas disciplinares e a distorção de formas extra-disciplinares. Partindo do arquétipo da casa com cobertura de duas águas, uma primeira versão guarda semelhança com a Casa em Bordeaux, podendo mesmo ser enterrada (K031). Outras versões correspondem a procedimentos de distorção da cobertura, de abstração de câmara fotográfica, de elevação e enterramento de prismas e de concordância diagramática entre desenhos de planta e elevação (K032, K033).

204 Ibidem, pg. 159.

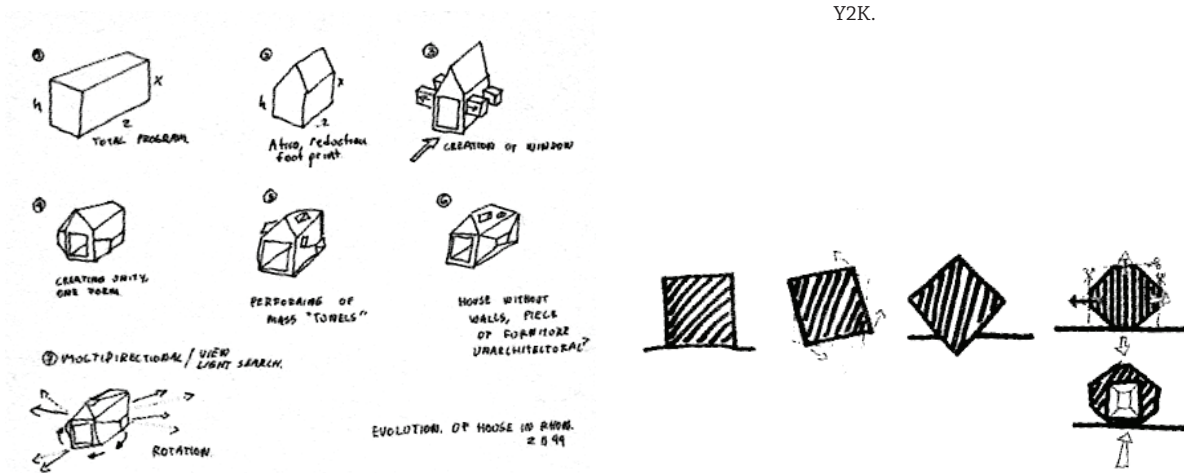
205 Ibidem, pg. 160.



K032. Riscos iniciais da Residência Y2K.



K033. Relação planta/corte Residência Y2K.



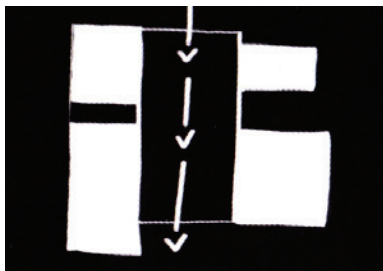
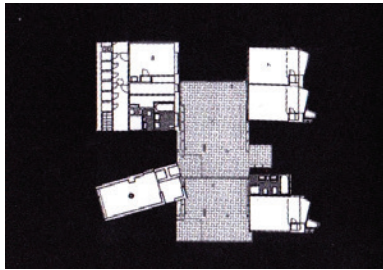
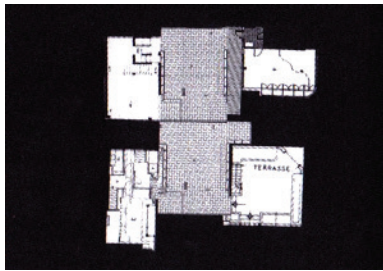
K034. Diagramas de evolução da Residência Y2K a partir do prisma puro.

K035. Diagramas de evolução da Residência Y2K a partir da rotação do quadrado.

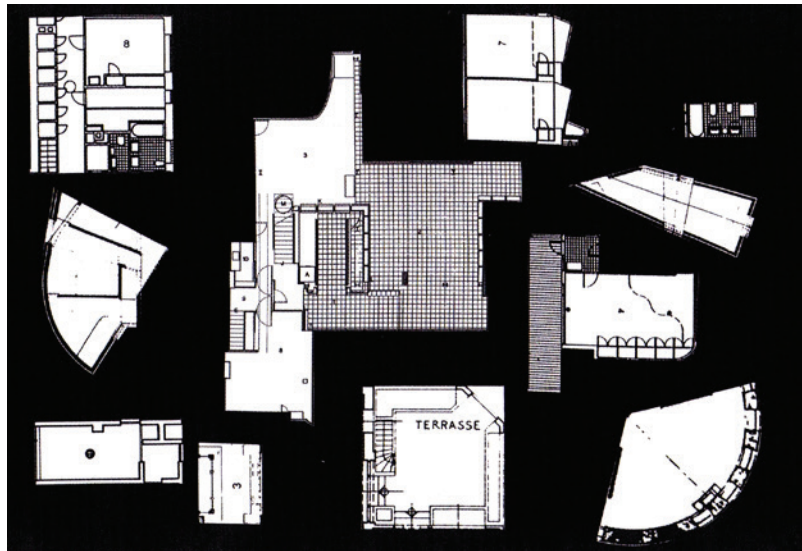
Os diagramas do arranjo definitivo esclarecem que, primeiramente, a parte superior de um prisma puro foi distorcida de modo a conformar uma cobertura típica de duas águas, seguido da perfuração de um extenso túnel longitudinal e da adição de volumes menores transversais. Por fim, unificou-se a composição através de planos oblíquos formados pela união das arestas concernentes aos blocos adicionados. Tal arranjo foi descrito como uma “casa sem paredes”, ou mesmo uma “peça de mobiliário não arquitetônico”²⁰⁶. (K034). Outro diagrama evolutivo apresenta um quadrado girado no eixo horizontal, conformando espécie de cobertura inclinada. Este plano infletido em 45 graus é então “cortado” pelo quadrado primitivo, gerando um octógono: a própria silhueta da residência Y2K. De fato, tal operação distorce uma forma disciplinar para aludir substantivamente ao programa, visto que a impressão, ainda que abstrata, é de formatação de um telhado. Também, o procedimento denota instabilidade estática que conota instabilidade simbólica, provavelmente no sentido de assinalar uma marca distintiva em uma composição de fim de século (K035).

206 Como descrito nos diagramas constantes na obra supracitada, pg. 191.

K036. Fragmentos de casas canônicas utilizadas na proposta de planta da Residência Y2K.



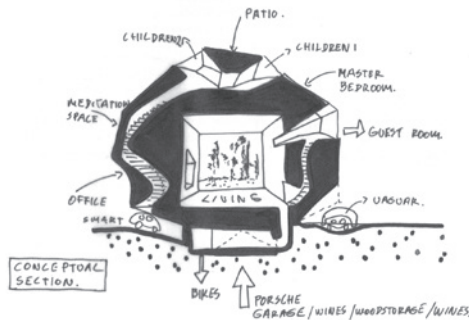
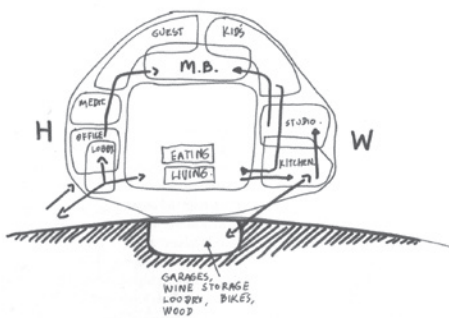
K037. Plantas a partir da recombinação de fragmentos de casas canônicas e diagrama da Residência Y2K.



Outra operação observada é a colagem, visto que a planta foi organizada a partir de fragmentos de diversas casas canônicas. Sendo mais uma variante da estratégia de caracterização substantiva, os precedentes rememorados contemplam desde cômodos de casas de Gehry, passando pelos do próprio OMA, até de Siza²⁰⁷. De fato, o “diagrama” da residência Y2K foi composto a partir desta espécie de “canibalização” de diversos ícones (K036, K037).

Duas seções esquemáticas ilustram a concepção final, sendo que uma delas enfatiza as relações programáticas no interior da residência. De um lado está a entrada, um escritório e espaços para meditação e hóspedes. De outro localiza-se a cozinha, estúdio e área para crianças. No centro funciona a parte social e no subsolo está a garagem, adega, rouparia, e depósitos de bicicleta e de lenha. Este desenho lembra o formato de um capacete. A outra seção ilustra as relações entre partes sólidas e vazias, sendo as escadas “escavadas” e, diferentemente do outro desenho, a área destinada às crianças está dividida e os hóspedes passam para o outro lado do vazio central. Nesta versão, é adicionado um pátio na cobertura. Observa-se três marcas de automóveis de luxo citados no desenho, operação gráfica que, por associação, de certo modo assinala o grau de hierarquia social de seus habitantes (K038).

K038. Seções esquemáticas da Residência Y2K.



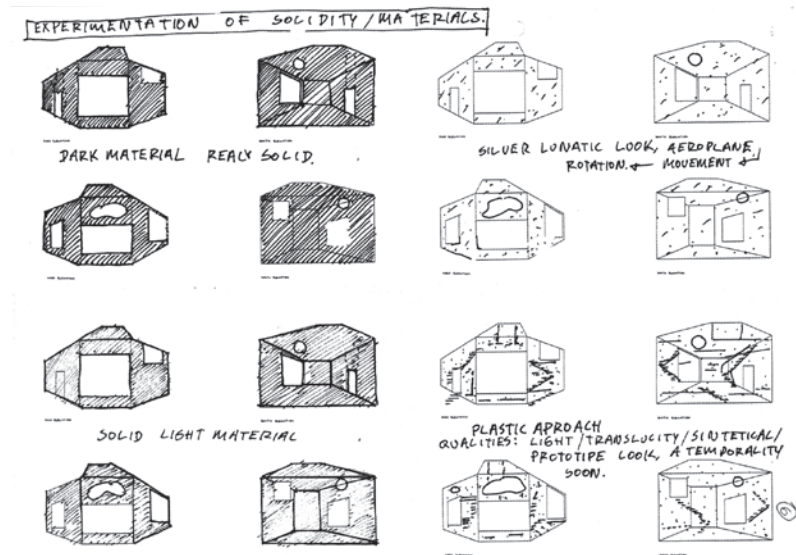
207 Ibidem, pg. 264.



K039. Elevação esquemática da residência Y2K.

Em termos de caracterização substantiva, observa-se que elementos tradicionalmente associados ao programa, como a cobertura inclinada, a chaminé, a escadaria de entrada e a janela, são abstraídos, distorcidos ou simplesmente citados figurativamente, operações ilustradas em um dos croquis da fachada (K039). Ainda assim, o edifício pode parecer mesmo uma nave espacial, alusão que remete ao caráter enigmático e evocativo dos edifícios icônicos²⁰⁸.

Em termos de caracterização adjetiva, outras elevações esquemáticas ilustram os diferentes níveis de solidez da composição, bem como atributos possivelmente associados com a materialidade do objeto. Fernando Romero, jovem arquiteto mexicano responsável no OMA pelo projeto da residência Y2K e, conseqüentemente, pela Casa da Música, apresentou a Koolhaas quatro versões concernentes a materialidade. Uma primeira seria realmente “sólida”, com material escuro; outra também “sólida”, entretanto clara. Uma terceira, com visual “cinza lunático”, que remeteria a “avião”, “movimento”, “rotação”. Por fim, a quarta seria “plástica”, aludindo a “luz”, “translucidez”, “sintético”, “protótipo”, “atemporalidade” (K040).



K040. Elevações esquemáticas da Residência Y2K e caracterização adjetiva.

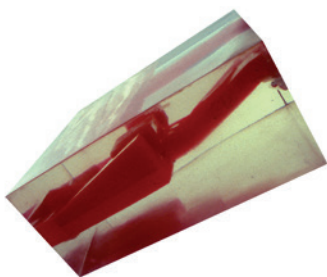
Da mesma época, o projeto da Biblioteca Central de Seattle (1999-2004)²⁰⁹ interessa sobretudo pela concretização das estratégias da “lobotomia”, do “cisma vertical” e do “diagrama”. Como ensaiado anteriormente nos dois projetos de bibliotecas para Paris, a caracterização programática buscava redefinir atributos convencionalmente associados a este programa, através da materialidade e arranjo interno

208 De fato, a residência Y2K é um dos primeiros projetos do OMA que poderiam ser classificados como icônicos na acepção proposta por Jencks e demais autores. O fenômeno havia recém começado, vista a inauguração recente do Guggenheim de Bilbao, ocorrida em 18 de outubro de 1997. O contato do cliente da Y2K ocorreu poucos meses depois, em 16 de junho de 1998. Este projeto foi conduzido dentro do OMA pelo recém formado Fernando Romero, à época com 26 anos, onde trabalhava desde 1995. Atualmente, observa-se que os projetos deste arquiteto apresentam formas bastante sintéticas, ilustrados como ícones em seu site. Pressupõe-se aqui que Romero tenha sido determinante na mudança de direcionamento formal deste projeto. O site de Romero é: www.fr-ee.org. Acesso em: agosto de 2017.

209 Análise completa em BOCK, 2015, op. cit. 186, pg. 261-302.



K041. Biblioteca de Seattle. Seattle. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2004.



K042. Almere Block 6. Almere. Rem Koolhaas/OMA, 1999-04.

incomuns. Outra característica é que o edifício tem como referência a chamada “estética *Stealth*”, na medida que abstrai a forma de certas aeronaves de guerra, constituídas por planos oblíquos contínuos²¹⁰ (K041).

Por sua vez, o *Almere Block 6* (1999-2004), Almere, marca a estreita relação de Koolhaas com Portzamparc. É um complexo de cinemas inserido ao lado do *De Citadel*, projeto este do arquiteto francês. A concepção é baseada na estratégia do “vazio no sólido”, recorrente nos projetos do OMA daquela época. Maquete conceitual destaca a utilização da cor vermelha na circulação que dá acesso às salas de cinema, cor própria do programa (K042).

De fato, observa-se grande quantidade de precedentes de autoria do OMA que poderiam referenciar o projeto da Casa da Música. Ressalte-se também que Koolhaas estava prestes a receber o Pritzker e havia tempos que se tornara um dos mais importantes arquitetos contemporâneos, sendo esta a razão principal para ter sido convidado a participar do concurso. Além destes antecedentes, importa examinar tanto a cultura arquitetônica na qual viria a ser inserida a obra, quanto salas de concertos consagradas que serviram de referência para o projeto.

2b. Clássicos

De modo geral, a conjuntura crítica portuguesa via com reservas experimentações de filiação “desconstrutivista” de arquitetos como Gehry e Koolhaas, como aponta a crítica de arquitetura portuguesa Ana Vaz Milheiro²¹¹. Passadas as expressões pós-modernas no país, lideradas por nomes como Luiz Cunha, Tomás Taveira e Manuel da Graça Dias, ainda eram pontuais as investidas de cunho propriamente “linguístico” em Portugal, sendo exceção a isolada atuação do escritório ARX. De fato, havia certa hegemonia de arquitetos como Gonçalo Byrne e João Luís Carrilho da Graça, em Lisboa, e de Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, no Porto.

Princípios de elementaridade e racionalidade haviam se estabelecido como características distintivas da arquitetura portuguesa, tendo papel importante a interpretação sobre esta do historiador da arquitetura norte americano George Kubler, que a definiu como uma “arquitetura chã”. Milheiro observa que este discurso arcaizante ainda se faz sentir na conjuntura atual como forma de legitimar uma arquitetura nacional²¹². Por sua vez, o crítico de arquitetura português Nuno Grande a define como uma “arquitetura da resistência”²¹³, principalmente ao difuso fenômeno da globalização, concorde com a leitura particular do crítico britânico Kenneth Frampton acerca

210 Ver FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Estética Stealth*. In: *Arquitetura Viva* 111-112, abril de 2005, pg. 226-229.

211 MILHEIRO, Ana Vaz. *Sem sombra de Koolhaas: os críticos também falham*. In: BAÍA, Pedro (ed.). *Koolhaas Tangram*. Porto: Circo de Ideias, 2014, pg. 88-89.

212 Ibidem, pg. 93.

213 GRANDE, Nuno. *Três percursos geracionais*. In: FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele. *Arquitetura Portuguesa Contemporânea: 1991-2001*. Porto: Edições ASA, 2001, pg. 22. Este livro apresenta um panorama completo da arquitetura da década de 1990 em Portugal. Nuno Grande foi responsável pela área de artes plásticas e arquitetura dentro da PORTO 2001.

da Escola do Porto. Já a crítica de arquitetura lisboeta Ana Tostões assinala a relação dialética entre modernidade e tradição como traço original da arquitetura portuguesa contemporânea, sobretudo a partir do reconhecimento internacional de Siza²¹⁴. Em síntese, Koolhaas viria a operar em uma conjuntura assente na tradição, convocado a sinalizar uma inflexão a partir do projeto de um edifício icônico.

Sobre as salas sinfônicas que serviram de referência, sabe-se que Koolhaas tinha o intuito de “tornar interessante” a tradicional tipologia da sala em forma de “caixa de sapatos”, vista a insuperável performance acústica deste tipo de configuração, ainda que julgasse tal formato muito “estável” para caracterizar uma sala de concertos contemporânea. As três mais importantes com esta tipologia são o *Musikverein* (1867-70), Viena, o *Concertgebouw* (1883-88), Amsterdam, e o *Symphony Hall* (1893-1900), Boston.

O *Musikverein*, projeto do arquiteto dinamarquês Theophil von Hansen, cuja sala principal denomina-se “Sala Dourada”, tem arranjo tripartite em planta e elevação. O espaço principal tem 48 metros de comprimento, 19 metros de largura e 18 metros de altura, o qual declaradamente serviu de referência para o projeto da Casa da Música. O edifício tem vocabulário neoclássico, com sobreposição de ordens na composição das fachadas (K043). O interior da sala principal é exuberante devido a douração de certos elementos, com destaque para o órgão de tubos que fecha a perspectiva (K044). A composição das fachadas internas acentua a planaridade dos limites da sala, pela ausência dos balcões típicos deste programa. Por sua vez, a forma e desenho das aberturas gera uma ambiência incomum, como se a sala fosse internamente limitada por fachadas externas, análogo a um contexto urbano tradicional. Outro dado incomum é a presença da luz natural, que adentra por uma espécie de clerestório. O edifício também possui um auditório secundário para música de câmara, de 32,50 metros de comprimento, 12,30 metros de largura e 11 metros de altura, com capacidade para 600 pessoas (K045).

Já o *Concertgebouw*, projeto do arquiteto holandês Adolf Leonard van Gendt, também possui duas salas, sendo a principal medindo 44 metros de comprimento, 28 metros de largura e 17 metros de altura e a secundária, de forma oval, medindo 20 metros de comprimento, 15 metros de largura e 12 metros de altura. Bem como no *Musikverein*, a composição é tripartite em planta e elevação. O vocabulário é eclético, típico da tradição *Beaux-Arts*, destacando-se as colunas coríntias do pórtico hexástilo, o tímpano em relevo do frontão e curiosas mansardas marcando os torreões das quinas do edifício (K046). A sala principal é mais sóbria que a do *Musikverein*, com mínima douração, observada particularmente na base das colunas metálicas que suportam a galeria. O palco adentra o espaço principal e tem, no fundo, um órgão de tubos e ala coral adjacente. A sala apresenta limites ligeiramente arredondados, na parte posterior

214 TOSTÕES, Ana. **Tradição e modernidade ou uma tradição moderna**. In: FERNANDES, et al., 2001, op. cit. 2013, pg. 27-29.



K043. *Musikverein*. Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.



K044. *Musikverein*. Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.



K045. *Musikverein*. Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.



K046. *Concertgebouw*. Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.



K047. *Concertgebouw*. Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.



K048. *Concertgebouw*. Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.



K049. *Symphony Hall*. Boston. McKim, Mead & White, 1893-1900.



K050. *Symphony Hall*. Boston. McKim, Mead & White, 1893-1900.

e superior, destacando-se nesta uma meia abóbada de aresta que delimita o clerestório e articula visualmente os planos das paredes e do forro (K047). O auditório secundário, com limites sinuosos, serve à música de câmara e localiza-se atrás da sala principal (K048).

Por sua vez, o *Symphony Hall* é de autoria da firma McKim, Mead & White, cuja sala principal possui menor comprimento e maior largura que a do *Musikverein*, com 38,10 metros de comprimento, 22,90 metros de largura e 18,60 metros de altura. A composição é tripartite qual suas antecessoras, com volume principal ao centro e alas secundárias nos dois extremos longitudinais. A ornamentação externa é mais despojada, com predominância do tijolo aparente (K049). A sala principal apresenta o mesmo despojamento do exterior, destacando-se somente os elementos estruturais das paredes e do forro (K050). Esta característica acentua a forma regular da sala, sendo que as pilastras conferem ao espaço um sentido vertical. A luz natural entra pelo clerestório; e o palco é uma concha acústica onde ao fundo observa-se um plano tripartido de linhas verticais formado pelos tubos do órgão. De fato, os únicos elementos dourados são estes cilindros e a ornamentação da boca de cena, garantia de expressão dos

K051. Filarmônica de Berlim. Hans Scharoun, 1960-63.

K052. Filarmônica de Berlim. Hans Scharoun, 1960-63.



atributos convencionalmente associados ao programa. Ainda assim, o despojamento geral e o desenho do órgão são signos de mudança.

Koolhaas também destaca como precedentes a Filarmônica de Berlim (1960-63), de Hans Scharoun, e a Sala de Concertos Disney (1987-2003), Los Angeles, de Gehry, sobretudo pela tentativa de superação da “caixa de sapatos”. A Filarmônica, obra que simboliza a reconstrução da cidade após a guerra, é composta por dois volumes semelhantes, a sala sinfônica e a sala de música de câmara²¹⁵. Arranjados por adição a partir de espaço central, tais volumes desabrocham conformando envoltentes de planos oblíquos, unificados por base também multiplicativa, ora recessiva e ora expandida (K051). Em ambas as salas, balcões e galerias circundam o palco em uma profusão de elementos de arquitetura que, embora estejam arranjados de modo aparentemente fragmentário, guardam entre si uma geometria comum, sobretudo pela reiteração da linha oblíqua (K052). A linhagem expressionista do edifício ratifica a distinta natureza de seu programa, acentuada pelo brilhante material de revestimento exterior: é um monumento, naturalmente diferenciado do contexto. Apelidado de “circo”²¹⁶, foi criticado por suas formas aparentemente arbitrárias e pela incomum caracterização dos espaços internos.



K053. Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.

Por sua vez, a Sala Disney, obra encomendada para ser monumento em memória do fundador da instituição, é também composição aditiva como flor que desabrocha (K053). O projeto é decorrente de concurso que envolveu importantes nomes da arquitetura mundial, sendo finalistas Gottfried Bohm, Hans Hollein, James Stirling, Michael Wilford e Gehry. A concepção deste foi escolhida por melhor representar a natureza fantasiosa da instituição Walt Disney e a ambiência distintiva da cidade de Los Angeles. Concebido como uma “sala de estar para a cidade”²¹⁷, o edifício foi arranjado a partir de uma forma regular posta no meio do quarteirão, rotacionada para adaptar-se ao acesso pela esquina (K054). Conquanto predomine as operações da distorção e da fragmentação, Gehry não deixa de rememorar substantivamente elementos típicos para caracterizar um programa tradicional, como a

215 A sala de música de câmara foi projetada por Scharoun, entretanto construída 15 anos após sua morte pelo arquiteto Edgar Wisniewski, em 1987. Disponível em: <https://www.berliner-philharmoniker.de>. Acesso em: outubro de 2017.

216 De fato “*Circus Karajani*”, em referência ao maestro Herbert von Karajan, entusiasta da construção e da estética do edifício. Karajan conduziu a orquestra na inauguração do monumento com a “*overture Leonore*” n. 3, dramática peça de Beethoven que simboliza a liberdade, em 15 de outubro de 1963. Informações no endereço eletrônico supracitado.

217 Conforme entrevista concedida por Gehry a Deborah Borda acerca dos dez anos de inauguração do edifício. Disponível em: <https://wdch10.laphil.com>. Acesso em: agosto de 2017.



K054. Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.



K055. Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.

escadaria de acesso, o *foyer* grandioso e particularmente o órgão de tubos como elemento de destaque (K055). Ainda assim, o desenho fragmentário deste, o colorido das poltronas e de certos tapetes, o predomínio da madeira lisa na estrutura e da pintura branca nas paredes, distinguem esta sala de concertos como sendo própria de seu tempo e de seu contexto.

Em suma, tais salas de concertos são precedentes elencados por Rem para concepção da Casa da Música, os quais representam a clássica tipologia da “caixa de sapatos” e sua possível transgressão. Viria a operar em uma conjuntura portuguesa marcada pela presença de uma tradição moderna que atribuía ao passado uma forma de legitimação. O novo edifício deveria representar um ambicioso programa, com vistas a celebrar o Porto como nova capital europeia da cultura. De fato, o problema era de caracterização de um monumento arquitetônico atual que comemorasse a cultura europeia em terra portuguesa. Por extensão, era uma oportunidade para Koolhaas de tornar-se um arquiteto brasileiro.

3. RISCOS PRELIMINARES

3a. Gênese

Concomitante ao rompimento com o cliente da residência Y2K, Koolhaas recebe o convite para participação no concurso. De fato, sabida é a relação entre os projetos da Casa Y2K e da Casa da Música, ainda que tenha havido por parte do OMA a tentativa de descartar a readequação literal da estratégia compositiva daquela²¹⁸. Diversos testes foram realizados no curto espaço de tempo para desenvolvimento do projeto, sendo que a pesquisa prévia para a residência em Rotterdam foi um dos fatores decisivos para que a estratégia pudesse ser adaptada a outro contexto com tamanha consistência e rapidez. De um modo geral, o programa de uma residência é semelhante ao de uma sala sinfônica, considerando particularmente suas relações funcionais, porquanto em ambos os edifícios há o compartilhamento de um grande espaço social comum. De fato, a estrutura formal proposta para a residência Y2K apresentava relações entre suas partes que eram convenientes para a nova situação demandada pela Casa da Música, tanto para responder as demandas internas, do programa, quanto externas, do contexto. Koolhaas relata o processo²¹⁹:

Inicialmente, deu-se um choque e membros do nosso escritório ficaram escandalizados com a possibilidade de sermos tão cínicos. E o que parecia ter sido feito especificamente para um propósito pudesse, subitamente, ser usado de forma oportunista para algo completamente diferente. Mas quanto mais pensávamos no assunto e quanto mais olhávamos – porque nesse ponto o visual torna-se a força dominante – mais apelativo se tornou mudar simplesmente e usar toda a pesquisa anterior como uma forma de imediatividade. E talvez pudesse ser efetivamente excitante fazê-lo deste modo.²²⁰

E continua, problematizando a composição da caixa de sapatos:

Pode ver-se o volume e como era uma coisa excelente usar a casa para este propósito: se se faz uma sala de concertos há sempre a tirania da caixa de sapatos, que realmente detesto, nós tínhamos uma caixa de sapatos como vazio, ou uma caixa de sapatos negativa, a perfurar o volume como um túnel. Portanto era uma oportunidade incrível de ter tanto uma caixa de sapatos como não, ou ser acusticamente correto e ainda assim arquitetonicamente fascinante.²²¹

218 As diversas versões iniciais da Casa da Música são sucintamente descritas em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 270.

219 KOOLHAAS, Rem. **Transformações**. Conferência realizada na Antuérpia, em 25 de junho de 1999. Traduzida e publicada em português na obra supracitada, pg. 154-161.

220 Ibidem, pg. 160.

221 Idem.

E descreve sucintamente o processo de composição e a versão de concurso:

Neste ponto isto tornou-se a noção da sala de concertos, onde basicamente primeiro tentamos ter uma pequena e uma grande sala de concertos como um grande túnel. Mas depois encontramos um movimento mais interessante, onde a maior sala de concertos era perfurada através da casa e a mais pequena deformava o volume e tornava-o maior em conexão com a outra. Tudo encaixava maravilhosamente: não só se tinha a sala maior e a mais pequena uma em cima da outra, mas todos os restantes elementos programáticos importantes podiam ser escavados no volume. Havia um espaço para cibermúsica; um espaço para a entrada, claro; um elemento para jovens músicos e a profundidade do edifício podia ser a área de ensaios. Isto foi como o propusemos ao júri. Percebia-se a forma elementar e todos os elementos que se retiravam. Claro que a casa teve que ser consideravelmente ampliada mas acho que o conceito ganhou imenso em credibilidade.²²²

E conclui, explicando as relações do objeto com o contexto:

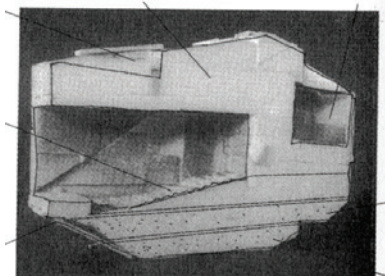
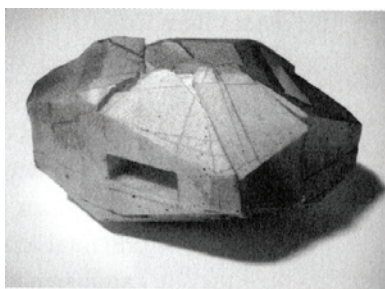
O terreno da sala de concertos está numa parte muito formal do Porto. Há uma praça circular rodeada por edifícios similares. Não usamos todo o terreno que estava disponível. Porque não gostamos de urbanismo formal, esta figura excêntrica cria uma conexão excitante com a praça; o túnel vai direto aos eixos. É formal sem ser determinado pelos elementos existentes. Assim pode perceber-se a relação entre a sala maior e a mais pequena. A cobertura é usada como um restaurante dotado de um terraço com vistas. O que foi incrivelmente afortunado em todo o processo – que durou apenas quatro meses – foi que a abertura para a vista permitiu esta estranha alquimia de uma casa que se transmutou numa sala de concertos, permitindo lidar com os problemas mais clássicos das salas de concertos. Nos últimos dez anos, todos os arquitetos lutaram com a sala de concertos e tentaram fazer uma caixa de sapatos interessante. Aqui podemos fazer o projeto interessante através da caixa de sapatos e isso era um paradoxo típico que nos atraía profundamente.²²³

De fato, o processo de concepção durou um mês, desde o recebimento do convite, em 27 de abril de 1999, até a data de entrega, 27 de maio. A apresentação fora marcada para o dia 1 de junho. Ainda assim, já havia sido sinalizada a participação do OMA desde 12 de março, visto o convite prévio ao concurso público propriamente dito.

Basicamente, eram duas as preocupações compositivas de Koolhaas: a legibilidade do diagrama e a relação sólido/vazio. Um dos riscos iniciais, de 30 de Abril de 1999, ilustra o edifício predominantemente sólido com as duas salas em relação transversal, sendo a principal perpendicular à Rotunda da Boavista e a secundária alinhada no

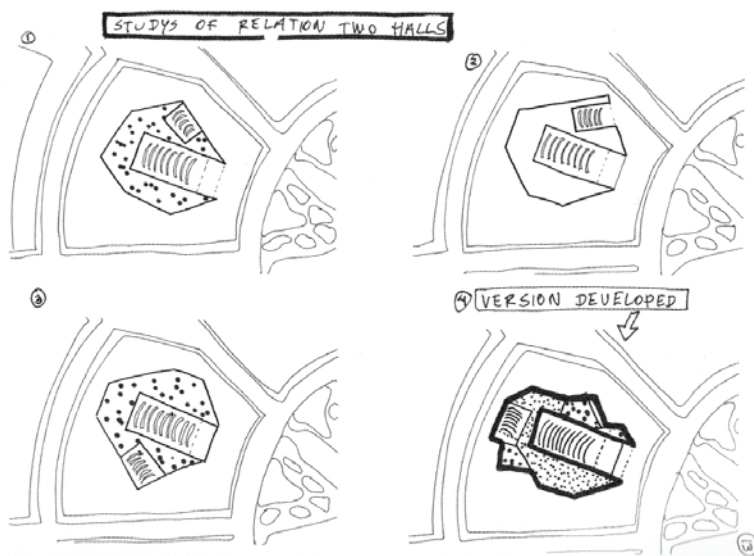
222 Ibidem, pg. 161.

223 Idem.



K056. Maquete inicial da Casa da Música, predominantemente sólida. Rem Koolhaas/OMA, 30 de abril de 1999.

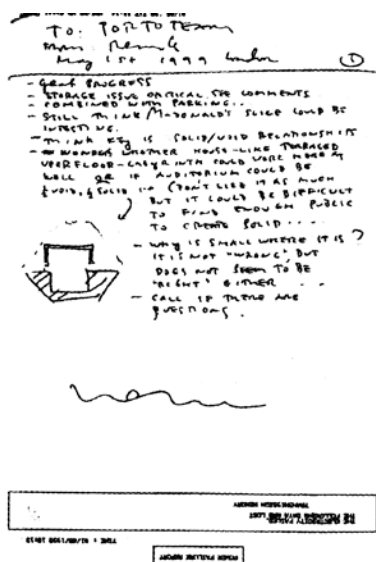
K057. Estudos de implantação e relação entre as duas salas de espetáculos. Rem Koolhaas/OMA, 30 de abril de 1999.



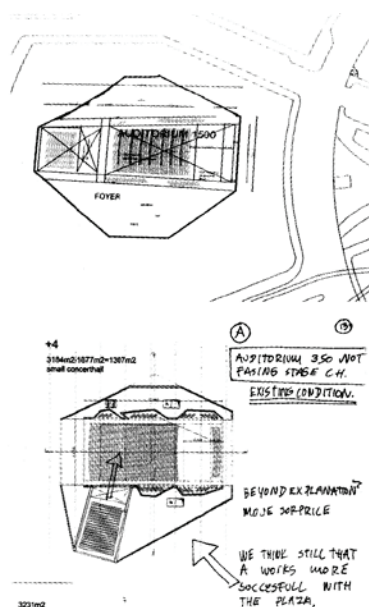
sentido longitudinal à Rua Ofélia Diogo da Costa. Nesta versão, o túnel central característico ainda não havia sido perfurado (K056). Concomitante a esta, quatro alternativas foram testadas, alternando somente a localização do auditório secundário (K057). Uma delas com este levemente infletido em relação à sala principal, localizado na fachada da Rua de 5 de Outubro, com palcos concêntricos. Pelo grafismo do desenho, nesta alternativa o edifício parece ser predominantemente sólido também. Outra proposta é uma variante desta, com o palco do auditório secundário rotacionado, com predomínio do “vazio”. A terceira versão é um espelhamento em planta desta última, com o auditório secundário direcionado para a esquina da rotunda com a Avenida da Boavista e preenchimento sólido. A quarta versão parece mais facetada no perímetro em relação às outras três, em que observam-se dois tipos de preenchimento do poliedro, bem como uma envolvente mais espessa.

Em 1º de maio, Koolhaas envia um fax à equipe de projeto sugerindo a abstração formal por ele denominada “Corte McDonald’s”, como ilustração das relações sólido/vazio (K058). A parte de baixo da caixa estaria para o sólido, a base do edifício, e a tampa estaria para o vazio, como espelhamento geométrico da base. Parte do auditório central seria uma subtração do sólido e parte adição ao vazio que a tampa encerraria, configurando uma composição “meio sólida”/”meio translúcida”. Neste parecer sobre o desenvolvimento do projeto, Koolhaas também sugere evocações de casas com terraços, e de labirintos, enquanto estratégias de caracterização. O arquiteto igualmente questiona a posição isolada do auditório secundário.

O túnel central começa a surgir em 3 de Maio, com as duas salas alinhadas longitudinalmente. Nesta versão, a planta é octogonal e visivelmente tem por referência o alinhamento com o monumento que assinala o centro da rótula (K059). O grande *foyer* é esboçado em sua disposição definitiva e a praça térrea ganha maior extensão no bordo da Avenida da Boavista, por consequência da excentricidade do poliedro relativa ao perímetro do sítio. Quatro dias depois, em 7



K058. Fax de Rem Koolhaas sugerindo “Corte McDonalds”. Rem Koolhaas, 1 de maio de 1999.



K059. Estudos dos auditórios. Rem Koolhaas/OMA, 3 e 7 de maio de 1999.

de Maio, a planta octogonal passa a acomodar o auditório menor em posição oblíqua, distorcendo e sofisticando a geometria da envolvente. Evidencia-se neste estágio a abertura do vazio central e aumenta-se a largura da composição. A equipe liderada pelo arquiteto Fernando Romero sugere que esta alternativa funciona melhor com a praça, particularmente pela obliquidade do acesso.

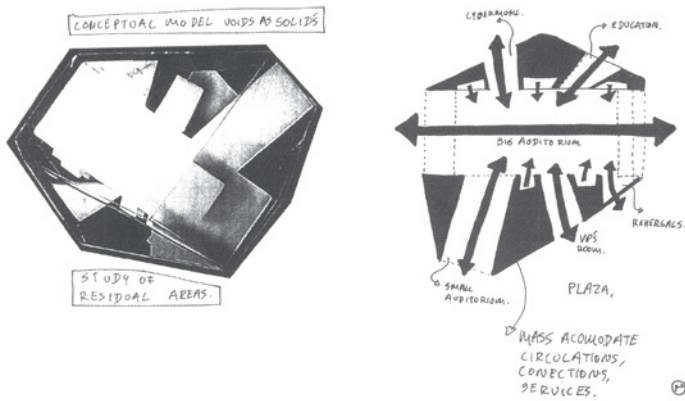
A estrutura definitiva da planta desenvolve-se em 10 de Maio, bastante semelhante com a da Casa Y2K. Neste versão, as relações sólido/vazio são ilustradas em maquete e planta esquemática, esta passando a ter perímetro heptagonal (K060). Os “vazios como sólidos” abrigariam as funções principais e a “massa” conteria circulações, conexões e serviços. O diagrama sugere franca relação visual com o exterior, bem como entre as adições e o vazio central. A composição é ilustrada em três estágios: prisma puro, adições e envelope de planos oblíquos (K061). Desenhos datados de 14 de Maio sugerem operação de concordância entre planta e seção, sendo ambos configurados com sete lados. O arranjo é descrito como “uma massa além da explicação se move (explode) em todas as direções para acomodar um número de programas entre eles”²²⁴ (K062).

Koolhaas realiza outro parecer via fax em 15 de maio. No desenho da planta, assinala que esta ainda lhe parece “magra”, ou seja, que ambos os auditórios necessitam maior “presença”. Também que a estrutura está “sem sangue” (K063). No corte, solicita maior clareza da relação cheio/vazio, visto ainda haver certa hesitação entre uma composição enquanto “caixa dentro da caixa” e outra como “caixa escavada da caixa”, sendo esta sua opção preferencial. Neste parecer, o tema da ambiguidade formal é apontado por Koolhaas quando este sugere a possibilidade do edifício ter “faces inteiras como fachadas”.

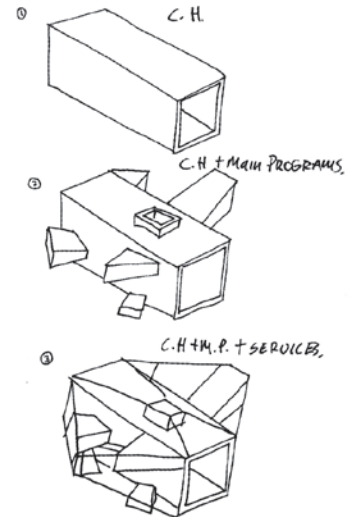
Realiza-se então uma maquete na escala 1:100 do auditório principal, ilustrando a relação deste com as lajes inferiores, sendo remetidas fotos do modelo a Koolhaas por fax, no dia 16 de maio (K064). Neste, além das vistas internas da maquete, foram também submetidas à apreciação do arquiteto plantas esquemáticas²²⁵, o qual envia seu parecer a respeito um dia depois em fax proveniente de Nova York. No documento, fotomontagens mostram três alternativas de aberturas para o auditório, sendo uma com retângulos regulares, outra com quadriláteros irregulares e uma terceira com polígonos irregulares (K065). Koolhaas assinala que há muito contraste entre as soluções, acreditando ser mais adequada uma mescla entre as alternativas. Além de uma lógica compositiva para o arranjo destas fachadas internas, o arquiteto solicita o estudo dos balcões e maior clareza sobre a relação entre as duas salas. Nestas vistas a partir do interior, uma grande abertura está direcionada para o monumento vertical presente na rotunda.

224 Frase explicativa das plantas e cortes esquemáticos, em 14 de Maio de 1999. WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 253. Tradução livre.

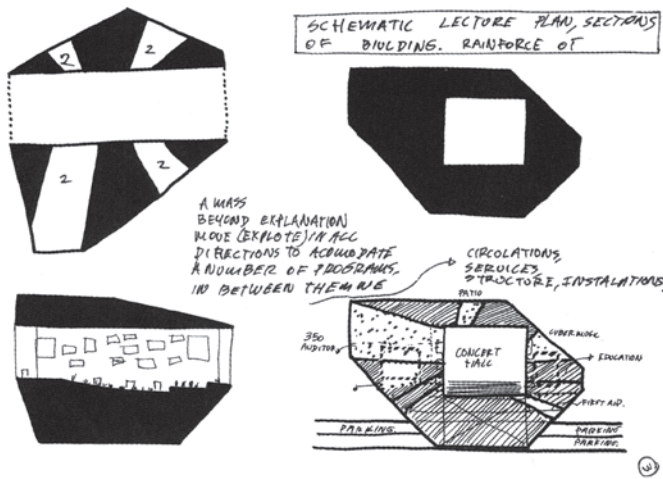
225 Este fax que se está descrevendo provavelmente continha mais páginas, com outras informações. No entanto, foram publicadas somente as páginas que continham vistas da maquete e plantas. Página 2 do fax constante na página 211; 3, na 170 e 4, na 171, respectivamente. A maioria das informações desta parte da tese encontra-se, como mencionado, na obra supracitada.



K060. Maquete "invertida" e planta esquemática. Rem Koolhaas/OMA, 10 de maio de 1999.



K061. Lógica compositiva em três etapas. Rem Koolhaas/OMA, 10 de maio de 1999.

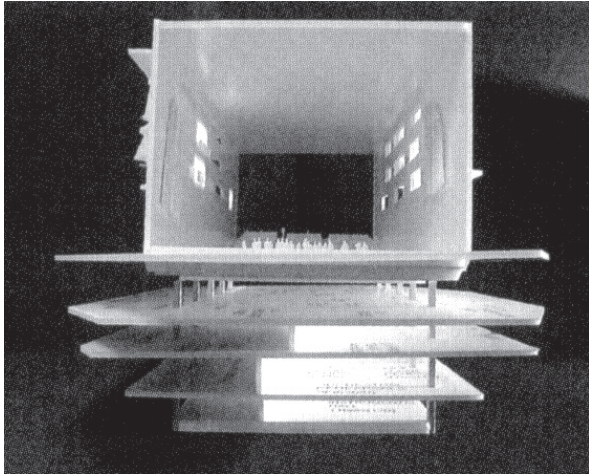


K062. Planta e cortes esquemáticos. Rem Koolhaas/OMA, 14 de maio de 1999.

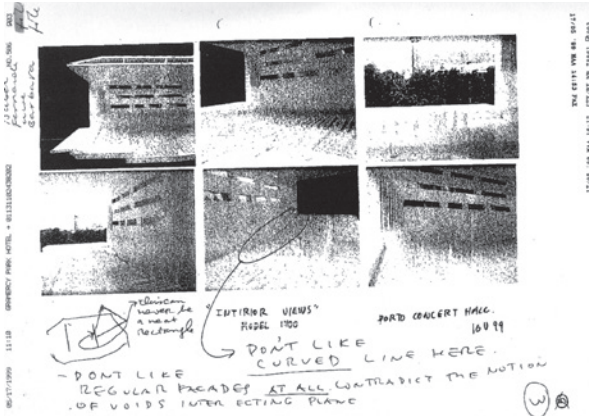


K063. Fax de Rem Koolhaas para a equipe da Casa da Música. Rem Koolhaas, 15 de maio de 1999.

Sobre outras vistas internas do auditório, Koolhaas faz considerações a respeito do encontro entre o plano em que assentam-se as poltronas e as paredes laterais da sala, chamando atenção para que esta intersecção não pareça uma linha sinuosa. Sublinha também que as fachadas não devem ser regulares, pois “contradiz a noção de vazios interseccionando o plano” (K066). Sobre o desenvolvimento das plantas, percebe-se que desde o subsolo ao segundo pavimento a compartimentação é bastante regular, inclusive o setor da administração do primeiro pavimento (K067). Nesta parte do desenho, Koolhaas faz uma anotação, provavelmente para que fosse modifi-

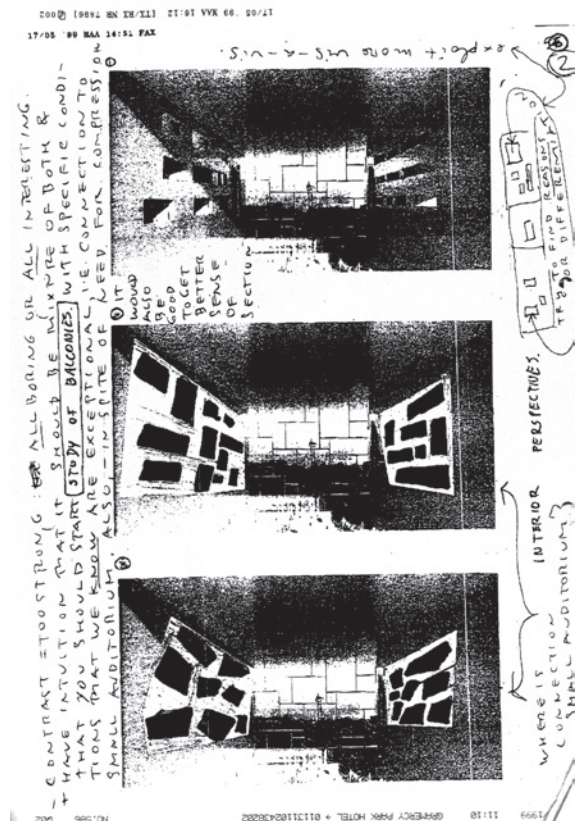


K064. Maquete do interior do auditório principal, escala 1:100. Rem Koolhaas/OMA, 16 de maio de 1999.

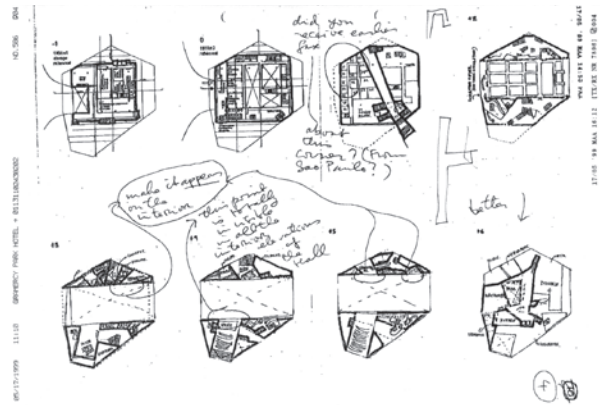


K066. Fax de Rem Koolhaas em que analisa proposta do interior do auditório principal. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.

K067. Fax de Rem Koolhaas em que analisa o desenvolvimentos das plantas. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.



K065. Fax de Rem Koolhaas em que analisa a proposta de aberturas do interior do auditório principal. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.



cada. Também solicita maior relação visual das subtrações com o auditório principal.

Uma maquete translúcida é realizada na escala 1:200, em 18 de Maio. Nas fotografias, as paredes laterais da caixa de sapatos parecem levitar (K068). Contudo, para o concurso foi determinado que fosse realizada uma maquete na escala 1:500, de aparência translúcida porém leitosa, para que o “corpo das perfurações” pudesse ser visto “através da pele”²²⁶.

226 Ibidem, pg. 273.

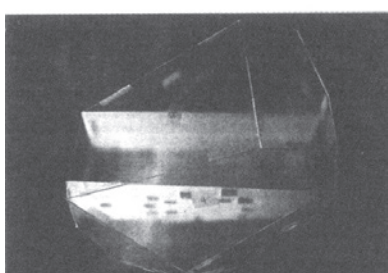
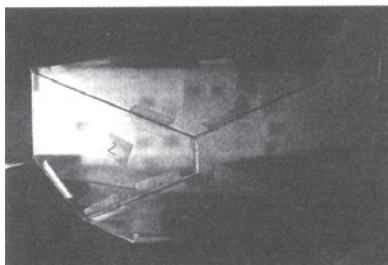
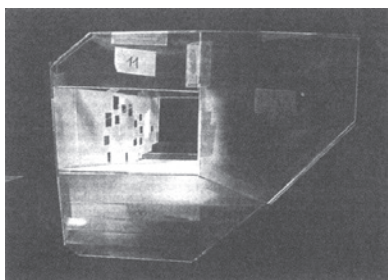
30.04.99	Predomínio do sólido, com salas alinhadas perpendicularmente. Ausência do túnel central. Teste de alternativas de localização do auditório secundário e preenchimento do volume.
01.05.99	Koolhaas sugere corte “McDonald’s”: meio sólido, abaixo, e meio translúcido, acima. A preocupação compositiva é a relação sólido/vazio. A analogia com casa de terraço é uma das possibilidades, bem como a ideia de labirinto. A posição do auditório secundário é questionada.
03.05.99	Auditórios alinhados longitudinalmente com planta octogonal simplificada. Ainda não há abertura franca para a rua, mas parece que o eixo longitudinal está direcionado para o monumento da rótula.
07.05.99	Auditório secundário em sua posição definitiva, com planta de perímetro octogonal. O vazio central possui aberturas nas duas fachadas e adquire maior largura.
10.05.99	Evidencia-se o diagrama e a planta torna-se heptagonal. O programa principal desenvolve-se nos “sólidos como vazios” e o secundário, na “massa residual”. A lógica compositiva é ilustrada em três etapas: prisma puro, adições e envelope de faces oblíquas.
14.05.99	Evidencia-se a relação de planta e corte, ambos heptagonais, com vazio central.
15.05.99	Parecer de Koolhaas, pedindo maior “presença” em planta dos auditórios. Também, maior clareza das relações sólido/vazio. “Caixa escavada da caixa” seria preferível à “caixa dentro da caixa”. Discussão “faces inteiras como fachadas”.
16.05.99	Maquete do auditório principal na escala 1:00, com aberturas regulares, e plantas esquemáticas enviadas por fax a Koolhaas.
17.05.99	Novo parecer de Koolhaas, no qual faz considerações sobre vistas internas do auditório principal e relação visual com o auditório secundário. Plantas muito semelhantes as do concurso, exceto primeiro e sexto pavimentos.
18.05.99	Maquete na escala 1:200, translúcida. Fotografias ilustram a caixa de sapatos levitando dentro do invólucro transparente.

3b. Projeto de concurso

Em 1 de junho, durante uma hora, Koolhaas apresenta o projeto para um júri que, dentre outras importantes personalidades, contava com a participação de Siza e Souto de Moura²²⁷. O edital solicitava três painéis e um relatório, sendo que o OMA apresentou três painéis adicionais e uma brochura de 69 páginas. Este documento é o que de fato descreve o projeto, entregue dias antes da apresentação, no dia 27 de maio. Como analisado, a proposta monumentaliza a Casa Y2K, sendo um poliedro isento no quarteirão.

Por sua vez, o projeto de Viñoly arranja-se em pátio central, com programa distribuído nos bordos do terreno. Dois prismas puros

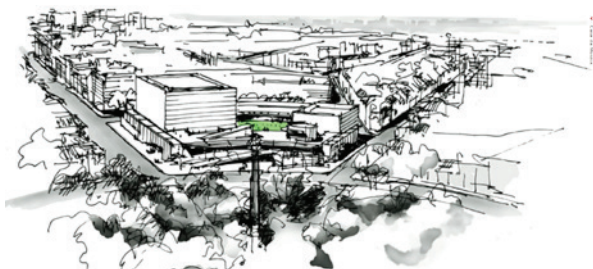
227 A comissão era composta Artur Santos Silva (jurista e presidente da Comissão Executiva da Porto 2001), Pedro Burmester (pianista e Diretor da Porto 2001), Nuno Cardoso (engenheiro e político, administrador da Porto 2001), Manuel Correia Fernandes (arquiteto e administrador da Porto 2001), Ricardo Pais (ator e diretor do Teatro Nacional São João), Eduardo Souto de Moura (arquiteto), Manuel Salgado (arquiteto) e Álvaro Siza Vieira (arquiteto). Ver BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 117.



K068. Maquete translúcida escala 1:200.
Rem Koolhaas/OMA, 18 de maio de 1999.

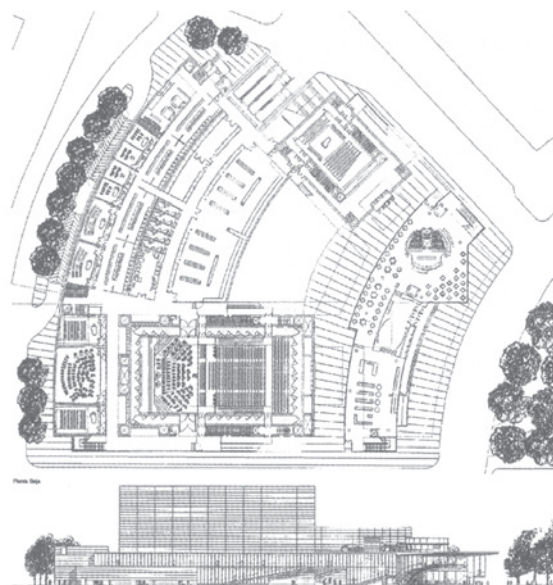
referentes aos auditórios unificam-se por espécie de placa/volume baixo, em conformidade com a escala do pedestre, a qual contém o programa compartimentado e envolve o perímetro do sítio (K069). O auditório maior alinha-se com a Avenida da Boavista e o menor com a Rua de 5 de Outubro, sendo o acesso principal relacionado com a rotunda e a entrada técnica com a Rua Ofélia Diogo da Costa. Observa-se que a planta é organizada radialmente, promovendo uma gradação do público ao privado (K070). O edifício relaciona-se tradicionalmente com o contexto através da continuidade com as fachadas adjacentes. O júri apontou o pragmatismo e correção da distribuição funcional, muito embora também tenha assinalado que o projeto apresenta concessões arquitetônicas datadas e, principalmente, não alcança o nível de singularidade, inovação e simbolismo demandado pelo programa²²⁸.

Já a proposta de Perrault configura-se como prisma puro isento, alinhado com a Rua Ofélia Diogo da Costa²²⁹. Conforma-se espécie de esplanada devido à situação do paralelepípedo, dando extensão à Praça Mouzinho de Albuquerque e ampliando o ângulo visual para fruição do edifício. A planta é tripartida, com o auditório ao centro, o acesso na extremidade alinhada com a Avenida da Boavista e o setor técnico na outra, adjacente à Rua de 5 de Outubro (K071). O acesso ao subsolo dá-se por rampas alinhadas com a edificação, localizadas também na parte posterior do lote, bem como uma plataforma de descarga para o palco. A apreciação do júri sublinhou fragilidades da composição volumétrica, sobretudo por sua rigidez formal, e também



K069. Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999.

K070. Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999.



228 Ver obra supracitada, pg. 118.

229 Do projeto de Perrault pouco se sabe, visto serem praticamente inexistentes imagens publicadas. A única que se teve acesso consta na obra supracitada, pg. 114. Trata-se de uma planta, provavelmente do pavimento térreo, cotejada com a da proposta de Viñoly.



K071. Proposta da equipe de Dominique Perrault para a Casa da Música. Porto. Dominique Perrault e equipe, 1999.

uma relação desproporcional entre área construída e espaço aberto. Em síntese, seria esta “uma solução não inteiramente conseguida do ponto de vista arquitetônico, a que se somavam dúvidas relativamente a custos e manutenção”²³⁰.

A descrição do projeto de Koolhaas realiza-se em documento organizado em seis breves capítulos, que respectivamente ilustram as estratégias adotadas: *urbanism, concept, acoustics, program, project e structure*. Um diagrama é o único elemento constante na capa, como um ícone, em fundo negro. Na contracapa tem-se o título, Porto 2001, seguido de uma epígrafe que sintetiza o problema de caracterização programática envolvido (K072):

How to make a serious building in an age of icons?

How to make a Public Building – or a Building Public – in the age of the market?

A building without nostalgia, not even for Modern Architecture?

A European building for a Portuguese site?²³¹

Segue uma fotografia de versão translúcida do projeto, ao lado do sumário (K073). O primeiro capítulo trata da análise urbana do Porto, em que examina-se a relação entre o casco histórico e a expansão da cidade (K074). Diagramas legendados explicitam as estratégias de implantação, cujo sítio configura um ponto de intersecção entre dois modelos de cidade (K075). Como visto, um dos problemas centrais observado pelo OMA era de que maneira “tornar público um edifício público na era do mercado”. Para Koolhaas, seu projeto iria “regenerar o programa público”, visto que:

*Through both continuity and contrast, Boavista plaza, after our intervention, is no longer a mere hinge between the old and the new Porto, but it becomes a positive encounter between two different models of the city.*²³²

A estratégia compositiva adotada para acentuar a caracterização monumental do edifício foi gerar contraste com o entorno. Este gesto de isolamento é narrado na brochura como conceito basilar do projeto, abrindo o segundo capítulo do documento. Consequentemente, o tecido urbano contíguo valorizaria a obra em continuidade com a praça. Ilustra o argumento uma implantação e dois diagramas, estes cotejando as duas alternativas de situação do edifício no terreno (K076, K077). Os eixos na implantação esclarecem as principais aberturas do edifício, direcionadas a situações diversas do Porto. Além do isolamento das faces laterais, o edifício também eleva-se, acentuando assim tanto sua relação com a praça quanto sua caracterização monumental. De fato, a proposta buscava criar um “contexto específico”:

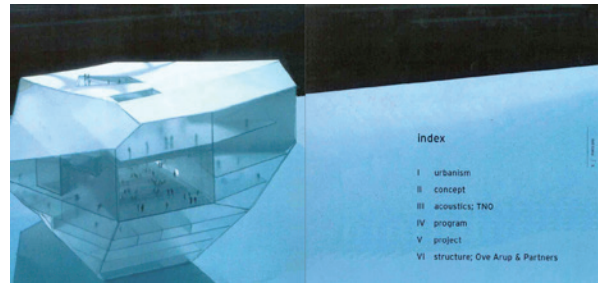
230 Ibidem, pg. 118.

231 Brochura denominada “PORTO 2001” apresentada no concurso, pg. 2, gentilmente cedida pelo OMA, em formato digital, para fins desta tese.

232 Ibidem, pg. 9.

porto 2001

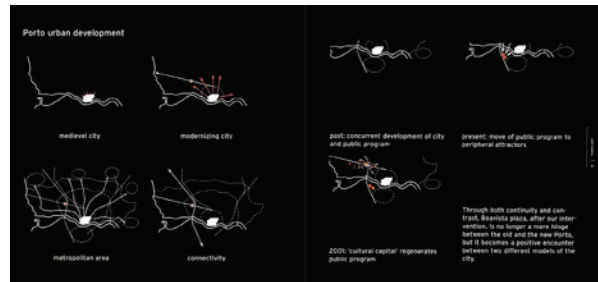
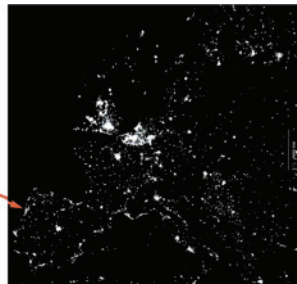
How to make a serious building in an age of icons?
How to make a Public Building - or a Building Public - in the age of the market?
A building without nostalgia, not even for Modern Architecture?
A European building for a Portuguese site?



K072. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Contracapa e epígrafe, pg. 1-2.

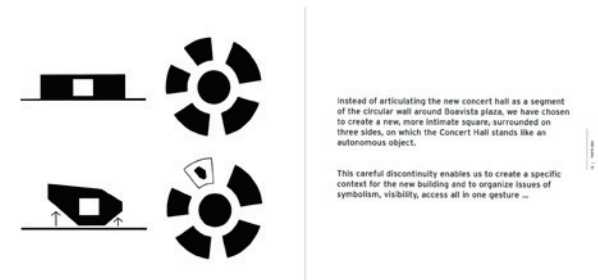
K073. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Maquete translúcida e sumário, pg. 4-5.

Porto 2001: Cultural Capital of Europe, 'Casa da Música'



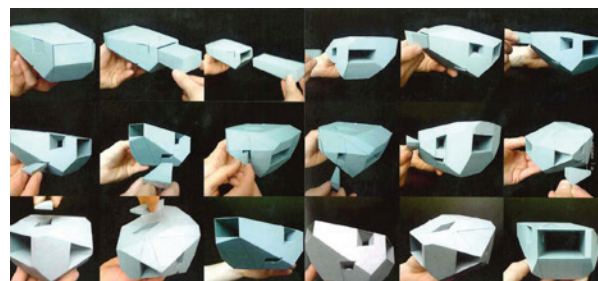
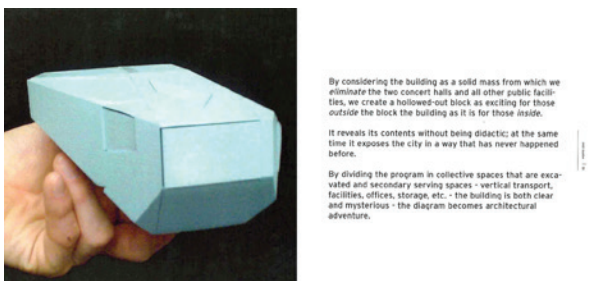
K074. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. O Porto e a Europa, pg. 6-7.

K075. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Diagramas de desenvolvimento urbano do Porto, pg. 8-9.



K076. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Implantação, pg. 10-11.

K077. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estratégia de implantação, pg. 12-13.



K078. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Poliedro sólido, pg. 14-15.

K079. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Processo de subtração, pg. 16-17.

Paradoxically, the fact that Porto is still a city “intact” has maintained the unique status of the solitary building...

Instead of articulating the new concert hall as a segment of the circular wall around Boavista plaza, we have chosen to create a new, more intimate square, surrounded on three sides, on which the Concert Halls stands like an autonomous object.

*This careful discontinuity enables us to create a specific context for the new building and to organize issues of symbolism, visibility, access all in one gesture...*²³³

Após a apresentação deste conceito inicial, expõe-se na brochura outra premissa compositiva, como espécie de operação em *Poché*²³⁴. A composição é descrita como massa sólida na qual são escavados os programas (K078, K079). Consequentemente, a relação do edifício com a cidade torna-se mais explícita, ainda que não necessariamente ordinária, tornando público, pelo menos visualmente, o programa público. De fato, observa-se uma deliberada contradição espacial entre interior e exterior. Subtraem-se oito fragmentos do objeto: sala de concertos maior, sala de concertos menor, entrada, sala *vip*, setor educacional, *snack bar*, terraço e pátio. Duas maquetes ilustram as operações, sendo uma verde, com as subtrações, e outra branca, com os fragmentos do programa esparramados (K080). Verifica-se que o “diagrama” é peça chave da narrativa, bem como a intenção de se criar mistério:

*By considering the building as a solid mass from which we **eliminate** the two concert halls and all other public facilities, we create a hollowed-out block as exciting for those **outside** the block the building as it is for those **inside**.*

It reveals its contents without being didactic; at the same time it exposes the city in a way that has never happened before.

*By dividing the program in collective spaces that are excavated and secondary serving spaces – vertical transport, facilities, offices, storage, etc. – the building is both clear and mysterious – the diagram becomes architectural adventure.*²³⁵

O capítulo seguinte trata da acústica, questão associada ao projeto de salas de concertos que revela um conflito definido por Koolhaas como inerente à disciplina: entre “performance programática” e “performance arquitetônica”. OMA então apresenta o *Musikverein* como modelo da sala em caixa de sapatos, sendo consequentemente rememorado em termos de uma caracterização substantiva, como atesta a imagem comparativa entre as duas salas (K081). Contudo, a estabilidade observada nesta tradicional tipologia ia de encontro ao aspecto de inovação demandado pelo programa:

233 Ibidem, pg. 11 e 13.

234 Termo utilizado na tradição acadêmica referente a um método que explora a relação de vazios em um corpo sólido. Ver LUCAN, Jacques. **Généalogie du poché de l'espace au vide**, Matières n. 7, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR); LUCAN, Jacques. **On en veut à la composition (2)**, Matières n.6, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR).

235 Brochura “PORTO 2001”, op. cit. 231, pg. 15. As palavras destacadas estão de acordo com o original.

In any conflict science versus art, science always wins.

Acoustics versus Architecture is such a fight.

Where to innovate in a case of traditional typology like the concert hall?

This century has seen an architecturally frantic attempt to scape from the tyranny of the notorious “shoe-box” that remains, for the specialists (including our own) the best guarantee for perfect acoustics.

The big advantage of this shape is that the acoustics can be very well controlled. Strong point is the balance between the aesthetic pressure of the hall and the acoustics of it. The high acoustic pledge is expressed to the outside. The dimensions of the hall approach those of the Grosser Musikvereinsaal in Vienna.²³⁶

Além deste, são referenciados o *Symphony Hall* de Boston e o *Concertgebouw*, em Amsterdam. Problema acústico exposto nesta seção da brochura refere-se à quantidade e disposição dos balcões, outro elemento característico do programa. Neste risco de concurso, Koolhaas os posiciona além dos limites da caixa, configurando planos laterais contínuos na sala principal (K082). Paralelamente à ilustração dos três antecedentes, são definidos os principais critérios acústicos que qualificam uma sala sinfônica (K083).

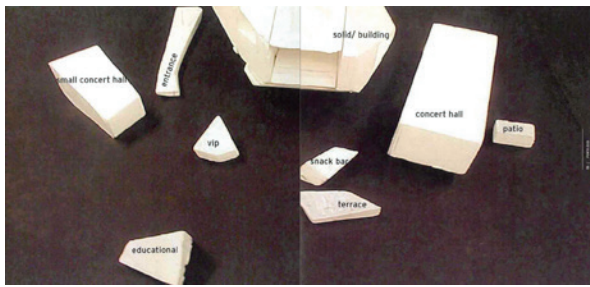
Além destes precedentes tradicionais, são elencadas na memória do projeto a Filarmônica de Berlim e a Sala de Concertos Walt Disney, observando-se a geometria de suas envoltentes relativa à configuração de suas salas (K084). Duas vistas a partir da interior da sala ilustram tanto o casario tradicional do entorno, quanto o monumento vertical que marca o centro da rotunda. Subliminarmente, apresenta-se a fragmentação enquanto forma de caracterização do espírito do tempo e, em certo sentido, daquele contexto:

Where Sharoun was still able to avoid the rectangular form in Berlin, Gehry in Disney Hall yields again to the inevitability of the old prototype. Through its very stability, it is hard to make it part of the contemporary world.²³⁷

Finaliza o capítulo sobre acústica o detalhamento da abertura atrás do palco. A janela é especificada com vidro fixo de 16mm, configurada em módulos de 2m x 3m. Parede translúcida de vidro duplo, cada qual com 12mm de espessura, separados por 16mm, localiza-se a 4,10m da janela propriamente dita e encerra a caixa de sapatos. As cortinas ganham atenção especial, sendo uma delas preta, destinada à proteção solar, e outra vermelha, destinada à otimização acústica. De fato, o vermelho característico é rememorado para qualificar adjetivamente o interior, operação realizada também nos antecedentes do Centro de Artes Performáticas de Miami e no Teatro Luxor. A

236 Ibidem, pg. 20-21.

237 Ibidem, pg. 27.



K080. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Programas especiais em fragmentos, pg. 18-19.

In any conflict science versus art, science always wins.
Acoustics versus Architecture is such a fight.
Where to innovate in a case of a traditional typology like the concert hall?
This century has seen an architecturally frantic attempt to escape from the tyranny of the notorious "shoe-box" that remains, for the specialists (including our own) the best guarantee for perfect acoustics.

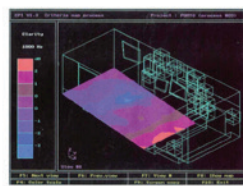


K081. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. A caixa de sapatos, o precedente e a Casa da Música, pg. 20-21.

The volume required for a concert hall with a capacity of 1500 is in order of 18000 m³.

The number and position of the balconies are fundamental for the acoustics of the hall. In a more traditional rectangular shaped concert hall the balconies enter the hall. Characteristics for these balconies is the height between floor and the balcony soffit and its depth. This is a necessary architectural feature to provide the audience with strong lateral reflections. In this hall the same effect will be reached with the inverse principle: outgoing balconies designed in such a way that strong lateral reflections are directed to the audience. Also the transparent surfaces in the side walls are optimized to contribute to the sound field in the hall.

The reverberation time aimed at lies between 1.95 and 2.05 seconds for the occupied hall. It will ensure that the main sound absorption in a concert hall is coming from the audience. Therefore the seat arrangement is an important issue. Attention is given to perfect sight conditions for the stage. The row depth in the hall is 25m; the width of the seating is 35. Also the acoustic performance of the seating is such that the acoustics of the unoccupied hall approach the acoustics of the occupied situation.



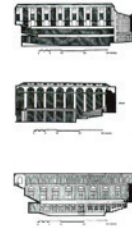
'three greatest concert halls'



Symphony Hall, Boston

Concertgebouw, Amsterdam

Grosser Musikvereinsaal, Vienna



The most important criteria to describe the characteristics of a Symphony Concert Hall are clarity, Reverberant Response, Envelopment, Intimacy and Loudness.

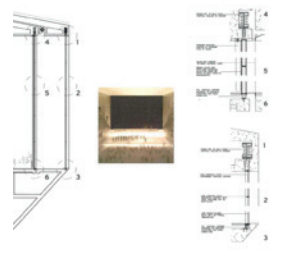
K082. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estudo da acústica da sala principal, pg. 24-25.

K083. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. *Musikverein, Concertgebouw e Symphony Hall*, pg. 22-23.



Where Sharoun was still able to avoid the rectangular form in Berlin, Gehry in Disney Hall yields again to the inevitability of the old prototype. Through its very stability, it is hard to make it part of the contemporary world.

K084. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Duas vistas do Porto a partir da sala principal, pg. 26-27.



The window has two curtains:
One darkening curtain to control light.
One for flexible acoustical conditions contemporary music.



The design is based on a outer transparent facade of 12 mm laminated glazing. The weighted sound insulation (R_w) of such a glass pane is 36 dB. Behind this elevation a circulation space of 4.00 m is proposed. The partition between the circulation space and the Concert Hall will also be a transparent one. Chosen is a double-glass wall, constructed with two times single glazing with an airgap space of 160 mm (R_w = 51 dB).

K085. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. O fechamento e as cortinas, pg. 28-29.

solução é ilustrada em cortes construtivos, bem como em fotografias da maquete do auditório (K085).

O capítulo seguinte trata sobre as relações programáticas, com ênfase em diagramas explicativos (K086). As funções dividem-se em três grupos: público, serviços e músicos. Os diversos setores são ilustrados por formas ameboides, as quais são encapsuladas por uma envolvente de forma livre, evocando de certo modo a própria estratégia compositiva do projeto. O estudo dos fluxos visa criar independência entre os tipos de usuários do equipamento. Seguem diagramas em figura-fundo, representativos da planta dos diversos pavimentos, ilustrando a divisão entre usos coletivos e secundários. Seguinte a tais diagramas, apresenta-se o programa detalhado do edifício. Dividido em espaços públicos, bastidores e administração, os diversos ambientes são ilustrados em retângulos, dos quais proporcionalmente pode-se inferir as respectivas áreas (K087).

O maior espaço destina-se ao *foyer*, seguido do depósito e grande auditório. Os espaços de tamanho médio destinam-se ao restaurante, auditório menor, loja de discos, camarins e salas de ensaio. Os menores abrigam sobretudo salas administrativas. Fotografia de uma maquete translúcida, enfatizando as arestas das aberturas, ilustra o arranjo do programa no poliedro.

1. Public spaces	<ul style="list-style-type: none"> 1.1 Grand concert hall 1.2 Small concert hall 1.3 Foyer / 1.5 Coffee drink counters 1.4 Restaurant/snackbar/concert café/cybermusic space 1.6 Space for educational programs and babysiting 1.7 Record shop 1.8 Vip lounge 1.9 First aid station 1.10 Public toilets
2. Backstage rehearsal area	<ul style="list-style-type: none"> 2.1 Reception 2.2 Performers foyer 2.3 Dressing rooms 2.4 Toilet facilities 2.5 Rehearsal rooms 2.6 Music archives 2.7 Instruments and materials store 2.8 Office for the director of production 2.9 Production equipment 2.10 Bar/canteem for performers 2.11 Security office and janitorial equipment area 2.12 Loading/unloading bay 2.13 Storage
3. Management	3. Management/administration

Os desenhos técnicos apresentam-se mais ao final do documento, e consistem em plantas de todos os níveis, dois cortes inseridos em foto montagem do contexto, diagramas da circulação e fotografias de maquetes, com vistas internas e externas. Certas plantas são ilustradas também com fotografias internas de maquete, e auxiliam sobremaneira a compreensão das relações espaciais e compositivas. Nenhuma das peças gráficas apresenta medidas, nem escala definida, sendo inferidos os tamanhos a partir da proporção com as dimensões do sítio. Os fluxos são representados por linhas vermelhas, nas plantas.

O primeiro espaço apresentado é o da praça, abrindo o capítulo. Além de planta em maior escala desta plataforma onde assenta-se o poliedro irregular, apresentam-se seis diagramas, informando usos específicos do terreno: *exit, cafe, loading, water, drop off e ramp* (K088). A composição sugere uma estética caracterizada por equilíbrio e contraponto de formas geométricas regulares e irregulares, típica das primeiras vanguardas abstratas, observada em projetos anteriores

de Koolhaas, como por exemplo o parque de La Vilette e o Centro de Convenções de Agadir. Linhas oblíquas caracterizam a composição, reiteradas pela disposição dos bancos. Alguns elementos singulares contrapõem-se ao predomínio das linhas retas, como um provável espelho d'água de formato sinuoso (*water*), próximo ao encontro da Avenida da Boavista com a rotunda, um *porte-cochère* adjacente (*drop off*), e uma escadaria de formato ameboide, no extremo oposto diagonal, esquina das Ruas dos Vanzeleros com Ofélia Diogo da Costa (*exit*). O café localiza-se fora do edifício, mais abaixo do nível térreo e relacionado com a Avenida da Boavista, em uma espécie de fenda poligonal (*cafe*). Observa-se que o edifício situa-se mais afastado desta via se comparado a Rua de 5 de Outubro, criando assim um largo de maior hierarquia propenso à marcação da entrada. Bem como nos projetos concorrentes, a Rua Ofélia Diogo da Costa destina-se aos serviços (*loading*). A entrada e saída de automóveis do subsolo são paralelas, respectivamente, às Ruas Ofélia Diogo da Costa e de 5 de Outubro (*ramp*). Uma saída de pedestres de planta retangular encontra-se próxima ao espelho d'água. Curiosamente, também está assinalado como “*water*” uma forma triangular adjacente ao *porte-cochère*.

Os dois níveis de subsolo são apresentados somente em planta, com fundo preto (K089). Estas desenvolvem-se em grande perímetro retangular, divididas em faixas paralelas, sendo estas longitudinais no segundo subsolo e transversais no primeiro. As circulações verticais são cuidadosamente definidas, separando os usuários em quatro núcleos situados nos vértices do retângulo. Somente um deles é destinado ao público, localizado na quina onde encontra-se a escadaria de acesso. No segundo subsolo localiza-se o grande depósito, com planta em “L”, especialmente pontuado por pilares de seção quadrada que sustentam as lajes do subsolo e por placas relativas à estrutura do grande auditório. De fato, este grande espaço, o maior do edifício, configura-se por quatro canhestras naves, servido diretamente por dois núcleos de circulação vertical. Além da função de depósito, este subsolo abriga o ar condicionado, instrumentos musicais e arquivo, ambientes também marcados pela estrutura portante da sala principal.

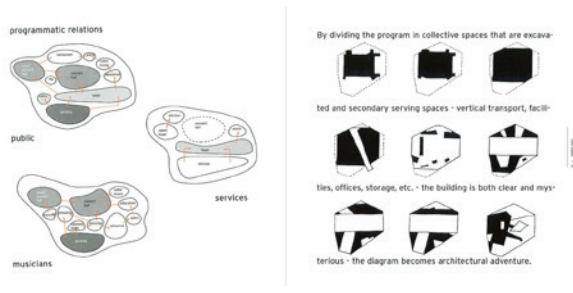
Por sua vez, no primeiro subsolo encontram-se cinco salas de ensaios, destinadas ao coro e orquestra, com altura de aproximadamente sete metros. Além destas, outro depósito localiza-se neste pavimento. A planta organiza-se em núcleo central, com circulações periféricas localizadas nas partes longitudinais. Um corredor transversal separa as salas de ensaio. Distinto do outro subsolo, grande parte da estrutura que sustenta a sala principal coincide com os planos de compartimentação. Entretanto observa-se no depósito alguns pilares isentos, assim como duas placas que sustentam o auditório.

O pavimento térreo é novamente apresentado no relatório, em maior escala e sem o desenho da praça. Uma fotografia de maquete semi-opaca ilustra a volumetria, na qual observa-se a abertura do auditório menor, a subtração da sala *vip*, e a escadaria de acesso (K090). A planta tem perímetro heptagonal, caracterizado por pequenos chanfros nas

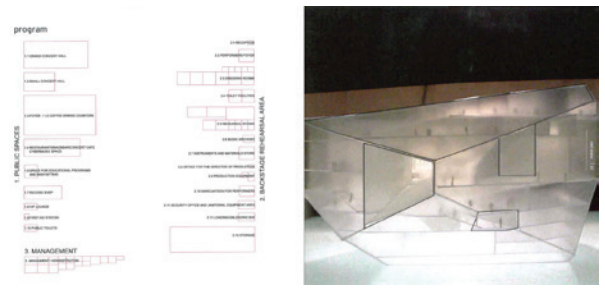
quinas do edifício. Nesta versão de concurso, o térreo apresenta vazios centrais, relativos às salas de ensaio de dupla altura localizadas no subsolo. O programa divide-se em quadrantes, sendo uma cantina destinada aos músicos, localizada na fachada sudoeste; camarins, na sudeste; produção, na nordeste e descarga, na noroeste. A entrada específica dos músicos configura-se pela inflexão de uma das paredes, um elemento singular na composição da planta, na quina noroeste. Um *foyer* específico dos músicos encontra-se ao lado da escadaria e elevador públicos, no chanfro sudoeste. Certos pilares pontuam o espaço da cantina, do setor de descarga e do vazio central. Por sua vez, uma placa isenta marca o espaço que antecede o elevador técnico, na quina sudeste. Observa-se que inexistente maior relação com o exterior no térreo, tanto física quanto visual, reservado o plano nobre para o nível acima.

O primeiro pavimento organiza-se a partir de uma espécie de túnel oblíquo, o qual secciona transversalmente a planta (K091). De um lado encontra-se o setor administrativo, com um corredor análogo ao túnel principal, o qual serve de acesso aos compartimentos. Esta curiosa circulação expande-se e comprime-se espacialmente. O programa repetitivo deste setor configura-se pelo paralelismo da compartimentação, margeando o poliedro na fachada relativa à Rua Ofélia Diogo da Costa. Compartimentação de paredes oblíquas complementa esta ala administrativa, indo ao encontro da geratriz compositiva, caracterizada por quadriláteros trapezoidais irregulares. Do outro lado do túnel central, localiza-se a área de camarins, organizada a partir de um corredor em “L”. No centro da planta, localizam-se dois camarins maiores, armários e sanitários, de compartimentação mais regular. No bordo nordeste, encontra-se o setor de camarins dos solistas e do maestro, elementos singulares da orquestra que contam aqui com espaços também singulares em termos de geometria. Subjaz na dialética entre regularidade e irregularidade da planta uma forma de classificar a hierarquia das funções.

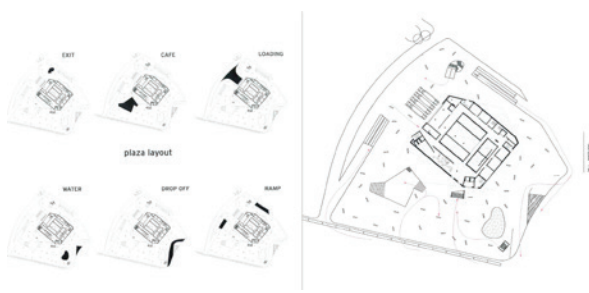
O protagonismo espacial dá-se na parte pública deste *piano nobile*, com o passeio pelas escadarias que conduzem ao *foyer*. Logo na entrada, à esquerda, o caminho faz-se através de um giro de 90 graus. Por outro lado, no fim do túnel central, outro giro faz-se possível, à direita, conduzindo também ao espaço nevrálgico de toda sala de concertos. Logo na entrada encontra-se a bilheteria, de um lado, e o elevador público, de outro, sendo que embaixo da escadaria próxima a entrada configura-se uma loja, em cota superior. Ainda na entrada, espécie de vestíbulo conforma-se a partir do desvelamento da estrutura do auditório principal, delimitando também a loja propriamente dita. No mesmo sentido, outra placa acompanha dois pilares no final do vazio transversal e também configura vestíbulo, com elevador próprio. A chapelaria, denominada não ingenuamente *garderobe*, define o programa do vazio central. As duas escadas igualam-se em hierarquia dimensional, visto possuírem mesma largura. Contudo, a que jaz ao lado da bilheteria, por sua posição, adquire maior importância. Nesta versão do projeto, a tripartição sugerida pela estrutura do



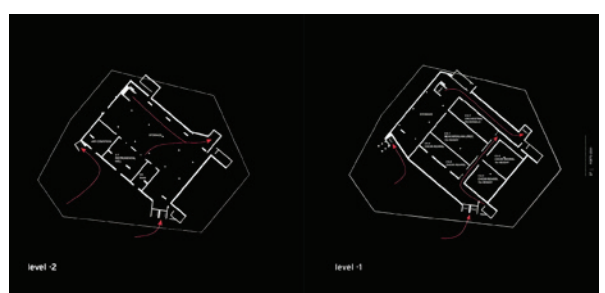
K086. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Relações programáticas e composição das escavações, pg. 30-31.



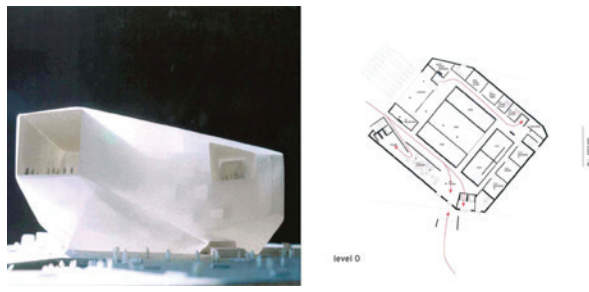
K087. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. As dimensões do programa e a maquete translúcida, pg. 32-33.



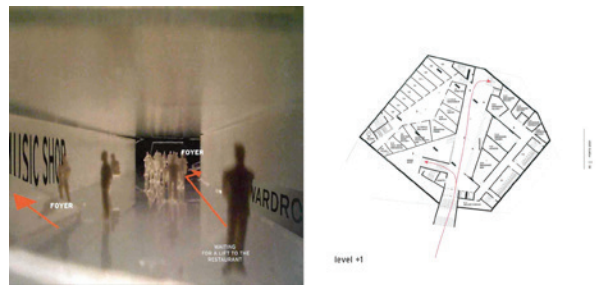
K088. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. A praça e o térreo, pg. 34-35.



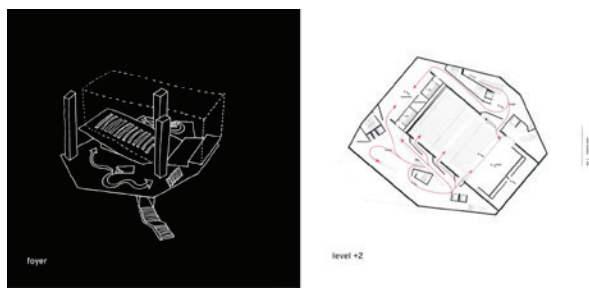
K089. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Plantas dos subsolos (-2 e -1), pg. 36-37.



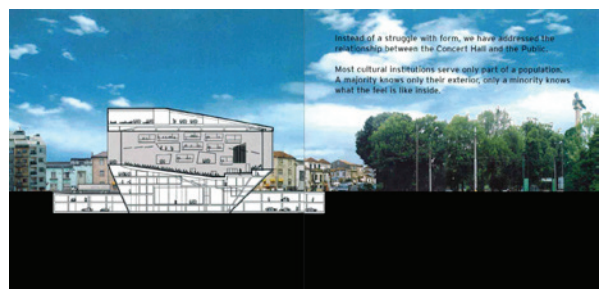
K090. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do térreo (0) e maquete semi-opaca, pg. 38-39.



K091. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do primeiro pavimento (+1) e interior do túnel transversal, pg. 40-41.



K092. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do segundo pavimento e perspectiva do foyer, pg. 42-43.



K093. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte longitudinal, pg. 44-45.

auditório principal independe da compartimentação, podendo parecer canhestro tal desacordo, principalmente quando os elementos inserem-se em ambientes menores. No entanto, em algumas instâncias a estrutura é habilmente desvelada para delimitar espaços e marcar acentos verticais. Ilustra a planta deste pavimento uma fotografia de maquete interna, com o túnel central que conduz às escadarias, as quais caracterizam substantivamente o programa. Preferindo, o usuário pode acessar os pavimentos subsequentes mais ao gosto de Koolhaas, pelos elevadores, como é o caso de quem sobe direto ao restaurante em uma *promenade* mecânica, não arquitetônica, para ele mais característica dos tempos atuais.

No segundo pavimento predominam espacialmente os dois *foyers*, no bordo sudoeste e nordeste, configurados nos dois lados da caixa de sapatos (K092). Observa-se que o voltado para a Avenida da Boavista adquire maior importância, por seu tamanho, predomínio das escadarias e número de acessos à sala. O do lado oposto, relativo à Rua de 5 de Outubro, é menor e dedica-se preferencialmente ao acesso dos músicos, como sugere o diagrama de fluxos. Os chanfros assumem maior relevância no desenho do perímetro, sobretudo no que refere-se à inserção dos *foyers*. Os núcleos de circulação vertical postam-se de modo a criar certa independência de usos, principalmente da parte técnica, ainda que exista determinado conflito entre o acesso predominantemente dos músicos, no pavimento térreo, e do público, no primeiro pavimento.

Sanitários localizam-se no bordo voltado para a Rua Ofélia Diogo da Costa, adjacentes a uma área destinada a exposições. No extremo oposto, organiza-se um setor técnico atrás do palco. Na quina noroeste, velado pelo núcleo de circulação vertical dos músicos, encontra-se um espaço para projeções de vídeo. Neste pavimento, a estrutura do auditório concorda com suas paredes perimetrais, não havendo pilares ou placas isentas. Quem chega ao *foyer* principal através da escadaria, pode avançar um pouco à frente e girar 180 graus para acessar o auditório secundário através de escada rolante, a qual é mais um vetor oblíquo neste espaço característico. Em termos adjetivos, este elemento mecânico contribui aqui para caracterizar um *foyer* distintivo do século XXI. Atrás do elevador público, na quina sudoeste, outra escada conduz ao terceiro pavimento, onde encontra-se parte dos balcões, sendo que do outro lado, para quem chega ao *foyer* nordeste, basta seguir contornando a borda diagonal do poliedro para subir. Uma perspectiva do *foyer* ilustra a planta deste segundo pavimento, enfatizando a relação espacial com o auditório. Além das escadarias, os três núcleos de circulação mecânica comparecem no desenho, ratificando a fixação de Koolhaas pela articulação não arquitetônica dos pavimentos.

Um corte longitudinal separa as plantas do segundo e terceiro pavimentos no relatório, e ilustra as relações do edifício com o contexto (K093). Evidencia-se o sofisticado desenho da seção, alusivo ao casario do entorno, sobretudo pela relação com as linhas e planos oblíquos que configuram os telhados adjacentes. Também, a aparente

arbitrariedade do desenho e disposição dos balcões da sala principal representa um contexto disperso, difuso, fragmentado. De fato, no intuito de caracterizar um edifício público para o público, propõe-se uma transparência que é *tanto física quanto simbólica*:

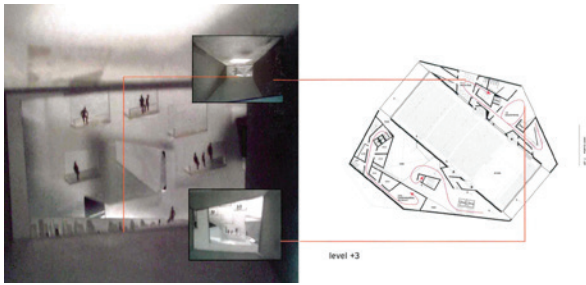
Instead of a struggle with the form, we have addressed the relationship between the Concert Hall and the Public.

Most cultural institutions serve only part of a population. A majority knows only their exterior, only a minority knows what the feel is like inside.²³⁸

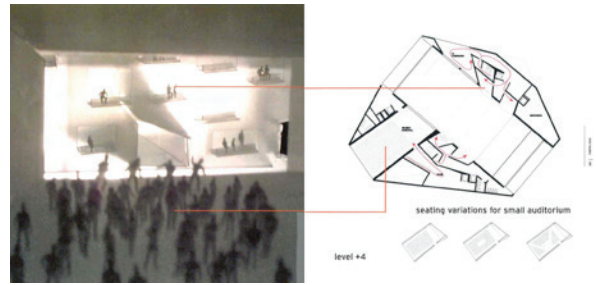
No terceiro pavimento configura-se o acesso aos balcões, dois de cada lado do auditório, assim como áreas complementares (K094). O edifício se distorce no bordo relativo à Avenida da Boavista para conter programa destinado especificamente aos músicos que utilizam o auditório secundário. A composição em “L” deste setor reitera a linha diagonal em continuidade com os vazios adjacentes, que ora são paredes e ora são bordos de laje. Do outro lado, destaca-se o setor educacional e o *snack bar* como escavações do poliedro, em franca relação visual com o interior da caixa de sapatos, atestada pela fotografia da maquete. Consequência da composição planimétrica, o espaço ora se expande e ora se condensa, através do predomínio da linha oblíqua que configura trapézios e triângulos de todos os tipos e tamanhos, como fragmentos que subdividem a planta. De fato, o arranjo estabelece relações cuja visualidade é complexa, ainda que perpassa unidade pela reiteração de um motivo geométrico. De certa forma, o auditório torna-se a instância singular da composição, por seu tamanho e geometria. A escadaria que serve o setor educacional encontra-se na quina sudeste, cujo patamar agencia um movimento que possibilita a mirada da rotunda; ou, até mesmo, a travessia para o outro lado do prisma puro. Saindo do *snack bar*, possibilita-se a mesma surpresa de fruir a cidade a partir do interior, visto que um túnel conduz à grande abertura posterior à sala principal. Neste pavimento, a estrutura ressurgue como pontuação vertical de espaços especiais, nos quatro balcões e do setor educacional. Observa-se que a intenção de materializar o “diagrama” como uma “aventura arquitetônica” compunha-se em uma espécie de labirinto.

No quarto pavimento predominam as escavações do auditório secundário, na fachada da Avenida da Boavista, e do espaço do *Cybermusic*, na elevação da Rua de 5 de Outubro (K095). O auditório é praticamente um volume regular, ainda que possua uma face oblíqua, o qual acessa-se por um pequeno *foyer* onde adentra a escada rolante que parte do primeiro pavimento. Movimento de 180 graus faz-se necessário para acessar o auditório secundário, saindo da escada mecânica. Independente deste *foyer*, configura-se o acesso a mais dois balcões. Um acesso particular dos músicos ao auditório menor localiza-se na quina noroeste, onde também descortina-se a cidade. Três alternativas foram propostas para disposição dos assentos da sala pequena: com o palco na extremidade, no centro, e em uma das

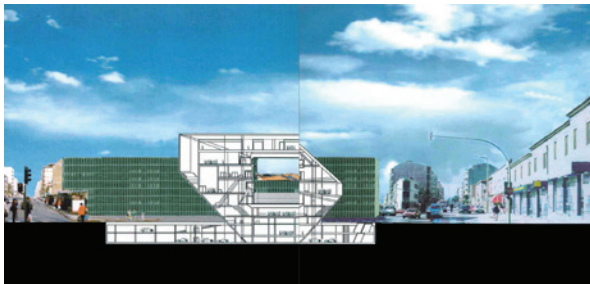
238 Ibidem, pg. 45.



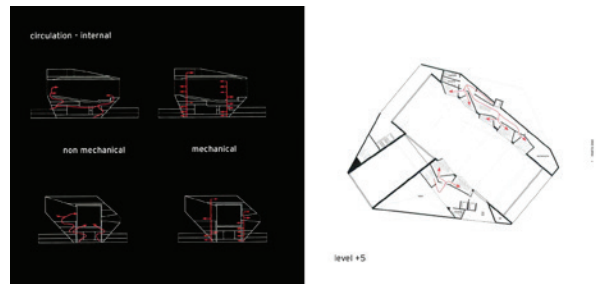
K094. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do terceiro pavimento (+3) e vistas da sala principal a partir das subtrações, pg. 46-47.



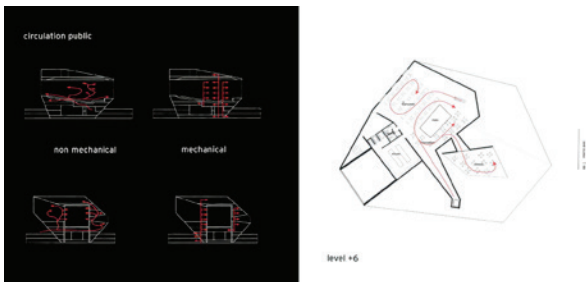
K095. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do quarto pavimento (+4) e vistas da sala principal a partir do auditório secundário, pg. 48-49.



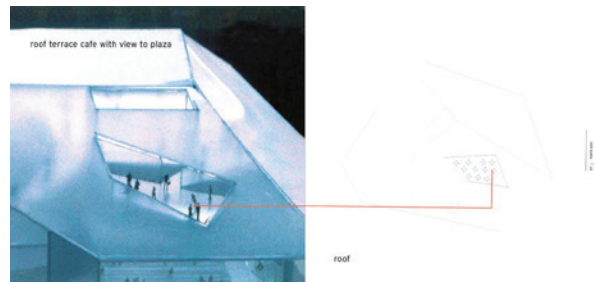
K096. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte transversal, pg. 50-51.



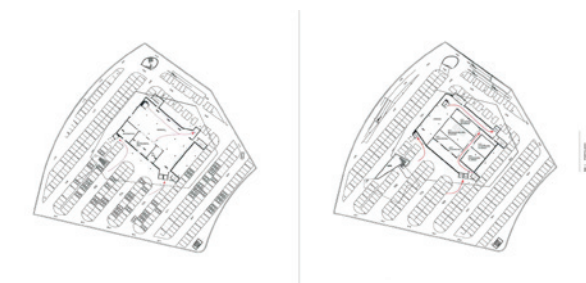
K097. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do quinto pavimento (+5) e diagramas da circulação privativa, pg. 52-53.



K098. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do sexto pavimento (+6) e diagramas da circulação pública, pg. 54-55.



K099. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Cobertura, pg. 56-57.



K100. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Plantas dos níveis de estacionamento (-2 e -1), pg. 58-59.



K101. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estrutura e o processo construtivo, pg. 60-61.

paredes longitudinais. Uma fotografia ilustra a generosa relação visual deste espaço com o da sala principal, evidenciando a presença dos balcões, elemento característico tanto do programa quanto da ambiência urbana do Porto.

Por sua vez, o *Cybermusic* encontra-se no extremo oposto, cuja disposição também é infletida em relação à sala principal. Neste lado do edifício, configuram-se mais dois balcões, os quais compartilham o acesso com o *Cybermusic*. Em termos geométricos, evidencia-se uma dualidade entre a conformação regular dos auditórios e irregular do programa complementar. Neste, mais uma vez predomina a linha oblíqua que conforma trapézios e triângulos subdivididos. De fato, a orientação do auditório menor distorce ainda mais a envolvente.

Apresenta-se outro corte na brochura, este transversal, ilustrando a sala como um grande vazio (K096). As perspectivas da Avenida da Boavista, à esquerda, e da Rua de 5 de Outubro, à direita, solidarizam-se por uma fachada de vidro verde, de oito pavimentos, um fundo neutro para o poliedro²³⁹. Curiosamente, esta construção prevista contém uma perfuração alinhada com a sala principal, ilustrando o casario da cidade. Bem como verificado na seção longitudinal, o desenho do perfil sugere possíveis relações contextuais, particularmente pela lógica volumétrica dos edifícios do entorno e correspondentes linhas e planos oblíquos que conformam suas coberturas. Observa-se também a expansão lateral da composição relativa à inserção do auditório secundário e do *foyer*, na fachada da Avenida da Boavista. Linhas diagonais tracejadas, provavelmente representando vigas mestras, partem do auditório e encontram as faces do prisma. Proporcionalmente, a Casa da Música tem dois pavimentos a mais que a edificação linear ao fundo.

No quinto pavimento localizam-se os últimos balcões, dois de um lado e sete de outro (K097). A planta estreita-se no bordo nordeste, onde localiza-se o maior número de varandas. Do outro lado configura-se a sala *vip*, análoga às demais subtrações trapezoidais do projeto. Um vazio triangular adjacente ao auditório secundário marca a espacialidade do grande *foyer*, próximo ao pequeno vestíbulo que distribui o acesso aos balcões e a sala *vip*. Os balcões sutilmente projetam-se para dentro da sala principal. Diagramas de circulação evidenciam a separação entre fluxo público e privado. Quando esclarecem as circulações mecânicas as setas são retilíneas e quando tratam das circulações não mecânicas, as linhas são livres, representando um passeio cadenciado.

O sexto e último pavimento abriga o restaurante, cuja cozinha situa-se acima do auditório secundário e, junto com o núcleo de circulação e banheiros, conforma a instância regular da planta (K098). Ainda assim, um pátio retangular separa o restaurante propriamente dito de um café concerto. Dois túneis, ambos de configuração trapezoidal, marcam os acessos do restaurante e do terraço, em mais um momento de constrição e dilatação espacial. O terraço é uma espécie

239 O edifício que veio a ser construído ali é o da EDP, como anteriormente descrito na nota 179.

de losango distorcido, com um dos vértices apontados para a rotunda. Diagramas representam a circulação pública, muito semelhantes aos que ilustravam a planta do quinto pavimento.

A planta de cobertura é ilustrada com uma fotografia de maquete semi-translúcida, na qual verifica-se que o pátio presente no restaurante configura outra subtração no poliedro (K099). Entretanto, diferente das outras escavações contendo programas especiais, esta compõe-se por limites regulares. De fato, a contraposição entre regularidade perpendicular e irregularidade oblíqua caracteriza uma das operações planimétricas do projeto, de certo modo simbolizada no desenho da cobertura com a configuração de subtrações de naturezas geométricas complementares. Fecham o capítulo as plantas dos estacionamentos, as quais evidenciam tanto a regularidade da malha estrutural quanto as instâncias irregulares configuradas pelo próprio edifício, pelo café, e pelo limite sinuoso da escadaria na quina norte do sítio (K100).

O relatório é finalizado com a ilustração da estrutura, das estratégias de conforto e das instalações. Seis diagramas esclarecem as soluções estruturais, como um passo a passo construtivo (K101). Parte-se de uma malha regular de apoios que paulatinamente solidariza-se com as paredes oblíquas, seguida da combinação entre as lajes e os núcleos de circulação, reforçando assim a estrutura nos pavimentos superiores. Por sua vez, o auditório principal tem estrutura independente do restante do edifício, sendo composta por dez placas - cinco de cada lado -, que sustentam as paredes da grande caixa. Um sistema aporcado amarra esta estrutura na parte superior, solução ilustrada em dois diagramas (K102). Observa-se nas estratégias de conforto o estudo de ventilação do grande auditório, otimizada pela distinta insolação das fachadas e pelo controle técnico dos vidros especificados. As instalações distribuem-se nos diversos pavimentos conforme a demanda, reservado o subsolo para maior parte do maquinário.

Nas páginas seguintes, duas perspectivas esquemáticas ilustram a inserção do edifício no contexto, evidenciando o protagonismo das grandes aberturas dos auditórios e a onipresença do monumento vertical da praça (K103). Após, comparecem a ficha técnica e uma fotografia de versão translúcida do poliedro (K104). Fecha o documento uma fotografia de outro modelo, representando versão geometricamente mais sofisticada do edifício (K105).

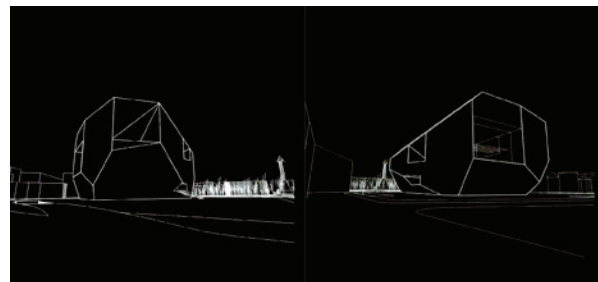
Como mencionado, além desta brochura foram elaborados seis painéis para a apresentação ao júri, ocorrida no dia 1 de junho de 1999²⁴⁰. Koolhaas recorda que estes “não funcionavam”, tendo ficado surpreso com a classificação do OMA em primeiro lugar devido à embaraçosa apresentação por consequência destes painéis²⁴¹. Um deles contém as operações subtrativas e a implantação, ambas as imagens conti-

240 Se teve acesso a imagens de três deles, constantes em BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 116-117. A publicação apresenta um quarto painel, mas que parece ser parcial, o qual mostra duas fotografias da maquete exterior, translúcida. Um dos painéis também foi publicado em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 187. Nesta mesma publicação, na página 206, consta um dos testes de painel, com desenhos e fotografias de maquete, em fundo vermelho. Informação de que foram seis painéis também consta nesta publicação, pg. 258.

241 Conforme relato de Koolhaas, op. cit. 175, pg. 208.



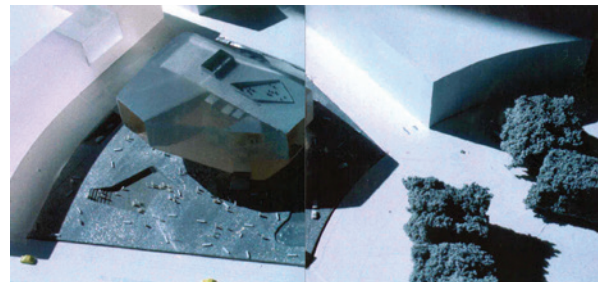
K102. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estrutura do auditório principal e instalações, pg. 62-63.



K103. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estrutura do auditório principal e instalações, pg. 62-63.



K104. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Ficha técnica e maquete translúcida, pg. 66-67.



K105. Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Maquete física, pg. 68-69.

das no relatório, seguidas de breve texto que problematiza a forma escultural do ícone relativa à tipologia da caixa de sapatos (K106):

More than any other typology, the concert hall depends on ideal proportions, dictated by the laws of acoustics. As in revenge for its stubborn modernism, the other functions, public domain and services, organize themselves in sculptural mass for maximal possible adjacency, programmatic tension and continuity. A series of perforations, visually connected to the hall, accommodate the exceptional program – the small concert hall, educational space, a VIP box, a venue for cybermusic and the snack bar. The rest of the mass incorporate services, circulation and structure.²⁴²

Uma das pranchas ilustra as vistas internas do edifício através de fotografias de maquete, destacando a relação visual entre a sala principal e a cidade (K107). Por sua vez, outro painel apresenta os diagramas de evolução urbana, a implantação do edifício no contexto, e duas perspectivas aéreas, as quais não constam na brochura (K108). O parágrafo que acompanha tais imagens justifica as decisões compositivas no intuito de caracterizar um edifício público naquele sítio específico:

Despite Boavista Square's importance in the metropolitan network, its commercial functions and centripetal layout it fails to have more than visual impact on the public realm of the city.

242 Texto constante em um dos painéis de apresentação ao júri. BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 116.



K106. Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.



K107. Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.



K108. Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.

By raising its mass of the ground our building fullfils the Square's promise of a generous and truly public space. By consolidating the functions at its sides and opening up the concert hall to the outside, it connects its most private and isolated program to the city.²⁴³

Cinco dias depois da apresentação, em 6 de junho, foi apontada como vencedora a solução da equipe holandesa, decisão qualificada por um dos jurados como “fácil de tomar e unânime”, visto serem as propostas concorrentes “muito formais e sem graça”²⁴⁴. O relatório final foi apresentado somente no dia 29 de junho, visto que uma segunda apresentação foi realizada para esclarecimentos técnicos. Em 6 de julho, a Comissão Executiva da Porto 2001 conferiu oficialmente ao OMA o projeto de arquitetura, baseada na avaliação do júri que

Foi seduzido pela riqueza espacial dos espaços do foyer, “com sua grande altura, diferentes níveis e pontos de vista, juntando circulações e áreas de estar, materializada num espaço com uma carga dramática muito expressiva”; pela forma como o programa se elevava, libertando o terreno “com o fim de aí se afirmar um grande espaço de praça/terreiro que aloja um edifício com uma forma complexa e propositadamente contrastante com a envolvente” e pela singularidade da relação dos auditórios com o exterior através de fachadas de vidro, em diálogo com o contexto urbano e a cidade.²⁴⁵

243 Ibidem, pg. 117.

244 Declaração de Nuno Cardoso, um dos integrantes do júri. BASTOS, Raquel; LEAL, Telmo. **A Casa que nasceu “fora da caixa”**. In: **Jornal JPN**, Universidade do Porto, 10 de abril de 2015. Disponível em: www.jpn.up.pt. Acesso em: outubro de 2017.

245 BAPTISTA, 2016, op. cit. 176, pg. 118.

4. DESENVOLVIMENTO

4a. Estudo preliminar

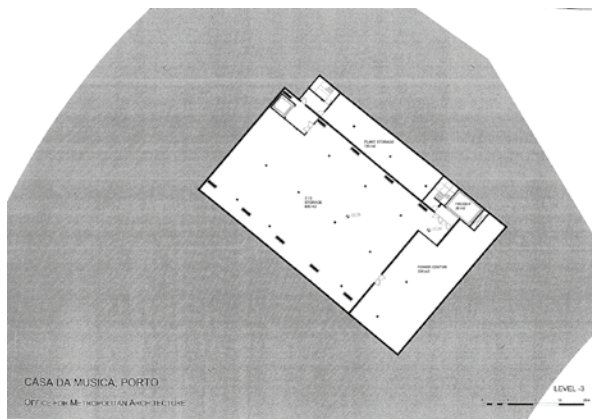
A partir da apresentação ao júri, em 1 de junho de 1999, ocorre o desenvolvimento do projeto de concurso até o final do mesmo ano, quando no dia 31 de dezembro é entregue o anteprojeto a Porto 2001. Ainda que o OMA tenha sido oficialmente declarado vencedor em 6 de julho, o contrato de prestação de serviços foi assinado somente em 25 de setembro. De fato, este curto período, de junho a dezembro, foi decisivo para a definição formal do edifício e conseqüente materialidade. O contrato previa quatro pacotes de desenhos executivos, os quais foram sendo entregues conforme o andamento da execução, a partir de janeiro de 2000.

Deste modo, uma segunda apresentação ao júri, ocorrida ainda em junho de 1999, trata do estudo preliminar da obra, o qual contém desenvolvimento considerável do projeto de concurso. Para tanto, foi confeccionada uma segunda brochura, de 53 páginas, dividida em três capítulos: *architecture, structure e acoustics*²⁴⁶. O primeiro apresenta todas as plantas, dois cortes e as modificações planimétricas relativas à proposta de concurso. O segundo ilustra o processo construtivo, a partir de tópicos textuais, desenhos esquemáticos, e de uma maquete eletrônica ilustrando as solicitações estáticas da envolvente. Neste mesmo capítulo, o escritório OVE ARUP, responsável pela parte estrutural, também detalha as estratégias utilizadas nas instalações prediais. Por fim, o último capítulo pormenoriza a acústica, constando o detalhamento previamente elaborado para a proposta do concurso e esclarecimentos técnicos. A análise do documento esclarece que não houve qualquer alteração volumétrica, concentrando-se no desenvolvimento das plantas e soluções técnicas.

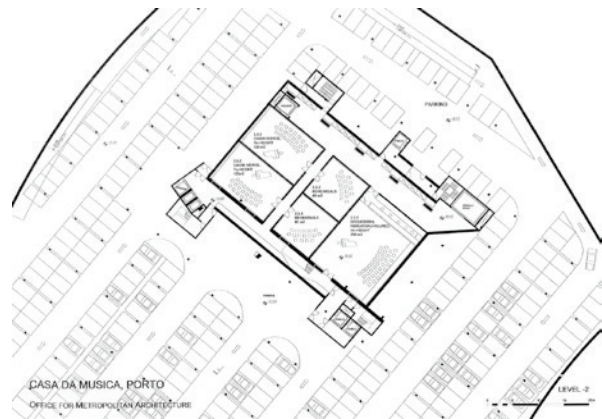
O edifício recebe um terceiro subsolo, destinado exclusivamente a depósito e instalações, anteriormente situados no segundo nível enterrado (K109). Outra modificação refere-se à inserção de portas adjacentes aos dois núcleos de circulações verticais. Este nível desenvolve-se em perímetro basicamente retangular, apresentando apoios isentos.

O segundo subsolo destina-se agora somente às salas de ensaio, não mais compartilhada com depósito (K110). A proporção das salas foi alterada para melhor adequação às demandas acústicas e a circulação horizontal foi redesenhada e ajustada dimensionalmente. Nesta versão, vestíbulos antecedem os núcleos de circulação vertical. Adicionou-se uma escada de emergência ao estacionamento, na quina sudoeste, e uma outra, linear, em um dos corredores longitudinais.

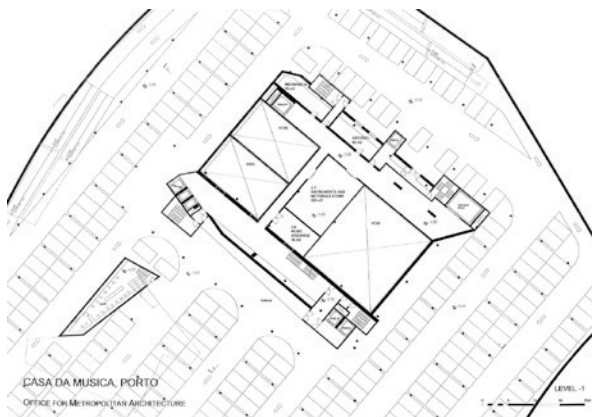
246 Este documento, denominado “CASA DA MUSICA - PORTO”, foi gentilmente cedido pelo OMA, em dezembro de 2015, para fins específicos desta tese. Convém salientar que este relatório somente indica em sua capa “*competition submission june 1999*”, e muito provavelmente trate da segunda consulta do júri, ainda que haja possibilidade de ser datado de setembro de 1999. Em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 259 este documento denomina-se “dossier A3 do concurso”, datado de 1 de junho de 1999, mesmo dia da primeira apresentação. Entretanto, deve ter havido um engano do autor, visto que os desenhos contidos neste documento são mais desenvolvidos que os descritos na primeira brochura entregue. Deste modo, não há sentido terem sido esclarecidas evoluções antes mesmo da apresentação dos desenhos originais, estes contidos no documento denominado “PORTO 2001”, op. cit. 231.



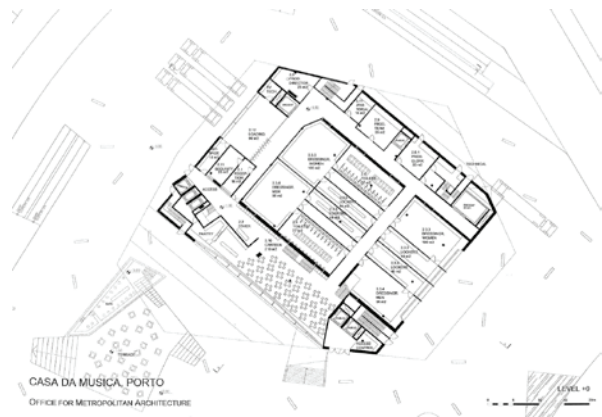
K109. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do terceiro subsolo (-3).



K110. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do segundo subsolo (-2).



K111. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do primeiro subsolo (-1).



K112. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do térreo (+0).

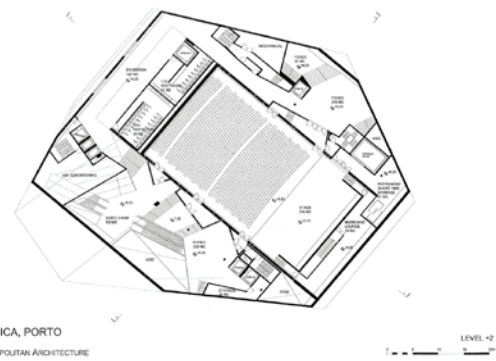
Um quinto núcleo de circulação vertical veio integrar-se no bordo relativo à Rua de 5 de Outubro. Os apoios do auditório isentam-se das paredes na circulação longitudinal nordeste, destinada aos serviços. Em termos funcionais, este novo piso corresponde ao primeiro subsolo do projeto de concurso.

O primeiro subsolo passa a conter os vazios das salas de ensaio maiores, que apresentavam-se no térreo na versão de concurso (K111). Uma loja de instrumentos e um arquivo localizam-se no centro da planta, acima das salas de ensaio menores localizadas no pavimento inferior. Adjacente à circulação de serviços acrescenta-se uma área destinada à maquinaria de ar condicionado e instalações. Do outro lado, o poliedro começa a irromper do chão, aumentada a largura do corredor. Ausente na primeira apresentação, comparece o desenho do café, um quadrilátero irregular.

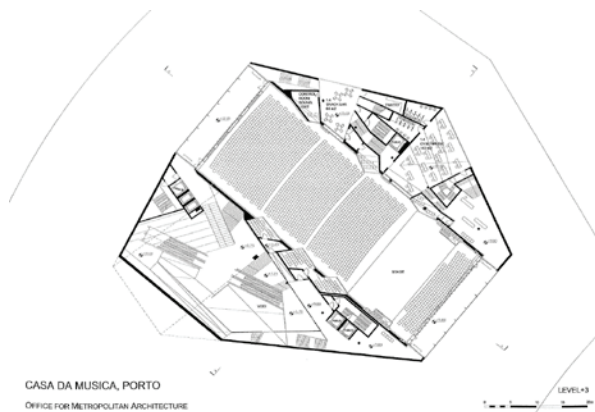
No pavimento térreo, o terreiro segue com mesma configuração, assim como a estrutura formal da planta (K112). Contudo, as proporções dos compartimentos ajustaram-se melhor ao programa. Os vazios centrais foram substituídos por camarins, e os sanitários também



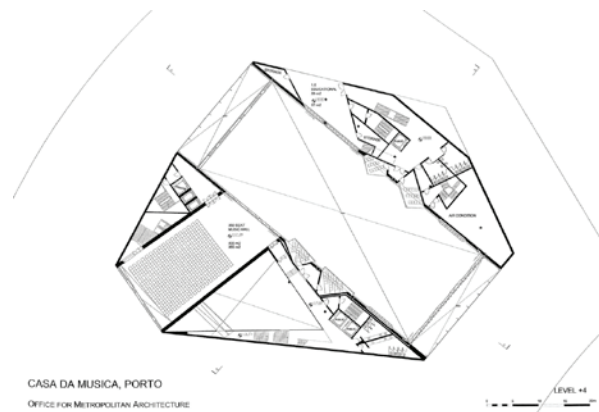
K113. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do primeiro pavimento (+1).



K114. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do segundo pavimento (+2).



K115. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do terceiro pavimento (+3).



K116. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quarto pavimento (+4).

passaram a compor o centro da planta. Subdividiu-se a área de recepção ao lado da circulação vertical dos músicos, sendo que esta sofreu uma rotação de 90 graus. Uma entrada de descarga foi deslocada para o lado do edifício, próxima ao monta carga. De fato, a cantina agora configura-se como ponto nevrálgico, visto que foi eliminada a parede que a separava da circulação. Também, a relação com a praça tornou-se mais franca na fachada sudoeste. As circulações verticais foram redesenhadas, sendo que a escada linear do pavimento inferior agora chega diretamente na cantina. A estrutura do auditório coincide com a compartimentação, sendo que certos apoios que compõem a malha restante estão isentos, com destaque para um de seção mais robusta, localizado na cantina.

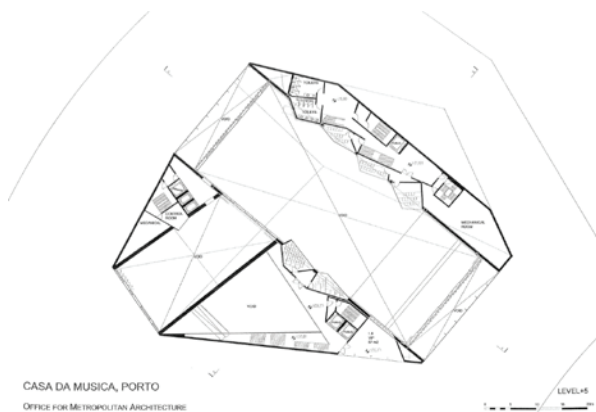
Por sua vez, no primeiro pavimento observa-se um ajuste na geometria do túnel central, configurado agora como espécie de “L”, do qual somente uma das partes é oblíqua (K113). Os dois setores separados por este túnel passam a ter configurações mais regulares. No bordo noroeste, a administração conforma-se agora através de um grande espaço livre, com estações de trabalho baixas, tendo sido eliminada a circulação labiríntica presente na versão de concurso. No bordo

sudeste, os sanitários deslocaram-se para o centro da planta, tendo sido substituídos por mais salas de ensaios. O *garderobe* passou para o outro lado do túnel, e a bilheteria integrou-se a loja de planta triangular, abaixo da escada. Uma generosa abertura configura-se agora na fachada da Avenida da Boavista. Por sua vez, o núcleo de circulação vertical no fim do túnel, antes lateralizado, passa a ter orientação alinhada com o eixo composto por este vazio central. A escadaria externa ganhou novas proporções e a interna virou uma circulação mecânica. O ajuste da estrutura com a compartimentação tornou-se mais evidente, sobretudo na ala administrativa, ainda que na entrada principal e na loja duas placas postem-se isentas.

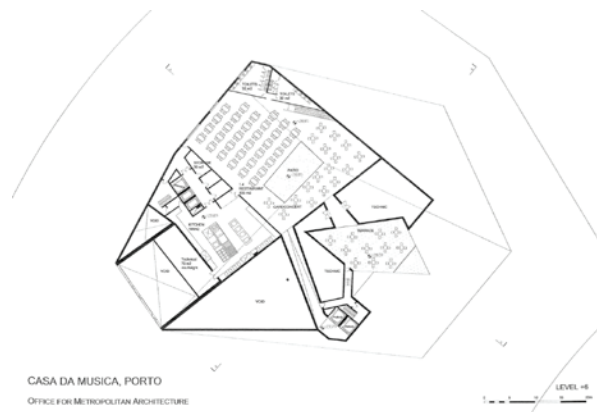
No segundo pavimento verifica-se a potencialização espacial do *foyer* sudoeste, conformando-se agora como um átrio composto de diversos patamares (K114). As antecâmaras alargaram-se e os sanitários públicos também. Foi substituído o espaço de *video show*, adjacente à circulação dos músicos na versão de concurso, por área destinada à maquinaria de ar condicionado. Do outro lado da sala principal, as escadarias do *foyer* nordeste foram redesenhadas e a parte restrita ao acesso ao palco foi compartimentada. Atrás deste, configurou-se um *lounge* para os músicos. Foi alterada a disposição dos assentos na sala principal e a área de exposições adjacente aos sanitários ganhou duas aberturas.

No terceiro pavimento foi excluída a área destinada aos músicos presente no *foyer*, abaixo do auditório secundário, potencializando ainda mais o sentido vertical do vazio presente no bordo sudoeste (K115). Deste lado, acrescentou-se um balcão à sala principal. Do outro, o *snackbar* manteve-se praticamente com a mesma configuração, somado agora a uma sala técnica adjacente. Uma das alterações programáticas significativas está no fato do *cybermusic* ter tomado o lugar da sala educacional. Este ambiente agora evidencia-se como trapézio irregular, reforçando sua natureza especial dentro do arranjo planimétrico. O patamar da escadaria sudeste agiganta-se e vira um terceiro *foyer*, restrito aos que acessam os assentos atrás do palco. Do outro lado, na fachada noroeste, o interstício entre o limite da sala principal e do edifício propriamente dito torna-se acessível pelos dois bordos, na cota 12,15m. De fato, verifica-se que a relação entre os diversos níveis do edifício tornou-se mais complexa.

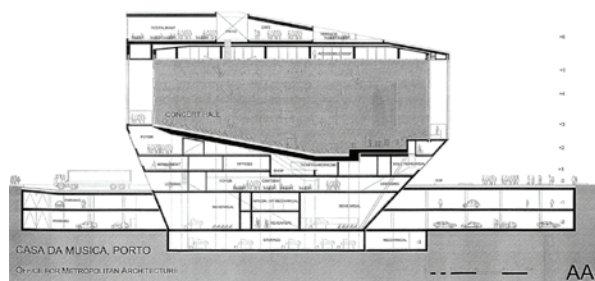
No quarto nível, o auditório secundário permanece com a mesma geometria, assumido o palco na face limítrofe com a sala principal (K116). Altera-se o desenho do acesso ao auditório menor, tanto pelo público como pelos músicos, e amplia-se o vazio que marca o pequeno *foyer/corredor* de acesso aos balcões neste mesmo bordo. Nos dois lados do edifício, evidencia-se o redesenho das circulações verticais e a consequente modificação espacial e dimensional dos compartimentos. No bordo nordeste, a sala educacional toma o lugar do *cybermusic*, bem são configurados sanitários. De um modo geral, os balcões diminuíram, ainda que tenham se mantido suas matrizes geométricas. Na quina sudeste conforma-se grande área para maqui-



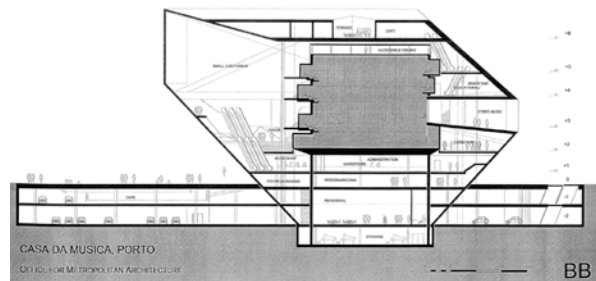
K117. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quinto pavimento (+5).



K118. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quinto pavimento (+6).



K119. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte longitudinal (AA).

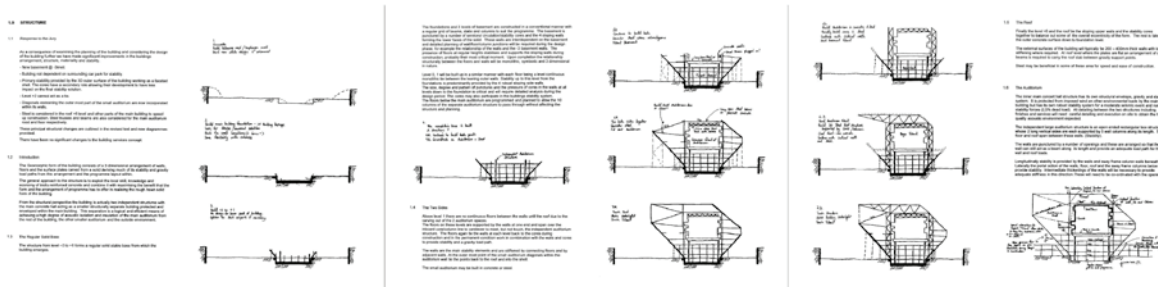


K120. Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte transversal (BB).

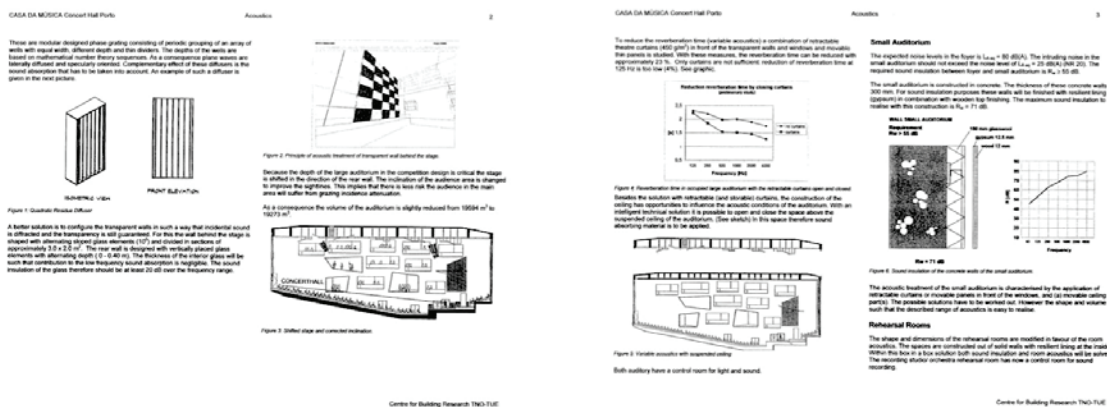
naria de ar condicionado e, na quina nordeste, um compartimento triangular vira um depósito.

No quinto piso adiciona-se uma sala de controle ao auditório menor, de geometria semelhante aos compartimentos especiais do edifício (K117). Retira-se o elevador da sala *vip*, tornando mais legível a configuração do espaço. Os balcões deste lado do edifício diminuem, ainda que tenha sido conferida maior importância a seus acessos devido à proposição de uma escadaria linear, margeando a fachada sudoeste. Do outro lado, os dois balcões situados nos extremos passam a acomodar tanto o aumento dos sanitários quanto o da área de instalações, respectivamente. Nova escada de emergência agrega-se a esta fachada nordeste e o elevador adjacente, antes uma adição dissonante na envolvente, passa a integrar o interior do edifício.

No último nível os sanitários deslocam-se para a quina norte, sendo que no lugar destes agora configuram-se depósitos para a cozinha (K118). De modo geral, o pavimento recebe maior espaço para instalações, visto que o desenho perimetral modificou-se no bordo relativo à Rua de 5 de Outubro. Aumenta-se o número de elevadores públicos, na quina sul, e o túnel de acesso ao restaurante agora configura-se por dois planos paralelos contendo uma rampa. As novas áreas técnicas



K121. Desenvolvimento da proposta de concurso. OMA/OVE ARUP, junho de 1999. Processo construtivo.



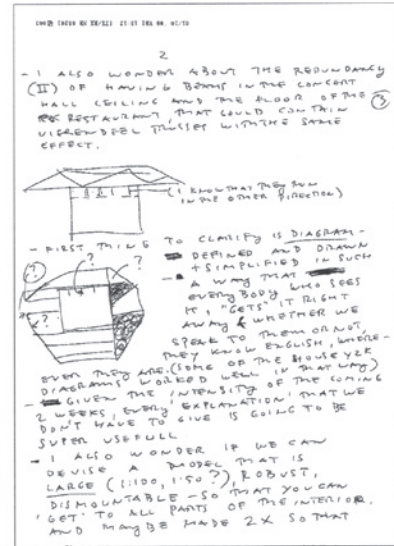
K122. Desenvolvimento da proposta de concurso. OMA/TNO TUE, junho de 1999. Acústica.

postam-se adjacentes ao pequeno túnel trapezoidal que conduz ao terraço. Este ganha uma saída de emergência e continua a apontar para o monumento vertical da rotunda.

Os dois cortes presentes nesta brochura pormenorizam os do concurso, sendo que as alterações consideráveis referem-se à inserção do novo subsolo, a alteração espacial do foyer e a proposição de um nível técnico acima do grande auditório (K119, K120). Os desenhos não apresentam mais o contexto em fotomontagem. Ainda que estas secções sejam mais técnicas se comparadas à versão de concurso, não apresentam muitas informações quanto à materialidade do edifício. Sobre a acústica, praticamente o mesmo corte construtivo reaparece neste documento, detalhando os grandes planos de vidro atrás do palco.

O processo construtivo é pormenorizado com desenhos esquemáticos em corte, como um passo a passo, das fundações até a cobertura (K121). De fato, havia certa indefinição quando ao uso do concreto ou aço em algumas partes da obra, devido à preocupação com o aceleração do processo construtivo. Foi desenvolvida a independência estrutural do edifício propriamente dito em relação ao estacionamento. Na parte relativa às instalações, nenhuma alteração significativa foi assinalada pela OVE ARUP. As questões acústicas são detalhadas pela TNO-TUE, principalmente no que refere-se aos difusores acústicos de revestimento das paredes do auditório principal e os fechamentos em vidro do mesmo (K122). O palco foi deslocado em relação ao projeto de concurso, visto que sua profundidade era

K123. Fax de Rem Koolhaas referente ao desenvolvimento do projeto. Rem Koolhaas, 1 de outubro de 1999.



desfavorável para a acústica da sala, sendo que a inclinação da plateia também foi alterada para atender melhor a este quesito. Diversos cálculos de reverberação foram desenvolvidos, dando-se também atenção ao forro móvel a as cortinas para otimização acústica da sala.

Além da segunda apresentação ao júri, outro momento importante para o desenvolvimento do projeto ocorreu em outubro de 1999, quando realizavam-se *workshops* com as equipes de projeto e colaboradores. De fato, Koolhaas preocupava-se com a relação sólido/vazio, visto que neste estágio de concepção o fator construtivo passou a ser preponderante e a materialidade poderia entrar em desacordo com este conceito basilar do projeto. Em fax datado de 1 de outubro de 1999, um parecer do arquiteto sugere a otimização do processo de construção da obra (K123). Além de advogar relação de maior independência visual entre o nível da rua e o edifício, o arquiteto também questiona a necessidade do uso de vigas na cobertura do auditório principal. Como diretriz, assinala que

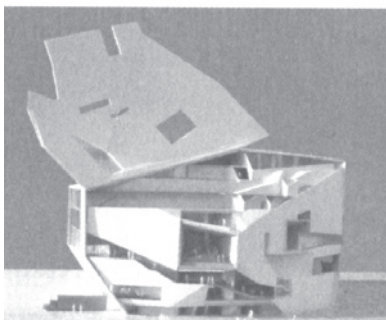
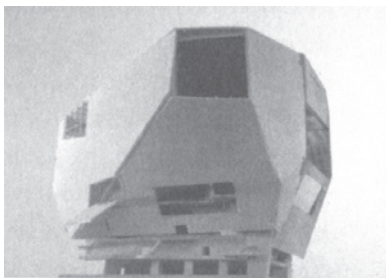
First thing to clarify the diagram – defined and drawn + simplified in such a way that everybody who sees it, “gets” it right away & whether we speak to them or not, they know english, wherever they are (some of the Y2K diagrams worked well in that way).²⁴⁷

Deste modo, sugere a realização de duas maquetes idênticas, em grande escala e desmontáveis, para que sejam facilmente “acessados” os interiores, tanto pelo OMA como pela OVE ARUP. Uma das ilustrações presentes no fax é de uma espécie de rosto distorcido, como uma abstração formal (K124). Neste sentido, também faz elucubrações relativas à Casa da Música ser entendida tanto como uma rocha quanto como uma paisagem, evocações típicas dos edifícios icônicos. Ainda assim, preocupava-se em caracterizar uma casa portuguesa:

K124. Fax de Rem Koolhaas referente ao desenvolvimento do projeto. Rem Koolhaas, 1 de outubro de 1999.



247 Fax de Koolhaas a equipe da Casa da Música, de 1 de Outubro de 1999. WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 276. O grifo é do próprio arquiteto.



K125. Maquete branca, desmontável. Rem Koolhaas/OMA, 27 de outubro de 1999.

Crucial early decision: material. Concrete? Glass? In recent fantasies I imagine each of the facets as being defined by stress-lines with the possibility of taking out the neutral zones, almost like a melon [palavra ilegível] where you cut out a face. (sorry, really naive, but maibe). Let's also think about structure & decoration. Portugal is country of marble and tiles.²⁴⁸

Deste modo, confeccionou-se uma maquete branca desmontável, para que se pudesse testar espacialmente os interiores (K125). Nesta fase de projeto, já havia se tomado o concreto branco como material da estrutura. Na “maquete branca”, como ficou conhecida, foram experimentadas diversas alternativas de revestimentos internos. Em 26 de outubro testou-se uma rudimentar forração de madeira no interior da sala principal, distorcendo a escala do veio daquela²⁴⁹. Por sua vez, a maquete translúcida apresentada no concurso, inserida no contexto, foi substituída por uma branca, com as subtrações do poliedro forradas com imitação de azulejos.

4b. Anteprojeto

Passada a breve fase de concepção do edifício, foi entregue o anteprojeto para a comissão executiva da Porto 2001 no último dia de 1999, após sucessivos *workshops* com esta e as equipes de projeto envolvidas. De fato, tais desenhos praticamente representam a obra que veio a ser construída, à exceção dos interiores. Estes puderam ser detalhados com extremo rigor devido ao tempo adquirido com as paralisações da obra, prevista para 2001 e entregue somente em abril de 2005.

Os desenhos apresentam detalhamento em nível executivo, com diversas especificações técnicas e cotas, predominantemente na escala 1:100 e datados de 1 de dezembro²⁵⁰. Neste período, a escavação do subsolo estava praticamente concluída, necessitando-se do projeto de fundações e estrutura para que as obras do edifício propriamente dito e do estacionamento pudessem iniciar.

Não houve alteração significativa na composição volumétrica, definida por um poliedro irregular cuja vista superior ilustra um polígono de sete lados, ligeiramente infletidos em relação às vias, excetuando-se os orientados para as quinas norte e sudoeste (K126). O objeto implanta-se de modo a conformar uma espécie de adro relativo à Avenida da Boavista, marcando assim a entrada principal do edifício. As medidas aproximadas são: 40 metros na fachada norte, 32 metros na nordeste, 27 metros na sudeste, 55 metros na sul, 14 metros na sudoeste e 52 metros na noroeste, esta dividida em dois seguimentos, um de 30 e outro de 22 metros.

248 Ibidem, pg. 277.

249 Ibidem, pg. 279.

250 Os desenhos básicos desta etapa, compreendendo plantas de todos os níveis, cinco cortes, todas as elevações e implantação foram gentilmente cedidos pelo OMA para elaboração desta tese, em dezembro de 2015. A escala predominante é 1:100. Todas as pranchas contém o diagrama que identifica o projeto, no selo de identificação.

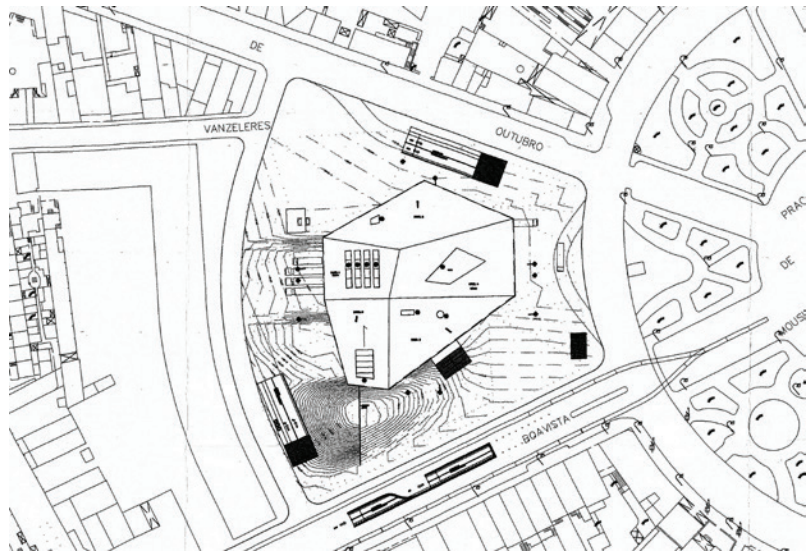
Sobre o desenvolvimento das plantas, no terceiro subsolo (-15,10m) configura-se outro piso de estacionamento, além do depósito e área de instalações previstos (K127). A compartimentação torna-se periférica, em forma de “E”, com depósito no meio e instalações nos extremos. Grande ala transversal de três naves comporta a maquinaria de ar condicionado, no bordo noroeste. Comparada à etapa de estudo preliminar, substitui-se a seção quadrada dos pilares por colunas cilíndricas, no estacionamento. A estrutura independente do auditório, neste pavimento isenta, recebe mais dois apoios, um de cada lado, totalizando doze pilares de seção quadrada, diferentemente do perímetro retangular que caracterizava versões anteriores do projeto. Ainda neste sentido, aproximam-se os dois eixos longitudinais destes apoios, agora equidistantes em oito metros. No outro sentido, transversal, os pilares passam a ter uma distância variável, entre eixos: aproximadamente 14m, 5m, 14m, 5m e 14m. Adequaram-se as dimensões dos núcleos de circulação vertical, com destaque para a modificação do desenho perimetral do monta-carga, agora um trapézio, na quina nordeste.

O segundo subsolo (-9,45m) mantém-se em sua estrutura formal (K128). Unificaram-se as duas salas de ensaio de coral, no bordo noroeste, configurando a principal sala de ensaios do edifício. No centro da planta inserem-se sanitários e o bordo sudoeste expande-se para conter mais instalações. Redefinida sua compartimentação, o acesso torna-se mais controlado na quina sul, tanto para o público em geral, quanto para funcionários e músicos. Redesenha-se a circulação particular destes, na quina oeste, e suprime-se tanto a escada linear de serviço, no bordo sudoeste, quanto o elevador público, na fachada nordeste. Referente à estrutura, parte dos apoios do auditório principal coincide com a compartimentação.

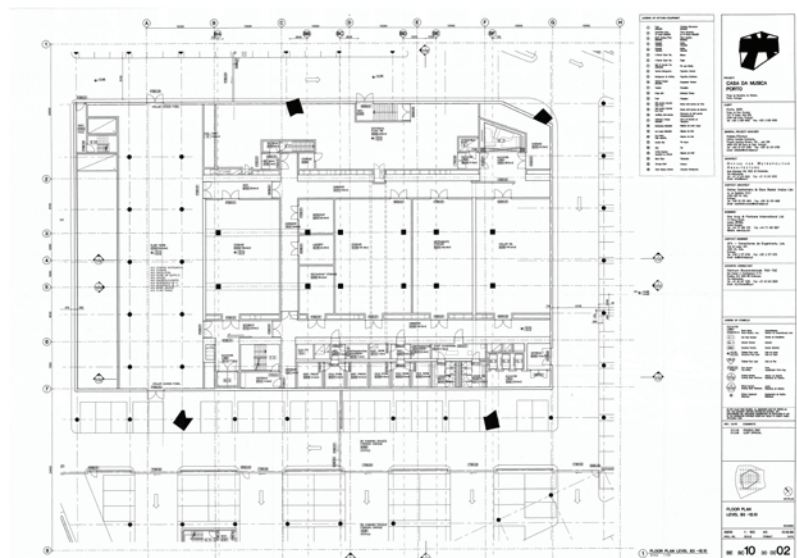
No primeiro subsolo (-4,25m) aumenta-se o arquivo de partituras e suprime-se a loja de instrumentos, no centro da planta (K129). Configura-se uma sala de gravação para servir a grande sala de ensaios, também ao centro, e o bordo nordeste agora destina-se a salas de edição de áudio e vídeo, em substituição às instalações de ar condicionado constantes na versão anterior. Por sua vez, no sudoeste, uma grande sala destinada às instalações agora separa os vestíbulos sul e oeste, onde irrompe um dos apoios especiais do edifício, ligeiramente infletido. Outros quatro, bastante singulares quanto a geometria e tamanho, marcam as quinas do poliedro.

A planta do térreo (+0,00m) mantém-se com estrutura perimetral de corredores, ainda que tenha se ajustado dimensionalmente ao programa. Na praça (K130), o café externo torna-se regular e agora se esconde em operação de topografia operativa: pela frente, conforma-se um suave desnível de acesso e por trás configura-se uma espécie de montanha devido à distorção do plano do terreiro. Outra fenda (*terrace*) agora destina-se exclusivamente aos músicos, na fachada sudoeste, cujo acesso dá-se por rampa externa. Suprime-se o espelho d'água, bem como os bancos. A escadaria ameboide localizada na

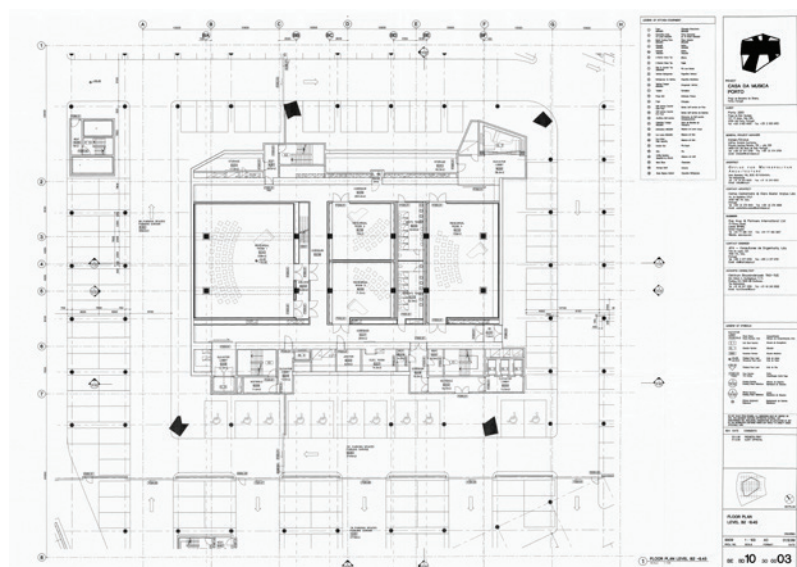
K126. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Implantação, escala original 1/500.



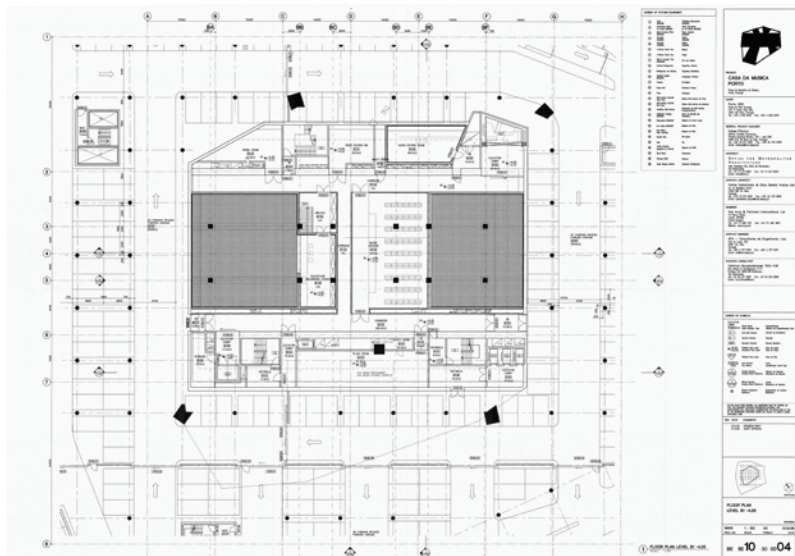
K127. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do terceiro subsolo (B3,
 -15,10m), escala original 1/100.



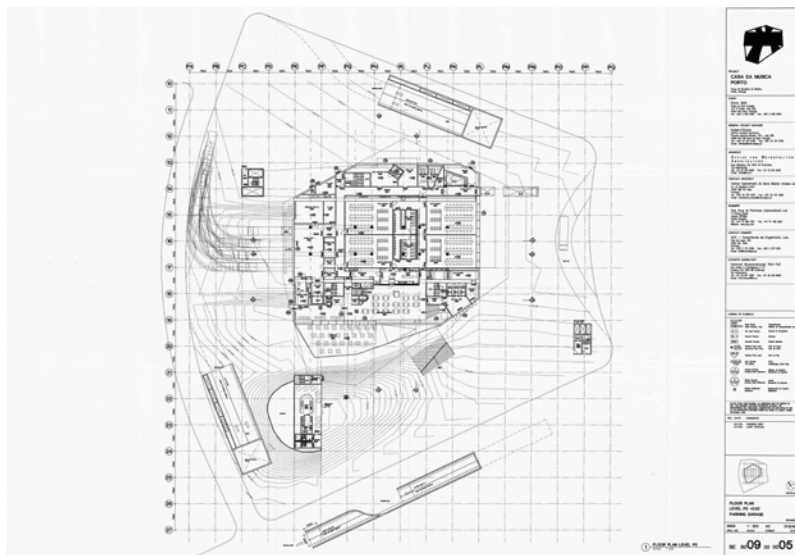
K128. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do segundo subsolo (B2,
 -9,45m), escala original 1/100.



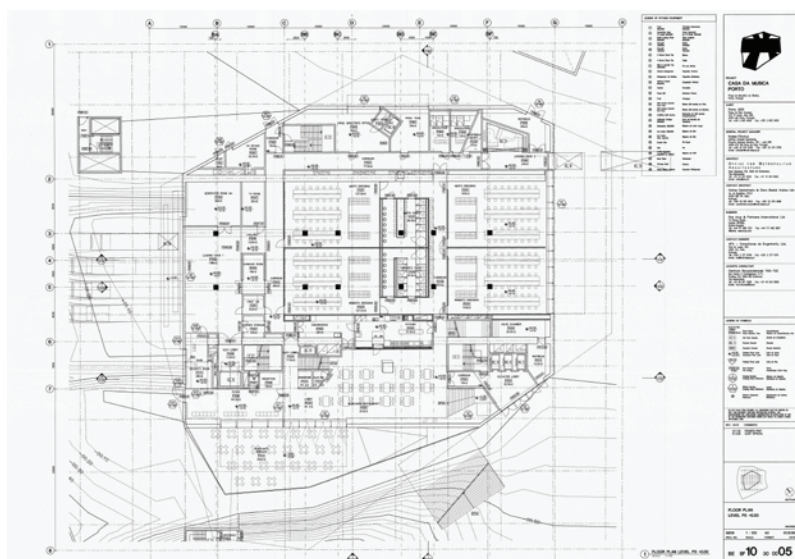
K129. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do primeiro subsolo (B1,
 -4,25m), escala original 1/100.



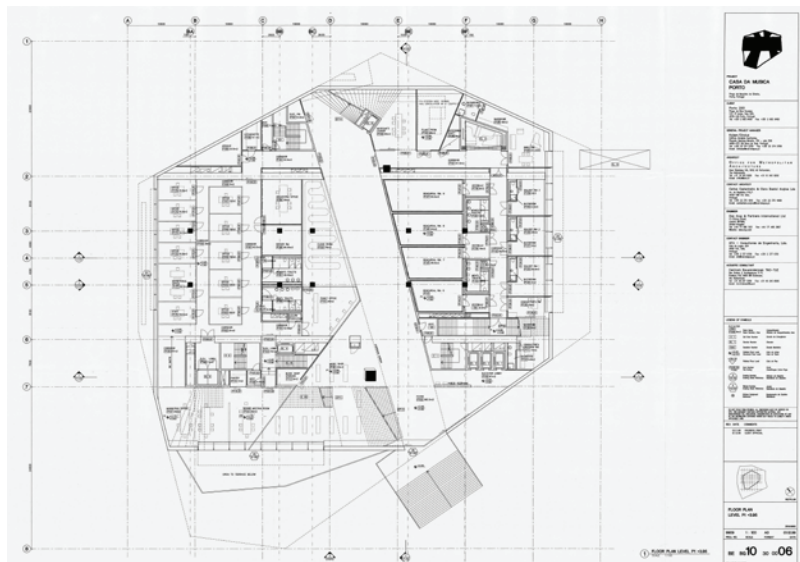
K130. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do térreo com a praça (P0,
 +0,00m), escala original 1/200.



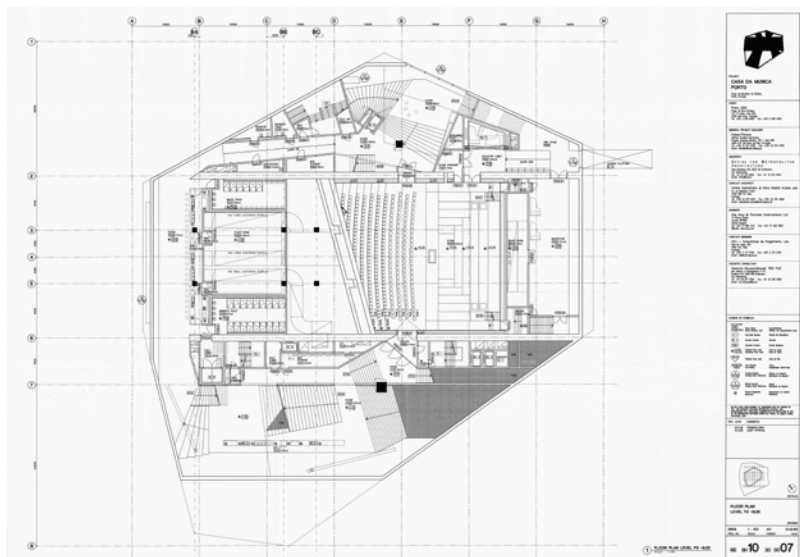
K131. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do térreo (P0, +0,00m),
 escala original 1/100.



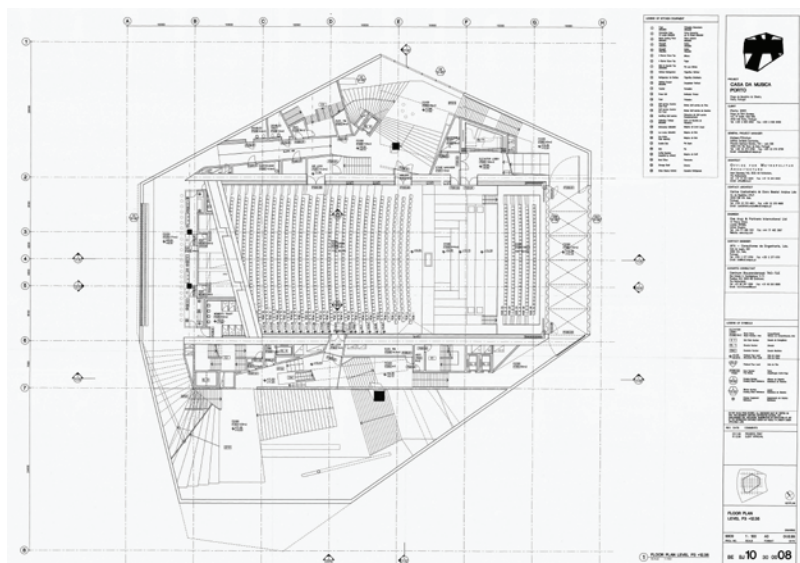
K132. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do primeiro pavimento (P1,
 +3,95m), escala original 1/100.



K133. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do segundo pavimento (P2,
 +9,25m), escala original 1/100.



K134. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do terceiro pavimento (P3,
 +12,35m), escala original 1/100.



quina norte do sítio agora aproxima-se da área de descarga e vira um paralelepípedo. Na rotunda, o *porte-cochère* deixa de ser triangular.

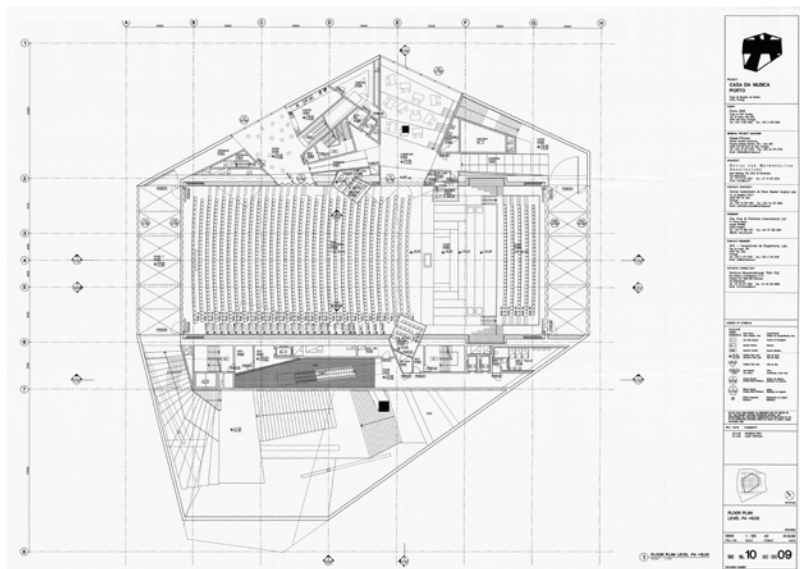
No interior (K131), os limites internos tornam-se cada vez mais regulares, sendo que os vestiários e sanitários aumentaram, devido à supressão dos armários compartimentados (*lockers*). Configurou-se uma cozinha neste pavimento, caracterizando o antigo café agora como um pequeno restaurante público. Ajustam-se as circulações no intuito de acentuar a separação entre os músicos o público. Também modificam-se as dimensões e configuração das zonas de descarga, tanto na fachada noroeste quanto na quina leste, próxima ao monta carga. Irrompe outro pilar especial, infletido, próximo ao sanitário masculino; e no restaurante, aquele que vem do subsolo marca presença como elemento de destaque.

No primeiro pavimento (+3,95m), o túnel transversal volta a ser contínuo e oblíquo, não configurado em “L” como na versão anterior (K132). De um lado, no setor sudeste, os camarins dos solistas passam a integrar a fachada, e a zona de ensaios volta-se para o centro da planta. Adjacentes ao monta carga configuram-se um *lounge*, a sala do maestro e uma área para instalações. Aumenta-se a área dos compartimentos acessados pelo corredor em “L” devido à diminuição de sua largura. No túnel central, o *garderobe* integra-se a bilheteria tornando-se junto desta o espaço de recepção. O núcleo de circulação privativa, na quina oeste, se solta da fachada criando um corredor de acesso à área administrativa. Abaixo da escadaria do *foyer* configura-se um espaço para reuniões. Sofistica-se o desenho das escadarias: a do final do túnel esconde-se de modo oblíquo para criar maior surpresa, e a externa torna-se contínua em largura, sem patamar intermediário, acentuando a subida ao edifício. A interna volta a ser tradicional, não mecânica, para que o programa seja caracterizado de maneira mais contundente.

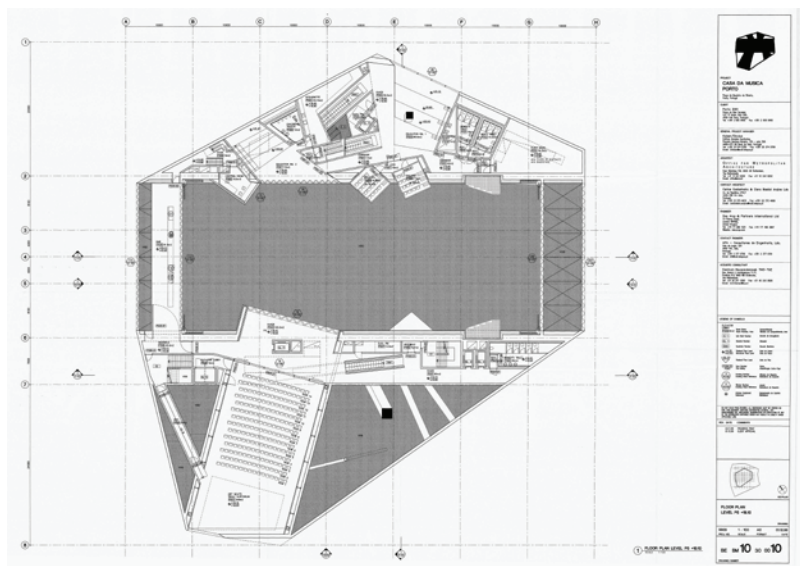
No segundo pavimento (+9,25m) configuram-se os diversos *foyers*, inclusive no local originalmente destinado a exposições, no bordo noroeste, onde agora conforma-se um bar longilíneo (K133). Rotacionam-se os sanitários, agora separados por grande compartimento destinado a instalações. No bordo sudoeste, as antecâmaras de acesso ao auditório resolvem-se a partir de circulação mais regular, ainda que as diferenças de nível entre o grande vazio do *foyer* e o acesso propriamente dito tornem a fruição espacial ainda mais complexa. No bordo nordeste, alteram-se os desenhos das circulações e compartimentos. No *foyer* nordeste, um dos pilares especiais do edifício separa a escadaria de acesso em dois segmentos. Aumenta-se a área de bastidores (*backstage*) e um segundo bar configura-se no grande átrio, em um de seus diversos patamares.

O terceiro pavimento (+12,35m) destina-se sobretudo ao *foyer* sudeste, o qual descortina a Praça Mouzinho de Albuquerque, adjacente ao fundo do palco da sala principal (K134). De fato, este pavimento foi inserido nesta versão do projeto, visto ser intermediário entre o segundo e terceiro pavimentos da proposta original. Observa-se que

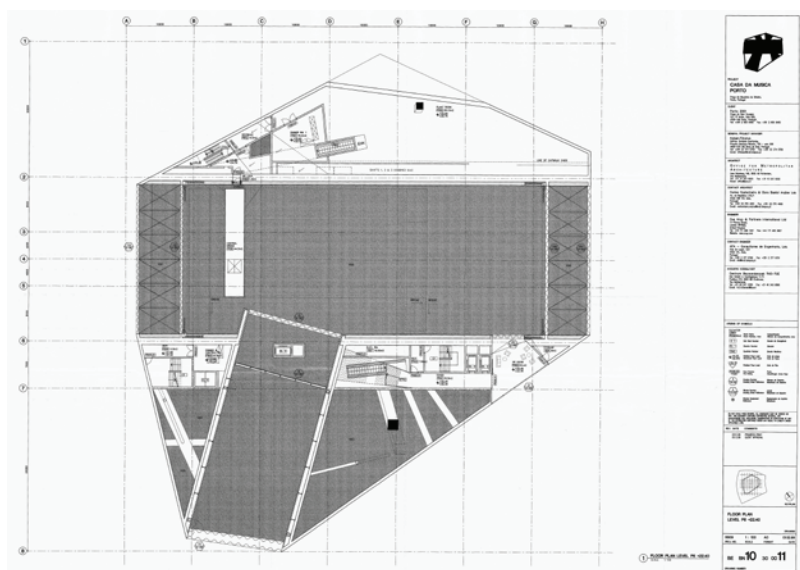
K135. Anteprojeto da Casa da Música.
Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
de 1999. Planta do quarto pavimento (P4,
+15,00m), escala original 1/100.



K136. Anteprojeto da Casa da Música.
Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
de 1999. Planta do quinto pavimento (P5,
+19,10m), escala original 1/100.



K137. Anteprojeto da Casa da Música.
Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
de 1999. Planta do sexto pavimento (P6,
+22,40m), escala original 1/100.



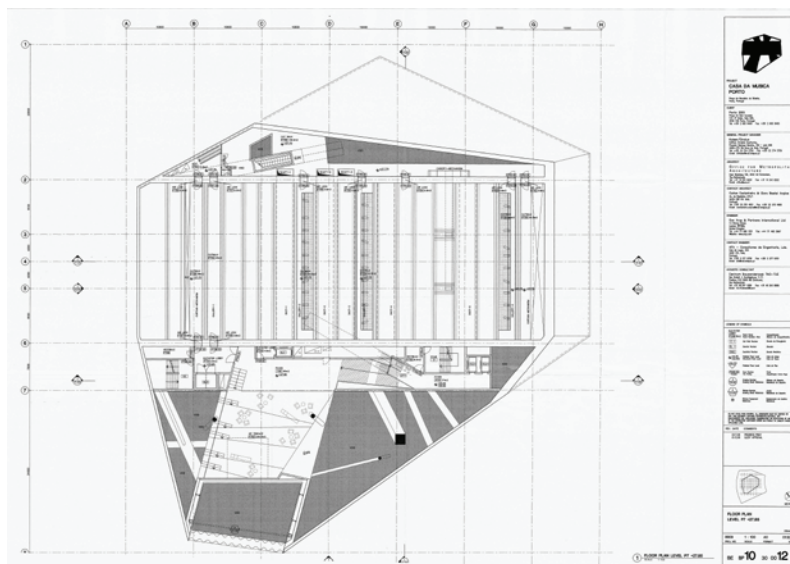
a circulação paralela ao átrio, no bordo sudoeste, apresenta desníveis que dinamizam o espaço: primeiro se desce para acessar a face longitudinal da caixa de sapatos, depois se sobe para a face transversal. No final deste interessante corredor, configurado por planos paralelos e oblíquos, o movimento de rotação do fruidor proporciona tanto a grande vista da cidade, à direita, quanto do grande vazio, à esquerda. Do outro lado, o contrário. O túnel que sai do *foyer* nordeste é mais linear se comparado ao sudoeste, ainda que ligeiramente infletido, para também criar surpresa com vistas grandiosas depois do enclausuramento espacial. Neste interstício sudeste, os planos paralelos de fechamento compõe-se agora de vidro ondulado, como abstração de cortina. No noroeste, grande janela em fita abre-se como um buraco linear na parede.

O quarto pavimento (+15,00m), que corresponde ao nível +3 das propostas anteriores, destina-se ao acesso do interstício noroeste, denominado *foyer* 7, a chegada da escadaria característica do programa (K135). Do lado sudoeste, suprimem-se mais balcões, sobrando apenas um, de perímetro regular. Do outro lado, a subtração relativa ao *snackbar* torna-se um *foyer* e elimina-se a sala de controle adjacente. Seguindo, um pouco mais abaixo, o *cybermusic* torna-se um *cybercafe*, onde irrompe bem no centro uma das colunas de direção oblíqua, análoga a que pontua verticalmente o *foyer* principal. Os dois balcões que sobraram no bordo nordeste tornaram-se mais regulares e profundos, avançando mais adentro do espaço da sala. Os sanitários ao lado do *cybermusic* viraram depósito triangular, da copa.

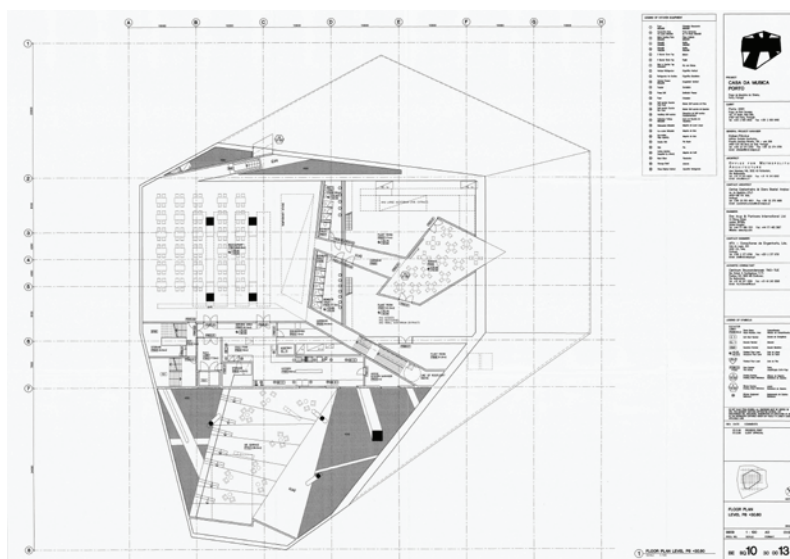
No quinto nível (+19,10m) configura-se o acesso ao auditório secundário, cujo palco mudou de posição (K136). Esta sala agora projeta-se para dentro da principal, como os balcões, configurando um novo *foyer* com a presença do simbólico elevador ao centro. Uma escada rolante, circulação mecânica que traz novos atributos a este programa tradicional, parte do nível +3 em direção oblíqua para chegar neste, conduzindo ao auditório secundário após sugerir movimento de 180 graus. Depois desta chegada a um pequeno espaço - *corredor/foyer* -, descortinam-se dois vazios: da caixa de sapatos maior, à direita, e da caixa de sapatos menor, à esquerda. Seguido deste novo interstício/*foyer*, configurada como adição ambivalente no grande vazio, adentra-se mais uma vez na clausura. Ainda no quinto pavimento, a sala educacional torna-se uma sala secundária, orientada para dentro do edifício, decorrente da inversão do sentido das paredes oblíquas. Por outro lado, cria-se uma nova sala educacional, acima do *cybercafe*, esta sim assumida como subtração do poliedro, voltada para o exterior. A exemplo dos pavimentos inferiores, os balcões tornam-se mais regulares.

O sexto pavimento (+22,40m) fundamentalmente dedica-se ao acesso à sala *vip*, na quina sul, e a uma grande área de maquinaria, na norte (K137). Todos os balcões foram suprimidos deste nível e a referida zona de instalações foi criada para atender as demandas técnicas do auditório. Manteve-se a configuração da sala *vip*, ainda que tenha se suprimido seu acesso direto pelo grande átrio. Em contrapartida, uma

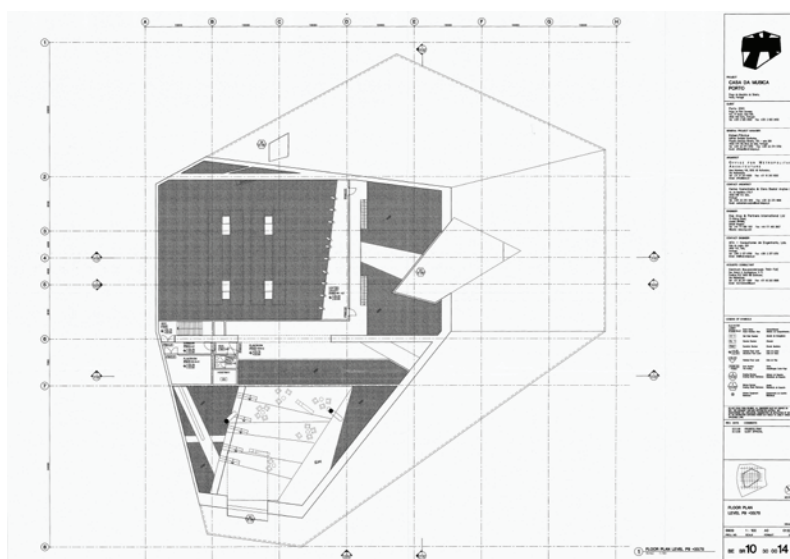
K138. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do sétimo pavimento (P7,
 +27,85m), escala original 1/100.



K139. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do oitavo pavimento (P8,
 +30,80m), escala original 1/100.



K140. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta do nono pavimento (P9,
 +33,75m), escala original 1/100.



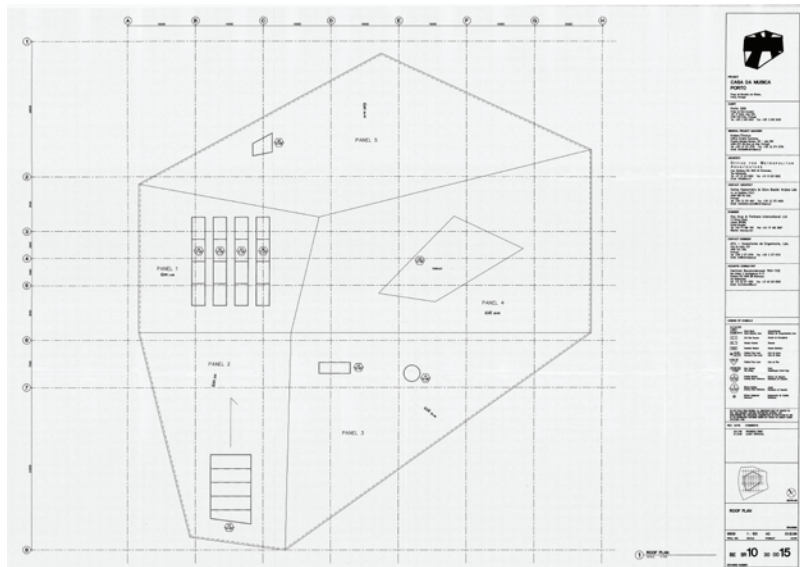
nova escadaria, de planta trapezoidal, insere-se no pequeno *foyer* da sala *vip*, conduzindo ao terraço *vip*, localizado acima do auditório menor, no pavimento subsequente. Surgem novos apoios oblíquos, além dos já referidos, de seção quadrada, sendo que duas colunas de seção circular agora postam-se adjacentes ao auditório menor.

O sétimo pavimento (+27,85m) abriga um novo entrepiso, técnico, e o terraço *vip* (K138). O fechamento superior do auditório secundário é aproveitado como extensão da sala *vip*. Por sua vez, no oitavo pavimento (+30,80m) observa-se a reconfiguração da cozinha, a nova localização dos sanitários e a supressão do pátio dentro do restaurante (K139). Quatro pilares de direção oblíqua surgem no centro da planta, dividindo o restaurante em três naves: duas para mesas e uma destinada a um palco temporário. Refina-se o desenho do terraço, circundado por duas alas técnicas. Os túneis tornaram-se mais longilíneos, tanto o que conduz ao restaurante quanto o que descortina o terraço. Um óculo zenital assinala a inflexão e início de subida dentro do corredor de acesso ao espaço principal. Logo acima (+33,75), configura-se um mezanino técnico, para aproveitamento do vazio (K140). Por sua vez, divide-se a cobertura em cinco planos/painéis oblíquos, cada qual recebendo aberturas geometricamente reconhecíveis: retângulos (restaurante e cozinha), trapézios (terraço *vip* e maquinaria), círculo (túnel de acesso ao restaurante) e losango (terraço) (K141).

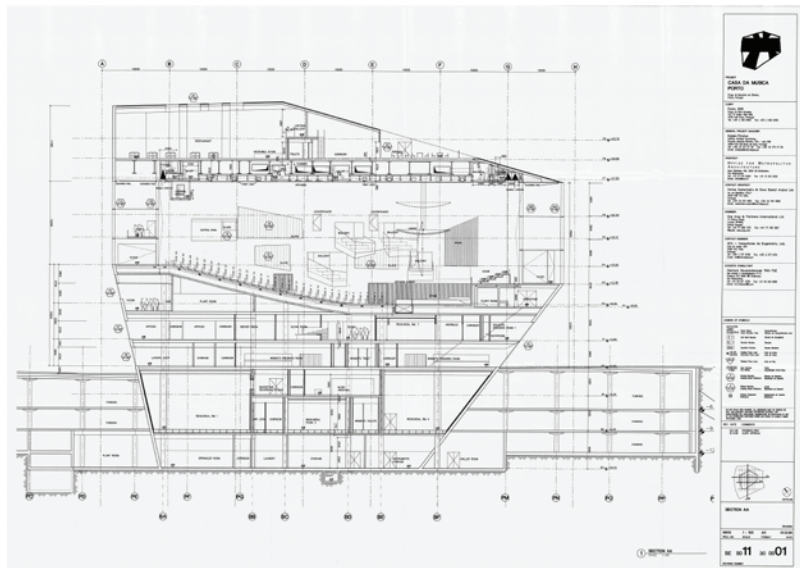
Nas seções relativas à etapa de anteprojeto, duas longitudinais e uma transversal, observa-se que o fechamento superior da sala principal configura-se por uma malha de perfis de aço, com fendas hexagonais (K142, K143, K144). Esta cobertura tem impressionantes 3,10m de altura. O vazio central do edifício foi preparado para contê-la com paredes laterais de concreto de um metro de espessura, e laje inferior, em caixão perdido, com aproximadamente 1,20 metros de espessura. Por sua vez, na sala secundária predominam perfis de alma cheia, em todas as faces. Nesta fase de projeto, todo o sistema técnico de apoio ao auditório já havia sido desenvolvido, destacando-se a canópia móvel, elemento de forro que possibilita diferentes resultados acústicos conforme o tipo de espetáculo. Também observa-se nos cortes que as colunas do estacionamento ganharam capitéis. Na seção transversal verifica-se a imponente presença dos dois apoios oblíquos, um que perfura o átrio no bordo sudoeste e outro que perpassa as subtrações especiais no nordeste.

Esta etapa contempla detalhamento específico dos auditórios, sendo o menor medindo 24 metros de largura, 52 metros de comprimento e 18 metros de altura (K145); e o maior, 16 metros de largura, 25 metros de comprimento e altura variável, sendo que na fachada junto ao palco apresenta 14 metros (K146). O principal comporta 1110 pessoas, com 31 filas transversais, e o menor, 287, com 14 linhas de poltronas. Na parte do coral, atrás do palco, são dispostos 185 lugares em cinco filas transversais. Foram realizadas plantas dos forros técnicos, bem como seções mostrando as elevações internas das duas salas. Verifica-se que as cortinas contribuem para otimização acústica, bem as faces em vidro ondulado duplo.

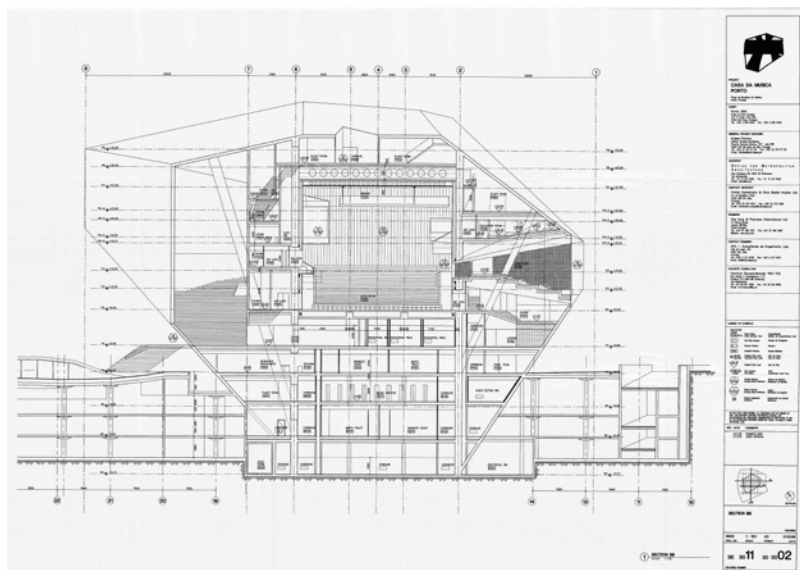
K141. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta de cobertura, escala original
 1/100.



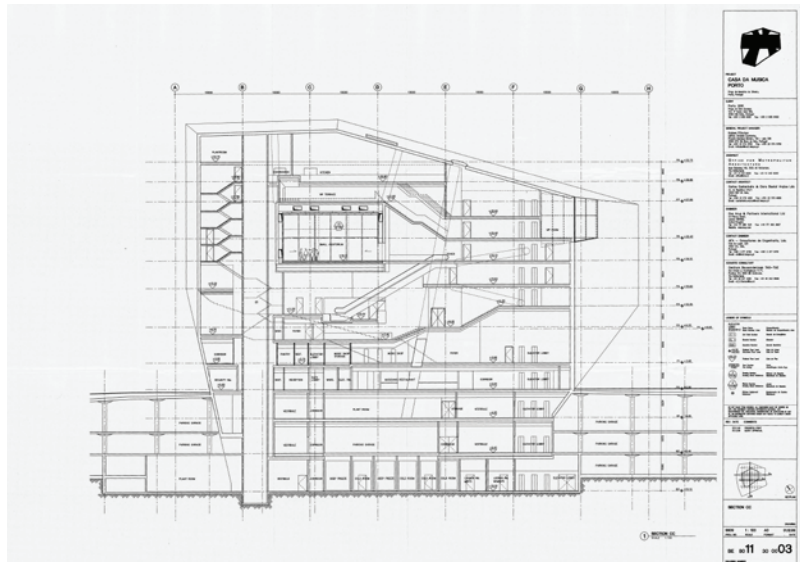
K142. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Corte longitudinal (AA), escala
 original 1/100.



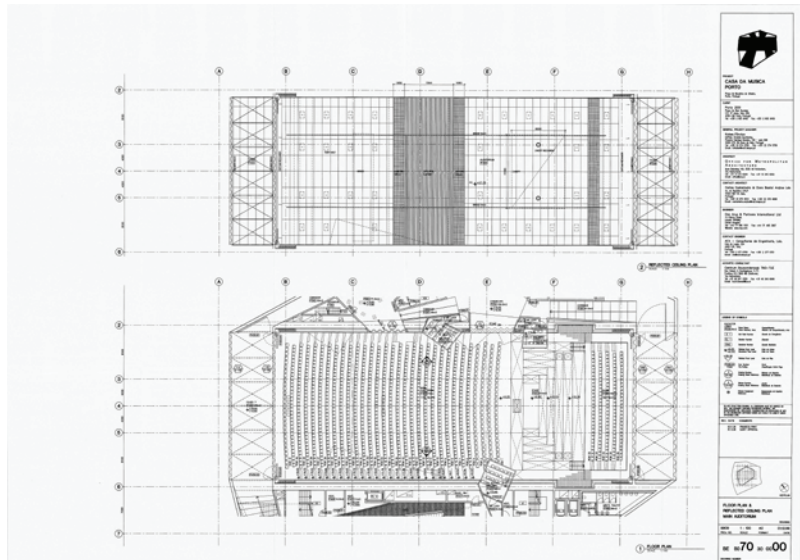
K143. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Corte transversal (BB), escala
 original 1/100.



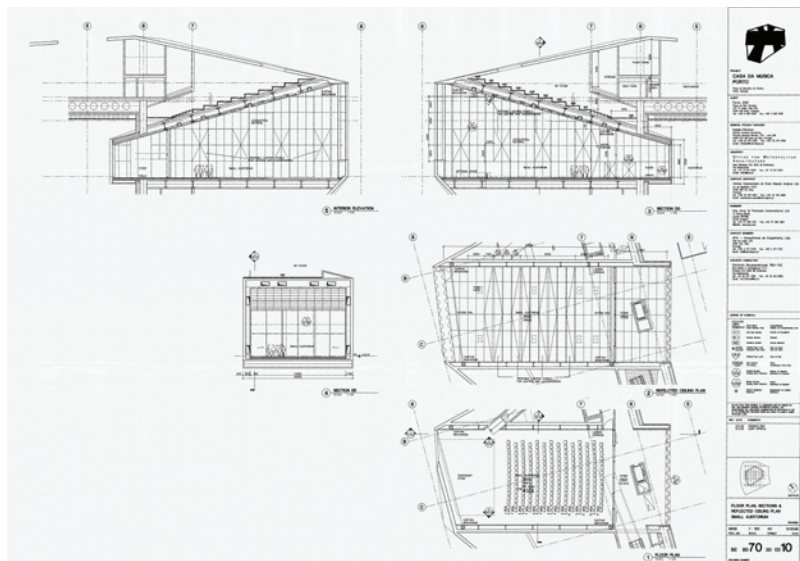
K144. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Corte longitudinal (CC), escala
 original 1/100.



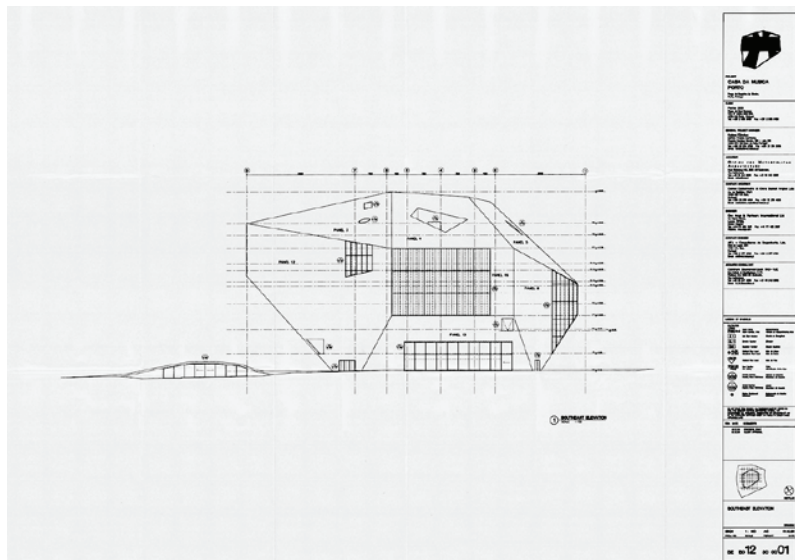
K145. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta baixa e de forro do auditório
 principal, escala original 1/100.



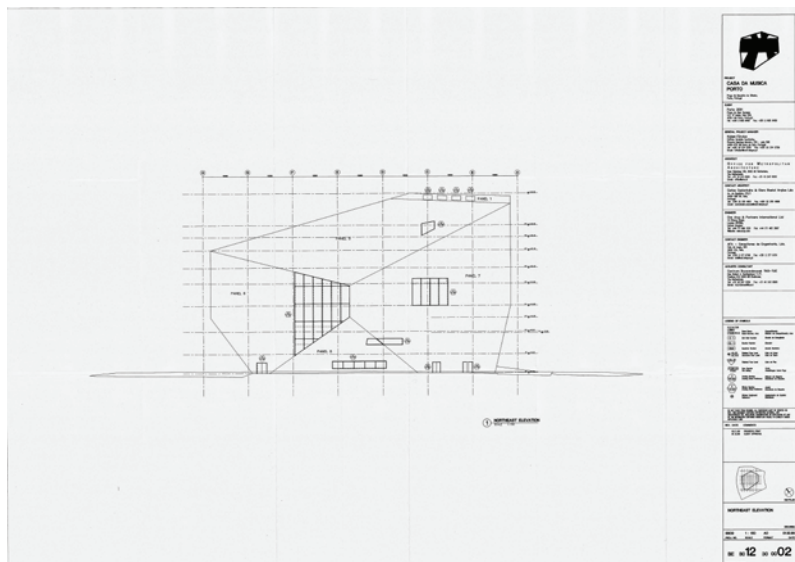
K146. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Planta baixa, de forro e cortes do
 auditório secundário, escala original 1/100.



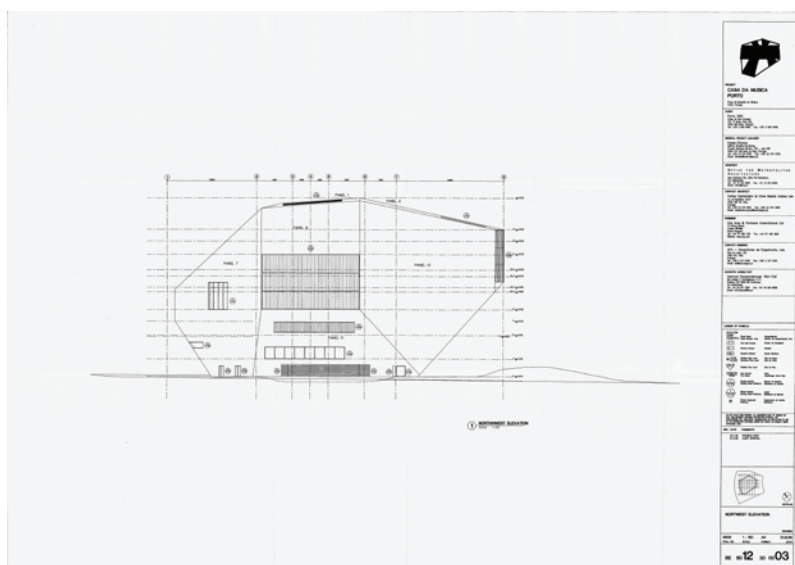
K147. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Fachada sudeste, escala original
 1/100.



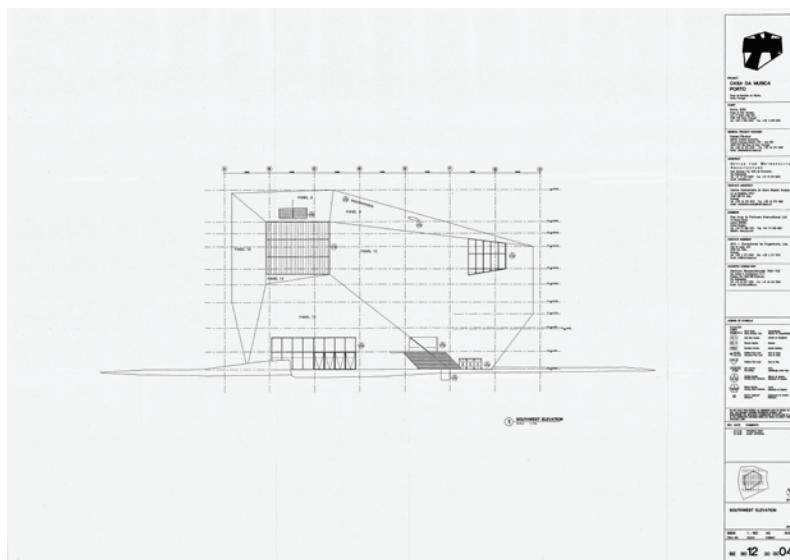
K148. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Fachada nordeste, escala original
 1/100.



K149. Anteprojeto da Casa da Música.
 Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
 de 1999. Fachada noroeste, escala original
 1/100.



K150. Anteprojeto da Casa da Música.
Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro
de 1999. Fachada sudoeste, escala original
1/100.



Nas elevações, verificam-se as diversas operações compositivas entre os planos oblíquos da envolvente, respectivamente numerados nos desenhos, e as aberturas correspondentes. De fato, observa-se uma sofisticada lógica composta por equilíbrio entre cheios e vazios, sendo estas pontuações geométricas singulares no monólito branco. Por vezes, estas aberturas configuram-se como fendas tradicionais, inscritas nos painéis, e por vezes como planos separando planos, portanto de natureza “neoplástica”. Quadrados, retângulos, trapézios, losangos e elipses formatam as aberturas. A elevação sudeste expõe a grande janela retangular para a rotunda e a nordeste apresenta uma abertura trapezoidal, também de caráter neoplástico porque separa planos, apresentando à cidade a escadaria do fim do túnel transversal (K147, K148). A noroeste apresenta o fundo da caixa de sapatos e três planos retangulares abaixo desta, não coincidentes em seus limites laterais (K149). O painel da direita é totalmente opaco e o oposto apresenta retângulos que pontuam a composição. Pela acumulação das linhas, um retângulo vertical formata-se bem à direita, em cima, representando a abertura do auditório secundário, podendo dizer-se em equilíbrio com os três horizontais do centro.

Por sua vez, a fachada sudoeste apresenta outra ambiguidade, bem como verificada na *fenêtre longueur* da fachada nordeste: a porta principal é de certo modo “cortada” por aresta diagonal que separa planos oblíquos contíguos, acima da escadaria (K150). Um quadrado formata a abertura do auditório secundário, contrapondo-se diagonalmente ao losango formado pelas linhas acumuladas da escadaria. A janela trapezoidal da sala *vip* entra em acordo também diagonal com a porta retangular do restaurante dos músicos: esta mais tradicional, aquela mais neoplástica, pela contiguidade com a aresta superior do poliedro.

Apresentado este anteprojeto a Porto 2001 em dezembro de 1999, o edifício passa a ser construído. O material possibilitava o início da construção das fundações, sendo que o restante dos desenhos executivos foi sendo entregue ao longo da obra.

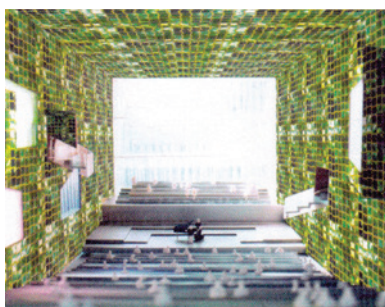
5. EXECUÇÃO

5a. Construção

De 31 de dezembro de 1999 a 15 de abril de 2005, ocorreu o processo de execução do edifício²⁵¹, embora a escavação do terreno remonte a julho de 1999. Uma equipe portuguesa foi contratada para acompanhar o processo construtivo, liderada pelo arquiteto Jorge Carvalho e pela arquiteta Teresa Novais, ambos do escritório ANC. Como mencionado, as diversas pausas na obra contribuíram para o aperfeiçoamento do projeto executivo, principalmente no que se refere à exuberância dos revestimentos internos que viriam a caracterizar a obra, em contraposição com austeridade do concreto branco. Logo após a entrega do anteprojeto, a primeira fase de construção é iniciada, em janeiro de 2000. Uma das preocupações de Koolhaas era justamente relativa à materialidade. Deste modo, já no início da obra foram selecionadas amostras de azulejos do Porto, além de outros materiais, para uma reunião que ocorreria no final de março de 2000, especificamente para se tratar da decoração interna. Este processo inicial de estudo dos revestimentos durou praticamente seis meses, enquanto a escavação do subsolo estava sendo finalizada. Para tanto, foi confeccionado um livreto denominado “Estudo Interiores”, apresentado e discutido com a Porto 2001 no final de maio de 2000.



K151. Testes de forro no interior da sala principal.



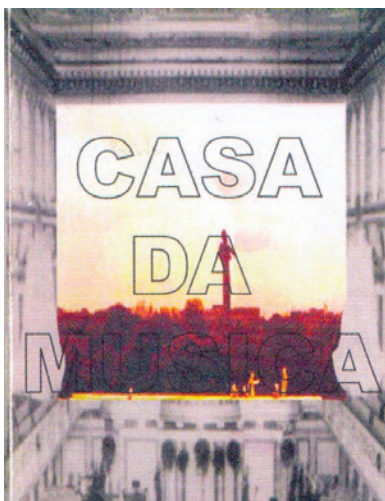
K152. Teste do forro dourado da sala principal. Setembro de 2000.



O estudo dos revestimentos segue em junho, estes cuidadosamente testados no interior da maquete branca (K151). Nesta, a sala principal caracterizava-se por uma espécie de folha de ouro distorcida, pixelada: “simplesmente retiramos um pixel à folha de ouro e o velho material ornamentado tornou-se moderno. De repente era possível lê-lo de outra maneira” (K152).²⁵² Verifica-se nestes testes a intenção de dotar cada espaço com um caráter específico. Em agosto, é elaborado um segundo livro, denominado “Esquema de Cores e Materiais”, com colagens de diversas opções para os distintos ambientes, com uma paleta de cores mais definida. Esta primeira fase de testes dos revestimentos foi concluída em setembro, inclusive com perspectivas eletrônicas, contrapondo espaços “coloridos” com “não coloridos”. Deste modo, em outubro foi produzida outra brochura, com fotografias da maquete branca e plantas com fotomontagens dos revesti-

251 Reitera-se que as informações contidas nesta parte da tese, principalmente do ponto de vista cronológico, tem como referência o livro sobre a Casa da Música. WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175.

252 Declaração de Koolhaas em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 202.



K153. Teste do forro dourado da sala principal. Setembro de 2000.

mentos, a qual serviu de base para duas reuniões com a Porto 2001, em novembro. Curiosamente, a capa deste documento apresenta o interior do Musikverein como se fosse o da Casa da Música (K153).

Concomitantemente, o subsolo tomava forma, principalmente os muros de contenção e o piso inferior (K154). A execução do estacionamento independia da construção do edifício propriamente, deixando-se um grande vão livre para que o poliedro pudesse emergir assim que a nova leva de desenhos executivos fosse entregue (K155). De janeiro a novembro de 2001 foram construídos os três pavimentos de estacionamento e o início do edifício propriamente dito. Inicialmente foi construído um protótipo de uma das paredes, para teste da estrutura.

Neste período, o escritório liderado pela designer britânica Petra Blaisse, *Inside/Outside*, foi contratado para trabalhar particularmente nas cortinas da Casa da Música, dando continuidade à parceria com Koolhaas que remonta ao projeto do Teatro de Dança da Holanda. Datam de 9 de janeiro de 2002 desenhos preliminares, em escala 1/200, ilustrando uma série de alternativas de tamanhos, tipos de abertura e padrões, tanto para as cortinas do auditório principal quanto para as do secundário (K156).

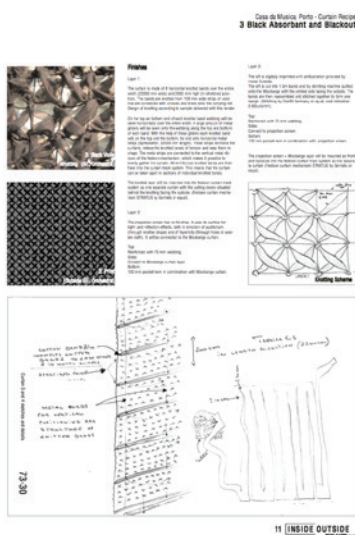
Após praticamente seis meses de pausa na obra, devido ao debate técnico sobre como estabilizar as paredes inclinadas, os primeiros sinais do edifício puderam ser conferidos acima do tapume, em agosto de 2002. Esta paralisação foi aproveitada para desenvolvimento dos desenhos executivos, que ainda deveriam ser entregues em mais duas etapas. A principal fase de construção, considerada a segunda empreitada, ocorreu de agosto de 2002 a junho de 2003, momento em que o poliedro emergiu completamente (K157). No dia de São João, 24 de junho de 2003, foi realizada a primeira apresentação na obra, ainda bruta (K158). Paralelamente, seguiam os estudos dos revestimentos internos, com mais testes na maquete branca.

Em agosto de 2003 ocorre mais uma interrupção de seis meses na obra. Pela possibilidade de fotografar a estrutura finalizada, outros testes de acabamentos foram realizados. De fato, ainda havia certa

K154. Subsolo em construção. Muros de contenção.

K155. Subsolo em construção.





K156. Proposta de cortina para o auditório principal. Inside/Outside, 9 de Janeiro de 2000.

hesitação sobre o quanto ficaria exposto o concreto armado. Neste momento, Koolhaas reúne todas as equipes dos principais projetos do OMA em andamento, solicitando uma reflexão definitiva sobre os interiores. Foi então acordado que haveria maior predominância do concreto aparente do que foi estabelecido anteriormente, que era de revestir as paredes com chapa metálica.

Em janeiro de 2004 confecciona-se um novo livro de materiais, com as diretrizes do OMA e da *Inside/Outside*. Neste momento, a obra recomeça em sua terceira fase, particularmente destinada às instalações e fechamentos, tornando-se urgente a definição sobre os revestimentos. No primeiro mês do ano de 2004 foram instalados os fechamentos de vidro ondulado, e no segundo, as esquadrias com vidro plano.

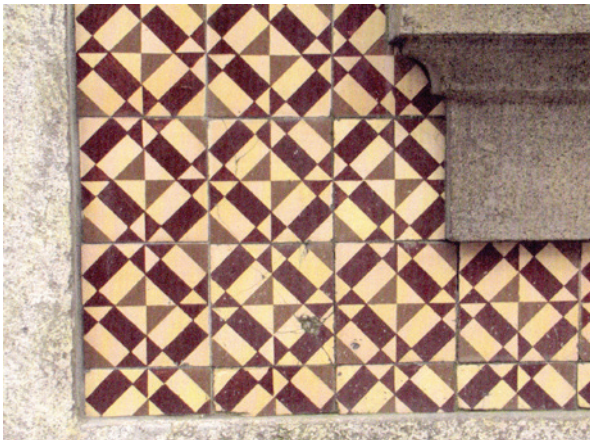
Deste modo, em maio de 2004 foi produzida uma brochura com o detalhamento das cortinas. O documento elaborado pelo escritório de Blaisse contém 28 páginas, ilustrado com fotografias de protótipos, vistas ortogonais, croquis perspectivas e fotomontagens. Abre o documento uma fotografia da fachada sudeste, com a cortina do auditório principal inserida. Alguns desenhos preliminares, apresentados dois anos antes, foram reinseridos nesta brochura, somados à especificação dos materiais. Destinada ao fechamento detrás do palco, uma trama de tecido escuro amarra-se diagonalmente com uma tela de cordas de nylon, abstraindo o desenho de azulejaria do Porto (K159, K160). Por sua vez, na fachada noroeste, o tecido escuro é substituído por um mais claro (K161). Para o auditório menor, é proposta uma espécie de trama circular, denominada “*black choucroute*”, além de outras camadas de cortinas, para otimização acústica. Para as salas de ensaio, menor e maior, foram projetados fechamentos laterais de tecido claro e escuro respectivamente (K162).

A quarta fase da obra, relativa aos acabamentos ocorre de outubro de 2004 a fevereiro de 2005. Desde junho, um padrão folhado a ouro estava sendo preparado para forrar o interior da sala principal. Em outubro, este revestimento já figurava no teto e em novembro, nas faces laterais, sendo concluída sua instalação em dezembro de 2004. Neste mês, começa a ser colocado um revestimento preto e branco

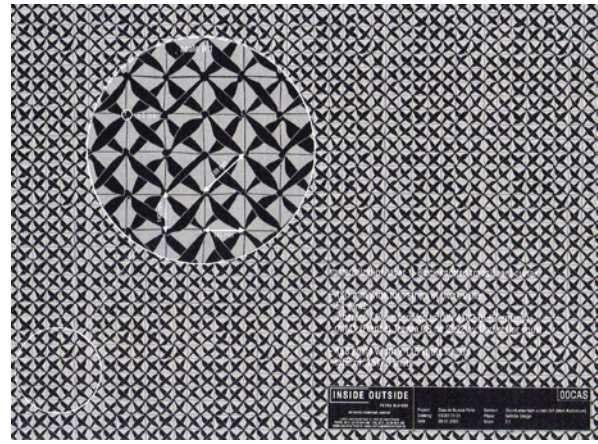
K157. Finalização da parte de concreto.

K158. Concerto com a Casa da Música em obras, 24 de junho de 2003.





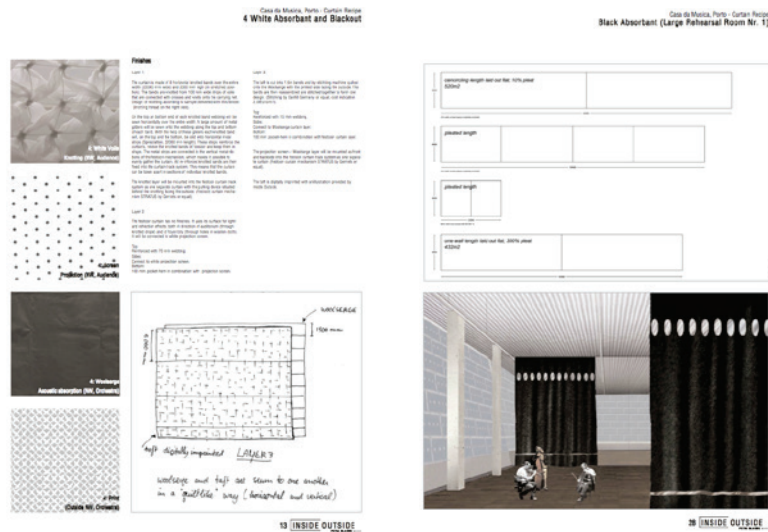
K159. Estudo fotográfico de padrões de azulejo do Porto.



K160. Estudo da cortina da sala principal. Inside/Outside.

K161. Detalhamento da cortina do auditório principal. Inside/Outside, maio de 2004.

K162. Detalhamento da cortina da sala de ensaio maior. Inside/Outside, maio de 2004.



no terraço e, em janeiro de 2005, placas esponjosas, verdes, na sala *cybermusic*. Adjacente a esta, um padrão de azulejos verde, azul e branco passa a revestir uma das subtrações especiais do poliedro, dando a impressão de configurar pequenos losangos, ou mesmo cubos. Mais figurativo, o revestimento da sala *vip* é uma azulejaria em tons de azul, a qual ilustra temas tradicionais de Portugal e da Holanda, concluída em janeiro de 2005. Por sua vez, Petra Blaisse entrega seus rendilhados quase na inauguração do edifício. Deste modo, o processo de concepção e materialização da Casa da Música durou seis anos, de 12 de março de 1999, data do convite aos primeiros participantes do concurso, até 15 de abril de 2005, quando foi inaugurada.

5b. Projeto construído

A obra aproxima-se sobremaneira da versão de anteprojeto, apresentada em dezembro de 1999 a Porto 2001. De fato, sutis ajustes geométricos e dimensionais podem ser observados em planta e, claro, houve a definição dos acabamentos internos. Nas elevações também observam-se alterações pontuais relativas ao desenho das aberturas. Com o funcionamento do edifício, alguns ambientes vieram a servir para outros usos.

Como previsto, a implantação definitiva estabelece um marco visual na Rotunda da Boavista, indo ao encontro das premissas de caracterização



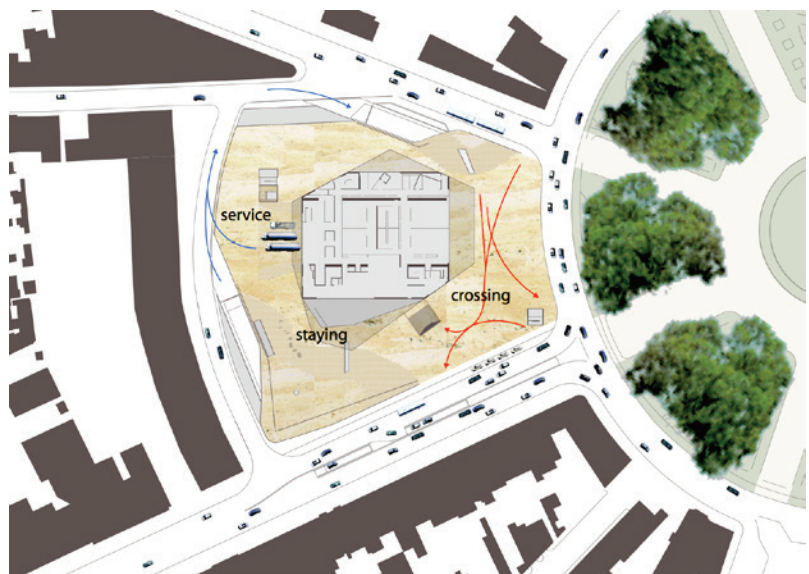
K163. Imagem de satélite, 29 de outubro de 2006. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.

K164. Imagem de satélite, 29 de outubro de 2006. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.

K165. Rotunda da Boavista e a Casa da Música. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.

estabelecidas por Koolhaas ao propor edifício formalmente diferenciado do contexto (K163). Considerando a orientação longitudinal da sala principal como sendo o comprimento do edifício, a Casa da Música mede 73 metros de largura, 65 metros de comprimento e 40 metros de altura. O edifício diferencia-se da escala das construções adjacentes, ainda que passe a compor mais um dos fragmentos do contexto imediato, observada a heterogeneidade formal do entorno (K164, K165).

O programa da praça foi alterado em sua implantação definitiva, visto que duas salas comerciais substituíram o café, nas quinas sudoeste e nordeste do sítio. Tais ambientes configuram-se a partir da distorção da laje do térreo, fazendo lembrar pequenos promontórios. Além disso, pela supressão dos diversos bancos previstos nas versões anteriores, acentuou-se o caráter de passagem no terreiro. Foi especificado mármore travertino para revestimento da praça, cuidadosamente estudado em sua estereotomia para ajustar-se às distorções propostas nas duas esquinas. Em seu arranjo definitivo, conta com três programas básicos: “crossing”, “service” e “staying”. O primeiro relaciona-se com a rótula, o segundo, com a Rua Ofélia Diogo da Costa e o terceiro, com a Avenida da Boavista (K166).



K166. Novo programa para a praça.



K167. Casa da Música logo após construída.
Fachada sul.



K168. Casa da Música logo após construída.
Fachada sudeste.

Vistas externas do edifício ilustram que pouco alterou-se no tocante à volumetria originalmente proposta. Evidencia-se agora a exposição das marcas gravadas pelas fôrmas metálicas no concreto branco. Imagem das fachadas sul e sudeste, a partir da rotunda, ilustra a ênfase na definição das linhas de contorno do poliedro e o efeito de sombreamento dos diversos planos oblíquos (K167). Logo finalizada, a Casa da Música não contava com a presença do edifício margeando a Rua Ofélia Diogo da Costa, ao fundo.

Outra vista a partir da rotunda ilustra a generosa relação visual do interior do edifício com o contexto urbano (K168). Verifica-se a distinta caracterização das aberturas, particularmente o contraste entre o vidro ondulado que encerra o programa distintivo do edifício com o restante, plano. Também observa-se a generosidade do respiro urbano configurado pelo terreiro em continuidade da Praça



K169. Casa da Música logo após construída.
Fachada noroeste.

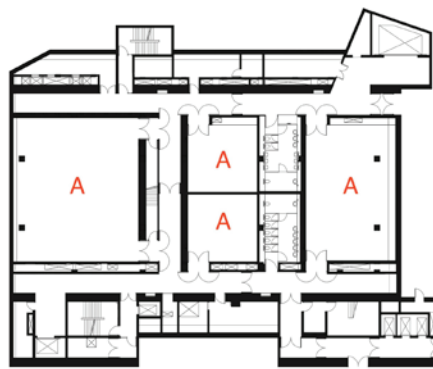


K170. Casa da Música logo após construída.
Fachada sudoeste.

Mouzinho de Albuquerque. Por sua vez, na vista noroeste materializa-se a distorção do poliedro para abrigar o auditório secundário (K169). A ausência do edifício que viria a ser construído na Rua Ofélia Diogo da Costa testemunha a escala monumental da Casa da Música relativa ao casario localizado na porção leste do sítio. Ainda assim, as linhas oblíquas que delimitam sua silhueta, pelo efeito de perspectiva, entram em acordo com a composição das coberturas inclinadas dos edifícios adjacentes. Por outro lado, a quina sudoeste evidencia a abertura do auditório secundário, também configurada por vidro especial (K170).

Comparado às etapas de desenvolvimento, no interior observam-se pequenos acertos geométricos da compartimentação. Sobre as plantas, o terceiro subsolo tornou-se relativamente mais compartimentado, ajustando-se ao maquinário definitivo instalado neste pavimento.

K171. Planta baixa do segundo subsolo.
Projeto construído.



A . ENSAIO

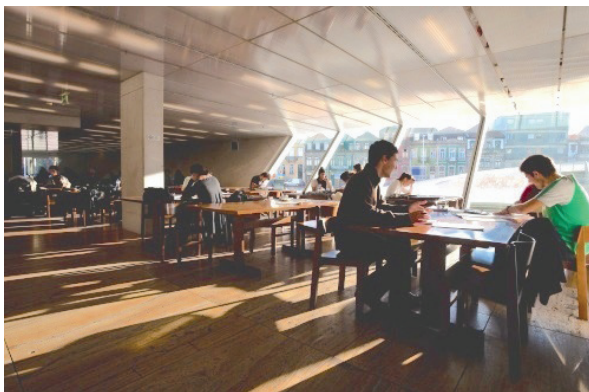
K172. Planta baixa do pavimento térreo.
Projeto construído.



A . CAFÉ
B . VESTIÁRIO FEMININO
C . VESTIÁRIO MASCULINO
D . ENTRADA PÚBLICO
E . ENTRADA MÚSICOS
F . DESCARGA/DEPÓSITO
G . ADMINISTRAÇÃO
H . ÁREA EXTERNA CAFÉ

Por sua vez, construiu-se o segundo subsolo praticamente idêntico ao previsto no anteprojeto, com as quatro principais salas de ensaio, ainda que tenham sido realizadas modificações mínimas relativas ao tamanho da escada nordeste e ao deslocamento ou supressão de algumas portas (K171). Já o primeiro subsolo também manteve-se intacto, contendo uma biblioteca/mediateca e os vazios das salas de ensaio do pavimento inferior, à exceção de pequenos ambientes de leitura que foram inseridos.

K173. Bar dos artistas.



No térreo, observam-se como alterações principais a proposição de uma nova área administrativa no bordo sudeste e a definitiva integração do café ao edifício. Além destas, verificam-se pequenas alterações geométricas e dimensionais, sobretudo no que tange a composição das paredes oblíquas e compartimentação da área de descarga. O programa definitivo do pavimento térreo contempla os acessos dos músicos e do público em geral, café, vestiários, carga/descarga e administração (K172). No café observa-se a extensão do piso em travertino presente na praça, bem como a exposição do casario da Avenida da Boavista (K173).

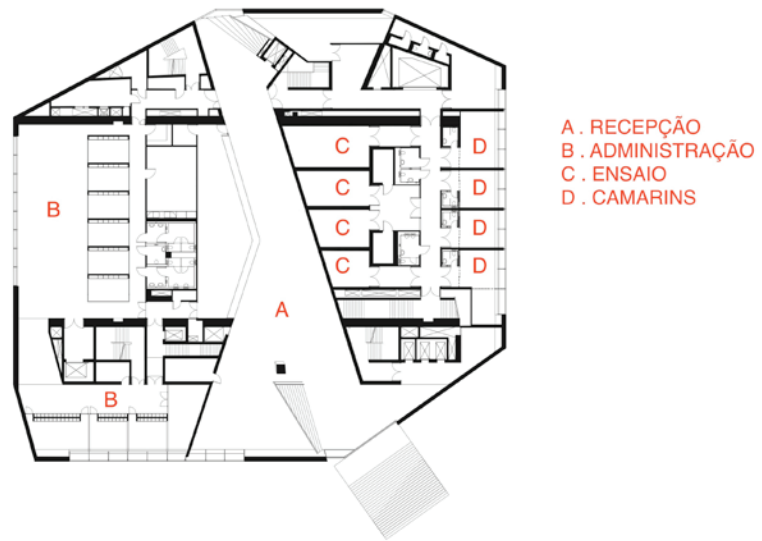


K174. Foyer/escadaria sudoeste.



K175. Recepção.

K176. Planta baixa do primeiro pavimento.
Projeto construído.



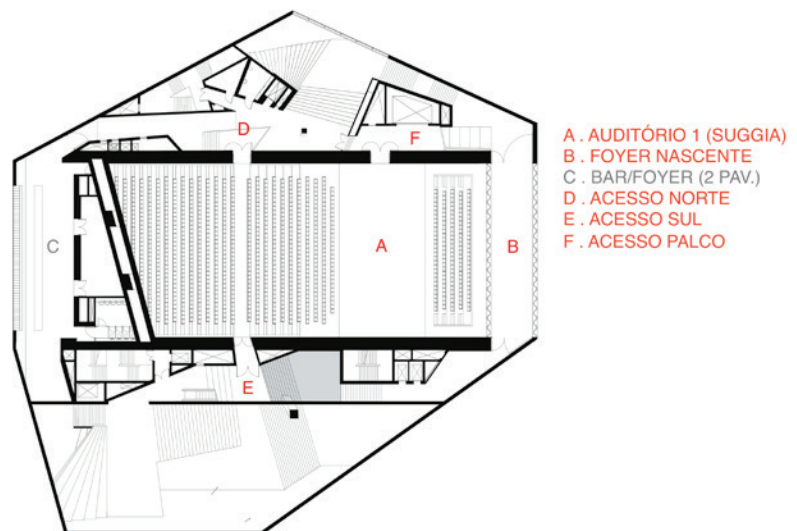
No primeiro pavimento, foram ajustadas as proporções das salas de ensaio no bordo sudeste e adicionado mais um camarim nesta fachada. Observa-se o protagonismo do *foyer*, um espaço ascensional caracterizado pela escadaria e pelo concreto branco aparente (K174). Por sua vez, o túnel transversal abriga a recepção, caracterizado por piso de alumínio e uma iluminação dramática (K175). O programa definitivo do primeiro pavimento é constituído pela recepção, administração, salas de ensaio e camarins (K176).

No segundo pavimento percebem-se mínimas modificações de geometria, circunscritas à composição das linhas oblíquas da planta. O bar posicionado no bordo noroeste, volta-se definitivamente para o alinhamento da fachada. Por sua vez, evidenciam-se modificações dimensionais no *backstage*. Este piso, além de configurar acesso ao primeiro nível da sala principal, conduz a dois bares, sendo ao já citado e a um outro, menor, em um dos patamares da escadaria (K177).

No terceiro pavimento observa-se que o acesso ao segundo nível da sala principal ficou mais evidenciado, configurado através de uma circulação transversal contínua na plateia, interligando as entradas norte e sul da sala principal (K178). A disposição definitiva das pol-



K177. Escadaria sudoeste. Acesso aos bares do segundo pavimento.



K178. Planta baixa do terceiro pavimento. Projeto construído.

tronas, deslizáveis para melhor aproveitamento do espaço, configura-se em faixas paralelas. Verifica-se neste pavimento modificações geométricas e dimensionais circunscritas às circulações verticais. A sala principal, denominada “Sala Suggia”²⁵³, conta com diversos elementos de caracterização, destacando-se o douramento pixelado das paredes e um órgão de tubos posicionado lateralmente (K179). Por outro lado, o espaço principal do terceiro piso é o *foyer* sudeste, atrás do palco, denominado “Foyer Nascente”, que descortina a Rotunda da Boavista (K180). Além dos acessos norte e sul do segundo nível da sala principal, este pavimento abriga o interstício sudeste do edifício.

No quarto pavimento desenvolve-se o final da escadaria, consequentemente o acesso ao interstício noroeste, atrás da plateia, denominado

253 Em homenagem à violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia (1885-1950). Disponível em: <http://www.casadamusica.com>. Acesso em: agosto de 2016.



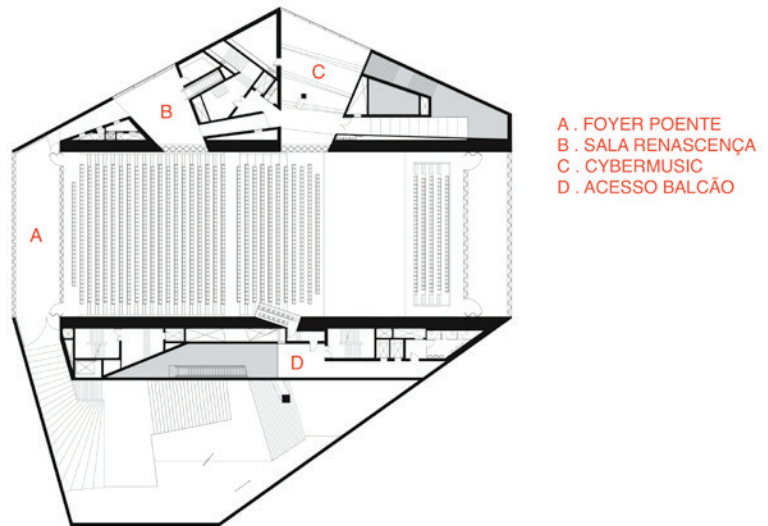
K179. Auditório principal / Sala Suggia.



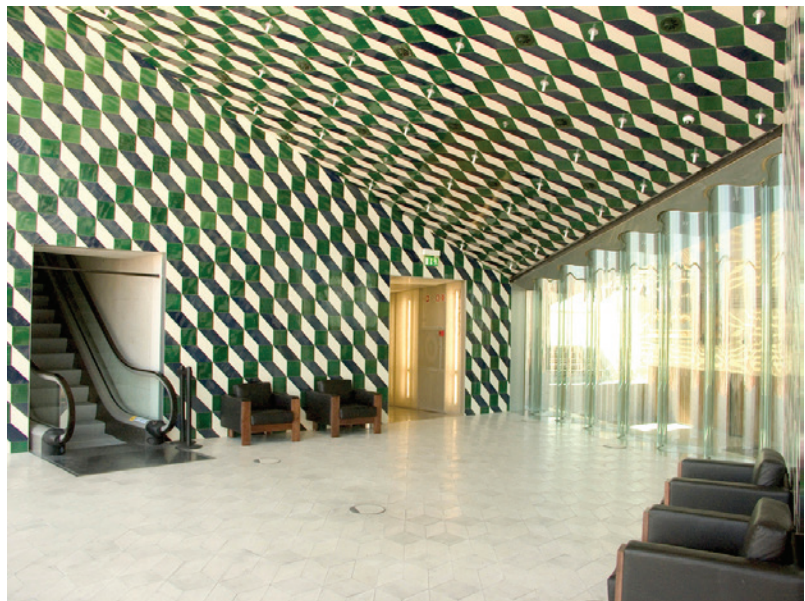
K180. Foyer Nascente.

“Foyer Poente” (K181). As subtrações deste nível, ambas na fachada nordeste, antes definidas “foyer” e “cybercafé”, denominam-se agora “Sala Renascença” e “Cybermusic”, respectivamente. A primeira seria uma espécie de bar, entretanto não foi obtida a licença devido a incompatibilidades técnicas, permanecendo simplesmente como mais um foyer, caracterizado com azulejaria de motivos geométricos (K182). Por sua vez, a segunda serviria ao setor educacional, mas atualmente funciona como local para pequenas palestras e reuniões (K183). Em síntese, este piso abriga o foyer noroeste, a Sala Renascença, a Cybermusic e o acesso a um dos poucos balcões da sala principal.

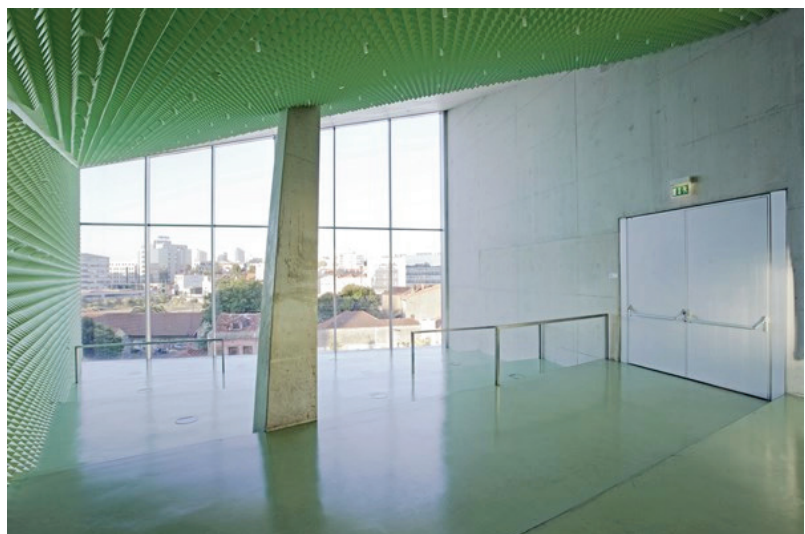
No quinto pavimento localizam-se o auditório secundário, duas salas educacionais e um bar suspenso (K184). Comparativamente às versões anteriores, o foyer do auditório secundário não mais adentra no espaço da sala principal. A sala educacional 1, antes formatada



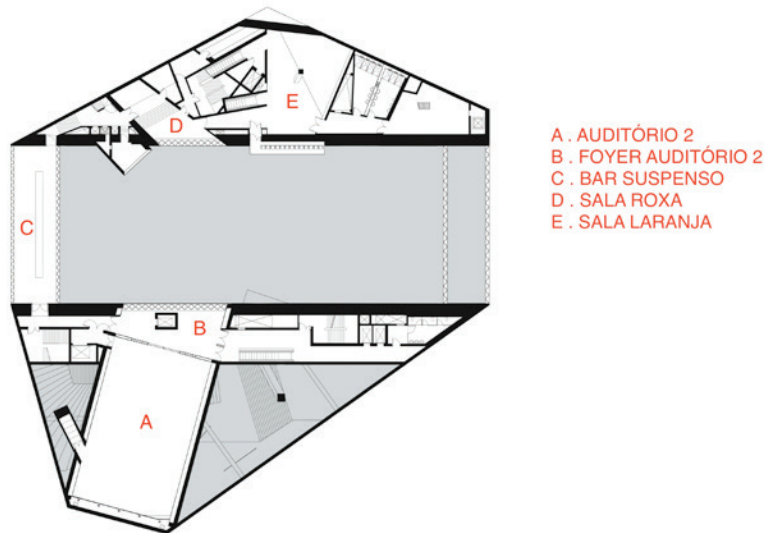
K181. Planta baixa do quarto pavimento.
 Projeto construído.



K182. Sala Renascença.



K183. Cybermusic.



K184. Planta baixa do quinto pavimento.
Projeto construído.

com grande janela orientada para o exterior, denomina-se agora “Sala Laranja”, destinada a experiências com música digital (K185). A sala educacional 2, ligeiramente mais estreita se comparada ao anteprojeto, denomina-se “Sala Roxa”, servindo para entretenimento infantil (K186). Um único balcão, estreito e linear, substituiu os dois da versão de anteprojeto, e a sala de controle tomou contorno mais regular, ao lado da Sala Roxa. Por outro lado, o auditório menor tornou-se mais compacto, em largura e comprimento, caracterizado com chapas de madeira perfuradas pintadas de vermelho (K187). Em suma, este piso destina-se ao auditório secundário, à Sala Laranja, à Sala Roxa e ao bar suspenso, configurado como espécie de mezanino do *Foyer Poente*.

No sexto pavimento, praticamente não houve alterações, exceto pequenos ajustes geométricos e dimensionais no bordo nordeste, destinado ao setor de instalações (K188). Por outro lado, na face sul, a sala *vip* é caracterizada pela já mencionada azulejaria em tons de azul. Configurada para ser um espaço relativamente formal da Casa da Música, o ambiente destina-se a pequenos eventos com a imprensa e recepções (K189).

No sétimo pavimento dá-se o acesso ao Terraço *Vip*, localizado na cobertura do auditório secundário, assim como a um mezanino técnico, no outro extremo do edifício. O ambiente escalonado do terraço conta com uma janela zenital que pode ser aberta mecanicamente (K190). Comparado ao desenho do anteprojeto, o terraço teve seus patamares ajustados para uma composição de linhas paralelas, bem como a proposição de uma escadaria oblíqua à direita de quem adentra no espaço.

No oitavo pavimento, a proposta de um palco provisório foi eliminada, e a parte técnica adjacente ao terraço tornou-se mais compartimentada (K191). A geometria dos banheiros, com um dos bordos levemente infletido na etapa de anteprojeto, tem agora configuração absolutamente regular. Construído, o restaurante conta com a presença de uma grande estrutura treliçada, a qual domina o espaço de pé-direito



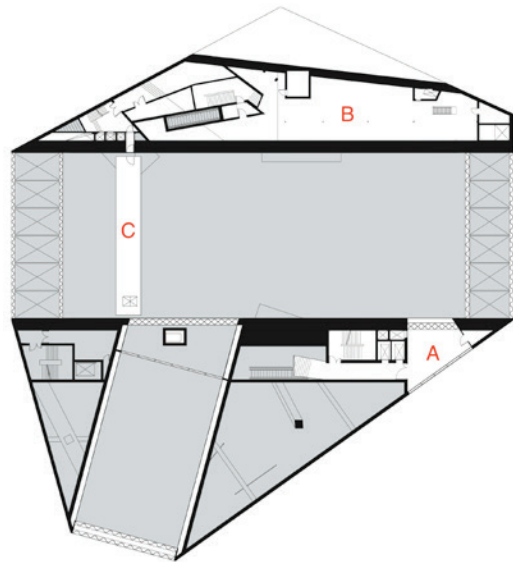
K185. Sala Laranja.



K186. Sala Roxa.



K187. Auditório secundário.

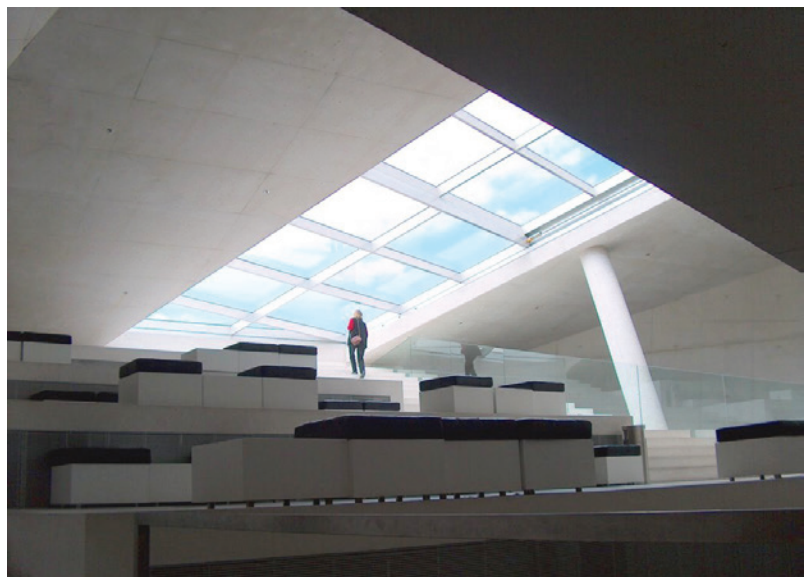


A . SALA VIP
 B . ÁREA TÉCNICA
 C . PONTE TÉCNICA

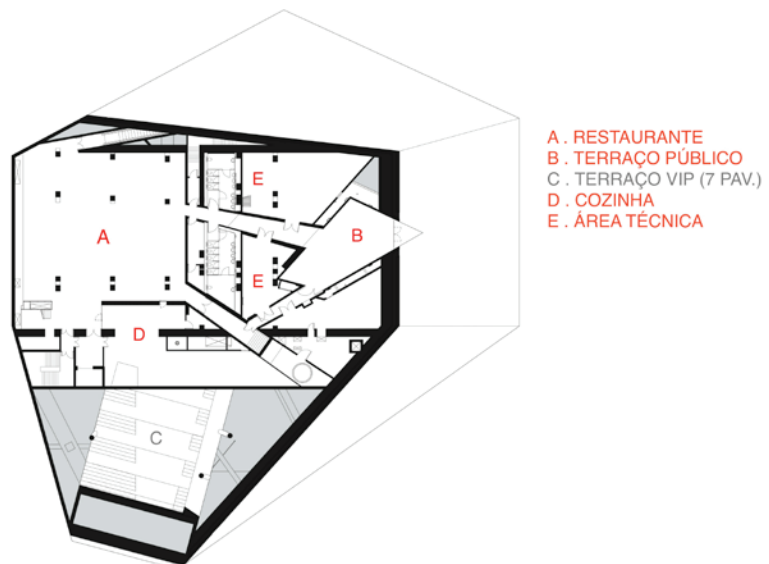
K188. Planta baixa do sexto pavimento.
 Projeto construído.



K189. Sala Vip.



K190. Terraço VIP.



K191. Planta baixa do oitavo pavimento.
 Projeto construído.

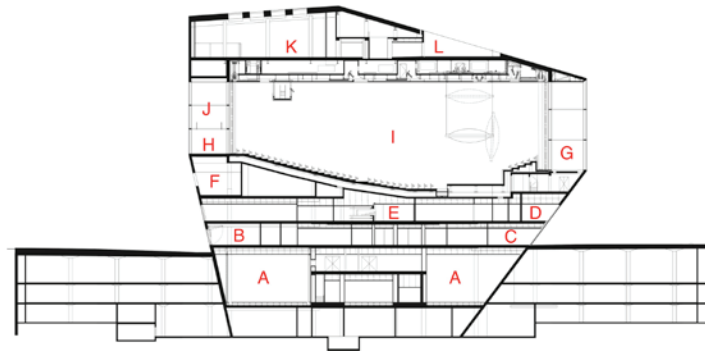


K192. Restaurante.

duplo com marcantes linhas diagonais (K192). O terraço, em xadrez preto e branco, aponta para o monumento vertical da rótula. Por sua vez, no nono pavimento, mezanino técnico do restaurante, praticamente nada foi alterado.

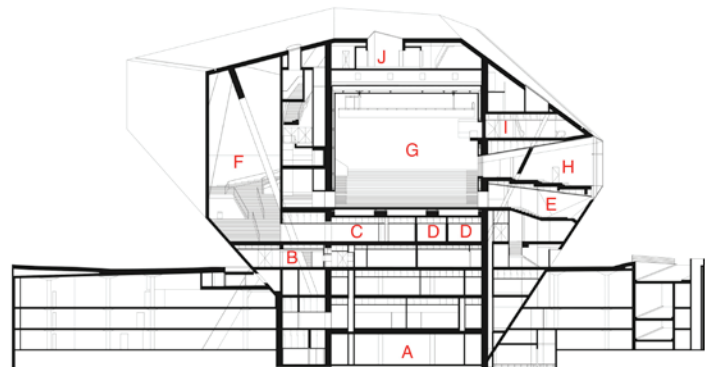
As secções que ilustram o edifício construído ratificam as poucas alterações relativas ao anteprojeto (K193, K194). Como mencionado, a estrutura é predominantemente de concreto armado, ainda que as duas salas de concertos e parte da cobertura seja de estrutura de aço. A Casa da Música apresenta nove pavimentos funcionais, a saber: terceiro subsolo (-15.015), segundo subsolo (-9.405), primeiro subsolo (-4.29), térreo (+0.00), primeiro pavimento (+3.96), segundo pavimento (+8.20), terceiro pavimento (+12.34), quarto pavimento (+15.00), quinto pavimento (+19.14), sexto pavimento (+22.40), sétimo pavimento (+28.130), oitavo pavimento (+30.855) e nono pavimento (+34.155). O edifício mede exatos 40 metros de altura.

As elevações representam pequenas alterações relativas à geometria das aberturas. Também aparece nos desenhos a ondulação das



A. ENSAIO B. DESCARGA C. ADMINISTRAÇÃO D. CAMARIM E. RECEPÇÃO F. BAR
G. FOYER NASCENTE H. FOYER POENTE I. SALA SUGGIA J. BAR SUSPENSO
K. RESTAURANTE L. TERRAÇO

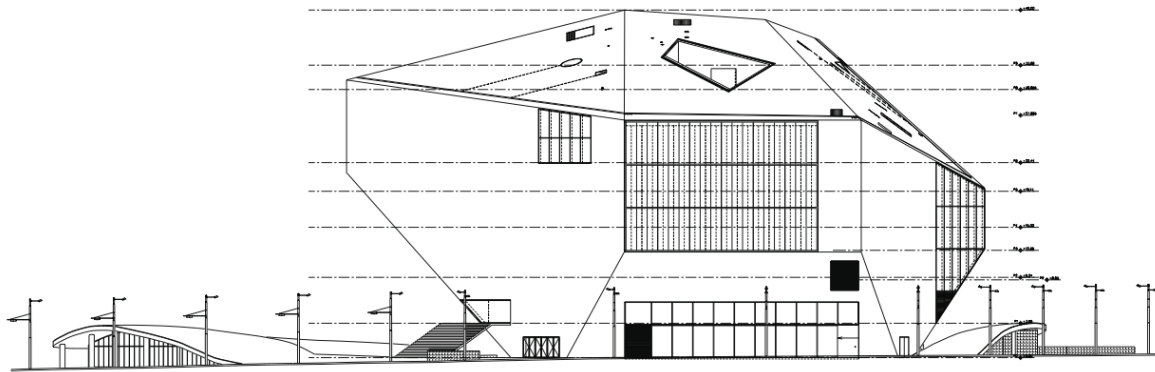
K193. Corte longitudinal. Projeto construído.



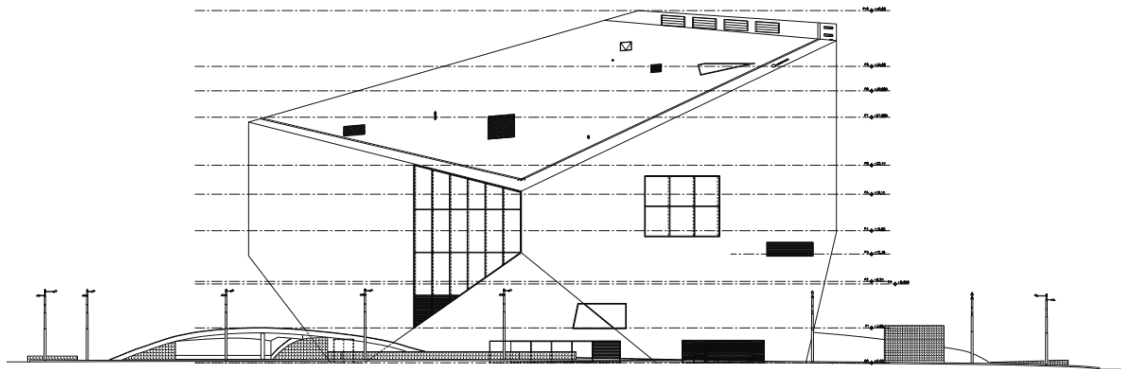
A. MAQUINÁRIO B. CAFÉ C. RECEPÇÃO D. ENSAIO E. FOYER/ESCADARIA
NORDESTE F. FOYER/ESCADARIA SUDOESTE G. SALA SUGGIA H. CYBERMUSIC
I. SALA LARANJA J. TERRAÇO

K194. Corte transversal. Projeto construído.

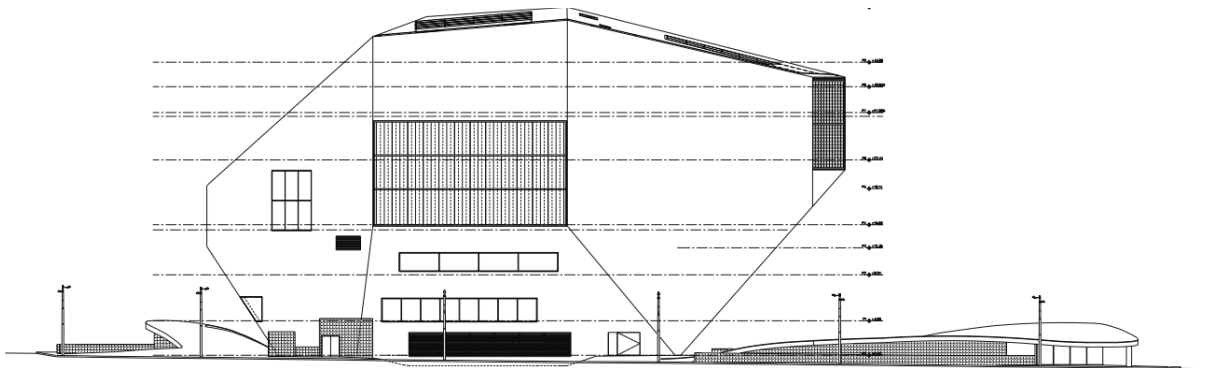
esquinas que abrigam as duas lojas, principal alteração compositiva. Na fachada sudeste observa-se que a aresta inferior da janela da sala *vip* tornou-se horizontal se comparada ao desenho de anteprojecto (K195). Na nordeste, foi alterada a proporção da janela em fita central e algumas portas presentes no térreo foram unificadas (K196). Nesta mesma elevação, percebe-se que o plano da cobertura ganhou mais perfurações. Na noroeste, praticamente não houve alterações, ainda que se perceba sutil ajuste de proporção no plano referente ao auditório secundário, à direita do desenho (K197). Na sudoeste, tanto a entrada principal do edifício quanto a do café dos músicos tornaram-se mais baixas (K198).



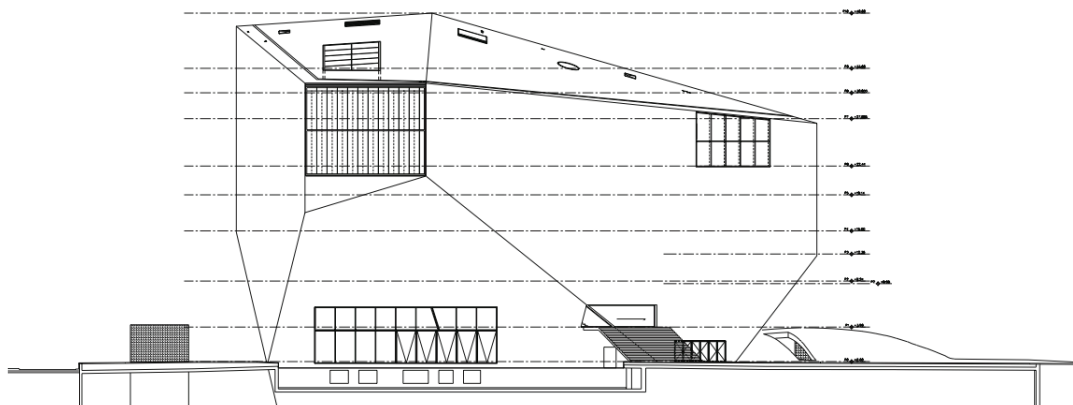
K195. Fachada sudeste. Projeto construído.



K196. Fachada nordeste. Projeto construído.



K197. Fachada noroeste. Projeto construído.



K198. Fachada sudoeste. Projeto construído.

2000	Janeiro	Início da primeira fase: estacionamento Amostras de azulejos do Porto e possíveis revestimentos internos.
	Março	Reunião específica sobre os revestimentos internos.
	Maio	Livro “Estudo Interiores” e reunião com a Porto 2001.
	Agosto	Livro “Esquema de Cores e Materiais”.
	Outubro	Brochura para apresentação a Porto 2001, com Musikverein de Viena na capa.
	Novembro	Reuniões com a Porto 2001.
2001	Janeiro	Construção dos pilares do estacionamento, no terceiro subsolo.
	Março	Construção do segundo nível de estacionamento, independente da Casa.
	Maio	Construção do primeiro nível de estacionamento.
	Outubro	Entrega segunda parte dos desenhos executivos.
	Novembro	Início segunda fase: estrutura principal. Concretado protótipo das paredes inclinadas.
	Dezembro	Exposição/evento na obra, no ano novo. Estacionamento e paredes inclinadas da base.
2002	Janeiro	Desenhos preliminares das cortinas realizados pelo escritório Inside/Outside. Obra se torna lenta por seis meses, devido a discussão técnica de como segurar as paredes inclinadas, dando fôlego ao processo de desenvolvimento das duas etapas finais de desenhos executivos.
	Agosto	Obra reinicia. Primeiros sinais do edifício acima do tapume.
2003	Março	Primeiros protótipos das cortinas foram tecidos.
	Junho	Finalização do poliedro, sem revestimentos, e celebração do primeiro concerto, no interior da sala principal, ainda bruta.
	Agosto	Pausa de seis meses na obra. Rem Koolhaas reúne todas as equipes do OMA e pede para que a diretriz dos revestimentos se torne característica do Porto. Mais concreto aparente e menos revestimento nos interiores, foi sugerido.
2004	Janeiro	Início da terceira fase: instalações e fechamentos. Novo livro de materiais. Vidro ondulado começa a ser instalado.
	Fevereiro	Vidros planos.
	Maio	Brochura Inside/Outside com definição das cortinas.
	Junho	Início da preparação do forro dourado da sala principal.
	Julho	Início da pintura dos azulejos destinados a sala vip.
	Outubro	Início da quarta fase: acabamentos e revestimentos. Revestimento do teto do auditório principal.
	Novembro	Revestimento das paredes do auditório principal.
	Dezembro	Finalização revestimento dourado. Revestimento do terraço.
2005	Janeiro	Revestimento <i>cybermusic</i> , sala renascença.
	Fevereiro	Revestimento sala vip.
	Abril	Inauguração do edifício, no dia 15.

6. APRECIÇÃO

Demandando a rotunda pelo leste, na esquina com a Avenida França, é o testemunho da estação de bondes que comparece em primeiro plano ao lado de três sobrados contíguos (K199). A estação cedeu lugar para a Casa, ainda que não tenha perdido a elegância, antes pelo traje que pela postura. Esta sorrateiramente esconde-se detrás do tecido, apresentando plano oblíquo que parece completar uma sinuosidade nunca de fato alcançada na rótula. Dubiamente bipartite parece a elevação do ícone porque o escorço por vezes esconde linhas. A base do monumento também é plano abatido, que irrompe do chão e limita-se visualmente pela altura do sobrado da esquina, hoje um banco. O verde filigranado das árvores formata túnel até o terreiro. O azul chapado do céu acentua a obliquidade das arestas do monólito branco em reverberação do contexto.

Mais de perto, na esquina com a Rua de 5 de Outubro, abre-se o terreiro em perspectiva com uma quina dobrada (K200). Sobrados compõem ao fundo, na Boavista, um tecido mais ou menos homogêneo que contrasta com o poliedro isento em primeiro plano. Agora, observa-se maior grandiloquência da rocha branca, ainda que as três grandes aberturas pareçam desmaterializar sua ambígua compacidade. A composição aparentemente indisciplinada da Casa contrasta deliberadamente com a composição disciplinada do sobrado da esquina. Entre os dois objetos também contrasta o desenho dos elementos de arquitetura, que embora cumpram papéis semelhantes, caracterizam coordenadas temporais distintas em termos de linguagem: o cunhal vira linha, a janela vira plano. Um quadrado, um retângulo e um trapézio da Casa se contrapõem aos três retângulos verticais do plano nobre do sobrado. O quadrado é especial, feito abstração de cortina, expondo detrás uma outra cortina, que abstrai azulejo e encerra a sala dourada.

No sentido oposto, caracteriza-se outro monumento na rotunda, este tanto pelo traje quanto pela postura (K201). Mais uma vez, a Casa sorrateiramente esconde-se no final da perspectiva, em escala diminuta, parecendo compor uma continuidade nunca de fato obtida na rótula. Entre ambos os monumentos posta-se um edifício ordinário,

K199. Vista a partir da esquina da Avenida França com a rotunda. Antiga estação de bondes à direita.

K200. Vista a partir da esquina da Rua de 5 de Outubro. Casa, sobrado e tecido.





K201. Vista a partir da rotunda pelo sul. Tabernáculo Batista à esquerda.

K202. Vista a partir da esquina da Avenida da Boavista. Edifício da EDP ao fundo.



K203. Vista a partir da Avenida da Boavista. Coadjuvante.



residencial, composto disciplinadamente por perfurações regulares. Análogo a este, o alçado da Casa configura-se tripartite nesta vista. O plano abatido que irrompe do terreiro corresponde à base rusticada do edifício ordinário. O plano translúcido e tripartido do plano nobre do monumento corresponde ao corpo opaco e tripartido do plano nobre do edifício ordinário. A face oblíqua que recobre o ícone corresponde ao telhado inclinado que encerra o edifício ordinário.

Mais à frente, já na esquina com a Boavista, o monumento valoriza-se por outro edifício, não tão ordinário, ao fundo: ordinário antes por sua forma que por seu conteúdo (K202). A Casa sempre mostra-se *parlante* a partir da rotunda, fazendo jus à promessa de caracterizar um edifício público neste contexto específico. Nesta vista descobre-se o adro e a escadaria postada oblíqua no terreiro, elementos substantivos de caracterização programática. Ainda assim, principalmente à noite, a escadaria recorda entrada de nave espacial, conferindo

enigmaticamente novos adjetivos a um programa tradicional, qual ícone. Vê-se que o limite da dobra sinuosa da quina confunde-se com o limite superior do pilotis do edifício não tão ordinário. Também, que as estrias horizontais do meteoro guardam relações com as placas horizontais deixadas à mostra no edifício não tão ordinário. E que, no outro sentido, a ondulação vertical da cortina de vidro do cristal encontra eco no *brise* do edifício não tão ordinário.

Pela Boavista, mais uma vez o ícone esconde-se, agora atrás da face não tão ordinária do edifício não tão ordinário (K203). Nesta vista, destaca-se a dobra do terreiro, análoga ao pilotis recessivo do edifício não tão ordinário: duas maneiras de configurar o rés do chão. Aqui a dobra pretende-se de hoje, distorcida, e o pilotis distingue-se desta apesar de não ser tão de ontem, o qual neste caso ratifica uma tradição. No final da perspectiva, por cima da massa verde assinala-se verticalmente o centro da rotunda e a finalização do eixo, sendo de coadjuvante a postura da Casa. Esta parece pequena, com uma janela no topo, contrapondo o prisma puro de mármore e



K204. Vista a partir da Avenida da Boavista. Protagonista.



K205. Vista a partir da Rua de 5 de Outubro. A Casa e a colcha de retalhos.



K206. Vista a partir da esquina da Rua de 5 de Outubro com Vanzeleres.

seu rasgo vertical. Este edifício não tão ordinário, pela postura e pelo traje, tem bastante de protótipo e um pouco de monumento, acorde a natureza do programa e a seu papel neste contexto específico: ele veio a calhar para a valorização da Casa.

Mais perto, o poliedro branco assenta-se ambigualmente na dobra, com muito azul acima para valorizá-lo (K204). Mais uma vez, três planos de vidro esverdeado compõem o alçado, entretanto agora o que se destaca é quadrado e bipartido horizontalmente, descortinando o rio dourado e encerrando a sala avermelhada. Por outro lado, os que encerram as salas dourada e azulada configuram-se trapézios, pelo escorço. Nesta perspectiva, toda a medida grandeza do ícone apresenta-se arbitrariamente multiface ao contexto. Placa e prisma, irregulares,

aqui configuram um edifício que pretende simbolizar uma cultura europeia e portuguesa no século XXI, através da interpretação do arquiteto holandês que no início queria ser arquiteto brasileiro. Placa e prismas, regulares, caracterizaram o edifício mais representativo da democracia brasileira décadas antes, através da interpretação do arquiteto brasileiro que no início queria ser arquiteto francês.

Pela 5 de Outubro, a Casa parece camuflar-se no final da colcha de retalhos, com a aresta superior arrematando diagonalmente a perspectiva (K205). Destaca-se o grande plano de cobertura enviesado, que pelo escorço parece losango distorcido. Somente uma abertura compõe esta vista do monumento, configurada como plano trapezoidal translúcido em continuidade com plano heptagonal opaco. Ao lado da Casa, posiciona-se outra dobra na praça. Ao fundo, tem-se o verde da rotunda que nesta perspectiva alinha-se visualmente com a base do poliedro, e o azul do céu que mais uma vez valoriza a silhueta.

Mais à frente, a Casa apresenta-se volumetricamente, expondo sua face norte, hexagonal (K206). Além do retângulo central que encerra a perfuração concernente a Sala Renascença, outros retângulos alongados colam-se no rosto como remendos. Estes configuram-se como buracos tradicionais, contrapostos ao plano trapezoidal neoplástico da face adjacente. Contudo, um deles é ambíguo por sua situação, entre a citada face hexagonal e a triangular adjacente, expondo uma contradição entre estrutura e fechamento: a aresta oblíqua que corta a janela em diagonal está presente como testemunha desta complexidade, materializada em elemento retórico. A disposição aparentemente aleatória dos retângulos simboliza tanto liberdade quanto pragmatismo na composição das fachadas, como ensina o arquiteto ícone português: em sua escola de arquitetura do Porto alude ao casario ribeirinho, numa apropriação contextual que ratifica uma aparente arbitrariedade. De fato, nesta instância da Casa as aberturas são colocadas onde “se precisa”, não necessariamente onde “fica bem”. Para determinar onde ficaria bem se necessitaria de um compromisso estilístico que aqui não ficaria bem pois, afinal, pretendia-se gravar



K207. Vista a partir da Rua Vanzeleres. Edifício da EDP à direita.



K208. Vista a partir da esquina da Rua Vanzeleres com Ofélia Diogo da Costa. O ícone e o monumento.

uma coordenada temporal distintiva neste monólito, interpretada formalmente em fragmentação e distorção. Ainda assim, o arquiteto ícone tentou fazer da rocha também uma Casa Portuguesa, atentando subliminarmente para o que cantava a fadista ícone: algumas paredes caiadas, uns azulejos, e uma atmosfera tanto poética quanto chã.

Pela Vanzeleres, mais uma vez o edifício não tão ordinário comparece, expondo uma parte mais ordinária, pela repetição horizontal (K207). A Casa esconde-se atrás da quina opaca do edifício não tão ordinário, desvelando um retângulo, quase quadrado, da Renascença e apontando para o leão sobre a águia na rotunda. Verde e azul compõem fundo para destaque das figuras do ícone e do monumento. A marcação horizontal do edifício não tão ordinário é estriada como a Casa, e esta visualmente entende-se como continuidade em concreto do cunhal de mármore daquele.

Pouco a frente, na esquina com a Ofélia Diogo da Costa, o cristal lapida-se, mais uma vez com muito azul para valorizá-lo (K208). Aqui ele é garboso, ascensional, orientando uma de suas cortinas de cristal para o Porto. O marco vertical da rotunda complementa uma paridade: ícone e monumento. Relações de equilíbrio também interpretam-se da análise da composição das aberturas, sobretudo entre a da Caixa de Sapatos e a da Sala Renascença, como também entre as fitas esburacadas em ambas as faces poligonais.

Pela Mouzinho de Albuquerque, a Casa timidamente apresenta-se como ícone no parque, por cima do cinturão (K209). A perspectiva ilustra paridade entre o coroamento trapezoidal do ícone e a base trapezoidal do monumento; entre o corpo de estrias verticais da Caixa de Sapatos e o corpo de estrias horizontais do monumento; entre o esverdeado translúcido e abstrato da cortina e o esverdeado opaco e figurativo do monumento; entre o branco liso da pedra artificial e o rosa apicado da pedra natural. Enfim, entre o monumento que celebra uma condição cultural presente e o monumento que rememora uma situação histórica passada.



K209. Vista a partir da praça Mouzinho de Albuquerque. O monumento e o ícone.



K210. Um herói e a Casa.

K211. O leão e a Casa.

K212. As cariátides e a Casa.

K213. A contexto e a Casa.

O destino da Casa ainda guarda o curso de imprevisíveis veredas, típico da fortuna da grande arte. Ainda na rotunda, um dos heróis da guerra peninsular guarnece quem está olhando para ele, na subtração feita losango distorcido (K210). Por outro lado, um dos vértices da Casa aponta para o leão de costas, assente sobre coluna que parece levitar acima da massa verde (K211). A partir do cemitério, as cariátides de Brasília testemunham a Casa escondendo-se atrás dos telhados, ao mesmo tempo abstraíndo-os e distorcendo-os (K212). A Casa sedimenta uma fragmentação contextual como resposta à cidade através da lobotomia: o invólucro que promove sutis relações algumas pistas oferece sobre os traumas que caracterizam o interior do monólito. Externamente, ela guarda um orgulho na modéstia, com um pouco de ambivalência, é verdade (K213).

No interior, o monólito faz-se labirinto de sendas que restringem-se e dilatam-se, conduzindo a espaços ecléticamente caracterizados por forração colorida. O *foyer* e a escadaria rememoram-se já na entrada como elementos substantivos de caracterização programática, postados lateralmente porque assim sugere uma composição de fim de século (K214). Também, a forma e materialidade dos elementos de arquitetura conferem outros adjetivos para esta Casa que se pretendia local mas, ao mesmo tempo, metropolitana como sempre perseguiu Koolhaas. O piso metálico é um grande pano de chão modernamente filigranado; o guarda corpo é plano translúcido na escadaria, ou linhas opacas saindo do concreto; o pórtico acima do segundo patamar é a própria caixa de sapatos menor, com inscrições gravadas sutilmente



K214. Foyer/escadaria. Espaço característico.



K215. Túnel. Uma odisséia no espaço.

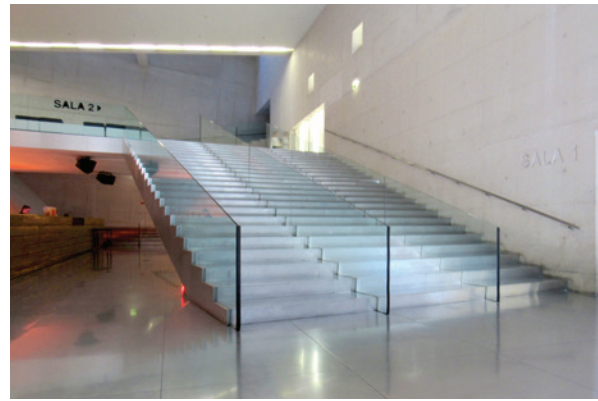
- sala 1 e sala 2 -, e duas linhas brancas para acentuar sua obliquidade no vazio; vigas também postam-se oblíquas e reiteram diagonais, soltas no espaço como se fossem espadas entrecruzando os vazios de um corpo; o baixo relevo que denomina a Casa imprime no concreto uma mensagem denotativa para todos entenderem, sem serifa porque de hoje, conquanto seja sublinhada como serifa pelas aberturas no plano de concreto, por baixo. De fato, neste interstício entre a pele e os órgãos do corpo, materializa-se uma deliberada contradição entre interior e exterior, onde reverberam lições de Quatremère, Le Corbusier, Costa e Venturi, distorcendo o espaço social distintivo instaurado por Garnier.

Adjacente, o túnel transversal guarda proporção mais doméstica, em que alumínios, lisos ou filigranados, junto com faixas de luz caracterizam uma atmosfera de nave espacial, recordando em termos extra disciplinares a odisséia imaginada por Kubrick e Clarke para 2001 (K215). Em termos disciplinares, dois monólitos assinalam o vestíbulo como elementos retóricos, um cilíndrico de pé e um trapezoidal abatido, com inscrições que rememoram as pessoas contribuintes para construção deste monumento imaginado por Koolhaas como ícone da Capital Europeia da Cultura de 2001. Antes, quatro colunas no vestíbulo palaciano renascentista, depois, quatro árvores em uma sala doméstica modernista, agora o vestíbulo da Casa ratifica uma linhagem erudita, explorado o tema colunar como classificação na abrangente hierarquia entre monumento e edifício ordinário. Ao lado do *garderobe*, abaixo da escadaria, configura-se espaço para experiências com música digital, cuja imagética computacional acentua o caráter de um monumento do presente para o futuro, com muitos olhos no passado para quem “quer” ver. Como em qualquer casa, há sempre algum lugar para se fazer sala para os convidados, e este plano não tão nobre da Casa serve justamente para isso. Apesar da clausura da nave espacial, as luzes do início e fim do túnel revelam um Porto ainda tradicional, simbolizando uma continuidade neste caso bem vinda entre a Casa e a cidade.

No patamar da escadaria nordeste, tem-se a mesma ambiência do túnel da nave espacial, ainda que a carga dramática da iluminação não seja tão preponderante (K216). Reiteram-se tridimensionalmente triângulos, trapézios e losangos, recordando os motivos planimétri-



K216. Foyer/escadaria nordeste. Escher.



K217. Foyer/escadaria sudoeste. Garnier.

cos geradores do objeto. À direita, conferindo luz no fim do túnel/escadaria, configura-se a janela contraditória, com aresta que a corta obliquamente, semelhante a da entrada da nave espacial. O guarda corpo, plano de vidro sem moldura, reflete tanto a luz natural que vem da cidade quanto a luz artificial que vem da Casa, agora faixas brancas verticais quase paralelas aos limites das placas do forro. O corrimão que sai do concreto é aditivo, como linha contínua intercalada com linhas perpendiculares que irrompem da pedra branca. O corrimão que entra no alumínio é subtrativo, mas também entende-se como linha que infiltra-se na parede iluminada como mais um vetor diagonal da composição. Na chegada da escadaria, posta-se mais um monólito abatido, especial por sua orientação antes que por sua forma, assinalando a chegada a mais um vestíbulo. Gira-se da escadaria, atenta-se para o monólito e entra-se em outro túnel do labirinto. Toda esta *mise-en-scène* giratória não é de hoje, mas talvez a maneira da composição e o desenho dos elementos sim.

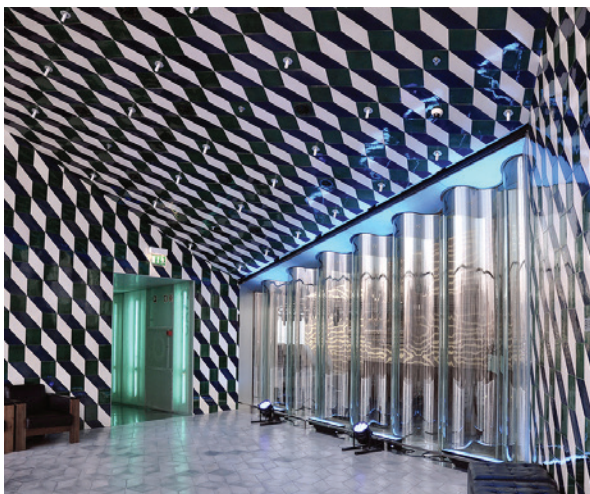
Por sua vez, no patamar da escadaria sudoeste, conquanto apresente a mesma materialidade, a composição adquire outra caracterização, pela maior altura, predomínio do branco pétreo e por um maior sentido axial (K217). Enquanto aquela escadaria é de Escher, esta segue sendo de Garnier. Por baixo desta, configura-se acesso aos bares, em luz laranja, cada qual com sua caracterização: um mais de passagem, aqui no patamar, e outro mais de permanência, adiante à direita. A linha de alumínio na rocha é absolutamente paralela às arestas de vidro dos três guarda corpos, entretanto oblíqua ao faixo de luz que assinala a aresta do prisma puro superior. A pseudo este-reotomia da rocha branca tem pequenos pontos gravados, dispostos regularmente. Deste modo, o instante também recorda uma tradição visual cara a Koolhaas, em composição de pontos, linhas e planos no espaço, materializados pelos elementos de arquitetura. Articula-se na borda da escadaria o plano de vidro, centímetros para dentro, porque assim determina esta tradição estética codificada em arquitetura: a articulação virou ornamento. No próximo patamar, acessa-se à direita a Sala Dourada, em luz branca qual a linha do pórtico; no último lanço da escadaria, mais acima, também à direita, adentra-se em mais uma vereda, sem luz, do diagrama transformado em aventura arquitetônica riscado por Koolhaas e Romero.



No *Foyer* Nascente descortina-se a rotunda, espaço intersticial verticalizado onde se avista o início deste passeio (K218). Elementos de contraventamento conferem notas horizontais ao espaço, paralelas ou em “X”, espécie de cobertura desmaterializada. Encerrando a caixa de sapatos, cortina de linhas também em “X”, escura, posta-se atrás da outra cortina, vítrea. Do lado oposto, o vidro ondulado fragmenta em notas verticais uma vista do Porto, destacando o sobrado da esquina e a construção que abriga o Consulado do Brasil, edifício quase ordinário de vidro plano, na esquina com a Avenida França.



Já no interior da caixa, exhibe-se a exuberância da douração pixelada, assinalando uma coordenada temporal específica pela distorção de um tema substantivamente disciplinar (K219). Trapézios coloridos pontuam os planos amarelos de fechamento da sala como pedras incrustadas feito trabalho cosmatesco. Os poucos balcões constroem quem aí está, fazendo crer que a Casa foi construída para todos. Neste sentido, ao fundo endereçam-se signos para a cidade de um edifício público imaginado para o público, atrás da cortina vítrea que também traz a cidade para dentro. Cita-se figurativamente o órgão de tubos como elemento substantivo de caracterização programática. O interior desta caixa de sapatos hiper estética, que pela sensualidade mais parece de Pandora, contradiz o aspecto de orgulhosa modéstia do exterior. De fato, a sala doméstica da Y2K monumentaliza-se aqui em sala musical palaciana, para atender a distintos requisitos de caracterização programática frente a um novo contexto. Aquele diagrama persistiu pela consistência de sua estrutura formal, adequada tanto àquela casa que nunca foi quanto a esta Casa que acabou sendo.

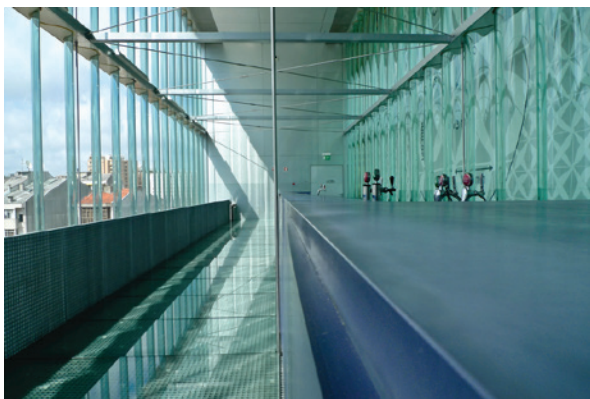


K218. Foyer nascente. Sobrado e Consulado do Brasil atrás da cortina de vidro.

K219. Sala Suggia. Caixa de Pandora.

K220. Sala Renascença. Ilusão de prisma.

Por sua vez, a Sala Renascença expõe ilusões de tema geométrico losangular, correspondendo a um distinto arbítrio iconográfico no monumento eclético (K220). Esta ambígua subtração em *poché* explora o tema azulejar como simples vestimenta alusiva, em tom que beira ironia devido à literalidade. Pela obliquidade das paredes, os mesmos paralelepípedos da Sala Árabe em Sintra, lá comportados e contrapostos a uma contundente caiação, cá confundem-se barrocammente em parede e teto: distorcem-se visualmente para caracterizar uma sala também temática, mas de seu tempo. O chão é um pouco mais prosaico, e mais cúbico, contraponto cinza do azul, verde e branco parietais. Camada vítrea dupla encerra no vácuo a Sala Dourada: veios áureos expostos ainda mais distorcidos



K221. *Cybermusic*. Prisma propriamente dito.

K222. Auditório secundário. Um vermelho italiano.

K223. Bar suspenso. Trama.

por trás de uma transparência. Um azul ondulado acima da janela contrapõe-se a um verde linear adjacente à porta feita buraco sem arremate. Além dos forros, alguns assentos assinalam um calculado luxo na sala, postados nas laterais, com couro preto, madeira escura e algum *capitonet*. Em Sintra era uma fonte, postada no centro, assinalando uma natureza mourisca. Nestes fragmentos programaticamente especiais da Casa, ocos do ícone, esquece-se a nave espacial para recordar um pouco a disciplina.

Adiante, na *Cybermusic*, substitui-se ilusão de prisma por prisma propriamente dito: pequenas pirâmides verdes pontuando a parede e o teto (K221). Despe-se o concreto para otimização acústica e valorização da tridimensionalidade da roupa, contraponto de liso com rugoso, de cinza com verde. Encerra-se a subtração com vidro plano por fora e ondulado por dentro. Mais um apoio infletido isenta-se, assinalando um pseudo vestibulo na continuidade da circulação, em cota superior ao espaço de uso propriamente dito. Na sala temática adjacente, azul e verde completavam-se no azulejo e na lâmpada. Nesta aqui, complementam-se pela espuma emborrachada e pelo céu. De fato, a necessidade de performance acústica neste caso é desculpa para uma vestimenta mais despojada, ainda que bastante estética, adequada com o tipo de música ensaiada nesta sala da Casa.

O interior da caixa de sapatos menor é vermelho como sugere uma tradição italiana, conquanto o desenho dos elementos de arquitetura assinale a caracterização de um monumento de hoje (K222). Nada exuberante como sua correspondente dourada, a sala secundária veste-se de placas de madeira pontuadas, retangulares: não trata-se de uma variante em escala menor como a sala secundária do Musikverein. A cortina é rendilhada, transformando em luz difusa o entardecer dourado do Porto, que desvela diferentes tons de vermelho em uma das paredes. Palco e poltronas são móveis, escuras como o piso, atendendo a diferentes configurações programáticas. O espaço ascende no sentido da janela quadrada, orientada para o encontro do rio dourado com o mar.

Adiante, no interstício suspenso, multiplicam-se linhas em variadas direções através dos vidros ondulados e planos (K223). A trama em “X” acima confere escala humana ao espaço e corresponde a trama em “X” da cortina de pano, agora clara porque posicionada em distinta orientação solar. Sabe-se que a trama de Blaisse é abstração de motivo geométrico azulejar, deslocando pelo menos a imagem deste elemento distintivo da cidade para informar que trata-se de uma Casa



K224. Sala VIP. Azulejo, poltrona e monólito.



K225. Terraço. O monumento.

realmente portuguesa. A estrutura de linhas atirantadas divide o ambiente em dois, absolutamente alinhada com a intersecção das linhas diagonais dos quadrados acima: no ponto central da trama em “X”. O chão e o guarda corpo são filigranados em micro quadrados, conferindo mais linhas à composição e dotando o espaço de um sentido ainda mais imaterial. Aqui a caracterização recorda antes a máquina do que a disciplina, pela explicitação de um arrojo estrutural, conquanto a máquina já faça parte, há bastante tempo, da disciplina. A partir de dentro, observa-se a fragmentação e distorção aparente dos elementos do contexto, através da cortina ondulada. A partir de fora, mais flamejante à noite, este interstício endereça para a cidade os signos de uma arquitetura metropolitana.

Na sala *vip* entrelaçam-se diretamente Portugal e Holanda nesta outra sala temática do monumento dedicado ao Porto e Rotterdam (K224). Molduras em fitas abstratas limitam triângulos, losangos e trapézios na azulejaria, recordando àqueles que leram atentamente o projeto os temas geométricos geradores. Dentro destes planos, réplicas de temas figurativos de ambos os países assinalam, guardada ironia distintiva do autor, a caracterização de um monumento representativo de duas cidades enquanto capitais europeias da cultura de 2001. Poltronas Luís XV participam deste comentário denotativo e colagista da Casa, fazendo jus à caracterização de uma sala formal ainda que despojada de tom discursivo. A estratégia de caracterização recorda a de Kubrick e Clarke na odisseia espacial de 2001, observado o contraste entre piso luminoso e mobiliário tradicional presente naquele quarto onde um monólito figurava como elemento simbólico e memorável. Daqui avista-se o quase monólito que assinala o centro geométrico da rotunda, elemento

simbólico e memorável deste contexto específico.

No terraço, mais uma vez faz-se onipresente a cidade, destacado o leão sobre a águia pontuando o céu (K225). O labirinto, deambulação por volta da caixa de sapatos, finaliza-se com ares pop através de um xadrez preto e branco. A Casa simula, em última análise, uma experiência urbana internalizada, um roteiro crítico paranoico cujas cenas caracterizam-se por distintas demandas simbólicas e iconográficas sem nexos aparente na edição final. Kooolhaas compõe uma *cadenza*, quase uma fantasia, sobre um tema de Le Corbusier: expelem-se os órgãos de dentro do prisma puro e unifica-se o corpo resultante com uma pele facetada que responde física e simbolicamente a um programa relativo a um contexto. Esta aventura arquitetônica,

reverberação também de Loos pela sensualidade das vestimentas e pela complexidade dos níveis, termina em cima da Casa apontando para uma vista longínqua, não emoldurada como em Savoye, mas deliberadamente direcionada para o marco que simboliza uma memória deste contexto. Por outro lado, a *promenade* não precisa ser tão arquitetônica, basta chegar neste *terrace* pelo equipamento mecânico fetichizado por Koolhaas como materialização do cisma vertical. Ainda assim frui-se a escuridão antes da luz, como fez Oscar em Brasília: Rem teve a oportunidade indireta de tornar-se arquiteto brasileiro caracterizando um monumento em uma rotunda portuguesa, onde encontra-se, por uma ironia do destino, tanto um Shopping denominado Brasília quanto o próprio Consulado do Brasil.

Além do denso lastro disciplinar, a Casa carrega consigo rochas, cristais, meteoros, naves espaciais, monólitos, espadas, caixas de sapatos e de Pandora para caracterização de um edifício infletido a um programa e a um contexto em determinado tempo. Ícone, mas sobretudo monumento, parece inquestionável que ela cumpre seu papel de ser presença urbana extraordinária, pela posição, pela forma e pelo conteúdo.

Casa da Música, Porto [1999-2005]

OMA - Office for Metropolitan Architecture

Rem Koolhaas, Ellen van Loon

Arquitetos de projeto

Adrienne Fisher, Michelle Howard

Concurso

Rem Koolhaas, Fernando Romero Havaux, Isabel Silva, Barbara Wolff, Uwe Herlijn

Equipe

Isabel Silva, Uwe Herlijn, Nuno Rosado, Robert Choeff, Barbara Wolff, Stephan Griek, Govert Gerritsen, Saskia Simon, Thomas Duda, Christian von der Muelde, Rita Amado, Philip Koenen, Peter Müller, Krystian Keck, Eduarda Lima, Christoff Scholl, Alex de Jong, Alois Zierl, Olaf Hitz, Jorge Toscano, Duarte Santos, Nelson Carvalho, Stefanie Wandinger, Catarina Canas, Shadi Rahbaran, Chris van Duijn, Maria Baptista, André Cardoso, Paulo Costa, Ana Jacinto, Fabienne Louyot, Nicolas Firket, Christina Beaumont, Anna Little

Arquiteto local

ANC Arquitetos / Jorge Carvalho, Teresa Novais

Estrutura e equipamentos

Ove Arup & Partners - AFAssociados (coordenação) / Cecil Balmond, Rory McGowan (Arup) - Rui Furtado, Marco Carvalho (Afa)

Estrutura

Arup London - AFA Lda / Cecil Balmond, Rory McGowan, Asim Gaba, Toby Maclean, Andrew Winson, Rui Furtado, Rui Oliveira, Pedro Moás, Sérgio Vale, Sara Caetano, Jorge Carneiro, Filipe Ferreira, Diogo Vasconcelos

Equipamentos

Arup London - AFA Lda - RGA / Tim Thornton, Stefan Waldhauser, Dane Green, Dorothee Richter, António José Rodrigues Gomes, Joaquim Viseu, Luís Graça, Paulo Silva, Pedro Albuquerque, Isabel Sarmiento, Estevão Santana.

Incêndio

Arup fire / George Faller

Segurança

OHM/Gerisco

Acústica

TNO Eindhoven e Dorsser Blesgraaf / Renz van Luxemburg, Theo Raijmakers

Interiores, Cortinas

Inside Outside / Petra Blaisse, Peter Niessen, Marieke van den Heuvel,
Mathias Lehner

Cenografia

Ducks Scéno / Michel Cova, Stephan Abromeit, Aldo de Sousa

Fachadas

ARUP facades - ABT / Robert Jan van Santen, Rob Nijse

Cadeiras do Auditório

Maarten van Severen

Mobiliário

Daciano da Costa, António Sena da Silva, Leonor Álvares de Oliveira,
Fernando Távora

Cidade

Cidade das Artes, Rio de Janeiro

Christian de Portzamparc/ACDP, 2002-2013

Muitas vezes discutimos com arquitetos brasileiros essa herança: de Niemeyer, claro, e de Lucio Costa, Sérgio Bernardes, Reidy e a escola paulista. A moda para os criadores é pretender ser um inventor absoluto, sem antecessor. É verdade que querer seguir conscientemente um “estilo” representa um impasse total sobre a criação. Houve uma resposta ao sítio, ao programa, à estática, às técnicas locais, ao clima. E só senti que esse projeto era herdado dessa cultura quando já o havíamos feito... eu tinha me tornado brasileiro.

Christian de Portzamparc

1a. Convite

O encargo da Cidade das Artes, originalmente nomeada Cidade da Música do Rio de Janeiro, foi realizado através de convite direto no ano de 2002²⁵⁴. Em fevereiro, o Secretário de Cultura Ricardo Macieira e o Embaixador Raul Leite Pinheiro, ambos servidores do governo do então prefeito Cesar Maia, fizeram um primeiro contato com Portzamparc em Paris. Neste período os dois secretários estavam tratando do projeto de uma sala de exposições com Elisabeth de Portzamparc. Antes da reunião com Christian, haviam visitado a Cidade da Música de Paris e as obras da Filarmônica de Luxemburgo, que seria inaugurada somente em junho de 2005.

A construção de uma sala de ópera era uma das diretrizes da gestão de Maia, visto que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro já não oferecia estrutura adequada para receber espetáculos musicas de grande porte. Neste primeiro contato, a proposta era de se completar o conjunto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy em 1952, com uma casa de ópera que também abrigaria a sede da Orquestra Sinfônica Brasileira. Segundo o prefeito, entraves burocráticos com a instituição o fizeram desistir da construção no museu. Já Portzamparc alegou que haveria arquitetos brasileiros capazes de adaptar o projeto original de Reidy.

Um segundo contato foi efetuado por carta, no qual Christian foi questionado quanto ao seu conhecimento específico sobre salas de concerto. Surpreso, visto que já havia ocorrido a reunião pessoal em seu escritório, respondeu que naquele momento era reconhecido internacionalmente por projetos de obras desta natureza. De fato, Maia necessitava de uma chancela legal para realização imediata da obra, através da contratação de um arquiteto especialista de renome: a resposta de Portzamparc resolveu este impasse.

Três meses depois, por telefone, Macieira pediu que Christian se deslocasse o mais breve possível para o Rio de Janeiro. Combinaram uma visita para setembro, na qual viria também Bertrand Beau, arquiteto que participou do projeto da Cidade da Música de Paris. Na chegada, foram apresentados ao prefeito, que expôs sua ideia de criar o novo equipamento. Sobre o sítio, Maia limitou-se a informar que era um lugar importante, sem dar maiores detalhes. Após esta reunião, os arquitetos embarcaram em um helicóptero para sobrevoar o terreno.

254 As informações sobre o encargo, bem como grande parte do conteúdo deste capítulo foram pesquisados em PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9. Trata-se da publicação oficial sobre o edifício, contendo entrevistas com os principais participantes do projeto e execução da obra, bem como excelente material iconográfico. Agradeço a gentileza da arquiteta Ana Paula Pontes pelo envio de um exemplar deste livro como cortesia para elaboração desta tese. Ana Paula trabalhou no projeto da Cidade das Artes e na coordenação editorial do livro.

2a. Sítio

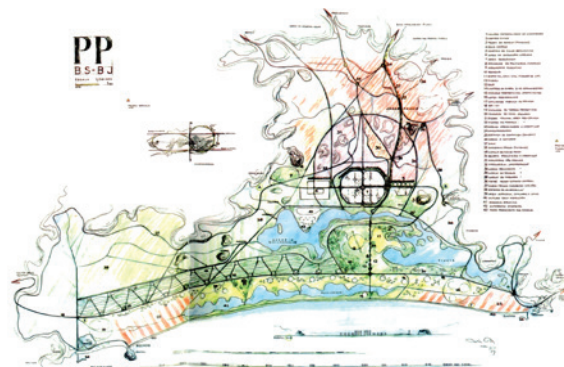
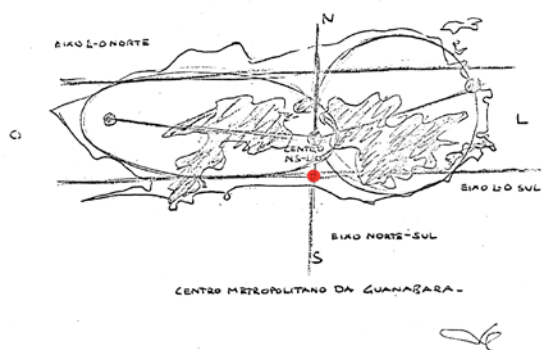
Christian relata o percurso e suas primeiras impressões:

Partimos em direção ao norte, subindo lentamente e contornando o Corcovado. Suspense... Percebíamos aos poucos que seguíamos em direção à planície da Barra da Tijuca. Esse imenso novo Rio que se estendeu por 14 km em vinte anos. Chegávamos ao local entre os dois eixos rodoviários, que eu reconhecia no chão. O grande triângulo chamado Cebolão... minha primeira reação foi achar quase *kitsch* essa localização, esse centro impossível circundado por alças de ligações rodoviárias. Porém, após refletir, a ideia de instalar um grande projeto cultural no meio dessa nova cidade que nasceu em vinte anos me pareceu uma ótima ideia. Era necessário um símbolo público na Barra.²⁵⁵

O sítio descrito localiza-se no cruzamento das atuais Avenida das Américas e Ayrton Senna, dois eixos estruturadores da urbanização da Barra da Tijuca, proposta originalmente por Lucio Costa em 1969, que foi parcialmente implantada. O primeiro eixo, leste-oeste, é paralelo ao mar e liga a Barra da Tijuca à zona sul da cidade, ao bairro Leblon. O segundo, norte-sul, conecta esta região oeste à norte, ao bairro Água Santa (P001). No risco original, o entroncamento descrito por Christian não tinha a importância que passou a ter, inicialmente previsto como simples cruzamento rodoviário, conquanto equipamentos de porte tenham sido sugeridos por Costa nas adjacências, como um museu, as instalações da Expo 72, o Departamento Estadual de Estradas e Rodagem e um aeroporto executivo²⁵⁶ (P002). O centro cívico e metropolitano ficaria mais ao norte, cujo acesso se daria pelo eixo norte-sul, ambientado com palmeiras imperiais. Com a descaracterização do plano concernente aos índices urbanísticos e equipamentos cívicos propostos, a Barra da Tijuca passou a ser regida pela predominância de condomínios residenciais fechados, ainda desprovida de uma identidade urbana consistente.

P001. Plano urbanístico para a Barra da Tijuca. Lúcio Costa, 1969. Cruzamento dos eixos.

P002. Plano urbanístico para a Barra da Tijuca. Lúcio Costa, 1969.



255 Idem, pg. 33.

256 Ver FERNANDES, Tatiana. **Barra da Tijuca (RJ), Plano Piloto, Legislação e Realidade: o processo de urbanização, ocupação e suas consequências ambientais.** In: *Revista VITAS - Visões Transdisciplinares sobre Ambiente e Sociedade*, Ano III, Nº 6, abril de 2013. Disponível em: www.uff.br/revistavitas. O plano de Lucio Costa encontra-se disponível no acervo pessoal do arquiteto no Instituto Antônio Carlos Jobim. Cópia deste pode ser acessado em: <http://www.jobim.org>.



Em sua implantação definitiva o cruzamento aumentou em escala, passando a denominar-se Trevo das Palmeiras, conhecido também como “Cebolão”, constituído por duas áreas triangulares (P003). No triângulo sul foi construído um terminal rodoviário, o Alvorada, inaugurado na década de 1980 e ampliado em 2013. No norte foi implantado um parque, do Trevo das Palmeiras, o qual Portzamparc conheceu nesta primeira visita, agora destinado à Cidade das Artes (P004). Trata-se de um triângulo isósceles, com dois lados de aproximadamente 450 metros e um de 600 metros, relativo à Avenida das Américas, totalizando cerca de 100.000 m² de área. Além do terminal rodoviário,



P003. Barra da Tijuca, início dos anos 1980. Trevo das Palmeiras.

P004. Barra da Tijuca, ano de 2004. Trevo das Palmeiras antes da construção da Cidade das Artes.

o entorno constitui-se por um hipermercado *Carrefour* a nordeste e pelo Bosque da Barra a noroeste, previsto originalmente como área de preservação permanente por Lucio. Ainda na porção nordeste encontram-se outros centros comerciais, principalmente *shopping centers*. Já na sul predominam residências isoladas, em contraponto com torres de apartamentos. No horizonte, o mar e as montanhas fecham as perspectivas, como observou Christian:



P005. Visita de Christian de Portzamparc ao sítio, sobre o montículo. Setembro de 2002.

De avião tudo fica muito óbvio, mas estávamos no chão, ali na grama, rodeados por automóveis, no meio desse lugar imenso chamado Cebolão, e só conseguíamos ver o topo de alguns prédios e os grandes centros comerciais. Não se via mais nada na paisagem, somente um mostuário monótono de engarrafamentos. Há cariocas que dizem que a Barra não existe. [...] Por acaso, uma espécie de anfiteatro, um monte de terra, tinha sido erguido ali, a 10 metros do chão. Subindo esse montículo, de repente tudo se dissipou: redescobrimos subitamente as distâncias, a planície, o mar e as linhas dançantes das montanhas: a cidade se tornava bela. Ficou evidente para mim que o grande local tinha que estar naquela altura. Para permanecer no Rio, era necessário ao menos que, a partir do edifício, se descortinasse a cidade inteira, as montanhas e o mar²⁵⁷ (P005).

257 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 35.

3a . Programa

Neste primeiro reconhecimento do sítio não havia programa detalhado, somente a diretriz de se construir uma sala de concertos transformável em sala de ópera. No segundo dia de visitas, a partir de uma reunião com o maestro da Orquestra Sinfônica do Brasil Yeruham Scharovsky, os requerimentos funcionais passaram a ficar mais delimitados.

A partir de tais diretrizes, Bertrand Beau esboçou um primeiro rascunho dos principais usos do equipamento, com a sala de concerto e ópera, sala de música de câmara e salas de ensaio. Uma das solicitações dos músicos era a inclusão de estúdios de ensino. Já por parte da prefeitura foi solicitada a inclusão de três salas de cinema, sala de artes, miateca, sala de música eletroacústica, sala de dança, restaurantes e bares (P006). Sendo assim, o programa previsto constituía-se da grande sala de concerto filarmônico e ópera, com 1800 lugares na primeira configuração e 1300 na segunda, sala de música de câmara com 500 lugares, sala eletroacústica com 180 lugares, administração, dez salas de ensaio, centro de ensino, três cinemas com 300 ou 150 lugares, miateca, restaurante, lojas, estacionamento e parque.²⁵⁸

Do ponto de vista representativo, o programa incluía a criação de um símbolo público, uma nova centralidade, já que o centro cívico e metropolitano imaginado por Costa não foi implantado. Portzamparc tinha clara esta diretriz:

[...] era preciso lhe dar uma presença forte e simples no local, como resposta ao rosário das torres e dos centros comerciais mais ou menos monótonos. A Cidade da Música devia ser um símbolo público e ao mesmo tempo um equipamento de altíssimo nível no meio musical. Era preciso rivalizar com os centros comerciais, mas eu também queria que a diversidade dos lugares e das salas do programa fosse perceptível, a fim de criar o símbolo de uma residência pública, aberta.²⁵⁹

Segundo o prefeito, a construção do novo equipamento visava promover o Rio a condição de metrópole globalizada:

É necessário dispor, ainda, de uma mensagem associada à cidade, uma marca de promoção urbana, estabelecendo o marketing das cidades para alcançar o desenvolvimento econômico, porque dentre os fatores positivos do esforço de venda externa da imagem de uma cidade estão seu prestígio, sua visibilidade, e a melhoria de sua infraestrutura urbana, associada a um compromisso com o meio ambiente e sua população. Assim, foi desenvolvida a política pública cultural da cidade do Rio de Janeiro. O governo municipal entende que no século XXI globalizado, uma cidade como o Rio, que aspira à condição de metrópole mundial, deve ter uma visão global e internacional, tanto no que se refere à sua gestão, quanto à sua

258 Dados constantes na obra supracitada, quando ainda denominada Cidade da Música do Rio de Janeiro. Algumas alterações programáticas foram realizadas no decorrer do processo de construção, as quais serão identificadas posteriormente.

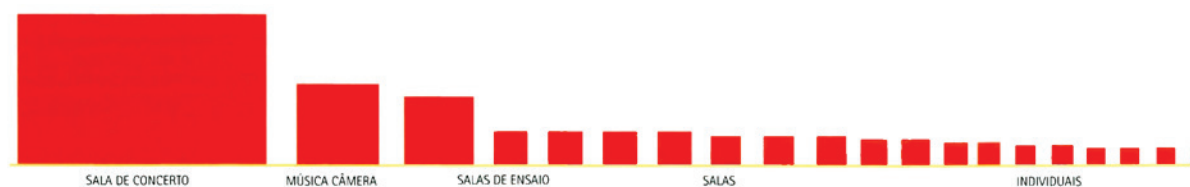
259 Idem, pg. 36.

estratégia. E a cultura tem, efetivamente, papel essencial. Sob essa diretriz foi implantada a Cidade da Música.²⁶⁰

Por sua vez, o secretário da cultura evidencia o intuito de se criar um novo ícone:

O equipamento agrega grande valor ao capital simbólico da cidade do Rio de Janeiro; garante a recuperação da centralidade cultural da cidade, não só em nível nacional, mas latino-americano e internacional; e que será o grande ícone arquitetônico da cidade, uma vez que esse ciclo de renovação não acontece há mais de 50 anos.²⁶¹

[...] Queria reforçar também um outro ponto, que eu também acho muito importante em relação à Cidade da Música. Os grandes pensadores contemporâneos discutem muito o que eles chamam de processo de “espetacularização das cidades”, ou seja, a construção de equipamentos urbanos de cultura, como é o caso da Cidade da Música, um novo ícone.²⁶²



P006. Esquema dimensional do programa, novembro de 2002.

260 Depoimento de Cesar Maia constante na obra supracitada. Além da Cidade da Música, Maia pretendia construir uma sede do museu Guggenheim na cidade, projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel. O prefeito daria continuidade a uma ideia aventada na gestão de seu antecessor, Luiz Paulo Conde, 1997-2000. O projeto nunca foi construído, mas em seu lugar Santiago Calatrava teve a oportunidade de erigir o Museu do Amanhã, anunciado em 2008 e inaugurado em 2015. Informações em: <http://www.forumpermanente.org>. Acesso em: abril de 2017.

261 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 21.

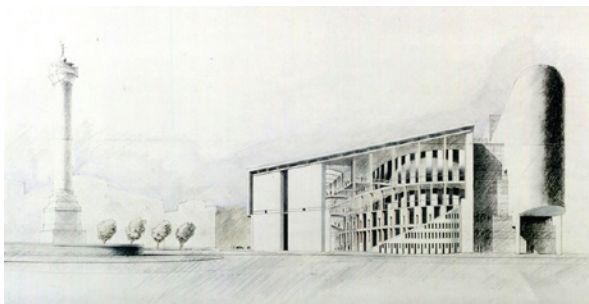
262 Ibidem, pg. 23.

2. PRECEDENTES

2a. Domésticos

Portzamparc havia se notabilizado pela construção de salas de concertos, com destaque para a Cidade da Música de Paris (1984-1995). Com programa de mesma natureza, pode-se elencar o Conservatório Erik Satie (1981-84), o projeto da Ópera da Bastilha (1983), ambos em Paris, e a Filarmônica de Luxemburgo (1997-2005), à época em construção. Outros antecedentes interessam, pela semelhança programática ou compositiva, como o projeto da Biblioteca de Québec (2000), citada como referência da Cidade das Artes por Christian.

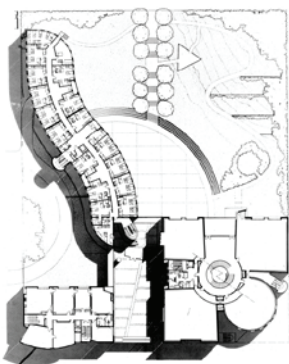
A Torre Verde (1971-74), Marne-la-Vallée, como visto, é um dos primeiros projetos construídos de Portzamparc, uma caixa d'água situada em entroncamento rodoviário. Em termos substantivos, rememora-se a Torre de Babel, conquanto a natureza do programa não demandasse tal tributo. Por sua vez, o Conservatório Erik Satie apresenta vocabulário pós moderno de referência historicista e composição fragmentada das fachadas: uma tentativa de contextualização literal. Esta sintaxe e vocabulário caracteriza boa parte da produção do arquiteto durante a década de 1980.



P007. Ópera da Bastilha. Paris. Christian de Portzamparc, 1983. Projeto.

Já o projeto de concurso para a Ópera da Bastilha apresenta relação mais sofisticada com o contexto, apesar da inevitável escala monumental imposta pelo extenso programa relativo ao tamanho do sítio (P007). Identifica-se uma dualidade entre opacidade e transparência, em que, dependendo do tipo de evento, a edificação poderia abrir-se ou fechar-se através de painéis móveis situados na fachada. Rua interna oblíqua serviria de *foyer*, espécie de “canyon”²⁶³, separando o auditório propriamente

dito do volume contendor do programa repetitivo. Em termos adjetivos, Christian buscava caracterizar um edifício realmente público através da porosidade e da transparência.



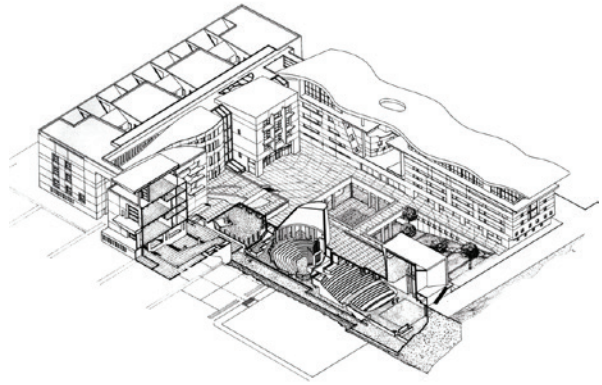
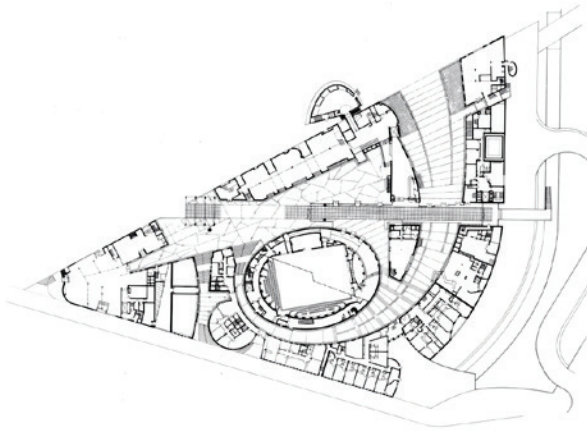
P008. Escola de Ballet da Ópera de Paris. Nanterre. Christian de Portzamparc, 1983-87.

A Escola de Ballet da Ópera de Paris (1983-87) tangencia o programa da Cidade das Artes, organizando-se a partir de volumes regulares destinados às salas de dança e por uma espécie de “cauda sinuosa” que abriga o alojamento dos estudantes (P008). Tais volumes ordenam-se perifericamente a partir de um átrio central, no qual uma escadaria articula os diferentes espaços ao redor. Portzamparc assinala que o edifício evoca movimento através de suas formas, atributo característico da dança²⁶⁴.

Já a Cidade da Música compõe-se por dois edifícios: o que abriga o auditório e o que abriga o conservatório. O primeiro, concebido como pequena cidade interiorizada, tem planta triangular, com uma barra

263 Do site Atelier Portzamparc. Disponível em: www.christiandeportzamparc.com/en/projects/opera-bastille/. Acesso em: abril de 2017.

264 Do site Atelier Portzamparc. Disponível em: www.christiandeportzamparc.com/en/projects/paris-opera-ballet-school. Acesso em: abril de 2017.

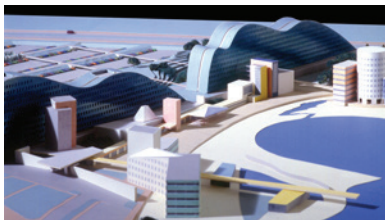


P009. Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995. Edifício principal, ala leste.

P010. Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1990. Edifício educacional, ala oeste.

perimetral regida por programa repetitivo. O centro da composição é elipsoidal, com diversos *foyers* circundando a sala de concertos (P009). Por outro lado, o edifício educacional organiza-se em “U”, com pátio interno de planta retangular e volume especialmente dedicado aos auditórios (P010).

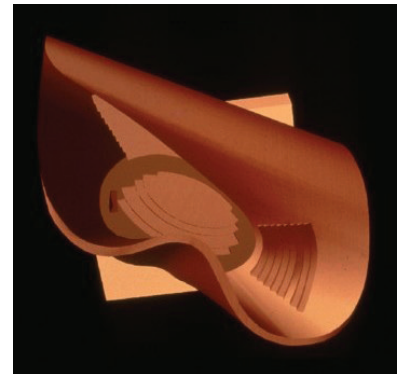
No projeto de concurso do Hotel das Américas (1988), destinado ao complexo da *Eurodisney* em Marne-la-Vallée, Christian confessa ter abstraído o desenho das montanhas do Rio de Janeiro para composição do bloco de apartamentos, que faria fundo para os diversos prismas coloridos da composição²⁶⁵ (P011). Por sua vez, na sede do banco *Crédit Lyonnais* no *Euralille* (1991-95), opera com uma forma incomum para uma torre corporativa, que indo ao encontro do que posteriormente seria conceituado como edifício icônico, “apresenta um efeito enigmático e flutuante, o qual muda do dia para a noite”; “um objeto a ponto de voar, mas no entanto imóvel”²⁶⁶ (P012). Neste sentido, o projeto do Centro de Congressos de Nara (1992) conteria uma sala de concertos em volume inteiramente curvilíneo, em abstração de concha ou superfície de Moebius²⁶⁷ (P013).



P011. Hotel das Américas (Eurodisney). Marne-la-Vallée. Christian de Portzamparc, 1988. Projeto.

P012. Sede do banco *Crédit Lyonnais*. Lille. Christian de Portzamparc, 1991-1995.

P013. Centro de Congressos de Nara. Christian de Portzamparc, 1992. Projeto.



265 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 40.

266 Do site Atelier Portzamparc. Disponível em: www.christiandeportzamparc.com/en/projects/credit-lyonnais-tower/. Acesso em: abril de 2017. Tradução livre.

267 Do site Atelier Portzamparc. Disponível em: www.christiandeportzamparc.com/en/projects/nara-centre-international-de-congres/. Acesso em: abril de 2017. Tradução livre.

P014. Museu de Seul. Christian de Portzamparc, 1995.



Da mesma época, destacam-se o Centro Cultural *Champs Libres* (1993-2006), Rennes, organizado com volumes sobre plataforma; a extensão do Centro de Convenções de Paris (1994-99), sendo proposição de nova entrada monumental de planos oblíquos para este edifício; e o Museu de Seul (1995), citado por Christian como uma das referências da Cidade das Artes, concepção classificada por Bertrand Beau como um “projeto-mesa”²⁶⁸ (P014).

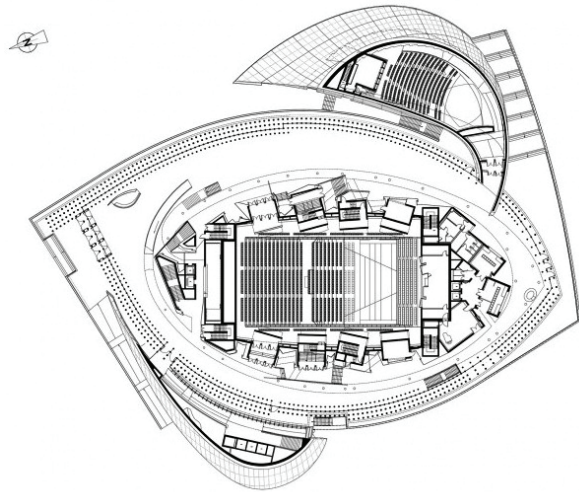


P015. Embaixada da França. Berlin. Christian de Portzamparc, 1997-2003.

À época do encargo da Cidade das Artes, finalizava-se a obra da Embaixada da França em Berlim (1997-2003), em que se propunha a reestruturação do edifício original parcialmente destruído em 1945, próximo ao Portão de Brandemburgo. De fato, a base rusticada proposta vai ao encontro da caracterização adequada do programa, bem como mantém as diretrizes edilícias indicadas originalmente pelo arquiteto Karl Friedrich Schinkel no século XIX. Por outro lado, os diversos pátios internos criam uma ambiência incomum para uma embaixada, conferindo novos adjetivos para um programa desta natureza (P015).

Contemporânea, a Filarmônica de Luxemburgo (1997-2005) compõe-se por volume de planta elipsoidal assente sobre base de planta triangular. Desta irrompem dois volumes menores opacos, como adições ao corpo principal, cobrindo a sala de música de câmara e o núcleo de circulação vertical (P016). Um peristilo de pequeno intercolúnio se destaca, banhando em luz difusa o *foyer*, que circunda a sala principal. No interior desta, os espectadores, além da plateia, podem acomodar-se em balcões localizados em pequenas torres laterais, Christian novamente interiorizando ambiência de cidade (P017). A disposição destas edículas é aparentemente fragmentária, conquanto circunscrita na elipse que compõe a passarela de acesso. O *foyer* se estabelece no espaço intersticial entre o fundo destas torres e a envolvente translúcida, promovendo fruição deambulatória (P018). Pelo diminuto intercolúnio do peristilo, o efeito visual torna-se homogêneo e acentua a forma sintética do edifício (P019). Em noite de espetáculo, este torna-se multicolorido, podendo dizer-se icônico devido à translucidez. O interior da sala de música de câmara reitera geometria sinuosa como no Centro de Congressos de Nara (P020).

268 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 38.



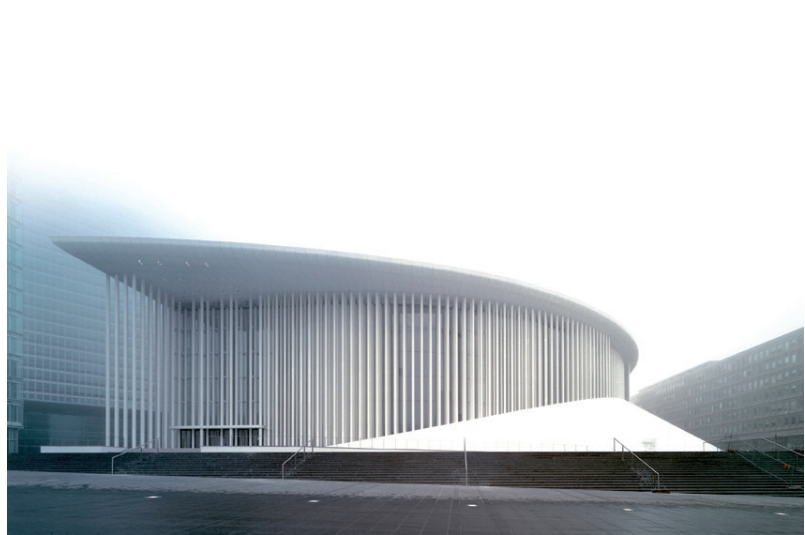
P016. Filarmônica de Luxemburgo.
Christian de Portzamparc, 1997-2005.

P017. Filarmônica de Luxemburgo.
Christian de Portzamparc, 1997-2005.
Interior da sala principal.

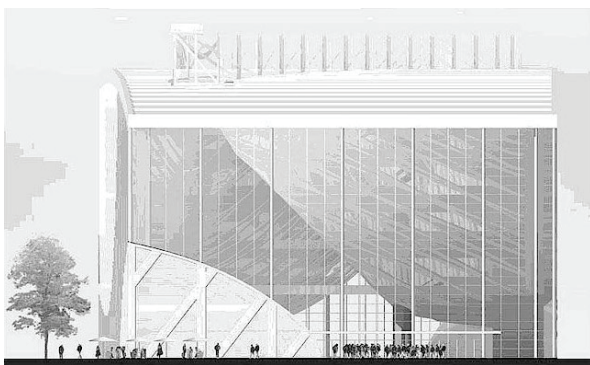


P018. Filarmônica de Luxemburgo.
Christian de Portzamparc, 1997-2005.
Foyer.

P019. Filarmônica de Luxemburgo.
Christian de Portzamparc, 1997-2005.

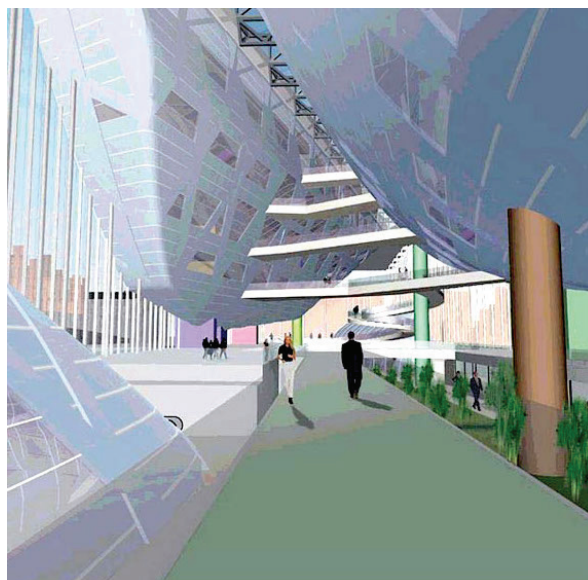


P020. Filarmônica de Luxemburgo.
Christian de Portzamparc, 1997-2005. Sala
de música de câmara.



P021. Biblioteca de Montreal. Quebec.
Christian de Portzamparc, 2000. Projeto.

P022. Biblioteca de Montreal. Quebec.
Christian de Portzamparc, 2000. Projeto.



Portzamparc elenca o projeto de concurso para a Biblioteca de Québec (2000) como referência direta da Cidade das Artes, um prisma de contornos regulares que contém volumes irregulares. Totalmente assente no chão, o edifício caracteriza-se pelo efeito de ambiguidade formal de seu invólucro, visto que os volumes internos por vezes justapõem-se aos planos perimetrais (P021). A escala é monumental e a experiência interna é profusa, já que são muitos os focos de interesse para quem passeia entre os volumes irregulares que contém o programa (P022). Christian define a biblioteca como “espécie de aquário no qual flutuam peixes”²⁶⁹.



P023. *De Citadel*. Almere. Christian de Portzamparc, 2000-2006.

Da mesma época, o *De Citadel* (2000-2006), Almere, que consagra a relação de Christian com Rem, é edifício de quarteirão inteiro que abriga um centro comercial-residencial. Ordenado por duas ruas internas entrecruzadas ao centro, o projeto dá continuidade ao conceito de “quadra aberta”²⁷⁰, materializado também nos conjuntos *Les Hautes Formes* (1975-79) *Nexus II* (1989-1991) e *Quartier Massena* (1995-2012), sedimentando a diretriz de conceber edifícios como cidades interiorizadas (P023).

Em síntese, Portzamparc foi procurado devido ao seu reconhecimento pelo Pritzker e por ser especialista em projetos de salas sinfônicas. De fato, os precedentes mais relevantes de sua autoria são a Cidade da Música e a Filarmônica de Berlim, aquela podendo ser considerada um “clássico” tendo em vista a inovação proposta para a tipologia em “caixa de sapatos”. Além dos antecedentes analisados, importa examinar tanto a cultura arquitetônica na qual viria a ser inserida a obra quanto salas de concertos consagradas.

269 Idem.

270 Além de PORTZAMPARC, 2010, op. cit. 19, ver PORTZAMPARC, Christian de. **A terceira era da cidade**. In: **Revista Óculum**, Nº 9, Fau Puccamp, Campinas, 1997. Este é um número monográfico sobre o arquiteto. O conceito de quadra aberta também foi proposto na urbanização do Eixo Tamanduatehy, liderada por Christian, na cidade paulista de Santo André (1998).

2b. Clássicos

O apreço de Christian pela tradição da arquitetura moderna brasileira é conhecido, reforçado pela relação com Elisabeth. É de seu conhecimento, por exemplo, a crônica sobre o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, em que Niemeyer propôs aumentar a altura do pilotis, originalmente proposta por Le Corbusier, de quatro para dez metros. Define este como um ícone do Rio²⁷¹; também o Museu de Arte Moderna, caracterizado por esquema de composição que eleva o plano funcional do edifício e descortina a paisagem (P024).



P024. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Affonso Eduardo Reidy, 1952-67.

Como mencionado, Pampulha e Brasília faziam parte de seu repertório, desde a adolescência. Os dois casos consagraram-se exemplos de certa brasilidade: o primeiro pela exuberância e o segundo pela monumentalidade. Pampulha concretizava o protagonismo da linha sinuosa; Brasília apresentava composição monumental de placas horizontais elevadas contendo núcleos recessivos somado ao trato especial do peristilo. Neste contexto, cabe menção a assinalação de caráter nacional do Pavilhão do Brasil em Nova York, com acesso em rampa sinuosa ao plano nobre. Também, a casa avarandada como arquétipo brasileiro, cuja porosidade muito bem se adapta ao clima tropical do país.

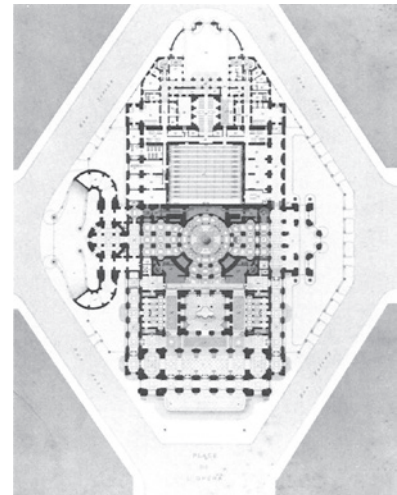
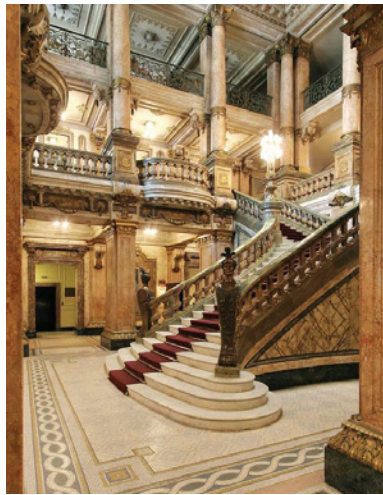
O conhecimento de Portzamparc sobre a arquitetura brasileira é vasto, compreendendo desde as filiações franco-brasileiras instauradoras, como em Grandjean de Montigny e Le Corbusier, passando pela obra de arquitetos como Sérgio Bernardes e José de Bina Fonyat, até a escola paulista de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Tais referências podem-se dizer circunscritas dentro do objetivo de se criar um novo ícone arquitetônico brasileiro. De fato, a arquitetura nacional havia perdido o orgulho desde Brasília e a obra de Christian representava uma esperança para alguns.

No que concerne às salas de concertos referenciais, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1904-1909), composição axial *Beaux-arts* inspirada na Ópera de Paris (1861-75), havia sido o último investimento para a cidade de um edifício destinado a espetáculos de ópera (P025). Agora obsoleto tecnicamente, o teatro carioca marcou uma época em que a referência era o modelo concebido por Garnier, com protagonismo do *foyer* e caracterização eclética dos interiores (P026). Por outro lado, no que se refere à acústica, a examinada Sala Sinfônica de Boston (1893-1900) marcou um ponto de inflexão técnica, com sala estreita, longa e alta, dando continuidade aos parâmetros da “caixa de sapatos” igualmente presentes no *Concertgebouw* (1883-1888) e no *Musikverein* (1867-1870).

271 Conforme depoimento de Christian a respeito do edifício em documentário sobre a arquitetura do Rio de Janeiro. **Arquitecturas do Mundo - Episódio 10 Rio de Janeiro | Reabitar.pt - Reabi(li)tar**. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: abril de 2016. O minuto exato em que Portzamparc classifica o Ministério como um ícone é 5:36. Mais ao final, trata do Museu de Arte Moderna, afirmando que este projeto é uma espécie de “protótipo da arquitetura brasileira: a casa com varanda liberada do solo”, no minuto 20:23.

P025. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Francisco de Oliveira Passos e Albert Guilbert, 1904-09.

P026. Ópera Garnier. Paris. Charles Garnier, 1861-75.



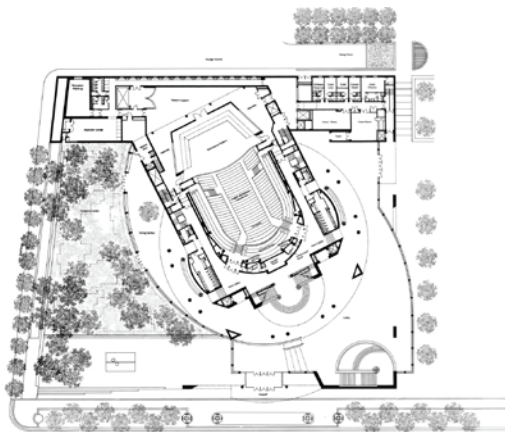
José Augusto Nepomuceno, responsável pela otimização e controle acústico do projeto da Cidade das Artes, assinala três momentos da evolução deste tipo de edifício a partir Sinfônica de Boston:



P027. *Christchurch Town Hall*. Nova Zelândia. Miles Warren, Maurice Mahoney, Harold Marshall (consultor acústico), 1965-72.

A interação entre consultores em acústica e arquitetos fez a definitiva distinção entre salas de concerto e outros tipos de auditórios. Vejo três momentos fundamentais na evolução destas salas: a arena, proposta por Lothar Cremer no final dos anos 50, para a Filarmônica de Berlim; a sala com forte reflexão primária lateral, introduzida por Harold Marshall para a Christchurch Town Hall na Nova Zelândia; e a redescoberta das salas em forma de “caixa de sapatos”, estreitas e altas, e dotadas de acústica ajustável e flexível, propostas por Russel Johnson no final dos anos 70²⁷² (P027).

Nepomuceno então elenca a Cidade da Música de Paris como referência no que diz respeito à revisão da “caixa de sapatos”:



P028. *Eugene McDermott Hall*. Dallas. I.M. Pei, Ian Bader, Russell Johnson (consultor acústico), 1982-89.

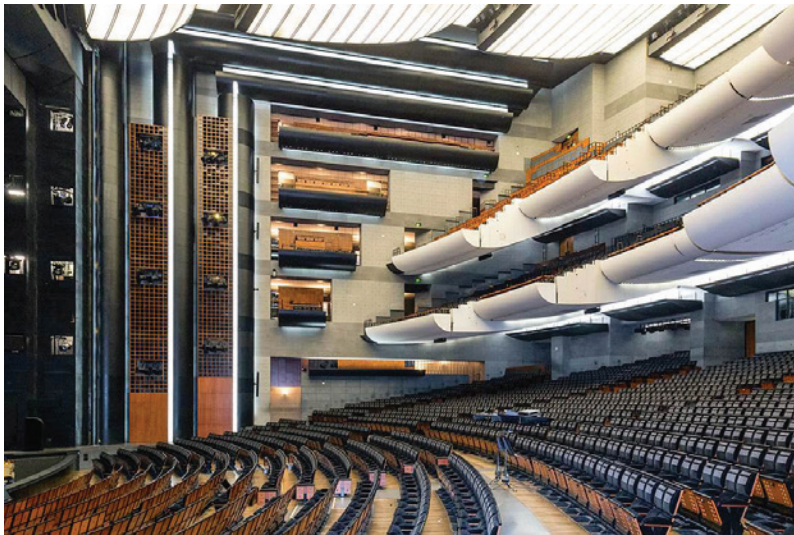
Aprendemos muito com os poucos erros e muitos acertos destas salas. A partir delas, projetos extraordinários estabeleceram um novo paradigma de excelência acústica. O Saint Davis Hall em Cardiff (Inglaterra), de 1982, uma arena acústica superior; o *Cité de La Musique* de Paris (França), de 1984, revendo a “caixa de sapatos” numa forma elipsoidal; ou o Eugene McDermott Hall em Dallas (EUA), de 1989, a fusão da “caixa de sapatos” e “leque reverso”, com revolucionários mecanismos de ajuste acústico²⁷³ (P028).

O programa da Cidade das Artes exigia a coexistência entre sala de concertos e sala de ópera em um mesmo espaço. Segundo Xu Yaing, engenheiro acústico colaborador de Portzamparc desde o projeto para Paris, esta solução não seria inédita, pois recorda que já haviam sido construídas na Inglaterra e Estados Unidos salas com esta configuração, há cerca de duas décadas²⁷⁴. Contudo, de acordo

272 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 93.

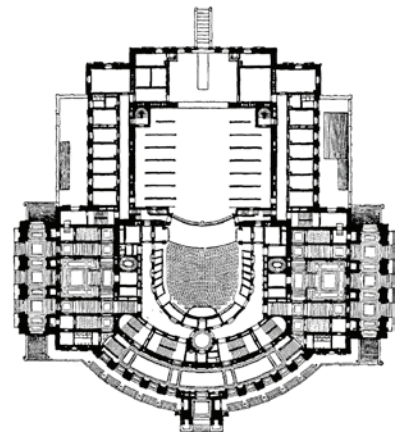
273 Idem.

274 Ibidem, pg. 79.



P029. Ópera da Bastilha. Paris. Carlos Ott, 1983-89.

P030. Ópera de Dresden. Projeto original de Gottfried Semper, 1838-41.



com o engenheiro, estas não teriam desempenho satisfatório. Para Xu o referencial acústico continuava sendo a Sinfônica de Boston para salas de concertos, e as óperas da Bastilha e de Dresden²⁷⁵ para as salas de ópera (P029, P030). Como indicado, desde o final da década de 1970 havia renovado interesse pelas salas em forma de “caixa de sapatos”, e a Cidade das Artes daria continuidade às inovações desta tipologia empreendidas em Paris e Luxemburgo. Xu ressalta a importância da primeira:



P031. Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995. Interior da sala principal.

Minha experiência com Christian é muito especial, por sua convicção de que poderia inovar na concepção de uma sala sinfônica. Na *Cité de la Musique* de Paris, fizemos até a altura de 1,80 m uma sala convencional, tipo “caixa de sapato”. Acima disso, adotamos a forma oval, o que é toda uma nova experiência. As pessoas não acreditavam que isso seria possível, achavam que seria catastrófico e não arriscavam. De forma geral, a solução da caixa de sapatos está aprovada e garantida. Mas os estudos e análises demonstravam que poderíamos fazer algo inovador, mais rico²⁷⁶ (P031).

Bertrand Beau ratifica as considerações de Xu, inserindo na argumentação o tema da cisão entre a geometria interna e externa, típica deste tipo de projeto:

Isso nos leva há mais de 22 anos atrás, quando Christian apresentou esta sala oval no concurso para a *Cité de la Musique* de Paris. A sala de concerto se compunha com outros prédios em volta e, com sua forma elíptica, era como o centro de um anticiclone, com as demais edificações como nuvens ao redor. Ele não queria trair essa concepção fazendo uma sala oval no exterior e repetindo o que todo mundo fazia na parte interior, em formato de

275 Portzamparc ficou entre os seis finalistas do concurso para a Ópera da Bastilha, em Paris. O concurso foi vencido pelo arquiteto uruguaio Carlos Ott, cujo projeto é considerado bastante datado por seu vocabulário pós-moderno (1983-89). A Ópera de Dresden foi originalmente projetada pelo arquiteto alemão Gottfried Semper no século XIX (1841) e duas vezes reconstruída. A primeira em 1878, devido a um incêndio, e a segunda em 1985, em função da destruição do edifício ocorrida no final da segunda guerra mundial, em 1945.

276 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 85.

caixa de sapatos. Colocava-se, portanto, um desafio para a acústica, que Christian enfrentou de frente com Xu. A geometria da forma elíptica leva naturalmente a sala a ter dois centros e, a princípio, apenas duas pessoas em toda a sala receberiam informação sonora completa e correta. Colocando esse desafio, Christian e Xu passaram a conceber uma solução verdadeiramente original para resolver o problema, procurando levar excelência acústica para todos os lugares da sala.²⁷⁷

Sendo assim, Christian tinha responsabilidade com sua própria obra, visto que contribuiu para a inovação de salas sinfônicas. Por outro lado, viria a operar em uma conjuntura arquitetônica que aprendeu a admirar desde jovem. O novo edifício deveria representar um ambicioso programa, com vistas a celebrar o Rio como metrópole globalizada do século XXI. De fato, o problema era de caracterização de um monumento arquitetônico atual que comemorasse a cultura brasileira em terra carioca. Enfim, era uma oportunidade para Portzamparc de tornar-se um arquiteto brasileiro.

277 Idem.

3. RISCOS PRELIMINARES

3a. Gênese

Christian iniciou a concepção ainda no Rio. Uma de suas preocupações era que a construção seria realizada fora da França, questão logo solucionada com a formação de uma equipe brasileira²⁷⁸, que desenvolveria o projeto executivo e faria o acompanhamento da obra. Outra, era como seria a relação do edifício com o contexto no intuito da caracterização de um símbolo público:

[...] era preciso também que a construção fosse vista de longe como uma marca forte, e que o centro comercial que fica bem perto não o dominasse. Se ficasse na altura do chão, a Cidade da Música desapareceria do conjunto.

Eu tinha imaginado um enorme *belvedere*, um lugar público para a Barra, com um jardim. E isso trazia ao programa de sala de música uma outra faceta, que trata da identidade da Barra.²⁷⁹

Sentia que para construir ali era obrigatório tentar trazer alguma coisa positiva a todo bairro da Barra, um símbolo público, um lugar vivo, um fenômeno físico.²⁸⁰

De início ficou estabelecido que o plano nobre do edifício seria elevado, gerando maior contato visual com a paisagem, adotando-se composição de duas placas horizontais contendo volumes recessivos (P032). Portzamparc relata suas intenções e a associação com o projeto da Biblioteca de Québec:

Ainda no Rio, eu tinha começado a imaginar alguma coisa muito escultural, um grande inseto sobre patas, empoleirado a 10 metros de altura.

[...] O conceito de um amplo terraço externo que distribuisse todas as atividades e a colhesse o público se impunha para mim. E depois, eu pensava no projeto para a Biblioteca de Montreal, em 2000. Uma espécie de paisagem interiorizada, contida no projeto: no lugar de uma praça átrio, teríamos no Rio uma praça varanda, um amplo espaço elevado contido entre dois grandes planos horizontais: o terraço a 10 metros de altura e uma cobertura a 30 metros. Esse volume vazio seria habitado pelos volumes cheios das salas: um bloco vazado por transparências, como no projeto da Biblioteca de Montreal. O terraço público alto, visível de longe, aberto, mas abrigado por um teto, respondia bem ao clima. Sob

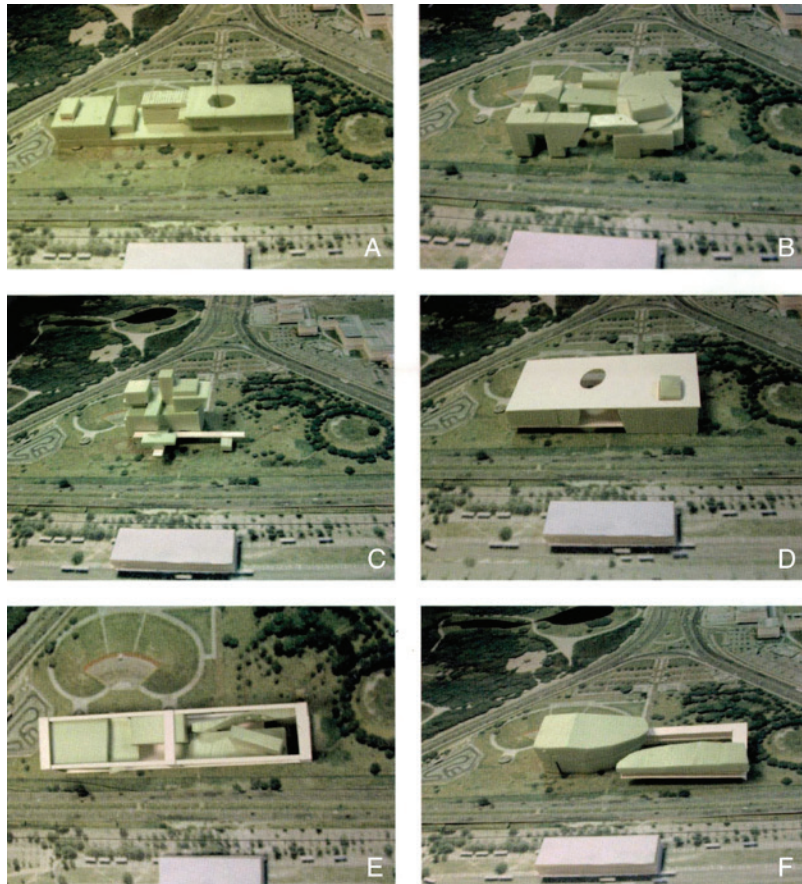
P032. Diagrama do partido adotado.
Christian de Portzamparc.



278 A equipe foi inicialmente formada por Nanda Eskes, que havia trabalhado no ateliê de Portzamparc, Ana Paula Pontes, Clóvis Cunha, Luiz Antônio Rangel e Francisco Salles.

279 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 35.

280 Idem.



P033. Maquetes expeditas de projetos anteriores de Portzamparc inseridas no modelo do terreno. Novembro de 2002.

esse teto, os volumes das salas de música, de dança e de cinemas se distribuiriam e abririam entre a passagem da luz, do movimento.²⁸¹

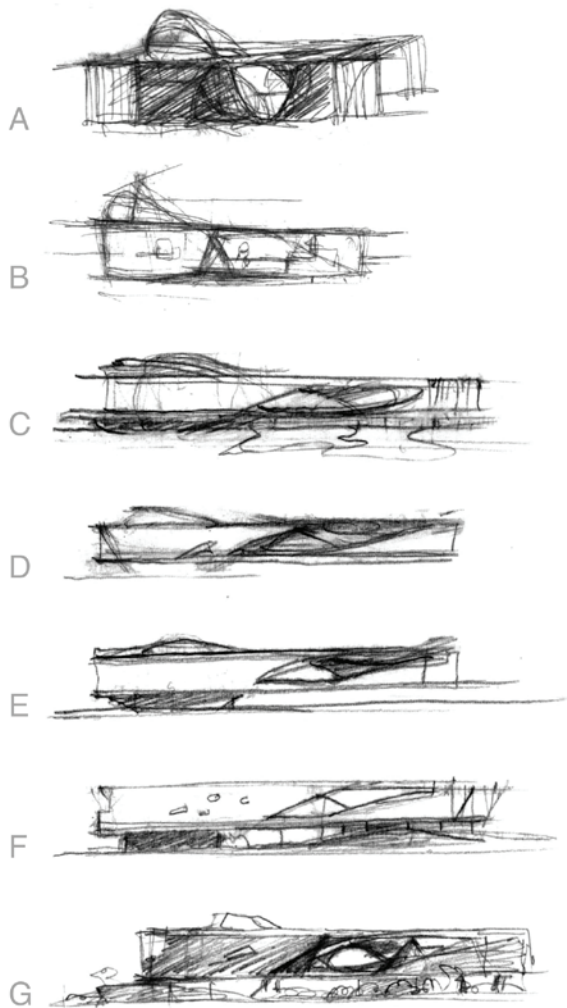
Nada inocente é a elevação em exatos dez metros do terraço, medida chave do Ministério. O esquema compositivo ecoa, entre outros, Pavilhão, Brasília e MAM em termos substantivos e garante porosidade em termos adjetivos. Também a varanda é rememorada para caracterização do monumento:

A varanda é um arquétipo brasileiro. A ideia era a do acolhimento aberto, do fórum que convida a subir por rampas suaves para essa grande aparição arquitetônica e passar entre os volumes fechados das salas. Somente um evento físico, um monumento para o prazer, que provoca desejo de subir, poderia responder à grandeza da Baixada.²⁸²

A gênese do projeto ocorreu entre novembro e dezembro de 2002. Para compreensão da escala do sítio, maquetes de projetos anteriores de Portzamparc foram inseridas em um modelo do contexto e fotografadas (P033). Uma versão apresenta blocos em cima de uma espécie de base contínua, situada mais no centro do terreno (P033A). Outra é uma composição mais fragmentada, ainda que compacta, parecendo configurar um átrio, localizada próxima à ave-

281 Ibidem, pg. 38.

282 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 38.



P034. Primeiros riscos da Cidade das Artes.
Christian de Portzamparc, novembro-
dezembro de 2002.

nida (P033B). Parecida com esta, a outra é menor, em arranjo multiplicativo, situada no centro do sítio (P033C). Uma quarta se aproxima da versão que seria desenvolvida, com volume parcialmente suspenso e bipartido, conformando átrio ao centro e delimitado por duas lajes paralelas (P033D). Outra variante é composição estreita, comprida e subtrativa, com volumes contidos por estreitas lajes que configuram um paralelepípedo (P033E). Por fim, a última ordena-se a partir de dois volumes ligados por passarela perimetral (P033F).

Além destas maquetes, alguns croquis ilustram os primeiros estudos, sendo fundamentalmente variações sobre um grande bloco horizontal com terraço-varanda no pavimento superior (P034). Um elemento constante é o átrio central, como um vazio entre sólidos²⁸³.

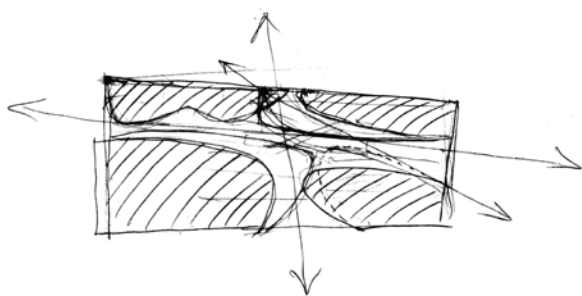
Dois destes croquis apresentam o edifício assente no chão. O primeiro ilustra uma composição verticalizada, com linhas paralelas que lembram a envolvente colunar da Filarmônica de Luxemburgo (P034A). O volume parece estar contido em uma única laje superior que se projeta para fora dos limites externos. Um bloco superior parece evocar a montanha do Pão de Açúcar, contrapondo-se ao vazio central. O segundo esboço é semelhante, entretanto predominam arestas oblíquas no edifício, não curvilíneas (P034B). Suprimiu-se o peristilo.

Os demais apresentam o edifício elevado ou parcialmente elevado. Em um deles, a composição tem o vazio central e o volume superior lembrando uma onda, com um espelho d'água na frente. (P034C). O bloco esquerdo parece estar assente no solo, já o direito elevado sobre colunas. Outro desenho ilustra o edifício com arestas mais alongadas na configuração do átrio, tendendo a diagonais, totalmente elevado do solo (P034D). Outra versão é ligeiramente distinta, com o volume do lado esquerdo sobre um bloco recessivo (P034E). Outra, única variante que não tem volume superior, tem vazio central não tão generoso, com o volume da esquerda pontuado por aberturas dispostas irregularmente (P034F). O último desenho ilustra o edifício mimetizado na paisagem, cujo vazio central recorda um olho (P034G).

Portzamparc relata o processo:

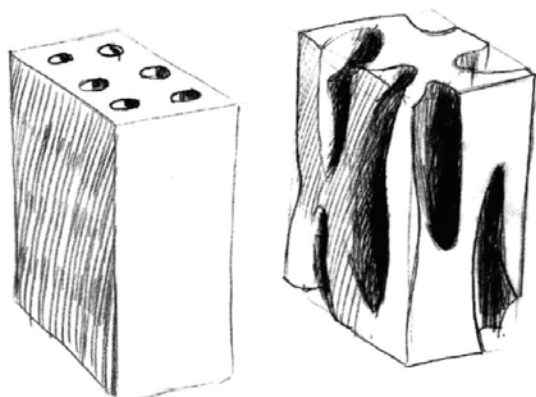
Desde as primeiras maquetes, a ideia era instalar as diferentes partes do programa em volumes distintos, separados e isolados acusticamente. A *Cité de la Musi-*

283 Comas identifica o “vazio entre sólidos” como estrutura formal típica de determinados edifícios da escola carioca, tanto em termos monumentais, no caso do Ministério, quanto domésticos, como na casa das Canoas. Ver COMAS, 2002, op. cit. 7 (B).



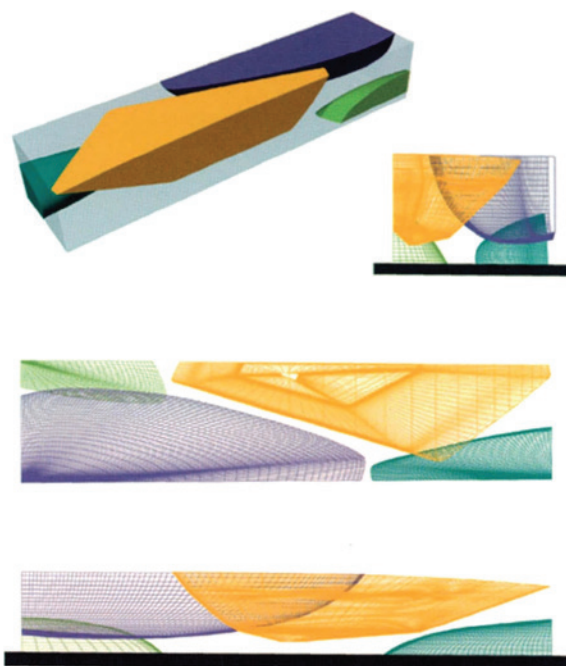
P035. Diagrama da estratégia adotada.
Christian de Portzamparc.

que de Paris já havia sido concebida assim. Entre esses volumes, o ar, a luz e a sombra passariam por baixo do teto, definindo sobre o terraço essa rede de espaços abertos, públicos. Para o isolamento acústico, as salas seriam necessariamente casulos fechados em concreto. Dispondo as salas do programa lado a lado, com suas respectivas dimensões, chegávamos a um conjunto de 90 por 200 metros, aproximadamente. A varanda seria ao mesmo tempo um *belvedere* para a Barra da Tijuca, acima de um jardim de manguezais que Fernando Chacel desenharia.²⁸⁴



P036. Abstração de tijolo perfurado.
Christian de Portzamparc.

P037. Diagramas compositivos do projeto da Biblioteca de Montreal. Correspondência entre planta e elevação. Christian de Portzamparc/ACDP, 2000.



E ilustra a composição por um diagrama que é um retângulo com dois eixos entrecruzados, estratégia que recorda o *De Citadel* (P035). Também esclarece que operava principalmente com a relação entre cheios e vazios:

Na verdade, eu prosseguia o trabalho em cima dessa noção do que chamei de tijolo perfurado, como para o projeto de Montreal. São grandes blocos nos quais há espaços vazados. A ideia do tijolo perfurado vem das esculturas que eu fazia quando era adolescente: ia buscar numa fábrica de tijolos alguns que ainda não estavam cozidos para esculpir o interior. Esses tijolos eramocos, tinham seis “tubos” cilíndricos vazios que os atravessavam em comprimento, cavidades que eu reatava, ampliava²⁸⁵ (P036, P037).

284 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 38.

285 Idem.

3b. Estudo preliminar

Em dezembro de 2002 houve a primeira apresentação do projeto, ao secretário Ricardo Macieira, em Paris. Conquanto a proposta tenha agradado como resposta ao contexto, Christian tinha restrições sobre a conformação colunar do térreo:

Em todas essas maquetes de início, havia um elemento que me parecia catastrófico: dezenas de pilares suportavam o grande terraço de dez metros. Parecia uma centopeia ou um grande estacionamento. Estávamos em dezembro de 2002. Ricardo veio ver o projeto em Paris. Ele se perguntava como eu responderia ao sítio. Sendo ele próprio arquiteto, compreendeu e adotou imediatamente o conceito do volume "vazado" e elevado. Isso lhe agradava muito, mas eu sentia que era apenas um meio-conceito.²⁸⁶

A maquete apresentada é um paralelepípedo elevado com generoso vazio oblíquo de contornos sinuosos, implantado paralelo e próximo à Avenida das Américas (P038). Duas lajes vazadas conformam os limites inferior e superior da composição. A primeira, que conforma a varanda elevada, tem aberturas retangulares longitudinais e transversais, promovendo contato visual com térreo. A segunda, que delimita a cobertura, está dividida em 12 módulos estruturais transversais espaçados aproximadamente 16,5 metros, com duas partes opacas concernentes aos dois principais volumes que abrigam o programa. No total são três blocos contidos na varanda: um maior, na quina nordeste, e dois menores, no bordo sul. Nesta versão, o edifício tem planta retangular, medindo aproximadamente 200 metros de comprimento, 70 metros de largura e 30 metros de altura²⁸⁷. O prisma propriamente dito tem 20 metros de altura, elevado em 10 metros do solo.



P038. Estudo preliminar da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, dezembro de 2002. Edifício elevado sobre apoios regulares. Maquete.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Medidas inferidas a partir da análise da fotografia da maquete, relativas ao tamanho do sítio e ao terminal rodoviário adjacente, este medindo aproximadamente 30 por 100 metros de perímetro.

4. DESENVOLVIMENTO

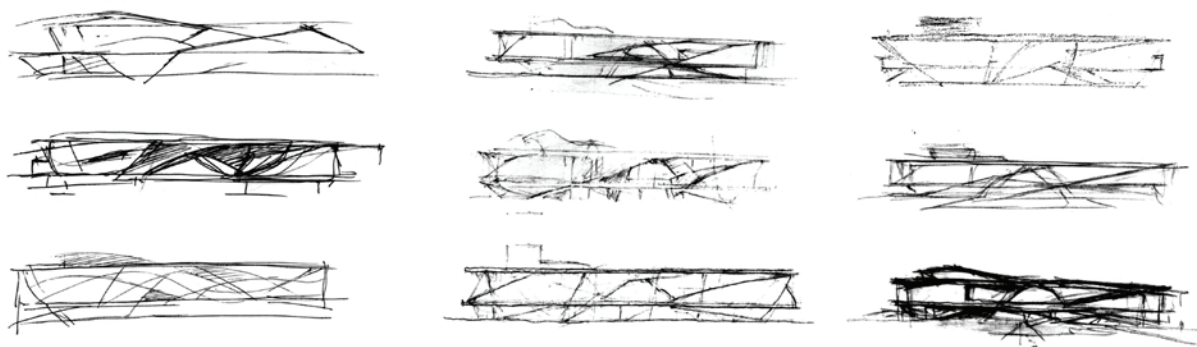
4a. Anteprojeto

Ainda que já estivesse estabelecida a estrutura formal, a expressão do pilotis ainda não estava de acordo com a demanda representativa do monumento. Christian então passou a sofisticar a forma dos volumes, abstraindo “velas” ou mesmo “casulos”:

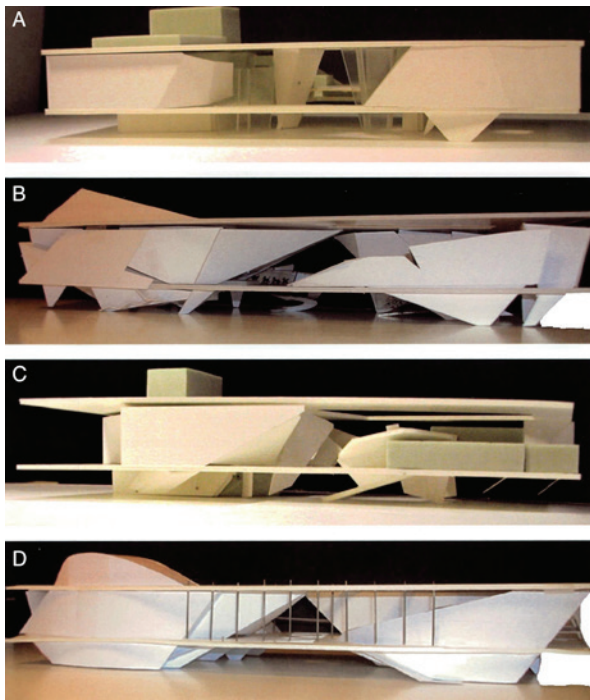
As coisas se clarearam muito de repente, no avião, entre Luxemburgo, onde a construção [da Filarmônica] estava em curso, e Berlim, onde a obra da Embaixada da França acabava. Eu refletia com meu caderno de notas no trabalho estático das velas que envolveriam as salas e em suas ligações com os pilares abaixo. Pensei que as velas poderiam partir do próprio solo, e ser como consoles gigantes no lugar dos pilares que atravessavam o terraço descendo até o chão para obter apoio, concentrando-se em poucos pontos. Muito naturalmente, as velas não eram mais vigas, mas paredes que formavam esses consoles gigantes. Desenhei esses casulos portantes, encurvados e cilíndricos, e assim que cheguei a Berlim enviei os desenhos por fax para Paris.²⁸⁸

Os desenhos referidos datam de janeiro de 2003, mês que antecede o de apresentação do anteprojeto ao prefeito Cesar Maia. A exemplo dos previamente elaborados, ilustram variações sobre uma das fachadas longitudinais, provavelmente a norte, da Avenida Ayrton Senna. A composição passa a ser assumida em duas placas horizontais que limitam a varanda elevada. As variantes geométricas vão do predomínio de curvas até retas, ou uma conjugação das duas (P039). O vazio central se mantém, bem como o volume de coroamento, possivelmente destinado ao urdimento. Alguns dos esboços apresentam linhas verticais ligeiramente inclinadas, representando colunas entre o que Portzamparc denominou de “velas”. Na maior parte destes croquis, há uma espécie de vetor ascendente diagonal referente ao átrio.

P039. Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc, janeiro de 2003. Trabalho sobre o desenho dos apoios



288 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 40.



P040. Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc/ACDP, janeiro de 2003. Maquetes.

A partir destes desenhos foram elaboradas maquetes (P040). Uma delas apresenta o vazio central bastante generoso, com uma espécie de apoio trapezoidal ao centro (P040A). Os dois núcleos perimetrais são acentuados na composição, por serem praticamente coplanares ao bordo das lajes. Há certa concisão no efeito visual do conjunto, sobretudo pela compacidade dos principais blocos e regularidade das fachadas transversais.

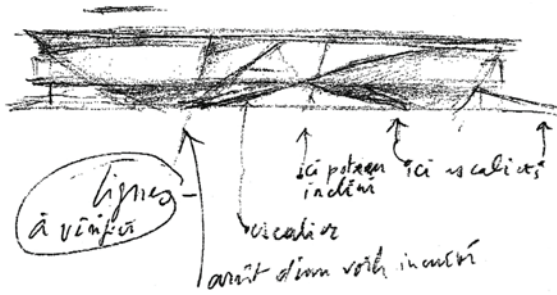
Uma segunda apresenta solução mais fragmentada, conquanto tenha certa unidade geométrica pelo predomínio das linhas oblíquas (P040B). O rasgo central se mostra mais infletido e dimensionalmente menos generoso. Os volumes principais se configuram por faces triangulares ou trapezoidais, assim como o urdimento e os apoios. O efeito de horizontalidade se acentua, visto que os blocos são mais recessivos, conquanto um dos planos do volume situado à esquerda se projete para fora. Há maior continuidade formal entre a varanda e o térreo, vista a maneira como são tratados os apoios.

Uma terceira solução apresenta maior porosidade, dado o predomínio das subtrações (P040C). O vazio central se estende para a direita, enfatizado por generosa abertura zenital. Bastante compacto, o volume provavelmente destinado à sala de concertos está afastado da fachada transversal, configurando espécie de varanda secundária. O urdimento é um prisma regular e relaciona-se compositivamente com os volumes à direita, os quais não tocam a laje superior.

Uma quarta proposta é a que mais se assemelha à solução definitiva, com dois núcleos de planos sinuosos contidos entre lajes (P040D). Tais planos, as “velas”, partem do solo e vão até a cobertura. O vazio central é uma espécie de pórtico triangular e o urdimento é mais um dos “casulos”. Dez elementos verticais, provavelmente tirantes, se situam no centro, próximos ao bordo das lajes, sendo os únicos elementos perpendiculares às linhas horizontais. A relação entre cheios e vazios se sofisticava, um lado da composição sendo contraponto visual do outro.

O edifício tornava-se mais escultural, com escala e expressão adequada para destacar-se no contexto. Christian explica a extravagância formal do projeto por razões estáticas e identifica as referências diretas à natureza:

No retorno a Paris, as novas maquetes feitas a partir dos desenhos se revelaram justas, evidentes: os casulos não estariam somente entre os dois planos horizontais, mas partiriam do solo e apoiariam tudo. Ali havia uma lógica estrutural. E as duas grandes lajes horizontais poderiam ser feitas em concreto protendido. As velas tinham o poder de criar uma paisagem arquitetônica interior, de interiorizar de alguma forma a linha das montanhas,



P041. Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc, janeiro de 2003. Solução definitiva para o desenho dos apoios.

de produzir essa varanda, como um espaço imenso, inspirado e diversificado, acolhedor, e até íntimo em alguns lugares. Mais tarde compreendi que as linhas das montanhas é que haviam entrado em ressonância com o plano horizontal do teto: inversão, interiorização. Aquilo se via, agora. A resposta ao grande sítio estava correta e a estrutura tornava-se também escultura²⁸⁹ (P041).

E verifica que seu tributo à cidade vinha de longa data:

Assim, a reflexão decisiva veio da razão estática. Mais recentemente, pensei no projeto feito para a Disney em 1988. Era uma homenagem ao Rio. A linha tão particular das montanhas estava ali, como citação deslocada, enquanto a Cidade da Música estabelece sua própria geometria e seu próprio mundo com suas velas que entram em relação com a montanha e suas linhas.²⁹⁰

O projeto passou a ser modelado em computador. O anteprojeto, que consiste em imagens deste modelo eletrônico, plantas e uma maquete²⁹¹, foi apresentado ao prefeito do Rio e à imprensa em fevereiro de 2003.

Nesta versão, o equipamento passou a ter perímetro trapezoidal, deixando de ser retangular, diferenciando-se da forma dos edifícios do contexto (P042). Implantado próximo à Avenida das Américas, parece estar ligeiramente deslocado para o leste pela distorção oblíqua sofrida. Apesar das grandes dimensões, de aproximadamente 220

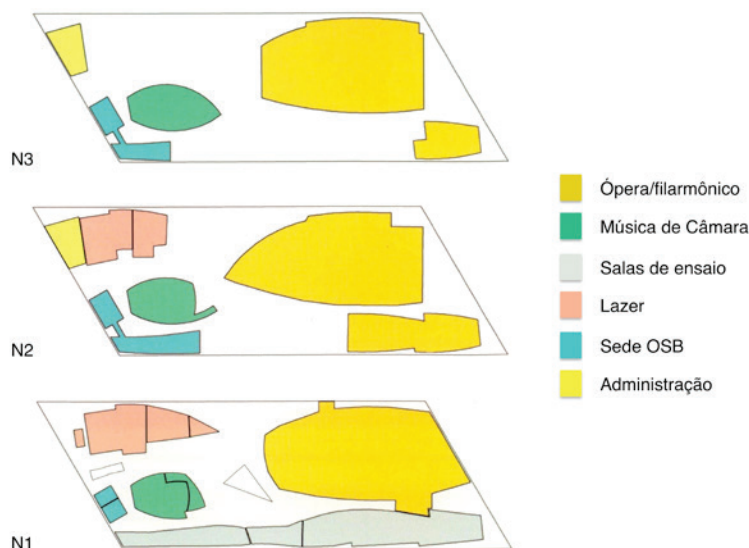


P042. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Implantação.

289 Idem.

290 Idem.

291 Segundo relato de Portzamparc, na obra supracitada. Nesta publicação, principal fonte de pesquisa iconográfica quanto à gênese do projeto, poucas imagens estão datadas. O critério de seleção das imagens do anteprojeto a ser descrito são as que constam de legenda apontando serem de fevereiro de 2003, ainda que outras constantes no livro possam ser do mesmo período, dada a similaridade com aquelas. Complementam esta descrição do anteprojeto as imagens constantes em artigo que relata uma entrevista realizada em Paris com Portzamparc conduzida por Maria Claudia Levy e Helena Guerra a respeito da Cidade das Artes, visto que são identificadas como a primeira versão do projeto e muito provavelmente são as que foram apresentadas para Cesar Maia em fevereiro de 2003. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.



P043. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Programa.

metros de comprimento por 60 de largura, tem menor perímetro se comparado aos centros comerciais adjacentes²⁹².

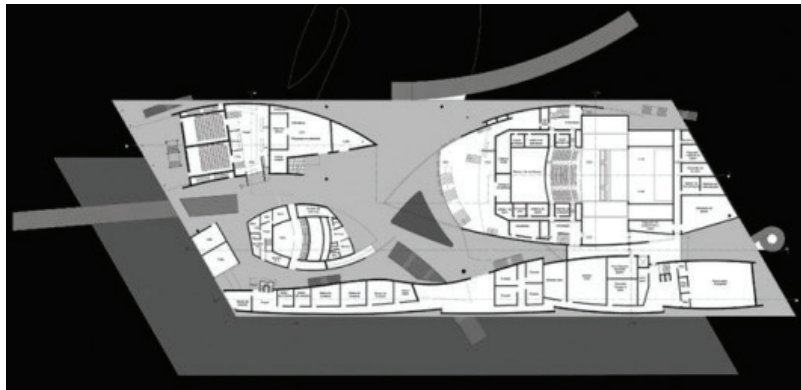
As fachadas longitudinais, norte e sul, continuam paralelas ao eixo da Avenida das Américas e, por consequência, perpendiculares à Avenida Ayrton Senna. Como assinalado, as transversais, leste e oeste, se tornaram oblíquas, agora nordeste e sudoeste respectivamente. Duas rampas de acesso à varanda são dispostas nas fachadas norte e sudoeste. A primeira é paralela ao edifício, levemente sinuosa, e a segunda perpendicular, praticamente retilínea. Outros três elementos são análogos às rampas. Dois deles são passarelas, uma que conduz ao Terminal Alvorada, paralela às fachadas transversais, e outra ao Bosque da Barra, paralela às longitudinais. O terceiro é uma espécie de caminho no parque, perpendicular à fachada norte, como continuidade da Avenida Ayrton Senna. O coroamento do edifício se dá pelo volume do urdimento, um prisma regular. Duas aberturas zenitais, longilíneas e sinuosas, contrapõem a regularidade geométrica da caixa cênica.

A área aberta tem superfícies verdes delimitadas por formas sinuosas, um espelho d'água elipsoidal, dois retangulares, e três estacionamentos, sendo dois elipsoidais e um retangular. Via paralela à Avenida das Américas dá acesso ao equipamento, sendo diretamente ligada às diagonais que compõem os limites do sítio. A composição estabelece certa lógica de equilíbrio formal. O bordo leste do sítio apresenta maior densidade vegetal, o qual se contrapõe ao oeste pela presença do estacionamento. Os dois espelhos d'água retangulares paralelos à fachada sul se equilibram por contraponto com o maior, elipsoidal, perpendicular ao limite norte. Pela postura do edifício no sítio e sua geometria, as áreas norte e leste dão continuidade ao Bosque da Barra.

O programa foi dividido preliminarmente em seis atividades: sala ópera/filarmônica, sala de música de câmara, salas de ensaio, lazer, sede da orquestra sinfônica e administração (P043). Quatro blocos

292 Atuais Hipermercado Carrefour e Barra Shopping.

P044. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Planta do primeiro
pavimento (N1).



de limites irregulares estão contidos entre as duas lajes, abrigando o programa em três níveis superpostos. O bloco maior destina-se à sala principal, localizado na parte leste. O menor, à sala de música de câmara, na parte oeste, mais ao centro. Paralelas à fachada sul estão dispostas as salas de ensaio, em um volume longilíneo. A parte de lazer está localizada na quina noroeste, em bloco cujo desenho se assemelha ao da sala principal. Outro pequeno volume, em “L”, abriga a sede da orquestra sinfônica na quina sudoeste, dando continuidade ao bloco das salas de ensaios. Por fim, a administração se localiza junto ao volume destinado à parte de lazer.

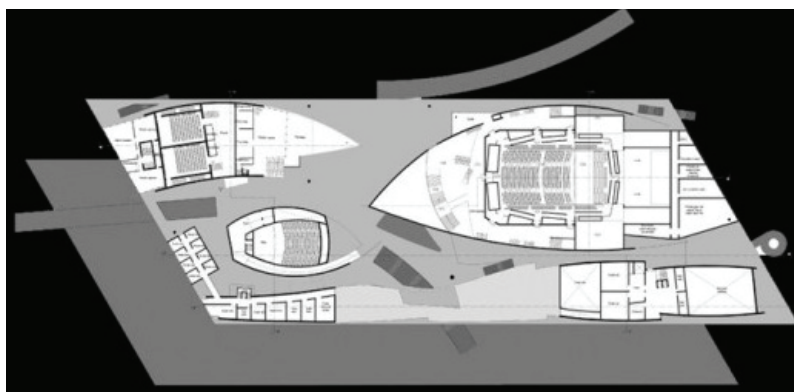
A sala principal está contida em volume de forma direcional, lembrando o desenho de um navio (P044). Logo na entrada, o *foyer* é um vazio localizado no interstício entre a envolvente e a sala propriamente dita. Observa-se uma escadaria logo na entrada, postada oblíqua, elemento substantivo de caracterização programática. Dois pequenos compartimentos adjacentes ao *foyer* se localizam abaixo da plateia. A grande sala tem planta em cruz latina; e atrás desta, na fachada nordeste, localiza-se volume que abriga a parte técnica, compartimentado transversalmente em cinco salas.

A sala de música de câmara também acessa-se pelo átrio. Sua forma é análoga a da grande sala, conquanto menor. A marcação do acesso se dá pela mesma operação do volume da sala sinfônica, com um rasgo em curva da “proa do navio”. De geometria elipsoidal, a sala ordena-se periféricamente, com uma rampa e pequenos compartimentos envolventes.

O volume destinado às salas de ensaio e sede da orquestra sinfônica, no bordo sul, tem organização tripartite. São duas alas, leste e oeste, separadas por vestíbulo central, cada uma com circulação vertical autônoma. A circulação horizontal ocorre na face sul, por corredor sinuoso que acompanha a forma dos volumes. A ala leste contém as salas de ensaio maiores, com possibilidade de acesso também pelo volume da sala principal, adjacente. A ala oeste encerra as salas de ensaio menores.

Pequena edícula, única de perímetro regular do conjunto, justapõe-se à fachada sudoeste e destina-se à sede da orquestra. Configura-se um acesso entre este volume e o da sala de música de câmara, com

P045. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Planta do segundo
pavimento (N2).



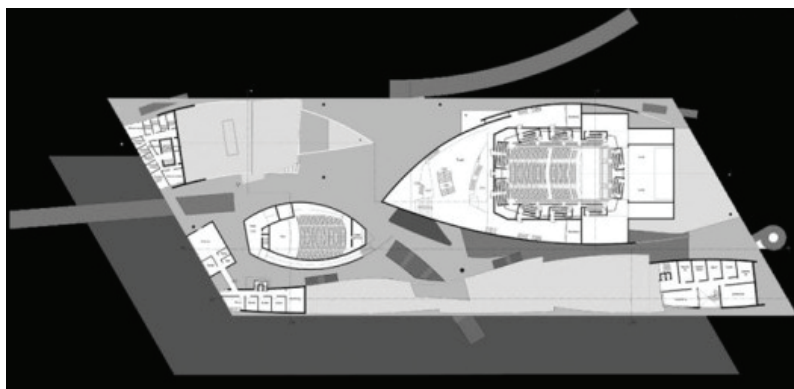
paredes oblíquas, culminando na entrada da ala oeste, com circulação vertical destacada. Já o bloco que abriga as funções de lazer é análogo aos demais, como abstração de navio. A planta é quadripartida transversalmente, com cinemas localizados na parte oeste.

A varanda é acessada pelas duas rampas descritas, na fachada norte e sudoeste, bem como por cinco escadas e rampa helicoidal. A escada principal, de maior largura, se localiza na fachada sul e é contraponto geométrico da rampa norte. Outras duas se encontram nas quinas nordeste e noroeste, próximas ao fundo da sala principal e cinemas respectivamente. Por fim, as duas demais faceiam um dos bordos do volume sul, destinadas ao acesso das salas de ensaio, uma na ala leste e outra na oeste. A rampa helicoidal localiza-se na quina sudeste, dando acesso à parte técnica, e às salas de ensaio. Destacam-se algumas colunas de seção circular, em especial as duas localizadas na fachada norte; também, uma perfuração triangular na laje, no átrio.

No segundo pavimento se destaca espacialmente o *foyer* no bloco da sala principal, com sua quina levemente infletida (P045). Adjacente, na fachada norte, configura-se uma adição de perímetro regular. Pequenas edículas circundam a grande sala, como na Filarmônica de Luxemburgo: são dez no total, sendo quatro próximas ao palco e seis à plateia. O bloco técnico permanece uma adição à sala, com um dos limites justaposto à fachada nordeste. Na sala de música de câmara há protagonismo da rampa perimetral.

No volume sul destacam-se os vazios das salas de ensaio, na ala leste, e pequenos compartimentos, na oeste. A circulação horizontal mudou de lado, agora localizada no limite norte, na ala oeste. A pequena edícula da fachada sudoeste está bipartida longitudinalmente por corredor central, com quatro salas idênticas de cada lado. Este se liga ao volume das salas de ensaio por uma passarela. Observa-se uma adição ao volume da área de lazer, na quina noroeste, destinada à administração. A operação é análoga a da parte técnica da sala principal, na fachada noroeste. Esta parte administrativa ordena-se perifericamente a partir de escada central, sendo três de suas faces translúcidas, à exceção da que delimita os cinemas. No lado oposto encontra-se o restaurante, adjacente ao *lobby* dos cinemas, este localizado no centro do volume.

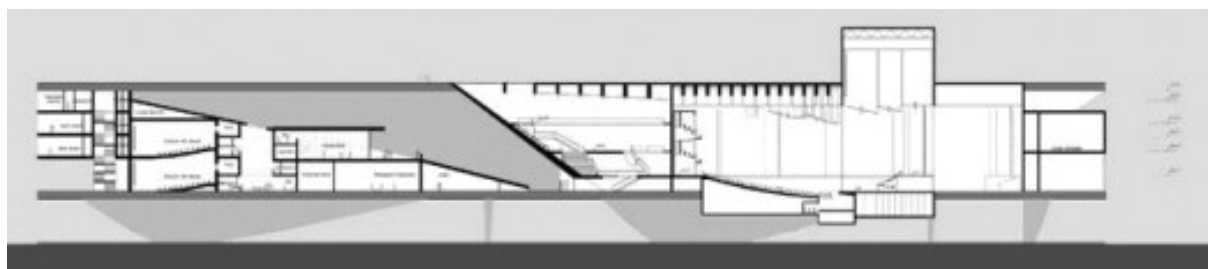
P046. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Planta do terceiro pavimento (N3).



P047. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte transversal (sala principal).



P048. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte transversal (lobby cinemas).



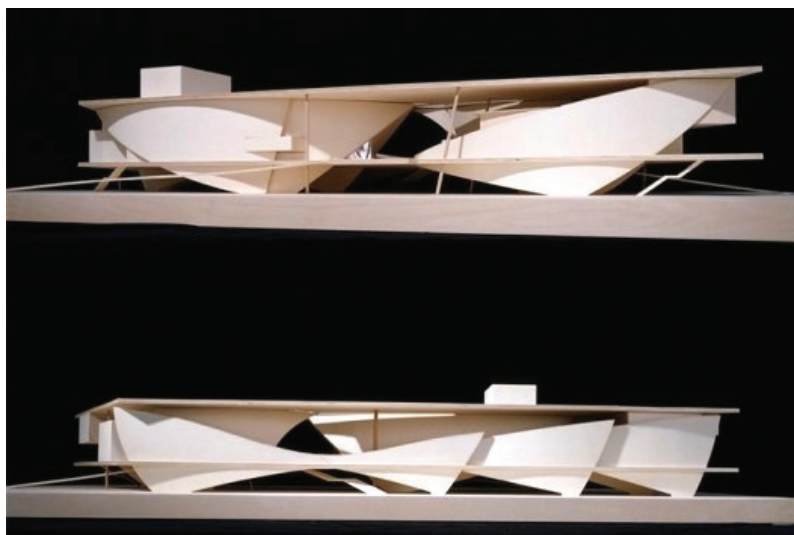
P049. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte longitudinal (sala sinfônica e lazer).

P050. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte longitudinal (sala de música de câmara).

No terceiro pavimento são acessadas as torres que circundam a sala principal e se observa que não há mais o volume técnico (P046). Desvela-se totalmente a geometria da sala de música de câmara, com rampa e pequenos compartimentos perimetrais. Na ala leste do volume sul, pequenos compartimentos são organizados a partir de um corredor central; na oeste, a planta segue conforme o pavimento inferior, ainda que de menor comprimento. Já a edícula apresenta uma sala de planta quadrada, no final do corredor. Por fim, no bloco de lazer, o volume translúcido posterior aos cinemas, na fachada sudoeste, se tornou mais compartimentado.

Os cortes, ainda que preliminares, ilustram as relações espaciais entre os volumes e pavimentos. São quatro no total, dois transversais e dois longitudinais, com a mesma expressão gráfica das plantas. Um dos transversais passa pela sala principal e mostra o volume verti-

P051. Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Fotografias de maquete física. Fachadas norte (acima) e sul (abaixo).

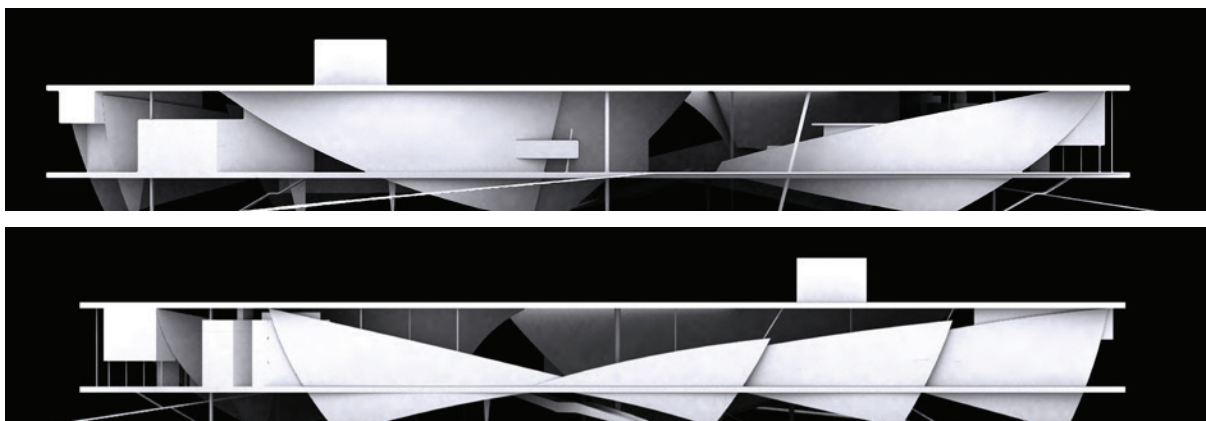


cal do urdimento, que extrapola o limite da laje superior e inferior (P047). Há relação de continuidade com o volume das salas de ensaio. Outro corte transversal passa pelo *lobby* dos cinemas, um átrio de distribuição, bem como pela ala oeste do bloco sul (P048). Percebe-se a grandiosidade do entre-lajes, de aproximadamente 20 metros de altura, o dobro do térreo. O corte mais ilustrativo, longitudinal, passa pelos volumes da sala sinfônica e de lazer, expondo a generosidade espacial do *foyer* e da grande sala (P049). As duas placas estruturais do bordo norte partem do solo, assim como três apoios pontuais. Vigas robustas estruturam a cobertura do volume da sala principal. Por fim, outro corte, também longitudinal, passa pela sala de música de câmara, ilustrando a equilibrada composição das velas, três para um lado e uma para o outro (P050).

Complementam a etapa de anteprojeto fotografias da maquete física, bem como imagens da maquete eletrônica. As primeiras, das fachadas norte e sul, esclarecem os efeitos de sombreamento, a lógica de cheios e vazios, os contrapontos geométricos e a expressão horizontal das lajes (P051). As colunas são ligeiramente desaprumadas. Nesta versão, o volume do restaurante, adjacente ao cinema, cobre-se por laje que se projeta para fora de seus limites.

A perspectiva eletrônica da fachada norte expõe a ambiguidade visual derivada da relação oblíqua com a face nordeste (P052). A da fachada sul, além da ambiguidade com a sudoeste, ilustra sofisticada relação de equilíbrio formal: o volume superior se relaciona diagonalmente com o da administração; a verticalidade da edícula da quina sudoeste contrapõe a horizontalidade do prisma superior da quina sudeste (P053). Duas perspectivas esclarecem a solução estrutural, contemplando, além das empenas, treze colunas dispostas em três eixos longitudinais: seis no bloco sul, quatro ao centro e três no norte (P054, P055). Observa-se alguns tirantes, na quina noroeste e na ponta do volume de lazer, adjacente ao restaurante.

Duas imagens mostram a relação visual da varanda com o contexto. Uma delas ilustra o vazio da laje inferior, em primeiro plano, com o



P052. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Fachada norte.
Maquete eletrônica.

P053. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Fachada sul.
Maquete eletrônica.

P054. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Estrutura.
Maquete eletrônica.

P055. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Estrutura.
Maquete eletrônica.

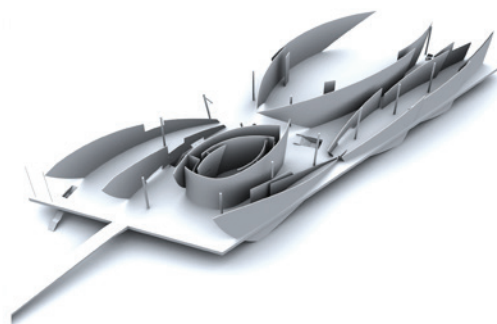
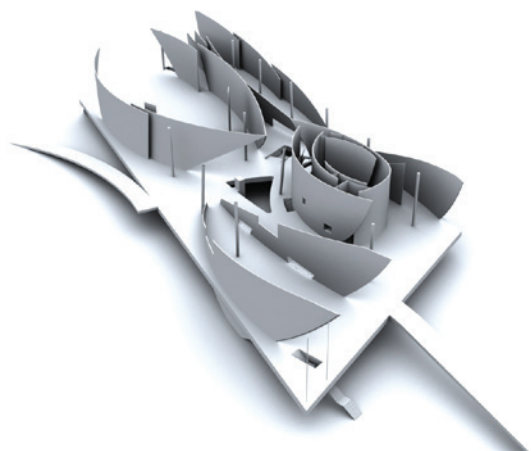
volume do restaurante, em segundo (P056). A outra mostra a articulação entre os planos do volume da sala principal, uma fenda, com adição de prisma translúcido ao *foyer* (P057).

Christian analisa o partido adotado frente ao contexto:

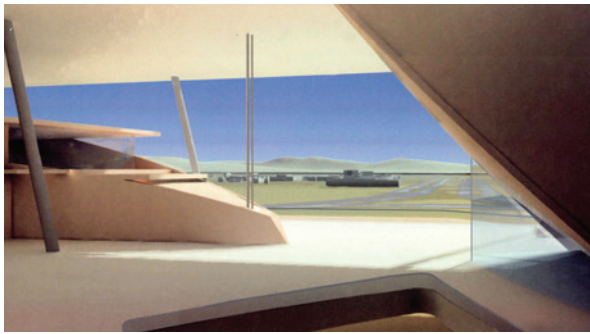
O projeto do Rio lembra uma cidadezinha encarapitada, com dança, músicas distintas, cinema...

Uma vez me perguntaram por que o teto não seguia as curvas das montanhas. Respondi que essa imitação naturalista teria sido pequena perante a força da geologia, e que, como se tratava do traço de uma obra humana, a linha da geometria e da técnica estaria ali. Minha intenção era construir um grande hábitat, mas ele também se torna um microcosmo da paisagem, um mundo interior, onde esse jogo da natureza, da dança das montanhas, se introduziu no quadro horizontal que responde à planície e ao mar.

Com a vista liberada graças ao grande terraço que nos permite estar a dez metros de altura, obtém-se um jardim de sombra, um jardim que é um lugar de frescor durante grande parte do ano, já que faz muito calor no Rio. E a abertura no centro do terraço permite também que o ar circule. É um lugar evidentemente esculpido pelas estruturas.²⁹³



293 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 63.



P056. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Perspectiva
eletrônica da varanda (restaurante).

P057. Anteprojeto da Cidade das Artes.
Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/
ACDP, fevereiro de 2003. Perspectiva
eletrônica da varanda (articulação).

E recorda que a apresentação ao prefeito,

Foi um sucesso. De imediato, o Prefeito compreendeu a importância de elevar a edificação do chão, de trazer isso para a Barra. Eu havia trabalhado com o engenheiro acústico Xu Yaying os conceitos das salas de música, que estavam muito claros. Quase tudo estava pronto. Evidentemente, dado o tamanho do conjunto, restava um trabalho considerável a ser feito, mas todos acreditavam nesse princípio.²⁹⁴

2002	Fevereiro	Visita de Ricardo Macieira e Raul Leite Pinheiro ao escritório de Portzamparc em Paris.
	Setembro	Primeira visita ao sítio e esboço do programa de necessidades por Bertrand Beau. Portzamparc inicia os primeiros desenhos, imaginando a obra como “grande inseto sobre patas, empoleirado a 10 metros de altura”. Impunha-se a ideia de um amplo terraço externo.
	Novembro	Desenvolvimento das ideias iniciais. Definido que o edifício seria elevado: a “varanda como arquétipo brasileiro”. Teste de maquetes de projetos anteriores no sítio. Primeiros croquis da fachada norte, variando temas de composição.
	Dezembro	Apresentação do estudo preliminar a Ricardo Macieira. Grande volume regular elevado sobre colunas. Configuração da varanda elevada e dos blocos irregulares contidos no grande volume regular, este medindo 200 por 70 metros, elevado em 10 metros do solo e com altura de 20 metros.
2003	Janeiro	Reflexão sobre os apoios, em viagem de Luxemburgo para Berlim. As “velas” passam a ser definidas também como elementos estruturais, até o solo. “Casulos portantes, encurvados e cilíndricos”. Teste da composição em croquis da fachada norte e maquetes, enfatizando as duas placas horizontais elevadas.
	Fevereiro	Apresentação do anteprojeto ao prefeito. Edifício passa a ter perímetro trapezoidal, com dois planos oblíquos em suas fachadas transversais. Esta versão praticamente representa o edifício de fato construído.

294 Idem.

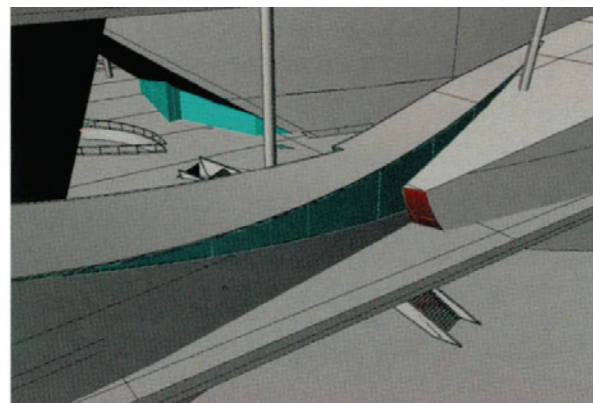
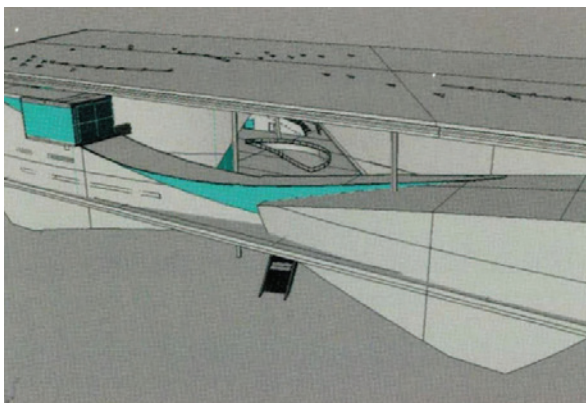
4b. Desenvolvimento

A partir da apresentação, buscou-se tornar o projeto construtivamente exequível, tendo em vista o problema gerado pelos grandes vãos e pela adoção de formas esculturais. O desenvolvimento do projeto foi realizado pela equipe brasileira com supervisão do escritório francês, em grande parte até o início de 2004²⁹⁵. Longo processo de compatibilização se deu até o primeiro semestre de 2005, já iniciadas as obras desde julho do ano anterior. As modificações ocorridas são pontuais, visto que o anteprojeto apresentado a Maia representa basicamente o que foi de fato construído.

O desenvolvimento da solução decorre do estudo em maquetes, físicas e eletrônicas. Uma das versões é bastante preliminar, apenas volumétrica, e apresenta os grandes planos opacos em contraposição com os translúcidos (P058). O volume longilíneo da fachada sul exhibe uma parte em vidro, no meio, ligando a ala leste à oeste. Pequeno prisma translúcido, análogo ao da fachada norte, se projeta para fora da face sinuosa da ala oeste. A perfuração da laje inferior, não mais triangular, é agora um semicírculo, em concordância com as linhas sinuosas preponderantes. De fato, as curvas e contracurvas se estabelecem tanto no arranjo planimétrico quanto volumétrico. Na laje superior, são propostas diversas aberturas triangulares, com disposição aparentemente aleatória, pontuando os caminhos entre os volumes da varanda. Três fendas zenitais longilíneas também compõem o plano superior, articulando os volumes da sala principal e da sala de música de câmara. O acesso ao *foyer* se configura com duas faces de vidro, valorizando a opacidade do plano oblíquo que encerra este volume. Propõe-se uma nova rampa curvilínea na fachada nordeste.

Versão mais desenvolvida é apresentada em duas perspectivas aéreas, com o edifício inserido no contexto. Uma delas mostra as fachadas norte e sudoeste, com o eixo do ponto de vista paralelo à Avenida das Américas (P059). Outra apresenta a fachada sudoeste, no seguimento da mesma avenida (P060). Nesta versão percebe-se maior apuro das

P058. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Maquete eletrônica preliminar.



295 Para relato mais detalhado sobre as equipes e gerenciamento ver o texto de Henrique de Aragão e Francisco Nioac de Salles na obra supracitada, pg. 134-137.

P059. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no contexto.

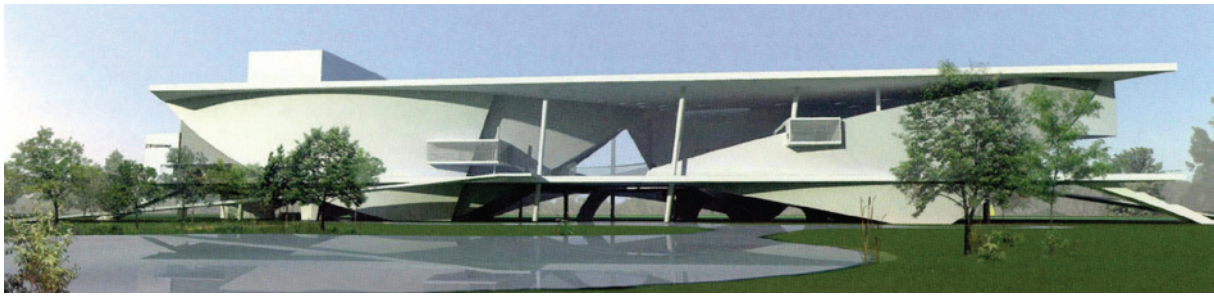


P060. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no contexto.



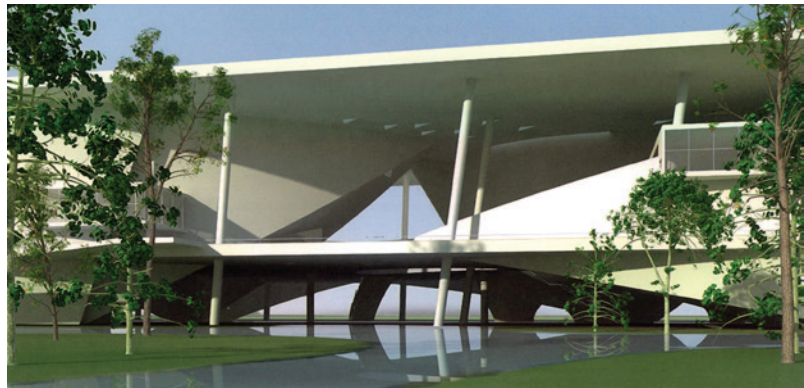
P061. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no parque. Fachada sudoeste.





P062. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica em nível do observador mostrando o edifício no parque. Fachada norte.

P063. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica em nível do observador mostrando o edifício no parque. Fachada norte.

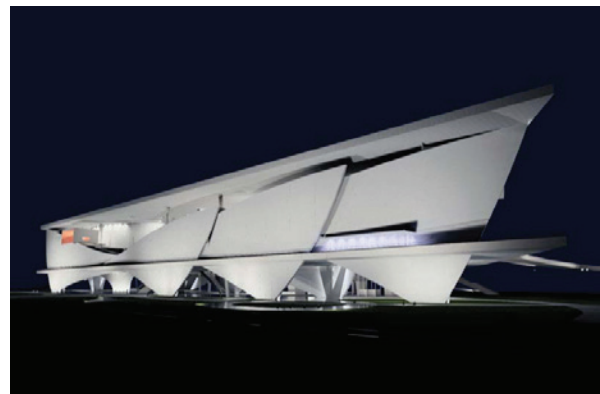
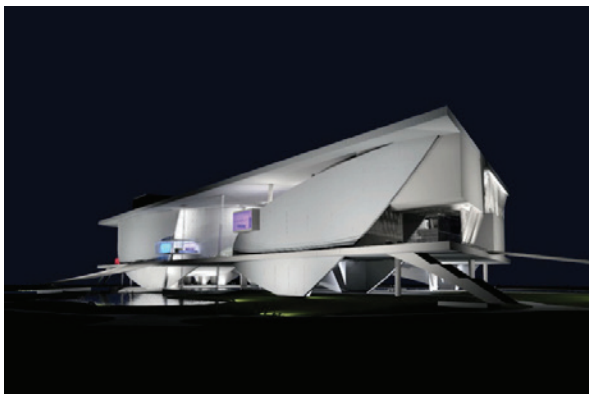


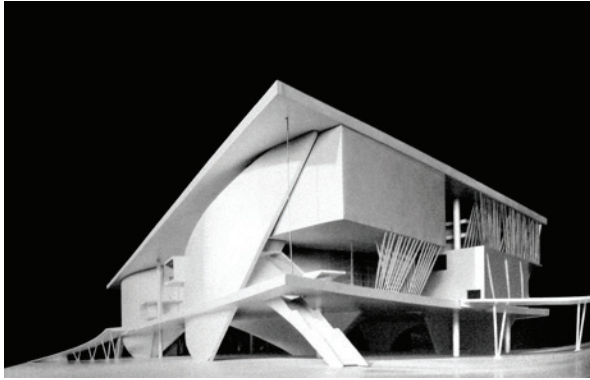
proporções dos elementos de arquitetura. Na fachada norte, o volume do restaurante, se comparado à etapa de anteprojeto, agora se projeta para fora de um dos planos sinuosos, análogo ao adicionado ao *foyer*. Na fachada sudoeste, dois planos de fechamento são assumidos justapostos ao bordo das lajes. Para quem sobe a rampa, o da esquerda, em cima, é totalmente opaco e o da direita, abaixo, apresenta três fendas verticais, irregulares. Brises estão dispostos obliquamente entre estes planos e as lajes, criando efeito de iluminação difusa. Ainda nesta fachada, um vazio vertical marca a chegada da rampa, como fenda regular entre os planos descritos (P061).

P064. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica noturna a nível do observador. Fachada norte.

P065. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica noturna a nível do observador. Fachada sul.

Duas perspectivas externas, a nível do observador, ilustram a fachada norte (P062, P063). Representam versão ligeiramente diferente, sobretudo no que se refere aos planos translúcidos dos dois volumes regulares que se projetam para fora. Fica evidenciada a inflexão das colunas. Uma das variantes é apresentada em perspectiva noturna, com os dois prismas regulares em equilíbrio (P064). A fachada sul tem a mesma lógica, com dois prismas regulares contrapondo a sinuosidade das velas (P065).

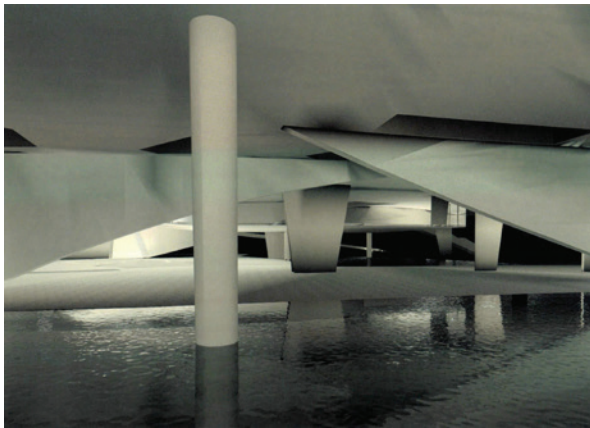




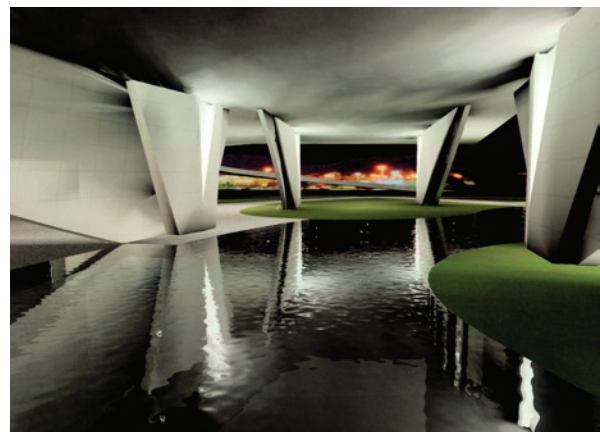
P066. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Maquete física. Fachada norte e sudoeste.

Outra versão é ilustrada em fotografia de uma maquete física, mostrando a quina noroeste (P066). Pequenas alterações podem ser percebidas em relação aos estudos em maquete eletrônica. As rampas ganharam apoios em “V” e um volume translúcido foi disposto abaixo dos cinemas, assim como uma escadaria. Há um sutil afastamento entre os planos da laje e dos volumes, bem como entre a vela e o prisma puro que contém os cinemas.

As perspectivas do pilotis apresentam a variada solução formal dos apoios (P067, P068). As vistas transversais mostram as diversas camadas da estrutura, em efeito visual profuso; as longitudinais são mais axiais, indicando maior profundidade. A ausência de vigas aparentes reforça a continuidade da laje, a qual valoriza o desenho escultural dos apoios. Além da estrutura, o piso parece também ser de concreto. Em certos locais, o gramado também avança no pavimento, sendo onipresente o espelho d’água, sinuoso. Entre os apoios, iluminação artificial confere um aspecto dramático ao edifício.



P067. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do pilotis (N0).



P068. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do pilotis (N0).

Uma das versões em maquete eletrônica da varanda é volumétrica, sem nenhuma abertura nas fachadas internas. Uma vista representa a chegada pela fachada sudoeste, com o volume do restaurante à esquerda, uma passarela que enquadra o átrio, dois apoios verticais e a iluminação natural que adentra lateralmente pela fachada norte (P069). Da mesma versão, outra perspectiva é a vista contrária, do átrio para a entrada oeste, expondo a sinuosidade do vazio, o volume ascendente do restaurante, uma coluna em primeiro plano e a iluminação provinda da fachada sudoeste, ao fundo (P070).

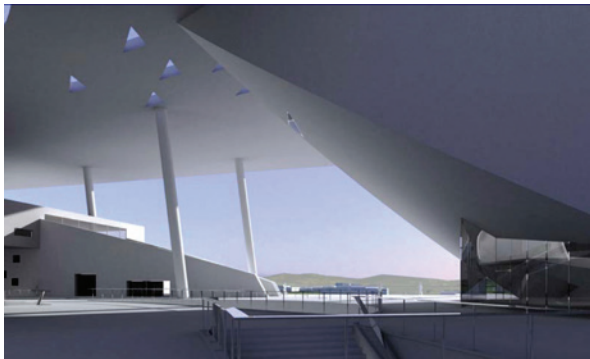
Outra versão da varanda é ilustrada com perspectivas diurnas e noturnas, já com perfurações nas fachadas internas. Uma delas mostra o átrio a partir do vazio central (P071). A face oblíqua da sala principal ganhou uma abertura triangular análoga às zenitais, e o volume ascendente que articula o do restaurante foi perfurado por uma abertura quadrada e outra retangular. Versão muito semelhante apresenta a varanda ocupada, em que pode-se observar a grande escala do átrio (P072). Outra vista, também do átrio, mostra ao fundo



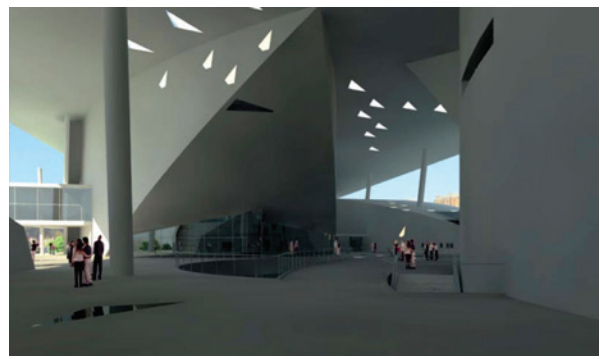
P069. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda, a partir da fachada sudoeste (N1).



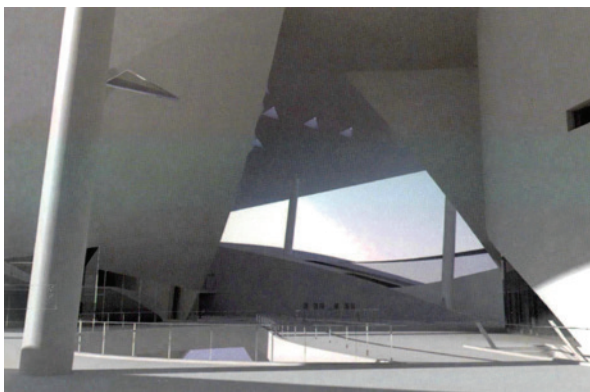
P070. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir do átrio (N1).



P071. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir do vazio central (N1).



P072. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da entrada sudoeste (N1).



P073. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da fachada norte (N1).



P074. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da rampa norte (N1).

P075. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Vista da varanda a partir da fachada sudoeste (N1). Maquete física.

P076. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Vista da varanda a partir do átrio (N1). Maquete física.

P077. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do nível da varanda (N1).

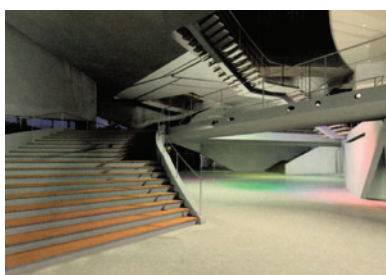
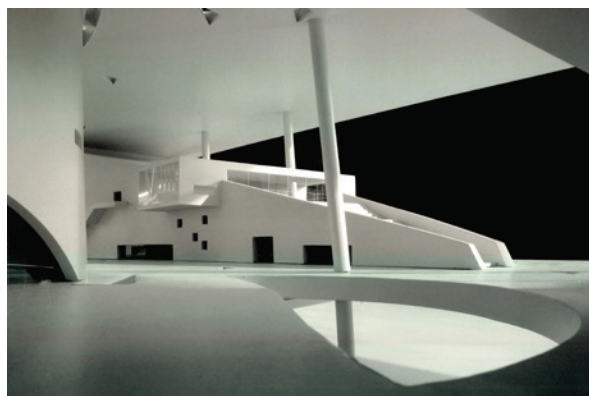
P078. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do segundo pavimento (N2).

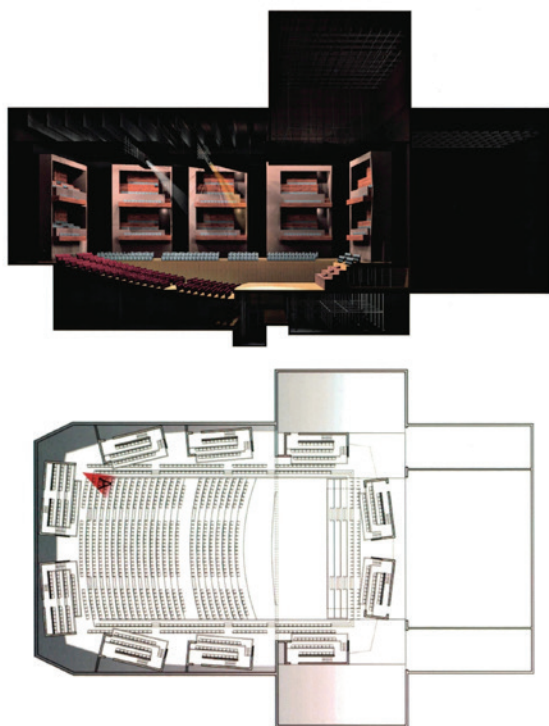
P079. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do terceiro pavimento (N3).

o volume das salas de ensaio (P073). Neste são dispostas pequenas aberturas quadradas, alinhadas horizontalmente. A abertura irregular do volume da sala principal se contrapõe à regular da sala de música de câmara. Uma vista noturna mostra a varanda a partir da chegada da rampa norte (P074). O volume adjacente ao *foyer*, à esquerda, está apoiado por coluna de menor diâmetro: ela parte da laje, não do solo. A entrada da sala de música de câmara tem geometria curva, gerada através da articulação dos planos que encerram este volume. Nesta vista, igualmente observa-se a correspondência compositiva entre os blocos translúcidos, do restaurante e do adjacente ao *foyer*.

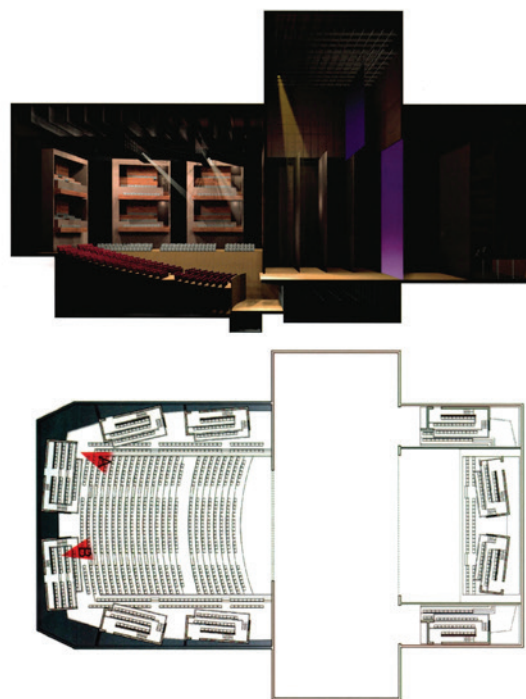
Uma terceira versão da varanda foi representada por fotografias de uma maquete física. Uma das vistas é tomada a partir da fachada sudoeste, com o átrio ao fundo (P075), muito semelhante a imagem correspondente em perspectiva eletrônica. Além das aberturas nos planos verticais descritos, evidenciam-se perfurações triangulares também na laje inferior, análogas às zenitais. Ausenta-se a passagem entre o restaurante e a sala de música de câmara. Outra vista, a partir do vazio central, mostra a solução das aberturas do volume de lazer (P076). Além das descritas, são quatro quadradas abaixo do restaurante e uma retangular ao lado, para acesso aos cinemas.

Por sua vez, o *foyer* é representado por uma perspectiva da partida da escadaria principal no nível da varanda (P077); outra do segundo pavimento, de acesso à sala propriamente dita (P078); e outra do terceiro pavimento (P079). Predomina a madeira nos pisos e escadas, conquanto no primeiro nível haja continuidade do concreto que vem da varanda. Portzamparc descreve o ambiente:





P080. Desenvolvimento do anteprojecto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta e corte esquemáticos da sala principal (configuração sinfónica).



P081. Desenvolvimento do anteprojecto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta e corte esquemáticos da sala principal (configuração ópera).

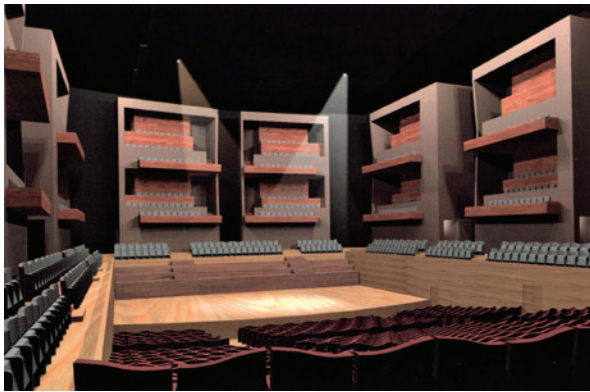
Antes de chegar ao lugar e escutar a música, segue-se, portanto, toda uma progressão: ver o prédio de longe, aproximar-se pelo jardim, subir até o terraço e, desse terraço, ver a paisagem ao longe e ir em direção ao volume inclinado da sala, entrar nesse grande triângulo e chegar ao foyer. O foyer da Grande Sala é um espaço ascensional em todas as direções, cheio de passarelas, escadas, pontes e janelas. Ali haverá grupos de pessoas em movimento. Esse foyer é o lugar intermediário entre o exterior e o interior. É como uma caverna, a luz vem de uma só fonte, no alto. Evidentemente, pode-se imaginar a referência clássica piranesiana, a das “prisões”.

[...] Seu espaço foi estudado em vários níveis, de tal modo que se vissem em todos os lugares pessoas acima e abaixo. O foyer seria um teatro da vida pública. Seria um antes, um entreato e um após os espetáculos, aberto a muitas manifestações. Cria-se um jogo com pontes, passarelas, pequenos labirintos. Um jogo natural e sem fim com o prazer do espaço. Cada um se torna um passeador, dançarino, sonhador, nos percursos que se abrem. Essa descoberta, e eu uso a palavra em todas as suas acepções, é a arte do movimento como música.²⁹⁶

Já a sala principal é detalhada em plantas, cortes e perspectivas. As dez torres que circundam o espaço tem dois pavimentos, com três níveis de balcões cada um. Três fileiras de poltronas vermelhas compõem o espaço da plateia e treze laterais, cinzas, circundam o espaço central, adjacentes às torres. Christian esclarece suas intenções:

Eu queria que o público rodeasse os músicos de muito perto, queria encontrar a relação com o público como

296 Ibidem, pg. 58.



P082. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica (configuração sinfônica).

P083. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica (configuração ópera).



a que se tem no teatro shakespeariano. Tenho isso na cabeça, e é o que venho procurando de projeto em projeto com Xu Yaying desde que trabalhamos juntos para a Sala La Villette, em Paris. Desejava também que o imaginário se soltasse, e que as pessoas não se sentissem fechadas. É preciso associar a grandeza e a intimidade, criar uma espécie de inquietação e de dúvida sobre as dimensões efetivas da sala.

Pedi-lhe que a sala fosse alta como a de Viena, a *Musikverein*, e que se pudesse situar os ouvintes em todas as paredes.

Foi assim que utilizamos paredes laterais para ter boas reflexões do som embaixo para a orquestra. Quanto às grandes paredes “habitadas” por ouvintes, são constituídas por torres com vários andares, como edificações na noite em torno de uma praça pública. Isso cria a impressão de um espaço misterioso, íntimo, e dilatado.²⁹⁷

E explica seu funcionamento:

A transformação do espaço começa criando-se uma área de palco com o deslocamento de quatro das dez torres de camarotes para o fundo. O sistema pneumático utilizado cria sob cada torre um colchão de ar que as torna fáceis de movimentar, permitindo transportá-las sem grande esforço até o fundo da sala, onde elas ficam escamoteadas. Em seguida a parte frontal do palco se abaixa, a boca de cena aparece como um diafragma e o fosso da orquestra se abre. Os tetos móveis se deslocam para liberar a boca de cena, para suas varas e seus cenários suspensos, indispensáveis aos espetáculos de ópera. Buscamos, com uma sala de concerto transformável, numa forma atual, a essência de uma representação de ópera (P080, P081).

[...] Na Cidade da Música, para assegurar a qualidade sonora, a confiabilidade e a precisão acústica, temos uma sala cuja proporção das dimensões remete aos parâmetros clássicos da *shoe box*, mas, além disso, temos essas paredes muito fragmentadas, que são uma nova interpretação²⁹⁸ (P82, P083).

297 Ibidem, pg. 53.

298 Idem.



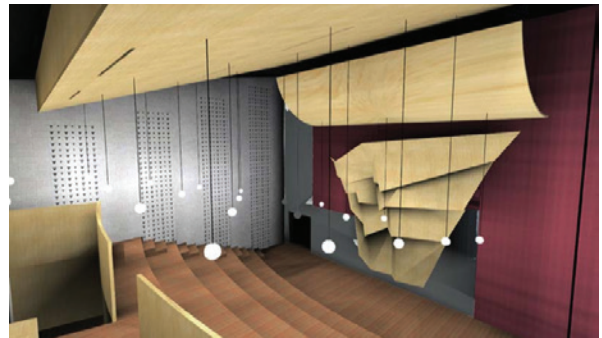
P084. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música de câmara a partir do palco.



P085. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música de câmara a partir da plateia.



P086. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios da orquestra.



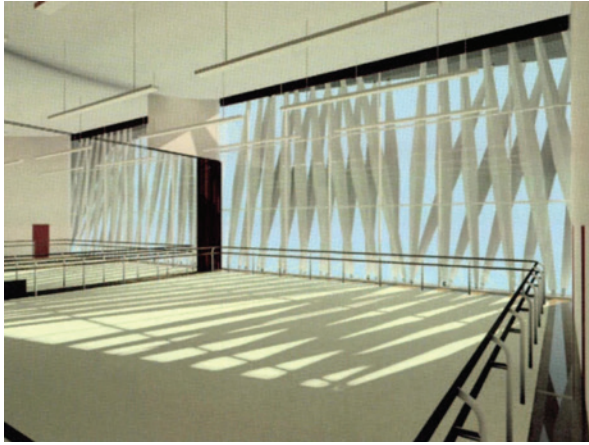
P087. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios do coro a partir da plateia.



P088. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios do coro a partir do palco.



P089. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios de percussão.



P090. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios de dança.

P091. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica de uma das salas de ensaios de música de câmara.



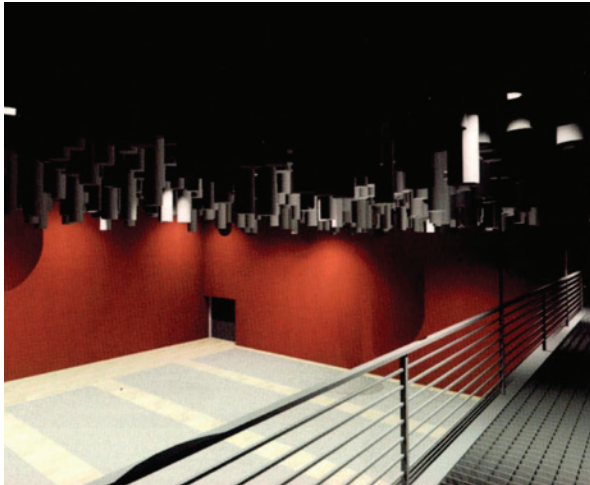
Já na sala de música de câmara observa-se que a rampa foi assumida somente no bordo norte, não mais circundando o espaço como no anteprojeto. Dois níveis acomodam o público: um próximo ao palco, inferior, e outro afastado, superior. Vista a partir do palco representa o espaço ascensional, com poltronas azuis e predominância dos dois planos sinuosos do forro (P084). Outra vista, oposta, mostra a direcionalidade do espaço (P085). Portzamparc assinala que:

É um lugar que também é muito novo, pois tem duas configurações cênicas diferentes. Isso é possível graças à plataforma circular sobre a qual se instalam o palco e as primeiras fileiras do público. E é girando-o que obtemos ou uma sala clássica frontal para a música de câmara, ou uma forma próxima do anfiteatro para as músicas amplificadas como jazz e músicas populares... Na verdade, a parede do fundo é formada por lâminas verticais orientadas de tal modo que o efeito de girar a plataforma cênica coloca a orquestra no lado da parede que reflete o som ou no lado difusor.²⁹⁹

Por outro lado, a sala de ensaios da orquestra tem dupla altura e mezanino, com diferentes tipos de forrações para otimização acústica (P086). Nesta versão, os pisos são de madeira e as cores dos demais revestimentos variam entre branco, preto, marrom, bege, vermelho e azul. A iluminação do espaço central se dá por pendentes e abaixo do mezanino são colocadas luminárias embutidas, equidistantes, delimitando a circulação. Já a sala de ensaios do coro, muito semelhante quanto aos acabamentos, ordena-se a partir de uma arquibancada e apresenta solução de forro bastante singular (P087, P088). Por sua vez, a sala de ensaios de percussão é mais prosaica (P089).

Na sala de ensaios de dança há marcada presença dos brises dispostos na fachada nordeste (P090). Predominam cores claras, principalmente paredes, piso e luminárias. Estas são longilíneas, cuja horizontalidade se aproxima das barras perimetrais. O ambiente tem um grande espelho retangular. Uma das salas de ensaios de música de câmara, localizada na fachada sudoeste, tem dois tipos de aberturas: uma regular e outra irregular (P091). Análogos a esta, observa-se

299 Ibidem, pg. 63.



P092. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música eletroacústica.

P093. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do camarim coletivo.

P094. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica de camarim individual.

curiosos planos amarelos de forração, que partem do piso e chegam ao teto. A iluminação é pontual, por pendentês. Já a sala de música eletroacústica é bastante intimista, ainda que de dupla altura, cujo elemento de destaque é o forro de tubos metálicos (P092). Tem um mezanino perimetral de mesma materialidade do forro. As paredes são bordô e o piso é praticamente branco, delimitado por zonas retangulares cinzas, equidistantes.

O camarim coletivo está ordenado com bancadas perimetrais com espelhos (P093). Como na maioria dos espaços internos, o piso é de madeira e as cores variam entre bordô, cinza e branco, salvo um curioso plano de tijolos à vista. Além da iluminação direta nos espelhos, grande luminária circular está embutida no forro, ao centro. Os camarins individuais são muito semelhantes (P094).

As plantas³⁰⁰ da etapa de desenvolvimento representam o ajuste do dimensionamento dos espaços ao programa, conquanto a estrutura formal tenha se mantido. Na varanda (N1), a sala principal teve o *foyer* alargado e a disposição dos planos de vidro da entrada alterada (P095). O transepto da sala principal não está tão evidente se comparado ao anteprojeto, visto que mais compartimentos passaram a circundar a plateia. O volume posterior à sala agora avança para fora do bordo da laje. Foi reforçada a geometria elíptica da sala de música de câmara. Um *foyer*, análogo ao da sala principal, agora antecede o acesso ao espaço principal. Acessos secundários foram adicionados atrás da sala.

O bloco da fachada sul manteve sua estrutura formal tripartite: ala leste, acesso central, ala oeste. Esta última passou a abrigar admi-

300 As plantas analisadas foram enviadas pelo escritório de Portzamparc especificamente para elaboração desta tese. Os desenhos não são datados, sendo difícil precisar cronologicamente as versões de desenvolvimento. Foram enviadas três plantas que parecem ser da etapa anterior ao projeto executivo, pelo tipo de expressão gráfica e sutis diferenças em relação ao que foi de fato construído. Uma representa o primeiro nível elevado, outra, o terceiro e outra, o quarto. As duas primeiras são da mesma versão do projeto; já a terceira provavelmente de versão anterior. Na publicação oficial sobre o edifício, op. cit. 9, somente uma destas plantas foi registrada, a que mostra o terceiro nível, nas páginas 67 e 125, sendo uma junto com o desenho do parque e outra não.

nistração, agora de geometria um pouco mais regular em seu limite norte. A quina sudoeste do edifício ficou livre, com cafeteria adjacente. Por outro lado, foi reforçada a relação da ala leste com o volume da sala principal, através de um complexo sistema de circulação. Neste sentido, agora as salas são acessadas diretamente pela varanda, pois o longo corredor da fachada sul foi suprimido.

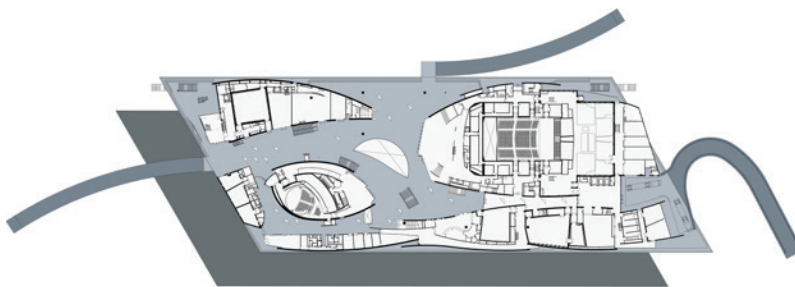
A edícula justaposta à fachada sudoeste teve seus limites alterados, sobretudo nos bordos internos, que agora orientam a planta no sentido da quina sudoeste. O ordenamento é tripartite, com salas de ensaio e camarins que servem à sala de música de câmara, adjacente. As paredes internas não são paralelas e cada um dos três ambientes tem uma janela central de desenho irregular. Por fim, o volume destinado ao lazer é o que mais sofreu alterações programáticas, embora sua forma tenha permanecido praticamente a mesma. As duas salas de cinema foram substituídas pela de música eletroacústica. Configura-se agora um *foyer* na parte oeste, translúcido, para acesso dos cinemas, localizados nos pavimentos superiores. Uma loja substituiu o *lobby* dos cinemas, no centro. Completa o programa uma galeria de arte, um café e sanitários.

O sistema de circulação vertical sofreu alterações, sobretudo relativo ao tamanho, posicionamento, e número de escadas e elevadores. Externamente, como mencionado, uma terceira rampa, na fachada nordeste, foi adicionada, dando acesso à parte técnica das salas de ensaio e palco. Esta veio a substituir a rampa helicoidal da quina sudeste, do anteprojeto. A da fachada sudoeste agora está curvada. As escadas das quinas nordeste e noroeste se tornaram paralelas ao bordo norte. Um elevador e uma escadaria justapõem-se à face norte do volume da sala de música de câmara. Uma escada rolante chega do pilotis diretamente no acesso à loja, na parte central do bloco dos cinemas. Sobre a estrutura, mais colunas ficaram isentas: na loja, na recepção e na sala de ensaios da orquestra. O vazio central se tornou uma espécie de semicírculo, não mais um triângulo.

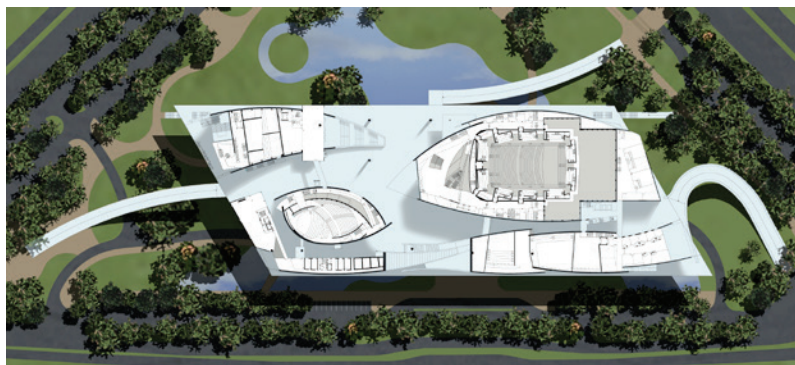
No terceiro nível elevado³⁰¹ se dá o acesso às torres laterais da sala principal (P096). O *foyer* sofisticou-se geometricamente, passando a ter mais escadarias e mezaninos. Na sala de música de câmara observa-se o interessante ajuste geométrico entre a plateia inferior e superior. No bloco sul estão os vazios das salas de ensaio na ala leste e salas de reuniões na oeste. Nesta a circulação passou do limite norte para o sul, adjacente à fachada. A passarela entre este volume e o da fachada sudoeste foi deslocada para o lado, não mais centralizada. Nesta edícula há agora um grande espaço livre para escritório. No volume dos cinemas, o restaurante passa a ter maior protagonismo, com seus limites transversais avançando até o alinhamento do bordo da laje e também sobre a varanda. O *lobby* foi substituído pela cozinha. Uma arquibancada foi colocada na quina leste.

301 De fato, são sete níveis funcionais entre as lajes inferior e superior. O segundo nível corresponde ao mezanino do foyer, que dá acesso central à plateia da sala principal. Normalmente as publicações apresentam três plantas, correspondentes ao primeiro nível elevado, ao terceiro e ao quarto. O desenho do segundo nível normalmente não é publicado, visto que, pela dupla altura da maioria dos ambientes, seria graficamente repetitivo.

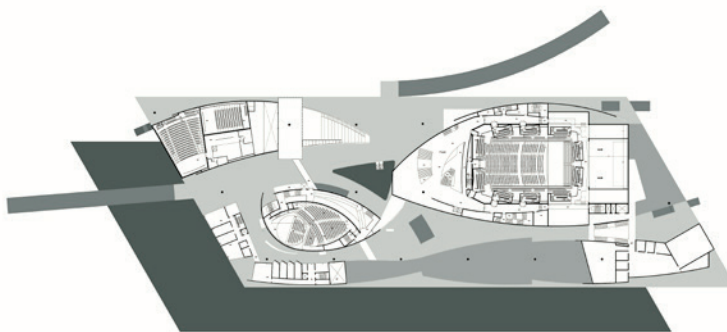
P095. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta da varanda (N1).



P096. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta do terceiro nível elevado, inserida no parque (N3).



P097. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da planta do terceiro nível elevado (N3).



Outra versão deste mesmo pavimento tem configuração semelhante, conquanto mais próxima da apresentada ao prefeito (P097). A circulação entre o volume da sala principal o de ensaios não é tão complexa. Na sala de música de câmara, o vazio relativo à passarela ainda não parece ajustado à envolvente, ocupando muito espaço. No bloco sul, a compartimentação das duas alas é diferente, bem como na edícula sudoeste. Cinema de maior dimensão está justaposto à fachada sudoeste. Passarela ligaria o restaurante à sala de música de câmara; outra, os *foyers* das salas principais. O furo da laje, no centro, é triangular como no anteprojeto, com um elevador.

Uma seção transversal corresponde a etapa de desenvolvimento, na qual fica legível uma composição bipartida, com volume dos cinemas fazendo contraponto do que abriga a sala principal (P098). Predominam os cheios sobre os vazios nas fachadas internas, com aberturas geralmente regulares. Duas aberturas zenitais iluminam o *foyer*. A parte de baixo da plateia e do palco projeta-se sobre o pilotis. O desenho é mais ilustrativo do que técnico, conquanto já estivesse estabelecido o concreto armado para construção.



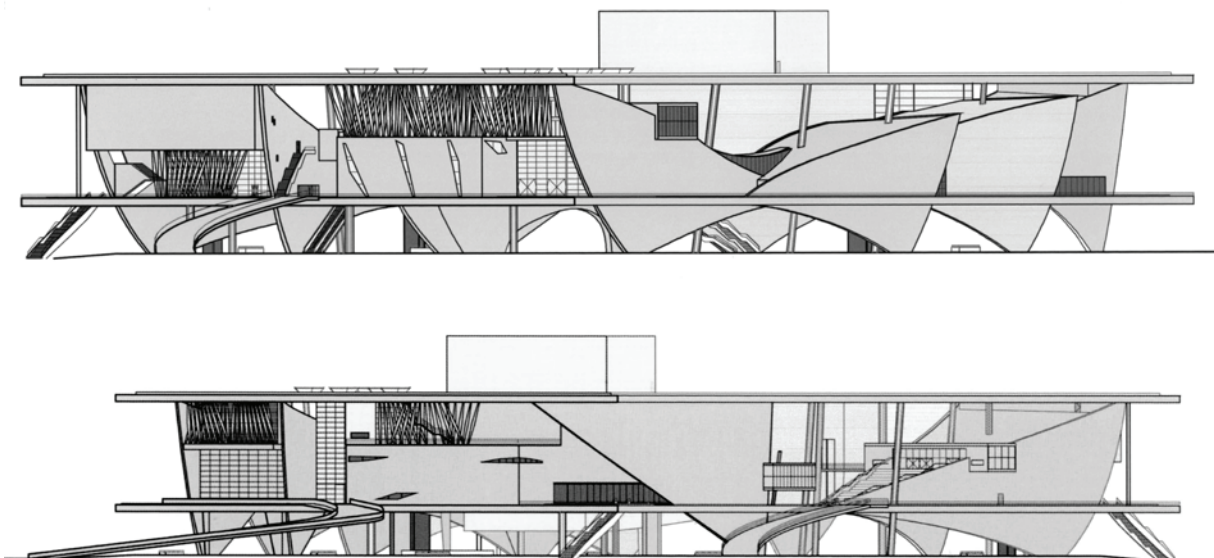
P098. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Corte transversal esquemático, passando pela sala principal e foyer.

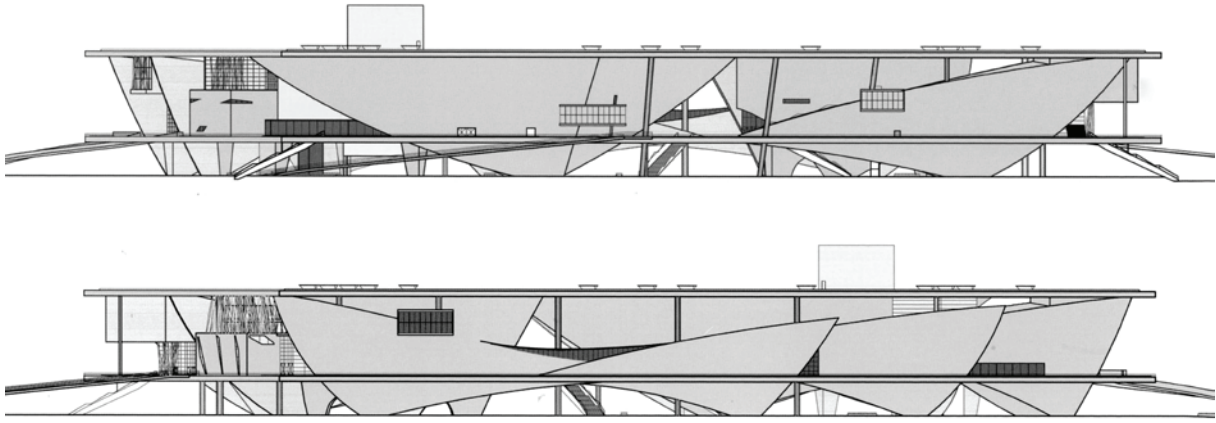
As elevações ilustram a diversidade de relações compositivas (P099, P100, P101, P102). Nas fachadas norte e sul predomina a horizontalidade pela marcação das lajes, ainda que as arestas oblíquas das velas igualmente reforcem tal característica. Já nas fachadas nordeste e sudoeste há maior verticalidade, gerada pelos vazios centrais. Observa-se que, conquanto pareçam aleatoriamente configuradas, de fato são variações compositivas com elementos semelhantes. Nas elevações longitudinais tem-se as velas amarradas pelas lajes e o equilíbrio diagonal de dois volumes regulares translúcidos. Nas transversais, blocos regulares com rasgos irregulares delimitam um vazio central, contando com os mesmos *brises*.

O desenvolvimento do parque foi realizado pelo paisagista Fernando Chacel. As linhas sinuosas, bem como protagonismo do espelho d'água, são as principais constantes observadas nas versões do projeto. Uma delas tem arborização perimetral, com espelho d'água inteiramente sinuoso (P103). Este adentra o pilotis e se estende até o limite da Avenida Ayrton Senna. Duas passarelas cruzam as vias oblíquas, oferecendo acesso ao hipermercado e ao bosque. Dois estacionamentos são configurados, nos bordos leste e o este, inteiramente arborizados. Um sistema viário autônomo circunda o sítio. Outra versão é semelhante, com sutis diferenças no desenho das linhas sinuosas, tipo de pavimentação e sistema viário (P104). Também as passarelas são suprimidas e a arborização parece mais densa na parte norte.

P099. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada sudoeste.

P100. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada nordeste.





P101. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada norte.

P102. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada sul.

Uma terceira proposta, muito próxima da que foi de fato construída, dá seguimento às versões anteriores (P105). Ficou estabelecida maior relação, tanto peatonal quanto rodoviária, com o terminal adjacente. Chacel assinala que:

Os pilotis eram um espaço riquíssimo, com seus elementos arquitetônico-estruturais que, tratados de forma escultórica, deveriam ser compreendidos e respeitados dentro da proposta paisagística. Essa enorme área ao nível do solo, sob a sombra de 220 m por 85 m do edifício, tinha locais onde a insolação era bastante precária, o que levou o *design* paisagístico a utilizar na sua composição muito mais espaços mineralizados do que plantados. [...] Christian tinha como premissa conceitual a criação de um espelho d'água sob o pilotis e sua extensão para o espaço exterior do parque. Durante o desenvolvimento do nosso projeto, o lago acabou se tornando um elemento de direcionamento do uso próprio do parque. Circulações, equipamentos e áreas de parar, estar e ver se arrumam e de definem a partir do contorno desse espelho d'água.³⁰²

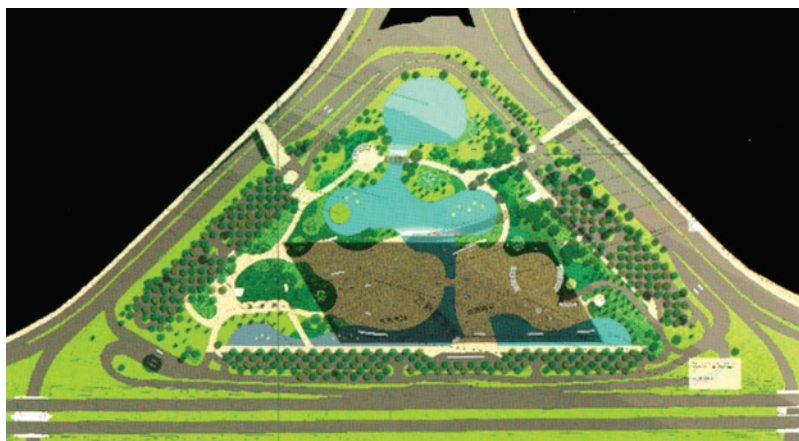
E justifica a constituição formal e material do projeto:

Nas áreas pavimentadas, especialmente nos pilotis, procuramos valorizar o piso com a escolha de seu material, a pedra portuguesa, que permite desenhar e colorir no chão padrões que representam uma experiência visual rica para seus usuários. Na verdade, quis fazer uma homenagem ao querido amigo Roberto Burle Marx, que notabilizou com sua arte os pisos de mosaico português. Sem pretender reproduzir seus magníficos padrões de pavimentação, tentei fazer uma releitura das suas intenções estéticas e desenhar um piso que tem como referência a obra do mestre. [...] A geometria das formas, aparentemente “orgânicas”, é rigorosa não apenas nos locais mineralizados, mas também no desenho das áreas plantadas, incluindo a disposição da arborização. Isto permitirá aos visitantes e usuários da Cidade da Música a leitura de uma paisagem bem definida e de fácil compreensão quanto às suas intenções projetuais.³⁰³

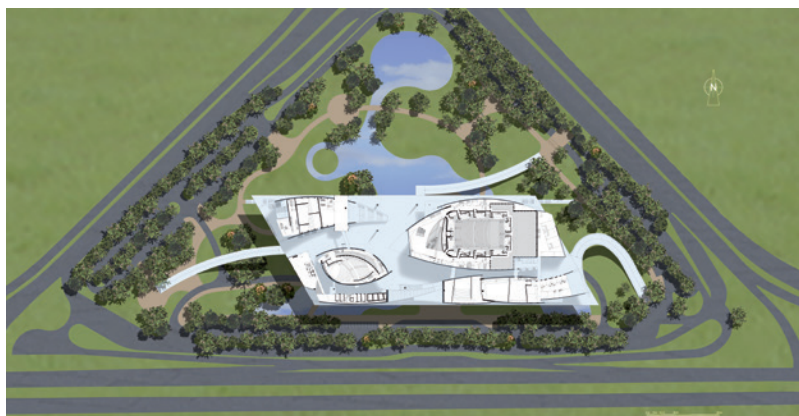
302 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 122.

303 Ibidem, pg. 123-125.

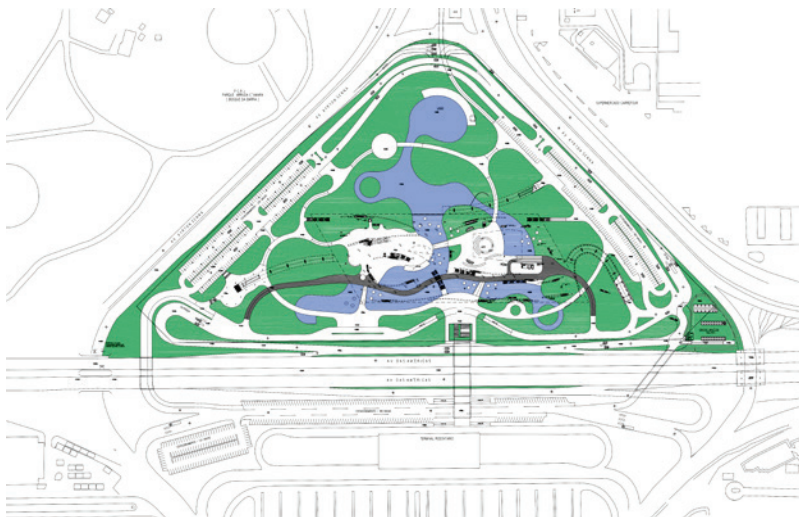
P103. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Primeira versão do parque. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.



P104. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da proposta para o parque, com a planta do segundo pavimento. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.



P105. Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da proposta para o parque, semelhante à construída. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.



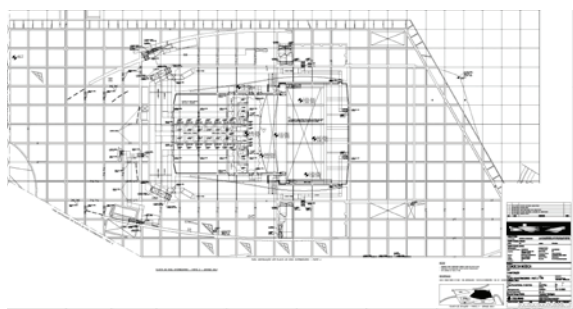
5. EXECUÇÃO

5a. Construção

A construção se deu em longo período, de setembro de 2003 a dezembro de 2012, processo marcado por diversas paralisações³⁰⁴. A primeira intenção de Maia era inaugurar o edifício no final de 2004, mas as obras dos jogos Pan-Americanos, que ocorreriam na cidade em 2007, fizeram com que o cronograma atrasasse. Por outro lado, a escala e complexidade do projeto exigiu maior tempo para seu desenvolvimento. Christian recorda que:

Depois da apresentação do esboço ao Prefeito, trabalhei com Carlos Fragelli e Bruno Contarini, os engenheiros calculistas de estruturas. Eles de pronto encamparam o projeto. Tivemos longas reuniões, alguns pilares foram aumentados, outros acrescentados, mas as lajes permaneceram finas: menos de 1,50 m. As velas cilíndricas e suas linhas oblíquas não foram alteradas. Pouco a pouco, tudo se definia.³⁰⁵

Os dois haviam trabalhado com Niemeyer, estando familiarizados com o arrojo estrutural proposto. A participação destes engenheiros era também uma forma de vincular a obra a uma tradição construtiva brasileira. Os calculistas assim relatam o processo:



P106. Planta da grelha estrutural de trecho da laje da varanda (N1). Christian de Portzamparc/ACDP/LA Rangel Arquitetos/Beton Projetos. Dezembro de 2003.

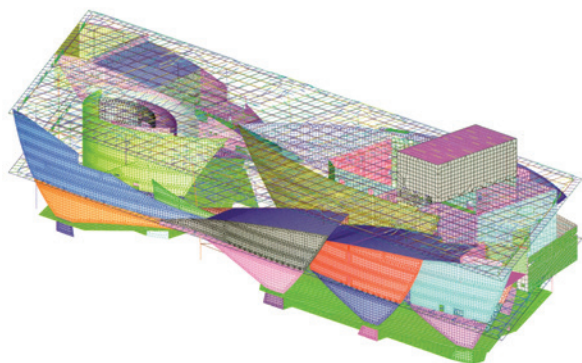
O grande esforço, que consumiu muito tempo no início do trabalho, foi a discussão com a arquitetura para fazer o pré-dimensionamento da estrutura. Num projeto desta natureza, há muitas idas-e-vindas até chegar a uma alternativa que atenda as necessidades das diversas disciplinas. A altura da placa de piso da esplanada no nível 10 m, por exemplo, ficou muito delgada se considerarmos todas as instalações ali embutidas. Os pisos da esplanada e da cobertura são formados por estruturas em grelha com vigas protendidas de 1,5 m e 1,7 m de altura, respectivamente, e o piso e o teto do subsolo por lajes maciças de 25 cm de espessura. Os níveis intermediários dos blocos são formados por lajes e vigas convencionais em concreto armado, algumas vezes protendido³⁰⁶ (P106).

De fato, a maior dificuldade era produzir uma expressão de leveza, embora suas dimensões fossem monumentais: atributo que o arquiteto pretendia assinalar em termos adjetivos. Por outro lado, as filiações entre França e Brasil estavam mais uma vez ratificadas:

304 De fato, a obra está envolvida em um complicado panorama político que não é foco desta tese. Também, a demora da construção, o elevado custo e supostas irregularidades contribuíram para que o edifício fosse duramente atacado pela opinião pública, principalmente a partir de 2007. Informações detalhadas constantes em PASQUOTTO, Geise Brizotti. **O edifício cultural como estratégia de intervenção urbana. A Cidade das Artes na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientador: Eduardo Alberto Cusce Nobre. São Paulo, maio de 2016.

305 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 44. Cuidadosa análise estrutural pode ser conferida em: FIORANI, Lucas Anastasi. **Sobre o uso de subestruturas na modelagem de Estruturas Complexas**. Dissertação de Mestrado em Engenharia de Estruturas, Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Orientador: Miguel Luiz Bucalem. São Paulo, maio de 2009.

306 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 115.



P107. Modelo eletrônico da estrutura.
Rafael Medeiros/Beton Projetos.

Somente o concreto protendido permite essa esbeltez da laje do terraço e do teto. E os vãos de 30 a 35 m teriam 150 cm de espessura, enquanto o concreto clássico nos teria levado a lajes caixotes três a quatro vezes mais espessas, muito feias. É uma técnica que todas as grandes empresas brasileiras dominam com perfeição, porque o Brasil é especialista em obras de arte estruturais, e o engenheiro francês Eugene Freyssinet, criador do concreto protendido, veio ao Brasil, construiu e ensinou sua invenção³⁰⁷ (P107).

Pelo curto prazo estabelecido, Portzamparc desenvolveu o projeto com algum grau de manejo dimensional, sobretudo referente ao espaço ocupado pelas instalações, buscando evitar o demorado processo de compatibilização. A parte de concreto seria a primeira a ser construída, seguida das estruturas metálicas e alvenarias, para que então os projetos de instalações e acabamentos pudessem ser realizados com maior precisão. Entretanto, com os diversos atrasos e modificações, os espaços para instalações se mostraram exíguos.

A construção das fundações e subsolo iniciou em julho de 2004 e durou praticamente dois anos (P108). O subsolo é marcado por colunas equidistantes, solidarizadas com uma laje plana por capitéis achatados (P109). Em 2005, o número de operários diminuiu muito, sendo deslocados para as obras dos jogos Pan-Americanos. Embora de modo lento, a partir de julho de 2006 o pilotis começou a ser construído. Para a solução construtiva das velas foi adotada uma estrutura auxiliar de treliças metálicas (P110, P111). As colunas e pórticos ganhavam forma, ainda isentos, com as ferragens à mostra para espera dos pavimentos superiores (P112). Em dezembro de 2006 Christian verificava, junto com o engenheiro Armando Bertocchi, o acabamento do concreto de uma das velas, bem como o início da

P108. Limpeza do terreno e construção das fundações, 2004.

P109. Construção do subsolo.

P110. Construção do pilotis (NO).

P111. Construção do pilotis (NO).

P112. Construção do pilotis (NO). Colunas e pórticos.



307 Ibidem, pg. 44.

P113. Christian de Portzamparc e Armando Bertocchi verificando o acabamento do concreto. Dezembro de 2006.

P114. Christian de Portzamparc inspecionando a construção da varanda. Dezembro de 2006.



construção do pavimento superior (P113, P114). Perguntado se as questões técnicas pareciam ser sublimadas pelas formas, o arquiteto respondeu:

Sim e não. As formas aqui são habitadas pelo caminho das forças, pelo cálculo estático. Foi a possibilidade atual de cálculo com auxílio da informática que nos permitiu isso, pois as velas não estão em situações fixas e simétricas como nas estruturas clássicas, quando se repete um arco ou um pórtico de base. Os tamanhos e dimensões dos casulos dependem das dimensões das salas. E uma estrutura dessa natureza não pode ser calculada como uma estrutura clássica: é necessário calcular o momento de flexão em todos os pontos, o que demandaria um tempo infinitamente longo pelos meios humanos. É por isso que uma escultura-estrutura como esta só pode ser construída hoje em dia.³⁰⁸

Em junho de 2007 a estrutura atingiu os dez metros relativos à cota da varanda (P115). Neste mês o número de operários aumentou de 300 para 2500, para que a obra pudesse ser concluída antes do final do mandato de Maia, no final de 2008. O período entre julho de 2007 e agosto de 2008 é o que corresponde à finalização parcial da obra, com toda a estrutura de concreto. A construção da laje da varanda foi dividida em dois trechos, oeste e leste respectivamente, como se observa em fotografia de dezembro de 2006 (P116). Um ano depois, em novembro de 2007, a laje da esplanada estava pronta, com os volumes da parte oeste praticamente finalizados (P117). Em setembro de 2008, a estrutura de concreto estava finalizada (P118, P119, P120).

Contarini e Fragelli explicam a solução:

As estruturas principais estão apoiadas sobre 13 paredes e 20 pilares, que por sua vez se apoiam diretamente sobre as fundações em sapatas ou fundações profundas (estacas escavadas ou barretes). As paredes nascem com dimensões reduzidas sobre os blocos de fundação e se desenvolvem até a cobertura, com aumento gradativo dessas dimensões, em geral criando balanços assimétricos da ordem de grandeza de 50 m no nível da cobertura. Os pilares nascem sobre as fundações e atingem a cobertura com seção constante e alguns deles são inclinados. As estruturas secundárias ora se apoiam nos pilares que estão sobre as fundações, ora se apoiam sobre pilares ou paredes que nascem sobre o nível 10 ou se penduram na

308 Idem.



P115. Pilotis e parte da laje da varanda concluídas. Junho de 2007.



P116. Construção do pilotis e de parte da laje da varanda. Dezembro de 2006.



P117. Pilotis, laje da varanda e volumes do setor oeste concluídos. Novembro de 2007.

P118. Estrutura de concreto concluída. Vista aérea fachada sudoeste. Setembro de 2008.

P119. Estrutura de concreto concluída. Vista aérea fachada sudoeste e Avenida das Américas. Setembro de 2008.

P120. Estrutura de concreto concluída. Vista aérea da fachada norte a partir da Avenida Ayrton Senna. Setembro de 2008.



cobertura. Existem, ainda, casos de elementos estruturais secundários que estão em parte apoiados sobre pilares e em parte pendurados na cobertura.³⁰⁹

E observam a aparente contradição da estrutura e a importância das duas lajes para sua estabilidade:

A estabilidade global da estrutura se dá sobretudo pelas duas placas do nível da esplanada e da cobertura – que funcionam como septos horizontais no trabalho de equalização das deformações horizontais –, pelos pilares e paredes que as suportam e pelos elementos secundários que trabalham no contraventamento e no enrijecimento da estrutura como um todo. O ponto aparentemente contraditório nesta estrutura singular e ousadíssima é que os mesmos elementos que causam os esforços horizontais – que são as paredes com grandes balanços e os pilares inclinados – são também os responsáveis, junto com os elementos secundários, pela sua estabilidade. Traduzindo: podemos dizer que as cargas verticais que atuam sobre os pilares inclinados e sobre os grandes balanços assimétricos formados pelas paredes provocam esforços horizontais enormes sobre a estrutura. Esses esforços, por sua vez, são absorvidos pelas mesmas paredes, pelas estruturas principais e pelas estruturas secundárias, que funcionam como pórticos interligados.³¹⁰

A inauguração foi marcada para o dia 18 de dezembro de 2008, ainda que a obra não estivesse completamente finalizada. Entretanto, a cerimônia só seria realizada na semana seguinte, no dia 27, devido às restrições observadas pelo Corpo de Bombeiros. Pela pressa de execução, sobretudo a partir de julho de 2007, alguns elementos foram mal executados, como a impermeabilização de certas partes do edifício, instalação das poltronas e guarda corpos na sala principal e acabamentos de madeira. Os *brises* das fachadas transversais também

309 Ibidem, pg. 115.

310 Idem.

não haviam sido instalados. Mesmo assim, Maia realizou esta primeira inauguração de sua obra, com apresentação da orquestra sinfônica.

Dias depois, em janeiro de 2009, Eduardo Paes assumiu a prefeitura e a obra foi imediatamente paralisada. Formou-se uma comissão de inquérito³¹¹ para averiguar os excessivos gastos públicos envolvidos. A paralisação durou um ano e meio, até 20 de julho de 2010. De fato, a construção poderia ter sido reiniciada ainda em julho de 2009, mas a readequação do cronograma levou muitos meses. Tanto a pressa para inauguração no mandato de Maia quanto a paralisação que se seguiu no de Paes, acabaram comprometendo o nível de acabamento. Devido à falta de uso e exposição às intempéries, muitos elementos já instalados começaram a deteriorar-se e tiveram que ser substituídos na última fase de construção, conduzida por Paes a partir de julho de 2010. Ainda que o prefeito estivesse comprometido com a conclusão do edifício e garantia de sua excelência acústica e construtiva, o escritório de Portzamparc foi, de certa maneira, alijado deste processo final. Eduardo pretendia entregar o equipamento à população em julho de 2011, entretanto a obra durou de fato até o final de 2012. Com certa readequação de seu programa, a Cidade da Música do Rio de Janeiro foi rebatizada Cidade das Artes, e inaugurada no início do segundo mandato de Paes, em 3 de janeiro de 2013.

5b. Projeto construído

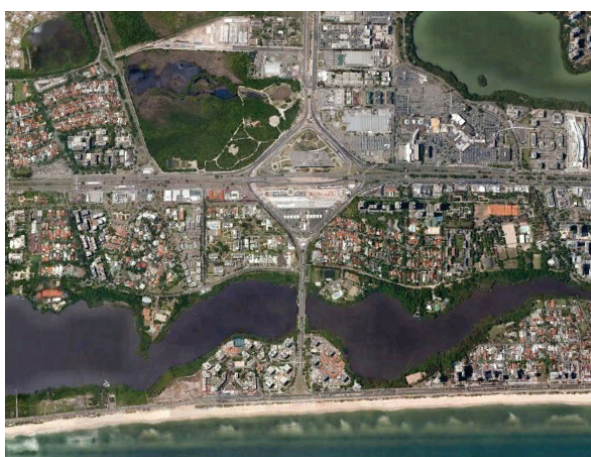
A obra construída muito se aproxima do anteprojeto, apresentado ao prefeito em fevereiro de 2003.

Alguns espaços vieram a servir a outros usos ou não foram totalmente ocupados. De fato, houve readequação do programa, o edifício funcionando atualmente como centro cultural³¹². À época da inauguração realizada Paes, os cinemas não estavam prontos, nem o restaurante ocupado.

P121. Imagem de satélite, 22 de fevereiro de 2013.

P122. Imagem de satélite, 22 de fevereiro de 2013. Terminal Alvorada estava em construção.

A implantação definitiva margeia a Avenida das Américas e estabelece um marco visual no cruzamentos dos eixos viários, indo ao encontro



311 Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), instalada pela Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, presidida por Roberto Monteiro. Ver: <http://politica.estadao.com.br>. Acesso em: abril de 2016.

312 Os diretores da instituição procuraram diversificar as atividades para que o equipamento pudesse ser economicamente sustentável. Em síntese, as dificuldades encontradas pela gestão dizem respeito ao elevado custo de manutenção do edifício.

P123. Imagem aérea da Cidade das Artes recém concluída.



P124. Vista das fachadas sul e sudoeste.



das premissas de caracterização estabelecidas por Christian ao propor edifício formalmente diferenciado do contexto (P121). Ainda assim, a obra, que mede aproximadamente 200 metros de comprimento, 90 metros de largura e 30 metros de altura, tem semelhança de escala com os diversos equipamentos comerciais localizados a nordeste do sítio, sobretudo relativo ao perímetro destas edificações. Observa-se relação de paralelismo com o terminal rodoviário adjacente, à época em construção (P122). O desenho do parque de certo modo entra em concordância com os caminhos do bosque a noroeste, pela sinuosidade dos percursos e pelas circunferências dos pontos de descanso.

No tocante à volumetria, o edifício aproxima-se dos testes realizados nas maquetes de estudos. A diferença refere-se mais às áreas abertas do que à obra propriamente dita, visto que a vegetação projetada ainda não está madura o suficiente para atingir o efeito de “cidade suspensa no parque” (P123). A porosidade que caracteriza a edificação é ilustrada em imagem das fachadas sul e sudoeste, cada qual com determinadas particularidades (P124). Na fachada sul predomina a opacidade dos grandes planos sinuosos em concreto armado, amarrados pelas duas lajes (P125). Na sudoeste há maior profusão de elementos, com partes opacas e translúcidas em equilíbrio diagonal.



P125. Fachada sul.

Fotografia da quina oposta mostra as fachadas norte e nordeste, as quais materializam variações sobre os mesmos temas de composição (P126). Na norte o efeito recessivo dos volumes é ainda mais acentuado, devido à maior curvatura das empenas (P127). Na nordeste as aberturas irregulares são horizontais, ao contrário da fachada oposta, e duas delas estão postadas nas quinas, acentuando uma contradição estrutural.

No pilotis evidencia-se a diversidade formal dos apoios em contraponto com a planura da laje (P128). O desenho do piso, executado em pedra portuguesa vermelha e branca, entra em concordância com as linhas sinuosas do edifício e também com os limites do espelho d'água. Na varanda, o espaço acentua-se verticalmente (P129, P130). Observam-se sutis alterações na composição das fachadas se comparadas aos desenhos, particularmente das aberturas abaixo do



P126. Vista das fachadas norte e nordeste.



P127. Fachada norte.

P128. Vista do pilotis.



P129. Varanda. Sala de música de câmara e restaurante.



restaurante. Também o bloco da sala principal, nomeada oficialmente Grande Sala, foi construído sem a pequena perfuração análoga às triangulares da cobertura.

No *foyer* se concretiza o espaço de certo modo labiríntico pretendido, com protagonismo dos elementos de circulação vertical estruturados por tirantes (P131). O predomínio da madeira nos pisos se contrapõe a algumas superfícies de concreto aparente. A sala principal vai ao encontro da excelência de acabamento que qualifica os interiores (P132). Nesta, abaixo das torres, são propostos elementos de vedação em madeira com desenho análogo aos *brises* localizados nas fachadas transversais. A sala de música de câmara materializa reiteração de linhas e planos sinuosos, com duas empenas laterais em concreto aparente (P133). As salas de ensaio do coral e de dança também se

destacam pelo nível de acabamento, aquela exibindo seu interessante forro de madeira (P134). A de dança, com sua parede espelhada, parece ainda maior se comparada às versões de projeto (P135). Por fim, a sala de música eletroacústica exibe o protagonismo do forro (P136).

A planta do térreo esclarece que foram realizadas sutis modificações no desenho de certos caminhos, áreas de estar e espelho d'água (P137). Contudo, ainda que parcialmente implantado no que se refere à vegetação, o desenho geral do parque foi respeitado na construção.

A planta do primeiro nível elevado³¹³ (+10,00) esclarece que no volume da Grande Sala tem-se o *foyer* e pequenos compartimentos que circundam o espaço principal, a saber: cabine de vídeo, anexo da cabine,

313 Foram cedidas pelo escritório de Portzamparc três plantas em grande escala do projeto final, dos níveis 1 (+10,00), 3 (+17,64) e 4 (+22,96), sendo suficientes para entendimento do edifício construído. Os desenhos dos demais níveis correspondem ou a vazios das salas de grande altura ou a espaços residuais situados entre os volumes e a laje superior. Planta esquemática do nível 2 foi publicada no livro sobre o edifício, op. cit. 9, pg. 73, e, além dos vazios, basicamente mostra o acesso à plateia da Grande Sala, o café situado no volume translúcido adjacente ao *foyer*, e o mezanino da galeria de arte, no bloco de lazer. Atualmente esta galeria funciona como biblioteca e o mezanino como espaço de leitura. Seis plantas esquemáticas, do primeiro ao sexto pavimento e ligeiramente diferentes destas cedidas pelo ateliê de Portzamparc, foram publicadas em MOURA, Eride. **A Construção de um Símbolo Urbano: Sede da Orquestra Sinfônica Brasileira Homenageia a Arquitetura Brasileira.** In: **AU - Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo: n. 127, outubro de 2004, pg. 32-39.

P130. Varanda. As duas salas.



P131. Foyer da sala principal a partir segundo pavimento.



P132. Sala principal.





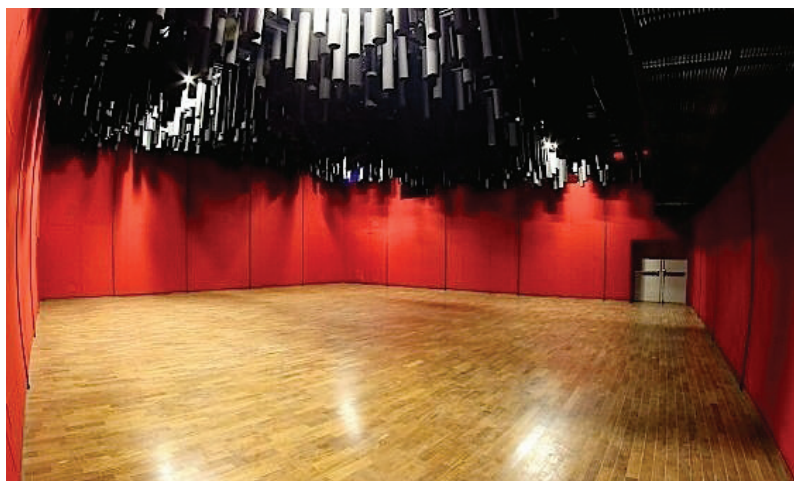
P133. Sala de música de câmara.



P134. Sala de ensaios do coral.



P135. Sala de ensaios de dança.



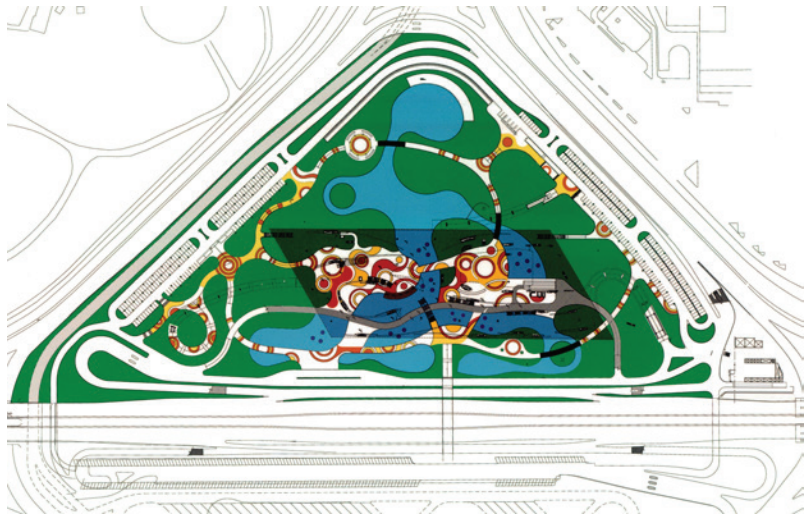
P136. Sala de música eletracústica.

cabine de gravação, cabine do cenário, vestiários, cabine de transmissão de vídeo, depósito de áudio e vídeo, escritório e depósito de cadeiras. Atrás do volume cênico se encontram cinco depósitos: de manutenção, de iluminação, de instalações, de cenário e de móveis (P138). No volume da sala de música de câmara tem-se o *foyer*, sanitários e o palco giratório. Na área de ensaios localizam-se, na ala leste: recepção e bilheteria, sala de ensaio multifuncional, sala de ensaio da orquestra, ensaio percussão, depósito de instrumentos, vestiários e outras duas salas de ensaio. Na oeste configuram-se três salas de ensaio/camarins, cafeteria, cozinha, depósito de cenário, de piano, de instrumentos, depósito geral e biblioteca. Por fim, no bloco de lazer encontra-se o *foyer* dos cinemas, sala de música eletroacústica, loja, galeria de arte, sanitários e café³¹⁴.

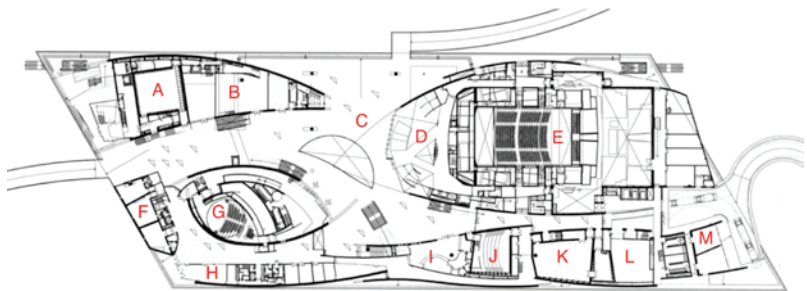
No terceiro nível (+17,64), se dá o acesso ao primeiro plano das torres da Grande Sala, bem como à cabine de luz (P139). Quatro camarins localizam-se acima dos depósitos do primeiro nível, atrás da caixa cênica. Na sala de música de câmara este é o nível que corresponde ao acesso à plateia. Na ala leste do bloco de ensaios encontram-se sete camarins individuais localizados próximos à fachada, além da sala de ensaios do coral, depósito de instrumentos e depósito de vestuário. Na oeste tem-se a área prevista para sede da orquestra, com grande área livre para escritórios, assim como um pequeno hall e duas salas de reuniões. No bloco de lazer, restaurante, cozinha e arquibancada.

Por fim, no quarto nível (+22,96) localiza-se o acesso ao segundo plano das torres da Grande Sala e uma varanda destinada exclusivamente aos artistas, atrás da caixa cênica (P140). Uma cabine de áudio é o único compartimento localizado neste nível no volume da sala de música de câmara. A sala de ensaios de dança encontra-se margeando a fachada noroeste, na quina sudeste. Completa esta área mais dois camarins e um escritório. Do outro lado, na quina

314 Este é o programa correspondente às funções originalmente propostas. Como mencionado, alguns espaços foram destinados a outros usos ou não foram finalizados ou ocupados. As modificações mais importantes se referem ao café, inicialmente previsto para funcionar no átrio central, mas que definitivamente tomou o lugar da cafeteria, no volume de vidro localizado na quina sudoeste; ao restaurante, que não foi ocupado definitivamente, sendo utilizado para eventos particulares; à loja, que atualmente abriga uma pequena galeria de arte; aos cinemas, não concluídos; à própria galeria de arte originalmente prevista, que atualmente funciona como biblioteca e sala de leitura no mezanino. Os escritórios destinados à sede da orquestra sinfônica atualmente servem à administração.

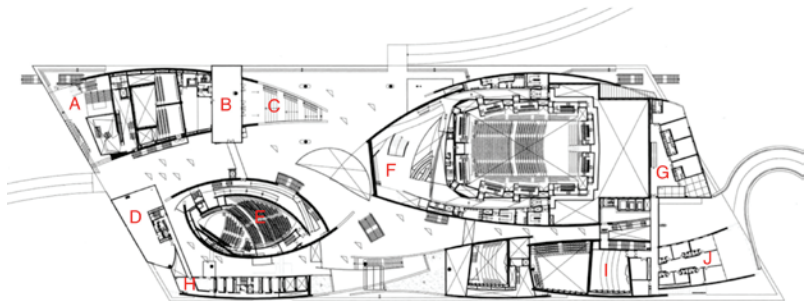


P137. Planta baixa do térreo (N0). Projeto construído.



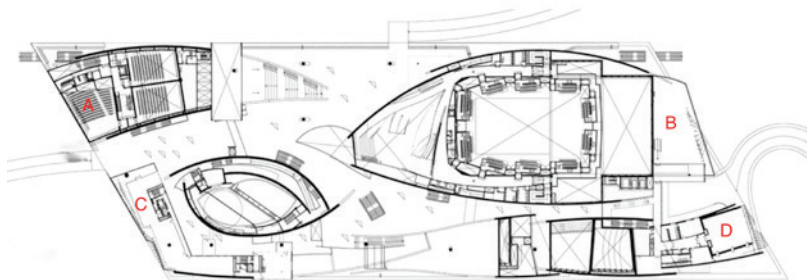
P138. Planta baixa do primeiro nível (+10,00). Projeto construído.

A. MÚSICA ELETROACÚSTICA B. GALERIA DE ARTE C. ÁTRIO D. FOYER E. SALA PRINCIPAL F. ENSAIO/OSB G. MÚSICA DE CÂMARA H. CAFETERIA I. RECEPÇÃO J. ENSAIO GERAL K. ENSAIO ORQUESTRA L. DEPÓSITO CENÁRIO M. ENSAIO



P139. Planta baixa do terceiro nível (+17,64). Projeto construído.

A. ACESSO CINEMAS B. RESTAURANTE C. ARQUIBANCADA D. SEDE OSB E. PLATEIA MÚSICA DE CÂMARA F. FOYER G. CAMARINS COLETIVOS H. SALAS DE REUNIÃO I. ENSAIO CORO J. CAMARINS INDIVIDUAIS



P140. Planta baixa do quarto nível (+22,96). Projeto construído.

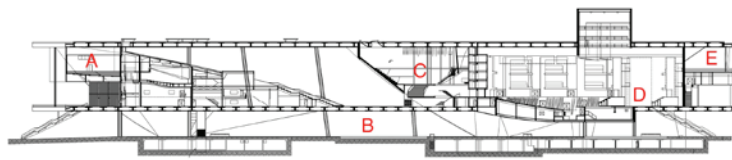
A. CINEMAS B. VARANDA DOS ARTISTAS C. ESCRITÓRIO D. ENSAIO DANÇA

P141. Corte longitudinal (sala principal).
Projeto construído.

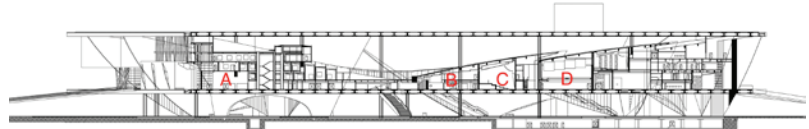
P142. Corte longitudinal (ensaios). Projeto
construído.

P143. Corte transversal (sala principal).
Projeto construído.

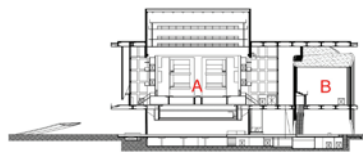
P144. Corte transversal (música de
câmara). Projeto construído.



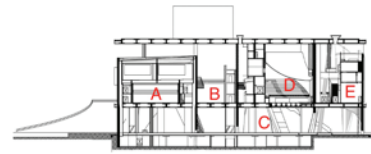
A. CINEMA B. PILOTIS C. FOYER D. SALA PRINCIPAL E. VARANDA ARTISTAS



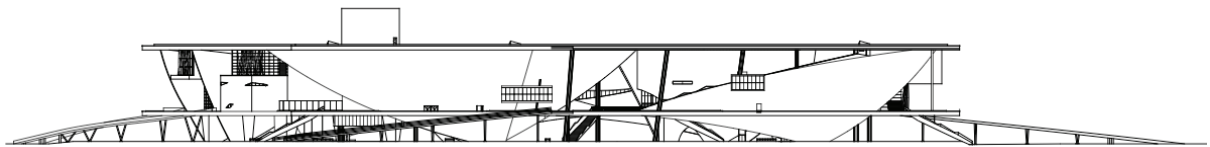
A. CAFETERIA B. RECEPÇÃO C. ENSAIO GERAL D. ENSAIO ORQUESTRA



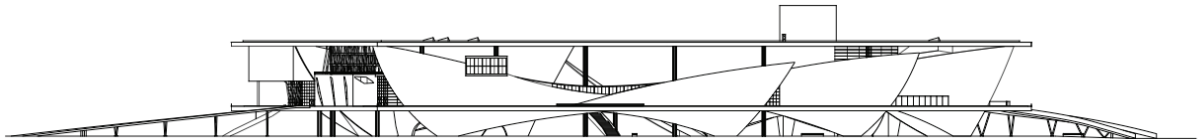
A. SALA PRINCIPAL B. ENSAIOS



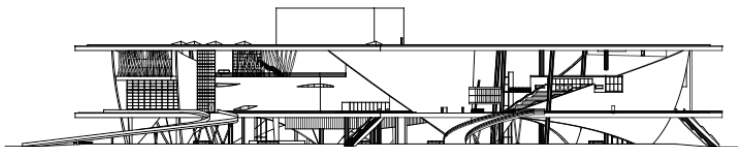
A. CINEMAS B. VARANDA C. PILOTIS
D. MÚSICA DE CÂMARA E. ENSAIOS



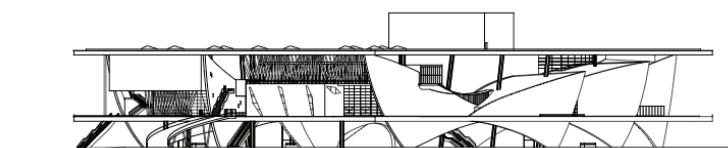
P145. Fachada norte. Projeto construído.



P146. Fachada sul. Projeto construído.



P147. Fachada nordeste. Projeto construído.



P148. Fachada sudoeste. Projeto construído.

sudoeste, encontra-se um grande escritório em “L”, assim como outro de planta quadrada, correspondente ao volume que se projeta para fora de uma das velas da fachada sul. No bloco de lazer ocorre o acesso aos três cinemas.

Nos quatro cortes examinados, dois transversais e dois longitudinais, observa-se a robusta espessura das duas lajes principais, de 1,50 metros. A altura total do edifício, à exceção do volume do coroamento, é de de 30 metros, com dez pavimentos funcionais, somando-se do subsolo ao último plano das torres da Grande Sala, melhor observado em um dos cortes longitudinais (P141). Neste mesmo desenho constata-se que o volume do urdimento ainda conta com mais três níveis técnicos. A altura total da Grande Sala é de aproximadamente 20 metros. No outro corte longitudinal observa-se o complexo arranjo dos compartimentos, principalmente na ala oeste do edifício (P142). Maior adequação entre forma e função ocorre na parte leste, de ensaios, onde os três blocos ascensionais se ajustam de modo mais explícito ao programa. Em um dos cortes transversais observa-se a generosidade do espaço da Grande Sala e da sala de ensaios da orquestra, bem como a altura final da caixa cênica, de 40 metros (P143). No outro corte transversal confere-se o intrincado ajuste do programa nos casulos, sobretudo na sala de música de câmara e setor de escritórios destinados à sede da orquestra (P144).

Os desenhos das elevações³¹⁵ ilustram a grande complexidade das operações compositivas, anteriormente examinadas (P145, P146, P147, P148). A exemplo das plantas e cortes observa-se que não houve modificações substanciais.

2003	Setembro	Limpeza do terreno e preparação para início da obra.
2004	Julho	Início da construção das fundações e subsolo.
2005	Janeiro	Diminuição do número de operários devido aos edifícios a serem construídos para os Jogos Panamericanos, de 2007.
2006	Julho	Início da construção do térreo, pilotis.
	Dezembro	Visita de Portzamparc para verificação do início da construção da varanda.
2007	Junho	Finalização da construção da varanda. O edifício atinge os 10 metros. O número de operários aumenta de 300 para 2500.
2008	Agosto	Finalização parcial da obra.
	Dezembro	Inauguração parcial, no dia 27.
2009	Janeiro	Assume o prefeito Eduardo Paes e a obra é imediatamente paralisada. Instaura-se a comissão de inquérito.
2010	Julho	Retoma-se a obra para conclusão dos acabamentos, sem a participação do escritório de Portzamparc.
2012	Dezembro	Finalização do edifício.
2013	Janeiro	Inauguração definitiva, rebatizada Cidade das Artes, ocorrida no dia 3.

315 Ainda que estes desenhos representem praticamente o edifício construído, cedidos pelo escritório de Portzamparc, parece haver um volume sinuoso de vidro, entre as empenas constituintes da fachada sul, que não foi executado.

6. APRECIÇÃO

Demandando a Avenida das Américas pelo oeste em cota superior ao nível do pilotis da Cidade, é a oblíqua frontalidade da fachada transversal que se evidencia (P149). A complexidade fragmentária desta contrasta com a cadência sinuosa das empenas cegas da elevação longitudinal, uma vista de escorço no ritmo rodoviário que margeia o monumento. Apreciado assim de longe, vê-se que importa muito o céu para destaque da horizontalidade do edifício. Também muito importa o fechamento da perspectiva com a verticalidade romboidal das montanhas, que entra em reverberação com a geometria sinuosa que caracteriza a elevação sul do ícone. Construído, não restam dúvidas sobre a importância da grande escala e da forma extraordinária para caracterização deste edifício público em relação à imensidão do espaço circundante e edifícios relativamente ordinários que o envolvem. Imensos espaços também circundam palácios com a mesma estratégia compositiva - duas lajes elevadas contendo volumes recessivos - na capital brasileira moderna que Christian soube intuitivamente reconhecer o valor desde jovem.

Mais perto, na quina sudoeste, revela-se uma compacidade ambivalente, entendendo-se a importância das lajes elevadas para controle dos limites ainda que virtuais da Cidade (P150). Materializa-se mais uma vez a estratégia codificada por Le Corbusier e ratificada por Lucio, afinal convergem nesta mesma composição tanto a facilidade dos ordenamentos multiplicativos que se ajustam às funções quanto à generosidade dos arranjos subtrativos que satisfazem o espírito. Por extensão, a Cidade coordena tanto instâncias plástico-ideais, caracterizadas pela regularidade volumétrica, quanto orgânico-funcionais, regidas pela complexidade funcional. Pelo escorço, o cume de uma

P149. Cidade de longe. Oblíqua frontalidade.



P150. Quina sudoeste. Compacidade ambivalente.



P151. Fachada sudoeste. Profusão.



P152. Fachada sul. As velas.



montanha confunde-se com uma das velas da elevação longitudinal: Portzamparc abstrai uma forma típica da paisagem carioca, alheia ao âmbito disciplinar, para caracterizar um ícone infletido a este contexto específico.

No olhar pormenorizado da composição sudoeste revela-se a sutil articulação entre os elementos e a vibração proporcionada pelo correspondente efeito de sombreamento (P151). As fendas oblíquas proclamam a liberdade do artista e a arbitrariedade inerente ao ato projetual sem necessariamente negar coerência geométrica. Tanto estes rasgos quanto os muxarabis fragmentários se fazem presentes para caracterização de um edifício que se pretendia não só carioca como brasileiro. Ainda assim, Christian opera com tais elementos enquanto colagem, distorcendo escalas e geometrias para assinalar uma coordenada temporal distintiva no monumento. A rememoração das fendas talvez seja justo tributo a Niemeyer, observadas em edifícios mais recentes de sua autoria em Brasília. Já o muxarabi,

P153. Fachada sul. Articulação.



P154. Fachada norte. Vazio entre sólidos.



P155. Restaurante. Instância de equilíbrio.



aqui distorcido e monumentalizado, consagrou-se como elemento de arquitetura distintivo de uma modernidade brasileira. Conscientes são as estratégias de composição, que operam no sentido de articular a grandeza do concreto aparente. Em termos de caráter, rememoram-se elementos intra e extra disciplinares para assinalar na Cidade relações com o lugar e com o programa em uma dada época.

Vista acumulada da fachada sul expõe a tripla curvatura das empenas, a coerência geométrica destas com a sinuosidade das pavimentações, o potente sombreamento do pilotis e a grandiloquente horizontalidade das lajes (P152). Fundamentais são estes poucos centímetros entre a linha curva da empena e a linha reta da laje para acentuar a independência entre planos e amarrar a composição. Entre as velas também há sombreamento, articulando-as em planos diferentes. Articulação é ornamento de uma modernidade específica, que define legibilidade antes que ambiguidade. Tais operações são ratificadas quando vistas de perto, onde justaposição coplanar não seria bem vinda pelo comprometimento com um direcionamento estético (P153). Ao contrário, articulação acentua independência visual entre elementos neste protagonismo monumental do concreto armado, ratificando sutis e conscientes relações entre regularidade e irregula-

P156. Rampa oeste. Frontalidade.



P157. Rampa leste. Garoto chinês.



ridade, entre homogeneidade e heterogeneidade; e, mais óbvia porém legítima como assinalação de caráter nacional, entre peso e leveza.

Vazio entre sólidos é estrutura formal que caracteriza parte da produção moderna brasileira e de certa forma é rememorada na composição norte da Cidade (P154). Interpreta-se a estrutura como espécie de arco de triunfo, marco simbólico no cruzamento rodoviário. Observam-se pautas geométricas em contraponto como variações sobre temas das outras fachadas: paridades entre colunas, prismas puros, lajes planas e empenas sinuosas estão dosadas em uma composição por equilíbrio assimétrico antes que por regularidade bilateral, como define a tradição estética que lastreia a prática de Christian (P155). Aqui recorda-se bastante de Brasília, um pouco de Ministério e um pouco de Pavilhão. Também, remete-se a navios, casulos ou montanhas, como confessou o francês.

A largada das três rampas anuncia um plano sinuoso para fruição de outros vazios entre sólidos. Na sudoeste, a relação com a fachada é de maior frontalidade, apreciando-se também as árvores do bosque em continuidade com as longínquas montanhas que fecham a perspectiva (P156). Do outro lado, conforma-se plano marcado pela urbanização, com edifícios ordinários de escala vertical semelhante à da Cidade. Na nordeste, a curvatura acentua-se e a disposição horizontal das três fendas que rasgam o prisma puro abstrai a fisionomia de um rosto, como dois olhos e uma boca: um garoto chinês³¹⁶ (P157). Este convive com os mesmos *brises* da fachada oposta, os quais recordam tubos de

316 Atribui-se parte das evocações aqui identificadas a Comas, constantes em: COMAS, 2013, op. cit. 158.

P158. Rampa norte. Obliquidade ascensional.



P159. Floresta.



P160. Pilotis. *Brasil*.



órgãos distorcidos como os de Gehry em Los Angeles, reverberando temas iconográficos típicos do programa que a Cidade encerra. A laje de cobertura, além de coroar a elevação tripartite, também opera metaforicamente como chapéu chinês nesta face da Cidade. Por fim, na rampa norte a obliquidade ascensional lembra a do Pavilhão de 39, que também chegava em vazio entre sólidos contido em volume regular, ratificando adjetivos como porosidade e exuberância, que vieram a distinguir-se brasileiros (P158).

Na experiência do pilotis os tributos mostram-se ainda mais variados, vista a diversidade formal dos apoios. Esta floresta de colunas, que a um espírito como o de Bill pode ser visto simplesmente como amostra de soluções estapafúrdias, rememora outra tradição que também tornou-se brasileira (P159). Algum Artigas está presente em apoios oblongos que fazem cantar o ponto de apoio, no meio. Também, empenas trapezoidais descendentes, que sustentam muitos prismas puros da modernidade paulista, aqui convivem lado a lado, e amigavelmente, com pilares em “V” e em “W” distorcidos (P160). Justa também é a rememoração da experiência da base vazada de La Tourette, com colunas cilíndricas, arcos de todo tipo e empenas rugosas que pretendiam variar adjetivos convencionalmente associados ao programa religioso. Neste instante sombreado do monumento, Portzamparc generosamente convoca muitos mestres, unindo tradições antes complementares que antagônicas, as quais em última análise agora também são vistas como brasileiras. O pilotis da Cidade ratifica uma linhagem erudita, explorado o tema colunar como classificação na abrangente hierarquia entre monumento e edifício ordinário: pela extravagância formal dos apoios, Christian assinala no edifício a singularidade demandada por seu programa.

Ainda no chão, surpreendem relações geométricas entre as partes e o todo, do piso ao teto, desvelando uma beleza arbitrária. O desenho da perfuração central estabelece reiteração de arestas e vetores encontrados no alto (P161). Importante esta relação visual entre pavimentos para ratificar a continuidade das colunas que obliquamente dilaceram o espaço entre lajes. A inflexão destes apoios cilíndricos evidencia uma transgressão consciente à regra, aqui configurados muito mais em sentido iconográfico. Portzamparc compõe uma distorção do alinhamento normal das agulhas com o propósito de assinalar no monumento uma coordenada temporal que pode ser simbolizada pela fragmentação e distorção: ícone representativo do início de um novo século. O enquadramento da paisagem é mais um dos atributos deste grande espaço sombreado, sendo o contexto onipresente na fruição da pequena cidade, ou grande casa (P162). À noite, a composição de furos triangulares lembra constelações, em ordenamento tão livre como o das estrelas. A água entra na Cidade desde o exterior, como na casa de Niemeyer. Também adentra no pilotis a pavimentação granulada em pedra portuguesa, com desenho sinuoso que ilustra mais uma vez a busca por uma beleza arbitrária regrada pela variação de um tema geométrico.



P161. Fenda. Reiteração.



P162. Chão. As estrelas.



P163. Varanda. Navios.

Inquirida a partir da chegada da rampa norte, a varanda descortina os navios atracados, cada qual com sua própria caracterização (P163). Curvas e contracurvas determinam arestas da entrada dos casulos mais importantes: Grande Sala e Sala de Música de Câmara, conservada a mesma natureza geométrica como na composição de Scharoun para Berlim. As duas proas defrontam-se e fazem do átrio seu espaço comum. Ainda assim, uma delas também pode ser interpretada como concha, típica do mar, mas típica também de um barroco. O alinhamento visual do volume do restaurante com o bordo das lajes recorda que trata-se de uma composição circunscrita nos limites impostos pelos dois planos horizontais. A grandeza da varanda recorda monumentos do capitólio indiano de Le Corbusier, também caracterizados pela diversidade de metáforas relativas ao contexto e ao programa.

Um pouco mais à frente, acentua-se reiteração geométrica, com diversas linhas sinuosas em contraponto: no vidro, na água, na madeira, na pedra (P164). Nesta composição barroca de beleza arbitrária, não parece haver nem foco principal, nem ordem aparente. Aqui a forma se expande, é dinâmica como a flor de Lucio. Girando, descortina-se a imensidão horizontal do contexto, com as montanhas por trás da regularidade do prisma puro que encerra o café adjacente ao *foyer* (P165). Diminuta coluna perfura este volume translúcido, ratificando simbolicamente a independência entre estrutura e vedação, fazendo companhia para sua colega colossal ao lado. A verticalidade destas é reiterada pela articulação sombreada das velas da sala principal. Acima do volume sul, emocionante vista do átrio evidencia a porosidade da composição, com as duas proas confrontando-se, uma planar e outra volumétrica (P166). Aqui ecoa tanto a regularidade do restaurante quanto a irregularidade da arquibancada. Toda esta paridade compositiva é pontuada pelos cilindros levemente abatidos, monólitos que por vezes perfuram os órgãos. Nesta provocação, quer-se mostrar que a estrutura é independente em todos os sentidos, e que a lógica é de distorção e de fragmentação, concretizada na Cidade como forma de interpretação de um espírito do tempo.

Ainda na varanda, é no interstício verticalizado entre a sala de música de câmara e a administração que a lógica perseguida por Christian mostra-se mais evidente: um exterior-interior que evoca iconográfica e espacialmente a cidade (P167). As mesmas estrelas triangulares brilham em diálogo compositivo com as janelas regulares que simulam ambiência de urbanismo tradicional. A linha luminosa entre a cobertura e a empena curva emociona como a de Ronchamp, outro edifício extraordinário, materialização autobiográfica de um drama. Na quina, grande plano de vidro, contraposto em linguagem às perfurações do simulacro de cidade tradicional adjacente, banha em luz oblíqua esta simulação de viela que se descobre com o passeio. Configura-se uma estrutura-escultura como espécie de pórtico: viga, coluna e laje apresentam-se em ordenamento centrífugo que tão bem uma modernidade soube explorar em visualidade instauradora e específica (P168). A composição suspensa também proclama uma



P164. Vazio. Uma coerência geométrica.



P165. Pórtico.



P166. Átrio. Proas.



P167. Exterior-interior. Viela.



P168. Estrutura-escultura. Contradição.



P169. Átrio. Uma monumentalidade e a lua.



P170. Grande sala. Proa.

complexidade e contradição que certa pós-modernidade advogou como característica de vitalidade.

Pouco adiante, mais uma vez descortina-se o átrio e sua monumentalidade convincente, expondo variações sobre temas de composição (P169). O navio solta-se da cobertura através de fenda sinuosa que recorda lua crescente, e imprime ritmo regular de linhas contraposto ao ordenamento irregular de mais uma constelação, ao lado. Esta ordena-se tão livremente quanto os simulacros de constelações da parede leste ou mesmo das escavações do muro sul em Ronchamp. Os dois arquitetos franceses ratificam nestes instantes que a escrita arquitetônica é, em última instância, arbitrária, e que muitas vezes a

P171. Foyer. Uma instabilidade.

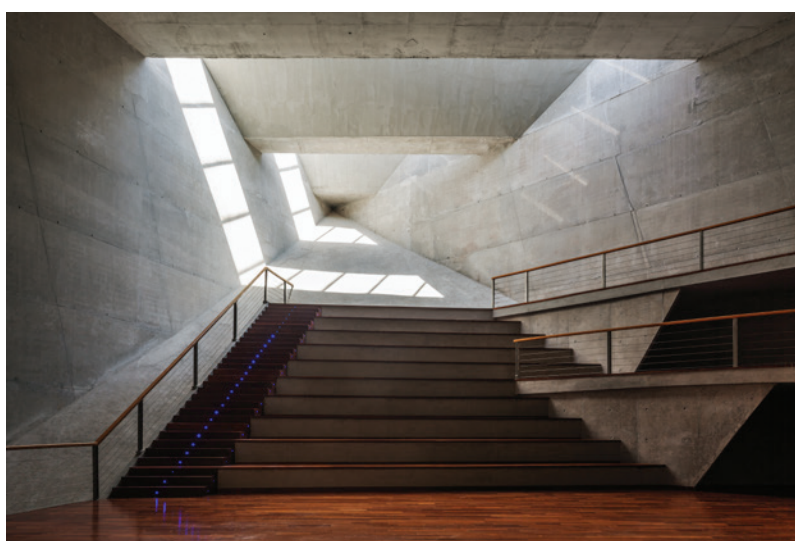


coerência do todo se dá por puro sentimento visual. Por fim, surpreende a visualização frontal da proa do grande navio que guarda a Grande Sala, cujo vértice recorda tanto o monumento icônico de Ronchamp quanto o monumento icônico de Berlim (P170). Aqui no Rio as constelações evidenciam-se mais uma vez neste céu plano de concreto, assim como as montanhas participam do espetáculo como queria Portzamparc. Na fruição desta varanda monumental, tudo envolve-se em uma síntese de constrição e dilatação espacial, desde temas próprios da cultura disciplinar até evocações que extrapolam este limite para caracterizar um ícone do Rio enquanto capital globalizada do novo século.

No interior do *foyer*, espaço distintivo de caracterização programática, evidenciam-se mais uma vez os temas da fragmentação e da distorção. Diferentemente da axialidade estável característica dos precedentes clássicos, neste *foyer* do século XXI explicita-se a vontade de conotar instabilidade através do ordenamento das escadarias (P171). Este interstício profuso e verticalizado é confessadamente Piranesiano, mas aqui não lembra masmorra



P172. *Foyer*. Novos adjetivos.



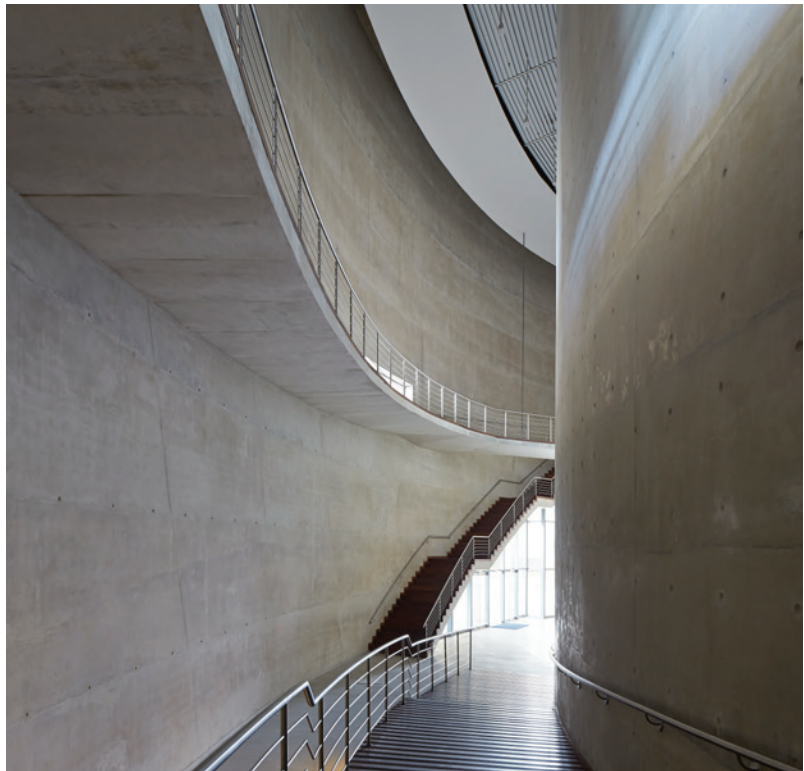
P173. *Foyer*. Ponto, linha, plano.

justamente pelos adjetivos que expressam-se através do liso da madeira, do brilho pontual da iluminação e do desenho singular do mobiliário. O concreto bruto de certos planos, que neste caso não é tão bruto assim, não chega a ser tão transgressor em um *foyer* quanto o aspecto inacabado que transparece no rendilhado de aço presente no teto (P172). Internamente, a proa do barco reitera geometrias lineares e trapezoidais, diferente das sinuosas que predominam na varanda. Dois fachos de luz também participam da composição deste instante do *foyer*, em que pontos, linhas e planos conduzem o olhar para o vértice (P173).

A Grande Sala paradoxalmente é a pequena praça imaginada por Christian, com prédios baixos e coloridos a circundá-la, como variação adaptada de Luxemburgo (P174). A pompa restringe-se ao vermelho aveludado das poltronas e ao liso escuro do piso, enquanto permanências adjetivas ligadas ao programa. A grandeza é só aparente, porque a sensação é de intimidade com o palco. O muxarabi externo reaparece em versão diminuta e amadeirada, mais uma reminiscência que significa unidade compositiva num predomínio de beleza arbitrária. Por outro lado, a sala de música de câmara é a concha



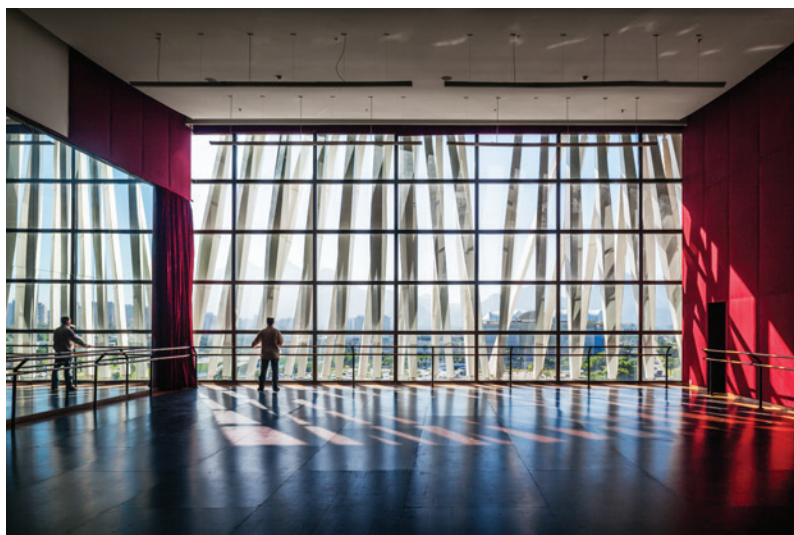
P174. Grande sala. Pequena praça.



P175. Deambulatório.



P176. Sala de música de câmara. A pérola na concha.



P177. Sala de dança. O rendilhado.



P178. Varanda dos artistas. O sol.

acústica que celebra uma sinuosidade típica, como também o olho que recorda Luxemburgo. O passeio desde o *foyer* até a plateia enclausura o usuário em um corredor vertical, curvilíneo e acinzentado (P175). Tudo concorre para o descobrimento da pérola no interior da concha: espaço dinâmico de convergência geométrica. Forro, piso, guarda corpo, poltrona, palco, tudo serve à composição da linha e do plano curvilíneos, que fazem reverberar em tempos atuais uma sinuosidade que também foi brasileira (P176).

Ainda no interior, o rendilhado branco descortina aos dançarinos um Rio fragmentado. O espelho multiplica esta fragmentação horizontalmente e o vermelho aveludado rememora-se mais uma vez como elemento de caracterização (P177). Contrapostas às oblíquas do muxarabi monumental, linhas ortogonais temperam o interior nos caixilhos, guarda corpo, piso e luminárias. Adjacente, no exterior-interior, quadrados, retângulos, círculos e trapézios compõem mais uma varanda, íntima (P178). Além das constelações triangulares que pontuam as lajes do monumento, e das luas crescentes que soltam os navios do céu de concreto em outros momentos do ícone, aparece agora um sol que ilumina especificamente os artistas, feito óculo no plano. O furo circular recorda também a disciplina, sobretudo aquele que iluminava todos os deuses na Roma de Adriano. Na Cidade de

Portzamparc, compõe-se uma *cadenza*, quase uma fantasia, sobre um tema de Le Corbusier que rapidamente tornou-se também brasileiro: circunscrevem-se os órgãos dentro dos limites de um pseudo prisma puro que responde física e simbolicamente a um programa relativo a um contexto. A pedra da Gávea, descrita por Lucio como elemento distintivo da paisagem carioca, também se faz presente nesta ironia do destino: Christian teve a oportunidade de tornar-se arquiteto brasileiro caracterizando um monumento na intersecção de dois eixos também monumentais imaginados pelo mestre.

Além do denso lastro disciplinar, a Cidade carrega consigo velas, navios, ondas, conchas, peixes, casulos, montanhas, estrelas, sol e lua para caracterização de um edifício infletido a um programa e a um contexto em determinado tempo. Ícone, mas sobretudo monumento, parece inquestionável que ela cumpre seu papel de ser presença urbana extraordinária, pela posição, pela forma e pelo conteúdo.

ACDP - Atelier Christian de Portzamparc

Christian de Portzamparc

Equipe arquitetura

Bertrand Beau, Nanda Eskes, Ana Paula Pontes, Clovis Cunha, Christophe Eschapasse, Duccio Cardelli, Jean-Charles Chaulet, Michaël Kaplan, Tânia Da Rocha Pitta, André Magalhães, Fabiana Araújo, Leticia Gomes, Marion Barry, Nadeijda Gomes, Julien Fumat, Florence Clausel, Áurea Bezerra, Luiza Fonseca, Ricardo Marota, Dominine Lepichon, Delphine Vidon, Vania Nalin Ushara, Renata Bolliger, Daniela Busarello, Catherine Flouvat

Desenvolvimento

L.A. Rangel Arquitetos / Luiz Antônio Rangel, Ana Luiza Sorgine, André Alvarenga, Cleide Pereira, Cristina Laux, Gilberto Cardoso, João Miranda, Leonor Caputo, Nídia Kurtin, Patrícia Vaslin, Roberta Valadão, Adriana Castro Alves, Bruno D'Acari, Camila Dana, Andréa Diz, Cristiane Aguiar, Fabíola Leite, Fernanda Souza, Fernanda Pecêgo, Mariana Amorim, Marina Alencar, Maurício Reis, Thiago Rocha Fontes, Sabrina Guimarães

Gerenciamento

Engineering S/A / Francisco Nioac de Saltes, Henrique de Aragão, Válber Bezerra, Marta Guimarães, Antonio Carlos Menendez, Julio Cesar Ouriques, Isabela Paiva, Carolina Santos, Antonio Francisco dos Santos, Daniele Pinna, Jamile Camara, Fábio Justo

Estrutura

Beton Engenharia (cálculo e desenvolvimento) / Carlos Fragelli, Ulysses Cordeiro, Sérgio Willemsens, Glória Ferreira, Rafael de Almeida Medeiros, Fernando Saporito Thomé, José Roberto Proença, Rogério Guimarães Rosa, Dirceu Veloso, Francisco Lopes, Rodrigo Figueiredo, Sônia de Almeida Alexandre, Alexandre Regnani, Roberto Igrejas, Renilomar Igrejas, Rafael Soares Sgarbi, Almir Pereira Telles, Luis Vieira Camargos (cálculo e desenvolvimento)

Bruno Contarini Engenharia (consultoria) / Bruno Contarini

Fundação Leonel França (estrutura metálica) / Sebastião Andrade

Cenotécnica

Changement à Vue / Jacques Dubreuil, Michel Fayet

Solé e Associados / Ismael Acunha Solé, Maria Isabel Locatelli, Andréa Manera Miranda, André Kuhl de Camargo, Antonela Petrucci Solé, Tatiane Aquino Rodrigues, Luzia Valmorbida Rodrigues

Acústica

Xu Acoustique (correção acústica) / Xu Yaying, Damien Dupouy, Victoria Chavez

Acústica e Sônica (isolamento acústico) / José Augusto Nepomuceno,
Júlio Gaspar

Instalações Prediais

MHA Engenharia (projeto e desenvolvimento) / Raymond Kohe,
Carlos Gaspar, Maria Eloisa A. Brito Neves, Luiz Roberto Soares,
Edmar Nacarati

Alexander Weinberg (consultoria)

Instal Engenharia (desenvolvimento) / João Lustosa Valiante,
Licério Martins dos Santos, Carlos Artur Mendes Moura, Omar
Abdel Hahed, Wellington Alves de Oliveira, Patrícia Carvalho de
Castro, Vânia Mendonça Gomes, Evandro Gomes da Silva, Daniel
Rodrigues Martinho

Paisagismo

CAP Consultoria Ambiental Paisagística / Fernando Chacel, Sidney
Linhares, Carlos Artêncio, Elizabeth Cohen, Elaine Biela, Patrícia
Biselli

Sistema Viário

CCY Consultoria Engenharia / Américo Yoshinaga

Esquadrias

M.N. Leme Consultoria / Mário Newton Leme, Crescêncio

Luminotécnica

LD Studio / Mônica Lobo, Gabriel Vinagre, Daniele Valle

Rio Branco e Faccini / Mônica Rio Branco, Giani Faccini, Érica Bezerra

Transporte Vertical

Alberto Cumplido de Sant'Anna

Impermeabilização

GTI Projetos e Consultoria / George Thomas Ischakewitsch, Camila
Siqueira Grainho

Áudio e Vídeo

Guy Du Château

Incêndio

SHAFT / Carlos Alberto Dias, Débora

Irrigação, Lagos e Fontes

AQUALAR / Álvaro Villela

Fortuna

Nunca liguei o projeto a algo de extraterrestre ou a um meteorito. Detesto esta metáfora. Porque sugere algo de alienígena e de impacto mas o projeto é sobre relações e delicadeza. [...] Paradoxalmente, para mim, no projeto o elemento local é mais interessante que o estrangeiro.

Rem Koolhaas

[...] era preciso lhe dar uma presença forte e simples no local, como resposta ao rosário das torres e dos centros comerciais mais ou menos monótonos. [...] Era preciso rivalizar com os centros comerciais, mas eu também queria que a diversidade dos lugares e das salas do programa fosse perceptível, a fim de criar o símbolo de uma residência pública, aberta.

Christian de Portzamparc

1. CRÍTICA

1a. Casa da Música

A fortuna crítica da Casa da Música divide-se em opiniões da imprensa geral, da especializada, e do meio acadêmico. Em síntese, a primeira enfatiza o excessivo gasto da obra e o atraso para sua conclusão, por vezes assinalando ser o edifício um objeto estranho ao contexto. Em geral, a segunda revela apreciações positivas, sobretudo aquelas realizadas por arquitetos e críticos estrangeiros³¹⁷. Por outro lado, a comunidade acadêmica local sublinha a diferença entre a postura projetual de Koolhaas em relação a dos arquitetos portugueses, sugerindo ser o edifício um tanto radical para o contexto portuense. Uma das controvérsias iniciais refere-se ao próprio concurso, que em última instância não teve participação de arquitetos portugueses³¹⁸.

Sabe-se que Siza, talvez por já ser consagrado internacionalmente, foi favorável à concepção do equipamento por arquiteto estrangeiro. Ainda assim, declarou que o edifício seria demasiadamente caro e que as decisões no concurso “foram tomadas em cima do joelho”³¹⁹, sugerindo que o processo seletivo foi exíguo tendo em vista o impacto urbano que a obra teria. Siza tinha restrições quanto à própria localização do equipamento na Boavista, definindo a Casa da Música como um “magnífico projecto”³²⁰, mesmo porque “não será o único edifício não apropriado a uma determinada localização”³²¹, declaração feita com a obra ainda inconclusa.

Outro ponto comentado por Siza diz respeito à construção da atual sede da EDP, cuja volumetria havia sido sugerida no próprio concurso: “não sei se o que está projectado é aquilo que o Koolhaas previa. Parece-se que era mais baixo, mas não tenho a certeza”³²². Também teria feito uma crítica indireta ao projeto, afirmando que “sempre que um arquitecto resolve fazer uma coisa só para siderar toda a gente, sai de certeza uma caricatura”³²³. Na mesma ocasião, afirmou não ter “obsessão pela originalidade”³²⁴ nem a apreciar nos outros, e que muitas vezes a excentricidade se resumiria a “três ou quatro tiques”³²⁵ sistematicamente repetidos.

317 Uma das revisões bibliográficas mais relevantes a respeito da Casa da Música foi realizada pelo arquiteto João Francisco Gallo de Almeida em sua dissertação de mestrado, ALMEIDA, 2012, op. cit. 55 (B). Nesta, Gallo examina o potencial de determinados edifícios icônicos de criar lugares urbanos consistentes.

318 Como indica a jornalista Rita Siza em publicação datada do dia em que foi divulgado o resultado do concurso, 1 de julho de 1999, esclarecendo que Koolhaas foi escolhido “com reservas”, no que se refere a questões acústicas, orçamento e metodologia de projeto. SIZA, Rita. **Koolhaas escolhido sob reserva**. In: **Público**, 1 de julho de 1999. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

319 Declaração feita por Siza no Museu Serralves, por ocasião de uma visita guiada a algumas de suas obras no Porto. QUEIRÓS, Luís Miguel. **Siza critica projecto da Casa da Música**. In: **Público**, 11 de setembro de 2000. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

320 Declaração dada por Siza em sua última aula na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em 1 de outubro de 2003, quando a Casa da Música estava sendo construída. **Siza Vieira: Casa da Música é um ‘magnífico projecto’ mal localizado**. In: **Público**, 1 de outubro de 2003. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

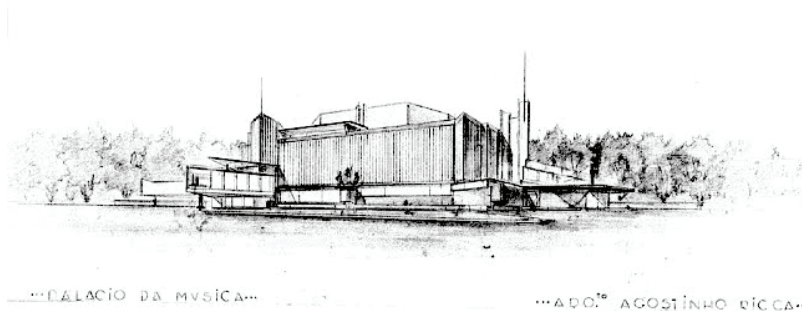
321 Idem.

322 Idem.

323 Álvaro Siza cit. In: QUEIRÓS, 2000, op. cit. 319.

324 Idem.

325 Idem.



F001. Palácio da Música. Porto. Agostinho Ricca, 1999. Projeto para construção no parque da cidade.

Desde a indicação de Koolhaas como vencedor do concurso em julho de 1999, o projeto foi amplamente divulgado na imprensa local, destacando-se reportagens assinadas pela jornalista portuguesa Rita Siza. Nestas, identificam-se reservas relativas à forma do edifício, desde o início definido como “nave espacial”, “meteoro”, ou mesmo “uma coisa extraterrestre” pelo público em geral³²⁶. Além disso, relatavam-se dúvidas quanto ao prazo de apenas dois anos para a construção, e aos impasses burocráticos relativos à assinatura do contrato por parte do OMA.

Por sua vez, o arquiteto e crítico português Pedro Barreto qualificou positivamente o projeto em uma dupla condição, considerando as críticas frequentes quanto ao fato do edifício ter sido projetado por arquiteto estrangeiro e ao tipo de inserção da obra no contexto:

A Casa da Música consegue por isso operar no espaço teórico e prático que convoca, simultaneamente, uma visão heroica, ousada e moderna – e a sua contrapartida, niilista, órfã de identidade própria e desesperançada: o espaço “irónico” da contemporaneidade pós-moderna. A Casa da Música e a sua construção no nosso país significam, goste-se ou não, que uma visão planificada e controlada da cidade e do “urbanismo” se esboroa e dissipa. Que fomos “invadidos pelo inimigo”. E que nada mais voltará a ser igual.³²⁷

Provavelmente a crítica mais incisiva tenha sido feita pelo arquiteto português Agostinho Ricca, um dos inscritos na fase preliminar do concurso. Ricca insere-se em geração pioneira da arquitetura moderna em Portugal³²⁸, anterior à de Siza, fato que também explica a contundência de sua crítica sobre o projeto de um estrangeiro no Porto (F001). Primeiramente, Agostinho critica as estratégias formais adotadas, sugerindo ser arbitrária a forma do monumento:

326 SIZA, Rita. **Casa de cristal para a música**. In: **Público**, 7 de julho de 1999, e **Uma coisa extraterrestre**. In: **Público**, 26 de julho de 1999. Disponíveis em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

327 BARRETO, Pedro. **Rem Koolhaas - Casa da Música**. In: **Público**, 30 de dezembro de 2000. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

328 Nascido em 1915, construiu algumas obras significativas no Porto, inclusive na região da Casa da Música, como a Igreja de Nossa Senhora da Boavista e o Complexo Residencial da Boavista. Outro fato curioso é que um de seus professores na Escola Superior de Belas-Artes do Porto foi o arquiteto Marques da Silva, autor do monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, na rotunda. Ricca acusou a PORTO 2001 de ter copiado o programa de necessidades de seu projeto para um “Palácio da Música”, que seria localizado no parque da cidade, e que o concurso para Casa da Música teria sido realizado porque seu projeto foi divulgado em jornais e na televisão. Ver RICCA, Agostinho. **Casa da Música: os desconcertos**. In: **Expresso**, 22 de dezembro de 2001. Disponível em: <https://paginas.fe.up.pt>. Acesso em: novembro de 2017.



F002. Rem Koolhaas na Casa da Música.

É uma arquitectura que parte de um sólido informal onde são «ad libitum» introduzidas as várias peças solicitadas no programa, encafuadas de modo que parece desordenado a encostar ou dilatar as paredes do sólido, que darão em definitivo a forma e volume do edifício. Este é um processo que em Arquitectura consideramos errado, porque as peças que compõem um edifício devem ser criteriosamente dispostas, tendo em vista a organização dos espaços e a sua interligação, e daqui resultando uma configuração harmoniosa que acusa a hierarquia das peças que compõem o seu todo.³²⁹

E aponta a distinta escala do edifício relativa ao contexto:

Verifiquei que o edifício não seria um cristal, como o classificou o ministro Carrilho, nem um meteorito e nunca um ícone, como também foi admitido, mas sim um monstro de betão de 40 metros de altura em frente do monumento da Guerra Peninsular do Arquitecto Marques da Silva, a contrastar com a cêrcea dos edifícios mais altos — 21 metros — da Rotunda da Boavista. Para ser mais explícito, a altura de um edifício de habitação de 13 andares. Uma arquitectura desumanizada, indiferente à escala humana.³³⁰

Por fim, assinala que parte da comunidade académica associou-se à sua avaliação, ratificando tratar-se de um objeto acontextual. Também, sugere que o mutismo da escola de arquitetura é sintomático:

Recebi já muitos apoios de arquitectos, de engenheiros e outros. O arquitecto Siza Vieira já declarou que o edifício «arrasa» a praça da Rotunda da Boavista. Da faculdade de Engenharia, os engenheiros da área da Acústica reprovam a sua construção e também a Escola das Artes da Universidade Católica entende que o edifício de Koolhaas é profundamente desestabilizador e sem qualquer espécie de relação com o local. A faculdade de Arquitectura não aplaude nem reprova...³³¹

Como é comum em encargos desta natureza, pelos gastos públicos excessivos e, neste caso em particular, pela maneira como foi selecionado o arquiteto, havia insatisfações por parte da opinião pública e comunidade académica. Ainda assim, e mesmo que a obra tenha atrasado praticamente três anos, a recepção em geral foi positiva quando de sua conclusão, sobretudo pela crítica especializada. Dias antes da inauguração, Koolhaas o apresentou para a imprensa internacional, cuja reportagem do jornalista português Luís Octávio Costa atesta as impressões positivas a respeito do novo monumento³³² (F002). Nesta, destacou-se a opinião de certos críticos estrangeiros, considerando que a forma externa “pode não ser consensual”, mas internamente o edifício é “genial, com muitos estilos juntos e nada

329 Idem.

330 Idem.

331 Idem.

332 COSTA, Luis Octávio. **Koolhaas ainda acredita que BPN não tapaná Casa da Música**. In: **Público**, 3 de abril de 2005. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.



F003. Capa da revista 2G na qual aborda-se a Casa da Música através da ótica portuguesa.

estridentes”³³³. Também, que a obra é um objeto propositalmente singular no contexto, dotado de uma “estranha harmonia” em relação à envolvente, sendo inadequada a construção de outro edifício excepcional adjacente³³⁴.

Em discurso proferido na inauguração, o então Presidente de Portugal, Jorge Sampaio, admite ter sido errática a construção da Casa da Música, vistos os “atrasos, conflitos e polémicas” envolvidos, conquanto sua finalização devesse representar “um virar de página, uma nova fase na vida cultural”³³⁵ do Porto. Acreditava-se que o monumento, junto com o Estádio Municipal de Braga, do português Souto de Moura, representaria uma nova condição arquitetônica para Portugal, um “momento refundador”, como vaticinou a crítica de arquitetura Ana Vaz Milheiro:

Com a Casa da Música construída no Porto, Rem Koolhaas mexe no centro nevrálgico da tradição arquitetônica portuguesa recente, fazendo pousar um “objecto alienígena” na cidade onde trabalham Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. A Casa da Música traz um lastro “internacional” que a mobilidade que caracteriza as últimas gerações de arquitectos já faziam pressentir. A arquitectura feita em Portugal chega assim ao século XXI através de um arquitecto estrangeiro e de uma obra polémica³³⁶ (F003).

Neste sentido, o arquiteto e crítico português Nuno Grande também problematiza o edifício à luz da cultura urbana do Porto, indicando que a postura projetual de Koolhaas representaria “sinais estranhos” a tal conjuntura³³⁷. Ainda assim, Grande entende que, pelas estratégias formais utilizadas, sobretudo pela apropriação do *poché*, o edifício aproxima-se do modelo urbano que deu origem à Rotunda da Boavista³³⁸. Por outro lado, ao referir-se à caracterização dos espaços interiores, o crítico afirma que a Casa da Música “dessacraliza” aspectos da iconografia do Porto que muitos julgavam “intocáveis”³³⁹.

Por sua vez, o crítico Nicolai Ouroussoff, do jornal *New York Times*, destacaria o edifício como a melhor obra de Koolhaas até aquele momento³⁴⁰. Segundo Ouroussoff, o arquiteto teria dado ênfase a

333 Idem.

334 Referindo-se ao projeto que seria construído atrás da Casa da Música, antigo Banco Português de Negócios, hoje sede da EDP.

335 Discurso do então Presidente de Portugal, Jorge Sampaio. Disponível em: <http://jorgesampaio.arquivo.presidencia.pt>. Acesso em: novembro de 2017.

336 MILHEIRO, Ana Vaz. **Arquitectura portuguesa 2000-2005: um guia temporário**. In: **2g Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pg. 4.

337 GRANDE, Nuno. **Sinais Estranhos, a Casa da Música de Koolhaas na cultura urbana do Porto**. In: **2g Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pg. 128-137.

338 Conforme se refere Gallo de Almeida à análise de Nuno Grande em ALMEIDA, 2012, op. cit. 55, pg. 198.

339 Ibidem, pg. 219.

340 OUROUSSOFF, Nicolai. **Rem Koolhaas Learns Not to Overthink It**. In: **New York Times**, 10 de abril de 2005.

uma abordagem de certo modo mais irracional, visto que na obra o “ardor intelectual combina com sua beleza sensual”³⁴¹. O crítico a compara com o Guggenheim de Bilbao, identificando que a Casa da Música, diferentemente do museu, promove “uma experiência mais profunda, inconsciente, cujas surpresas revelam-se lentamente”³⁴².

Na descrição da obra, Ouroussoff assinala que Koolhaas inicia “enfatizando o isolamento do edifício”, e que este é “colocado sobre um delicado tapete de travertino rosa, como uma joia exibida em um luxuoso pedaço de tecido”. Também, identifica as diversas referências do monumento, desde a presença da “rica tradição moderna do Porto”, passando pelos genéricos *shopping malls*, até a elegância da abstração de Siza e Souto de Moura, “cujos edifícios também tendem a revelar-se gradualmente”. Define as diversas salas que circundam o auditório como “fragmentos da cidade”, os quais evocariam “resíduos emocionais e psicológicos”. Contrário às opiniões que classificam negativamente a Casa da Música como formalmente arbitrária, Ouroussoff qualifica positivamente a forma do edifício, considerando sua relação dialética com a tradição da arquitetura moderna:

*Such fragments reflect Mr. Koolhaas's rebellion against the aesthetic purity that was once a central part of the Modernist agenda, and the perfectly engineered life it implied. Like many architects of his generation, he views such purity as a form of repression. For decades, he has sought to explore what the Modernists sought to ignore – the messy social, psychological and economic realities outside the walls of the rationalist modern boxes.*³⁴³

A partir de sua inauguração, a obra passa a ser amplamente divulgada nas revistas especializadas. Geralmente trata-se de relatos descritivos, ainda que assinalem que o monumento divide opiniões, sobretudo em relação à sua forma e sua inserção contextual. Deste modo, sem um posicionamento definitivo, a arquiteta Valentina Figuerola, em matéria para a revista brasileira *Arquitetura e Urbanismo* cuja edição destaca a Casa da Música³⁴⁴, chama a atenção para as opiniões de parte da comunidade acadêmica do Porto. Por um lado, Figuerola identifica aqueles que julgam que o edifício não estabelece relação com o contexto e, por outro, aqueles que defendem que tal relação dá-se por suas grandes aberturas. Curiosamente, a autora define a Casa da Música como “monumento oficial do Porto - Capital Europeia da Cultura 2001”, incomum classificação por parte da crítica.

Por sua vez, a arquiteta Michelle Jean de Castro, em matéria para a revista brasileira *Projeto*, descreve sucintamente o edifício, ressaltando sua dificuldade de construção e importância para a arquitetura contemporânea³⁴⁵. Neste mesmo número, o arquiteto Fernando

341 Idem.

342 Idem.

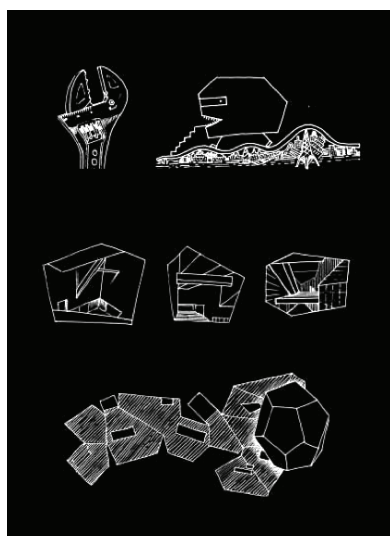
343 Idem.

344 FIGUEROLA, Valentina. **Singular Geometria: Casa da Música Porto, Portugal**. In: **AU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: n. 138, set. 2005, pg. 40-49.

345 CASTRO, Michelle Jean de. **Bloco Sólido é Escavado para Criar Vazios Isolados: sala de concertos, Porto, Portugal**. In: **Projeto Design**, n. 308, out. 2005, p. 54-65.



F004. Capa da revista L'architecture D'aujourd'Hui dedicada a projetos recentes do OMA.



F005. Análise de possíveis códigos associados a Casa da Música. Desenho de Madelon Vriesendorp, 2005.

Serapião circunscreve a obra dentro da produção do Porto, tendo em vista o direcionamento de certo modo tradicional conduzido pelo arquiteto português Fernando Távora³⁴⁶. Este faleceu dois meses após a inauguração do edifício, e Serapião sugeriu que tal acontecimento poderia vir a ser, junto com a finalização da Casa da Música, um fato simbólico que reordenaria a produção arquitetônica da cidade.

Ainda assim, Serapião mostra-se reticente quanto ao projeto, adjetivando a inserção como “violenta”, tendo em vista o tradicionalismo característico da cidade e a natureza da região da Boavista, que define como “bairro quase pacato”. Com alguma ironia, o crítico sugere que Koolhaas seria competente para criar um “efeito Bilbao” no Porto, com a mesma potência midiática do Guggenheim. A Casa da Música, “com estranha forma monolítica e volume não identificado” segundo o crítico brasileiro, “parece desafiar a lógica de Siza”, visto que “seu volume irregular e deformado não poderia ter sido realizado pelo português, mas guarda certa semelhança”. Sobre a caracterização eclética dos interiores, ironicamente Serapião observa que “deixaria rubro até mesmo Artacho Jurado”³⁴⁷, restando saber, portanto, “como se comportará o conservador Porto depois da queda do meteorito de Koolhaas”.

Em edição da francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicada aos projetos recentes do OMA, insere-se a Casa da Música como exemplar recém inaugurado³⁴⁸ (F004). Bastante descritiva, a matéria ressalta mais uma vez a singularidade do objeto frente ao contexto, definido como “estranho e imponente, como uma nave espacial que acaba de pousar”.

Contudo, uma das avaliações mais positivas é realizada por Jencks em artigo publicado um ano depois da inauguração³⁴⁹. De fato, a Casa da Música corrobora seus argumentos em favor do edifício icônico, que assim descreve as evocações do edifício:

[...] was originally perceived in local Portuguese press as “diamond that fell from sky”, because the crystalline facets were transparent in the competition model. As built opaque it is now know as “meteorite from heaven”, a white-cream polygon made from rectangles plus oblique triangles. Because its seven-sided geometry and repetitive rhomboids, it is more like milky quartz than a meteor or diamond, but the point of such metaphors is not, primarily, denotation. It is the overall, natural connotations that matter, ones that are fresh here, slightly hostile and severe as nature can be and, importantly, ones that are transformed throughout

346 SERAPIAO, Fernando. **O Porto e o Nevoeiro**. In: **Projeto Design**, n. 308, out. 2005, p. 120-123.

347 João Artacho Jurado foi um empresário paulista que, apesar de não ser arquiteto, construiu diversos edifícios na cidade, em estilos variados, sempre luxuosos e amplamente equipados. Atuava através de acobertamento profissional e sua conduta era considerada ultrajante visto não ser arquiteto formado, destacando-se a crítica explícita do arquiteto gaúcho Eduardo Corona, publicada em uma edição da Revista Acrópole de 1958, em que se criticava a falta de “brasilidade” da arquitetura de Jurado. Ver FRANCO, Ruy Eduardo Debs. **As primeiras obras de Artacho Jurado em São Paulo**. In: **Vitruvius**, setembro de 2004. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

348 **Casa da Música**. In: **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris: Editions Jean-Michel Place, n. 361, nov./dez. 2005, pg. 38-47.

349 JENCKS, 2006, op. cit. 3 (B).



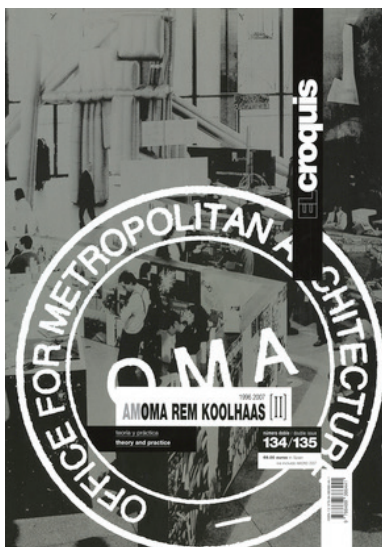
F006. *Melencolia I*. Albrecht Dürer, 1514.

the building³⁵⁰ (F005).

E define as qualidades que acredita fazerem da Casa da Música um edifício icônico consistente:

The carrying over the metaphor into the plan, section and detail makes the work, like Gehry's Disney Hall, a convincing building. Even impressive play of voided space on the inside turns the same theme outside-in. A meandering route takes one through this cavernous quartz, up and around the musical halls that are slung into the space. A satisfying consistency of geometry and material works everywhere on the route but, in certain places it is finished in an entirely different code. The rhomboid rooms, or angled facets that jut into main hall, are faced in local tiles or an ornament system in another taste – Pop, traditional, Baroque, or Naif. We are back here in the multiple coding of post-modernism, a building that speaks in several voices, some of which relate to the past and some of which relate to nature. There is awkwardness here, the resistance to an easy gesture or predictable harmony: once again the beauty is convulsive.³⁵¹

Em matéria da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a arquiteta Murielle Hladik faz uma curiosa comparação do edifício com uma gravura do pintor alemão Albrecht Dürer, denominada *Melencolia I* (1514)³⁵². Nesta, apresenta-se um poliedro semelhante à obra, contrapondo a regularidade geométrica de uma esfera (F006).



F007. Capa da revista *El Croquis* na qual encontra-se um dos mais completos registros da Casa da Música.

Conquanto a avaliação sobre a Casa da Música não fosse uma unanimidade, dois anos após sua inauguração consagrou-se vencedora do prêmio *RIBA European Award*, prestigiosa premiação promovida pelo instituto de arquitetos britânicos. O júri destacou a contribuição da obra para a cultura arquitetônica recente, corroborando as recorrentes avaliações quanto à forma e inserção urbana do monumento, descrito como “intrigante, inquietante e dinâmico, cumprindo um papel de objeto estranho, enigmático e consistente na forma urbana da cidade do Porto”³⁵³. No mesmo ano, publica-se um de seus mais completos registros, a edição especial dedicada ao OMA da revista espanhola *El Croquis* (F007). Embora não apresente nenhuma resenha crítica, contém farto material iconográfico e a crônica sobre o projeto³⁵⁴.

Por sua vez, Moneo, tendo sido um dos convidados a participar do concurso e projetado edifícios de mesma natureza, propõe uma leitura da Casa da Música que a coloca em oposição à arquitetura moderna, sugerindo tratar-se de uma “outra modernidade” e não uma simples evolução histórica daquela³⁵⁵. Em síntese, observa que a arquitetura produzida a partir da década de 1990 difere da prática moderna em

350 Idem, pg. 16.

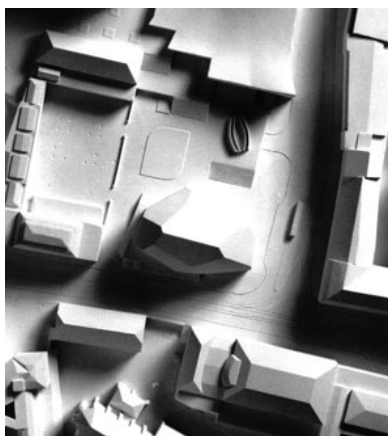
351 Idem.

352 HLADIK, Murielle. *Casa da Música – Melencolia. Porto, Portugal, Rem Koolhaas /OMA Rotterdam*. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris: Editions Jean-Michel Place, n. 366, set./ out. 2006, pg. 90-91.

353 FAIRS, Marcus. *Casa da Música wins RIBA European award*. In: *Dezeen*, 22 de junho de 2007. Disponível em: www.dezeen.com. Acesso em: outubro de 2017.

354 *EL CROQUIS* n. 134/135, OMA/Rem Koolhaas (II), 1996-2007. Madri: 2007, pg. 203-257.

355 MONEO, Rafael. *Otra Modernidad*. In: LEÓN, Juan Miguel Hernández, et al. *Arquitectura y ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2007, pg. 41-63.



F008. Teatro da Basílica. Rafael Moneo, 1997. Projeto.

questões tais como espacialidade, materialidade, linguagem, inserção no contexto, relação programa-forma e, por fim, coerência construtiva. Para Moneo, os novos meios de representação possibilitaram uma nova relação da arquitetura com a técnica.

Defende que na Casa da Música há certa negação da ideia de espaço como critério legitimador das decisões compositivas, particularmente pela disposição “regular e rígida” do auditório, onde também se nega uma “vivência compartilhada”, característica constante desde o teatro grego, segundo o crítico. Conquanto observe que na experiência do edifício esteja presente a ideia de *promenade* corbusiana, assinala que o “espaço é, agora, bem ao contrário do que ocorre nos espaços públicos de Le Corbusier, o resultado”³⁵⁶.

Em relação à materialidade, observa que os revestimentos “resolvem um espaço neutro, de certo modo puritano” e também afirma que na obra “conceitos como ‘consistência’ ou ‘coerência’, ou a capacidade de manter um registro lógico em termos formais, carecem de importância”³⁵⁷. Igualmente define que “os materiais utilizados supõem uma inversão dos mecanismos de produção da forma”, referindo-se à distorção proporcionada pelos vidros e a disposição livre das paredes revestidas de azulejos, que “invadem inclusive os tetos”³⁵⁸.

Moneo também sublinha a condição de singularidade da Casa da Música frente ao contexto, reiterando ser esta autonomia uma das características distintivas do monumento. Defende que sua composição irregular deve ser entendida como consequência de seu complexo arranjo interior, destacando a experiência interna do edifício como uma de suas qualidades positivas. Curiosamente, Moneo havia utilizado estratégia semelhante no concurso para o Teatro da Basílica (1997), em que um poliedro irregular encerraria uma sala regular (F008). Entretanto, na Casa da Música, acredita que a disposição da escadaria principal é um tanto intimidante, vinculada a uma tradição que contradiz a intenção manifesta de se caracterizar um edifício realmente público na contemporaneidade:

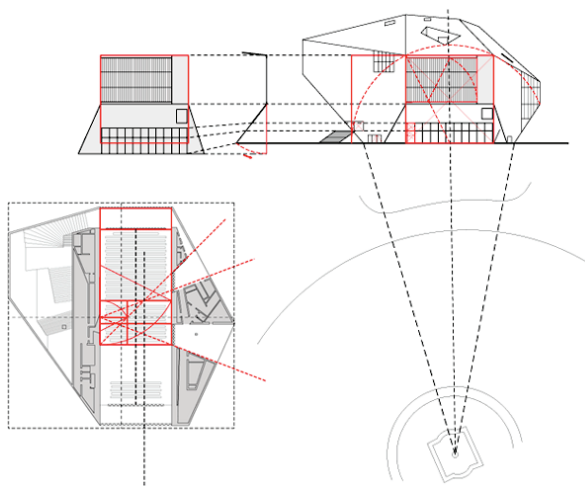
*Al subir por los empinados peldaños de acero lo primero con que nos encontramos son las taquillas y los guardarrropas, situados en un plano horizontal interno que se convierte de acceso a los auditorios. ¿Qué decir de estas escaleras? Siempre se nos ha dicho que fue la arquitectura académica, en su afán de imponer autoritariamente jerarquías entre los distintos niveles de un edificio, la que puso plintos en los edificios. Ni Rafael Madama en el Prado nos hicieron entrar en un edificio imponiendo la autoridad que implican los peldaños. Si Koolhaas buscaba un edificio abierto a las gentes, hay en estos peldaños, implícita, una flagrante contradicción. Pero dejemos aquí este asunto. Nada hay, por otra parte, confiado al azar.*³⁵⁹

356 Idem, pg. 55.

357 Ibidem, pg. 56.

358 Ibidem, pg. 56-57.

359 Ibidem, pg. 58-59.



F009. Análise geométrica da Casa da Música. Tyler Survant, 2008.

Por outro lado, Moneo analisa a condição icônica e metafórica da obra, definindo-a como uma “cabeça de guerreiro”, evocação antropomórfica deduzida a partir da observação do corte. Igualmente observa a atectonicidade do edifício, no qual a ideia mesma de coerência estrutural estaria sublimada pela forma, lançando-se mão “de toda uma série de suportes oblíquos que mostram a falta de pudor para alcançar construir aquilo que se pretende”³⁶⁰. Ressalte-se que esta não seria uma qualidade negativa para Moneo, mas uma condição possível dentro dos avanços da representação e construção atuais. De fato, esta atectonicidade é outra das características que para Moneo distancia a Casa da Música da arquitetura moderna.

Ainda assim, observa a condição heroica do edifício como objeto autônomo, concluindo que sua forma aparentemente arbitrária é, de fato, disciplinada pela geometria (F009):

Lo que sobrecoge en la Casa da Música es su condición heroica. Lo que es tanto como decir que nos sorprende el esfuerzo que supone su construcción, la desproporción entre fines y medios. La Casa da Música mantiene la condición objetual de la arquitectura antigua sin caer en la trampa del organicismo, ni complacerse en estructurar la forma. Una vez más, la geometría se convierte en brazo armado de la arquitectura, pero en esta ocasión la geometría está gobernada por la invención del arquitecto y no por el anhelo de alcanzar protección formal desde lo reglado. La Casa da Música nos admira por su intangibilidad, que es tanto como admitir su compromiso con la forma construida, con el salto de lo formal a lo matérico.³⁶¹

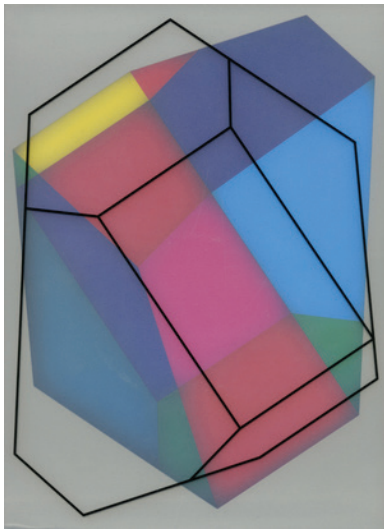
O crítico também observa que o monumento, se opondo às intenções recorrentemente manifestadas por Koolhaas, aproxima-se da arquitetura tradicional, em uma condição de intangibilidade, de obra de arte:

La Casa da Música hay que aceptarla como es. No tiene otro futuro que el de envejecer sin la ayuda que toda enmienda supone. Tiene voluntad de intangibilidad extrema. La aparente condición casual y fortuita, no retórica, que los escritos de Rem Koolhaas sugieren no estar en Oporto. No hay nada aquí fortuito, espontáneo, gratuito. Bien por el contrario, Casa da Música aparecen signos inequívocos de aquello que también ocurría en las arquitecturas que más valoramos del pasado: el deseo de alcanzar la condición de las obras de arte.

Es esto, en mi opinión, lo que nos convence y nos subyuga de esta obra de Rem Koolhaas. Y de ahí que quepa hablar de paradoja, pues en tanto se aleja de la «arquitectura moderna» ortodoxa, se acerca y aproxima a lo que han sido los valores de la arquitectura tradicional. La Casa da

360 Ibidem, pg. 59-60.

361 Ibidem, pg. 61-62.



F010. Capa do livro “Casa da Música / Porto”. Mark Wigley, Rem Koolhaas, 2008.

*Música representa, puede que mejor que ninguna otra obra contemporánea, lo que son las metas de la arquitectura hoy, pero también mantiene vivos lo que fueron los atributos de la arquitectura antigua.*³⁶²

Por fim, ao questionar-se sobre as intenções de Koolhaas, Moneo ratifica uma definição de arquitetura que legitima a monumentalidade da Casa da Música:

*Y ello nos lleva a preguntarnos: si Rem Koolhaas sabía que nos había hecho caer —una vez más— en la trampa de la provocación, ¿qué necesidad tenía de cautivarnos haciendo uso de los principios que inspiraron a los arquitectos del pasado? ¿Es algo que ha ocurrido de un modo inconsciente, involuntario? ¿O es quizás algo inevitable que ocurre con toda aquella arquitectura que trasciende lo instrumental? A mí me gustaría pensar que de ello se trata.*³⁶³

Após a consagração internacional do edifício, publica-se seu mais completo registro, o livro solicitado pela Fundação Casa da Música ao crítico Mark Wigley, um dos curadores da exposição *Deconstructivist Architecture*, de 1988 (F010). A publicação contém longa entrevista com Koolhaas conduzida por Wigley, na qual desvelam-se importantes tópicos relativos à crônica do projeto³⁶⁴. Nesta, Koolhaas ratifica que o processo de concepção foi de certo modo mais “irracional” se comparado ao do projeto da Biblioteca de Seattle, que ocorria no mesmo período em seu escritório. Aponta que, muito embora haja semelhança entre os dois edifícios em termos de uma aparente “extravagância” formal, a justificativa da forma da biblioteca é calçada em uma argumentação absolutamente racional sobre o programa, postura esta que mostrava-se impossível e dispensável no concurso do Porto. Segundo Wigley, geralmente os críticos preferem a biblioteca à Casa Música justamente por não haver nesta a racionalização sobre o programa para concepção formal³⁶⁵. Nesta entrevista, Koolhaas admite que durante o processo de concepção dos interiores sentia-se “numa espécie de cenário do século XIX”³⁶⁶.

Por sua vez, Jacques Lucan vincula a prática de Koolhaas à “não composição”, ainda que particularmente sobre o projeto da Casa da Música identifique a utilização de uma estratégia compositiva consagrada, a variante sobre o *poché*, ou o que definiu como “estratégia do vazio”³⁶⁷. Sobre a apropriação do projeto da casa Y2K, Lucan aponta o desinteresse de Koolhaas em vincular programas à tipologias específicas, aquele diagrama servindo igualmente para o projeto de uma residência e para o de uma sala de concertos. Também observa a atectonicidade da obra, visto que, à exceção da sala principal, é

362 Ibidem, pg. 62-63.

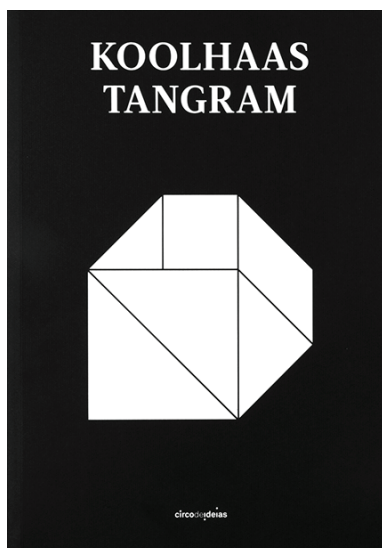
363 Idem.

364 WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175.

365 Ibidem, pg. 188.

366 Ibidem, pg. 201.

367 LUCAN, 2001, op. cit. 123, pg. 558. Neste livro, Lucan estabelece o que seria uma “ordem aberta”, ou “não-composição”, contemplando arquitetos que buscaram expandir procedimentos compositivos, principalmente no último quarto do século XX.



F011. Capa do livro “Koolhaas Tangram”, no qual há ensaios de críticos portugueses a respeito da prática de Rem Koolhaas.

impossível deduzir uma lógica estrutural, determinando assim uma “diferença entre percepção e construção”³⁶⁸.

Passados dez anos da inauguração, o crítico britânico Kenneth Frampton visita Portugal para ministrar algumas conferências e declara que a Casa da Música é “o melhor edifício de Koolhaas”, conquanto afirme que o seja justamente “porque os portugueses o construíram”³⁶⁹. Faz mais algumas ressalvas:

[...] mas será aquele um edifício humano? Com aquelas escadas loucas que são difíceis para velhos e para novos. [...] Ele é um tipo perverso, a muitos níveis. E muito apropriado para o momento, a sua perversidade encaixa bem no momento. Ele acha-se um dos últimos radicais, mas basicamente é um cínico e um perverso. Não o consegue evitar³⁷⁰.

Esta visita de Frampton a Portugal inspirou a publicação de um livro com ensaios de críticos portugueses acerca da prática de Koolhaas³⁷¹, contendo algumas passagens sobre a Casa da Música (F011). Segundo Pedro Gadanho, no edifício “a meta-narrativa arquitetônica substitui a necessidade da coerência tectônica”, e que este “se aproxima de uma noção primeva de espaço esculpido, na qual se excluem a fragmentação e a justaposição”³⁷².

Por sua vez, Jorge Figueira aponta a natureza dubiamente subversiva da prática de Koolhaas, na medida em que tenta distanciar-se da própria disciplina necessitando dela. Neste sentido, observa que a Casa da Música

[...] remete-nos para o *Big Suit* claro usado por David Byrne em *Stop Making Sense* (1984). Na Casa da Música cabem muitas salas diferentes escondidas pelo mesmo casaco excessivo, *extralarge*. Salas especiais com azulejos renascentistas, painéis de azulejaria, prismas de esponja, borrachas, acolchoados, mosaicos axadrezados, folhas de ouro. O casaco *oversized* camufla a técnica *pop* que permite a “reconstituição” do clima local, a partir de materiais e ícones populares, como nos McDonalds. A radicalidade do objeto-voador ecoa referências do modernismo; a *collage* interior, *pós-punk* (chão metálico) e “neo-romântica” (os azulejos) é um pós-modernismo literal. Como diria David Byrne: *Archi Killer – Qu’est-ce que c’est?*³⁷³

Como espécie de *mea culpa*, a crítica Ana Vaz Milheiro afirma ter se equivocado ao entender, dez anos antes, a conclusão da Casa da Música e do Estádio Municipal de Braga como um “momento

368 Idem.

369 Kenneth Frampton cit. In: FIGUEIRA, Jorge. **Kenneth Frampton. A arquitetura foi sempre uma arte burguesa.** In: **Público**, 7 de fevereiro de 2014. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

370 Idem.

371 , 2014, op. cit. 211.

372 GADANHO, Pedro. **As Arquiteturas de Rem Koolhaas: uma recordação pessoal.** In: BAÍA, 2014, op. cit. 211, pg. 17.

373 FIGUEIRA, Jorge. **Rem Koolhaas: slave to the rhythm.** In: BAÍA, 2014, op. cit. 211, pg. 81.

refundador” da arquitetura portuguesa. Afirma que, conquanto se possa observar em Portugal inexpressivos esboços referenciados na obra do arquiteto holandês, “da influência efectiva de Koolhaas na arquitectura portuguesa, nem sombra”³⁷⁴. Milheiro define que seria “por insistir num traço distintivo e recusar o anonimato, que a arquitectura portuguesa tem conseguido sobreviver entre a produção europeia”. Em particular sobre a Casa da Música, limita-se a observar que a abordagem de Koolhaas sobre a cultura portuguesa “não tocou a sensibilidade nacional, pouco porosa a ironias mais cáusticas”³⁷⁵.

Por outro lado, geralmente a obra é apresentada em publicações de natureza panorâmica sobre a arquitetura contemporânea, simplesmente reiterando-se a condição objetual e as operações formais adotadas. Em livro recente de autoria do crítico catalão Josep Maria Montaner, por exemplo, este limita-se a descrever o edifício como “monumental e esterotômico”, consequência da materialização pragmática de seu “diagrama de massas”³⁷⁶. Já Ingrid Bock, autora de obra que contém análise de seis projetos canônicos do OMA, inscreve a Casa da Música dentro da abordagem da Biblioteca de Seattle, um dos seis estudos de caso, limitando-se a definir o edifício do Porto como “contentor de variadas demandas programáticas”³⁷⁷.

Em entrevista recente com alguns professores da Faculdade de Arquitetura do Porto acerca do monumento, Rui Ramos e João Pedro Xavier destacaram que sua relação contextual é “permanente objeto de reflexão”³⁷⁸. Conquanto não explicitem julgamento qualitativo sobre a obra, os dois professores admitem utilizar o projeto como estudo de caso, considerando ser “impossível que um edifício de Rem Koolhaas, construído no Porto, não tenha repercussões nesta Escola”³⁷⁹.

De fato, ainda que a Casa da Música tenha se consagrado como obra contemporânea relevante, as apreciações locais sugerem reticências quanto à “estranha presença” do edifício no Porto. A corajosa crítica do arquiteto Agostinho Ricca parece representar a opinião daqueles que qualificam negativamente a diferenciação contextual e a forma aparentemente arbitrária do monumento. Em síntese, o meio acadêmico parece entender a Casa da Música como fato consumado, ainda que incômodo.

374 MILHEIRO, 2014, op. cit. 211, pg. 93.

375 Ibidem, pg. 97.

376 MONTANER, 2016, op. cit. 163 (B), pg. 76.

377 BOCK, 2015, op. cit. 186, pg. 283.

378 FERREIRA, Sara; OLIVEIRA, Joel. **10 anos de C&M: A visão dos arquitetos portuenses**. In: **Jornal JPN**.

Porto: Universidade do Porto, 12 de abril de 2015. Disponível em: www.jpn.up.pt. Acesso em: outubro de 2017.

379 Idem.

2a. Cidade das Artes

A fortuna crítica da Cidade das Artes divide-se sobretudo em opiniões da imprensa geral e da especializada. Em síntese, a primeira ressalta o excessivo gasto com a obra, o possível desvio de verbas envolvido e o atraso para sua conclusão (F012). Em geral, a segunda limita-se a reiterar o tributo de Portzamparc à arquitetura brasileira e a necessária construção de um símbolo público na Barra. Por sua vez, o silêncio da comunidade acadêmica e dos arquitetos em geral³⁸⁰ sugere ressalvas quanto à maneira como foi selecionado Christian, somado ao fato de este ser estrangeiro; à localização do equipamento, considerada desconexa do “verdadeiro Rio”; e, por fim, à escala, forma e relação do monumento com o contexto.



F012. Matéria sobre a Cidade das Artes. Jornal O Globo, 27 de dezembro de 2008.

Tão logo apresentado o projeto em fevereiro de 2003, o arquiteto Pedro Rivera ressaltou a importância da construção da obra para o Rio, bem como da sede do Museu Guggenheim, do também francês Jean Nouvel³⁸¹. Ainda assim, criticou encargos por convite direto a arquitetos para concepção de edifícios públicos, advogando que a realização de concursos poderia alavancar novamente uma condição de excelência para a arquitetura nacional. Além disso, reiterou o preconceito corrente pelo “americanismo” da Barra, observando a opção de Christian por uma distinta linhagem de arquitetura:

Já Portzamparc homenageia a Oscar Niemeyer e a nossos grandes mestres onde justamente a arquitetura carioca é mais decadente, na Barra da Tijuca. Introduzindo citações ao modernismo brasileiro, o projeto da Sala Sinfônica demonstra que, enquanto rejeitamos nossa própria arquitetura, e perdidos nos afogamos em referências ao subúrbio americano, a experiência formal da arquitetura modernista já foi digerida pela elite arquitetônica mundial e agora é reciclada com novos valores e matizes coerentes com o nosso tempo.³⁸²

Por sua vez, a arquiteta Éride Moura, em uma das poucas publicações sobre o projeto antes do início de sua construção, identifica as referências a elementos brasileiros típicos, sobretudo a varanda, ainda que enfatize a ideia de caracterização de um “símbolo urbano” na Barra³⁸³. Moura igualmente ressalta o reconhecimento internacional do projeto, exposto em sala especial na 9ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2004.

Após as sucessivas paralisações da obra e prestes a ser parcialmente inaugurada, publica-se o mais completo registro da Cidade das Artes, em 2008, livro demandado pela Prefeitura do Rio de Janeiro à Portzamparc, contento depoimentos dos principais envolvidos na

380 Salvo algumas exceções, como a tese de doutorado de Geise Brizotti Pasquotto (PASQUOTTO, 2016, op. cit. 304), a qual corrobora a ideia corrente de que o equipamento não deveria ser construído naquele sítio, e a dissertação de mestrado de Lucas Anastasi Fiorani (FIORANI, 2009, op. cit. 305), notável análise estrutural do monumento.

381 RIVERA, Pedro. **Jean Nouvel e Christian de Portzamparc: Intervenções que renovam a arquitetura carioca**. In: **Vitruvius**, fevereiro de 2003. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017. Como mencionado na nota 260, o projeto de Nouvel não foi levado adiante.

382 Idem.

383 MOURA, 2004, op. cit. 313.



F013. Capa do livro “Uma Cidade da Música / um projeto de Christian de Portzamparc”. Christian de Portzamparc, 2008.

concepção e construção³⁸⁴ (F013). Neste, o arquiteto relata a crônica da concepção, ilustrada com farto material iconográfico, com a obra em pleno curso. O livro justificava-se como um testemunho, devido ao iminente encerramento do mandato de Maia e indefinição quanto ao destino do monumento. Em seu relato, Christian descreve as estratégias de projeto, enfatizando a carência de um símbolo público na Barra e a apropriação da varanda como arquétipo brasileiro.

Além deste livro, destacam-se dois artigos constantes na revista acadêmica *Arqtexto*, publicada no mesmo ano, sendo um depoimento de Portzamparc sobre a arquitetura brasileira e a Cidade das Artes, e um artigo sobre esta do arquiteto Otávio Leonídio, antigo colaborador de Christian em Paris. No primeiro, seguido de um consistente relato sobre as relações arquitetônicas entre Brasil e França, Portzamparc descreve a concepção, reiterando tópicos recorrentes, como o tributo, dito involuntário, à arquitetura brasileira:

O projeto se inscreve em um ciclo de investigações que efetuei acerca da relação entre cheios e vazios. [...] A Cidade da Música é um projeto que constitui, de certo modo, uma síntese de meus projetos precedentes e de minhas reflexões sobre a arquitetura, o urbano, a presença da música e os lugares públicos de encontro. [...] Dizem no Brasil que a forma do edifício está em ressonância com a arquitetura brasileira dos anos cinquenta. De minha parte, não se trata de um exercício voluntário. Há uma lógica climática e estrutural que se impõe e, se fiz sem querer um projeto brasileiro, é um projeto que tem, sem dúvida, alguma coisa de arquitetura brasileira...³⁸⁵

Otávio Leonídio
Tradução portuguesa: Carlos Eduardo Correi



F014. Artigo “Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora”. Otávio Leonídio, 2008.

No segundo texto, Leonídio problematiza pioneiramente a construção do edifício, denunciando o eloquente mutismo da comunidade acadêmica e dos arquitetos em geral a respeito³⁸⁶ (F014). Ainda que não analise o projeto, consistentemente o contextualiza dentro do quadro da arquitetura brasileira recente, observando as razões para o sintomático silêncio. Assinala a importância da arquitetura moderna brasileira para a formação de uma geração de arquitetos europeus, citando particularmente Portzamparc e Koolhaas, sublinhando ser este um fato pouco explorado pela historiografia. Por outro lado, recorda o tributo da arquitetura brasileira com a França, identificado por Lucio, incluindo o projeto da Cidade das Artes, de certo modo, como mais um episódio desta narrativa. Igualmente observa que Portzamparc, por estar distanciado, vê a obra da geração de Oscar antes como uma “potencialidade” do que um mero anacronismo: como se esta tradição pudesse ser agora “reprocessada, dando lugar a realizações inesperadas, novas, atuais”³⁸⁷. Segundo Leonídio, o

384 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9.

385 PORTZAMPARC, Christian. **Filiações Franco-Brasileiras: do Rio de Agache à Cidade da Música**. In: **Arqtexto**. Porto Alegre: UFRGS, n. 13, 2008, p. 166-167. Depoimento tomado por Philippe Panerai e Lilian Périer.

386 LEONÍDIO, Otávio. **Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora**. In: **Arqtexto**. UFRGS, n.13, 2º semestre de 2008, pg. 176-187 (A). Versão ligeiramente diferente publicada em: **Vitruvius**, agosto de 2009. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017 (B).

387 *Ibidem*, pg. 185.

projeto da Cidade das Artes é bastante didático neste sentido, do qual elenca as seguintes características distintas:

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 brasileiroamente, à presença do Estado como agente promotor e de um administrador voluntarioso como idealizador), para bem ou para mal, o que é ainda possível fazer de uma certa herança moderna.³⁸⁸

Otávio acredita ser justamente esta “desenvoltura para com a tradição da arquitetura moderna brasileira”, tradição esta definida pelo arquiteto e crítico Abílio Guerra como “esfinge silenciosa”³⁸⁹, que explica a reticência dos arquitetos nacionais com o projeto da Cidade das Artes. Ao questionar o papel da Cidade das Artes em relação à arquitetura moderna em geral e à arquitetura moderna brasileira em particular, Leonídio igualmente indaga-se sobre a legitimidade da rememoração dos precedentes formais presentes no edifício, à parte do discurso, sobretudo sócio-transformador, que deu origem ao movimento moderno. Deste modo, especula se “seriam essas questões passíveis de atualização ao contexto contemporâneo, internacional e brasileiro”³⁹⁰, observando que o projeto filia-se a uma linhagem da arquitetura moderna, simpática a Le Corbusier e antipática a Walter Gropius, que legitima a monumentalidade da Cidade das Artes:

Visto sob esse prisma, o projeto da Cidade da Música – com sua presença audaciosa, grandiloquente e desconcertante em meio à paisagem, digamos, pós-moderna da Barra da Tijuca – como que renova ou resgata o traço quiçá mais marcante da arquitetura moderna brasileira: a crença na capacidade potencialmente sublimadora da forma arquitetônica excepcional no espaço da cidade.³⁹¹

E qualifica a obra como antítese da prática corrente, em particular da arquitetura brasileira pós-Brasília:

388 Idem.

389 Idem. Leonídio refere-se a GUERRA, Abílio. **A esfinge silenciosa**, publicado no jornal Folha de São Paulo, em 12 de junho de 1999. Trata-se de uma resenha sobre o livro do arquiteto PUPPI, Marcelo. **Por Uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira**. Campinas: Editora Pontes, 1998.

390 Esta parte refere-se à versão publicada posteriormente do artigo, LEONÍDIO, 2009, op. cit. 386 (B), seção “IV”. Tal versão é conclusivamente mais crítica ao movimento moderno enquanto possibilidade “sócio-transformadora” e à produção da arquitetura recente no país.

391 Idem.

Por outro lado (e justamente por tudo isso), em um contexto contemporâneo como o nosso, em que as construtoras e seus obscuros arquitetos, de mãos dadas com Estado, mercado e terceiro setor, dão às cidades brasileiras o aspecto mais lamentável que se pode imaginar, é difícil não se comover com a inesperada aparição e – que nos seja permitido dizê-lo sem reservas – a extraordinária beleza da Cidade da Música de Christian de Portzamparc. Sua presença otimista e corajosa (e por isso mesmo também um pouco melancólica) tem ares de enclave, de cabeça-de-ponte estrategicamente lançada na guerra de reconquista de um território há meio século perdido ao inimigo.³⁹²

Tendo em vista a consagração de Paulo Mendes da Rocha com o recebimento do Pritzker em 2006, Leonídio observa que se restabeleceu o “amor próprio e o bem estar nacionais”, sendo com isso “possível reconstituir o fio condutor que liga o período de ouro da arquitetura moderna brasileira e a produção (uma vez mais, internacionalmente reconhecida) contemporânea”. Sendo assim, conclui que não é surpresa 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”³⁹³.

Por sua vez, o arquiteto Fernando Serapião ratifica as precisões de Leonídio em texto publicado na revista brasileira Piauí em dezembro de 2008, com o edifício prestes a ser parcialmente inaugurado. Detalha minuciosamente o encargo e registra as opiniões dos principais envolvidos no projeto, qualificando a Cidade das Artes como a “mais relevante obra pública construída no Brasil desde Brasília”³⁹⁴. Dado importante observado pelo crítico refere-se à postura de Christian frente ao problema do contexto, verificando que diferentemente de “curar cicatrizes urbanas dentro de contextos tradicionais”, o arquiteto “apelou para a força da obra, do desenho, para intervir nas feridas do urbanismo moderno”³⁹⁵. Reitera a premissa de Portzamparc em suprir o que definiu como “falta de alma do lugar”, relatando as impressões deste sobre o tipo de monumentalidade do edifício:

“O lugar pedia algo grande”, disse. “A Cidade da Música não podia ser menor do que o Carrefour”, compara, reafirmando o caráter cívico de sua intenção. “Mas o prédio não possui monumentalidade opressora. É uma grandiloquência de quem percebe a possibilidade daquela escala”.³⁹⁶

392 Idem.

393 Esta frase conclui o texto original publicado na revista Arqtexto. LEONÍDIO, 2008, op. cit. 386 (A).

394 SERAPIÃO, Fernando. **A ópera do pequeno príncipe**. In: **Revista Piauí**, n. 27. Rio de Janeiro: dezembro de 2008, p. 20-26. Disponível em: www.piaui.folha.uol.com.br. Acesso em: outubro de 2017. A matéria conta com passagens de entrevista com Portzamparc.

395 Idem.

396 Idem. Passagem de Portzamparc.



F015. Matéria sobre a Cidade das Artes. Jornal O Globo, 14 de fevereiro de 2012.

Por outro lado, Serapião elenca as principais críticas à obra, sendo uma delas de ordem orçamentária, entendida como gasto público não prioritário; outra, sobre a localização, considerada imprópria para equipamento desta natureza; também, por não haver sido discutido publicamente o projeto e, por fim, sobre os elevados honorários recebidos pelo arquiteto estrangeiro. Ainda assim, posiciona-se favoravelmente à construção do edifício e, tendo em vista os problemas políticos envolvidos, julga que “sua sabotagem, às vésperas da inauguração, ou no futuro próximo, será um desserviço aos cariocas e ao Rio”. Sobre este assunto, uma das arquitetas da equipe de Portzamparc teria afirmado a Serapião que a obra “é irreversível”, entretanto é “como uma ópera: com a mudança de governo, não sabemos se será um drama, uma comédia ou uma tragédia”³⁹⁷.

A Cidade das Artes só viria a ser inaugurada, de fato, quatro anos depois, acentuando ainda mais as divergências com relação à opinião pública (F015). Desde a inauguração parcial de 2008, à exceção de matérias jornalísticas que sublinhavam os aspectos orçamentários e políticos envolvidos, acentuou-se o silêncio da comunidade acadêmica, com exceção de alguns textos pontuais sobre o edifício. Um deles é de autoria dos arquitetos Abílio Guerra e Michel Gorski, um sucinto questionamento sobre as grandes obras de arquitetura associadas a políticos ao longo da história. Estes indagam se a Cidade das Artes “seria mais uma destas pirâmides modernas”³⁹⁸, em última análise problematizando o conceito de monumento. Por sua vez, a arquiteta Ana Luiza Nobre, em texto também conciso, afirma ser o partido em placas elevadas a maior qualidade do edifício, o qual, segundo a autora, “suplanta outros aspectos mais questionáveis do projeto, como o problema da acessibilidade num terreno de condição insular”³⁹⁹. Também reitera que o monumento insere-se em uma determinada tradição, validando sua extraordinariedade formal em relação à característica do sítio:

Portzamparc, arquiteto francês (o que quer dizer, inscrito numa tradição artística que glorifica a inspiração), projeta para sítios específicos, considerando todas as suas condições ambientais e espaciais. Nesse caso, um sítio extraordinário pedia um edifício igualmente extraordinário. E o arquiteto projetou-o com um impressionante domínio da escala do território. Seu edifício tem a grandeza das obras de engenharia que moldaram o território brasileiro, de Brasília às hidroelétricas. Em termos de escala, material e técnica construtiva, dialoga também com as melhores (e mais espetaculares) realizações da escola de concreto carioca: com suas pontes, viadutos, túneis e obras de sustentação de encostas, mas antes de tudo com a arquitetura de Niemeyer, claro, a quem o projeto é quase uma homenagem⁴⁰⁰.

397 Idem. Serapião não identificou a integrante da equipe que fez tal afirmação.

398 GUERRA, Abílio; GORSKI, Michel. **As novas pirâmides modernas**. In: **Arquiteturismo**, ano 2, dezembro de 2008. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

399 NOBRE, Ana Luiza. **Cidade da Música: um lugar à sombra**. In: **Minha Cidade**, ano 9, vol. 8, março de 2009. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

400 Idem.

Ainda assim, Nobre questiona a aparente arbitrariedade formal da obra, afirmando que “talvez incomode um certo excesso de desenho, a manipulação extremamente inventiva das formas, materiais e detalhes que alimenta o caráter espetacular do projeto, embora correndo o risco de beirar o ornamental”⁴⁰¹.

Já a arquiteta Cleide Floresta, em matéria para a revista brasileira *Arquitetura e Urbanismo*, qualifica a obra como “monumental e polêmica”, reiterando os principais temas relacionados com o projeto, sobretudo as operações de caracterização por associação a elementos típicos⁴⁰². O texto contém uma entrevista com Christian acerca da finalização das obras, em que este se diz “feliz, apesar das dificuldades incríveis”. Também afirma ter sentido, com a finalização da estrutura de concreto, “o poder físico no corpo e no espírito”, e que é “movido pela relação dessas superfícies curvas de concreto com a dança imponente e sincopada das montanhas da Gávea ao longe”. Conclui que o “espírito do Rio, que eu sempre venerei, me sorriu aqui; esse espírito das montanhas cariocas”⁴⁰³. Neste sentido, uma das arquitetas envolvidas no projeto, Tania da Rocha Pitta, problematiza a inserção do edifício no que denominou “tecido” da Barra, concluindo que “neste nó”, o edifício “não somente se envolve com os moradores e com o seu meio ambiente, caracterizando o bairro, como também o estrutura”⁴⁰⁴.

Por outro lado, é o arquiteto Sérgio Magalhães, representante em 2010 do Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro, que publica uma crítica direta, sugerindo que não houve discussão pública sobre o projeto:

Agora, o Rio terá o Museu do Amanhã, projeto do espanhol Santiago Calatrava. O arquiteto é reconhecidamente competente, seu estudo preliminar tem características excelentes. Precisa ser bem construído, a exemplo da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de autoria do português Siza Vieira, obra de altíssima qualidade. Não diria o mesmo da Cidade da Música, de Portzamparc. Sugere que o arquiteto francês ficou sem interlocução, levando-o ao exagero programático e projetual.⁴⁰⁵

Passados dois anos, agora Presidente Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil, Magalhães reitera a crítica ao monumento, referindo-se ao arranjo do programa e à escala do edifício:

O projeto foi muito pouco debatido, foi de certo modo imposto, por falta de debate, imagino eu, ele tem uma questão de organização inadequada. A localização dos

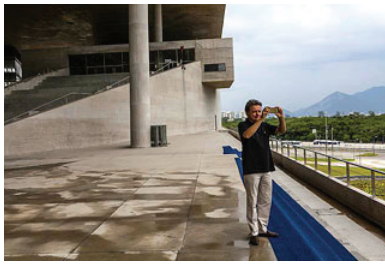
401 Idem.

402 FLORESTA, Cleide. **Cidade Suspensa: Cidade da Música**. In: **AU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: n. 201, dez. 2010, p. 50-59.

403 Idem. Entrevista com Portzamparc conduzida por Cleide Floresta, pg. 57.

404 PITTA, Tânia da Rocha. **Continuidade, pausa e movimento no tecido urbano: a Cidade da Música na Barra da Tijuca - Rio de Janeiro**. In: **Contemporânea**. Ed.14, Vol.8, n.1, 2010. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

405 MAGALHÃES, Sérgio. **Beleza e qualidade**. In: **Minha Cidade**, ano 11, outubro de 2010. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.



F016. Christian de Portzamparc visita a Cidade das Artes recém inaugurada, janeiro de 2013.



F017. Capa da revista argentina Summa+ na qual destaca-se a Cidade das Artes. Maio de 2014.

equipamentos não favorece uma atividade cultural como ela se propõe. [...] Começou-se uma obra gigantesca sem se saber direito o que seria, onde teria que se ampliar, e os problemas que aconteceriam. Em segundo lugar, tem uma questão de escala, porque aquele lugar é tão desfavorável, e tem dimensões tão enormes, que o arquiteto, diante do gigantesco território a ocupar, foi obrigado a expandir exageradamente a construção.⁴⁰⁶

Por sua vez, Portzamparc geralmente defende-se reiterando que a região carecia de um símbolo público, um marco até então inexistente na Barra, e que o edifício tem um caráter monumental que se justifica pela natureza de seu programa. Neste sentido, recorda que a experiência do pilotis sugere que “não se trata de um edifício ordinário”, e que o projeto, em síntese, é a “monumentalização de uma casa moderna brasileira”⁴⁰⁷.

Em sua primeira visita ao edifício após definitivamente inaugurado, lamenta ter sido alijado do processo de acabamento, conquanto tenha afirmado que a maior parte foi bem executada, à exceção de certos elementos de iluminação e detalhes, sobretudo gradis⁴⁰⁸ (F016). De fato, após a abertura em 2013, a obra passa a ter certa repercussão, publicada inclusive em algumas revistas internacionais (F017). Em geral, nestas simplesmente registra-se o breve memorial dos autores, no qual se reitera a carência de “fortes marcas urbanas e de espaços públicos” na Barra, sendo o edifício definido como “pequena cidade contida dentro de uma grande estrutura”, ou mesmo “uma enorme casa, uma grande galeria sobre a cidade”⁴⁰⁹.

Em matéria para o jornal espanhol *El País*, a jornalista e historiadora Anatxu Zabalbeascoa circunscreve a obra dentro das contribuições de arquitetos estrangeiros no Brasil, observando que estes aqui de certo modo “transformam-se”. Citando os casos de Lina Bo Bardi e Siza, aponta que:

Dessa forma, aconteceu novamente. No Rio de Janeiro, mais precisamente na Barra da Tijuca Christian de Portzamparc acaba de concluir uma Cidade das Artes de concreto que é pouco mais que uma pequena urbe em torno de uma grande esplanada pública. O projetista que, desde que ganhou o prêmio em 1994 até que o recebesse Nouvel em 2008, foi o único — e com frequência questionado — prêmio Pritzker francês, assegura que é o meio desse novo distrito que convida para os grandes gestos. [...] Portzamparc fala também de uma “homenagem à arquitetura brasileira”, e é verdadeiro

406 Depoimento de Sérgio Magalhães sobre a Cidade das Artes para o Jornal do Brasil publicado em 12/3/2012. Disponível em: www.jb.com.br. Acesso em: outubro de 2017. Magalhães é o atual presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, direção nacional, e na época deste depoimento era presidente do IAB-RJ.

407 Depoimento de Portzamparc a Maria Claudia Levy e Helena Guerra, op. cit. 291.

408 Depoimento de Portzamparc ao jornalista Marco Aurélio Canônico, por ocasião de sua primeira visita ao edifício, publicada em matéria do dia 16/1/2013 no jornal Folha de São Paulo. Disponível em: www.folha.uol.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

409 O breve memorial descritivo da Cidade das Artes está publicado tanto no site do arquiteto (www.christiandeportzamparc.com), quanto em revistas internacionais, como a italiana **Domus** (dezembro de 2013) e a argentina **Summa+** (maio de 2014).



F018. Portzamparc recebe o prêmio AFEX 2014 pelo projeto da Cidade das Artes. Bienal de Veneza, 2014.

que a desnudez, a decisão, a crudeza dos acabamentos e a ousadia das formas respondem aos símbolos que os melhores arquitetos dali souberam levantar nas cidades de seu país.⁴¹⁰

Apesar da discreta repercussão da obra, tanto nacional quanto internacionalmente, esta se consagrou na 14ª edição da Bienal de Arquitetura de Veneza, cuja curadoria foi de Koolhaas. Nesta, Christian recebeu o prêmio AFEX 2014 pelo projeto da Cidade das Artes, conferido a arquitetos franceses com obras destacadas no estrangeiro. Recebeu a distinção da então ministra da cultura da França Aurélie Filippetti, destacado o equipamento tanto como “uma homenagem à arquitetura brasileira” quanto pela “consistência que representa no conjunto da obra de Christian de Portzamparc”⁴¹¹ (F018).

Após a inauguração, é Comas que se debruça mais detidamente sobre as estratégias de caracterização do edifício, circunscrevendo este dentro da tradição da arquitetura moderna brasileira. A sucinta mas consistente análise inicia-se com a descrição do tipo de monumentalidade assinalada na obra, seguida do exame das operações formais que visavam igualmente marcar a singularidade de seu programa:

O equipamento cultural importante assinala-se marcando a paisagem sem grandiloquência, ao emular a liquidez da planície e não as montanhas. Ao mesmo tempo, Portzamparc leva a outro patamar a irregularidade estrutural e a figuração enfática desses palácios, já esboçadas no velho Ministério; reaviva a diversidade formal de apoios em outro equipamento cultural de porte, o Museu de Arte Moderna do Rio. Os apoios da Cidade da Música multiplicam-se em forma, ora pontuais e circulares, às vezes inclinados, lá constituindo troços de parede, aqui abandonando o concreto armado e semelhando foles ou cordoalhas de metal. Executadas igualmente em concreto, as paredes não portantes se inflam feito velas ou entreabrem como conchas.⁴¹²

E aponta as duas estratégias de caracterização observadas:

O luxo contemporâneo associa a materialidade relativamente pobre à trama de episódios de feição extraordinária, insólita, espetacular, com estrutura complexa e peculiar. Animados pela abstração de formas alheias ao universo convencional da arquitetura e pela distorção de formas próprias a esse mesmo universo, tais episódios exacerbam estratégias de projeto já veneráveis. Viabilizados pelos avanços da informática, dão testemunho simbólico da própria informática, e por aí do espírito da época.⁴¹³

410 ZABALBEASCOA, Anaxu. **A lição do Brasil**. In: **El País**. 31 de janeiro de 2014. Disponível em: www.brasil.elpais.com. Acesso em: outubro de 2017.

411 Ver IEVA, Valentina. **La Cidade das Artes vince l'AFEX Grand Prix 2014**. In: **Archiportale**, junho de 2014. Disponível em: <http://www.archiportale.com>. Acesso em: novembro de 2017.

412 COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Cidade, Praça e Artes**. In: **Summa+**. n. 135, pg. 68-69, 2014.

413 Idem.

Ao concluir, indica uma das características mais controversas da obra, qual seja sua relação contextual:

A Cidade das Artes tem acessibilidade veicular satisfatória, tanto por transporte público como particular, e pode ainda melhorar muito se o terminal receber estação de metrô e linhas de ônibus rápido. Contudo, os túneis pedestres conectando o terminal com o novo centro são escassos e mal desenhados, como o próprio terminal. As passarelas que deviam conectar o centro com o Parque e o Carrefour, não foram construídas, o jardim no pilotis não está maduro, e o concreto pintado não tem a categoria da pedra portuguesa. Consola, então, lembrar que Roma não foi feita num só dia. A obra de Portzamparc é peça necessária, mas não suficiente para construir na Barra uma nova e coerente centralidade. Vale esperar, e quem viver verá.⁴¹⁴

De fato, ainda que a Cidade das Artes seja considerada a obra pública nacional mais relevante desde Brasília, o mutismo a seu respeito foi sedimentado. Simbolizada nos raros e sucintos textos sobre o equipamento, tal lacuna sugere reticências quanto à “estranha presença” do edifício no Rio. A crítica do Presidente Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil parece representar a opinião daqueles que qualificam negativamente a diferenciação contextual e a forma aparentemente arbitrária do monumento. Mesmo aqueles que reconhecem o seu valor têm ressalvas quanto à sua localização, considerada “no fim do mundo”, “fora do circuito cultural carioca”, uma das “áreas elitizadas da cidade”⁴¹⁵. Em síntese, o meio acadêmico deliberadamente ignora a existência da Cidade das Artes, fato que revela o grande incômodo que esta obra ainda representa.

414 Idem.

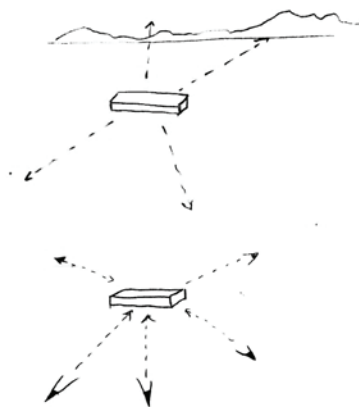
415 GUERRA, Abílio. **Cidade das Artes de Christian de Portzamparc: uma sombra e um balcão para o Rio de Janeiro**. In: *Arquiteturismo*, ano 10, set. 2016. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

2. ACONTEXTUALISMO

A análise das estratégias de caracterização dos dois edifícios evidencia que a diferenciação formal destes relativa ao contexto foi deliberada, no intuito de acentuar a excepcionalidade de seus programas. De fato, tal diferenciação foi uma premissa de composição que envolveu tanto a concepção da Casa da Música quanto da Cidade das Artes, independentemente do resultado que veio a ser materializado através dos elementos de arquitetura.



F019. Diagrama da estratégia de implantação da Casa da Música em relação ao contexto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999.



F020. Diagrama da estratégia de implantação da Cidade das Artes em relação ao contexto. Christian de Portzamparc.

No Porto, o isolamento da obra relativo ao alinhamento perimetral do sítio foi apresentado como conceito principal, resolvendo “em um único gesto, questões de simbolismo, visibilidade e acesso”, criando um “contexto específico com esta cuidadosa descontinuidade”⁴¹⁶ (F019). Por sua vez, no Rio a diferenciação contextual foi uma diretriz estabelecida desde a primeira visita de Portzamparc ao terreno, alcançada pelo partido adotado somado à grande escala, visto que “era preciso lhe dar uma presença forte e simples no local, como resposta ao rosário das torres e dos centros comerciais mais ou menos monótonos”⁴¹⁷ (F020). Conquanto os sítios apresentem naturezas distintas - um “tradicional” e outro “rodoviário” - observa-se que os dois objetos respondem a tais especificidades no intuito da caracterização, em última análise, de dois monumentos.

Como observa a arquiteta e pesquisadora holandesa Esin Komez Daglioglu⁴¹⁸, o termo “contexto” sugere distintas acepções, que em síntese pode referir-se aos fatores propriamente físicos de um dado sítio, ou mesmo, como é mais comum, pode ter uma acepção ampliada, como a de “espírito do lugar”, de *genius loci*. Aponta que, conquanto a relação formal dos edifícios com a cidade seja um antigo problema disciplinar, é na década de 1950 que o termo “contexto” propriamente dito será introduzido na crítica, subsidiando em suas diversas acepções - sociológicas, filosóficas, artísticas, psicológicas, etc. - o debate sobre o planejamento urbano moderno⁴¹⁹. Até a década de 1980, quando o conceito será de certo modo banalizado em “contextualismo”, a noção de “contexto” abarcava diversas nuances de significado e era considerada instrumento crítico da arquitetura.

O contextualismo vigente na década de 1980, associado à prática pós-moderna e geralmente entendido como completude e uniformidade visual de novos edifícios frente ao entorno pré-existente, será em um primeiro momento contestado pelo paradigma da “autonomia”, representado por Eisenman, seguido do paradigma do “pragma-

416 Texto constante na brochura de apresentação do projeto, op. cit. 231, pg. 11 e 13. Tradução livre.

417 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 36.

418 DAGLIOGLU, Esin Komez. **The Context Debate: An Archaeology**. In: **Architectural Theory Review**, 2015, pg. 266-279. Daglioglu é pesquisadora da Universidade de Delft, Holanda.

419 O debate sobre o “contexto” nos anos 1950 e 1960 examinado pela autora contempla a problemática estabelecida pela Gestalt nos anos anteriores, as pesquisas de Kevin Lynch e Gordon Cullen, as preocupações do Team X e o conceito de “socioplastics”; as discussões italianas sobre os termos “*presistenze ambientali*” e “*ambiente*” de Ernesto Nathan Rogers, assim como sobre o “*locus*” de Aldo Rossi; a pesquisa de mestrado de Robert Venturi, denominada “*Context in Architectural Composition*”, bem como a ideia de “*urban poche*” e a “*collage*” apresentada por Colin Rowe e Fred Koetter.

tismo”, por Koolhaas⁴²⁰. Neste sentido, a exposição *Deconstructivist Architecture*, contemplando trabalhos de hoje reconhecidos arquitetos globais autores de edifícios icônicos, teve grande importância na difusão de uma crítica ao contextualismo literal, considerado espécie de “maneirismo” associado a certa linhagem pós-moderna. Komez Daglioglu recorda que os curadores da exposição, Philip Johnson, Mark Wigley e Frederieke Taylor julgavam que o contextualismo teria sido usado “como desculpa para mediocridade, para uma burra servilidade com o familiar”.

Em seminário comemorativo dos 25 anos da exposição, Wigley questionou tanto a pertinência de um evento como *Deconstructivist Architecture* em tempos atuais, quanto à necessidade de uma definição de gênero arquitetônico na conjuntura recente. No evento, um dos participantes da exposição em 1988, Bernard Tschumi, chegou à conclusão que hoje “não existe nada a combater, como o pós-modernismo”, ainda que tenha sugerido ressalvas ao que denominou “iconismo”, ou “a obsessão dos arquitetos em construir ícones”. Segundo Daglioglu, ao criticar os edifícios icônicos, Tschumi igualmente criticava a mesma posição que ele e seus pares haviam tomado em 1988, que em última análise advogavam pela autonomia formal dos edifícios frente ao contexto.

A autora aponta que, apesar da tentativa de certos críticos em expandir o significado do termo “contexto” a partir década de 1990 - através de alternativas conceituais como “*instauration*”, “*field*”, “*site*” - esta conjuntura mostrou-se insuficiente para gerar um debate sobre o problema a ponto de reintroduzi-lo como tema central da disciplina. Sublinha que a noção de contexto é, paradoxalmente, tanto ignorada quanto banalizada na arquitetura contemporânea. Por um lado, indica o suposto desprezo pelo contexto físico, social e cultural de parte dos edifícios icônicos, na medida em que estes materializam uma “desterritorialização” ao associarem-se ao capitalismo globalizado; por outro, o abuso do termo por aqueles que compreendem tradicionalmente a noção de contexto como harmonia física e visual.

De qualquer modo, o “contexto” contempla tanto uma abordagem estritamente formal, que subsidia o “contextualismo”, quanto uma acepção expandida, que sustenta o “*genius loci*”. Do exame das estratégias de caracterização dos dois monumentos, conclui-se que ambos abarcam deliberadamente as duas acepções. Ainda que tais obras tenham sido concebidas para destacarem-se no entorno urbano, por outro lado certas operações as vinculam com o contexto em sentido mais amplo.

Na Casa da Música, o isolamento no interior da quadra justificava-se pela postura dos edifícios adjacentes, visto que, “paradoxalmente, o fato do Porto ser ainda uma cidade ‘intacta’ mantém o status do

420 Por um lado, a autora define como “polemista” a posição dos que advogam pela autonomia disciplinar, e, por outro, “evasiva” a atitude dos “novos pragmáticos”. Tal polarização foi estabelecida pelos críticos norte americanos Robert Somol e Sarah Whiting, os quais contrapunham a prática de Koolhaas à de Eisenman, sustentando a mudança de um paradigma da “autonomia e do processo” deste pelo paradigma da “força e do efeito” daquele. DAGLIOGLU, 2015, op. cit. 418, pg. 268.

edifício isolado”⁴²¹. Por sua vez, os planos oblíquos das fachadas, ainda que pareçam em um primeiro momento dispostos aleatoriamente, reforçam relações visuais e hierarquias daquele contexto específico⁴²². Também a constante relação visual com o exterior contrapõe o entendimento da obra como acontextual.

Na Cidade das Artes, o isolamento no parque impunha-se pelo tipo de plano urbanístico da Barra, bem como pelo tamanho e geometria do sítio. Como reiterado, o equipamento foi concebido para causar “impacto naquele lugar de muitos shoppings, engarrafamentos e condomínios repetitivos”⁴²³. Por sua vez, o alinhamento com vias perimetrais, sobretudo com a Avenida das Américas, confere à implantação certa continuidade. Também a franca relação visual com o entorno, imediato e longínquo, resultante do partido adotado, contrapõe o entendimento da obra como acontextual.

Por outro lado, expandindo o significado de contexto, observa-se a deliberada rememoração de elementos e celebração de atributos julgados típicos para que os dois edifícios infletissem a seus contextos.

Do ponto de vista teórico, dada a abrangência de soluções que se pode observar entre uma postura contextual, por um lado, e acontextual, por outro, exacerbando ou minimizando relações com o entorno, conclui-se que as operações formais de um dado projeto podem levar, por exemplo, tanto a um contextualismo realçado ou a um acontextualismo moderado. De fato, em ambos edifícios a posição entre tais limites sustenta-se tanto pela natureza do programa quanto pelas condicionantes específicas de cada sítio, tratando-se de obras acontextuais porque são, fundamentalmente, monumentos. Ainda assim, tal diferenciação é, em maior ou menor grau, moderada, considerando as relações observadas com o contexto, em sentido amplo e restrito.

Por sua vez, a excepcionalidade do programa também assinala-se pela expressão formal dos elementos de arquitetura. De fato, nas críticas aos dois equipamentos, subjazem não somente ressalvas quanto à diferenciação contextual, conferida através de dispositivos genéricos de composição - a escala, os alinhamentos, em síntese, a “postura” - como também quanto à expressividade conferida pela forma e materialidade dos elementos de arquitetura - a linguagem, a estilística, em suma, o “traje”. Em sua dissertação de mestrado intitulada “*Context in Architectural Composition*”⁴²⁴, Venturi examina a relação biunívoca entre edifício e contexto, concluindo que este confere expressão àquele. Segundo o arquiteto, “uma mudança no contexto causa uma mudança na expressão”, assim como “a mudança de uma parte (adição ou alteração) ocasiona alteração nas outras partes e no todo”⁴²⁵. Igualmente aponta que a composição urbana depende

421 Texto constante na brochura de apresentação do projeto, op. cit. 231, pg. 11. Tradução livre.

422 Interessante análise urbana caso fossem construídos edifícios de mesma altura da Casa da Música no contexto foi realizada pelo arquiteto João Gallo de Almeida. ALMEIDA, 2012, op. cit. 55, pg. 200-201 (B).

423 Matéria sobre Portzamparc assinada por Suzete Aché publicada em 11/01/2013. Disponível em: www.globo.com. Acesso em: outubro de 2017.

424 VENTURI, Robert. **Context In: Architectural Composition**. Dissertação de mestrado, Princeton Academy, 1950. Publicada em VENTURI, 1996, op. cit. 149.

425 Robert Venturi cit. In: DAGLIOGLU, 2015, op. cit. 418, pg. 274. Tradução livre.

F021. Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999



tanto da “posição” quanto da “forma” dos edifícios, tangenciando a argumentação que aqui se estabelece.

Circunstanciado no período de construção de edifícios icônicos, cujo lastro envolve necessariamente a obra de Gehry, o problema central enfrentado por Koolhaas e Portzamparc era de caracterizar dois monumentos através de operações típicas associadas àqueles edifícios, sobretudo a fragmentação e a distorção. A criticada “extravagância formal” de ambos, que os inserem em uma igualmente criticada linguagem de edifícios expressionistas/esculturais, ainda que legitimada pela natureza de seus programas, de fato acentuou a diferenciação formal com o entorno. Portanto, defende-se que não só a postura edilícia, como também as linguagens estéticas adotadas envolveram a caracterização programática de ambos os monumentos no intuito de diferenciá-los dos edifícios ordinários, em maior ou menor grau, presentes nos dois contextos.

No concurso da Casa da Música, o projeto de Viñoly foi preterido por sua implantação tradicional, podendo-se qualificar a mais contextual das três propostas, muito embora a linguagem insinuada a diferenciasses daquela observada na maior parte dos edifícios adjacentes (F021). O de Perrault, conquanto isolado na parte posterior da quadra, foi desqualificado por sua rigidez formal. Por fim, o de Koolhaas foi escolhido justamente por conjugar isolamento edilício com expressão adequada em termos de singularidade formal.



F022. Primeira versão da Cidade das Artes, ainda apoiada em pilares convencionais. Christian de Portzamparc, dezembro de 2002.

Na Cidade das Artes, Portzamparc preocupava-se com a expressão do pilotis, que em uma primeira versão lembrava um grande estacionamento, ou propriamente remetia à ordinariedade dos edifícios adjacentes (F022). Mostrava-se portanto insuficiente isolar a obra no sítio para marcar a excepcionalidade de seu programa. Como visto, a modificação formal dos apoios foi um dos pontos chave para assinalação de um caráter mais apropriado.

Por outro lado, o acontextualismo apontado pela crítica a respeito destas duas obras em parte é escusa para a condenação dos edifícios icônicos em geral. Intui-se que o vínculo destes com o capital globalizado, somada à disrupção provocada ao conceito de decoro, explica sobremaneira a classificação dos edifícios icônicos como acontextuais por parte da crítica. De fato, estes são criticados também pelos valores que representam.



F023. Vista aérea da Casa da Música, junho de 2011.

Koolhaas é consciente do papel “ridículo” que pode representar o edifício icônico, tanto que coloca o problema da Casa da Música nos termos de “como fazer um edifício sério na era dos ícones”⁴²⁶. Na linha de Jencks, aponta a nova condição econômica como explicação para a emergência dos “arquitetos-celebridade” e consequente construção de ícones arquitetônicos. Sua assertiva “*fuck context*”, interpretada concretamente por parte da crítica para desqualificação de sua prática, identifica justamente um posicionamento frente ao problema de se operar na cidade contemporânea tendo em vista a economia globalizada⁴²⁷. Criticando uma posição conservadora, afirma que “trabalhar com o contexto tornou-se um estilo, um *hobby*”, e que o “contextualismo implica uma forma de estética cujo princípio básico é a harmonia”⁴²⁸.

Tais precisões também justificam o tipo de abordagem frente ao problema do contexto no projeto da Casa da Música⁴²⁹. Ao ser lembrado por Wigley que o edifício foi definido como “coisa extraterrestre” pelo público, Koolhaas contrapõe:

Nunca liguei o projeto a algo de extraterrestre ou a um meteorito. Detesto esta metáfora.

[Wigley] Porque é que detestas?

[Koolhaas] Porque sugere algo de alienígena e de impacto, mas o projeto é sobre relações e delicadeza.

[Wigley] Pode ser um alienígena delicado. [Koolhaas] Mas um meteorito é uma espécie de assalto; não se pode amarrar a uma situação existente. Paradoxalmente, para mim, no projecto o elemento local é mais interessante do que o estrangeiro.⁴³⁰

426 Citação da epígrafe da brochura apresentada ao júri, op. cit. 231. Tradução livre.

427 Ver entrevista com Koolhaas conduzida por Jacques Lucan e Cyrille Poy. **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris: nº 385, set./out. 2011, pg. 38-39.

428 Ver entrevista com Koolhaas conduzida por Alejandro Zaera Polo. **El Croquis**. Madri: n. 79. 1996, pg. 23. Tradução livre.

429 Ver GUATELLI, Igor. **A Casa da Música da cidade do Porto e o estranhamento domiciliar**. In: **Vitruvius**, ano 10, abril de 2010. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: novembro de 2017.

430 WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 187.

F024. Vista aérea da Cidade das Artes, fevereiro de 2017.



Segundo Koolhaas, há uma relação interdependente entre a Casa da Música e o contexto, visto que a construção da sede da EDP, por exemplo, alterou a expressão daquela (F023). De fato, o arquiteto desautoriza o entendimento da obra como acontextual:

Relativamente ao tecido urbano, a Casa da Música é, de facto, um edifício contextual e suave. Não tem cor no exterior; toda a cor é providenciada pelo contexto. Esta é uma posição muito frágil; necessita dos outros edifícios à sua volta. A certo ponto tornou-se claro que se não argumentássemos pela preservação deste material envolvente, na melhor das hipóteses o edifício seria rapidamente rodeado por mais Siza, ou, na pior das hipóteses, por mais planura ou mais vidro espelhado.⁴³¹

Por sua vez, Christian toca indiretamente o problema do contexto, em termos de uma suposta incapacidade da arquitetura moderna “em lidar com o fenómeno urbano, sua história, seu futuro”⁴³². Sublinha que, diferente da “malha genérica das cidades americanas”, a qual “aceita facilmente quaisquer mudanças formais”, a cidade europeia está “marcada pela história, em que cada território tem uma forma especial, narrada por séculos”.

No Rio tal problema atualiza-se e inverte-se, construída a Cidade das Artes justamente para suprir a falta de uma centralidade urbana relevante, de uma identidade consistente, indo ao encontro do tipo urbano inicialmente condenado pelo arquiteto (F024). Por outro lado, analisadas as críticas frequentes sobre a obra, conclui-se que muitas vezes confunde-se acontextualismo com inacessibilidade. Ao priorizar o acesso veicular, condição imposta pela natureza urbana da Barra e pelas características do sítio em particular, Portzamparc faz ressurgir um dos problemas centrais relacionados à cidade moderna, qual seja o rodoviarismo e os valores a ele conexos.

Neste sentido, em sua tese de doutorado a arquiteta Geise Brizotti Pasquotto aponta que, tendo em vista “uma estratégia de promoção

431 Ibidem, pg. 209.

432 Declaração feita pelo arquiteto na ocasião do recebimento do Pritzker, op. cit. 26. Tradução livre.

urbana, a implantação [da Cidade das Artes] no bairro foi politicamente correta”, enquanto o sítio, “um contorno na conjunção de duas avenidas de alto fluxo foi deficiente”⁴³³. Por esta condição, julga que “o edifício ficou ilhado, dificultando o acesso de pedestres e favorecendo o automóvel particular”. Também afirma que, por não ter sido realizado um plano urbanístico mais abrangente, “o entorno ficou descolado do edifício, o que pode também justificar os problemas de acesso do entorno”. Em síntese, conclui que a implantação do equipamento “não resultou em transformações significativas para a região”, ou seja, “não conseguiu resultar nas premissas de valorização fundiária, competitividade, divulgação local e mundial”.

Ainda que tais observações possam estar em parte corretas, faz-se necessário precisar que o fator tempo, observado por Comas, é condição necessária para realmente avaliar o sucesso ou insucesso da obra. Transcorrido tão poucos anos de sua abertura, parece açodada tal condenação. Como observa Leonídio, são raras as avaliações do edifício propriamente, sendo as críticas em geral apontadas para fatores alheios ao âmbito de Portzamparc: a escolha do sítio, a seleção do arquiteto, os desvios de verbas, o “futuro” do entorno, a “imagem” pública do equipamento, sua gestão financeira e assim por diante.

Em suma, a inflexão dos equipamentos aos contextos específicos – a caracterização apropriada de sítio – se deu através de dispositivos que além de dados estritamente físicos, consideraram dados mais abrangentes, culturais. E a caracterização adequada de programa se deu, além do isolamento edilício, através da rememoração de esquemas de composição e elementos típicos, fragmentados e/ou distorcidos para assinalação de uma coordenada temporal específica, particularmente associada aos edifícios icônicos.

A forma escultural de ambas as obras, não definida pelo predomínio da ortogonalidade, gera, de antemão, ressalvas: típica do ícone conceituado por Jencks e de toda uma linhagem de edifícios. Verifica-se que a expressão obtida tanto pela reiteração do plano oblíquo na Casa quanto pelo sinuoso na Cidade, ainda que de certo modo confira unidade geométrica a ambas, é um dos pontos centrais das divergências associadas a estas obras. Soma-se a isso a profusa espacialidade decorrente das operações formais, bem como a maneira aparentemente “livre”, “despudorada”, “inconsequente” com o qual as referências são utilizadas.

Como visto, parte da crítica entende que a irregularidade formal dos dois edifícios, conquanto justificada pelos fatores descritos e examinados, qualifica-se como arbitrária, compreendido o termo em acepção negativa. Tendo em vista o grau de intenção dos dois arquitetos, tanto a respeito das operações formais quanto das referências no intuito da caracterização de dois monumentos, há que se examinar em que medida é pertinente tal avaliação.

433 PASQUOTTO, 2016, op. cit. 304, pg. 212.

3. ARBITRARIEDADE

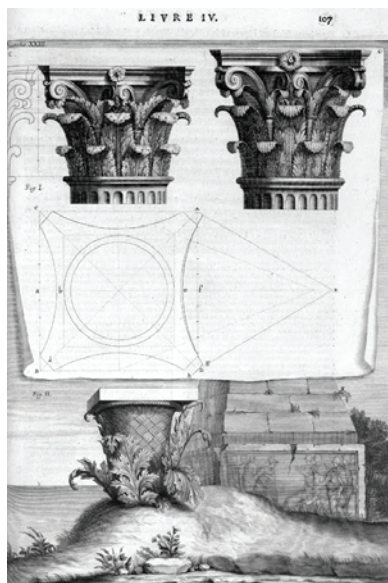
Utiliza-se geralmente o conceito de arbitrariedade para definir edifícios cujos projetos orientam-se por decisões consideradas irracionais, decorrentes do mero capricho, em grande parte de formas não ortogonais. Entretanto, como bem observa Moneo, a arbitrariedade é uma condição disciplinar, ainda que de duas maneiras velada: pelo convenção e/ou pela razão⁴³⁴.



F025. Calímaco inventa o capitel coríntio. “Parallèle de L’Architecture Antique et de la Moderne”, Roland Fréart de Chambray, 1650.

Adota como ponto de partida para sua argumentação a origem do capitel coríntio, retratado por Vitrúvio como fruto do acaso. Conclui que, apesar de ter se tornado um cânone - devido ao costume e à teoria -, a ordem coríntia continha este “pecado original”, qual seja a arbitrariedade inerente à sua gênese (F025). Em resumo, Moneo discorre sobre as operações formais e a legitimidade da “arquiteturição” de formas alheias à disciplina, questão esta que está no cerne da caracterização de edifícios icônicos.

Uma de suas precisões reside na contraposição entre arquitetura entendida como imitação da natureza e como construção ornamentada, acepções que segundo o autor representam a dicotomia entre imitação e invenção na disciplina. Dada a possibilidade de se assumir qualquer forma - como é caso descrito por Vitruvius acerca do capitel coríntio - Moneo observa que a arquitetura passaria a ser “mais assunção de uma forma conhecida do que o resultado de um processo em que tão só a lógica construtiva prevalece”⁴³⁵.



F026. Capitel coríntio segundo Claude Perrault. “Les Dix Livres d’Architecture de Vitruve”, ed. 1684.

Outro ponto chave examinado pelo crítico é a contribuição teórica do arquiteto francês Claude Perrault (1613-1668) acerca do conceito de arbitrariedade (F026). Este igualmente contrapunha dois entendimentos de arquitetura: como aplicação de regras positivas ou como decorrência da eleição arbitrária de formas. Em síntese, problematizava a disciplina enquanto materialização de uma ordem superior, divina e eterna, representada pela autoridade das ordens clássicas. Suas considerações validavam a eleição de outro referencial, levando-o a definir duas formas de beleza, uma “positiva”, derivada de razões “convincentes”, e outra, justamente, “arbitrária”, sustentada pela convenção.

A primeira, característica das “obras que agradam a todos” pelo evidente “mérito e valor” que lhe são intrínsecos, qualifica-se pela “riqueza do material, da grandeza e magnificência do edifício, da justiça e precisão da execução e da simetria”⁴³⁶. A segunda, dependeria da “vontade de outorgar uma certa proporção, uma forma e uma figura a coisas que poderiam ser outras distintas sem parecer disformes”⁴³⁷. Segundo Perrault, as formas decorrentes deste tipo de beleza “não resultam agradáveis porque todos são capazes de compreender”⁴³⁸,

434 MONEO, 2005, op. cit. 5. Disponível em: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com>. Acesso em: fevereiro de 2017.

435 Idem, pg. 16. Tradução livre.

436 Claude Perrault cit. In: CROUSAZ, Jean Pierre. **El compromiso entre la belleza y el gusto**. In: CALLE, Román de la. **Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006, pg. 61. Tradução livre.

437 Idem.

438 Idem.

mas propriamente por “certa ligação que estabelece o espírito entre coisas de diferentes naturezas”⁴³⁹.

De qualquer maneira, Moneo afirma que Perrault “insistia que os elementos de arquitetura resultam da transformação do arbitrário em familiar”. Igualmente sublinha que, conquanto Perrault tivesse clara a condição de arbitrariedade da arquitetura, este inclinava-se para uma prática orientada pela racionalidade, critério que subsidiará o contraponto ao arbitrário em boa parte da teoria da arquitetura posterior⁴⁴⁰.

Moneo indica o último quarto do século XX como período em que se fez uso, ainda que inconfesso, da arbitrariedade como fundamento projetual. Neste sentido, recorda a problemática estabelecida por John Hejduk a partir do “*Nine Square Exercise*”, exercício no qual evidenciava-se o tributo da arquitetura tanto com a geometria quanto com a história. Segundo Moneo, outro exercício proposto por Hejduk, que consistia em transformar em arquitetura os elementos de uma pintura de Juan Gris, igualmente evidencia a condição de arbitrariedade ao questionar a “pretensão funcionalista de associar usos e programas com a forma”⁴⁴¹. Observa que no problema delimitado por Hejduk “o que conta é a invenção da forma ou, por assim dizer, que se faça uma eleição entre um repertório de formas existentes”⁴⁴². Sendo assim, a arquitetura seria de algum modo “indiferente ante a forma”, ou, que toda forma “pode ser arquiteturizada”⁴⁴³.

Também aponta a prática de Stirling e Eisenman como exemplo. Verifica que aquele adotava formas arquetípicas não convencionalmente associadas ao uso de um novo edifício, arranjando-as de modo a assinalar uma coordenada temporal específica através da *collage* e da fragmentação. Observa que Stirling era consciente do significado histórico de tais formas, sendo também consciente da “ressonância que podem suscitar a quem delas se aproxima”⁴⁴⁴.

Por outro lado, indica a arbitrariedade do “primeiro impulso” dos projetos das dez residências de Eisenman - pecado original -, conquanto na intenção deste em restringir a arquitetura a seus aspectos sintáticos estivesse subjacente a premissa de afastamento do arbitrário. Igualmente aponta que ao longo do tempo Eisenman passou a eleger temas extradisciplinares como referencial, ou “textos supostamente arbitrários que já não tem relação alguma com significados arquitetônicos imanentes”⁴⁴⁵, como nos casos de Verona, em que abstrai temas literários, e Frankfurt, em que abstrai temas científicos⁴⁴⁶.

439 Idem.

440 Neste sentido, Moneo recorda a tentativa de transformar a arquitetura em ciência positiva por Durand, a defesa do gótico enquanto estilo que concilia expressão e lógica por Viollet-le-Duc; o esforço de Gaudí em mostrar que as formas em seus projetos decorrem de uma racionalidade geométrica e construtiva e o pretensão rechaço da arbitrariedade por parte de Le Corbusier, através da codificação do vocabulário do sistema *Dom-ino*, e por parte de Mies van der Rohe, através da invenção e consolidação de uma sintaxe.

441 MONEO, 2005, op. cit. 5, pg. 35.

442 Idem.

443 Idem.

444 Ibidem, pg. 38.

445 Peter Eisenman cit. In: MONEO, 2005, op. cit. 5, pg. 47.

446 Projeto “Romeu e Julieta”, de 1985, e “Biocentrum”, de 1987.

Entretanto, Moneo sustenta que atualmente a prática que mais evidencia a condição de arbitrariedade da arquitetura é a de Gehry. Observa que este “faz uso da arbitrariedade como suporte de um mundo formal que deve ser considerado como próprio”, no qual se ratifica a possível dissociação entre forma e função. Difere duas maneiras pelas quais a arbitrariedade pode ser observada em sua obra: pela eleição aleatória de formas extradisciplinares, de sua primeira fase, e pela própria inventividade formal, dos projetos mais recentes.

Por fim, Moneo advoga como alternativa ao conceito de arbitrariedade o de “formatividade”, definido pelo filósofo italiano Luigi Payerson, o qual subsidiaria a construção formal desde seu próprio “fazer-se”, “buscando assim a coincidência entre o resultado, entre o objeto físico e tangível a que se chegou e os princípios lógicos e formais que estiveram presentes em sua origem”⁴⁴⁷. Segundo Moneo, tal conceito sustentaria “tanto a invenção de linguagens, tratando de racionalizar construção e uso, como a explicação da arquitetura que se apoia em formas prévias indiscriminadas”⁴⁴⁸.

Depreende-se deste breve histórico que a racionalidade é o principal contraponto da arbitrariedade, aquela podendo ser verificada a partir do grau de intenção envolvido em um processo projetual. De fato, geralmente entende-se que os critérios racionais que orientam um projeto são as condicionantes físicas do sítio, os requerimentos funcionais do programa e as possibilidades estáticas da técnica construtiva.

Entretanto, ainda que um projeto possa ser determinado por tais critérios, ou mesmo orientado por uma abordagem sistemática, como no primeiro Eisenman, haverá sempre o que Lucio Costa denominou “sentimento” envolvido na concepção de uma obra pelo que ela possa ter de artística, transitando o arquiteto justamente entre os limites – “máximo e mínimo”⁴⁴⁹ - impostos por tais critérios. Para Costa, a presença deste “sentimento”, que em última instância posiciona a arquitetura para além da razão, diferenciaria “no nascedouro”⁴⁵⁰ o arquiteto do engenheiro. De certo modo, esta característica distintiva ilustra aquilo que Tafuri definiu como a “absoluta arbitrariedade da escrita arquitetônica”⁴⁵¹.

De fato, a exaustiva análise da Casa da Música e da Cidade das Artes esclarece a grande medida com que as decisões de projeto foram intencionalmente orientadas pelas condicionantes de sítio, programa e técnica. Além disso, igualmente elucidada, em termos de sintaxe e vocabulário, o manejo consciente de certas operações formais e certas referências no intuito da caracterização de dois monumentos que se infletem a situações específicas.

447 MONEO, 2005, op. cit. 5, pg. 55.

448 Idem.

449 COSTA, Lucio. **Iniciação arquitetônica**, 1972, pg. 2. Texto redigido em 31 de março de 1972, enviado aos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião de um ciclo de palestras no qual Lucio foi convidado, mas não pode comparecer. Esta parte do texto refere-se a sua definição de arquitetura. Disponível em: www.jobim.org. Acesso em: dezembro de 2017.

450 Idem.

451 Manfredo Tafuri cit. In: MONEO, 1999, op. cit. 167, pg. 18. Tradução livre.

Como visto, na Casa, através das estratégias de caracterização substantiva e adjetiva, envolvendo uma seleção autoral de elementos e atributos julgados típicos, Koolhaas assinala o caráter do programa, ainda que por vezes tenha modificado formas e materiais para caracterizar um edifício de seu tempo. A caracterização genérica de um continente estava no cerne do problema, visto ter sido concebida como monumento que simbolizasse a eleição da cidade enquanto capital europeia da cultura. Os respectivos tributos a Portugal, ao Porto e à Rotunda da Boavista igualmente expressam-se através de modalidades de caracterização: “Portugal é um país de mármore e azulejos”⁴⁵², apontava Rem. Da colagem dos azulejos de Sintra à valorização do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, o edifício inflete ao contexto, físico e cultural, e expressa certo gosto pelo arcaico e orgulho na modéstia que se consagraram tipicamente portugueses. De fato, a Casa é intencionalmente escultórica, justamente devido à natureza de seu programa somado ao compromisso de se criar um edifício icônico.

Por sua vez, na Cidade igualmente evidenciam-se as mais variadas inflexões àquela situação específica. Através das estratégias de caracterização substantiva e adjetiva, abarcando uma eleição autoral de elementos e atributos julgados típicos, Portzamparc assinala o caráter do programa, ainda que por vezes tenha modificado formas e materiais para caracterizar um edifício de seu tempo. A caracterização genérica de nação era um dado relevante do problema, tendo em vista que se pretendia construir um novo edifício representativo da arquitetura nacional. Os respectivos tributos ao Brasil, ao Rio e à Barra igualmente expressam-se através de modalidades de caracterização: “o Brasil é especialista em obras de arte estruturais, e o engenheiro francês Eugene Freyssinet, criador do concreto protendido, veio ao Brasil, construiu e ensinou sua invenção”⁴⁵³, recordava Christian. Da utilização laboriosa do concreto à valorização das montanhas e do mar, o edifício inflete ao contexto, físico e cultural, e expressa certa exuberância, graça e porosidade que se consagraram tipicamente brasileiras. Bem como a Casa, a Cidade é intencionalmente escultórica, justamente devido à natureza de seu programa somado ao compromisso de se criar um edifício icônico.

Subgênero de monumento, o edifício icônico, cujo referencial é o museu de Gehry, apresenta mais uma vez a arbitrariedade como condição da arquitetura: tanto uma arbitrariedade que abarca a eleição de referências formais, imitação, quanto uma arbitrariedade que determina o desenho da forma, invenção. Em tal conjuntura, servilidade absoluta ao contexto, coerência entre forma e função, assim como rigor estrutural não são premissas para os projetos; e nunca foram para os dois arquitetos. Por se tratar de dois monumentos demandados para serem edifícios icônicos, as licenças estão circunstanciadas. E as evocações, mais que plausíveis.

452 Passagem presente em fax de Koolhaas a equipe da Casa da Música, constante em WIGLEY, et al., 2008, op. cit. 175, pg. 277. Tradução livre.

453 PORTZAMPARC, 2008, op. cit. 9, pg. 44.

Examinados os dois edifícios em seus termos, e tendo em vista a condição de arbitrariedade própria da disciplina, o entendimento destes como formalmente arbitrários parece ser antes uma racionalização sobre um preconceito do que uma avaliação de fato atenta.

Επίλογο

Hoje a Casa é um dos principais pontos turísticos do Porto, sendo também muito frequentada pela população local. Abriga uma das orquestras sinfônicas da cidade, assim como grupos de instrumentistas que interpretam variado repertório musical, do erudito ao popular. Há portanto diversificado público presente, somado a uma igualmente variada oferta de eventos. A promoção do equipamento se dá através de consistente estratégia de marketing, a qual justamente utiliza sua imagem como um ícone, garantindo sua sustentabilidade econômica. As incertezas quanto à sua construção, de certo modo, foram suplantadas por seu sucesso turístico e de bilheteria, que já o consagraram como edifício representativo do Porto.

Por sua vez, a Cidade segue hesitante quanto ao seu destino, tendo em vista a sabotagem de sua potencialidade como equipamento cultural. Ainda não abriga a Orquestra Sinfônica Brasileira, um dos pontos chave do programa original que poderia tornar mais ativo seu uso. Conquanto mostre-se necessária a adaptação dos tipos de eventos ofertados ao público, a perda de foco parece agravar a situação de aparente descaso observada quando se percorre a bela estrutura. Atrações como o restaurante e os cinemas, igualmente importantes para que o edifício pudesse ser economicamente sustentável, tampouco foram implantados. Lamenta-se que devido a tais problemas administrativos as incertezas quanto à sua construção sejam ratificadas, não permitindo ainda sua consagração como edifício representativo do Rio.

Koolhaas continua sendo personagem central da arquitetura, recentemente interessado pelas metrópoles asiáticas. Destaca-se o edifício CCTV (2002-12), em Pequim, como uma de suas principais obras construídas após a Casa. A torre igualmente faz questionar o problema do contexto e da arbitrariedade formal, sendo mais um edifício que poderia ser definido como icônico no conjunto de sua obra. Por outro lado, os diversos projetos do OMA para a grife Prada ilustram a personalidade poliédrica do arquiteto. Em construção, o Centro de Artes Performáticas de Taipei (2009) dá seguimento para as obras que envolvem salas de espetáculos. Como mencionado, foi curador da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2014, com o sugestivo título *Elements of Architecture*.

Portzamparc segue explorando certa exuberância no trato de temas formais, fiel aos princípios indicados no início de sua carreira. De suas obras recentes destacam-se edifícios para Nova York, como a *Prism Tower* (2002-16), a *Riverside City Center* (2005-10) e a *One57* (2005-14). Além destas, projetos ainda em construção, como a *Casarts* (2009), monumental sala de concertos localizada em Casablanca, o Estádio de Rugby de Nanterre (2011) e o Centro Cultural de Suzhou (2013), abrigando grandes salas de espetáculos. Qual Koolhaas, também projetou para uma grife internacional, a Dior. Trata-se de pequeno edifício de esquina localizado em Seul, que de acordo com Christian lembra os tecidos usados na alta costura.

Esta tese buscou esclarecer os pressupostos inicialmente enunciados, fazendo jus à consistência projetual da Casa e da Cidade com o intuito de sedimentar conceitos e rever preconceitos. Ambas materializam, em suma, a busca por uma monumentalidade.

Bibliografia

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1995.
- BANHAM, Reyner. **Theory and Design in the First Machine Age**. Nova York: Praeger, 1967.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira, ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.
- BENEVOLO, Leonardo; ANDRADE, Letícia Martins de. **A arquitetura no novo milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- _____. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BERGDOLL, Barry. **Complexidades e contradições do classicismo pós-moderno. Notas sobre a exposição A Arquitetura da École de Beaux-Arts do Museu de Arte Moderna de 1975**. In: **Revista PLOT** n.31, Julho/Agosto de 2016.
- BETSKY, Aaron, LONARDI, Graziella, GUCCIONE, Margherita. **Roma interrotta (Rome Interrupted): Twelve Interventions on the Nolli's Plan of Rome**. Monza: Johan & Levi, 2015.
- BETSKY, Aaron, et al. **Icons: Magnets of Meaning**. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Chronicle Books, 1997.
- BIERMANM, Veronica et al.. **Teoria da Arquitetura: do Renascimento aos nossos dias**. KOLN: Taschen, 2003.
- BLOIS Filho, Hugo Gomes. **Gênese e constituição do caráter em arquitetura**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1999. Dissertação de mestrado. Orientador: arq. Elvan Silva.
- BLONDEL, François. **Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture**. Paris: Académie royale d'architecture, 1675.
- BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Complete Works**. Basel, Boston, Berlim: Birkhauser Publishers, 2006.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CEJKA, Jan. **Tendencias de la arquitectura contemporánea**. Cidade do México: Gustavo Gili, 1993.
- COLQUHOUN, Alan. **Essays on Architectural Criticism**. New York: Opposition Books, 1980.
- _____. **Form and Figure**. In: **Essays on Architectural Criticism**. Cambridge: MIT Press, 1981.
- _____. **Modern architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- _____. **Modernity and the classical tradition**. Cambridge: MIT Press, 1989.
- _____. **O conceito de regionalismo**. In: **Projeto**, n. 159, dec. 1992, p. 75-78.
- _____. **Postmodern Critical Attitudes & Postmodernism and**

Structuralism. In: **Modernity and the Classical Tradition.** Cambridge: MIT Press, 1989.

_____. **Typology and Design Method.** In: **Essays in architectural criticism. Modern architecture and Historical Change.** Cambridge: The MIT Press, 1995., p.42-74.

COLLINS, Peter. **Changing ideals in modern architecture (1750-1950).** Barcelona : Gustavo Gili, 1998.

COMAS, Carlos Eduardo Dias et al.. **Brasília e a Monumentalidade Moderna.** Sessão patrocinada pelo PROCAD, UFRGS, USP UPM. ARQUITETURA BRASILEIRA, TRADIÇÃO MODERNA, CULTURA CONTEMPORÂNEA. Coordenadores: Carlos Eduardo Comas/ Paulo Bruna e Ruth Verde Zein. Apresentação e introdução do painel: Carlos Eduardo Comas. Brasília, 9º seminário Docomomo Brasil, 2011.

COMAS, Carlos Eduardo Dias; ALMEIDA, Marcos Leite. **Brasília quadragenária: a paixão de uma monumentalidade nova.** In: **IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo, 2006, São Paulo. IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo.** São Paulo: USP, 2006.

Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura Brasileira Anos 80: Um Fio de Esperança.** In: **AU Arquitetura e Urbanismo,** São Paulo, n. 28, p. 91-97, 1990.

_____. **Arquitetura Brasileira 88/92.** In: **Anais do VI SAL,** Caracas, 1993.

_____. **Arquitetura Moderna 1930 a 1960.** In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos.** Recife: UFPE, 2002, v. 1, p. 182-238.

_____. **Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro.** In: **AU Arquitetura e Urbanismo,** n. 26, outubro/novembro, 1989.

_____. **De arquitectura, de arquitectos y alguna cosa que sé a su respecto.** Summa + (Buenos Aires), Buenos Aires, n. 1, p. 50-55, 1993.

_____. **Década e Meia de Arquitetura Brasileira.** In: **AU. Arquitetura e Urbanismo,** São Paulo, n. 44, p. 73-76, 1993.

_____. **Identidad Nacional y Caracterización Arquitectónica.** In: **IV Seminário de Arquitectura Latinoamericana,** 1989, Tlaxcala/México. Anais do IV Seminario de Arquitectura Latinoamericana. Tlaxcala: Universidade Autonoma do México, 1989. v. único. Publicado também em COMAS, Carlos Eduardo Dias et al. (org.). **Modernidad y Pos-Modernidad en America Latina.** Bogotá: Editorial Escala, 1991, p. 23-34.

_____. **Lucio Costa: da atualidade de seu pensamento.** In: **AU Arquitetura e Urbanismo,** n. 39, 1991.

_____. **Notas sobre a persistência do moderno: monumentalidade e grandiloquência.** In: **Morte e Vida Severinas: das ressurreições e conservações (im)possíveis do patrimônio moderno no Norte e Nordeste do Brasil.** AMORIM, Luiz e TINEM, Nelci (org). João Pessoa: Editora Universitária PPGAU / UFPB, 2012.

_____. **O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer.** In: **Arquitextos,** 01 set. 2000. Disponível em: www.vitruvuis.com.br. Acesso em: abril de 2016.

_____. **Paulo Mendes da Rocha : o prumo dos 90.** In: **AU Arquitetura e Urbanismo,** n. 97, agosto/setembro 2001, São Paulo, pg. 102-109.

_____. **Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e**

urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-45.

Tese de doutorado. Universidade de Paris VIII, 2002. Orientador: Dr. Philippe Panerai.

_____. **Protótipo, Monumento, Um Ministério, O Ministério.** In: **Projeto**, São Paulo, n. 102, p. 136-149, 1987.

_____. **Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro.** In: Revista Gávea nº 11, abril de 1994. Originalmente publicado **Teoria Acadêmica, Arquitectura Moderna, Corolario Brasileño.** In: **Anales del Instituto del Arte Americano**, Buenos Aires, v. 26, 1988, p. 85-96.

_____. **The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools.** In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. REAL, Patricio del. **Latin America in construction: architecture 1955 - 1980.** New York: The Museum of Modern Art, 2015.

_____. **Um museu em Porto Alegre.** In: **Aplauso**, n. 92, Porto Alegre, 2008.

_____. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer.** In: **Arquitetura Revista**, Rio de Janeiro, n. 5, 1987.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo.** São Paulo: Loyola, 2004.

COOK, Peter et ali. **Nuevos lenguajes en la arquitectura.** Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

CORBUSIER, Le. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORTÉS, Juan Antonio. **La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea.** Valladolid: Universidade de Valladolid, 1991.

COSTA, Lúcio. **Considerações sobre arte contemporânea.** In: XAVIER, Alberto. (org.). Lúcio Costa. **Sôbre Arquitetura.** Porto Alegre: CEUA, 1966.

_____. COSTA, Lucio. **Iniciação arquitetônica.** Texto redigido em 31 de março de 1972, enviado aos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: www.jobim.org. Acesso em: dezembro de 2017.

_____. **Relatório do Plano Piloto de Brasília.** Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

_____. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CROUSAZ, Jean Pierre. **El compromiso entre la belleza y el gusto.** In: CALLE, Román de la. **Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

CULLER, Jonathan. **Sobre la desconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo.** Madrid: Catedra, 1997.

CURTIS, William. **Lo único y lo universal: Uma perspectiva de historiador sobre arquitetura reciente.** In: **El Croquis**, Madrid, n. 88/89. 1998.

DAGLIOGLU, Esin Komez. **The Context Debate: An Archaeology.** In: **Architectural Theory Review**, 2015, pg. 266-279.

DE FUSCO, Renato. **Historia de la Arquitectura Contemporánea.** Madrid: Celeste Ediciones, 1992.

DELEVOY, Robert-L; VIDLER, Anthony et al. **Architecture Rationnelle: La**

- Reconstruction de la Ville Européenne.** Bruxelles: Éditions des Archives d'architecture moderne, 1978.
- DOR'S, Eugênio. **Du baroque.** Tradução do espanhol para o francês de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, 1936.
- DREXLER, Arthur; ROWE, Colin. **Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier.** Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- DREXLER, Arthur. **Transformaciones en la arquitectura moderna.** Barcelona: Gili, 1982.
- _____. **The Architecture of the École des beaux-arts.** New York: MOMA, 1977.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique.** Paris: École polytechnique, 1805.
- EGBERT, Donald Drew (autor); VAN ZANTEN, David (editor). **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome.** Princeton: Princeton University Press, 1980. Prefácio de Robert Venturi.
- EVANS, Robin. **The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries.** Cambridge: MIT Press, 1995.
- EVENSON, Norma. **Two Brazilian Capitals: architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia.** New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele. **Arquitetura Portuguesa Contemporânea: 1991-2001.** Porto: Edições ASA, 2001.
- FRANCO, Ruy Eduardo Debs. **As primeiras obras de Artacho Jurado em São Paulo.** In: **Vitruvius**, setembro de 2004. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.
- GARNIER, Charles. **La nouvel Opéra de Paris.** Paris: Ducher, 1880.
- GAVINELLI, Corrado. **Arquitectura contemporanea: de 1943 a los anos noventa.** Madrid: Libsa, 1999.
- GIEDION, Sigfried. **The need for a new monumentality.** In: **Harvard Architecture Review**, Cambridge, v. IV, p. 52-61, 1984.
- GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand; SERT, José Luis. **Nine points on monumentality.** In: **Harvard Architecture Review**. Cambridge, v. IV, p. 62-63, 1984.
- GHIRARDO, Daiane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GLENDINNING, Miles. **The Last Icons: Architecture Beyond Modernism.** Glasgow: Graven Images, 2004.
- GOMBRICH, Ernst. **Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance.** Londres: Phaidon, 1972.
- GRANDE, Nuno. **Três percursos geracionais.** In: FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele. **Arquitetura Portuguesa Contemporânea: 1991-2001.** Porto: Edições ASA, 2001.
- GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture; cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts.** Paris: Ecole nationale supérieure des beaux arts, 1910.

- HERDEG, Klaus. **The Decorated Diagram**. Cambridge: MIT Press, 1985.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernismo. Arquitectura en la era de la Globalización**. Barcelona: GG, 1998.
- JENCKS, Charles; KROPF, Karl. **Theories and manifestoes: of contemporary architecture**. Great Britain: Academy editions, 1997.
- JENCKS, Charles. **Arquitectura 2000. Predicciones y métodos**. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- _____. **Arquitectura tardomoderna: y otros ensayos**. Barcelona: G. Gili, 1982.
- _____. **Iconic Building: The power of the enigma**. Londres: Frances Lincoln, 2005.
- _____. **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. **The iconic building is here to stay**. In: **City**, vol. 10, n.1, abril de 2006, pg. 3-20.
- _____. **The language of post-modern architecture**. Londres: Academy Ed., 1977.
- _____. **The new moderns from late to neo-modernism**. New York: Rizzoli International Publications inc, 1990.
- _____. **The New Paradigm in Architecture**. Londres: Yale University Press, 2002.
- JODIDIO, Philip. **Architecture Now vol. 1-7**. Köln: Taschen, 2001.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **Small, Medium, Large, Extra-large**. Rotterdam: Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante. Um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008
- _____. **Grandeza, ou o problema do grande**. In: **KOOLHAAS, Rem. Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. Originalmente em **DOMUS**, n. 764, outubro de 1994 com o título **Bigness ovvero il problema della grande dimensione**. Em inglês **Bigness, or the problem of the large**. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra Large**. Nova York: Monacelli Press, 1995.
- KLOTZ, Heinrich. **The history of post-modern architecture**. Cambridge: MIT, 1988.
- LAVIN, Sylvia. **Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture**. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- LEDOUX, Claude Nicolas. **L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation**. Paris: H. R. Perronneau, 1804.
- LLECHA, Joan et al.. **DPA n. 12. Forma y memoria**. Barcelona: Edicions UPC, 2012.
- LEMAGNY, Jean-Claude. **Visionary Architects: Boullée, LeDoux, Lequeu**. Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 2002.
- LUCAN, Jacques. **Composition, non-composition. Architecture et theories, XIX-XX siècles**. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 2012.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da Atualidade dos Conceitos de Caráter e Composição**. In: **Summa+**, n.15, outubro, 1995, Buenos Aires, Argentina. Republicado em **Projeto Design**, n. 195, abril, 1996, São Paulo. Disponível em: www.mahfuz.arq.br. Acesso em: janeiro de 2017

_____. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente**. In **Projetar: desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto**, Fernando Lara e Sônia Marques (orgs.), Rio de Janeiro: EVC, 2003.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

Mas alla del posmoderno: critica a la arquitectura reciente. México: G. Gili, 1987.

MEAD, Christopher Curtis. **Charles Garnier's Paris Opéra: architectural empathy and the renaissance of French classicism**. New York: Architectural History Foundation, 1991.

MIDDLETON, Robin. **Beaux Arts and Nineteenth Century French Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 1984.

_____. **Boullée and the Exotic**. In: **AA Files**, 19, 1990, pp. 35–49.

_____. **Neoclassical and 19th century architecture**. New York: Harry N. Abrams, 1980.

MILHEIRO, Ana Vaz. **Doidos por Zumthor**. In: Público, 6/9/2008.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

_____. **Otra modernidad**. In: *Arquitectura y ciudad: La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

_____. MONEO, Rafael. **Paradigmas fin de siglo: los noventa, entre la fragmentación y la compacidad**. In: *Arquitectura Viva*, n. 66, 1999, pg. 17-24. Republicado como MONEO, Rafael. **Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente**. In: *El Croquis*, n. 98, 1999, pg. 198-202.

_____. **Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura**. Texto lido na recepção pública de Rafael Moneo na Real Academia de Belas Artes de San Fernando no dia 15 de janeiro de 2005. Madrid: Real Academia de Belas Artes de San Fernando, 2005.

MONTANER, Josep Maria. **A condição contemporânea da arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

_____. **Arquitetura e crítica**. Cidade do México: Gustavo Gili, 2007.

_____. **As formas de século XX**. Barcelona: G. Gili, 2002.

_____. **Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

_____. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: G. Gili, 2001.

_____. **La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

_____. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: G. Gili, 2009.

MONTCLOS, Jean-Marie Perouse De. **Etienne Louis Boullée (1728-1799)**:

- Theoretician of Revolutionary Architecture.** New York: George Braziller, 1974.
- NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995).** São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- NOEVER, Peter. **Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism.** Munich: Prestel, 1991.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci.** Academy Editions, Londres, 1980.
- PAPADAKIS, Andreas et. al.. **Deconstrutivismo: omnibus Volume.** London: Academy, 1989.
- PEARMAN, Hugh. **Contemporary world architecture.** London: Phaidon, 1998.
- PEIRCE, Chalers Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão.** Porto Alegre: PROP/UFGRS, 2011. Tese de Doutorado Orientador: prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.
- PIÑON, Helio. **Arquitectura de las Neovanguardias.** Barcelona: G.G., 1984.
- _____. **El sentido de la arquitectura moderna.** Barcelona: Upc, 1997.
- _____. **Miradas intensivas.** Barcelona: Upc, 1999.
- _____. **Reflexión histórica de la arquitectura moderna.** Barcelona: Ediciones Península, 1981.
- _____. **Teoria do Projeto.** Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.
- PORPHYRIOS, Demetri. **Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto.** Londres: Academy, 1982.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna.** Lisboa: Edições 70, 1985.
- PUPPI, Marcelo. **Por Uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira.** Campinas: Editora Pontes, 1998.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysôthome. **Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art.** Paris: Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, 1832.
- _____. **Encyclopédie Méthodique, vol 1.** Paris: C.J. Panckoucke, 1788.
- _____. **Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts.** Paris: J. Didot, 1823.
- RIEGL, Alois. **The modern cult of monuments: its character and its origins.** In: K.M. Hays ed. **Oppositions: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984.** New York: Princeton Architectural Press, 1998, pg. 621-651.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City.** Londres: Cambridge, The MIT Press, 1978.
- ROWE, Colin. **As I was saying: recollections and miscellaneous essays.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- _____. **Character and Compositions: or some vicissitudes of architectural vocabulary in the nineteenth century.** In: *Oppositions* 2, 1974.

_____. **Program vs. Paradigm.** In New York: Cornell Journal of Architecture, vol. 2, 1982.

_____. **The architecture of good intentions: towards a possible retrospect.** London: Academy Ed., 1994.

_____. **The mathematics of the ideal villa and other essays.** London : Mit Press, 1976.

ROSENAU, Helen. **Boullée & visionary architecture.** New York: Harmony Books, 1976.

_____. **Boullée's Treatise on Architecture.** London: Alec Tiranti, 1953.

SALMON, Frank. **The Persistence of the Classical. Essays on Architecture presented to David Watkin.** Londres: Philip Wilson Publishers, 2008.

SEGRE, Roberto. **América Latina fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.** São Paulo: Nobel, 1991.

_____. **Arquitetura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2003.

SKLAIR, Leslie. **Iconic architecture and capitalist globalization.** In: **City, 10** (1), 2006 pg. 21-47.

_____. **The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities.** International Journal of Urban and Regional Research, Vol. 29.3, set. 2005, pg. 485-500.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts.** In: **Arquitectura**, 243, julho-agosto, 1984.

_____. **Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea.** México: GG, 1995.

STEELE, Brett (ed.). **Supercrítico.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STEELE, James. **Architecture today.** London: Phaidon, 1997.

SUDJIC, Deyan. **The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World.** Londres: Penguin/Allen Lane, 2005.

SUMMERSON, John, **The Mischievous Analogy.** In: SUMMERSON, John. **Heavenly Mansions.** Nova York: Norton, 1963.

SZAMBIEN, Werner. **Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: De l'imitation a la norme.** Paris: Picard, 1984.

_____. **Les projets de l'an II: Concours d'architecture de la periode revolutionnaire.** Paris: Ecole nationale superieure des beaux-arts, 1986.

_____. **Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800.** Paris: Picard, 1986.

TOMAS, Hector. **El lenguaje de la arquitectura moderna.** Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1998.

TOSTÕES, Ana. **Tradição e modernidade ou uma tradição moderna.** In: FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele. **Arquitetura Portuguesa Contemporânea: 1991-2001.** Porto: Edições ASA, 2001.

TRABUCCO, Marcelo. **La composición arquitectónica.** Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996.

- TROVATO, Graziella. **Des-velos. Autonomia de la envolvente en la Arquitectura Contemporánea.** Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- TSCHUMI, Bernard; CHENG, Irene. **The state of Architecture at the Beginning of The 21st Century.** New York: The Monacelli Press, 2003.
- TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction.** Cambridge: MIT Press, 1996.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **Context In: Architectural Composition.** Dissertação de mestrado, Princeton Academy, 1950. In: VENTURI, Robert (ed.). **Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room,** Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- _____. **Donald Drew Egbert: a tribute.** In: EGBERT, Donald Drew (autor); VAN ZANTEN, David (editor). *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. **Iconography and electronics upon a generic architecture. A view from the drafting room.** Cambridge: The MIT Press, 1996.
- _____. **Learning the right lessons from the Beaux-Arts.** In: *Architectural Design*, 1979.
- VIDLER, Anthony. **Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution.** Basel: Birkhäuser, 2006.
- WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey. **Philip Johnson: the Glass House.** Nova York: Pantheon Books, 1993.
- WOLFFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales de la historia del arte.** 3. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- XAVIER, Alberto. (org.). **Lucio Costa. Sobre Arquitetura.** Porto Alegre: CEUA, 1966.

REM KOOLHAAS E CASA DA MÚSICA

- ALMEIDA, João Francisco Gallo de. **Edifícios Icônicos e Lugares Urbanos**. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2012. Dissertação de mestrado. Orientador: prof. Dr. Lineu Castello.
- BAÍA, Pedro (ed.). **Koolhaas Tangram**. Porto: Circo de Ideias, 2014.
- BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). **Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa**. Porto: Editora Dafne, 2016.
- BARRETO, Pedro. **Rem Koolhaas - Casa da Música**. In: **Público**, 30 de dezembro de 2000. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.
- BASTOS, Raquel; LEAL, Telmo. **A Casa que nasceu “fora da caixa”**. In: **Jornal JPN**, Universidade do Porto, 10 de abril de 2015. Disponível em: www.jpn.up.pt. Acesso em: outubro de 2017.
- BOCK, Ingrid. **Six Canonical Projects by Rem Koolhaas**. Berlim: Jovis, 2015.
- CASA DA MUSICA - PORTO**. Brochura apresentada na segunda etapa do concurso da Casa da Música. OMA, junho de 1999.
- CASA DA MÚSICA, Porto, Portugal, Rem Koolhaas**. AU. Arquitetura & Urbanismo, São Paulo: Pini v.20, n.138, set. 2005.
- Casa da Música**. In: **L’architecture D’aujourd’Hui**. Paris, Editions Jean-Michel Place n. 366, set./out. 2006.
- Casa da Música**. In: **L’Architecture d’Aujourd’hui**. Paris: Editions Jean-Michel Place, n. 361, nov./dez. 2005, pg. 38-47.
- CASTRO, Michelle Jean de. **Bloco Sólido é Escavado para Criar Vazios Isolados: sala de concertos, Porto, Portugal**. In: **Projeto Design**, n. 308, out. 2005, p. 54-65.
- CECÍLIA, F. M.; LEVENE, R. **El Croquis**. Madrid: El Croquis Editorial, n. 53/79, 2005.
- CERVER, F.A. **Rem Koolhaas/OMA**. HK Ediciones, 2002.
- CHASLIN, F. **L’Architecture D’Aujourd’Hui**. Paris: Groupe Expansion, n.280, 1992.
- COSTA, Luis Octávio. **Koolhaas ainda acredita que BPN não tapará Casa da Música**. In: **Público**, 3 de abril de 2005. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.
- COLOSSO, Paolo. **A modernidade de Nova York segundo Rem Koolhaas**. In: Pós : revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo. n.35 (jun. 2014), p.34-57
- CUITO, Aurora. **Rem Koolhaas/ OMA**. Barcelona: Loft, 2002.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **A Transformação do Lugar na Arquitetura Contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2007. Orientador: Dr. Andrey Rosenthal Schlee.
- DE PAULA, Franklin Roberto Ferreira de. **Rem Koolhaas: Trânsitos Entre Teoria e Estratégias Projetuais**. Tese de Doutorado. Universidade São Judas Tadeu, 2010. Orientadora: Dra. Marta Vieira Bogeá.
- DE SOUZA, Edison Eloy. **As Formas Arquitetônicas e Suas Geometrias:**

Análises de Obras da Arquitetura Moderna e Contemporânea. Dissertação de Mestrado. Universidade São Judas Tadeu, 2006. Orientador: Yopanan Conrado Pereira Rebello.

DO VALE, Maria Clara de Carvalho Pimenta. **Um alinhamento urbano na construção edificada do Porto - O Eixo da Boavista (1927-1999) - Contributo para a História da Construção em Portugal no Século XX.** Tese de Doutoramento. Universidade do Porto, 2011. Orientador: Dr. Vítor Carlos Trindade Abrantes Almeida

El Croquis. Madrid: El Croquis Editorial, n. 79, 1996.

El Croquis. Madrid: El Croquis Editorial, n. 131/132, 2006.

El Croquis. Madrid: El Croquis Editorial, n. 134/135, 2007, pg. 203-257.

FAIRS, Marcus. **Casa da Música wins RIBA European award.** In: **Dezeen**, 22 de junho de 2007. Disponível em: www.dezeen.com. Acesso em: outubro de 2017.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. **Estética Stealth.** In: **Arquitectura Viva** 111-112, abril de 2005, pg. 226-229.

FERREIRA, Sara; OLIVEIRA, Joel. **10 anos de CdM: A visão dos arquitetos portuenses.** In: **Jornal JPN.** Porto: Universidade do Porto, 12 de abril de 2015. Disponível em: www.jpn.up.pt. Acesso em: outubro de 2017.

FIGUEIRA, Jorge. **Kenneth Frampton. A arquitetura foi sempre uma arte burguesa.** In: **Público**, 7 de fevereiro de 2014. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

_____. **Rem Koolhaas: slave to the rhythm.** BAÍA, Pedro (ed.). **Koolhaas Tangram.** Porto: Circo de Ideias, 2014.

FIGUEROLA, Valentina. **Singular Geometria: Casa da Música Porto, Portugal.** In: **AU - Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo: n. 138, set. 2005, pg. 40-49.

Fundação Casa da Música. Informações técnicas. Disponível em: www.casadamusica.com.

GADANHO, Pedro. **As Arquiteturas de Rem Koolhaas: uma recordação pessoal.** In: BAÍA, Pedro (ed.). **Koolhaas Tangram.** Porto: Circo de Ideias, 2014.

GERALDO, S. M. **Concinnitas.** Rio de Janeiro: UERJ; DEART, n.9, 2006.

GRANDE, Nuno. **Sinais estranhos: A Casa da Música de Koolhaas na cultura urbana do Porto.** In: GARCÍA-HERRERA, Adela; MILHEIRO, Ana Vaz. 2G Dossier Portugal 2000-2005. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 128-137.

GUATELLI, Igor. **A Casa da Música da cidade do Porto e o estranhamento domiciliar.** In: **Vitruvius**, ano 10, abril de 2010. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: novembro de 2017.

HLADIK, Murielle. **Casa da Música – Melencolia. Porto, Portugal, Rem Koolhaas /OMA Rotterdam.** In: **L'Architecture d'Aujourd'hui.** Paris: Editions Jean-Michel Place, n. 366, set./ out. 2006, pg. 90-91.

HYATT FOUNDATION. **The Pritzker Architecture Prize, 2000: presented to Rem Koolhaas.** Los Angeles, Calif.: Jensen & Walker, 2000.

KOOLHAAS, Rem. **Brasília por Rem Koolhaas.** In: **Revista Centro**, 2016. Disponível em: www.revistacentro.org. Acesso em: janeiro de 2017. Texto escrito originalmente em holandês por Rem Koolhaas a partir de sua primeira visita a Brasília, ocorrida em agosto de 2011. Tradução de Eline Ostyn.

- _____. **Collours**. Berlim: Birkhäuser, 2001.
- _____. **Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture: what is OMA**. Rotterdam : NAI Publishers, 2003.
- _____. **Content**. Köln: Taschen, 2004.
- _____. **Elements of Architecture**. Venice: Marsilio Editori Spa 2014.
- _____. **Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia**. Venice: Marsilio, 2014.
- _____. **Great Leap Forward**. Köln: Taschen, 2002.
- _____. **Mutaciones**. Barcelona: ACTAR, 2001.
- _____. **OMA Rem Koolhaas living, vivre, Leben**. Bordeaux, France: Arc en rêve centre d'architecture; Basel; Boston: Birkhäuser Verlag, 1998.
- _____. **OMA Rem Koolhaas: 9 built projects = 9 projets construits 1987-97**. Bordeaux, France: Arc en rêve éditions; Basel, Switzerland: Birkhäuser, 1998.
- _____. **Prada: Projects for Prada Part 1**. Milano: OMA/AMO, 2001.
- _____. **Preservation Is Overtaking Us (GSAPP Transcripts)**. New York : GSAPP Books, 2014.
- _____. **Rem Koolhaas. Conversa com Estudantes**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.
- _____. **Rem Koolhaas Conversas com Han Ulrich Obrist**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.
- _____. **Transformações**. Conferência realizada na Antuérpia, em 25 de junho de 1999. In: WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. **Casa da Música / Porto**. Porto: Fundação Casa da Música, 2008.
- LUCAN, Jacques; Cyrille Poy. **Rem Koolhaas**. In: **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris: n° 385, set./out. 2011. Entrevista.
- LUCAN, Jacques. **Généalogie du poché de l'espace au vide**. In: **Matières**, n. 7, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR).
- _____. **OMA - Rem Koolhaas. Pour une culture de la congestión**. Paris: Electa, 1990.
- _____. **On en veut à la composition (2)**. In: **Matières**, n.6, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR).
- MARULLO, Francesco. **Typical Plan: The Architecture of Labor and the Space of Production**. Dissertação de Mestrado. RomaTre University.
- MILHEIRO, Ana. **Arquitetura portuguesa 2000-2005: um guia temporário**. In: **2g Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- _____. **Sem sombra de Koolhaas: os críticos também falham**. In: BAÍA, Pedro (ed.). **Koolhaas Tangram**. Porto: Circo de Ideias, 2014.
- MONEO, Rafael. **Otra Modernidad**. In: LEÓN, Juan Miguel Hernández, et all. **Arquitectura y ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura**. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2007, pg. 41-63.
- Nova sede da EDP no Porto**. In: **Público**, 5/4/2011. Disponível em: <http://www.publico.pt>. Acesso em: outubro de 2016.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Rem Koolhaas**. Köln : W. König, 2006.

OUROUSSOFF, Nicolai. **Rem Koolhaas Learns Not to Overthink It**. In: **New York Times**, 10 de abril de 2005.

PORTO 2001. Brochura apresentada no concurso da Casa da Música. OMA, 1999.

QUEIRÓS, Luís Miguel. **Siza critica projecto da Casa da Música**. In: **Público**, 11 de setembro de 2000. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

Relatório de auditoria do Tribunal de Contas à Casa da Música/Porto 2001, SA n. 25/2004. Junho de 2004. Auditor chefe José Carpinteiro. Disponível em <http://www.tcontas.pt> (junho de 2016).

Relatório de auditoria do Tribunal de Contas à Casa da Música/Porto 2001, SA n. 37/2008. Novembro de 2008. Auditor chefe António Garcia. Disponível em <http://www.tcontas.pt> (junho de 2016).

Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro. In: **Projeto**, n. 133, 1990, pg. 34-39. Entrevista conduzida por Juliette van der Meijden.

RICCA, Agostinho. **Casa da Música: os desconcertos**. In: **Expresso**, 22 de dezembro de 2001. Disponível em: <https://paginas.fe.up.pt>. Acesso em: novembro de 2017.

SERAPIAO, Fernando. **O Porto e o Nevoeiro**. In: **Projeto Design**, n. 308, out. 2005, p. 120-123.

SIZA, Rita. **Casa de cristal para a música**. In: **Público**, 7 de julho de 1999. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

_____. **Koolhaas escolhido sob reserva**. In: **Público**, 1 de julho de 1999. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

_____. **Uma coisa extraterrestre**. In: **Público**, 26 de julho de 1999. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

Siza Vieira: Casa da Música é um 'magnífico projecto' mal localizado. In: **Público**, 1 de outubro de 2003. Disponível em: www.publico.pt. Acesso em: outubro de 2017.

WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. **Casa da Música / Porto**. Porto: Fundação Casa da Música, 2008.

Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular. In: www.historiadeportugal.info. Acesso em: outubro de 2016.

Zaera Polo, Alejandro. **Rem Koolhaas**. In: **El Croquis**. Madri: n. 79. 1996. Entrevista.

ZABALBEASCOA, Anatxu. **Rem Koolhaas: el profeta de la nueva arquitectura**. In: **Antae**, n.3, p.118-123, ano 2008.

Arquitecturas do Mundo - Episódio 10 Rio de Janeiro | Reabitar.pt - Reabi(li)tar. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: abril de 2016

BENFATTI, Denio Munia. **Portzamparc e o Urbanismo Contemporâneo.** In: **Oculum**, n. 9, Campinas, ago.1997, pg.14-33

CARVALHO, Ramon; AMARAL, Luís Cesar Peruci do. **Arquitetura de Grife — Um Debate Sobre Projetos Contemporâneos na Cidade Do Rio de Janeiro.** In: **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.** Disponível em: <http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau>. Acesso em: abril de 2016.

CASTRO, Maria Beatriz de. **Cidade da Música: as paredes tem ouvidos.** In: **Projeto**, n.189, São Paulo, set. 1995, pg. 56-63.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Cidade, Praça e Artes.** In: **Summa+** n. 135, pg 68-69, 2014.

_____. **Culture Nodes.** Conferência realizada nos EUA, em 2013, a convite do professor David Leatherbarrow. Texto original fornecido pelo autor.

DE BURE, Gilles. **Christian de Portzamparc.** Paris: Terrail, 2004.

FERNANDES, Tatiana. **Barra da Tijuca (RJ), Plano Piloto, Legislação e Realidade: o processo de urbanização, ocupação e suas consequências ambientais.** In: **Revista VITAS – Visões Transdisciplinares sobre Ambiente e Sociedade**, Ano III, N° 6, abril de 2013. Disponível em: www.uff.br/revistavitas.

FIORANI, Lucas Anastasi. **Sobre o uso de subestruturas na modelagem de Estruturas Complexas.** Dissertação de Mestrado em Engenharia de Estruturas, Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Orientador: Miguel Luiz Bucalem. São Paulo, maio de 2009.

FLORESTA, Cleide. **Cidade Suspensa: Cidade da Música.** In: **AU - Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo: n. 201, dez. 2010, p. 50-59.

Fundação Cidade das Artes. Informações técnicas. Disponível em: www.cidadedasartes.org.br.

GUERRA, Abílio; GORSKI, Michel. **As novas pirâmides modernas.** In: **Arquiteturismo**, ano 2, dezembro de 2008. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

GUERRA, Abílio. **A esfinge silenciosa.** In: **Folha de São Paulo**, em 12 de junho de 1999.

_____. **Cidade das Artes de Christian de Portzamparc: uma sombra e um balcão para o Rio de Janeiro.** In: **Arquiteturismo**, ano 10, set. 2016. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

IEVA, Valentina. **La Cidade das Artes vince l'AFEX Grand Prix 2014.** In: **Archiportale**, junho de 2014. Disponível em: <http://www.archiportale.com>. Acesso em: novembro de 2017.

LA CITÉ des arts: sculpturale et lyrique. In: **Construction Moderne**, França, n. 143.

LEONÍDIO, Otavio. LEONÍDIO, Otávio. **Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora.** In: **Arqtexto.** UFRGS, n.13, 2ª-semester de 2008, pg. 176-187. Versão ligeiramente diferente publicada em **Vitruvius**, agosto de 2009, Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

MAGALHÃES, Sérgio. **Beleza e qualidade**. In: **Minha Cidade**, ano 11, outubro de 2010. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

MASBOUNGI, Ariella. **Grand Prix de l'urbanisme 2004 : Christian de Portzamparc**. França: Parenthèses Editions, 2006.

MOURA, Eride. **A Construção de um Símbolo Urbano: Sede da Orquestra Sinfônica Brasileira Homenageia a Arquitetura Brasileira**. In: **AU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: n. 127, outubro de 2004, pg. 32-39.

NOBRE, Ana Luiza. **Cidade da Música: um lugar à sombra**. In: **Minha Cidade**, ano 9, vol. 8, março de 2009. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: outubro de 2017.

PASQUOTTO, Geise Brizotti. **O edifício cultural como estratégia de intervenção urbana. A Cidade das Artes na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientador: Eduardo Alberto Cusce Nobre. São Paulo, maio de 2016.

PITTA, Tânia da Rocha. **Continuidade, pausa e movimento no tecido urbano: a Cidade da Música na Barra da Tijuca – Rio de Janeiro**. In: **Contemporânea**. Ed.14, Vol.8, n.1, 2010. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

PORTZAMPARC, Christian de. PORTZAMPARC, Christian de. **A terceira era da cidade**. In: **Revista Óculum**, Nº 9, Fau Puccamp, Campinas,1997.

_____. **Architecture: figures du monde, figures du temps**. França: Fayard, 2006.

_____. **Christian de Portzamparc**. Basileia: Birkhäuser, 1996.

_____. **Christian de Portzamparc: Scenes d'atelier: album de l'exposition**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

_____. **Christian de Portzamparc: Composição de múltiplas notas**. In: **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.63, p.53-59, dez.1995/jan.1996.

_____. **Como se Fosse uma Ópera : cidade da música**. In: **AU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n.22, p.60-65, fev./mar.1989.

_____. **De la danse: Ecole du ballet de l'Opera de Paris a Nanterre (Architecture & Cie)**. França: Editions du Demi-Cercle, 1990.

_____. **Filiações Franco-Brasileiras: do Rio de Agache à Cidade da Música**. In: **Arqtexto**. Porto Alegre: UFRGS, n.13, 2008, p.166-167. Depoimento tomado por Philippe Panerai e Lilian Périer.

_____. **Genealogy of forms**. Hardcover, 1997.

_____. **La Cite de la musique: Paris-La Villette**. Seyssel: Champ Vallon, 1986.

_____. **Open Block: Christian De Portzamparc**. Varsóvia: Archives d'Architecture Modern, 2010.

_____. **Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008.

_____. **Voir Ecrire**. França: Folio, 2005.

_____. **Writing and Seeing Architecture**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.

RIVERA, Pedro. **Jean Nouvel e Christian de Portzamparc: Intervenções que renovam a arquitetura carioca**. In: **Vitruvius**, fevereiro de 2003. Disponível em: www.vitruvius.com.br.

com.br. Acesso em: outubro de 2017.

SERAPIÃO, Fernando. **A ópera do pequeno príncipe**. In: **Revista Piauí**, n. 27. Rio de Janeiro: dezembro de 2008, p. 20-26.

SILVA JR, Félix A.; SILVA, Neander Furtado. **Gramática da Forma e a Cidade da Música do Rio de Janeiro**. Disponível em: http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2009_981.content.pdf.

THE PRITZKER Architecture Prize. **Christian de Portzamparc**. Chicago: 1994. Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com>. Acesso em: abril de 2017.

TRELCAT, Sophie. **Christian de Portzamparc - Rêver la ville**. França: Le Moniteur, 2007.

Un conservatoire a Paris: Christian de Portzamparc. In: Amc Revue D'Architecture Mouvement Continuïte. Paris, n.4, pg. 4-19, jun.1984.

ZABALBEASCOA, Anaxu. **A lição do Brasil**. In: **El País**. 31 de janeiro de 2014. Disponível em: www.brasil.elpais.com. Acesso em: outubro de 2017.

Créditos Imagens

T: Trama
K: Koolhaas
P: Portzamparc
F: Fortuna

Arquivo	Descrição	Fonte
T001	Torre Verde. Marne-la-Vallée. Christian de Portzamparc, 1971-1974.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
T002	<i>Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip</i> . Londres. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, com Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, 1972. Projeto.	studio3postindustrial.files.wordpress.com (dezembro de 2017)
T003	<i>Roma Interrotta</i> . Propostas de Robert Venturi e Aldo Rossi, 1978.	https://architetturainsostenibile.wordpress.com (dezembro de 2017)
T004	Conjunto habitacional <i>Les Hautes Formes</i> . Paris. Christian de Portzamparc, 1975-1979.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
T005	Teatro de Dança da Holanda. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.	www.oma.eu (novembro de 2016)
T006	Proposta OMA para Bienal de Veneza. Veneza. Rem Koolhaas/OMA, 1980.	http://www.artribune.com (dezembro de 2017)
T007	Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995.	www.christiandeportzamparc.com (novembro de 2016)
T008	Villa dall'Ava. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1984-91.	www.oma.eu (novembro de 2016)
T009	Exposição <i>Deconstructivist Architecture</i> . MoMA, Nova York. Philip Johnson, Mark Wigley e Frederieke Taylor, 1988.	https://images.adsttc.com (dezembro de 2017)
T010	Sede do banco <i>Crédit Lyonnais</i> . Lille. Christian de Portzamparc, 1991-1995.	www.christiandeportzamparc.com (novembro de 2016)
T011	Museu Guggenheim. Bilbao. Frank Gehry, 1991-97.	https://s-media-cache-ak0.pinimg.com (novembro de 2016)
T012	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005.	www.christiandeportzamparc.com (novembro de 2016)
T013	Biblioteca de Seattle. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2004.	https://images.adsttc.com (dezembro de 2017)
T014	<i>De Citadel</i> . Almere. Christian de Portzamparc, 2000-2006.	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
T015	Casa da Musica. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2005.	http://s10.postimage.org (dezembro de 2017)
T016	Cidade da Música/Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc, 2002-2013.	http://goretecolaco.com (dezembro de 2017)
T017	Hotel Luxor. Las Vegas. Veldon Simpson, 1992-93.	www.cassino.org (dezembro de 2017)
T018	Projeto do Hotel Atlantis. Las Vegas. Antoine Predock, 1993.	BETSKY, Aaron, et al. Icons: Magnets of Meaning . San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Chronicle Books, 1997, pg. 236.

T019	Luminária <i>Fish</i> . Frank Gehry, 1984.	BETSKY, Aaron, et al. Icons: Magnets of Meaning . San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Chronicle Books, 1997, pg. 237.
T020	Museu de Arte Moderna de San Francisco. Mario Botta, 1991-95.	https://www.dezeen.com (dezembro de 2017)
T021	Possíveis evocações do Museu Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry (1991-97). Ilustração do livro <i>The Iconic Building: the power of enigma</i> . Charles Jencks, 2005	https://www.architectural-review.com (dezembro de 2017)
T022	Possíveis metáforas da capela em Ronchamp, Le Corbusier (1950-53). Ilustração do livro <i>The Iconic Building: the power of enigma</i> . Charles Jencks, 2005.	www.architectural-review.com (dezembro de 2017)
T023	Anúncio grande e edifício pequeno / edifício como anúncio. O “Galpão Decorado” e o “Pato”. Ilustração de <i>Aprendendo com Las Vegas</i> .	VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas . São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pg. 41. Figura 15.
T024	Palácio da Alvorada. Brasília. Oscar Niemeyer, 1956-58.	Acervo do Palácio do Planalto.
T025	Projeto do <i>Mundaneum</i> . Genebra. Le Corbusier, 1929.	www.fondationlecorbusier.fr (dezembro de 2017)
T026	Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Berlin. Mies van der Rohe, 1926. Demolido em 1935.	www.thecharnelhouse.org (dezembro de 2017)
T027	Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro. Lucio Costa e equipe, sob risco original de Le Corbusier, 1936-45.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
T028	Recomendação para um monumento. Ilustração de <i>Aprendendo com Las Vegas</i> .	VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas . São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pg. 186. Figura 139.
T029	Corte do Downtown Athletic Club (1931). Ilustração do livro <i>Delirious New York</i> , Rem Koolhaas, 1978.	KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. Um manifesto retroativo para Manhattan . São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pg. 182.
T030	Projeto de Cenotáfio egípcio. Étienne-Louis Boullée, 1786.	https://commons.wikimedia.org (dezembro de 2017)
T031	Centro Cultural Georges Pompidou. Paris. Renzo Piano e Richard Rogers, 1971-77.	https://images.csmonitor.com (dezembro de 2017)
T032	Parque Guinle. Rio de Janeiro. Lucio Costa, 1948-52.	http://gizbrasil.com.br (dezembro de 2017)
T033	A quarta composição.	CORBUSIER, Le. Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo . São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pg. 137. Figura 126.
T034	Concepção estática e dinâmica.	www.jobim.org (dezembro de 2017). Ilustração de texto avulso de Lucio Costa, provavelmente esboço do documento intitulado “Iniciação Arquitetônica”, de 1972. Documento n. V.D.02-00834.

T035	Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. 1938-39.	www.archdaily.com.br (junho de 2016). Cortesia de Carlos Eduardo Dias Comas, originalmente publicado em ARQTEXTO n. 16, pg. 56.
T036	Graus de caracterização. Monumento e edifício ordinário. Casa e Palácio.	Do autor.
T037	Projeto do Palácio da Liga das Nações. Genebra. Le Corbusier, 1927.	www.fondationlecorbusier.fr (dezembro de 2017)
T038	Projeto da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. Lucio Costa, 1936. Desenho de Oscar Niemeyer.	www.jobim.org (dezembro de 2017)
T039	Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. 1938-39.	www.archdaily.com.br (junho de 2016). Cortesia de Carlos Eduardo Dias Comas, originalmente publicado em ARQTEXTO n. 16, pg. 72.
T040	Park Hotel. Nova Friburgo. Lucio Costa, 1944-45.	www.archdaily.com.br (dezembro de 2017). Fotografia de Nelson Kon publicada em WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify, São Paulo, 2001.
T041	Conjunto da Pampulha, Casa de Baile. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.	http://cpdoc.fgv.br (dezembro de 2017)
T042	Conjunto da Pampulha, Cassino. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.	COMAS, Carlos Eduardo Dias. O “Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira” in ARQTEXTO n. 10/11, 2007, pg. 26. Fotografia de Leonardo Finotti.
T043	Conjunto da Pampulha, Iate Clube. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-42.	http://domtotal.com (dezembro de 2017)
T044	Conjunto da Pampulha, Capela. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer, 1940-43.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
T045	Guild House, Philadelphia. Venturi & Rauch, 1960-63.	http://architecturalvisits.com (dezembro de 2017)
T046	Crawford Manor, New Haven. Paul Rudolph, 1962-66.	http://larryspeck.com (dezembro de 2017)
T047	“The Long Island Duckling”. Flanders, Nova York.	http://www.3nta.com (dezembro de 2017)
T048	St. Paul e um canal veneziano. Capricho. William Marlow, 1795. Imagem constante no último capítulo de <i>Collage City</i> .	http://www.tate.org.uk (junho 2016). Imagem que ilustra o último capítulo de <i>Collage City</i> . ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Ciudad collage . Barcelona: GG, 1981. Pg. 174.
T049	Teatro del Mondo no canal grande de Veneza. Reconstrução de 2004. Aldo Rossi, original 1979.	https://es.wikiarquitectura.com (dezembro de 2017)
T050	Staatsgalerie. Stuttgart. James Stirling, 1977-1984.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
T051	Faculdade de Arquitetura do Porto. Porto. Alvaro Siza, 1987-1994.	El Croquis - Alvaro Siza (68/69 + 95), 2010, pg. 107.
T052	Primeiros riscos da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Alvaro Siza, 1998-2008.	FIGUEIRA, Jorge (org.). Álvaro Siza: Modern Redux. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 71.
T053	Desenho das colunas de Brasília. Oscar Niemeyer, 1956-60.	https://br.pinterest.com (dezembro de 2017)
T054	Projeto da Biblioteca Nacional da França. Axonométrica. Paris. OMA, 1989.	LUCAN, Jacques. Oma - Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion . Paris : Electa/ Moniteur, 1990, pg. 129.

T055	Biblioteca de Seattle. Diagrama. OMA, 1999-2004.	https://d2iweeeny6suwz.cloudfront.net (junho de 2016)
T056	A Cidade do Globo Cativo. Axonométrica. Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, 1972.	http://www.architecture-exhibitions.com (junho de 2016). Imagem que ilustra o último capítulo de <i>Delirious New York</i> . KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. Um manifesto retroativo para Manhattan . São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pg. 331.
T057	Reconstrução imaginária da Via Appia e Via Ardeantina. Capricho. Giovanni Battista Piranesi, 1756.	https://abeautifulbook.files.wordpress.com (junho de 2016).
K001	Rotunda da Boavista em 1964. Observa-se o eixo da Avenida da Boavista e a garagem dos bondes da Sociedade de Transportes Coletivos do Porto na esquina da via com a praça.	http://3.bp.blogspot.com (dezembro de 2017)
K002	O sítio com a Casa da Música em construção, junho de 2003.	Imagem Google Earth. Editada pelo autor.
K003	Rotunda da Boavista, 1979. A antiga estação de bondes em primeiro plano, à direita.	http://4.bp.blogspot.com (dezembro de 2017)
K004	<i>Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip</i> . Londres. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, com Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, 1972. Projeto.	http://www.moma.org (agosto de 2016)
K005	Teatro de Dança da Holanda. Haia. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.	http://images.oma.eu (novembro de 2016)
K006	Teatro de Dança da Holanda. Haia. Rem Koolhaas/OMA, 1980-87.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K007	Parque de La Villette. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1982-83. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K008	Patio Villa. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1984-88.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K009	Villa dall'Ava. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1984-91.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K010	<i>De Bol</i> . Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1985. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K011	<i>De Bol</i> . Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1985. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K012	<i>Kunsthal</i> . Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1987-92.	http://balmondstudio.tumblr.com (novembro de 2016)
K013	Terminal Marítimo. Zeebrugge. Rem Koolhaas/OMA, 1988. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K014	Biblioteca Nacional da França. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1989. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K015	Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/OMA, 1990-94.	http://66.media.tumblr.com (novembro de 2016)
K016	Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/OMA, 1990-94.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K017	Congrexpo. Lille. Rem Koolhaas/OMA, 1990-94.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
K018	Centro de Convenções de Agadir. Rem Koolhaas/OMA, 1990. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)

K019	Biblioteca da Universidade Técnica de Jussieu. Paris. Rem Koolhaas/OMA, 1992. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K020	<i>Educatorium</i> . Utrecht. Rem Koolhaas/OMA, 1992-95.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K021	Casa Holandesa. Holanda. Rem Koolhaas/OMA, 1992-95.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K022	Arena de Saitama. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K023	Centro de Artes Performáticas de Miami. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K024	Centro de Artes Performáticas de Miami. Rem Koolhaas/OMA, 1994. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K025	Casa em Bordeaux. Rem Koolhaas/OMA, 1994-98.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K026	Teatro Luxor. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1996. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K027	Teatro Luxor. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1996. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K028	Embaixada da Holanda em Berlim. Rem Koolhaas/OMA, 1997-03.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K029	Embaixada da Holanda em Berlim. Rem Koolhaas/OMA, 1997-03.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K030	Residência Y2K. Rotterdam. Rem Koolhaas/OMA, 1998. Projeto.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K031	Versão enterrada da Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 192.
K032	Riscos iniciais da Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 195.
K033	Relação planta/corte Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 193.
K034	Diagramas de evolução da Residência Y2K a partir do prisma puro.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 191.
K035	Diagramas de evolução da Residência Y2K a partir da rotação do quadrado.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 191.
K036	Fragmentos de casas canônicas utilizadas na proposta de planta da Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 190.
K037	Plantas a partir da recombinação de fragmentos de casas canônicas e diagrama da Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 264.
K038	Secções esquemáticas da Residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 265.
K039	Elevação esquemática da residência Y2K.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 266.

K040	Elevações esquemáticas da Residência Y2K e caracterização adjetiva.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 183.
K041	Biblioteca de Seattle. Seattle. Rem Koolhaas/OMA, 1999-2004.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K042	Almere Block 6. Almere. Rem Koolhaas/OMA, 1999-04.	http://www.oma.eu (novembro de 2016)
K043	<i>Musikverein</i> . Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.	https://upload.wikimedia.org (agosto de 2017)
K044	<i>Musikverein</i> . Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.	https://www.vienna-concert.com (agosto de 2017)
K045	<i>Musikverein</i> . Viena. Theophil von Hansen, 1867-70.	https://www.musikverein.at (agosto de 2017)
K046	<i>Concertgebouw</i> . Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.	https://i.imgur.com (agosto de 2017)
K047	<i>Concertgebouw</i> . Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.	https://static1.squarespace.com (agosto de 2017)
K048	<i>Concertgebouw</i> . Amsterdam. Adolf Leonard van Gendt, 1883-88.	http://www.locaties.nl (agosto de 2017)
K049	<i>Symphony Hall</i> . Boston. McKim, Mead & White, 1893-1900.	https://upload.wikimedia.org (dezembro de 2017)
K050	<i>Symphony Hall</i> . Boston. McKim, Mead & White, 1893-1900.	http://www.lemessurier.com (agosto de 2017)
K051	Filarmônica de Berlim. Hans Scharoun, 1960-63.	https://images.divisare.com (dezembro de 2017)
K052	Filarmônica de Berlim. Hans Scharoun, 1960-63.	https://racheljungdesign.files.wordpress.com (dezembro de 2017)
K053	Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.	http://images.adsttc.com (junho de 2016)
K054	Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.	https://images.adsttc.com (dezembro de 2017)
K055	Walt Disney Concert Hall. Los Angeles. Frank Gehry, 1987-2003.	https://images.adsttc.com (dezembro de 2017)
K056	Maquete inicial da Casa da Música, predominantemente sólida. Rem Koolhaas/OMA, 30 de abril de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 270.
K057	Estudos de implantação e relação entre as duas salas de espetáculos. Rem Koolhaas/OMA, 30 de abril de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 270.
K058	Fax de Rem Koolhaas sugerindo "Corte McDonalds". Rem Koolhaas, 1 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 179.
K059	Estudos dos auditórios. Rem Koolhaas/OMA, 3 e 7 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 271.
K060	Maquete "invertida" e planta esquemática. Rem Koolhaas/OMA, 10 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 252.
K061	Lógica compositiva em três etapas. Rem Koolhaas/OMA, 10 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 253.

K062	Planta e cortes esquemáticos. Rem Koolhaas/OMA, 14 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 253.
K063	Fax de Rem Koolhaas para a equipe da Casa da Música. Rem Koolhaas, 15 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 173.
K064	Maquete do interior do auditório principal, escala 1:100. Rem Koolhaas/OMA, 16 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 273.
K065	Fax de Rem Koolhaas em que analisa a proposta de aberturas do interior do auditório principal. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 211.
K066	Fax de Rem Koolhaas em que analisa proposta do interior do auditório principal. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 170.
K067	Fax de Rem Koolhaas em que analisa o desenvolvimentos das plantas. Rem Koolhaas, 17 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 171.
K068	Maquete translúcida escala 1:200. Rem Koolhaas/OMA, 18 de maio de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 273.
K069	Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999.	http://www.rvapc.com/works/277-casa-da-musica (maio de 2015)
K070	Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999.	BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa . Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 114.
K071	Proposta da equipe de Dominique Perrault para a Casa da Música. Porto. Dominique Perrault e equipe, 1999.	BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa . Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 114.
K072	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Contracapa e epígrafe, pg. 1-2.	OMA
K073	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Maquete translúcida e sumário, pg. 4-5.	OMA
K074	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. O Porto e a Europa, pg. 6-7.	OMA
K075	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Diagramas de desenvolvimento urbano do Porto, pg. 8-9.	OMA
K076	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Implantação, pg. 10-11.	OMA
K077	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estratégia de implantação, pg. 12-13.	OMA

K078	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Poliedro sólido, pg. 14-15.	OMA
K079	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Processo de subtração, pg. 16-17.	OMA
K080	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Programas especiais em fragmentos, pg. 18-19.	OMA
K081	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. A caixa de sapatos, o precedente e a Casa da Música, pg. 20-21.	OMA
K082	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estudo da acústica da sala principal, pg. 24-25.	OMA
K083	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. <i>Musikverein, Concertgebouw e Symphony Hall</i> , pg. 22-23.	OMA
K084	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Duas vistas do Porto a partir da sala principal, pg. 26-27.	OMA
K085	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. O fechamento e as cortinas, pg. 28-29.	OMA
K086	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Relações programáticas e composição das escavações, pg. 30-31.	OMA
K087	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. As dimensões do programa e a maquete translúcida, pg. 32-33.	OMA
K088	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. A praça e o térreo, pg. 34-35.	OMA
K089	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Plantas dos subsolos (-2 e -1), pg. 36-37.	OMA
K090	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do térreo (0) e maquete semi-opaca, pg. 38-39.	OMA

K091	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do primeiro pavimento (+1) e interior do túnel transversal, pg. 40-41.	OMA
K092	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do segundo pavimento e perspectiva do <i>foyer</i> , pg. 42-43.	OMA
K093	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte longitudinal, pg. 44-45.	OMA
K094	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do terceiro pavimento (+3) e vistas da sala principal a partir das subtrações, pg. 46-47.	OMA
K095	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do quarto pavimento (+4) e vistas da sala principal a partir do auditório secundário, pg. 48-49.	OMA
K096	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte transversal, pg. 50-51.	OMA
K097	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do quinto pavimento (+5) e diagramas da circulação privativa, pg. 52-53.	OMA
K098	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta do sexto pavimento (+6) e diagramas da circulação pública, pg. 54-55.	OMA
K099	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Cobertura, pg. 56-57.	OMA
K100	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Plantas dos níveis de estacionamento (-2 e -1), pg. 58-59.	OMA
K101	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estrutura e o processo construtivo, pg. 60-61.	OMA
K102	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Estrutura do auditório principal e instalações, pg. 62-63.	OMA
K103	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Vistas externas de maquete eletrônica, pg. 64-65.	OMA

K104	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Ficha técnica e maquete translúcida, pg. 66-67.	OMA
K105	Brochura explicativa da proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Maquete física, pg. 68-69.	OMA
K106	Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.	BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa. Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 116.
K107	Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.	BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa. Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 117.
K108	Proposta do OMA para a Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Painel de apresentação.	BAPTISTA, Luís Santiago (coord.). Arquitetura em Concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa. Porto: Editora Dafne, 2016, pg. 117.
K109	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do terceiro subsolo (-3).	OMA
K110	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do segundo subsolo (-2).	OMA
K111	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do primeiro subsolo (-1).	OMA
K112	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do térreo (+0).	OMA
K113	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do primeiro pavimento (+1).	OMA
K114	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do segundo pavimento (+2).	OMA
K115	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do terceiro pavimento (+3).	OMA
K0116	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quarto pavimento (+4).	OMA
K117	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quinto pavimento (+5).	OMA
K118	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Planta baixa do quinto pavimento (+6).	OMA
K119	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte longitudinal (AA).	OMA

K120	Desenvolvimento da proposta de concurso. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999. Corte transversal (BB).	OMA
K121	Desenvolvimento da proposta de concurso. OMA/OVE ARUP, junho de 1999. Processo construtivo.	OMA
K122	Desenvolvimento da proposta de concurso. OMA/TNO TUE, junho de 1999. Acústica.	OMA
K123	Fax de Rem Koolhaas referente ao desenvolvimento do projeto. Rem Koolhaas, 1 de outubro de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 276.
K124	Fax de Rem Koolhaas referente ao desenvolvimento do projeto. Rem Koolhaas, 1 de outubro de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 277.
K125	Maquete branca, desmontável. Rem Koolhaas/OMA, 27 de outubro de 1999.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 278.
K126	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Implantação, escala original 1/500.	OMA
K127	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do terceiro subsolo (B3, -15,10m), escala original 1/100.	OMA
K128	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do segundo subsolo (B2, -9,45m), escala original 1/100.	OMA
K129	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do primeiro subsolo (B1, -4,25m), escala original 1/100.	OMA
K130	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do térreo com a praça (P0, +0,00m), escala original 1/200.	OMA
K131	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do térreo (P0, +0,00m), escala original 1/100.	OMA
K132	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do primeiro pavimento (P1, +3,95m), escala original 1/100.	OMA
K133	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do segundo pavimento (P2, +9,25m), escala original 1/100.	OMA
K134	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do terceiro pavimento (P3, +12,35m), escala original 1/100.	OMA

K135	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do quarto pavimento (P4, +15,00m), escala original 1/100.	OMA
K136	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do quinto pavimento (P5, +19,10m), escala original 1/100.	OMA
K137	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do sexto pavimento (P6, +22,40m), escala original 1/100.	OMA
K138	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do sétimo pavimento (P7, +27,85m), escala original 1/100.	OMA
K139	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do oitavo pavimento (P8, +30,80m), escala original 1/100.	OMA
K140	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta do nono pavimento (P9, +33,75m), escala original 1/100.	OMA
K141	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta de cobertura, escala original 1/100.	OMA
K142	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Corte longitudinal (AA), escala original 1/100.	OMA
K143	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Corte transversal (BB), escala original 1/100.	OMA
K144	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Corte longitudinal (CC), escala original 1/100.	OMA
K145	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta baixa e de forro do auditório principal, escala original 1/100.	OMA
K146	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Planta baixa, de forro e cortes do auditório secundário, escala original 1/100.	OMA
K147	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Fachada sudeste, escala original 1/100.	OMA
K148	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Fachada nordeste, escala original 1/100.	OMA
K149	Anteprojecto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Fachada noroeste, escala original 1/100.	OMA

K150	Anteprojeto da Casa da Música. Porto. Rem Koolhaas/OMA, 1 de dezembro de 1999. Fachada sudoeste, escala original 1/100.	OMA
K151	Testes de forro no interior da sala principal.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 214.
K152	Teste do forro dourado da sala principal. Setembro de 2000.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 200.
K153	Capa da brochura de materiais, mostrando o Musikverein de Viena e uma vista do Porto. 10 de Outubro de 2000.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 259.
K154	Subsolo em construção. Muros de contenção.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 9.
K155	Subsolo em construção.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 8.
K156	Proposta de cortina para o auditório principal. Inside/Outside, 9 de Janeiro de 2000.	OMA
K157	Finalização da parte de concreto.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 12.
K158	Concerto com a Casa da Música em obras, 24 de junho de 2003.	http://2.bp.blogspot.com (dezembro de 2017)
K159	Estudo fotográfico de padrões de azulejo do Porto.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 205.
K160	Estudo da cortina da sala principal. Inside/Outside.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008, pg. 204.
K161	Detalhamento da cortina do auditório principal. Inside/Outside, maio de 2004.	OMA
K162	Detalhamento da cortina da sala de ensaio maior. Inside/Outside, maio de 2004.	OMA
K163	Imagem de satélite, 29 de outubro de 2006. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.	Google Earth
K164	Imagem de satélite, 29 de outubro de 2006. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.	Google Earth
K165	Rotunda da Boavista e a Casa da Música. A construção do edifício da EDP não havia sido iniciada.	http://www.oma.eu (dezembro de 2017)
K166	Novo programa para a praça.	OMA
K167	Casa da Música logo após construída. Fachada sul.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K168	Casa da Música logo após construída. Fachada sudeste.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K169	Casa da Música logo após construída. Fachada noroeste.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.

K170	Casa da Música logo após construída. Fachada sudoeste.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K171	Planta baixa do segundo subsolo. Projeto construído.	OMA
K172	Planta baixa do pavimento térreo. Projeto construído.	OMA
K173	Bar dos artistas.	http://lifecooler.alojamentoweb.net/ (dezembro de 2016)
K174	Foyer/escadaria sudoeste.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K175	Recepção.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K176	Planta baixa do primeiro pavimento. Projeto construído.	OMA
K177	Escadaria sudoeste. Acesso aos bares do segundo pavimento.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K178	Planta baixa do terceiro pavimento. Projeto construído.	OMA
K179	Auditório principal / Sala Suggia.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K180	Foyer Nascente.	http://4.bp.blogspot.com (dezembro de 2016)
K181	Planta baixa do quarto pavimento. Projeto construído.	OMA
K182	Sala Renascença.	http://architime.ru/ (dezembro de 2016)
K183	Cybermusic.	http://www.casadamusica.com/ (dezembro de 2016)
K184	Planta baixa do quinto pavimento. Projeto construído.	OMA
K185	Sala Laranja.	www.archdaily.com (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K186	Sala Roxa.	http://www.acaixanegra.com/ (dezembro de 2016)
K187	Auditório secundário.	http://www.casadamusica.com/ (dezembro de 2016)
K188	Planta baixa do sexto pavimento. Projeto construído.	OMA
K189	Sala Vip.	http://revistaestilobb.com.br (dezembro de 2017). Fotografia de Philippe Ruault.
K190	Terraço VIP.	http://static.panoramio.com (dezembro de 2017)
K191	Planta baixa do oitavo pavimento. Projeto construído.	OMA
K192	Restaurante.	https://upload.wikimedia.org (dezembro de 2017)
K193	Corte longitudinal. Projeto construído.	OMA
K194	Corte transversal. Projeto construído.	OMA
K195	Fachada sudeste. Projeto construído.	OMA
K196	Fachada nordeste. Projeto construído.	OMA
K197	Fachada noroeste. Projeto construído.	OMA

K198	Fachada sudoeste. Projeto construído.	OMA
K199	Vista a partir da esquina da Avenida França com a rotunda. Antiga estação de bondes à direita.	Imagem do autor (julho de 2016)
K200	Vista a partir da esquina da Rua de 5 de Outubro. Casa, sobrado e tecido.	Imagem do autor (julho de 2016)
K201	Vista a partir da rotunda pelo sul. Tabernáculo Batista à esquerda.	Imagem do autor (julho de 2016)
K202	Vista a partir da esquina da Avenida da Boavista. Edifício da EDP ao fundo.	Imagem do autor (julho de 2016)
K203	Vista a partir da Avenida da Boavista. Coadjuvante.	Imagem do autor (julho de 2016)
K204	Vista a partir da Avenida da Boavista. Protagonista.	Imagem do autor (julho de 2016)
K205	Vista a partir da Rua de 5 de Outubro. A Casa e a colcha de retalhos.	Imagem do autor (julho de 2016)
K206	Vista a partir da esquina da Rua de 5 de Outubro com Vanzeleres.	Imagem do autor (julho de 2016)
K207	Vista a partir da Rua Vanzeleres. Edifício da EDP à direita.	Imagem do autor (julho de 2016)
K208	Vista a partir da esquina da Rua Vanzeleres com Ofélia Diogo da Costa. O ícone e o monumento.	Imagem do autor (julho de 2016)
K209	Vista a partir da praça Mouzinho de Albuquerque. O monumento e o ícone.	Imagem do autor (julho de 2016)
K210	Um herói e a Casa.	Imagem do autor (julho de 2016)
K211	O leão e a Casa.	Imagem do autor (julho de 2016)
K212	As cariátides e a Casa.	Imagem do autor (julho de 2016)
K213	A contexto e a Casa.	Imagem do autor (julho de 2016)
K214	Foyer/escadaria. Espaço característico.	Imagem do autor (julho de 2016)
K215	Túnel. Uma odisseia no espaço.	Imagem do autor (julho de 2016)
K216	Foyer/escadaria nordeste. Escher.	Imagem do autor (julho de 2016)
K217	Foyer/escadaria sudoeste. Garnier.	Imagem do autor (julho de 2016)
K218	Foyer nascente. Sobrado e Consulado do Brasil atrás da cortina de vidro.	http://recursos.visitporto.travel (setembro de 2017)
K219	Sala Suggia. Caixa de Pandora.	Imagem do autor (julho de 2016)
K220	Sala Renascença. Ilusão de prisma.	http://1.bp.blogspot.com (setembro de 2017)
K221	<i>Cybermusic</i> . Prisma propriamente dito.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
K222	Auditório secundário. Um vermelho italiano.	Imagem do autor (julho de 2016)
K223	Bar suspenso. Trama.	https://c1.staticflickr.com (setembro de 2017)
K224	Sala VIP. Azulejo, poltrona e monólito.	https://i.pinimg.com (setembro de 2017)
K225	Terraço. O monumento.	Imagem do autor (julho de 2016)
P001	Plano urbanístico para a Barra da Tijuca. Lúcio Costa, 1969. Cruzamento dos eixos.	www.jobim.org (dezembro de 2017)
P002	Plano urbanístico para a Barra da Tijuca. Lúcio Costa, 1969.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 34.

P003	Barra da Tijuca, início dos anos 1980. Trevo das Palmeiras.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 32.
P004	Barra da Tijuca, ano de 2004. Trevo das Palmeiras antes da construção da Cidade das Artes.	Atelier Christian de Portzamparc
P005	Visita de Christian de Portzamparc ao sítio, sobre o montículo. Setembro de 2002.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Bertrand Beau.
P006	Esquema dimensional do programa, novembro de 2002.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 36.
P007	Ópera da Bastilha. Paris. Christian de Portzamparc, 1983. Projeto.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P008	Escola de Ballet da Ópera de Paris. Nanterre. Christian de Portzamparc, 1983-87.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P009	Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995. Edifício principal, ala leste.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P010	Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1990. Edifício educacional, ala oeste.	https://br.pinterest.com (dezembro de 2017)
P011	Hotel das Américas (Eurodisney). Marne-la-Vallée. Christian de Portzamparc, 1988. Projeto.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P012	Sede do banco <i>Crédit Lyonnais</i> . Lille. Christian de Portzamparc, 1991-1995.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P013	Centro de Congressos de Nara. Christian de Portzamparc, 1992. Projeto.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P014	Museu de Seul. Christian de Portzamparc, 1995.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P015	Embaixada da França. Berlin. Christian de Portzamparc, 1997-2003.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P016	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P017	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005. Interior da sala principal.	https://images.divisare.com (dezembro de 2017)
P018	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005. <i>Foyer</i> .	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P019	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005.	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P020	Filarmônica de Luxemburgo. Christian de Portzamparc, 1997-2005. Sala de música de câmara.	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P021	Biblioteca de Montreal. Quebec. Christian de Portzamparc, 2000. Projeto.	https://archidose.blogspot.com.br (dezembro de 2017)
P022	Biblioteca de Montreal. Quebec. Christian de Portzamparc, 2000. Projeto.	https://archidose.blogspot.com.br (dezembro de 2017)
P023	<i>De Citadel</i> . Almere. Christian de Portzamparc, 2000-2006.	www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)

P024	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Affonso Eduardo Reidy, 1952-67.	http://www.archdaily.com.br (dezembro de 2017)
P025	Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Francisco de Oliveira Passos e Albert Guilbert, 1904-09.	https://i.pinimg.com (dezembro e 2017)
P026	Ópera Garnier. Paris. Charles Garnier, 1861-75.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
P027	<i>Christchurch Town Hall</i> . Nova Zelândia. Miles Warren, Maurice Mahoney, Harold Marshall (consultor acústico), 1965-72.	https://www.homestolove.co.nz (dezembro de 2017)
P028	<i>Eugene McDermott Hall</i> . Dallas. I.M. Pei, Ian Bader, Russell Johnson (consultor acústico), 1982-89.	https://pcfandtypecodewebstuff.s3.amazonaws.com (dezembro de 2017)
P029	Ópera da Bastilha. Paris. Carlos Ott, 1983-89.	https://www.fohhn.com (dezembro de 2017)
P030	Ópera de Dresden. Projeto original de Gottfried Semper, 1838-41.	http://upload.wikimedia.org (dezembro de 2017)
P031	Cidade da Música. Paris. Christian de Portzamparc, 1984-1995. Interior da sala principal.	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P032	Diagrama do partido adotado. Christian de Portzamparc.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 37.
P033	Maquetes expeditas de projetos anteriores de Portzamparc inseridas no modelo do terreno. Novembro de 2002.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 39.
P034	Primeiros riscos da Cidade das Artes. Christian de Portzamparc, novembro-dezembro de 2002.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 40.
P035	Diagrama da estratégia adotada. Christian de Portzamparc.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 42.
P036	Abstração de tijolo perfurado. Christian de Portzamparc.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 38.
P037	Diagramas compositivos do projeto da Biblioteca de Montreal. Correspondência entre planta e elevação. Christian de Portzamparc/ACDP, 2000.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 38.
P038	Estudo preliminar da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, dezembro de 2002. Edifício elevado sobre apoios regulares. Maquete.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 39.
P039	Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc, janeiro de 2003. Trabalho sobre o desenho dos apoios	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 43.

P040	Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc/ACDP, janeiro de 2003. Maquetes.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 41.
P041	Desenvolvimento do estudo preliminar. Christian de Portzamparc, janeiro de 2003. Solução definitiva para o desenho dos apoios.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 43.
P042	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Implantação.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 50.
P043	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Programa.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 44.
P044	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Planta do primeiro pavimento (N1).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P045	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Planta do segundo pavimento (N2).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P046	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Planta do terceiro pavimento (N3).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P047	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte transversal (sala principal).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P048	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte transversal (<i>lobby</i> cinemas).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P049	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte longitudinal (sala sinfônica e lazer).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P050	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Corte longitudinal (sala de música de câmara).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P051	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Fotografias de maquete física. Fachadas norte (acima) e sul (abaixo).	www.vitruvius.com.br (acesso abril de 2017)
P052	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Fachada norte. Maquete eletrônica.	Atelier Cristian de Portzamparc
P053	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Fachada sul. Maquete eletrônica.	Atelier Cristian de Portzamparc
P054	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Estrutura. Maquete eletrônica.	Atelier Cristian de Portzamparc

P055	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Estrutura. Maquete eletrônica.	Atelier Cristian de Portzamparc
P056	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Perspectiva eletrônica da varanda (restaurante).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 48.
P057	Anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP, fevereiro de 2003. Perspectiva eletrônica da varanda (articulação).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 48.
P058	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Maquete eletrônica preliminar.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 45.
P059	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no contexto.	Atelier Christian de Portzamparc
P060	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no contexto.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 69.
P061	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica mostrando o edifício no parque. Fachada sudoeste.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 120.
P062	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica em nível do observador mostrando o edifício no parque. Fachada norte.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 49.
P063	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica em nível do observador mostrando o edifício no parque. Fachada norte.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 49.
P064	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica noturna a nível do observador. Fachada norte.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P065	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica noturna a nível do observador. Fachada sul.	hwww.ibracon.org.br (abril de 2017)
P066	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Maquete física. Fachada norte e sudoeste.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 112.
P067	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do pilotis (N0).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 66.

P068	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do pilotis (N0).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 124.
P069	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda, a partir da fachada sudoeste (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 45.
P070	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir do átrio (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 45.
P071	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir do vazio central (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 65.
P072	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da entrada sudoeste (N1).	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P073	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da fachada norte (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 64.
P074	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da varanda a partir da rampa norte (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 62.
P075	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Vista da varanda a partir da fachada sudoeste (N1). Maquete física.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 86.
P076	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Vista da varanda a partir do átrio (N1). Maquete física.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 87.
P077	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do nível da varanda (N1).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 58.
P078	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do segundo pavimento (N2).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 59.
P079	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do foyer a partir do terceiro pavimento (N3).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 59.
P080	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta e corte esquemáticos da sala principal (configuração sinfônica).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 104.

P081	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta e corte esquemáticos da sala principal (configuração ópera).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 105.
P082	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica (configuração sinfônica).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 102.
P083	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica (configuração ópera).	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 103.
P084	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música de câmara a partir do palco.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 83.
P085	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música de câmara a partir da plateia.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 62.
P086	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios da orquestra.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 140.
P087	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios do coro a partir da plateia.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P088	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios do coro a partir do palco.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P089	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios de percussão.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P090	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de ensaios de dança.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 140.
P091	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica de uma das salas de ensaios de música de câmara.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 140.
P092	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica da sala de música eletroacústica.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 140.
P093	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica do camarim coletivo.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 140.

P094	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Perspectiva eletrônica de camarim individual.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P095	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta da varanda (N1).	Atelier Christian de Portzamparc
P096	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Planta do terceiro nível elevado, inserida no parque (N3).	Atelier Christian de Portzamparc
P097	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da planta do terceiro nível elevado (N3).	Atelier Christian de Portzamparc
P098	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Corte transversal esquemático, passando pela sala principal e <i>foyer</i> .	Atelier Christian de Portzamparc
P099	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada sudoeste.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 71.
P0100	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada nordeste.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 75.
P101	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada norte.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 75.
P102	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Fachada sul.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 75.
P103	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Primeira versão do parque. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 125.
P104	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da proposta para o parque, com a planta do segundo pavimento. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.	Atelier Christian de Portzamparc
P105	Desenvolvimento do anteprojeto da Cidade das Artes. Rio de Janeiro. Christian de Portzamparc/ACDP. Variante da proposta para o parque, semelhante à construída. Fernando Chacel/CAP Paisagismo.	Atelier Portzamparc
P106	Planta da grelha estrutural de trecho da laje da varanda (N1). Christian de Portzamparc/ACDP/LA Rangel Arquitetos/Beton Projetos. Dezembro de 2003.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)

P107	Modelo eletrônico da estrutura. Rafael Medeiros/Beton Projetos.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 116.
P108	Limpeza do terreno e construção das fundações, 2004.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P109	Construção do subsolo.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P110	Construção do pilotis (NO).	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P111	Construção do pilotis (NO).	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Julio Ouriques.
P112	Construção do pilotis (NO). Colunas e pórticos.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P113	Christian de Portzamparc e Armando Bertocchi verificando o acabamento do concreto. Dezembro de 2006.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P114	Christian de Portzamparc inspecionando a construção da varanda. Dezembro de 2006.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P115	Pilotis e parte da laje da varanda concluídas. Junho de 2007.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Clóvis Cunha.
P116	Construção do pilotis e de parte da laje da varanda. Dezembro de 2006.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Paulo Rodrigues.
P117	Pilotis, laje da varanda e volumes do setor oeste concluídos. Novembro de 2007.	Atelier Christian de Portzamparc. Fotografia de Paulo Rodrigues.
P118	Estrutura de concreto concluída. Vista aérea fachada sudoeste. Setembro de 2008.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P119	Estrutura de concreto concluída. Vista aérea fachada sudoeste e Avenida das Américas. Setembro de 2008.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P120	Estrutura de concreto concluída. Vista aérea da fachada norte a partir da Avenida Ayrton Senna. Setembro de 2008.	www.ibracon.org.br (abril de 2017)
P021	Imagem de satélite, 22 de fevereiro de 2013.	Google Earth
P122	Imagem de satélite, 22 de fevereiro de 2013. Terminal Alvorada estava em construção.	Google Earth
P123	Imagem aérea da Cidade das Artes recém concluída.	http://www.christiandeportzamparc.com (dezembro de 2017)
P124	Vista das fachadas sul e sudoeste.	Atelier Christian de Portzamparc
P125	Fachada sul.	Atelier Christian de Portzamparc
P126	Vista das fachadas norte e nordeste.	Atelier Christian de Portzamparc
P127	Fachada norte.	Atelier Christian de Portzamparc
P128	Vista do pilotis.	Atelier Christian de Portzamparc
P129	Varanda. Sala de música de câmara e restaurante.	Atelier Christian de Portzamparc
P130	Varanda. As duas salas.	Atelier Christian de Portzamparc
P131	Foyer da sala principal a partir segundo pavimento.	Atelier Christian de Portzamparc
P132	Sala principal.	Atelier Christian de Portzamparc

P133	Sala de música de câmara.	Atelier Christian de Portzamparc
P134	Sala de ensaios do coral.	Atelier Christian de Portzamparc
P135	Sala de ensaios de dança.	Atelier Christian de Portzamparc
P136	Sala de música eletracústica.	Atelier Christian de Portzamparc
P137	Planta baixa do térreo (N0). Projeto construído.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 123.
P138	Planta baixa do primeiro nível (+10,00). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P139	Planta baixa do terceiro nível (+17,64). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P140	Planta baixa do quarto nível (+22,96). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P141	Corte longitudinal (sala principal). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P142	Corte longitudinal (ensaios). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P143	Corte transversal (sala principal). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P144	Corte transversal (música de câmara). Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P145	Fachada norte. Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P146	Fachada sul. Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P147	Fachada nordeste. Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P148	Fachada sudoeste. Projeto construído.	Atelier Christian de Portzamparc
P149	Cidade de longe. Oblíqua frontalidade.	Atelier Christian de Portzamparc
P150	Quina sudoeste. Compacidade ambivalente.	Atelier Christian de Portzamparc
P151	Fachada sudoeste. Profusão.	Atelier Christian de Portzamparc
P152	Fachada sul. As velas.	Atelier Christian de Portzamparc
P153	Fachada sul. Articulação.	Atelier Christian de Portzamparc
P154	Fachada norte. Vazio entre sólidos.	Atelier Christian de Portzamparc
P155	Restaurante. Instância de equilíbrio.	Atelier Christian de Portzamparc
P156	Rampa oeste. Frontalidade.	Atelier Christian de Portzamparc
P157	Rampa leste. Garoto chinês.	Atelier Christian de Portzamparc
P158	Rampa norte. Obliquidade ascencional.	Atelier Christian de Portzamparc
P159	Floresta.	Atelier Christian de Portzamparc
P160	Pilotis. <i>Brésil</i> .	Atelier Christian de Portzamparc
P161	Fenda. Reiteração.	Atelier Christian de Portzamparc
P162	Chão. As estrelas.	Atelier Christian de Portzamparc
P163	Varanda. Navios.	Atelier Christian de Portzamparc
P164	Vazio. Uma coerência geométrica.	Atelier Christian de Portzamparc
P165	Pórtico.	Atelier Christian de Portzamparc
P166	Átrio. Proas.	Atelier Christian de Portzamparc
P167	Exterior-interior. Viela.	Atelier Christian de Portzamparc
P168	Estrutura-escultura. Contradição.	Atelier Christian de Portzamparc
P169	Átrio. Uma monumentalidade e a lua.	Atelier Christian de Portzamparc

P170	Grande sala. Proa.	Atelier Christian de Portzamparc
P171	Foyer. Uma instabilidade.	Atelier Christian de Portzamparc
P172	Foyer. Novos adjetivos.	Atelier Christian de Portzamparc
P173	Foyer. Ponto, linha, plano.	Atelier Christian de Portzamparc
P174	Grande sala. Pequena praça.	Atelier Christian de Portzamparc
P175	Deambulatório.	Atelier Christian de Portzamparc
P176	Sala de música de câmara. A pérola na concha.	Atelier Christian de Portzamparc
P177	Sala de dança. O rendilhado.	Atelier Christian de Portzamparc
P178	Varanda dos artistas. O sol.	Atelier Christian de Portzamparc
F001	Palácio da Música. Porto. Agostinho Ricca, 1999. Projeto para construção no parque da cidade.	http://jacintorodrigues.blogspot.com.br (outubro de 2017)
F002	Rem Koolhaas na Casa da Música.	http://lifestyle.publico.pt (dezembro de 2017). Fotografia de Fernando Veludo.
F003	Capa da revista 2G na qual aborda-se a Casa da Música através da ótica portuguesa.	http://www.promontorio.net (dezembro de 2017)
F004	Capa da revista L'architecture D'aujourd'Hui dedicada a projetos recentes do OMA.	https://www.trevianbooks.com (dezembro de 2017)
F005	Análise de possíveis códigos associados a Casa da Música. Desenho de Madelon Vriesendorp, 2005.	JENCKS, Charles. "The iconic building is here to stay" in City , vol. 10, n.1, abril de 2006, pg. 18.
F006	<i>Melencolia I</i> . Albrecht Dürer, 1514.	https://commons.wikimedia.org (dezembro de 2017)
F007	Capa da revista El Croquis na qual encontra-se um dos mais completos registros da Casa da Música.	http://oma.eu (dezembro de 2017)
F008	Teatro da Basiléia. Rafael Moneo, 1997. Projeto.	https://i.pinimg.com (dezembro de 2017)
F009	Análise geométrica da Casa da Música. Tyler Survant, 2008.	http://tylersurvant.com (dezembro de 2008)
F010	Capa do livro "Casa da Música / Porto". Mark Wigley, Rem Koolhaas, 2008.	WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. Casa da Música / Porto . Porto: Fundação Casa da Música, 2008
F011	Capa do livro "Koolhaas Tangram", no qual há ensaios de críticos portugueses a respeito da prática de Rem Koolhaas.	BAÍA, Pedro (ed.). Koolhaas Tangram . Porto: Circo de Ideias, 2014.
F012	Matéria sobre a Cidade das Artes. Jornal O Globo, 27 de dezembro de 2008.	http://acervo.oglobo.globo.com (dezembro de 2017)
F013	Capa do livro "Uma Cidade da Música / um projeto de Christian de Portzamparc". Christian de Portzamparc, 2008.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008.
F014	Artigo "Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora". Otávio Leonídio, 2008.	LEONÍDIO, Otávio. "Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora" in <i>Arqtexto</i> . n.13, UFRGS, 2º semestre de 2008, pg. 176-187.
F015	Matéria sobre a Cidade das Artes. Jornal O Globo, 14 de fevereiro de 2012.	http://acervo.oglobo.globo.com (dezembro de 2017)
F016	Christian de Portzamparc visita a Cidade das Artes recém inaugurada, janeiro de 2013.	https://arcoweb.com.br (dezembro de 2017)

F017	Capa da revista argentina Summa+ na qual destaca-se a Cidade das Artes. Maio de 2014.	Summa + n.135, maio de 2014.
F018	Portzamparc recebe o premio AFEX 2014 pelo projeto da Cidade das Artes. Bienal de Veneza, 2014.	http://www.batiactu.com (dezembro de 2017)
F019	Diagrama da estratégia de implantação da Casa da Música em relação ao contexto. Rem Koolhaas/OMA, junho de 1999.	OMA
F020	Diagrama da estratégia de implantação da Cidade das Artes em relação ao contexto. Christian de Portzamparc.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 37.
F021	Proposta da equipe de Rafael Viñoly para a Casa da Música. Porto. Rafael Viñoly e equipe, 1999	http://www.rvapc.com/works/277-casa-da-musica (maio de 2015)
F022	Primeira versão da Cidade das Artes, ainda apoiada em pilares convencionais. Christian de Portzamparc, dezembro de 2002.	PORTZAMPARC, Christian de. Uma cidade da música / um projeto de Christian de Portzamparc . Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008, pg. 39.
F023	Vista aérea da Casa da Música, junho de 2011.	http://www.panoramio.com (dezembro de 2017). Fotografia de Clarisse Tavares.
F024	Vista aérea da Cidade das Artes, fevereiro de 2017.	https://upload.wikimedia.org (dezembro de 2017). Fotografia de Diego Baravelli.
F025	Calímaco inventa o capitel coríntio. “ <i>Parallèle de L’Architecture Antique et de la Moderne</i> ”, Roland Fréart de Chambray, 1650.	http://letteraturaartistica.blogspot.com.br (dezembro de 2017)
F026	Capitel coríntio segundo Claude Perrault. “ <i>Les Dix Livres d’Architecture de Vitruve</i> ”, ed. 1684.	http://letteraturaartistica.blogspot.com.br (dezembro de 2017)