



O LUGAR DA FRANÇA NA HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA NO SÉCULO XX

■ GÉRARD MONNIER

Tradução Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes

Sabemos qual era, no final do século passado, a posição dos arquitetos franceses no mundo. Poderosos pelo prestígio da famosa formação recebida na École des Beaux-Arts, ocupavam o primeiro lugar, enviavam projetos tanto a Bucareste como a Buenos Aires, sucediam-se nos *campi* da Nova Inglaterra para formar os arquitetos do

Novo Mundo, reconheciam-se nos arranha-céus de Le Baron-Jenney, que era um deles, pois tinha estudado em Paris. O que aconteceu depois? Podemos nos interrogar, neste final de século, sobre esta questão de identidade relativa: qual foi o papel da França na transformação da arquitetura no mundo após 1900?

O papel da França não se limita àquele de Le Corbusier. A tradição da "arte de construir" inspira a inovação tecnológica. A cultura de Jean Prouvé, aquela do homo faber, é entendida por diversos construtores, franceses e estrangeiros, de Peter Rice a Renzo Piano. Suas invenções tecnológicas, hoje em destaque, mostram os limites da doutrina pós-moderna. Desde a competição para o Centro Georges-Pompidou, em 1971, Paris retomou sua história de centro cultural cosmopolita. Interpretação moderna da vocação "republicana" da arquitetura européia, as obras públicas, com seus grandes espaços livres e seus potentes equipamentos de transporte, são símbolos brilhantes de uma confiança política na cidade.

A maior parte das obras gerais que tratam da história da arquitetura moderna incluem vários edifícios notáveis na França e, sobretudo, em Paris, antes de 1940; entre as grandes personalidades que o historiador da arquitetura coloca, em geral, em primeiro plano, impõe-se a de Le Corbusier (um francês de origem suíça), que está, para a maioria dos autores, na linha de frente dos arquitetos-heróis. Assim, no índice da obra de Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, o número de menções coloca claramente Paris na frente das cidades incluídas por seus edifícios citados no texto.¹ Para os arquitetos, Le Corbusier é de longe o mais mencionado. Nesta lista, poucas cidades francesas acompanham Paris (e sua periferia); e, ainda assim, são consideradas por causa de Le Corbusier. Do mesmo modo, poucos arquitetos franceses do século XX acompanham o herói.

Não discutiremos aqui essa seleção que consagra, na realidade, o papel mundial de Le Corbusier, colocado à frente, primeiro, por ele próprio e, em seguida, por autores mais sensíveis aos efeitos da mediatização repetitiva que à problemática histórica. Será necessário precisar por que razões

■ Doutor em História da Arte Contemporânea,
professor do Instituto de Arte da
Universidade de Sorbonne

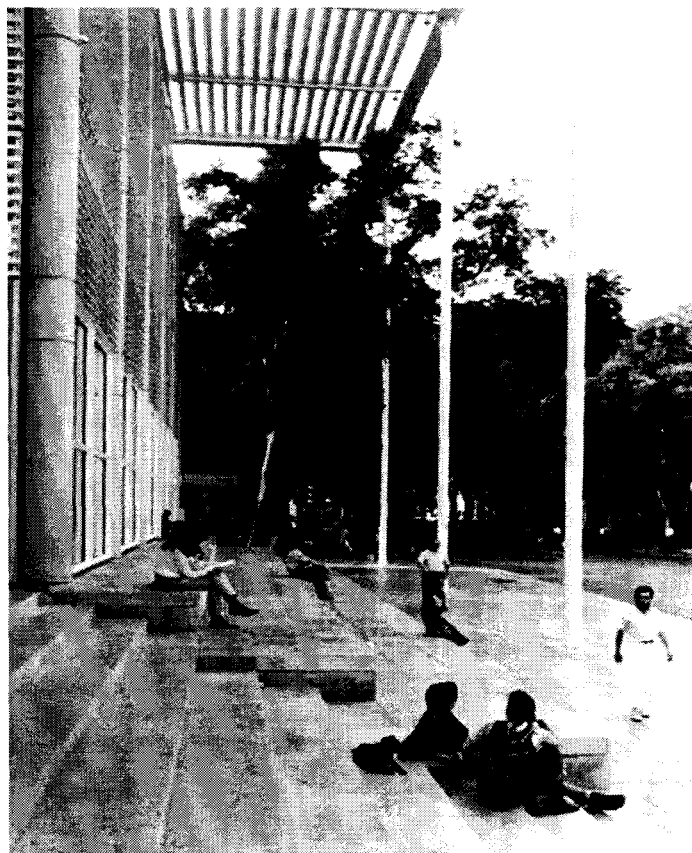
justifica-se hoje essa proeminência. Por outro lado, basta destacar a ausência quase completa, na obra de Frampton, das realizações ocorridas na França, nos últimos 40 anos, para se admitir o envelhecimento dessas constatações. Elas estão ultrapassadas hoje pelo vigor da arquitetura recente na França, o que terá que se levar em conta aqui.

Mas devemos nos fechar em um inventário de homens e de obras? Podemos nos limitar a um catálogo? Essas referências teriam todas seu peso se se tratasse de apresentá-las numa exposição; mas aqui nosso ponto de vista, que é o de uma problemática moderna no campo da história da arquitetura, justifica destacar a produção dos problemas e das respostas, em que os homens são os atores, e os edifícios, os resultados. E as questões que um tal balanço coloca tornam-se então: qual é o lugar da França na transformação das problemáticas da arquitetura após 1900? Qual é o seu lugar na elaboração das doutrinas e das referências formuladas para suceder ao academicismo internacional? Qual é o seu lugar na transformação cultural da arquitetura que, no mundo inteiro, passou de uma categoria do sistema de belas-artes a uma posição nova, que resulta, ao mesmo tempo, de uma pressão social e econômica e dos critérios do planejamento territorial e urbano?

OS SINAIS DA MODERNIDADE: A ARQUITETURA DAS MANSÕES (1920-1930)

A primeira constatação é a de uma posição particular da França no quadro das condições da demanda social. Enquanto a renovação da arquitetura é estimulada, no início do século XX, na Europa do Norte, pela questão social e política da habitação de massa, o mesmo não aconteceu na França, onde a questão da habitação social não é objeto de uma arquitetura experimental antes de 1930. É a arquitetura da “*villa*” (ou da residência unifamiliar) que é, de fato, na França, o setor onde os arquitetos independentes da ala do ensino acadêmico encontram, de 1890 a 1940, uma atividade profissional gratificante, capaz de produzir um sucesso real no reconhecimento pela elite.

Todos os outros setores da demanda são mantidos, nesse período, de uma maneira mais ou menos completa, pelos arquitetos afinados com o funcionamento cultural e social de uma elite formada pela École des Beaux-Arts. Daí a intensa concentração, no estudo e na construção da moradia das elites culturais parisienses (os ofícios da moda, da edição, das artes e dos espetáculos são sobre-representados no inventário das encomendas), dos arquitetos inovadores, experimentais, mais ou menos autodidatas, muitas vezes vindos dos ofícios da decoração. Le Corbusier, mas também André Lurçat, Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Eileen Gray,



“Midioteca” Le carré d’Art (Nîmes)

etc., passam, entre 1920 e 1940, por esse estágio, que condiciona seu reconhecimento social e cultural no campo da vanguarda artística, num procedimento que faz da edição, dos intelectuais e dos críticos, os atores de uma via paralela à dos da vertente Beaux-Arts, e independente desta.

A energia despendida pelos inovadores (e seus aliados) para ocupar o território das revistas (ilustradas) e o da edição dos livros é notável: tudo se passa como se o essencial das capacidades da edição fosse mobilizado pelos arquitetos de vanguarda para difundir suas realizações, seus projetos e suas idéias, diante de uma população de arquitetos acadêmicos, tornada estéril na produção de textos. Os resultados estão, evidentemente, nessa arquitetura de mansões elegantes, em que as imagens fotográficas insólitas se impõem entre 1925 e o início dos anos 30, como manifestos de uma arquitetura radical. Esse radicalismo conta menos pelo seu funcionalismo real do que por esta afirmação aparente de uma modernidade “maquinista”, na qual os critérios do luxo estão claramente deslocados; esses critérios vão da exibição da qualidade/raridade dos materiais à invenção de uma nova tipologia.

Imposição de figuras arquiteturais inéditas (pilotis, teto-terraço, etc.) e organização dos espaços internos prestam-

se a uma experiência estética da arquitetura, nova na medida em que ela não depende mais das regras da crítica especializada clássica (em que o rigor abstrato tornara-se, há muito tempo, incompreensível para os profanos) e porque ela está sintonizada com as transformações das artes visuais (pintura abstrata, fotografia e cinema). É inegável que o que faz a força dessas realizações, intensamente difundidas pela fotografia, é a incorporação nelas dos sinais da modernidade cultural. Oferece-se aí, de fato, a assimilação das formas e das cores provenientes da vanguarda pictórica dos artistas do grupo de Stijl e também a visão dos espaços desejáveis definidos pelo novo modo de vida e portadores dos novos prazeres: o esporte, a exposição ao sol e ao ar livre. Daí a sedução das imagens fotográficas da Villa Savoye.

Mas o que dá força às mais conhecidas manifestações francesas da modernidade é também o que limita o seu alcance: nenhuma realização na arquitetura de habitação social na França nos anos 1920 alcança o *status* de obra de referência, enquanto que os modelos nesse setor encontram-se na Alemanha e na Holanda. E, nos debates internacionais sobre os princípios da arquitetura moderna, as justificativas que Le Corbusier coloca em primeiro plano estão marcadas e limitadas por um formalismo que o põe em posição difícil diante dos teóricos atentos a uma argumentação mais fundamental. Seja no âmbito dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs, ou naquele da controvérsia entre Le Corbusier e o tcheco Karel Täge, a discussão evidencia os limites de uma doutrina baseada na adoção de figuras de referência (os “cinco pontos da arquitetura moderna”, definidos em Stuttgart, em 1927).

O PRESTÍGIO INTERNACIONAL DE LE CORBUSIER

É justamente essa profunda atração da clientela pela modernidade dos signos do espaço doméstico que atrai a Paris um contingente significativo de jovens decoradores e arquitetos estrangeiros, de origem britânica (Eileen Gray), romena (Jean Badovici), polonesa (Jean Ginsberg e Bruno Elkouken), americana (Paul Nelson) ou russa (Berhold Lubetkin). Alguns arquitetos experientes, como o austríaco Adolf Loos e o holandês Bernard Bijvoet, contribuem temporariamente para imprimir uma realidade forte a esse cosmopolitismo dos arquitetos, na Paris dos anos 1920. Mas esse cosmopolitismo, vale destacar, permanecerá à margem dos fluxos maiores que associarão, nos anos 30, a Europa germânica e a Escandinávia aos Estados Unidos, com os resultados que conhecemos.

Desse ponto de vista, é necessário colocar em destaque o prestígio crescente que Le Corbusier exerce no mundo, quando ele atrai, para o seu famoso Ateliê 35, rue de Sèvres,

um contingente impressionante de jovens arquitetos vindos do mundo inteiro, para lutar contra o academicismo. A presença de contingentes nacionais depende, às vezes, das encomendas em andamento, como a dos suíços, que são candidatos na época do estudo para o Palais de la Société des Nations, em Genebra, ou dos brasileiros, após as viagens de Le Corbusier ao Rio. A presença na agência do japonês Kunio Mayekawa, entre 1928 e 1930, acarretará grandes conseqüências na cultura arquitetônica da geração seguinte no Japão, como, por exemplo, sobre seu aluno Kenzo Tange. Mas, se milhares de candidatos foram registrados, o número total de 200 estagiários, para o período de 1924 a 1965, não pode competir com a capacidade de uma instituição como a Bauhaus que, num determinado momento, reuniu um efetivo de alunos da mesma ordem, em torno de uma equipe de professores, arquitetos e artistas. Ainda aqui os bloqueios da instituição acadêmica francesa, que permanece decididamente distante, no entreguerras, das questões abordadas pelos modernos, desempenham seu papel negativo, isolando o mestre mais prestigioso e limitando seu desempenho ao de chefe de um ateliê prestigioso, mas isolado e fora de qualquer instituição. O sucesso importante, mas limitado em número, dessa pedagogia direta é completado pelo desenvolvimento da “pedagogia livresca”, da qual o instrumento é a edição da obra completa de Le Corbusier. Esses vários volumes, publicados e divulgados a partir de 1930, são, durante mais de 30 anos, o instrumento mais poderoso de formação de que dispõe Le Corbusier, tendo sido importante seu impacto. Mas a presença dessas obras nas escolas de arquitetura do mundo ocidental após 1945 não deve esconder o fato de que, na origem, esses livros apenas compensam a ausência de seu autor dos lugares onde se formam os arquitetos.

Após o término da Unidade de Habitação de Marseille, em 1952, a autoridade internacional da arquitetura de Le Corbusier entra numa segunda fase, em dois setores distintos, o dos espaços das habitações multifamiliares e o das formas expressivas do brutalismo.

O ESPAÇO DA HABITAÇÃO SOCIAL: DUPLEX E SEMIDUPLEX

Sabemos como, inspirado pelas pesquisas da agência oficial soviética Stroikom, pelos tipos K e F e pelo edifício Narkomfin, construído em Moscou em 1929-1930 (Ginzbourg e Milinis, arquitetos), Le Corbusier incorpora o tema do duplex aos seus estudos de habitação multifamiliar publicados na “Ville Radieuse”. Será necessário esperar a realização concreta da Unidade de Habitação de Marseille para que esta intervenção sobre os níveis do espaço da casa torne-se um tema para a produção internacional. Menos onerosa do que a disposição do apartamento duplex, a tipologia do

semiduplex foi desenvolvida por um “próximo” de Le Corbusier, Georges Candilis, num projeto de 1953 (com Shadrach Woods). A rua interna serve a cinco níveis de moradias, que integra *studios* e três peças de forma “transversal”. Outras interpretações dos espaços semiduplex são dadas pelos holandeses Van den Broek e Bakema, em Berlim (Interbau, em 1957), e, nos Países Baixos, em Kampen (por volta de 1965). As mais interessantes são realizadas na Suíça, em Fribourg, por Jean Pythoud (120 moradias, realizadas entre 1967 e 1972; arquiteto), em Arbon (1961-1962) e em Zurique-Seebach (1967-1972) por Georges-Pierre Dubois.²

Os recursos espaciais dessa tipologia são ricos em resultados para a disposição dos compartimentos, mas também na capacidade de produzir lugares adaptados à vida social dos habitantes. Eles contribuem, portanto, para determinar o valor de uso do imóvel coletivo, em linha direta com a generosidade do pensamento de Le Corbusier. Mas seus próprios desempenhos vão de encontro a essa fórmula: fruto de um procedimento que envolve muito o arquiteto na elaboração dos projetos, o sucesso internacional dessa tipologia, inegável após a exposição Interbau de Berlim, encontra seu limite nesse alto grau mesmo de aperfeiçoamento, que a desqualifica quando a industrialização da construção exige novos critérios de produtividade, projetos mais simples e repetitivos.

DO “VERNACULAR MODERNO” AO “BRUTALISMO”: A ESTÉTICA DOS ANOS 1960

Na Unidade de Habitação, a plástica das construções, as figuras arquiteturais, o tratamento das superfícies e a policromia surpreendem e abrem caminho para o que o crítico inglês Reyner Banham chamará mais tarde de *new brutalism*. Reunidos em Aix e em Marseille, em 1953, para o IX Congresso Internacional de Arquitetos Modernos (CIAM), arquitetos e críticos descobrem na realização da Unidade de Habitação as novas invenções poéticas e plásticas de Le Corbusier: o *brise-soleil*, as paredes de concreto bruto, as invenções esculturais das superestruturas do teto-terraço. Esses elementos, de aparência espessa e pesada, e que são, na realidade, massas imaginárias, subvertem o repertório das formas modernas: para o desenho das proporções, um sistema, o Modulor, renova a prática do desenho dos projetos e acrescenta, à comodidade do

procedimento, o mistério, esotérico mas lisonjeiro, dos números. Nessa segunda fase, as imagens da capela de Ronchamp (1950-1954), do monastério de la Tourette (1957-1960) e dos palácios de Chandigarh (1952-1964), no Pendjab, propõem uma estética poderosa e dinâmica, que tem o charme da espontaneidade e que se substitui à rigidez do estilo internacional. Na época da independência das antigas colônias, essa nova modernidade, tecnologicamente modesta, tem, além disso, a vantagem de não exigir maior desempenho construtivo. Ela permanece, assim, fácil de construir pela mão-de-obra local, como mostra o belo filme que o cineasta suíço Alain Tanner realiza nos canteiros de Chandigarh. Para os países do Ocidente, o brutalismo corbusiano oferece recursos visuais ricos, que estão na origem de interpretações diversas, como as do Ateliê 5, na Suíça (conjunto de habitações Halen, em Berna, 1955-1961), do Ateliê de Montrouge (vila de férias em Cap-Camarat), de Kallmann, McKinnel e Knowles (prefeitura de Boston, Massachusetts).

Quando nos questionamos sobre as origens dessa transformação, constata-se que, na realidade, a nova atitude de Le Corbusier começou nos anos 30, quando ele descobre as arquiteturas “vernaculares” das casas tradicionais, no M’zab, na Argélia, e nas ilhas gregas do mar Egeu. As formas da alvenaria, tornadas aparentes, evoluem então nos seus projetos; dispositivos simples substituem o telhado-terraço, seja um arco fino “muito baixo” (casa de fim-de-semana, em Vaucresson, 1935, e casa Jaoul, em Neuilly, em 1954), seja o telhado com a cumeeira invertida (casa de férias em Mathes, 1935). Esta última fórmula é retomada após 1945 de forma sintomática: na Argélia (por Louis Miquel, para a casa Léonardon, em Rouiba), na Itália (por



Centro Universitário Jussieu, 1965-1971, Paris

Ignazio Gardella, para uma casa em Castana), na Suíça (por Jean Pythoud, para 12 casas individuais; por Baticoop-Courtepin, em Fribourg).

A escolha desse dispositivo é, ao mesmo tempo, uma resposta à economia da construção, pela técnica comprovada de uma cumeeira coberta com materiais tradicionais, e também uma ruptura cultural, que recusa a figura convencional da cumeeira “*en bâtière*”. Essa cumeeira invertida é típica da contribuição de Le Corbusier para a definição de uma nova arquitetura nacional, moderna e realista. Contribuição à arquitetura minimalista, atualizada pelos contatos dos jovens arquitetos ingleses, como Peter e Alison Smithson, com os artistas do Independent Group, o brutalismo corbusiano é uma das fontes da cultura da arte pop. É também um exemplar afastamento, que estabelece suas distâncias com a sofisticação de uma arquitetura de nações ricas e traça uma via possível para o desenho arquitetônico nos países em desenvolvimento.

Após 1945, uma nova geração de jovens arquitetos é atraída por essa atualidade das grandes realizações de Le Corbusier e pelo papel que nela ocupa o ATBAT, uma agência de natureza nova que integra os parceiros para o estudo e a realização. Nada ilustra melhor o papel de novo espaço cosmopolita de Paris nos anos 1950 do que a chegada na agência da rue de Sèvres, em 1946, do grego Georges Candilis (nascido em 1903); em 1948, do americano Shadrach Woods (1923-1973) e, em 1953, do iugoslavo Alexis Josic. Todos os três se associaram, em seguida, para fundar uma agência que terá, nos anos 60, uma grande atividade (estudo de Toulouse-Le Mirail, 1961-1970) que será reconhecida em escala internacional.

ARQUITETURA E INOVAÇÕES CONSTRUTIVAS (1930-1960)

A explosão de uma arquitetura doméstica portadora de símbolos da modernidade não deve afastar outras manifestações, onde as novas problemáticas estão em curso. Nos países onde se concentra a herança dos pioneiros do racionalismo arquitetônico (Viollet-le-Duc, Choisy), dos inventores do concreto armado (Hennebique) e dos grandes construtores em ferro (Eiffel), a tradição de uma “arte de construir” inspira uma problemática de inovação tecnológica. Apesar da depressão geral, ela adquire uma grande importância, entre 1930 e 1960. Todo o setor da arquitetura das grandes construções abre-se, então, aos engenheiros do mundo inteiro, sob o efeito de uma transformação do pensamento construtivo. Nas pesquisas sobre as estruturas, particularmente em concreto armado, e ao lado do italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979), do espanhol Eduardo Torroja (1899-1961) e do americano Matthew Nowicki (1910-1950), as realizações francesas estão na vanguarda.

Os engenheiros Eugène Freyssinet (1879-1962) e Nicolas Esquillan (1902-1989) são os primeiros a aperfeiçoar e a utilizar o concreto armado pré-comprimido. Nicolas Esquillan, nas suas grandes obras do pós-guerra, aumenta os desempenhos da construção dos arcos sem ponto de apoio: o hangar duplo para aviões de Marseille-Marignane com portas de 100 metros de largura e, sobretudo, o imenso arco-coque auto-sustentável do CNIT, em Paris-La Défense (recorde mundial de tamanho, ainda mantido hoje; estudo a partir de 1951, realização em 1956-1958). Essa última obra, que é o resultado de uma competição em que o projeto de Esquillan foi preferido ao do engenheiro italiano Nervi, tem repercussão imediata no mundo. Particularmente na Itália, onde o Palácio das Exposições de Turim, edificado em 1961 em honra do centenário da unificação italiana, é construído com base nos projetos de Esquillan. Outras intervenções sobre os elementos finos e as parabólicas hiperbólicas devem-se a Bernard Laffaille (1900-1955), que estuda a igreja de Royan com o arquiteto Gillet (1951-1958). É importante destacar que vários engenheiros formados na Europa Oriental antes de 1940, sobretudo na Polônia (Stéphane du Château) ou na URSS (Bodiansky, 1894-1966), fixam-se na França nas atividades de construção, onde colaboram no estudo de construções evoluídas.³

Nessa abordagem tecnológica da arquitetura, as pesquisas sobre a interpretação da construção metálica são notáveis; elas mantêm viva uma tradição “mecanicista” e conservam aberta a questão da relação da arquitetura com a indústria moderna. A “casa de vidro”, construída para o doutor Dalsace por Chareau, é a versão artesanal dessa arquitetura do metal. Mais marcantes, as realizações demonstrativas dos anos 1930 são as de Henri Sauvage (lojas Decré, em Nantes, 1931, destruídas por bombardeio em 1943) e de Lods e de Beaudouin, arquitetos, associados a Jean Prouvé (Casa do Povo, em Clichy, 1938).

Jean Prouvé (1901-1984) faz a síntese empírica de uma cultura dos espaços da arquitetura minimalista, moderna e das condições concretas de uma produção no ateliê. Essa síntese, obtida pela prática de “fabricação”, mas cuja forma é sempre controlada pelo desenho, é reconhecida pelos arquitetos avançados. Após 1950, nos seus projetos e nas suas construções de casas individuais ou de espaços coletivos (estação termal em Evian, 1956), ele desenha o caminho de uma arquitetura moderna inseparável das condições industriais da produção.

O arquiteto Edouard Albert (1910-1968) é o especialista das estruturas repetitivas em tubo de aço, utilizadas para edifícios demonstrativos (torre de habitação, rue Croulebarbe, em Paris, 1959). Nos anos 1960, Jean Prouvé e Edouard Albert, pelo sucesso dos seus ensinamentos

(Prouvé, no Conservatoire des Arts et Métiers; Albert, na École des Beaux-Arts de Paris), obtêm uma audiência pública e internacional que as instituições francesas tardam a reconhecer. É necessário destacar aqui, mais do que a noção aproximativa de influência, o lugar que essa ou aquela personalidade ocupa numa rede internacional que relaciona os locais profissionais que, num determinado momento, contam ou que são capazes de atrair estudantes e alunos arquitetos.

Ao lado dessas pesquisas empíricas, os estudos sistemáticos produzem as “estruturas espaciais”: aquelas mantidas teóricas, de Robert Ricolais (1894-1977), que nos anos 1950 ensina na Universidade da Pensilvânia, e as que as desdobram em dispositivos concretos. Os trabalhos mais conhecidos na França são os de Stéphane du Château que, nos anos 1960, aprimora estruturas tubulares metálicas, ligadas por “nós”. Administrados por uma grande empresa, Péchiney, esses dispositivos são objeto de uma verdadeira produção industrial para a cobertura de espaços por superfícies triangulares, bem adaptadas aos programas da arquitetura coletiva. Os últimos trabalhos de Stéphane du Château são as salas de oração, no Irã (1992-1994).

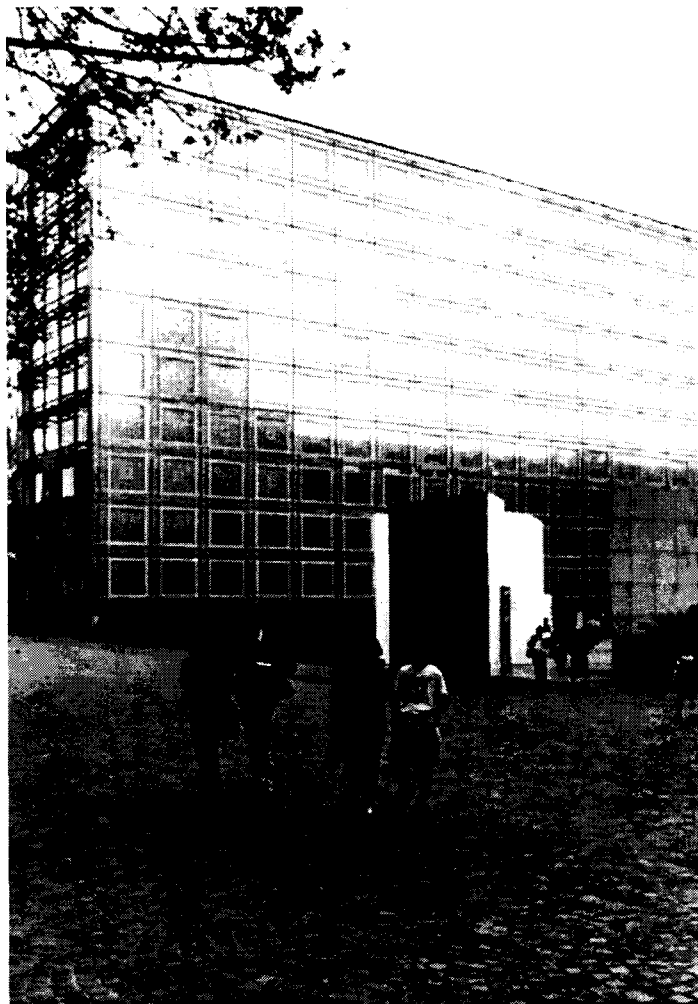
Nesse setor de uma arquitetura estrutural, tão coerente com a fase de crescimento econômico do pós-guerra e, em particular, com a vontade de modernização desmesurada das cidades, conduzida pelos tecnocratas durante a presidência de Georges Pompidou, essa problemática de uma arquitetura “para a indústria” cruza a política de intervenção do Estado na França. Assim, é criado, em 1971, um serviço, o Plan Construction, destinado a beneficiar as relações entre arquitetos (criadores) e empresários (construtores), para a implantação de procedimentos de construção industrial. Esse projeto de uma “arquitetura sistemática” é ilustrado pelo concurso para habitações em Evry, ganho pela agência dos arquitetos Andrault e Parat, com um projeto de “pirâmides”, amplamente explorado em numerosas variantes, por um poderoso organismo estatal de construção, a SCIC.

Essas pesquisas dos anos 60 têm conseqüências no espaço e no tempo. No espaço: essas estruturas são freqüentemente a base técnica dos grandes edifícios, as “megaestruturas” da arquitetura “proliferante” internacional pensada (ou sonhada, como pelo grupo Archigram) nos anos 1960: a Universidade Simon Frazer, em Vancouver (início em 1963, Arthur Erickson, arquiteto), o centro Georges Pompidou, em Paris (1971-1977, Richard Rogers e Renzo Piano, arquitetos), a Universidade de Lyon II, em Bron-Parilly (1970-1972, Dottelongue, arquiteto). No tempo: para a geração seguinte, elas oferecem, apesar da crise econômica mundial de 1973, uma base cultural internacional.

Assim é que, após 1980, será retomada a mensagem radical de Prouvé (em Paris) e de Makowski (em Londres) por uma nova geração de construtores, de Peter Rice a Renzo Piano, cujo procedimento “tecnológico” está hoje em primeiro plano.

UMA NOVA ARQUITETURA PÚBLICA (1977-1995)

A crise econômica e política que atinge as atividades de construção na França após 1975 é grave: de um lado, a crise do petróleo de 1973 interrompe a produção de habitações em massa; de outro, as novas orientações dadas ao desenvolvimento urbano pelo poder político, após a eleição de Valéry Giscard d’Estaing para a Presidência da República, limitam as orientações modernas, insistem sobre a habitação individual, discutem as grandes intervenções arquitetônicas, como indica a polêmica sobre a “poluição” da paisagem parisiense pelas torres de La Défense, que



Instituto do Mundo Árabe (I.M.A.), 1981-1988, Paris

são, de repente, questionadas por causa de sua altura. Em resumo, tudo está pronto para o sucesso da aplicação da doutrina pós-moderna: modéstia dos projetos, retorno a uma arquitetura em consonância com a cidade existente, com o passado, etc. Esse sucesso, isto é, a assimilação de uma doutrina anglo-saxônica, nascida e desenvolvida nos Estados Unidos, conduzida por um grupo de estetas belgas oriundos da Escola de La Cambre, permanece, na França, sumária e sem futuro, limitando-se, no essencial, às realizações “populistas”, para não dizer demagógicas, de Ricardo Boffil (centro da nova cidade de Saint-Quentin-en-Yvelines, perto de Versailles, e bairro Antigone, em Montpellier), ou de seus sucessores.

Na realidade, a evolução dos dados estruturais inicia mudanças profundas e duráveis. A renovação de uma geração de arquitetos ocorre com a partida da maior parte dos antigos. Após a ruína das instituições acadêmicas, que não resistiram à crise de 1968 e ao “pessimismo pedagógico” do ministro da Cultura, André Malraux, a formação dos arquitetos se distancia, após 1970, do sistema de Beaux-Arts.

Em 1971, a famosa competição para o Centre Georges-Pompidou demonstra que novos procedimentos, como o concurso sobre um programa detalhado, julgado por um júri internacional, são necessários para sair do conformismo da demanda do Estado, tradicionalmente direcionada, sem concurso, à elite acadêmica, antigos arquitetos detentores do Prêmio de Roma ou arquitetos de construções civis e de palácios nacionais (BCPN).

Ao final de uma abordagem pragmática, conduzida por equipes idênticas, durante o governo de dois presidentes da República sucessivos, Valéry Giscard d’Estaing e François Mitterrand, novos dispositivos vão responder à vontade deles de interferir diretamente sobre a produção arquitetônica oficial, proporcionando-lhes meios poderosos de intervenção. A votação de uma lei sobre a arquitetura, em 1977, e a criação de um sistema de relações públicas, de organismos coordenadores e de distinções oficiais tendem a transferir as práticas da arquitetura da esfera dos profissionais para o espaço da opinião pública, do esoterismo das escolhas de uma elite para um *star system* popular e apoiado pelas mídias.

Os concursos públicos tornam-se sistemáticos para toda demanda pública de arquitetura feita pelo Estado, pelas regiões, departamentos ou comunas; eles são organizados por um procedimento definido e regulamentado por uma missão interministerial, que prevê todas as modalidades de participação, de organização e de julgamento e, ainda, a remuneração dos concorrentes. As conseqüências são rápidas e importantes: a arquitetura pública reencontra sua identidade de produção simbólica. Iniciada por Valéry Giscard

d’Estaing com o começo de algumas grandes obras (Cité des Sciences et des Techniques, em Paris-La Villette, e Museu d’Orsay), essa política vai se desenvolver com grande amplitude com François Mitterrand, a partir de 1981, na série das “grandes obras” geridas diretamente pelo Ministério da Cultura. As reformas da organização dos poderes políticos, com a descentralização, amplia consideravelmente, após 1983, os efeitos dessa política do Estado, uma vez que os novos poderes atribuídos aos responsáveis políticos pelas regiões, departamentos e grandes cidades traduzem-se sempre por uma intensa demanda por edifícios públicos, mais ou menos inspirados nas obras do Estado.

Com a eleição do presidente François Mitterrand, em 1981, começa, assim, uma idade de ouro para a arquitetura pública. Seus efeitos, nacionais e internacionais, serão notáveis. Não somente François Mitterrand herda os dispositivos elaborados para a prática da arquitetura geral pelas encomendas públicas, mas, além disso, a nova conjuntura política permite um aumento importante no orçamento da Cultura.

As “grandes obras” são definidas pelos conselheiros do presidente da República, Paul Guimard, Roger Quilliot, Jack Lang e Robert Lion. Eles destacam os programas que são os instrumentos de conservação do patrimônio e da difusão da cultura. Essas escolhas são coerentes com a doutrina republicana, em vigor após 1880, e o ministério de Jules Ferry (1832-1893), e que dificuldades sucessivas tinham praticamente suspenso após 1914: as obras maiores são destinadas aos museus (o Louvre, o Museum d’Histoire Naturelle, o Musée du Conservatoire des Arts et Métiers), às bibliotecas (a Bibliothèque de France), ao Institut du Monde Arabe (IMA), à Opéra, à Cité de la Musique. Alguns outros sucedem aos primeiros (o novo Ministério das Finanças abriga serviços antes localizados no Louvre) ou completam conjuntos inacabados (Arco de Paris-La Défense).⁴

No resto do país, entre as numerosas iniciativas locais realizadas após 1983, algumas levam a realizações espetaculares: as “midiatecas”, em Nîmes (o Carré d’Art do arquiteto Norman Foster, 1984-1993), em Villeurbanne (arquiteto Mario Botta), em Evreux (arquitetos Chemetov e Huydobro); os museus, em Arles (Musée d’Archéologie, arquiteto Henri Ciriani), em Bordeaux (Centre d’Art Contemporain, arquitetos Valode e Pistre), em Péronne (Musée de la Grande Guerre, H. Ciriani); além-mar, na Nova Caledônia, o Centre Culturel Canaque construído por Renzo Piano (em andamento). Importantes prefeituras de departamento são construídas em Strasbourg (arquiteto Vasconi) e em Marseille (arquiteto William Alsop). Para as universidades e os liceus, edifícios bem cuidados distanciam-

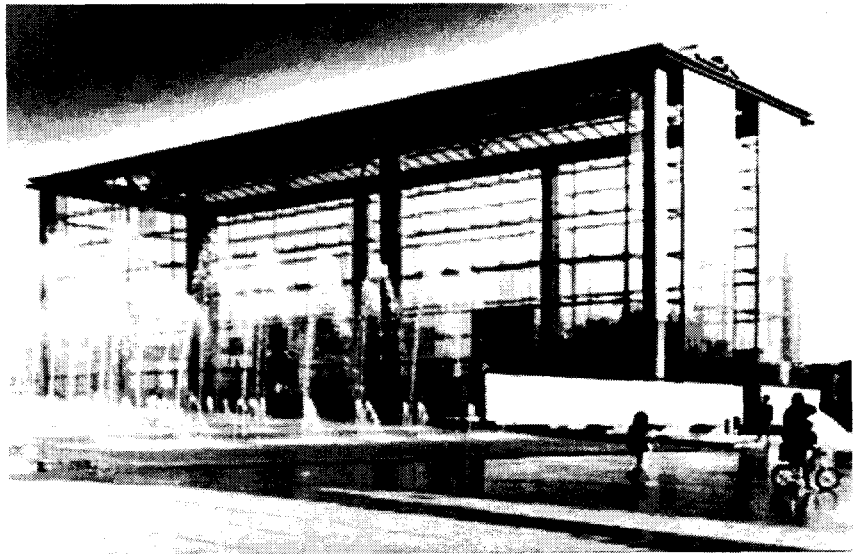
se da mediocridade que era sempre a regra: Liceu das Arènes, em Toulouse (Architecture Studio), e Liceu Fréjus (arquiteto Norman Foster).

OS RESULTADOS

Essa política de demanda pública acarretou interessantes efeitos induzidos: em vários serviços públicos, a “exemplaridade” da ação do Estado estimulou a renovação dos objetivos da construção, assim como a renovação dos interventores. Liberada, pelo concurso, das amarras tradicionais, a encomenda dá lugar a uma verdadeira pesquisa arquitetônica: nos hospitais públicos (em Paris, o Hôpital pour Enfants Robert-Debré, arquiteto Pierre Riboulet); nos transportes, com o planejamento de novas estações ferroviárias para o trem “a Très Grande Vitesse” (Estação TGV Eurailille, arquitetos Rem Koolhaas, Nouvel e Dutilleul; estação TGV de Lyon-Satolas, arquiteto Callatrava; estação de Roissy-TGV, arquitetos Paul Andreu e Dutilleul). Podemos, enfim, mencionar, *last but no least*, o novo lugar ocupado pela inovação arquitetônica nos setores mais ativos da economia industrial: para Renault, Thomson, L’Oréal, Schlumberger, Canal +, a construção de conjuntos arquitetônicos excepcionais contribuiu para a afirmação de sua identidade.

Vários resultados gerais devem ser destacados: o procedimento do concurso favoreceu o estudo preliminar mais apurado das necessidades, uma elaboração mais sistemática dos programas arquitetônicos, que tendem a tornar-se uma verdadeira disciplina, com suas técnicas e seus especialistas. A gestão mais rigorosa das demandas obriga a acabar com os bloqueios antigos: vários concursos implicam equipes nas quais arquitetos, escritórios de estudo, empresas e financiadores dividem a responsabilidade pelo projeto.

Um novo salto à frente das técnicas materiais foi favorecido pela vontade da “exemplaridade” das encomendas ou pela própria complexidade dos projetos (“nuvens” do Grande Arco). Nesse sentido, novas abordagens da construção foram conduzidas: “vidro estrutural”, do engenheiro Peter Rice, “viga-cabo” (em aço), construção metal-têxtil, “*verre-collé*” (VEC, de Saint-Gobain), material compósito cimento-vidro (CCV Betsinor). Vários arquitetos investiram muito nessa renovação tecnológica da arquitetura, ao ponto de vários dentre eles encontrarem nela uma imagem forte de arquitetos “neomodernos”: Renzo Piano e Bernard Plattner, Dominique Perrault, Valode e Pistre, entre outros.



Estufa, Parque André Citroën, 1990-1992, Paris

Esses resultados dizem respeito, em parte, ao meio arquitetônico internacional. Vimos que é importante o lugar destinado aos arquitetos estrangeiros nessas grandes obras da demanda pública, e ele tem efeitos maiores: o fim do isolamento dos arquitetos franceses, frente a frente com uma elite de arquitetos estrangeiros, o confronto das empresas com critérios e procedimentos diferentes.

A possibilidade para vários arquitetos estrangeiros de encontrar nos canteiros franceses as oportunidades ausentes lá fora, fixou na França, entre 1981 e 1995, uma parte da atualidade internacional da arquitetura. Desse ponto de vista, acolhendo ao mesmo tempo os arquitetos em voga, ingleses, austríacos, americanos, holandeses, espanhóis, dinamarqueses e italianos, etc., Paris renovou, com sua história de centro cultural cosmopolita moderno, uma tradição que remonta aos anos 1890-1925. E não negligenciemos o fato de que a explosão da atividade arquitetônica na França permite, há alguns anos, aos arquitetos franceses reconhecidos, estarem presentes nas grandes operações na Alemanha (Berlim) e no Japão (aeroporto de Kansai).

Nessa evolução rápida, os aspectos negativos não estiveram ausentes: o *star system* envolveu alguns arquitetos de uma aura tão forte, que ela parece ter suspenso o julgamento sobre a qualidade de suas obras; vários mestres-de-obra viram, sobretudo na demanda, uma exaltação do seu papel e de sua imagem. Em alguns casos, a “loucura de grandeza”, na sua forma onerosa da vontade de construir, levou mestres-de-obra a construir edifícios cujo custo de funcionamento não se relaciona com os orçamentos disponíveis. Na primavera de 1995, os pedidos de socorro multiplicam-se: um prefeito importante, nas Bouches-du-

Rhône, solicita ao Estado auxílio para o funcionamento dos museus recentemente construídos pelas cidades. Concluído há alguns meses, o American Center de Paris (arquiteto Frank O. Gehry) talvez seja vendido por não dispor de orçamento suficiente para funcionar. Enfim, os próprios arquitetos, após terem tão bem aproveitado dos novos dispositivos de encomenda, distanciam-se da prática dos concursos, objeto, recentemente, de críticas vigorosas.

É provável que isto seja o indício de que tal fase esteja terminando agora. As lições dessas críticas deverão ser tiradas, e é possível que a demanda social, deslocando-se, revele em breve outras necessidades, às quais a brilhante demanda de edifícios públicos importantes não podia responder. As periferias urbanas, com algumas poucas exceções interessantes (o bairro Ville Active, em Nîmes, arquiteto J. Nouvel, ou a zona comercial de Saint-Herblain), mantêm-se fora das intervenções recentes. A necessidade de integrar objetivos ecológicos ao desenvolvimento das cidades e, portanto, à arquitetura, impõe novas escolhas.

CONCLUSÃO

Questionar-se sobre as relações que as práticas da arquitetura na França mantêm com os meios internacionais da arquitetura leva a mostrar os dados históricos que alimentam a atividade arquitetônica. Esta é dependente das pressões da história geral da sociedade francesa, com, neste caso, uma distância de alguns anos, produzida pela inércia inerente à edificação e à produção da construção. Aqui, uma abordagem de longa duração é necessária. Após ter sido esse berço inegável da modernidade política no século XIX, a França teve, no século XX, que superar grandes dificuldades, que prejudicaram sua capacidade de dar à arquitetura uma atualidade política e cultural: entre 1939 e 1948, após o esgotamento de uma nação ensanguentada pela Grande Guerra, os poderes públicos são incapazes de dar uma expressão monumental à comemoração do sacrifício de seus soldados. A essa fase de depressão na vontade de uma arquitetura política corresponde uma audiência internacional residual, mantida tributária de antigos esquemas, ligados ao prestígio da École des Beaux-Arts. Mas o enfraquecimento tendencial dessa audiência é corrigido, entre 1920 e 1929, pela brilhante presença internacional de um homem, Le Corbusier, cuja capacidade de intervenção o leva ao primeiro plano, e pela encomenda de algumas dezenas de residências, mais ou menos luxuosas, que trazem os sinais dinâmicos da transformação dos critérios do valor arquitetônico. De 1939 aos anos 50, os anos da guerra e da reconstrução, que absorvem todas as forças, consagram o desaparecimento da antiga posição dominante, no momento em que outros centros, nos Estados Unidos, na



Estação do T.G.V. (trem de grande velocidade)

América Latina, na Europa do Norte, em particular na Dinamarca e na Finlândia, asseguram então a continuidade. E, a partir de 1950, se a situação francesa encontra algum brilho no estrangeiro, é somente na medida em que se manifestam na França soluções reais, inéditas, coerentes com os problemas novos que o desenvolvimento coloca no mundo aos arquitetos. Daí o esplendor pontual da plástica poética do brutalismo, do espaço da habitação coletiva, das inovações estruturais, etc., que são respostas adaptáveis a outros contextos. Tudo mais é, após 1970, o eco encontrado no mundo pelas manifestações arquitetônicas dessa retomada espetacular da sociedade francesa que Henri Mendras descreve em sua obra (Mendras, 1988).

Nas instituições renovadas, as práticas, consideradas exemplares, originadas da intervenção do Estado na demanda pública e estimuladas pela significativa entrada em cena de uma elite internacional de arquitetos, correspondem a uma redistribuição radicalmente nova das polaridades. A ação do Estado reúne decênios de indiferença à arquitetura, e o reconhecimento pelas elites do sentido político da arquitetura pública abre caminho à produção

simbólica da nova modernidade. Realizando, enfim, a ruptura com uma tradição da arquitetura mantida estreitamente “franco-francesa”, os concursos públicos colocam novamente a França em evidência nos movimentos de trocas internacionais e a fazem participar da atualidade da arquitetura, com as suas próprias experiências, entre as quais uma abordagem tecnológica brilhante.

Mas, por falta de outras instituições além do concurso, e que sejam permanentes, é possível que, com o tempo, essa nova posição na atualidade internacional seja frágil. Muito poucos mecanismos de difusão (publicações periódicas, produções de vídeos, etc.) acompanham a produção arquitetônica, além de observarmos outras deficiências, como a ausência de um verdadeiro questionamento dos conteúdos da formação dos arquitetos nessa fase. Há, talvez, aqui, um limite nos efeitos dessa conjuntura brilhante. Cabe ainda mencionar que essa arquitetura simbólica teve o seu papel para “virar a página”, após um longo período de realizações medíocres: um dos resultados mais certos é a reconciliação da sociedade francesa com a arquitetura do seu tempo. Que essa mensagem possa também ser compreendida lá fora.

AS INSTITUIÇÕES DE ARQUITETURA NA FRANÇA APÓS 1968

- 1969 - Georges Pompidou, presidente da República
- 1970 - Supressão do concurso para o Prêmio de Roma
Criação das Unidades Pedagógicas de Arquitetura
- 1971 - Início do Plan Construction (Paul Delouvrier e Robert Lion)
Destruição dos Halles de Baltard
Concurso internacional para o Centro Beaubourg
Edição francesa de Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture (De l'ambigüité en architecture)*
- 1973 - Reforma da Engenharia e da Arquitetura (lei de 28 de fevereiro de 1973)
Lei sobre “O Urbanismo Comercial” (Lei Royer, 27 de dezembro de 1973)
- 1974 - Valéry Giscard d'Estaing, presidente da República
Crise do petróleo
- 1975 - Criação do Grande Prêmio Nacional de Arquitetura
Campanha de proteção das obras arquitetônicas do século XX
- 1977 - Lei da Arquitetura (3 de janeiro de 1977)
Criação dos Conselhos de Arquitetura, Urbanismo e Meio Ambiente (CAUE, nos departamentos), do Instituto Francês de Arquitetura (IFA), em Paris
- 1979 - Criação da Missão Interministerial para a Qualidade

das Construções Públicas (MIQCP)
Campanha do Ministério do Meio Ambiente: “Mil dias para a arquitetura”

- 1980 - Exposição “Saber-fazer a cidade, saber-viver a cidade”, Bial de Paris
- 1981 - François Mitterrand, presidente da República
Definição das grandes obras pelos conselheiros do presidente da República (Paul Guimard, Roger Quillot, Jack Lang, Robert Lion)
Destruição das “torres” (Villeurbanne, Venissieux)
Exposição “Arquiteturas na França. Modernidade-pós-modernidade”, IFA, Paris
- 1982 - Exposição “A modernidade, um projeto inacabado”, Festival de Outono de Paris
Exposição “A modernidade ou o espírito do tempo”, Bial de Paris
Início das “grandes obras”
- 1983 - Lei de descentralização e seus efeitos sobre a demanda pública das regiões, dos departamentos e das cidades
Criação das Zonas de Proteção do Patrimônio Arquitetônico e Urbano (ZPPAU)
Criação das Comissões Regionais do Patrimônio Histórico, Arqueológico e Etnológico (CORPHAE) (decreto de 15 de novembro de 1984)
- 1988 - Lei sobre a “Maîtrise d'Ouvrage Publique” (13 de julho de 1988)
- 1990 - Cerca de 2.000 concursos de arquitetura pública no ano

Notas

¹Ou seja: Paris, 48 menções; Chicago, 28; Nova York, 24; Berlim, 23. Utilizamos aqui a edição francesa da obra de Frampton, publicada pelo editor Philippe Sers, em Paris, em 1986.

²Seguimos aqui as indicações reunidas por Christoph Allenspach, na sua contribuição ao catálogo da exposição *Economie des moyens: Jean Pythoud architecte*, Fri-Art, Centre d'Art Contemporain, Fribourg, 1995, pp.64-85.

³No âmbito (quadro) da formação doutoral da Universidade de Paris I, vários estudos abordam atualmente essa história “tecnológica” da arquitetura recente: Cláudia Estrella Porto estudou Stéphane Du Château na sua tese de doutorado, 1993, e Nicolas Nogue analisa a obra de Bernard Laffaille (1900-1955) (tese em andamento).

⁴Ver sobre essa questão o dossiê preparado por Annick Domenech (1992).

Referências Bibliográficas

- DOMENECH, Annick. *Les grands travaux à Paris*. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1992.
- MENDRAS, Henri. *La Seconde Révolution française (1964-1985)*. Paris: Gallimard, 1988.