

Arquitetura francesa em dois tempos

Otília Arantes

Arquitetura francesa em dois tempos

1988 e 2014

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arantes, Otília Beatriz Fiori, 1940-

Arquitetura francesa em dois tempos [livro eletrônico] / Otília Beatriz Fiori Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2022.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-51304-2

1. Arquitetura francesa – Séc. XX. 2. Arquitetura francesa – Séc. XXI. 3. Arquitetura – Filosofia. 4. Arquitetura e sociedade. I. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. II. Título. III. Série.

CDD 720.944

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500513042>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicados originalmente em:

“Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, revista *Novos Estudos*, CEBRAP, nº 22, outubro de 1988, pp. 102-134. Republicado em Otília B. F. Arantes, *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 157-214.

“Que fim levou a arquitetura francesa?” é inédito.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES





Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Máriode Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otília e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

11 **Nota explicativa**

Primeiro tempo

15 **Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg**

Segundo tempo

91 **Que fim levou a arquitetura francesa?**

Nota explicativa

Pouco mais de 25 anos separam os dois ensaios que compõem este volume. O primeiro foi redigido e publicado em 1988. O segundo, embora escrito em 2014, permanecia inédito. Reunidos agora na intenção de um balanço, pretendem sobretudo dar conta das transformações da arquitetura na França através de dois momentos, embora de grande animação, extremamente diferentes. Ou seja, que vão do rescaldo de 1968, do qual o Beaubourg (1976) é a expressão mais acabada, quando o Estado elege a cultura como política oficial — os grandes (e vistosos) equipamentos culturais (em especial os Grandes Projetos da Era Mitterand), acompanhados de seu contraponto complementar de valorização patrimonial e de uma arquitetura “modesta” e contextual—, a um novo surto no qual a França, e sobretudo Paris e seu entorno, cedem à corrida global pelos ativos imobiliários, de alto bordo, disputados pelas construtoras e os escritórios de ponta, que passaram, ao menos desde a virada de século, a dar as cartas (mesmo quando subsidiadas pelo Estado). Momento este em que a convergência entre cultura e mundo dos negócios (já presente obviamente na primeira fase — “a cultura é o nosso petróleo”, dizia o Ministro Jacques Lang) cede de vez às estritas imposições desse último e, neste vale tudo, novas frentes vão obrigatoriamente se abrindo, os inúmeros centros culturais sendo substituídos paulatinamente por butiques (mesmo quando butiques museus), prédios corporativos, edifícios públicos (ou

que por natureza deveriam sê-lo), vinícolas, shoppings ou equipamentos esportivos. Nestes novos projetos, como dizia com pertinência François Chaslin, “as equipes são impressionantes; os aspectos financeiros, fundamentais, e as questões arquitetônicas relativamente secundárias”. Onda global, sem dúvida, mas em que a França, de sua posição de inegável vanguarda, ao menos em relação à grande virada cultural do último quarto do século XX, passa à de mera caudatária. Este duplo balanço, o primeiro elaborado às vésperas do bicentenário da Revolução Francesa e no auge do mandato de Mitterrand, o segundo, ao se encerrar o ciclo conservador com Sarkozy na presidência, serve também de pretexto para ilustrar os caminhos e descaminhos da arquitetura mundial em meio século: dos grandes ideais (e projetos) aos grandes negócios — quando ela passa a obedecer antes de tudo aos imperativos do mercado, patinando nos excessos da irrelevância estética (apesar das extravagâncias formais). O percurso desses textos vai assim do Beaubourg à Fundação Vuitton e suas variantes mais prosaicas.

PRIMEIRO TEMPO



Rogers e Piano, Beaubourg, 1977

Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg*

Geração Beaubourg, frente e verso

Desde a construção e o surpreendente êxito de público e crítica do Beaubourg, a França vem se empenhando em reassumir o lugar de Capital Internacional da Cultura. Em todo o século, os investimentos na área nunca foram tão vultosos. Simples ampliação — apenas mais aparatosa do que de hábito — do setor de serviços numa sociedade afluyente? De qualquer modo não é usual esta subversão de prioridades num Estado capitalista, sobretudo num momento de crise generalizada. Trata-se, seguramente, de uma reorganização do capitalismo em outras bases, sobre as quais ainda pouco se sabe, e de cuja estratégia talvez faça parte uma tal reconversão.

Não é de hoje que o Centro Pompidou subiu à cabeça dos dirigentes franceses, mas se deve sobretudo à administração socialista, que chegou ao poder em 1981, a clara intenção de levar às últimas consequências as implicações daquele achado. Mal empossado, Mitterrand anunciou um pacote de grandes obras orçado em 3 bilhões de dólares (cifra hoje inteiramente ultrapassada), mais outro tanto destinado à Exposição Universal planejada para

* Texto publicado originalmente na revista *Novos Estudos CEBRAP*, N° 22, outubro de 1988, pp. 102-134. Republicado em Otilia B. F. Arantes, *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, EDUSP, 1993, pp. 157-214.

abrigar as comemorações do bicentenário da Revolução Francesa. Este último “Grand Projet” resistiu algum tempo mas finalmente foi cancelado. Ficaram de pé: o término das obras do Museu d’Orsay (inaugurado em dezembro de 86) e das edificações do Parque de La Villette; o arco-monumento da Tête de La Défense; a Ópera da Bastille, a transferência do Ministério das Finanças para o Quai de Bercy; o Instituto do Mundo Árabe (IMA), às margens do Sena (inaugurado no ano passado); a reconstrução do Teatro do Leste Parisiense; uma monumental sala de rock em Bagnolet (provisoriamente suspensa); o *aménagement* da Montagne Ste. Geneviève e, finalmente, a mais grandiosa e polêmica, o Grand Louvre e sua Pirâmide. Para um governo social-democrata chamado expressamente a relançar um debilitado Estado-Previdência, cuja desmontagem, como se sabe, principiara nos últimos anos do governo Giscard, não se poderia imaginar programa mais descabido. Além do mais, para ficar no âmbito mais específico de nossas questões, a construção e recuperação de equipamentos sociais de porte médio, acrescidas dos problemas habitacionais e urbanos mais prementes, entregues a si mesmos, continuavam caminhando a passos lentos, como nas administrações anteriores.

Conforme a circunstância, a fala oficial tem se justificado pela combinação de três registros: um *pompier*, outro cínico e um terceiro invocando o Espírito do Tempo. O primeiro atende ao gosto nacional pelo gesto eloquente, sem o qual não se é estadista. Com ele voltou à cena todo o repertório da *grandeur*. O realismo vinha a seguir: a Cultura é o nosso petróleo e como tal deve ser encarada — isto é, como um fato econômico, na verdade, um grande negócio. Toma-se ao pé da letra a expressão curiosamente anacrônica de *Affaires Culturelles*, e assim por diante.

Quem o diz sem subterfúgios é o chefe de gabinete do antigo ministro Jack Lang, responsável pelos Grandes Projetos. Cifras na mão, contabilidade altamente favorável, vai alinhando iniciativas de sucesso¹.



I. M. Pei, Pirâmide do Grand Louvre, 1989

Por exemplo: sendo intensa, como se sabe, a demanda cultural hoje, sobretudo por parte da população jovem, nada mais indicado para dar-lhe satisfação, como tem sido feito, do que os ateliês de arte, ciência e tecnologia funcionando junto aos museus, sem falar no mais importante, a Disneyworld à francesa, instalado no Parque de La Villette — ciência e artes ao alcance da mão, inclusive na acepção manipulatória do termo; some-se a isso o incremento evidente do turismo, as romarias ao Beaubourg e aos museus d’Orsay e Picasso, ao IMA e agora ao recém-inaugurado acesso do Grand Louvre etc. Outro exemplo: o Ministério da Cultura tem promovido concursos

1. Cf. Jacques Renard, *L’Élan Culturel*, Paris: PUF, 1987.

duplamente “competitivos”, como o do mobiliário de escritório, em 1982, cujos laureados receberam o oxigênio indispensável das encomendas públicas, mas no intuito de introduzir no mercado internacional o design francês. Nesta linha, modernizou-se o Museu de Artes Decorativas e criou-se o Museu da Publicidade. Esta, “situada na encruzilhada da economia e da cultura”², é a pedra angular da nova estratégia de “abertura para o mundo” da economia francesa; sendo, de resto, um ramo promissor da arte de vanguarda, dará emprego e porá na vitrine os melhores profissionais do país. Deu-se portanto uma divisão muito bem calculada, onde todos saem lucrando, daquilo que os administradores e sociólogos costumam chamar de “campo alargado da cultura”: coube ao Estado a administração direta dos santuários da Cultura, e ao setor privado da indústria cultural a produção de bens e serviços na escala crescente da nova demanda. A mesma tecnologia de frente é empregada para realçar o Patrimônio e o grande arquipélago Pop da cultura de massa. Tudo em sintonia com o Espírito do Tempo, que parece caminhar na direção de uma reconciliação entre a cultura (outrora antagônica) e a sociedade, e que, portanto, exige a “criação de lugares em que a sociedade urbana invente a cultura”³. Voltando ao *pompier*, o socialismo da era Mitterrand declara-se então a “fundação da civilização para a cidade”⁴. A tecla do lu-

2. Definição do porta-voz oficial, Jacques Renard, lastimando que a França seja um dos países industrializados em que os investimentos publicitários são os mais baixos (0,75% do PNB e 32º em plano mundial); *op. cit.*, pp. 53-54.

3. É ainda Jacques Renard quem associa, passando da justificativa orçamentária para o plano das ambições culturais; *op. cit.*, p. 88.

4. Definição de socialismo dada por Mitterrand, em sua primeira entrevista à televisão na qualidade de Presidente da República — segundo depoimento de François Chaslin in *Le Paris de François Mitterrand*, Paris: Gallimard, 1985 (folio actuel), p. 21.

gar público é hoje ponto de honra da administração francesa da cultura, aliás uma das mais modernas e eficientes do mundo. No que a fala oficial parece afinada com o discurso intelectual predominante. Voltaremos ao assunto.

Em consequência, reina hoje em dia na França uma grande animação no campo da arquitetura. É verdade que nem tudo se deve à iniciativa do Estado e ao clima dos grandes concursos internacionais, que trouxeram para o país o que havia de melhor no ramo. É tal a força com que os Grandes Projetos surgem no entorno (como dizem os arquitetos), que acabam provocando uma recuperação e reconstrução das áreas próximas. Mas quando se faz assim Paris inteira mudar de roupa em público, a própria arquitetura torna-se fatalmente a principal atração. Continua-se por certo visitando um centro cultural por amor à arte, mas também, e cada vez mais, pela arquitetura que a conserva. A rigor tem sido ela a ponta mais saliente da alta cultura administrada. Vai-se ao Beaubourg — onde tudo começou — pela tecnologia de frente duplamente exposta na sua carcaça; vai-se ao IMA pela sofisticadíssima cortina de aço cujo mecanismo funciona acionado pelas variações da luz solar; vai-se à pirâmide do Grand Louvre pela mais leve estrutura de alumínio do mundo, revestida pelo vidro mais translúcido que jamais se produziu — grande feito da indústria francesa; no Parque de La Villette, procura-se a maior e melhor desenhada geodésica do mundo; no Orsay, a mais imponente cenografia museográfica etc.



Feinsilber, Cidade das Ciências e da Tecnologia e Geodésica,
Parque de la Villette, 1984-85

Assim sendo, não foi certamente por acaso que Mitterrand deixou-se travestir de (grande) arquiteto — “em qualquer cidade sinto-me imperador ou arquiteto”. Tudo se passa como se a arquitetura comandasse o *redressement* da nação. E pelo menos nesta condição que integra o rol das grandes frases presidenciais em que se vai moldando a nova imagem da *grandeur*: “não pode haver uma grande política para a França sem uma grande arquitetura”⁵. Também não foi por acaso que o ministro Jack Lang encarregou o tipo anfíbio Philippe Starck — entre o arquiteto e o designer além de principal exportador do *styling* francês — de imaginar os novos aposentos presidenciais. Enfim, do planejamento da imagem presidencial ao que se vende como design nas grandes lojas de departamento, tudo atesta a transformação da arquitetura no

5. *Ibid.*

mais recente *article* de Paris. Hoje em dia, anotam, entre tantos autores, Félix Torres, Michel Crépu, Denis Langlart⁶, comprovando a ascensão de uma outra figura do arquiteto; do look ao *design*, passando pelo loft, o léxico da arquitetura encontra-se um pouco por toda a parte, a ponto de esse novo personagem confundir-se com o que hoje todos — como os próprios autores citados há pouco — acreditam ser o *homo postmodernus*. Entendamos, o tipo ideal de tudo o que aspira refletir — das ideias à disposição dos objetos num ambiente qualquer — a condição contemporânea.

Voltando a Paris, veremos que tudo ali foi pensado na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta. A cidade brilha sob os efeitos de som e luz como um imenso shopping-center da cultura superior, agora ao alcance de todos na forma fantasmagórica da imagem publicitária. Um pouco sem fôlego, Lévi-Strauss lastima que no Museu d'Orsay não haja mais uma relação de intimidade com as obras. Nem poderia ser de outra maneira, o resfriamento é proposital. Aliás, inelutável: por mais perverso que seja tal distanciamento — sobretudo quando se pensa nas esperanças que nele depositaram Benjamin e Brecht — nem por isso ainda tem cabimento suspirar pelo retorno da relação de recolhimento próprio à arte aurática. O mal-estar de Lévi-Strauss, no entanto, não procede apenas de seu (bom) gosto notoriamente conservador, deriva de uma espécie de dualidade mal resolvida.

6. Cf. Félix Torres, *Déjà Vu — Post et Néo-Modernisme: Le Retour du Passé*, Paris: Ramsay, 1986 (Rebours), especialmente cap. I, tanto sobre o fato de a arquitetura estar na moda, quanto sobre as questões ligadas ao estilo neopariense de preservação urbana que nos ocuparão longamente a seguir. Cf. Michel Crépu, Denis Langlart e Agnes Vince, editorial da revista *Esprit* — «Réveil de l'Architecture» — dezembro de 1985. pp. 1-5.

De fato, tudo começou no Beaubourg, “metáfora de toda política cultural francesa”⁷, mas sobretudo experimento crucial para a arquitetura contemporânea. Como se sabe, contrariando frontalmente o museu templo-da-cultura, Rogers e Piano projetaram um edifício desenhado de tal forma que despertasse a curiosidade do público para o que se passa dentro dele. Ocorre que não se passa nada, salvo o que se passa em qualquer museu, quase nada. Ou melhor, o seu recheio é convencional mas apresentado na forma de um chamariz publicitário cujo resultado anti-aurático é devastador. No fundo, um museu que soube multiplicar o “efeito televisão”. A impressão animadora à vista das pequenas multidões de usuários que se divertem com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco: a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido. A cultura do recolhimento administrada como um descartável: assim vai o Beaubourg, oscilando entre o “patrimônio” embalsamado e a embalagem de desenho *high tech*. Essa a dualidade de origem mencionada acima e que atravessa o atual “*élan cultural*” celebrado não só pelos grandes funcionários do regime⁸.

7. Como o caracteriza Pascal Ory, in *L'Entre-deux-Mai, Histoire Culturelle de La France*, Mai 1968 — Maio 1981, Paris : Seuil, 1983, p. 76.

8. Cf. Otilia B.F. Arantes, “Arquitetura Simulada”, conferência pronunciada na FUNARTE, em outubro de 1987, incluída na coletânea *O olhar*, Companhia das Letras e, posteriormente, em *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, cit., pp. 17-71. Reproduzida neste site (*Arquitetura simulada, dois ensaios*).



Rogers e Piano, Beaubourg, 1977

Nem tudo é bazar ou circo. A vontade oficial de ressuscitar a capital mundial da Cultura tem pelo menos a seu favor a opinião de alguns arquitetos independentes, e de renome, como é o caso de Vittorio Gregotti que, em editorial da revista *Casabella* de março de 1983, chegou a declarar que naquele momento se voltavam para a França todas as atenções do mundo da arquitetura. Segundo ele, não havia mais dúvida de que a França passara a ser “o país mais ativo da Europa no âmbito do debate e das possibilidades de realizações arquitetônicas”. Pouco importava se a nova popularidade da arquitetura se devesse em boa parte — como foi lembrado acima — ao equívoco recorrente de encará-la como um gênero déco ou coisa que o valha, o fato é que entrara em cena “um novo interesse pelo projeto enquanto tomada de posição inteligível e comunicável com os meios específicos da arquitetura”.

Passava-lhe portanto Gregotti um atestado de maioridade intelectual. Uma reviravolta notável se pensarmos no marasmo anterior, na triste figura do arquiteto durante a “idade da feiura”, como denominou Françoise Choay os 25 anos de arquitetura francesa que vão do pós-guerra ao fim do período pompidouniano. Está claro que uma tal situação de marginalidade condenou o arquiteto francês — dividido entre Beaux-Arts e Ponts et Chaussées — ora ao mofo pré-moderno da sublimação artística da atividade projetual, ora à sua redução a um problema técnico de construção. Mas se agora ela volta à cena de forma tão espetacular (chegando a merecer um número especial da revista *Esprit*, sem contar as inúmeras edições das revistas especializadas do mundo inteiro), o despertar atual não é tão recente, nem só se fez pela mão do Estado, ou resultou dessa maratona de concursos. Tem também a ver com um movimento concomitante dos próprios arquitetos que desde os anos 60 vêm reformulando o ensino da arquitetura e batalhando por uma alteração dos hábitos e legislações responsáveis pelos horrores perpetrados em Paris em nome de uma pretensa modernização. Beaubourg deu-lhes razão, apesar de sua estranheza na paisagem parisiense. Um despertar que trouxe à tona, simultaneamente, o outro lado da arquitetura francesa, um *retorno à cidade* mais ou menos contemporâneo, e não por simples coincidência, como se vê, do início da era Beaubourg.

Analisando em artigo do ano passado os sucessivos planos de *aménagement* do 14^{ème} Arrondissement — mais precisamente, a pequena e turbulenta história do ZAC (Zone d’Action Concertée) de Guillemot-Vercingetorix —, Thomas Mathews concluía pela constatação de que nos dias de hoje “Paris se contenta com pequenos

gestos e pequenos ganhos”⁹. À primeira vista não poderia ser maior o disparate. Estão aí os Grandes Projetos que, entre outras coisas, cuidam de elevar Paris à condição de centro mundial da arquitetura de alta tecnologia. Assim, muito pelo contrário, a capital parece viver de grandes gestos de altíssimos custos (apesar da sempre alardeada rentabilidade de tais investimentos). É que o assunto de Mathews é justamente a outra face dessa novíssima arquitetura francesa: a da renovação urbana e edilícia de Paris. De fato, há mais de uma década a antiga capital do século XIX é um imenso canteiro de obras, mas nem todas são do mesmo porte e natureza. Há cem anos Paris também mudava, porém mais depressa que o coração de um mortal (como no famoso verso de Baudelaire), e quem lhe percorresse as ruas tinha encontro marcado com o *spleen*. Pelo contrário — e quem diz é um dos mais importantes arquitetos franceses do momento, Christian de Portzamparc —, passear atualmente por Paris tornou-se uma “lição de relativismo e modéstia”¹⁰. O que é fato, e um problema a mais a resolver, pois a fala oficial, referida há pouco, e os gestos administrativos que a acompanham também alegam estar cuidando de promover “um reencontro no coração da cidade” (é o chefe de gabinete quem o diz e não Giedion) entre a paisagem urbana em transformação e as aspirações do cidadão.

9. In *Progressive Architecture* (sobre Paris), julho de 1987, p. 93.

10. Depoimento in *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 253, outubro de 1987, p. 9.



Portzamparc, Edifício residencial, 14ème (ZAV vercingetorix), 1984-1986

Podemos datar à vontade — são meras indicações —, pois em última análise se trata, evidentemente, da lenta formação entrecruzada de uma nova sensibilidade não só projetual, mas também estética, política etc. Seja como for, costuma-se associar tal mudança, por exemplo, às limitações impostas pelo POS (Plan d'Occupation des Sols) de 1977, sancionando de vez o repúdio geral ao calamitoso divórcio com a cidade, encarnado pelo modernismo à francesa do antigo Plano Diretor (PUD), de 1961. Malgrado a força da opinião em contrário, não são poucos os que veem nisso uma seqüela da herança conservadora dos anos Giscard, que de fato envolvia uma política contextualista e de preservação. Aliás vai um pouco nessa direção o artigo citado de Mathews, cujo raciocínio continha, com efeito, uma restrição: por enquanto Paris se atém aos pequenos gestos, enquanto faltar fôlego, coragem ou talento para arcar com o peso de uma nova visão — até lá contentemo-nos com pouco. Mas o intuito de voltar a multiplicar

por Paris as intervenções drásticas recomendadas pelos pioneiros do Movimento Moderno sempre esbarrará na lembrança ainda fresca dos desastres dos tempos de De Gaulle e Pompidou, sem dúvida muito mais irreparáveis do que os efeitos de uma arquitetura contida.

Esse outro lado da arquitetura francesa pós-Beaubourg não se prende apenas a tais circunstâncias. A própria política urbana do governo, bem mais tímida e menos empenhada, favoreceu-o, mas foram menos as diretrizes do POS, do que a nova mentalidade dos arquitetos mais jovens — moldada por anos de luta, inclusive com a ordem (dos arquitetos) ossificada, e amparada pela criação de uma instituição mais arejada como o IFA (Institut Français d'Architecture) —, uma mentalidade voltada para o respeito às características da cidade, nelas incluídos até mesmo os “muros” haussmannianos, que está na origem dessa outra arquitetura. É bem verdade que uma tal atitude, por vezes um pouco generosa demais, incentivou uma arquitetura um tanto acanhada, ou mesmo um certo *argot* na base de estereótipos neoclássicos colhidos na arquitetura média francesa. Na maior parte dos casos, entretanto, essa lição de modéstia — da qual o principal teórico talvez tenha sido, como veremos, Bernard Huet, sobretudo no período em que dirigiu a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (no início dos anos 70) — foi sob vários aspectos produtiva. Bastaria lembrar, entre tantos exemplos (que mais adiante analisaremos), o empenho de grandes arquitetos estrangeiros, convidados pelas administrações parisienses, em ajustar-se às exigências do meio: Kenzo Tange, na Praça de Itália; Vandenhove, na *butte* Montmartre; ou mesmo Aldo Rossi, no conjunto habitacional que acaba de projetar para La Villette, nos arredores da capital. Enfim, essa nova produção inscreveu-se

no conjunto parisiense de tal forma respeitosa do entorno que — ressaltadas as diferenças — chegou a constituir hoje, se não uma tendência ou uma escola em sentido estrito, pelo menos um “estilo” que os críticos não hesitam em chamar “neoparisiense”.



Jean-Claude Bernard, Quartier de l'Horloge, 1970-1979
 Area inteiramente reconstruída no entorno do Beaubourg

Como ficou sugerido, esses dois lados da arquitetura francesa contemporânea por certo se comunicam, quando mais não seja por se tratar de ramificações aparentemente divergentes do mesmo tronco projetual, cuja raiz é o Beaubourg. Para saber um pouco o que de fato se passa com a cultura arquitetônica pós-Beaubourg — como é o nosso propósito —, não se pode deixar de considerar o contraponto entre aquelas duas metades, a começar pela presença, nos dois campos, de alguns arquitetos proje-

tando, sem descontinuidade, obras que à primeira vista nada têm em comum, ou ainda pela própria maneira dos Grandes Projetos arrastarem consigo o entorno, mesmo que por deslocamentos mínimos e transformações discretas. Para não falarmos ainda, completando o arco, na por vezes desconcertante convergência ideológica de grandes gestos arquitetônicos e contexto reabilitado.

Estado em pane, arquitetura em alta

Emblemático em todos os sentidos, podemos tomar o Grand Louvre — recém-inaugurado — como um resumo a ser interpretado desse conjunto realmente impressionante de grandes projetos arquitetônicos. A controvérsia já principia pela escolha do responsável pela profanação: realmente, num país de forte tradição chauvinista, encomendar um projeto a um chinês radicado nos Estados Unidos — mais uma das tantas obras entregues a um estrangeiro, e ainda por cima sem concurso — é quase uma provocação. Mas é preciso não esquecer, como lembrou um arquiteto italiano, que Paris é um Grande Museu e os franceses, colecionadores fanáticos: assim como têm guardada a Gioconda no interior do Louvre, estão tratando de acumular a céu aberto, num cenário urbano que se procura reabilitar e valorizar em todas as frentes, algumas das obras mais representativas da sociedade ocidental neste fim de século. Nem todas evidentemente são obras-primas, mas no geral dão bem uma ideia do que é a arquitetura hoje. Se para os grandes concursos promovidos pelo Estado nem sempre ocorreram os grandes nomes da arquitetura internacional, muitos deles vieram, sem

dúvida atraídos por esse campo aberto para a arquitetura numa escala inigualada no mundo todo, pelo menos em termos de projetos significativos, a convite das administrações locais. Para se ter uma ideia: além dos já citados — Tange, Vandenhove, Rossi —, Botta foi convocado por Chambéry e Norman Foster, por Nîmes (para ficar apenas em alguns dos mais conhecidos). Entretanto, é preciso salientar que boa parte da arquitetura recente de projeção internacional, também por sua qualidade, se deve a arquitetos franceses, entre os quais hoje há nomes que se incluem entre os melhores do mundo, como Portzamparc e Jean Nouvel — aliás, responsáveis por alguns dos mais bem-sucedidos Grandes Projetos de Mitterrand, o primeiro, com a Cidade da Música de La Villette, o segundo, com o extraordinário IMA, a penúltima grande obra concluída pelo atual governo.

A construção do Grand Louvre, apesar da inauguração de sua entrada principal, ainda está a meio caminho para que se possa fazer uma avaliação completa. Além disso, a complexidade que tem de resolver no plano dos programas funcional e simbólico torna o projeto ainda mais vulnerável, pois não se trata apenas de averiguar se as soluções arquitetônicas foram as mais felizes daqueles dois pontos de vista, mas até onde um tal programa se sustenta como motivação de uma iniciativa arquitetônica desse porte.

Norman Evenson dizia que para compreender Brasília era necessário contemplá-la (sic) mais em termos de simbolismo do que de utilidade. Talvez seja essa a atitude mais indicada diante do Grand Louvre. Impossível abordá-lo sem levar em conta o significado que está assumindo aos olhos dos franceses e o fato de que a questão da concepção do museu enquanto tal a bem dizer não figura entre as pre-

ocupações prioritárias, mesmo dos especialistas. Situada no meio da *cour* retangular, alinha-se (apenas levemente deslocada no intuito de centralizá-la) ao obelisco e à sucessão de arcos que vão do Carroussel à Tête de la Défense; a famigerada Pirâmide de vidro está assim implantada no coração de Paris, sobre o eixo monumental principal que o atravessa, possivelmente no intuito de lembrar às gerações vindouras a passagem de Mitterrand e seus amigos socialistas pelo poder. Ao menos é por esse prisma que ela está sendo vista e se polemiza a respeito. “Pirâmide do Faraó”, “Tesouro de Tonton Kamon”, “Mausoléu de Mitterrand’ e por aí vai, seu prestígio varia com os altos e baixos do governo; por exemplo, sua cotação subiu quando a popularidade de Mitterrand voltou a somar pontos positivos graças à habilidade com que vinha até então conduzindo a “coabitação”. Não deve ser de exclusiva responsabilidade do arquiteto Ieoh Ming Pei esta solução significativamente simbólica, tanto pela sua forma quanto pela sua inscrição estratégica na paisagem parisiense. Se o projeto merece e pede uma abordagem arquitetônica — como de resto pretendo também adotar —, o fato ainda está muito quente e próximo para fazê-la sobrepujar a controvérsia política que gerou e acirrou, a ponto de os partidários de Giscard terem ameaçado destruí-la caso retornassem ao poder. Além disso, não é possível nem desejável dissociar aqui conflito político e projeto arquitetônico, pois não se trata de uma construção qualquer implantada não importa onde, mas de um edifício que propositalmente mobiliza um sem-número de referências históricas e locais, e que se insere no entorno na condição superlativa de marco, forçando a sua entrada na História (com maiúscula...). Um monumento, em suma, e como tal suscetível de decifração simbólica, no caso, de leitura imediata e inquestionável.



O velho e o novo Louvre

Pei assegura não ter titubeado quanto à forma. “Depois de ter variado mentalmente toda uma gama de soluções de definição muito simples (cubos, cones, domos esféricas), eu me fixei sem hesitação sobre a pirâmide, fina e estável, corretamente proporcionada, não esmagando a arquitetura do Louvre, mas aí elevando sua ponta, evidente e pura, sem estilo, impecavelmente geométrica”¹¹. Aliás a proposta formulada por ele é a da pirâmide de proporções mais perfeitas, de $51^{\circ}52''$ de inclinação, um pouco menos alta e construída segundo a proporção do número de ouro entre a meia base e a vertical — são as proporções das pirâmides de Queóps e Quefrén em Giseh. De acordo ainda com as informações de François Chaslin, atual editor de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o presidente-arquiteto e equipe queriam uma pirâmide mais alta, mesmo assim Pei não abriu mão da maior pureza geométrica de sua proposta, mantendo além do mais a exigência de criar um ponto de equilíbrio estável, por sua base maior, que

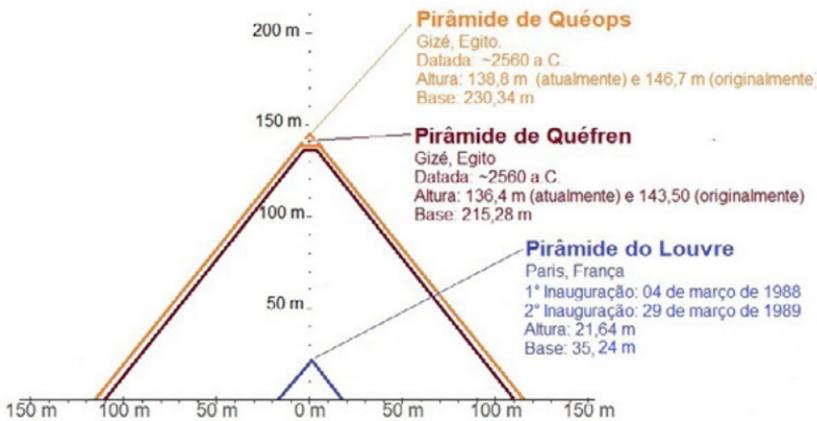
11. Apud Chaslin, *op. cit.*, p. 121.

estabelecesse uma certa organização dos prédios de estilos variados que passaram a fazer parte do Louvre, agora acrescido do Ministério das Finanças. Situada em meio às duas alas que em consequência se formaram, enquadrando a Cour Napoléon, de estilo Segundo Império, a pirâmide de certo modo neutraliza os excessos, pela extrema simplicidade, equilíbrio e relativa discrição, através de uma construção leve, transparente, evitando sobressair, mesmo pela altura, em relação ao velho Louvre. Não caberia acrescentar mais uma ala a este edifício múltiplo, cujas partes foram agregadas ao longo de cinco séculos. Pei decidiu-se, enfim, por uma forma desligada do conjunto, mas que, no entanto, ao mesmo tempo refletisse o céu parisiense e deixasse entrever os demais prédios. Seus vidros translúcidos — dos quais foi eliminada ao máximo a coloração esverdeada, própria dos vidros dessa espessura — e *jets d'eau* se encarregaram, por seu lado, de criar um jogo multifacetado de transparência e reflexos, Como um fenômeno natural em meio ao peso da história? E no entanto se trata da forma mais racional e da mais sofisticada tecnologia — como é o caso, por exemplo, de toda a malha estrutural de sustentação sobre a qual os vidros estão colados, de uma complexidade extraordinária para um mínimo de percepção visual. Um “monumento invisível”, insiste Pei, que não esconde a pretensão de ter trabalhado exclusivamente com a luz e o espaço. Curiosa fórmula para quem propõe uma solução subterrânea, da qual excedesse apenas, como um marco — tão leve quanto um conceito — o volume da entrada, agora única e centralizada, ao contrário do velho Louvre, concentrando todos os serviços de atendimento aos visitantes. Reproduzindo esta mesma forma de pirâmide, em escala bastante reduzida, nas laterais e, invertida, no estacionamento, bem ao centro da

Cour du Carroussel, Pei pretende inundar este subsolo de luz. Esta luminosidade extraordinária também é efeito do novo tipo de concreto que utilizou, extremamente liso, polido como um laqueado, cor de marfim — em oposição à grande abóbada de vidro, tudo aqui parece sólido, à maneira de fundações, que de fato não o são. E para que esse muro liso como uma pedra de talhe não seja prejudicado, toda a aparelhagem — luminárias, televisores etc. — é quase invisível, embutida no concreto. O Grand Louvre terá uma área total de 55.000 m² — 20.000 resultantes das novas construções, destinados a serviços de toda espécie, mais um salão de exposições: as coleções do museu continuarão nas 260 salas atuais acrescidas das que forem liberadas pela administração e restauro (transferidos para o subsolo) e pelo Ministério das Finanças, que se muda para o prédio projetado por Chemetov, no Quai de Bercy.

Sem dúvida, como anuncia o governo, será o maior museu do mundo, porem, antes de tudo isso estar pronto, repito, é muito difícil julgar o conjunto enquanto museu em funcionamento. É inevitável que as avaliações técnicas cedam o passo a um debate centrado apenas no significado e propriedade da pirâmide. Defendendo-se da acusação de que teria construído um cenotáfio ou um mausoléu, Pei costuma rebatê-la lembrando que sua referência não é apenas a pirâmide egípcia e que, além do mais, não foram os egípcios os seus inventores. Enquanto aquela é de pedra, opaca e pesada, destinada a esconder os mortos, a que projetou é leve e transparente, por assim dizer levando luz aos visitantes, pois o museu deve ser o contrário da tumba sombria que quase sempre foi para a obra de arte. Em suma, nas palavras dele, “esta pirâmide é uma pura forma geométrica, uma forma cristalina, uma forma natural no nosso universo. Em chinês, esta forma significa

o “pagode de ouro”. É uma forma clássica”¹². É muito provável, contudo, que o arquiteto não tenha permanecido insensível à egiptomania do século XIX, especialmente da época das grandes conquistas napoleônicas, levando em conta também o fato de que uma das coleções mais ricas do atual Louvre — e introdução obrigatória ao museu para quem entrasse pela porta central — é justamente a da arte egípcia.



As proporções da Pirâmide do Louvre comparadas às de Quéops e Quéfren em Giseh, Egito (Guia do Louvre)

Mas, não resta dúvida, é sobretudo a linguagem geométrica dos grandes projetos Iluministas — que de resto aspiravam também alcançar a imutabilidade hierática das grandes massas arquitetônicas egípcias —, retomada por Le Corbusier e pelos teóricos do *Esprit Nouveau*, que devemos evocar. Por exemplo, não deve ter sido sem importância a lembrança da grande esfera, com sua geometria pura, projetada por Boullé para figurar junto à “collonade” do périplo de Perrault, no Louvre; ou o fato de

12. Depoimento a Chantal Béret, in *Art Press*, 97, novembro de 85, p. 26.

Corbusier recapitular as formas puras que atravessam a história de toda grande arquitetura a partir da pirâmide. Completando as ressonâncias analógicas do projeto (na linguagem de Aldo Rossi), a pirâmide de Pei não é a única a recapitular a história da arquitetura e da cultura francesas e faz pendant à outra forma pura que se ergue no extremo oposto do eixo monumental: o enorme arco da Tête de La Défense, projetado pelo dinamarquês Spretkelsen — um cubo vasado, ainda não concluído, mas que acabava de vencer o concurso quando Pei precisou escolher o seu partido arquitetônico para o Grand Louvre. Lembro que ele próprio havia projetado, ainda nos tempos de Gaulle, uma grande pirâmide para este mesmo local. Como agora, o argumento consistia em criar uma forma estável, um ponto sólido de equilíbrio em meio ao caos de La Défense. De um marco ao outro foi alterada, em todos os sentidos, a grandeur, invariavelmente perseguida pela retórica política das classes dirigentes francesas: a primeira pirâmide, um V gigantesco de 60 e 80 andares e mais de 200 m de altura, constituía uma imensa megaestrutura concebida à imagem e semelhança do triunfalismo do poder gaullista, enquanto a segunda, como também o cubo invisível de Spretkelsen, modulando em outra direção o gesto largo, se apresenta como forma-símbolo da comunicação social numa nova ordem¹³.

13. O programa original, proposto pelo governo Mitterrand para o arco de La Défense, que já passara anteriormente por várias fases — programas e projetos —, implicava a transferência para lá da UNESCO; posteriormente, dados os protestos deste organismo, pensou-se numa Casa da Comunicação, logo substituída pelo Ministério do Urbanismo, Habitação e Meio Ambiente. Hoje, transformada em prédio de escritórios, deverá abrigar no alto um Centro Internacional da Comunicação. Sobre as vicissitudes deste Arco, bem como sobre as histórias de bastidores de todos os Grande Projetos, veja-se Chaslin op. cit.

Os socialistas de Mitterrand não terão sido os primeiros, nem serão os últimos, a procurar deixar gravada na pedra a marca de sua passagem pelo poder. Mas não se trata mais de um novo Versailles ou de simples palácios, em geral nem mesmo são prédios administrativos — há ainda aí alguma coisa dos antigos sonhos coletivos, alguma sobra doutrinária, como víamos, ao empenhar essa vontade de monumentalizar-se na criação ou reabilitação de lugares públicos (ainda que para efeito de exibição de prosperidade econômica e de pujança cultural). Tratar-se-ia de uma restauração à contracorrente do espaço coletivo que a evolução do capitalismo vem asfixiando, com muita competência, na invenção de sucedâneos.

Ideologia à parte, é como se estivéssemos assistindo ao ressurgimento dos ideais do Movimento Moderno. Com uma diferença: os arquitetos modernistas estavam empenhados sobretudo numa reorganização do espaço habitado (programa em cujo mérito não entrarei aqui), Mitterrand e sua equipe de arquitetos e assessores culturais — possivelmente mimetizando os construtivistas russos depois da Revolução — parecem mais preocupados em simbolizar essa (proclamada) nova ordem, através de monumentos (embora nem todos o sejam *stricto sensu*)¹⁴, que ao mesmo tempo são espaços coletivos destinados às mais variadas performances

14. Examinando a estratégia de “redinamização” da arquitetura francesa e de “rentabilização” da cultura, através de tais iniciativas, Cecília Rodrigues dos Santos e Margareth da Silva Pereira, em “Paris está em obras”, Projeto 82, novembro de 85, procuram evitar o termo “monumento” para os Grandes Projetos (também pouco usado no discurso oficial), isto devido à complexidade do conceito, e por não estarem possivelmente, os prédios em questão, investidos dos valores sociais que dão fundamento à “monumentalidade” do monumento. Mesmo reconhecendo o interesse da distinção, tomo aqui o termo sem fazer ainda a separação entre as intenções de realizar obras de conteúdo social forte e a existência, de fato, de tais conteúdos — é óbvio que se trata, antes de tudo, de uma retórica monumental.

culturais. Seja como for, uma coisa parece certa: como os primeiros modernistas, a intelligentsia Mitterrand parece por vezes alimentar ainda a ilusão de que uma nova ordem social é indissociável, quando não depende, da arquitetura. Mas agora está ocorrendo menos uma reorganização funcional do que uma simbolização do novo espaço — formas puras transformadas em monumento. Deu-se mais ou menos o seguinte: esgotada a crença na sua eficácia real, a Arquitetura Moderna passou a sobreviver da reiteração de algumas formas privilegiadas que testemunhassem os ideais que ela não soube ou não pôde realizar. Só que agora essas formas que perderam a sua função são tomadas ao pé da letra, daí a sua pureza monumental: além do cubo de La Défense e da pirâmide do Louvre, a esfera da Géode (que Giscard teria preferido incorporar ao paralelepípedo imenso de Fainsilber na Villette), ou o cilindro da Ópera da Bastille (embora disfarçado pelos inúmeros volumes que o envolvem). *Pureza formal e racionalidade social parecem voltar a se dar as mãos, porém no plano exclusivo da representação.*

Representações em grande parte alimentadas pela mediação do Estado, que, na França, como estamos vendo, parece disposto a “se arriscar” (a expressão é de Gregotti) no debate cultural-arquitetônico, retomando uma grande tradição esquecida. (Mediação turbulenta desde a ascensão de Chirac como primeiro-ministro, em 86, que alterou parte dos projetos de Mitterrand, em nome de uma política “politicienne”: o projeto da Ópera da Bastille foi bem reduzido em suas dimensões, suprimindo-se exatamente os ateliês experimentais; o Arco de La Défense deixou de ser construído para abrigar uma Casa da Comunicação, ou mesmo os Ministérios de Urbanismo e Habitação, e do Meio Ambiente, para se transformar em mais um prédio de escritórios; a sala de espetáculos de Bagnolet foi, ao menos provisoriamente,

cancelada; todas as obras, retardadas.) Não há dúvida de que tal tradição interrompida já havia sido retomada, porém na forma do mais calamitoso desastre, quando na era De Gaulle-Pompidou atacou-se o problema da “modernização” de Paris a golpes de grua e buldôzer. O caminho de Mitterrand, embora muito diverso, não é menos problemático.



Sprekelsen, Arco da Défense, 1989



Carl Ott, Ópera da Bastille, 1989

Apresentando uma coletânea intitulada *Arquitetura como Símbolo do Poder*, Xavier Sust transcreve a opinião de Gio Ponti a respeito da Arquitetura Moderna (formula-da logo depois da guerra e dos compromissos que na Itália ela manteve com o poder fascista, tentando seguramente inocentá-la ao exaltar sua pureza original), quando diz que a alteração que se deu com o seu advento foi tão profunda que a arquitetura não mais se prestaria ao “servilismo cortesão”. Em outros tempos, era áulica por vocação: nas mansões senhoriais, nos templos, pirâmides, arcos, circos, torres etc., comemorava o triunfo de um poder perpetuado em monumentos. Ao passo que a nova arquitetura — continua — é uma arte cada vez mais autônoma, obedecendo a exigências profissionais e dotada de juízos próprios decorrentes da funcionalidade dos edifícios. Isso não é inteiramente falso mas, como assinala Sust, não se trata de uma vitória da arquitetura enquanto tal, pois se prende ao desinteresse progressivo do poder: à medida que a sociedade e o Estado se modernizavam, o poder político, para se afirmar e proclamar, confiava mais na força da mídia do que na impressão de grandeza provocada por construções sublimes. Portanto, seria menos uma questão de Arquitetura Moderna do que de Estado Moderno¹⁵.

Se isso é verdade, como entender esse renascimento do interesse do Estado pela Arquitetura, como estamos assistindo na França, principalmente por parte do último governo? Anacronismo? Sim e não. Nada mais distante do comunismo soviético, de ontem e de hoje, do que a social-democracia francesa, no entanto, a alusão que faz há pouco ao modernismo russo tem a sua razão de ser. E,

15. *La Architectura como Símbolo de Poder*, edição a cargo de Xavier Sust, Barcelona: Tusquets ed., 1983 (*Cuadernos Infimos* 64), cf. “Prólogo”, pp. 7-11.

justamente, quanto maior o abismo entre o programa político de reformas (ou revolução) e sua realização efetiva, maior o espaço para a diversão retórico-monumental. Os símbolos tematizados pela arquitetura iluminista a que me referi anteriormente seriam assim paradigmas projetuais devidamente filtrados pelos modelos da arquitetura que foi tomando corpo depois da Revolução Russa, com seus monumentos suprematistas rarefeitos, abstratos — igualmente compostos de massas volumétricas em parte inspiradas nas formas puras dos arquitetos da Ilustração, embora construídas com os materiais modernos, tais como o ferro e o vidro. Do mesmo modo que o Museu da Revolução (Prousnikov), o primeiro projeto para o Palácio do Trabalho (Golosov) ou o Instituto Lenin (Leonidov) nos remetem diretamente a Ledoux e Boullé, reminiscências e citações são retomadas na França de hoje — a Ópera da Bastille, de Carlos Ott, por exemplo, não obstante a alteração de escala, por assim dizer comenta o projeto dos irmãos Vesnin para o concurso do Teatro de Charkov, em 1930a tanto quanto as Folies, de Bernard Tshumi no La Villette, se inspiraram nas “Cento e Uma Ficções Arquitetônicas” de Chernikhov. Mas o que mais interessa aqui é o retorno do uso celebrativo das formas puras como se apresentavam no ideário ilustrado, combinado agora à modernidade industrial. Reativar os ideais republicanos igualitários desgastados pela rotina política parece, no entanto, obrigar a uma ampliação da *grandeur* do gesto, até mesmo na demonstração quase exibicionista dos avanços tecnológicos aos quais deveriam estar associados.

Monumentalidade modernista? É certo que a arquitetura do chamado Movimento Moderno jamais se pretendeu monumental na acepção corrente do termo, no

sentido de criação de formas excepcionais com conteúdo simbólico forte, em geral de cunho político, principalmente na sua representação mais trivial de superdimensionamento. Não obstante, a que aspirava tal Movimento senão transformar-se no grande símbolo do Progresso e da Modernidade, juntamente com as promessas de emancipação que um e outro carregavam? A própria cidade moderna enquanto tal foi pensada como um grande monumento. Basta lembrar os planos urbanísticos de Le Corbusier, ou mesmo suas críticas às cidades americanas, como a Manhattan, por exemplo, onde esteve em 36 e ficou escandalizado por encontrar prédios demasiadamente pequenos, chegando a propor a substituição deles por torres e grandes unidades de habitação. A Megalópole é o maior monumento símbolo da modernidade e, se não foi inventada pelos arquitetos modernos, foi ao menos celebrada por uma parte deles, que por certo queriam-na organizada, pôr nos trilhos o caos de seu crescimento espontâneo, como uma grande obra arquitetônica a traduzir os altos feitos da ciência e da técnica. Na visão urbana de Corbusier, um eixo monumental era imprescindível. Von Moos recorda que suas propostas urbanísticas sempre estiveram carregadas de simbolismo moral, estético e funcional, retomando o urbanismo clássico (à maneira de Haussmann), combinado às exigências de velocidade — da cidade para 3 milhões de habitantes, de 1922, a Chandigahr, trinta anos mais tarde¹⁶. Grandes prédios associados a grandes espaços — as praças francesas ampliadas. Em Chandigahr, Corbusier criou um desses grandes espaços no “coração da cidade” — “funcionalmente inutilizável,

16. Cf. Von Moos, “La Política de la Mano Abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigahr”, in *Sust*, op. cit., pp. 115-170.

dramaticamente desmesurado (540 m de largura)”, como observou Moos. Um espaço imaginado, numa visão característica do pensamento utópico de Corbusier, como um lugar de encontro na medida das massas! Isso não é tudo. Corbusier também construiu e sonhou com grandes edifícios monumentais — por exemplo, o da Liga das Nações, em Genebra (ele acabou não ganhando o concurso). Não se tratava apenas, no caso — ressalva Moos —, de derrotar a arquitetura acadêmica, mas de construir o primeiro parlamento mundial. “O palácio dos Soviets (1931) teria sido, em muitos aspectos, para a União Soviética, o que o Capitólio de Chandigahr é para a Índia: um símbolo grandiloquente da consolidação de uma nova ordem política, orientada para a tecnologia. Eis a raiz dessa grandiosa sequência de palácios para o Estado, nunca realizados, como há de julgar-se o Capitólio de Chandigahr, uma sequência que teve seu clímax de ambição política nos projetos de Corbusier para uma “Capital do Mundo”, sede das Nações Unidas (1946), que havia de construir-se em algum lugar dos Estados Unidos.¹⁷

O mesmo Von Moos, que acabo de citar, reconhece que Le Corbusier de certa maneira sempre viveu a reboque do Estado Moderno. Nos anos 20 ainda confiava no arrojo empresarial da grande burguesia, como atestam o Plan Voisin e a Maison Citroën, mas, depois da grande crise de 29, passa — com razão — a considerar inviável uma mudança substancial de rumo na arquitetura e na urbanística sem a intervenção direta do Estado (a Grande Depressão sepultara de vez o mito da autorregulação da economia pelo mercado). Só que Corbusier foi bater na porta errada, na dos Estados Autoritários, antes e depois da guerra, indo

17. *Ibid.*, pp.146-47.

ao encontro das aspirações das camadas dirigentes da periferia, modernizantes, organizadas na forma de Estados fortes e desenvolvimentistas (algo que nos é muito familiar...). Voltando ao drama de Chandigahr comentado por Von Moos: Chandigahr não foi projetada apenas para ser a capital do Punjab, mas para simbolizar a Nova Índia (a de Nehru e não a de Gandhi), um Estado industrial moderno, como queriam as novas elites, porém uma cidade desenhada para o automóvel em um país onde poucos têm uma bicicleta (como lembrou Frampton), mas esta é a regra nestes casos. De sorte que o vernáculo monumentalizado (ainda Frampton) no grande mito da Mão Aberta tornava-se a um tempo símbolo e instrumento de uma estratégia política muito pouco interessada em erradicar pelo menos os emblemas da mais terrível desigualdade social¹⁸.

Da periferia ao centro, as condições mudam, mas as contradições e desigualdades estão por toda parte. Vive-se melhor em Paris porque se vive pior em Nova-Delhi e assim por diante, isto é, a inflação na França é baixa, porém o desemprego é alto e a todo momento um trabalhador imigrado pode ser massacrado. Quanto mais o acesso à cultura se difunde, tanto mais se acentuam as distinções sociais iníquas. Acresce que no ocidente desenvolvido nenhum sistema estatal tem sido tão centralizador e relativamente independente quanto o da França, o que torna menos arbitrário o paralelo, tanto quanto a evocação da tradição do Movimento Moderno, personalizado no seu representante máximo (por sinal um francês, embora de origem suíça). Pode-se portanto dizer igualmente da pirâmide translúcida de Mitterrand: a pureza formal dos

18. Kenneth Frampton, *História de La Arquitectura Moderna*, México: G. Gili, 1983, p. 233.

símbolos distribuídos por Paris mal encobre a impureza política que em princípio deveriam transfigurar. Aliás, basta investigar um pouco os bastidores dos “Grandes Projetos” (as informações encontram-se à disposição de qualquer um). Veja-se o caso do IMA — Instituto do Mundo Árabe. Depois de muitas idas e vindas, desde o tempo de Giscard, e com muita oposição de boa parte da população, seja alegando a impropriedade dos locais (em geral considerados nobres), seja os altos custos do edifício, Mitterrand assumiu a responsabilidade de pôr fim à celeuma, convocar um concurso e construir um centro que abrigasse a cultura árabe — o que, deve-se reconhecer, redundou na mais bem sucedida obra realizada em Paris nos últimos tempos (voltarei ao caso). A França se redimia junto às Nações Árabes com um prédio que reúne requintes de alta tecnologia francesa a objetos de arte e artesanato árabe. Tudo aí parece conviver na mais perfeita harmonia, simbolizando a amizade com os povos dessas antigas colônias, de cujos governos saiu uma boa parte dos recursos para a construção do prédio.



Jean Nouvel, Instituto do Mundo Árabe, (IMA), 1987'

Retomando: aqui como lá, um universo de formas puras para melhor refletir em suas superfícies polidas a nenhuma transparência das relações sociais vigentes na futura Capital Mundial da Cultura. Mas da cultura, dessa vez, ao alcance de todos: esse o engodo de massa que brilha na bela transparência criada pela arquitetura de ponta dos Grandes Projetos. À primeira vista, tal transparência seria apenas uma especificação técnica significativamente presente em todos os grandes centros culturais — outra invenção relativamente recente — que vêm sendo construídos em Paris, a começar pelo grande achado do Beaubourg, estendendo-se depois ao Museu do Parque de La Villette, ao IMA, até a parede externa da Ópera da Bastille, parcialmente de vidro (ao menos no projeto original).

Voltando ao quadro político de que partimos — sempre na intenção de identificar os mecanismos que permitiram à arquitetura atual chegar onde chegou, ao ponto nevrálgico da cultura administrada. É certo que os Grandes Projetos foram anunciados em plena maré alta da vitória socialista e numa conjuntura econômica ainda favorável, mas que a partir de 83 começa a ruir. O plano inclinado do desemprego, da inflação, do atraso tecnológico etc., coloca em pane o programa que até então incorrera no erro estratégico da fuga para a frente, bem como o propósito de reerguer o Estado de Bem Estar que a Quinta República colocara em marcha. Podemos nos perguntar se a crise do Estado propulsor do crescimento econômico alterou a retórica da Grande Política (Mitterrand nunca negou sua ambição de ser um De Gaulle de esquerda) e o simbolismo híbrido dos Grandes Projetos, ou simplesmente deu livre curso a uma tendência que vinha de longe. Sem dúvida alterou-lhe o rumo — e o porte da empreitada — mas na direção da sua verdade, a modernização. Num balanço dos anos Mitter-

rand feito por um antigo líder gauchista — Serge July, fundador e atual diretor do jornal Libération —, março de 83 representaria uma das grande cesuras da sociedade francesa, em que esta finalmente aceitou integrar-se à grande revolução industrial em marcha, substituir uma sociedade protegida por uma sociedade de risco, uma velha república parlamentar meio clientelista por uma “democracia moderna”, onde o Estado não é mais o depositário exclusivo do espírito público, e assim por diante. Tudo isso em nome de uma desregulação da economia francesa e de sua concomitante “abertura para o mundo”, o que quer dizer, entre outras coisas, que a correção de uma tal defasagem virá de sua adaptação às virtudes da competição no mercado internacional. Esse o tom predominante dentro e fora do aparato administrativo e político¹⁹. Cedo ou tarde acabaria por impregnar a política cultural que está na origem dos Grandes Projetos Arquitetônicos.

Como estes últimos não são quaisquer, mas se destinam a reciclar os santuários da Cultura, não seria demais recapitular em grandes linhas o itinerário recente dos “negócios culturais” conduzidos pelo Estado francês até este momento, em que a arquitetura passou a assumir uma função estratégica. “Política cultural” é algo que tem a idade da Quinta República — o *supplément d'âme* da expansão dos serviços do novo Estado planejador. Foi assim que, durante seu reinado, Malraux multiplicou pelo país suas Casas de Cultura, segundo ele as “Catedrais do século XX”. A partir de maio de 68 (que literalmente as demolira), Pompidou viu-se obrigado a substituir os templos profanos de Malraux por Centros de Ação Cultural, ao lado

19. Cf. Serge July, *Les Anées Mitterrand*, Paris: Grasset, 1986; e Michel Crozier, *Etat Modeste, Etat Moderne*, Paris: Fayard, 1987.

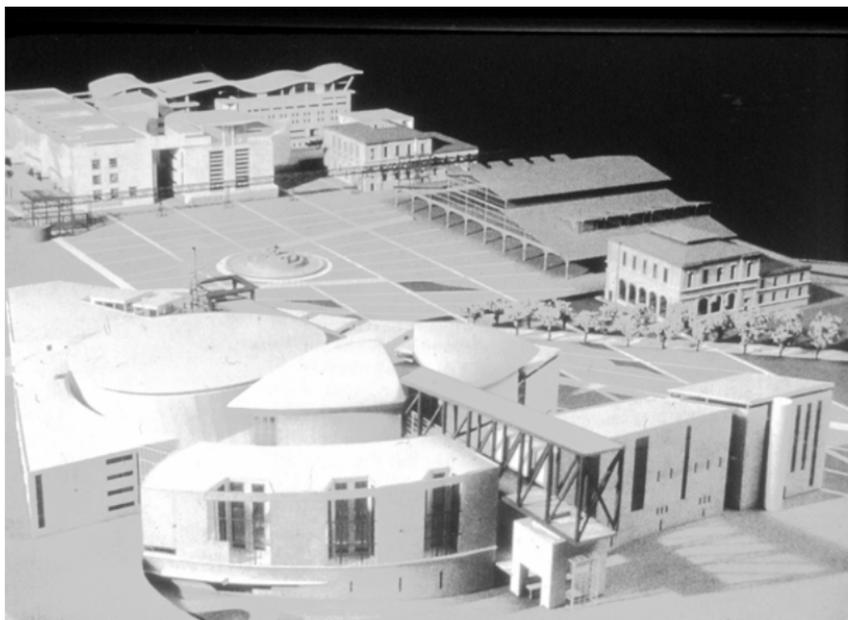
de muitas outras iniciativas “modernas” impulsionadas pelo ciclo econômico favorável, entre elas, as desastrosas torres, mas também esse enigma de efeito retardado — o Beaubourg. Em meados de 70, a crise converte o governo Giscard a uma espécie de bom senso conservador. Ao mesmo tempo em que o governo passa a tomar medidas de “racionalização” e começa a desmontar a armadura estatal de proteção social, a política cultural se volta para a reciclagem do Patrimônio. É quando é criado o Plano de ocupação dos Solos, a que nos referimos. Como a atmosfera ideológica era de franca restauração, os ventos eram favoráveis a esse recuo estratégico. Já o dissemos e voltaremos ao tema mais adiante: o outro lado da arquitetura francesa começa a se impor a partir dessa circunstância. Embora o Ministério da Cultura tenha sido rebaixado a Secretaria de Estado, havia uma demanda cultural (não importam aqui a natureza e as causas de uma tal demanda) crescente que se seguira à queima de 68; além disso a Cultura continuava sendo considerada um *enjeu historique* — como demonstram as principais iniciativas da época, o Museu d’Orsay e o Parque de La Villette. Reciclagem para um Museu do século XIX, ultramodernidade despudorada (trata-se de um mostruário de materiais e soluções arquitetônicas numa falsa imagem high tech) fazendo a publicidade da modernização tecnológica, atestando a evolução de conjunto das duas faces da atividade projetual que renascia então na França (aliás é preciso não esquecer que quem construiu o Centro Pompidou foi Giscard). De qualquer modo, o conservadorismo giscardiano soube tomar nota da conversão em curso e passar à ofensiva ideológica, como quem dá continuidade à nova sensibilidade: na mesma medida em que principiava a desmontar o *welfare* francês, proclamava o advento da “cultura plural”, em função do que

declarava estar substituindo a ênfase rotineira na difusão cultural por uma “apropriação cultural centrada na autonomia e na iniciativa”²⁰. O governo anunciava sua confiança numa sociedade pluralista e comprimia os orçamentos, enquanto do outro lado, nesse mesmo campo da cultura em expansão, a demanda de patrocínio estatal continuava tão forte como no passado.

Como gerir esta contradição? Mitterrand e os socialistas vão se fixar mais uma vez nas modalidades ideológico-administrativas da “ação cultural”, mas agora, nos termos da animação cultural — algo que o Beaubourg e satélites colocaram em cena em escala industrial. Organizar visitas, programar debates, edições, atividades lúdico-pedagógicas, triar correspondência, atender os sócios dos vários departamentos etc., tornou-se uma habilidade profissional, sancionada por certificados e diplomas²¹. Coube à grande política cultural dos anos Mitterrand operar a fusão entre publicidade e “animação” — este ramo mais *soft* da indústria cultural — ampliando o arquipélago Beaubourg e planejando a Cultura como uma *entreprise*, como se viu no início deste estudo. O retorno se daria de várias maneiras, entre elas na proliferação das iniciativas. Não há grande alteração de registro, apesar dos choques e desencontros, entre a atual apologia do *direito à diferença* e as iniciativas oficiais destinadas a “animar” o corpo social, cuja finalidade é provocar num público polimorfo fluidez, comunicação, mobilidade, “*souplesse*” (quem o diz é o ideólogo do Ministério da Cultura, Jacques Renard, mas poderia bem ser algum teórico da sociedade agnóstica...).

20. Cf. Pascal Ory, *op. cit.*, e Olivier Dufour, «Beaubourg: Histoire d’Une Ambition», *Esprit*, fevereiro de 1987, pp.1-15.

21. Cf. Pascal Ory, *op. cit.*, pp. 77-78.



Portzamparc, Maquete da Cidade da Música no Parque de La Villette, Paris, inaugurada em 1995

Foi para essa sociedade culturalmente “animada” pelo Estado que a arquitetura francesa em grande parte despertou, depois de um longo torpor de mediocridade na trilha do *International Style*. Se a Arquitetura parecia ter perdido para os mídia, em sua capacidade de significar, ajudada pelo baixo teor iconográfico das formas abstratas modernas, na França tudo indica que uma reviravolta se processou. Acabamos de ver que as formas puras disseminadas por Paris pelos Grandes Projetos e fortemente investidas de simbolismo político por uma administração competente dos fundos públicos da cultura erudita acumulada no país mudaram o problema de lugar. E a tal ponto que se poderia incluir a nova figura do arquiteto entre os principais protagonistas da “animação cultural”. Já vimos também de onde procede sua força simbolizadora renovada. Há vinte anos, em plena era (moderna) da “lai-

deur”, a quem ocorreria associar uma imagem de homem público aos lastimáveis criadores de pombais de concreto? — perguntam-se Michel Crépu e Denis Langlart²². A situação hoje se inverteu e os arquitetos voltaram a interessar o poder — não que estes estejam menos atentos à sua autopromoção (modernizados e reformados os Estados capitalistas não mudaram substancialmente), mas é que simplesmente a arquitetura, cumprindo seu destino de parceira da modernização técnica, tomou finalmente a forma da imagem publicitária. Noutro lugar, procurei reconstituir a lógica desse processo ao longo do qual a linguagem arquitetônica moderna se condensa numa única imagem, que é o último estágio da forma mercadoria, cuja generalização e reprodução o Estado tem por função assegurar. O sonho de todo administrador francês é que a pirâmide do Louvre algum dia suplante o logotipo da Coca-Cola e se torne mais real do que a pirâmide de Giseh — embora não “diga” mais nada a ninguém, pois passou a “comunicar”, assim mesmo intransitivamente. Volto a insistir que é neste sentido preciso que Paris brilha como uma grande loja de departamentos do patrimônio cultural, cuja aura, obviamente, há muito se desmanchou no ar. A emoção do parisiense médio ou do turista embasbacado, ao descer pelas escadas rolantes do novo e deslumbrante Louvre, possivelmente não será maior do que a fascinação que sente ao mergulhar no saguão de alguma gigantesca estação de RER (malha de trens ultrarrápidos que servem a periferia de Paris) — um efeito *high tech* sem dúvida planejado. Assim, engana-se Bernard Huet quando, em entrevista de 1985, denuncia a política atual dos grandes monumentos como “ingenuidade anacrôni-

22. «La République des Architectes», *Esprit*, dezembro de 1985, pp. 72-76.

ca”²³. Os mesmos Michel Crépu e Denis Langlart, já citados, tocam no ponto sensível da questão ao observarem que Paris, transformada num imenso canteiro de obras, é um “acontecimento social, político e, em última instância, mediático”. Como, no entanto, atribuem o fenômeno à *doxa* pós-moderna dominante que, desembaraçada do superego moderno, se entregaria sem remorsos ao fascínio da aparência etc., que se desprende do desenho dos superprojetos em andamento, passam ao largo das razões de forma e conteúdo que levaram o novo poder político ao encontro da arquitetura, justamente à procura de sua melhor imagem. No que até agora andou certo.

Ocorre que nestes superprojetos há bons projetos. Refiro-me, por exemplo, ao Institut du Monde Arabe, voltando à ressalva que já fiz mais de uma vez no decorrer desta exposição: trata-se de um projeto em que seu autor, Jean Nouvel (e equipe), levando em conta o entorno do qual o prédio passaria a fazer parte, procura aliar o programa proposto às exigências contextuais parisienses. É certo que faz parte do repertório “mediático” dos anos Mitterrand, sendo no entanto um dos exemplos mais expressivos da novíssima arquitetura francesa. Mobiliza lições do Movimento Moderno, mas no âmbito de um raciocínio diferente, que o afasta tanto dos “velhos modernos” quanto dos “jovens antigos”. Jean Nouvel não faz da alta tecnologia, nem dos clichês das paredes de vidro, um ponto programático, procede, pelo contrário, por intervenções pontuais: “sendo dadas tais condições resulta que...” — embora pareça óbvio, foi preciso muito tempo para se extrair da meditação de impasses do passado recente a

23. “Apprendre aux Architectes la Modestie – Entretien avec B. Huet”, in *Esprit* cit., pp. 14-22; p. 22.

conclusão de que cada projeto é um projeto, conforme variem os dados com que se tem de trabalhar. Mas aqui já estamos abandonando o discurso enfático dos Grandes Projetos e passando para o outro lado da arquitetura francesa pós-Beaubourg.



Jean Nouvel, IMA (à beira do Sena e ao lado da Faculdade de Ciências)

De volta à cidade

O fenômeno Beaubourg encerra um ciclo da arquitetura internacional. Mais de uma década de polêmica e afluência integrou-o de tal modo no repertório parisiense que acabou inaugurando outro ciclo. Sobre a nova cidade cujo desenho ele ajudou a compor, impregnando-lhe o imaginário, paira uma nova mentalidade projetual inteiramente voltada para as relações entre a arquitetura e a cidade, de cujas obras nos ocuparemos agora. No quadro da animação cultural e arquitetônica que ajudou a definir, sobretudo no sentido mais específico de “animação”, como se viu, o Beaubourg terminou por imprimir sua marca nas

duas metades em que provisoriamente decomposemos o renascimento atual da arquitetura na França. E no entanto, essa enorme usina paródica — erroneamente comparada à Torre Eiffel ou aos Pavilhões Baltard — implantada no coração do bairro mais tradicional de Paris, não podia deixar prever que viesse a ser um dos estopins para a reavaliação da arquitetura moderna que até então se impingira em Paris. E mais, que relançasse, ampliando em novas bases, o debate em torno da cidade enquanto lugar público, de cuja ideologia partilham ultimamente, com igual ênfase, esquerda e direita. Assim, embora se apresentasse com muito espalhafato, inteiramente fora de tom, foi aos poucos se insinuando no espírito carregado de tradições daquele lugar em princípio quase inabordável: começando pelo quarteirão, expandiu-se pelo Marais, terminando por contagiar a cidade. Prova da força persuasiva de sua arquitetura (embora de outros ângulos, talvez, “dissuasiva”), a tal ponto que o entorno foi sendo recuperado e reconstruído segundo sugestões arquitetônicas do Centro Pompidou. Fachadas foram rasgadas, mais vidros introduzidos juntamente com os caixilhos de metal, preservando-se a estrutura básica e certas soluções arquitetônicas originais, como a implantação na malha densa dos prédios geminados — uma característica de Paris. Sugerindo a combinação de elementos modernos com a herança *art nouveau* ainda presente, eventualmente valorizados pelo uso daqueles materiais, mais algumas discretas citações neoclássicas, a irradiação do Beaubourg, se não moldou à sua imagem e semelhança o novo repertório da cidade, pesou muito na determinação de sua oportunidade histórica. Nada mais contrário, entretanto, à índole daquela carcaça ultramoderna do que o *souci urbain* que preside ao desenvolvimento deste outro lado da arquitetura fran-

cesa de hoje: com efeito, nada mais anti-Beaubourg, anti-Pirâmide etc., do que o empenho de um Grumbach (um dos porta-vozes de uma geração moralmente comprometida com a ideia de cidade) em projetar edifícios diante dos quais se pode passar sem vê-los.

Contrastando deliberadamente com o star system reinante no mundo da arquitetura depois da desintegração do credo modernista, uma tal vontade de passar despercebido trai um dos principais traços da mentalidade na origem do atual retorno francês à cidade, além de revelar sua índole oposicionista (veremos no entanto que não se trata de um ideário sem lacunas). Animados por ela em graus variados, amparados por uma legislação que os favorece, e contando ainda com um padrão esclarecido de encomendas, quase uma centena de arquitetos trabalham hoje em Paris, produzindo quem sabe, segundo alguns observadores, uma imagem tão coerente, não obstante o gosto proclamado pelas formas híbridas e lúdicas, quanto a que se herdou do século passado. Muitos ainda sonham com o ilôt projetado na sua totalidade, mas por enquanto os “*artisans du diffus*”, como os denominou François Lamarre, parecem dar o tom — os que se contentam com a intervenção em migalhas. Reina uma “circunspeção nova”, reaprende-se a prudência e o relativismo, como se lê por toda parte. Um olhar atento à renovação urbana por que passa Paris atualmente notará que a amplitude dos programas reduziu-se a dimensões calculadamente modestas. Uma caminhada pela cidade revela a cada passo que se prefere reabilitar a demolir, que o Estilo Internacional deixou de ser referência obrigatória, e com ele o ideário modernista do Plano, que o passado recalcado retorna como um interlocutor produtivo, que o contexto valorizado reativou a

memória histórica, que, a legislação ajudando, o *zoning* deixou de ser primordial, enquanto a mixagem passou a ser respeitada e procurada, que se retornou ao alinhamento das ruas, aos gabaritos médios, aos telhados de zinco e ardósia.

Além de modesta, uma arquitetura discreta, obedecendo a recomendações como as de Grumbach em “A Arte de Completar as Cidades”: sendo (e devendo ser) as aglomerações urbanas um “palimpsesto da memória”, o jogo sutil da construção resume-se ao acréscimo de novas camadas, que não serão as últimas, sem perder contudo o senso da continuidade — “mais nenhum metro quadrado construído fora dos perímetros já urbanizados; aprendamos, reaprendamos a nos servir de uma arte de construir as cidades fundada numa retórica da composição menor” (grifo meu)²⁴. Deixando de lado, no momento, as idas e vindas desta retórica, remeto ao projeto exemplar de *aménagement* proposto por Grumbach para as ruas La Mare e Cascades, no 20ème, onde, recusando a destruição pura e simples ou a restauração-museu (“o assassinato dos centros antigos pela museografia”), deixa a estrutura básica intacta, recupera o que é possível, e insere uma quinzena de construções novas, pensadas como intervenções homeopáticas, tendo em vista a reanimação da vida do bairro, por certo sem violência, mas introduzindo novos elementos em condições de criar uma variedade harmoniosa — justamente à base de prédios que dispensam a atenção dos passantes.

24. In *Architectures en France, Modernité Post-Modernité*, CCI, Centro G. Pompidou, 1981, pp.148-153.



Grumbach, Edificio residencial, Rue des Cascades, 1979



Grumbach, edificio residencial, Quai de Jemmapes,
Paris 19ème, 1980-1986



Henri Gaudin, Colégio Toudeau. Paris 19^{ème}, 1986-1987



Sarfati, Hospital Stuck Stell, Ruell Malmaison, 1985

Mas uma segunda caminhada por Paris também põe em evidência os limites do contextualismo quando mal temperado: restrição das possibilidades construtivas, pastiche fácil, revivalismo e populismo fora de hora e contexto, neorregionalismo beirando a efusão folclórica no uso quase caricato dos materiais locais. Corre-se o risco de resvalar na redundância tão censurada nos modernos (não é o caso, entretanto, dos arquitetos que pretendo analisar mais adiante). Fazendo um balanço, no outono de 87, de dez anos de elaboração do tecido parisiense sob a égide de um plano de ocupação dos solos extremamente poderoso quando lhe está subordinado o entorno estratificado de uma cidade histórica, Didier Maufras acredita poder detectar a existência de uma nova Escola de Paris que, confortada pela consagração da tipologia haussmanniana, facultada pela aplicação estrita do POS de 77, teria reposto em circulação a linguagem da modernidade burguesa dos anos 30: uma escola de conformismo que procura se justificar através da “evocação nostálgica e erudita de um sonho modernista desfeito”, resultando “um estilo intermediário entre as tendências arqueomodernas e as inspirações historicistas”. Um parente pobre ao lado dos canteiros mediáticos e ultramodernos das obras oficiais²⁵. Mas o sacrifício — ou disciplina? — da inventividade não é tudo nessa arquitetura de “pequenos gestos”. Não estou tão segura quanto aos paralelos estabelecidos por Maufras, de qualquer modo, não creio que seja propriamente uma limitação o fato de que Paris se renove tendo como referência menos o passado monumental e sacralizado, do que o passado simples do habitat ordinário. Basta lembrar

25. «Pro Pos, Deux Propositions» in *L'Architecture d'Aujourd'hui* 253, outubro de 87, pp. 9-11.

dois dos maiores arquitetos do momento, comprometidos desde a primeira hora com essa reviravolta, porém sem esquecer o melhor da lição dos anos 30: o marroquino Alain Sarfati e o chileno Ciriani — ambos radicados na França e voltados especialmente para a arquitetura residencial ou de equipamentos públicos. Dizendo-se contextualistas, os dois não concebem a cidade como uma história congelada, mas como um repertório a ser reatualizado, incorporando inclusive o “*savoir faire*” da arquitetura dos 30. Os resultados são contudo diversos: se Sarfati acaba praticando uma arquitetura um tanto excessiva na busca de soluções e materiais diversificados, já Ciriani se exprime numa riqueza formal e espacial competentemente simples e eficaz. Analisando a obra deste último, J.-L. Cohen observa que é tal a dignidade e legitimidade que consegue imprimir às suas residências coletivas que elas acabam por se transformar em terreno especial de experiência para alguns “novos modernos”²⁶.



Ciriani, Conjunto habitacional de Lognes, Marne-la Vallée, 1983-1986

26. «Du Dessin au Chantier: Le Printemps des Doctrines», in *Architectures en France, Modernité Post-Modernité*, cit., pp. 56-61; p. 59



Bofill, Le Château, Paris 14^{ème} (Zac Vercingetorix), 1980-1985

Antes de prosseguir, reconheço desde já que há exceções. A mais significativa, porém diversa daquela de que fala Maufras um dente de ouro que se tornou o *article* de Paris por excelência — é a arquitetura produzida pelo taller do controvertido espanhol Bofill, que cinicamente proclama dar satisfação às aspirações populares pelo luxo e ostentação, de morar num castelo, construindo em consequência obras monumentais, verdadeiros cenários com materiais pré-fabricados, mas inspirados na grande arquitetura palaciana francesa. Ampliando escalas, multiplicando as formas e misturando estilos, tenta reunir o maior número de símbolos de uma vida faustosa a que seus moradores não teriam acesso senão através desse jogo de faz-de-conta.

Não se pode evidentemente precisar com rigor a data em que principiou a volta à cidade, uma transformação de âmbito internacional nos rumos da cultura arquitetônica

e cujas origens remontam ao pós-guerra. Mas na França, que chegara tardiamente ao Movimento Moderno, foi preciso o retumbante fiasco da vulgata pompidouniana do modernismo, superlativamente encarnada pela cidade-escritório de La Défense, para que se generalizasse o sentimento do intolerável, de que “*on ne peut plus continuer comme ça*”.

Depois de pôr abaixo os Halles, erguer a torre Montparnasse num bairro devastado, depredar o 13ème Arrondissement, edificar alguns aleijões de concreto e vidro em Jussieu e anunciar o futuro *aménagement* de Paris em função do automóvel, Pompidou manifestou o desejo de ver o Arco do Triunfo recortando-se sobre o fundo de uma floresta de cimento armado. No que foi atendido. O Plano Diretor de La Défense é um resumo apoteótico de todos esses desastres — ironicamente redimidos pelo Centro que leva o seu nome (cujo projeto aprovou num lance de audácia e premonição, violentando o próprio gosto, como se sabe). No lugar da selva de concreto que inspirou tantos veteranos do modernismo arquitetônico, o que se viu foi crescer rapidamente um deserto de imensas torres de escritórios, a maior parte ociosos (sendo no entanto calamitosa a carência deles em Paris), inviáveis como locais de trabalho — mal insonorizados, mal climatizados e sob luz fria-permanente —, de manutenção proibitiva e portanto presa fácil da primeira crise econômica, como ocorreu com o choque do petróleo. Mais inóspita ainda como cidade residencial, La Défense selou definitivamente a sorte da utopia modernista e dos princípios da Carta de Atenas. Ironicamente, foi necessário criar-se um comitê de defesa (sem trocadilhos) de La Défense que, dentre suas primeiras iniciativas publicou uma história, a cargo de uma agência de história aplicada — “*public histoire*” —

especializada em escavações na memória recente. Explora-se a voga atual de demanda por Identidade, como se a Memória pudesse salvar o insalvável, bastando ter um passado para contar...

No caminho de volta à cidade há também que se levar em conta a pressão social dos movimentos urbanos, o crescente mal-estar dos usuários confrontados com a medíocre redundância de uma urbanização opressiva e uma arquitetura indigente. Por algum tempo, recorda Odile Marcel, «*on devenait moderne sans s'en plaindre*». Logo abundariam as razões de queixa que, por seu turno, se transformaria em vandalismo insurrecional declarado quando, ao final dos anos 70, sendo crescente o desemprego e a histeria racista, começou-se a pôr abaixo os primeiros blocos residenciais — os sinistros HLM, construídos a partir dos 50, verdadeiras “máquinas de morar”, na acepção mais rasa da fórmula famosa, distantes do centro e totalmente desprovidos de transportes e equipamentos públicos satisfatórios.

No início da década de 70, as coisas começaram a mudar, como lembra o sarcasmo de Bernard Huet: descobriu-se que as últimas vítimas das virtudes cívicas da Carta de Atenas e da pré-fabricação pesada moravam pessimamente e continuavam sonhando com “*pavillons de banlieu*”²⁷. Os grandes aglomerados a que se resumiam as Villes Nouvelles, com seus ZUP e ZAC, insistiam entretanto nos mesmos impasses: projetadas, via de regra, na forma de megaestruturas (como Evry, por exemplo), em sintonia com experiências internacionais contemporâneas (“Habitat” e Exposição de Montreal), representavam, na ver-

27. «La Vraie Question du Logement», in *Anachroniques d'Architecture*, Bélgica: ed. AAM, 1981, pp. 44-47.

dade, uma derradeira incartada modernista, uma simples extensão do tema monumental à escala urbana, como resumiu J.-L. Cohen. Não obstante, o fosso entre o Estado Social e sua clientela aumentava, juntamente com a pressão dos movimentos sociais, a convicção generalizada de que os “*grands ensembles*”, “*tours*” e *barres* etc., eram sinônimos de ansiedade, tédio, miséria estética, delinquência e assim por diante, como registra a maior parte da literatura crítica especializada. Em suma, o gigantismo moderno tornava-se anátema. Finalmente a Administração esbarrava em algumas obviedades sociológicas: que o urbanismo tecnocrático, contrariando a demanda social, subvertendo hábitos e tradições, simplesmente agravava os desequilíbrios sociais. A nova palavra de ordem passa então a ser: melhorar a “qualidade de vida”. Os relatórios oficiais recomendam a reciclagem dos prédios antigos, não apenas para atender ao gosto dominante, mas como resposta à crise econômica e à questão da densidade máxima urbana tolerável. Seja por clarividência “sistêmica”, seja por pressão social, o fato é que o novo ciclo legislativo, inaugurado na segunda metade dos anos 70, desobstruiu um bom pedaço de caminho para a nova arquitetura francesa que, pelo menos desde a grande subversão de maio de 68, vinha pedindo passagem.



Mchel Andreu e Pierre Parent, Quartier Pyramides, Evry (1971-74)

Um dos primeiros a romper com a triste herança estética e social da Era da Feiura foi justamente Bernard Huet, promotor e teórico de uma das mais fecundas reformas do ensino da arquitetura, que redundou na criação das UP (“Unités Pédagogiques d’Architecture”), em substituição ao seu ensino rotineiro na École des Beaux-Arts. Diretor da UP8, na qual, como lembra J.-L. Cohen, o “*souci de l’urbain*” desempenhava um papel catalisador; criador do grupo TAU (“Théorie, Architecture et Urbanisme”); editor, como já foi lembrado, de *L’Architecture d’Aujourd’hui* — a partir de 74 e durante os anos decisivos para a ruptura de que estamos falando —, logo se tornou a *bête noire* da Ordem de Arquitetos e principal referência de todos os interessados em quebrar a hegemonia dos responsáveis pelos desastros de La Défense e congêneres. Foi uma referência até mesmo para os que vieram a se opor ao que nele ainda havia de “populista”, pois sempre conservou alguma coisa de sua primeira admiração pelo

neorrealismo italiano. Embora tenha colaborado com o americano Louis Kahn, no início dos anos 60, deve especialmente à arquitetura italiana seu principal impulso crítico. Aluno da Politécnica de Milão e de Ernesto Rogers, veio a ser na França o mais autorizado intérprete dos arquitetos do grupo *Tendenza*, reunidos à volta de Aldo Rossi e da redescoberta da cidade. Ora, redescobrir a cidade como lugar privilegiado da arquitetura, lembrando que ninguém pode inventar ou fazer uma cidade, que uma aglomeração jamais engendrará a identidade ou a permanência de uma cidade, era subverter por completo o credo modernista, que herdara do século XIX o projeto de construir a cidade a partir da simples justaposição de objetos arquitetônicos. Essa a cidade da Carta de Atenas, subordinada à produção do espaço industrial contemporâneo, homogêneo, heliotrópico, higiênico, segregado, constituído por funções abstratas compartimentadas, de tal sorte que “o nivelamento dos traços históricos pelo buldôzer correspondia exatamente à destruição das relações de sociabilidade”. Ao contrário, uma cidade, concebida como “uma produção social, coletiva, convencional e complexa, que tem implicações espaciais, técnicas, econômicas e semânticas muito precisas”, impõe limites à intervenção do arquiteto, ao mesmo tempo que lhe devolve a função social perdida. “Subverter o mundo de vez em quando”, conclui Huet, “pode ser maravilhosamente surrealista, mas não se pode fazer disso um princípio geral de vida”²⁸. Um raciocínio nos termos propostos por Huet, com sua renúncia ao voluntarismo vanguardista, vinha também da Itália, dos tempos das peregrinações a Bolonha, cujo

28. B. Huet, « Conversations autor de l' Architecture Urbaine », depoimento à Chantal Béret in *Arvhitectures en France*, cit., pp. 48-55.

centro histórico estava sendo reabilitado pela administração comunista da prefeitura em termos até então inéditos: uma calma demonstração factual não só da inépcia da intervenção tecnocrática, lembrava Huet ao público francês, como da fecundidade de novos procedimentos (tipológicos e morfológicos) ajustados ao quadro de vida dos habitantes — “*em Bolonha, até mesmo os arquitetos se tornam modestos*”²⁹.

Também pesaram na cristalização deste estado de espírito, a um tempo militante e antimodernista, dois arquitetos belgas, atualmente radicados na França, Maurice Culot e Lucien Kroll. O primeiro esteve muito ligado ao *enfant terrible* do antimodernismo, o luxemburguês Leon Krier, de parceria com o qual é autor de alguns anteprojetos de urbanização, plemicamente dedicados à exumação da cidade pré-industrial. Mais realista, responsável por vários projetos urbanos (especialmente nas Villes Nouvelles), ou de recuperação de áreas urbanas, de construção de residências ou equipamentos coletivos, Lucien Kroll pretende tomar como ponto de partida o existente, e, ponto de apoio, a participação ativa dos usuários. Preservadas as diferenças, há muito em comum entre a reabilitação do “banal” empreendida por Kroll e a arquitetura modesta cultivada por Huet.

Uma ruptura tão radical não poderia se limitar à denúncia dos desastres inerentes à modernização pompidouniana. Essa composição altamente politizada de resistência e modéstia não poderia conviver com a dubiedade de uma certa parcela da atual arquitetura francesa que vem canonizando a si própria sob o pretexto de celebrar o renascimento dos grandes espaços públicos. À des-

29. Cf. J.-L. Cohen, «Le Détour par l’Italie», in *Es-prit*, cit., pp. 23-34; p. 26.

truição da cidade por uma arquitetura enquanto arte da distinção, Bernard Huet contrapõe a construção da cidade por uma arquitetura da “quantidade urbana”.

O antagonismo ainda é mais gritante quando se passa para o capítulo do patrimônio histórico e cultural. Ao mesmo tempo que registra o fim das utopias e a morte das vanguardas históricas, apregoadas a torto e a direito, a tendência da qual Huet tem sido o principal teórico na França vê no fenômeno uma razão a mais para se determinar “*um futuro para o nosso passado*”³⁰ — quase uma palavra de ordem da tendência em questão, que se pode traduzir brevemente da seguinte maneira: o princípio da recuperação dos centros históricos, para começar, não pode se restringir aos “setores salvaguardados”, circunscritos pela ótica tradicionalista da antiga lei Malraux, mas se estende ao tecido urbano no seu conjunto; além do mais, não se deve assimilar inteiramente o imperativo da reabilitação à atual voga preservacionista, mas derivá-lo igualmente pelo menos da vontade — encarnada pelas municipalidades sintonizadas com os movimentos urbanos de resistência, como foi o caso exemplar de Bolonha — de conferir aos imóveis restaurados função de memória coletiva, inclusive da luta social que se espelha nas relações cuidadosamente cultivadas, em termos arquitetônicos, entre os monumentos prestigiosos que comemoram a antiga dominação e as “tipologias modestas” do entorno popular. Assim concebida, a valorização do patrimônio é incompatível com a estetização do passado, a rigor incontornável quando passamos para o outro lado da arquitetura francesa pós-Beaubourg. Nesta, o passado cultural é

30. «Un Avenir pour Notre Passé?», in *Anachroniques d'Architecture*, pp. 148-159.

oferecido em espetáculo, o vínculo com o presente é da ordem do gadget (veja-se o próprio Beaubourg, na avaliação de Huet), *um tal passado rigorosamente não tem futuro*. Voltando para o lado da arquitetura urbana, veremos que, pelo menos em princípio, a continuidade cultural por reanimar é apreendida rente ao “contexto”, a produção tipológica está calcada num reconhecimento de modelos culturais em ato. Em suma, ao patrimônio redimensionado pelo design, contrapõe-se o patrimônio enquanto forma de vida em luta contra o deserto urbanizado por grandes ou pequenos projetos — tanto faz — concebidos para comemorar a perícia retórica de seus autores, ou a glória de seus promotores.

Nestes casos, o que está em jogo não são as proporções do projeto, mas o star system mencionado há pouco — a rigor, um fenômeno pós-utópico, pois enquanto se pretendeu remodelar a sociedade através da planificação global, uma tal megalomania simultaneamente inibia o desenvolvimento da ideologia de artista. O estrelato cresce na razão direta do declínio de tais ilusões. Vão nesta direção as observações de François Chaslin a propósito da ronda internacional das vedetes — Venturi, em Londres, Bofill em Pequim, Gregotti em Berlim etc. É que, depois da utopia, a arquitetura basculou no terreno movediço da pura aparência. (Noutro lugar, já referido, procurei mostrar a continuidade real por detrás desta manifesta quebra de estilo e das intenções, declaradas linhas acima.) Desconsiderando a parte do resultado histórico neste desfecho, Chaslin se atém apenas à inexplicável aderência da arquitetura pós-utópica ao “mundo da superficialidade, o qual nenhuma palavra qualifica melhor do que o infame look”, a ponto de torná-la um outro ramo especializado do estilismo enquanto um dentre os vários instrumentos dispo-

níveis hoje de “*façonnage d’une image*”, dos Estados às grandes corporações — que se pense na proliferação multimídia da efigie do banco de Hong Kong (Foster). Era de se prever, nestas condições, que a redução da arquitetura a um sistema de simulacros se transformasse em peça-chave para moldar a “imagem da cidade” — como pudemos ver a propósito dos grandes projetos parisienses. Também registramos a animação arquitetônica que tomou conta de várias cidades de província: é que elas entraram por seu turno na ciranda das marcas em competição. Assim, repertoria o próprio Chaslin, que nem sempre lamenta o fato, a figura de Montpellier se fará contra Nîmes graças a Bofill, a de Nîmes, por sua vez, graças a Foster, Starck, Nouvel, Gregotti, Kurokawa; a de Nancy, graças a Foster, novamente, e assim por diante³¹. Evidentemente não é dessa ordem a imagem da Cidade perseguida pela nova arquitetura urbana, até porque, como insiste Antoine Grumbach, a arquitetura existe para criar espaços, internos e exteriores, e não para produzir imagens (e, no entanto, o desenvolvimento das tendências formalistas do Movimento Moderno chegou até elas). Ora, incompatibilidades à parte, o star system, e com ele a fusão de arquitetura e design, o “inferno do look”, a “lógica do *showbiz*”, também vigoram no âmbito modesto dos pequenos projetos de intervenção urbana. Há brechas no POS por onde se infiltram os “*façadiers*”, observa Grumbach, acrescentando: tão logo apareçam mais de 20 metros livres de fachada, muda-se várias vezes de arquiteto, estilo e promotor. Daí seu apreço pelas ruas antigas, onde se discernia um consenso arquitetural, e seu propósito, referido

31. «Star System, à Quoi Servent les Étoiles», editorial de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, cit-, p. 13.

há pouco, de projetar edifícios que passem despercebidos. E, no entanto, não se clama a todo momento por diferença, contraste, surpresas, heterogeneidade, incomensurabilidade etc., etc.? É fato que a “ideologia da diversidade” entrou pelas portas dos fundos, tornando dramática a situação, reconhece Grumbach (voltaremos ao foco desse *renversement*)³². Um exemplo disso é o tão festejado Henri Gaudin, mais preocupado com a perícia da invenção plástica — o que muito seguidamente faz sua arquitetura descambar para o pitoresco, apesar de sua alardeada posição “preservacionista” em relação a Paris. Automatismo a que está levando o triunfo da nova arquitetura?



Chemetov e Huidobro, Ministério das Finanças, 1989

A mentalidade contextualista alastrou-se de tal modo que até alguns Grandes Projetos mantêm-se dentro de tais limites, como na Ópera da Bastille, onde o arquite-

32. «L'Enfer du Décor», in *ibid.*, pp. 54-55.

to uruguaio-canadense Carlos Ott, sujeitando-se à voga dominante, procurou respeitar a configuração irregular da praça; ou, no Ministério das Finanças, a simetria com o elevado do metrô e a ponte de Bercy, buscada por Chemetov. A solução não muito bem-sucedida talvez seja decorrência da ideia ainda mais infeliz deste transplante artificial no coração do Leste parisiense. Mas o contextualismo de caso pensado desse arquiteto de filiação modernista mostra o quanto é hegemônica hoje em Paris essa postura, que reaparece claramente em outros projetos seus. Por exemplo, num prédio de apartamentos na porta de Pantin procura, através de um volume maciço de altura média, em forma de meia lua, encobrir uma torre vizinha, das tantas que deprimem a imagem de Paris e, simultaneamente, com seu milhão de tijolos “saudar” — segundo depoimento dele próprio — “os HLM da cintura vermelha, do outro lado da periferia”³³.

Menciono de passagem vários debates e exposições que dão bem a medida da nova sensibilidade: “Arquitetura da reutilização — um projeto para a cidade” (Hotel de Sully, 1985); “Construir no construído” (simpósio e mostra promovidos pelo IFA em 84/85); “Criar no criado” (Beaubourg, 1986). Os títulos falam por si mesmos: trata-se de ver a arquitetura como reabilitação, como reconversão ou, num conceito mais abrangente, de Huet, como “transformação” — isto é, que não ignore o passado, testemunhe o presente se atendo ao urbano, para então praticar deliberadamente um ato de modificação³⁴. Volto a assinalar que tal redefinição é em grande parte algo decantado ao

33. Depoimento reproduzido por Hervé Martin, in *Guide de l'Architecture Moderne à Paris*, Paris: ed. Alternatives, 1986, p. 238.

34. Conferência inédita na École Normale, cit. por Felix Torres, op. cit., p. 64.

longo do debate que acompanhou o esforço de reconstrução e modernização das cidades italianas desde o imediato pós-guerra. Lembro que o problema também se colocou de modo igualmente intenso, porém noutra chave, nos Estados Unidos, a partir dos anos 60, onde aliás se forjou a expressão “*contextual architecture*”, em particular em torno do inglês Collin Rowe, cujo ensaio famoso *Collage City* repercutiu na Europa, inclusive na França. Uma evolução que culmina, em 72, com *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi. Neste caso a lição de modéstia e realismo também vem das ruas, entretanto não se aprende a mesma coisa em Las Vegas e Bolonha; num caso é o *strip*, a rua americana de comércio que impõe à arquitetura a lei do *pop*; no outro, como vimos, e as questões tipológicas e morfológicas brotam da consciência polêmica de “*appartenenza*” a um “lugar”. — Quanto a saber se a colagem *pop* de uma cidade americana também configura um “lugar”, e se a recuperação de um centro histórico europeu não teria a espessura (inexistente) de uma imagem mediática, é uma questão que só pode ser respondida caso por caso (sabe-se que o ar do tempo costuma favorecer a degradação ideológica em todos os níveis).



Portzamparc, Les Hautes Formes, Paris 13^{ème}, 1973-1980

Uma obra considerada por muitos um marco do renascimento da arquitetura francesa é um conjunto habitacional construído em meio às torres do 13^{ème} — “Les Hautes Formes” (75 a 79), de autoria de Christian de Portzamparc (que, juntamente com Jean Nouvel, é sem dúvida uma das grandes vedetes do novo *star system* francês). Diante da verticalidade e densidade imperantes à volta, Portzamparc concentrou todos os seus esforços, recorrendo aos mais diversos expedientes geométricos, óticos e luminosos, na

criação de um espaço diferente, arejado, não claustrofóbico, sem romper no entanto com a paisagem de que partiu. No lugar das duas torres previstas inicialmente, construiu oito blocos de altura média, fracionando os volumes de modo a formar um pátio interno: uma ruela que se abre numa praça e à qual se é introduzido por um arco que marca a entrada deste pequeno burgo. Segundo consta, Portzamparc teria reproduzido o desenho de uma antiga passagem medieval, chamada justamente “Hautes Formes” para os entusiastas do retorno à cidade, “um nome singularmente predestinado para este canto de cidade a renascer”³⁵. Mas voltemos à obra. Como está muito interessado na relação entre o que chama “espaço interno urbano” e a rua, tanto quanto na que vincula seus prédios e os que o circundam, Portzamparc chega a uma composição dinâmica, ou melhor, como ele prefere designar o resultado obtido, a um equilíbrio precário feito de aproximações e contrastes, jogando livremente — como já é regra — com a arquitetura recente e soluções consagradas pelo passado histórico. Somando-se a essa démarche, o propósito manifesto de fundir o funcional e o simbólico. Vai assim trabalhando o “volume vazio”, ritmando-o de acordo com as diferentes dimensões dos prédios e das aberturas, oposições de superfícies cegas e vazadas, janelas de mesma proporção porém de talhes diferentes etc. Nesse diapasão, o espaço exterior vai se compondo como um espaço interno, menos com o intuito de exprimir a verdade interior dos edifícios — como queria o funcionalismo —, mas na intenção de armar um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociabilidade, a bem dizer um modelo reduzido dela por razões óbvias de escala, quase um refúgio, não se sabe

35. Felix Torres, *ibid.*, p. 66.

bem ao certo do que: algo entre o extinto espaço individual, o interior burguês, e a promiscuidade impessoal das ruas (recordemos a verticalidade inóspita do entorno “modernizado” do 13ème). As grandes janelas não correspondem a apartamentos duplex, mas visam no essencial a acalmar o espaço, evitar o espetáculo deprimente das mil janelas enfileiradas, enquanto as pequenas, na dimensão dos apartamentos, desmentem qualquer impressão suntuária. Nada aí sugere alguma pretensão de se criar uma atmosfera barroca, pelo contrário, trata-se de uma construção tão variada quanto singela, inclusive em seu acabamento de reboco branco — lembro a propósito que se trata de um prédio projetado dentro de um programa bastante limitado e um orçamento relativamente modesto, *stricto sensu*³⁶.



Portzamparc, Conservatório e Residência de idosos,
Paris 7ème, 1981-1984.

36. Cf. depoimento reproduzido por Hervé Martin, *op. cit.*, p. 118 e «La Fin des Conventions et des Codes», in *Techniques & Architecture*, 366, junho/julho 86, pp. 80-81.

Outras obras suas, talvez mais maduras — como o Conservatório Musical ligado à Residência de Pessoas Idosas, no 7ème —, menos sobrecarregados de intenções, conseguem, com grande equilíbrio, o balanceio contextualista entre introversão e extroversão, prédio e cidade, e, no caso citado, criando inclusive uma unidade que não diz respeito apenas ao entorno, mas aos propósitos dos programas bastante diversos dos dois edifícios. O que se repete na Cidade da Música — residências e salas de estudo, de um lado, parte pública (auditórios e museu), de outro. Novamente uma *réussite* plástica, apesar de certas alusões simbólicas à música de uma obviedade por vezes comprometedora. Mas já aí se está na outra banda, dos Grandes Projetos, destinada a integrar o Parque de La Villette com seu bazar arquitetônico, por definição um agregado de objetos “distintos”, irreconciliáveis com a ortodoxia contextualista.

Mas na sua complexidade, seguidamente um pouco ingênua, “Les Hautes Formes” foram também um marco histórico no plano das grandes alegações ideológicas, não importando para Portzamparc se os projetos eram pequenos ou grandes. Acreditando que o seu *métier* é uma “arte pública” a serviço da criação de novos espaços, pretende estar reinventando, a cada projeto, um *Genius Loci*³⁷ — noção presente em toda a tratadística clássica, reposta em circulação a partir dos anos 60 pelos italianos, visto que os ingleses e americanos descuidavam do que mais importa aqui, o caráter simbólico do lugar: «fato singular, determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes

37. Cf. in *Ibid.*, p. 81 e «Le Symbolique et l’Utilitaire», in *Architectures en France...*, cit. pp. 154-58.

antigas e modernas, por sua memória”³⁸. Mas estes já são problemas de natureza coletiva, obrigando a colocar a questão da dimensão social da arquitetura, só que agora, à diferença do funcionalismo moderno, a tarefa do arquiteto ou do designer urbano seria *ressemantizar a cidade*, levando em conta uma geometria espacial, para além do programa e do terreno, a estimular as práticas sociais localizadas. Esta a questão maior em que esbarra o contextualismo, em parte reproduzindo, em escala menor, e em outra chave, as ilusões modernistas, fazendo coro, por outro lado, com a fala oficial sobre o lugar público, como veremos.

Modéstia à parte

Dez anos depois do Beaubourg, Paris se dá ao luxo de uma bela “*réussite d’art urbain*” — assim se exprime Olivier Boissière, abrindo um dossiê concebido por ocasião da inauguração do Institut du Monde Árabe³⁹. A obra, de fato, é excepcional, os elogios, via de regra, ditirâmicos. Já as ideias de Jean Nouvel acompanham, com mais ou menos felicidade, o espírito do tempo, com ressalvas — por exemplo, ao advogar a causa de uma “arquitetura impura” e propor aos arquitetos “liberarem sua musa”, aparentemente na linha de Robert Venturi, ele adverte no entanto para a canoa furada em que se transformou o programa deste último, de uma “arquitetura inclusiva”, “complexa e contraditória”. O que teria sido uma bomba

38. Definição de Aldo Rossi in *L’Architettura della Città* (vs. eds.), cap. 3.1.

39. Este depoimento, como todos os que se seguem sobre o IMA, estão no número especial de *L’Architecture d’Aujourd’hui* 255, fevereiro de 1988.

lançada nos anos 60, virará receita de todos os fast food arquitetônicos. Às fórmulas feitas, contrapõe o “risco da invenção” — sua arquitetura é em geral afirmativamente tecnológica, alérgica aos revivalismos, embora cultive as “correspondências interculturais”. Trata-se, portanto, de um contextualista reticente, voltado para a “poesia da situação”, impregnada pelo entorno, mas sem servidão mimética e livre para criar um “fato cultural transcendente”, devolvendo à arquitetura seu “poder de evocação”. Como para todos os de sua geração, o centro de gravidade social da nova arquitetura urbana é ponto de honra, ao qual acrescenta, no entanto, uma espécie de reabilitação do ornamento, enquanto “*écriture du détail*” de alta precisão tecnológica, algo como um “sentido complementar” do qual brotará a poesia — de uma espécie de poética rigorosa, resultante da máxima “precisão na forma e na relação do todo com o detalhe” — e, com ela, sabiamente distribuída nas suas obras, as marcas da ideologia de artista reinventada⁴⁰.

40. Cf. depoimentos de Jean Nouvel in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 231, fevereiro de 1984 (dedicada à obra de J. Nouvel); *Techniques et Architecture*, cit., pp. 72-73; e no catálogo *Jean Nouvel*, organizado por Patrice Goulet, Paris: Electa Moniteur, 1987.



Jean Nouvel, IMA

Discreto, alinhado à calçada e próximo às árvores, o IMA é o mais notável dos Grandes Projetos parisienses. Jean Nouvel e equipe ergueram um grande painel de vidro, encurvado como um casco de navio ancorado à margem do Sena, mas também como uma tela em que se projetam os prédios da Ilha Saint-Louis. Duplamente reproduzidos, aliás: uma primeira vez, desenhados em fino reticulado sobre este barco envidraçado, o qual, por sua vez, permite a quem

está em seu interior desfrutar a paisagem. Como disse Ciriani, o IMA é uma “*machine à révéler Paris*”. Cita, sem repetir, graças ao poder de suas próprias formas arquitetônicas, ao mesmo tempo que contextualiza sem alarde, respeitando em sua curvatura o cais e o Sena — outro reparo de Ciriani, que procurou puxar a invenção de Nouvel para este terreno, não sem razão. A referência obrigatória à cultura árabe, que nas mãos de outros arquitetos convertia-se em minaretes e coisas do gênero, está presente na criação de um pátio interno (como se sabe uma característica da arquitetura árabe), ou na luz filtrada por plaquetas de mármore translúcido, afixadas por pequenas garras a uma estrutura metálica quadriculada — estratagema destinado a manter os caixilhos levemente distanciados das placas, envoltas assim num halo de luz —, decoração sem dúvida deslumbrante, porém sutilmente sugestiva da ambiência interior de uma mesquita. Também é evidentemente alusivo o imenso cortinado metálico da fachada sul, revestido de duas paredes de vidro, composto de 27.000 diafragmas acionados por células fotoelétricas que, ao resolverem um problema técnico de insolação, ajudando também a esconder parcialmente Jussieu, compõem desenhos geométricos nos quais aflora a sugestão de motivos decorativos árabes. Num certo sentido são reminiscências da lição de Venturi sobre o “galpão decorado”, como teriam sido as catedrais góticas — oportunamente evocadas se pensarmos na proximidade de Notre Dame, porém resolvida de forma muito pessoal, como tudo em Jean Nouvel. Como o demonstra, por exemplo, a maneira pela qual enfrentou o maior problema que se punha ao projeto: o da relação com os prédios muito próximos da Faculdade de Ciências, em meio aos quais deveria ficar o IMA, espremido num canto de rua. Ao invés de ignorá-lo, como o fizeram os demais concorrentes,

Jean Nouvel preferiu criar uma espécie de ligação entre os dois conjuntos, mas de tal modo concebida que disfarçasse a feiura que o cercava. Ao edifício ao lado, situado sobre o *quai*, mais antigo, pesado e desgracioso, deu por assim dizer continuidade, mantendo o gabarito e o alinhamento, num prolongamento que, no entanto, tornava aquela massa insípida mais leve, através da parede de vidro que vai se encurvando até alcançar o ângulo do quarteirão, quando termina em lâmina fina que, como numa incisão no corpo do prédio, divide-o em dois blocos. O de trás, mais alto, em forma de paralelepípedo, possui uma certa afinidade formal, embora transfigurada, com a nova faculdade (Jussieu) — uma ratoeira quadriculada, encimada por uma torre simplesmente horrenda, à qual a proximidade do IMA parece ter conseguido dar uma nova dimensão. Por último, nas suas estruturas metálicas, na abundância bem dosada do vidro, nas rampas da biblioteca, internas porém visíveis do exterior, transparece uma clara alusão ao Beaubourg, paradigma do gênero (centro cultural), não só na França.



IMA, fachada com diafragmas para filtrar a luz

O evidente comentário de um pelo outro parece não ter convencido Ciriani, para quem decididamente as duas principais *réussites* da nova arquitetura francesa não são da mesma família. O IMA é a obra de um contextual, insiste Ciriani, embora pouco ortodoxo, enquanto o Beaubourg é aquilo que se sabe: pura representação da retórica high tech. O IMA está muito longe dessa teatralidade, mas nem por isso satisfaz os incondicionais do contextualismo. Roland Castro, por exemplo, considera-o um retrocesso em relação à conquista histórica dos últimos vinte anos — a redescoberta da cidade. O IMA representaria o retorno à subjetividade do arquiteto artista, por assim dizer a chegada do “verso livre”, sendo de se temer a propagação de um estilo Jean Nouvel, algo como uma “lata de conserva” desmaterializada etc. — uma fórmula fácil para os epígonos sem talento. Não é preciso chegar a tanto para notar que não são poucos os momentos dúbios naquele “*bijou lisse translucide et chatoyant*”, como se referiu ao IMA um entusiasta. Há de fato nele algo de joia rara, de procura deliberada de imagens encantatórias que suscitem no observador uma impressão de magia e sedução. (Aliás um pouco desta procura kitsch do efeito “artístico” está presente nas paredes deixadas tais quais, onde se exhibe a pátina do tempo e a melancolia das ruínas, na restauração do Teatro Belfort.) Mesmo Ciriani, de cuja simpatia não se pode duvidar, inquieta-se um pouco, diante da fachada sul, com o lado “conceitual” da maneira de Jean Nouvel, com o excesso de esforço em demonstrar o quanto tudo isto “foi pensado”.



Duas visões (exterior e interior) do IMA

Mas não é assim que a carcaça do Beaubourg fala de si mesma? E do lugar público que assim e só assim traria à vida? O que de fato ocorre é que ambos, à sua maneira, recusam e integram o entorno, relacionando-se com a cidade de forma mais diferenciada e polêmica do que boa parte dos projetos movidos pela modéstia. Com uma diferença básica, entretanto. O Beaubourg é pura extroversão, inclusive a cisão que alimenta a retórica com que apresenta e comenta o seu próprio “conceito”, encontra-se proclamada em todos os cantos do edifício. O IMA, se tratou as mesmas questões — afinal a modernidade em crise está na origem, de ambos os projetos —, o fez em surdina, no jogo sutilmente balanceado entre o todo e a produção dos detalhes que o anunciam, uma festa permanente para o olho experimentado do perito, cuja cumplicidade solicita. Mas não é esta a lógica da cidade? A decifração de sua

complexidade exige um olhar não apenas imantado pela articulação pormenorizada entre parte e todo, mas um olhar que por assim dizer brote de dentro. Ao fazer render essas e outras analogias, o IMA, ao contrário de seu irmão mais velho e tagarela, preserva, apesar de tudo, muito do caráter “introvertido” da nova arquitetura urbana.

Aura bastarda

De um lado, celebração e engodo de massa — se apreciarmos os Grandes Projetos à luz de suas conseqüências mais comprometedoras; do outro, ruptura e resistência — se encararmos o retorno ao urbano do ângulo de suas intenções mais radicais. Ora, já vimos em mais de um ponto como os limites se esfumam. Do lado das grandes formas simbólicas, a construção ideológica era visível a olho nu, ou quase. De outro lado, na linha do horizonte também não é difícil divisar a integração, sem prejuízo da qualidade das obras. Retomemos o confronto pelo lado da alegada ressemantização da cidade.

Em linhas gerais, digamos que na origem dessa nova mentalidade projetual se encontra a constatação de que as pessoas esperam dos edifícios algo mais do que uma satisfação funcional, e talvez menos do que a tão celebrada intenção plástica. Em última análise, a II Guerra nem bem terminara quando se começava a reconhecer, com a reconstrução das cidades, que o Movimento Moderno falhara no problema fundamental da significação em arquitetura. Embora viesse de longe, tal ideia começou a ganhar corpo no âmbito de uma discussão específica: lamentava-se então o senso perdido da monumentalidade, que no entanto estivera associado às origens das cidades.

Assim, é contemporânea às primeiras críticas à cidade funcional abstrata — portanto incapaz de fazer “sentido” — a redescoberta do significado das representações coletivas projetadas nos monumentos, ou seja, o que nestes não é monumental, a saber, tudo o que se comemora graças à identidade (social) específica do sítio de sua implantação. Não deve ser portanto fortuito — tantos anos depois — o atual reencontro parisiense entre a resistência diluída da arquitetura urbana e a monumentalização metodicamente perseguida das formas puras, embora se dê na forma rebaixada da panaceia ideológica. Contaminações recíprocas, onde um canteiro mediático, regido pelo governo do momento, faz parede meia com um canteiro contextualista amparado por uma legislação no mínimo compreensiva.

O *Genius Loci* invocado por Portzamparc encontra-se no centro deste panorama de restauração generalizada. Sem dúvida é preciso que a arquitetura passe a falar àquelas a quem ela se dirige e que para tanto volte a *significar*, “manifestando os valores profundos de uma cultura submersa sob os aluviões da memória coletiva”. Remediando a amnésia galopante, o sentido que desertou as formas de vida, a identidade despedaçada sob o peso das sociedades complexas etc., o arquiteto estaria incumbido de reanimar o espírito do lugar. Ora, justamente aí a convergência ideológico-projetual de que estamos falando: tanto a pirâmide de Pei quanto a reabilitação de um quarteirão histórico pretendem encarnar o espírito do lugar. Sem dúvida, num caso e noutro, com motivações um tanto diversas, trata-se de uma reação defensiva ao expurgo metódico, que vem sendo feito pelo capitalismo, de qualquer vestígio transcendente, uma reação geralmente desencadeada em nome de tradições que o progresso unidimensional da moderni-

dade capitalista erradicara. Na interpretação do quadro urbano enquanto forma de vida e patrimônio arquitetural mutilados por essa ofensiva predatória histórico-mundial, está presente mais um desdobramento daquela reação anticapitalista que deverá acompanhar a civilização burguesa até o fim. Assim, a intervenção urbana dos contextualistas franceses mais radicais é parte de uma estratégia de resistência ao capitalismo enquanto realidade cultural nefasta. Por isso resistem à homogeneização do espaço pela sociedade industrial. Remando contra a corrente? Ressemantizar a cidade no mundo da cultura administrada? De qualquer modo não são os únicos a se entregar à procura de um “lugar” carregado de “sentido” — sentido que a insignificância do espaço moderno varreu.

Aliás, é preciso fazer distinções no interior dessa voga de retorno à cidade. Não se pode sem mais juntar, por exemplo, a volubilidade de um Gaudin à demagogia de um Bofill ou à intransigência de um Huet. Embora varie a ênfase, da resistência à complacência, a fluidez dos tempos vem arrastando talentos e bons propósitos à simples vontade indistinta de “*faire de l’urbain*” — respira-se restauração por todos os lados; reativando a carga sentimental de um espaço historicamente saturado, a reabilitação dos centros urbanos, em si mesma desejável, trouxe de volta muita coisa. Onde havia danação devida à tábula rasa das intervenções modernistas, há agora um convite permanente à estetização — traduzida no jargão francês dominante por descentramento. No lugar da redundância mortal disseminada pelos programas modernos globalizantes, cai-se no contrário, no elogio a torto e a direito da diversidade e do contraste, da indeterminação e de tudo o mais que, contrariando o funcionalismo à deriva, sugira que pelas ruas da cidade ressemantizada (depois do expur-

go modernista do sentido) a vida escoa “*bouillonante*” em seus “*milles desordres*”. Tudo se passa como se da noite para o dia a alienação tivesse sido banida de sua terra natal, a cidade. — Mas nem tudo segue a mesma escala descendente... É contudo preciso registrar que a coincidência com os Grandes Projetos de restauração do lugar público não é casual. De ambos os lados, seja na fala oficial, no discurso de combate ou simplesmente projetual, deplora-se a morte do espaço público, e espera-se que a arquitetura faça alguma coisa a respeito, modesta ou enfaticamente.

A panaceia de que falávamos consiste, de parte a parte, em anunciar a ressurreição da visibilidade democrática do espaço de convívio, multiplicando pelos “lugares” da cidade pontos de referência familiares, estruturas reconhecíveis, continuidades históricas evidentes etc. Numa palavra, uma espécie de “aura” de segunda mão, programada para estetizar a superfície lisa e desencantada do espaço moderno.



François Perrault, Biblioteca de França François Mitterrand (1989-95)

Construído após a alteração do POS, em 1989

O último Grande Projeto da Era Mitterrand. Fim de uma era?

SEGUNDO TEMPO



Pavilhão Louis Vuitton, Paris, Gehry (2006-2014)

Que fim levou a arquitetura francesa?

A temporada cultural francesa do outono de 2014 abre com a inauguração de dois dos mais aguardados e espetaculares edifícios culturais desse início de século na França. O primeiro, a Fundação Louis Vuitton, projetado por Frank Gehry. Após 8 anos de muitas polêmicas e idas e vindas, moda e arte se dão definitivamente as mãos, no coração do Bois de Boulogne — ao lato do Jardim da Aclimação e *quartier* de maior concentração parisiense do PIB francês —, com uma arquitetura e ambiência que não poderiam estar mais *up to date*. No outro extremo do espectro cultural, a segunda maior região metropolitana da França, Lyon — indiscutivelmente, a rival histórica de Paris, como Chicago sempre foi para Nova York — acaba de inaugurar o igualmente aparatoso e superdimensionado Museu das Confluências. Projetado por Coop Himmelblau, pretende ser uma instituição interdisciplinar que interprete as muitas histórias da humanidade, através da antropologia, etnologia e ciências naturais.

Novamente um museu *à la page*, de formas extravagantes, cuja tecnologia arrojada e altíssimos custos consumiram 13 anos para sua execução. Possivelmente alguns dos últimos rebentos do modelo Beaubourg, mas já levando ao paroxismo a arquitetura de ponta e a animação cultural — âncoras para os altos negócios da cultura, alavancando o turismo, a especulação imobiliária no en-

torno e, na maior parte dos casos, a consequente “requalificação” urbana, numa espécie de rescaldo da disputa acirrada entre cidades que marcou o final do século XX. Tais iniciativas não são uma novidade na França, tida até então como capital mundial da cultura, pelo menos neste âmbito mais aparatoso dos grande projetos. Mas desta vez, parece que algo diferente está ocorrendo no país que acabou por deslocá-lo, ainda na onda desses novos projetos, da posição até então de vanguarda par a incômoda posição de caudatário. Não por acaso, apesar de alguns grandes empreendimentos, como os que estão sendo inaugurados neste final de ano, os arquitetos franceses se queixam que a arquitetura na França vai mal. O que nos leva a perguntar o que de fato está acontecendo na arquitetura francesa que justifique um tal diagnóstico?



Pavilhão Louis Vuitton, Paris, Gehry (2006-2014)

Enquanto *Arquitetura Viva*, uma das revistas especializadas de maior audiência atualmente no meio arquitetônico, dedica um número especial (fevereiro de 2013)

— “Francia al frente”¹ —, para anunciar novamente a hora e a vez da arquitetura francesa, os franceses não parecem tão convictos, para dizer o menos, a respeito de um tal êxito. Quase simultaneamente, a imprensa local, indo no sentido inverso, lastima a redução do prestígio de seus arquitetos, na França e fora dela. Em maio desse mesmo ano, no suplemento cultural do *Le Monde*, por exemplo, uma longa matéria fornece um balanço da produção arquitetônica na França, no qual a autora, Christiane Desmoulin, reconhece que o hexágono se transformou num grande canteiro mundial, talvez o maior neste momento, mas, ao mesmo tempo, fazendo eco às queixas dos arquitetos franceses, denuncia o fato de os concursos, criados em princípio para democratizar o acesso às encomendas públicas, terem transformado a França num eldorado para os escritórios estrangeiros, penalizando a produção local sobre o seu próprio terreno, num momento em que esta está encontrando enormes dificuldades para se exportar. Sob a chamada de capa, “La France aime-t-elle ses architectes?”² — sintomática num momento em que a crise parece se abater sobre o país de forma preocupante, despertando um sentimento de descrédito generalizado quanto ao seu futuro —, Desmoulin critica o pouco estímulo dado aos talentos nativos pelas coletividades locais (lembrando que a descentralização retirara a iniciativa do Estado, como nos velhos tempos de Mitterrand e dos Grandes Projetos — “época em que os arquitetos franceses iam

1. *Architecture Viva*, n. 149, fev. de 2013.

2. *Le monde*, “Culture”, 18 de maio de 2013.

de vento em popa”³). O exemplo mais gritante: o Museu das Confluências, em Lyon, que acabamos de citar, orçado inicialmente em 60 milhões de euros e que já teria ultrapassado os 417 milhões. Mas não só os custos astronômicos desses projetos assustam, como, mais ainda, a quantidade deles e de escritórios estrangeiros responsáveis por essas grandes obras. A título de ilustração, a autora do artigo desfia um rol de 20 mega projetos — só Rem Koolhaas assina quatro deles (!), sendo por ela acusado, aliás, e seu grupo OMA, de ter construído uma verdadeira máquina de guerra para ganhar as competições mundo afora.



Museu da Confluência, Lyon, Coop Himmelblau (2001-2014)

Xenofobia? Não podemos esquecer que os Grandes Projetos da Era Mitterrand, e mesmo antes (o Beaubourg

3. Apesar de alguns dos Grandes projetos terem sido entregues a arquitetos estrangeiros, a renovação de Paris, ocorrida simultaneamente, foi obra principalmente de uma nova geração de arquitetos franceses. Ver meu texto *Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg*, reproduzido aqui.

ou o Parque de La Villette), eram assinados por arquitetos estrangeiros. Seria apenas uma questão de escala? Certamente não, algo de fato diferente parece estar acontecendo com os negócios arquitetônicos franceses. Senão vejamos. Dias antes, outra reportagem do mesmo jornal, com o título “La maison Nouvel vacile sur ses fondements”,⁴ noticiava a crise do AJN com a saída de Michel Péliissié, sócio de Jean Nouvel há mais de 20 anos, e justamente o encarregado da gestão financeira do escritório, que, tudo indica, ter entrado em recesso forçado, como tantos outros — os ganhos dos últimos três anos tendo caído de 54 milhões de euros (2008) para menos de 30 milhões. Pelo que se pode deduzir, sua sobrevivência estaria dependendo dos caprichos de seus comanditários estrangeiros (“de cada dez projetos anuais, apenas um ou dois vingam”, se queixa o arquiteto) — assim, o Louvre de Abu-Dabi, projetado em 2007, só começou a ganhar forma em janeiro de 2013, e, vitorioso no disputado concurso, em 2012, para o Museu Nacional da China, a ser inaugurado em 2015, Nouvel diz ainda não ter recebido nenhuma das parcelas dos 40 milhões de euros, embora o escritório já tivesse investido 2 milhões no projeto.

Mas serão apenas os concursos os responsáveis por essa “crise”? Ou a simples megalomania dos pequenos prefeitos locais em busca de prestígio? Ou será que a arquitetura francesa e suas grandes estrelas teriam entrado em declínio? Real ou imaginário — mais um capítulo do “declinismo”⁵ que se abateu sobre a França? Ou algo deci-

4. *Le Monde* de 7 de maio de 2013

5. O fenômeno não é novo, mas também não é contínuo, pode ter ocorrido em outros momentos na própria França, mas também em outros países, em períodos ditos de crise. Trata-se de um sentimento generalizado de que as coisas não vão bem, que o país anda para trás, que perdeu o bonde da história, que

sivo teria acontecido no mundo da Arquitetura, e, talvez, não só na França e nem só na arquitetura?

Estrelas cadentes?

A dar crédito a François Chaslin, no entanto, em seu texto, publicado na *Arquitetura Viva*, de balanço da arquitetura francesa⁶, esta continuaria em igual evidência no mundo todo, apesar das dificuldades dentro da própria França, decorrentes, seja do formato das adoção simultânea do modelo inglês das PFI (Privates Finance Initiatives, criadas pelo Governo Conservador inglês, em 1992, em pleno esforço de salvação das Docklands e das empresas aí em crise ou mesmo falência, como a firma americano-canadense Reichman). Parcerias Público-Privadas que estariam se generalizando, fazendo com que o Estado e

deixou de ser a grande referência mundial, ao menos no plano da cultura, da política, do direito, e, mesmo em certas áreas, como a da tecnologia de ponta. Como descreveu muito bem um editorialista do *The Economist* (Dez. de 2013): o sentimento humilhante de ser um país igual aos outros... Segundo ele, os franceses hoje são mais pessimistas em relação ao seu futuro que os Albaneses ou Iraquianos(!). Sentimento de frustração que a direita neoliberal, americanófila, atribui à preguiça e à inércia dos franceses, às greves, ao protecionismo do Estado, a proverbial alergia da população à “mundialização”, etc. Enfim, culpa do ‘povo’ francês, como diz um blogueiro (*L’oeil de Brutus*, 12/09/2012), propondo ironicamente, como solução, aquela formulada por Brecht: “Não seria mais simples para os governantes dissolver o povo e eleger um outro?” E apontando como o principal dos declinistas atuais, o conservador Nicolas Baverez (*La France qui tombe* – livro de 2003): Estado forte, economia fechada e, como resultado, redução da produtividade e da competitividade, falta de quadros, desemprego. Mas outro discurso, aparentemente compartilhado por uma certa esquerda alteromundista, mas, na verdade, de extrema direita, é o da retórica nacionalista, anti-mundialização, anti-euro, xenófoba (o que evidentemente não faz parte do ideário de esquerda). Em consequência, cria-se uma unanimidade: a França vai mal! Como bem definiu alguém: “o declinismo é uma afirmação de identidade nacional *en creux*.”

6. “Geometrias del hexágono. Architectura en Francia, la última década.”, in A.V. cit. (pp. 6-21)

as entidades locais acabem confiando a sócios privados a construção e a manutenção de infraestruturas e edifícios, aí incluídas construção e gestão de projetos culturais, com direito de exploração dos mesmos por 20 ou 30 anos, com farto financiamento do Estado e prestações a perder de vista. Esses “sócios”, diz Chaslin, se restringem na verdade às grandes empreiteiras, no caso das francesas, são elas: Vinci e Bouygues (as maiores do mundo), Eiffage e Spie Batignolles. Os dois exemplos que dá, e que são um desastre, inclusive do ponto de vista arquitetônico, são o Ministério da Defesa e o Tribunal Superior de Justiça de Paris, ambas entregues ao grupo Bouygues, associado, no primeiro caso, a Michellin e Jean-Michel Wilmotte, no segundo, a nada mais nada menos que Renzo Piano (aliás é dele o maior escritório de arquitetura atualmente na França), que projetou uma torre para o Tribunal de 160m. de altura e 60.000 m² de superfície no novo bairro de Batignolles (definido por Sarkozy que pretendia que fosse aí a sede das Olimpíadas para a qual a França se candidatava) — um disparate, em todos os sentidos, do contrato original à localização, sem falar no próprio projeto de Piano. Suspenso pelo Ministério da Justiça do novo governo em 2012, foi retomado em 2013. Uma PPP de Bâtiments île de France com a Buygues, para, após pagar um aluguel à empreiteira por 27 anos, o Estado se tornar proprietário. A conclusão de Chaslin é uma só: “Nestes projetos, as equipes são impressionantes; os aspectos financeiros, fundamentais, e as questões arquitetônicas relativamente secundárias.”



Tribunal Superior de Justiça, Paris-Batignolles, Renzo Piano (2012-18)

Feito um tal diagnóstico pouco auspicioso, o autor entretanto passa a expor os grandes feitos da arquitetura francesa atual, a começar pela produção recente dos nomes franceses famosos, tentando demonstrar a sobrevida, *malgré tout*, dos grandes escritórios, citando justamente os três de maior número de encomendas em plano internacional: o do próprio Jean Nouvel (naquele momento, um pouco antes de sua divisão interna, o segundo maior escritório da França), Portzamparc e Dominique Perrault. Todos eles com inúmeras obras em andamento fora do hexágono, especialmente Perrault, o mais prolífico dos três, embora talvez o mais previsível (diriam os críticos: o menos inventivo), para Chaslin, no entanto, “arquiteto de estética rigorosa e expressão reservada”. O autor pouco entra no mérito das obras destes arquitetos, salvo uma ressalva ou outra — por exemplo, o caráter maciço de prédios de Portzamparc, como o da sede do *Le Monde*, em Paris, os equipamentos culturais de Rennes, a Torre Granito de La Défense e o “torpe” hotel de Lyon, ao contrário da

transparência e leveza buscada pelo arquiteto; ou o fracasso (ao menos segundo a crítica) do Museu das Artes Primeiras de Jean Nouvel, tanto quanto da torre Signal para La Défense, à qual teve que renunciar —, passando à enumeração exaustiva dos projetos, realizados ou em andamento, no próprio país ou no exterior. Aparentemente, uma demonstração pelos números de que estão em plena atividade. Portzamparc, atualmente, com sete projetos na França, alguns já realizados, cinco no exterior, mas talvez o seu maior êxito, segundo Chaslin, o projeto urbano para Tolbiac-Massena, baseado no princípio dos blocos abertos (aliás já proposto há mais de 20 anos); Nouvel, de seu lado, contabiliza sete projetos também na França, com destaque para a Filarmônica no Parque de La Villette (em que parece se curvar aos ares do tempo, depois do pouco sucesso do Museu do Quai Branly) e a coordenação da ilha Seguin em Boulogne Billancourt, sendo responsável por obras nos Estados Unidos, Inglaterra, Espanha, Itália, Dinamarca, Bruxelas, e nos Emirados; Dominique Perrault, com inúmeras obras no estrangeiro, assina quatro projetos importantes na França. Portanto, aparentemente, para estes arquitetos, tudo parece contar com o mesmo vento na popa.



Filarmônica de Paris, Jean Nouvel (2010-2015)

Otimismo à parte, entretanto, o autor não pode deixar de, ao mesmo tempo, registrar que as grandes torres — de Tom Mayne e Norman Foster em La Défense, lá mesmo onde Jean Nouvel fracassou duas vezes, e o Triângulo de Herzog e De Meuron, próximo à porta de Versailles — serão os responsáveis por um novo skyline do entorno de Paris, numa disputa nas alturas com os arquitetos locais. E a série de grandes intervenções dos escritórios estrangeiros não para por aí. Sua recapitulação não é exaustiva, mas é significativa: Tshumi, Foster, Zaha Hadid, Mario Botta, Fuksas, Herzog e De Meuron, Tadao Ando, Sejima e Nishizawa, Gehry, os espanhóis RCR e Carrillo de Guga, Mateus Aires, Stefano Boeri, Steven Hall e o escritório BIG. Etcetera. Parte dos projetos são de equipamentos culturais, mas outros são de terminais, portos, corporações, shoppings ou mesmo Vinícolas. Estas últimas abrindo

uma nova frente de expansão, possivelmente motivada pelo sucesso de Gehry com o projeto para a casa Marques de Riscal em Rioja, na Espanha. São citadas por Chaslin: Château Petrus (Herzog e De Meuron), Château Fougères (Mario Botta); Château La Coste (Tadao Ando), e duas de autoria francesa, Château Cheval Blanc (Portzamparc); La Dominique (Jean Nouvel).



Christian de Portzamparc, Château Cheval Blanc (2011)

Projetos em destaque na AV

Também não deixa de ser sintomático que, dos quatro projetos apresentados pela revista *Arquitetura Viva*, como exemplo da atual vitalidade da arquitetura na França, os dois maiores sejam de escritórios estrangeiros, o Museu-Parque Alésia, do suíço Bernard Tshumi, e o Museu do Louvre-Lens, do grupo japonês SANAA, enquanto os dois projetos franceses, de Rudy Ricciotti (aliás franco-italiano-argelino), associado ao italiano Bellini, o Depar-

tamento de Arte Islâmica do Louvre (com destaque para a sua cobertura na forma de um “véu dourado”), e, da dupla Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, a recuperação e ampliação do Palais de Tokyo, sejam projetos mais discretos e de menor porte.

No primeiro caso, um Museu, ou mais precisamente um Centro de Interpretação — mais um equipamento cultural que pretende, como foi o caso de tantos outros, trazer dividendos para a cidade-sede, Alésia, situada na Borgonha francesa. Um estranho e desproporcional volume cilíndrico, em meio a um descampado, numa escala totalmente incompatível com aquela urbana do entorno. No entanto, pretende Tshumi que, com seu invólucro, feito de ripas de madeira, o Museu seria, antes de mais nada, uma evocação das fortificações construídos por César ao derrotar os gauleses comandados por Vercingetorix (!) Em seu interior, nada de novo, ou de extraordinário, apenas rampas a repetir ainda uma vez as tão citadas do Guggenheim de Nova York.



Museu-Parque, Alésia, Tshumi (2003-2012)

Já o Louvre em Lens segue o modelo de franquias inaugurado por Thomas Krenz com o Guggenheim, adotado pelo Centro Pompidou e logo pelo próprio Louvre, ao decretar a criação de filiais no interior da França (2002), e, a seguir, também fora do país, aceitando, por exemplo, o “convite” dos Emirados Árabes: um Louvre em meio ao deserto, em Abu Dhabi, projetado por Jean Nouvel e anunciado em 2007 (para desespero dos franceses, ao presenciar o desmembramento do Grand Louvre). Quanto à Lens, ocupando uma área de mais de 20 hectares na região de uma fábrica desativada, próximo às antigas minas de carvão, 5 volumes, verdadeiras caixas de cristal, transparentes, luminosas, de aço e vidro, descompassadas entre si, e se intercomunicando por seus ângulos, numa planta levemente em curva, mas, de fato, pode-se dizer que estão descompassadas mesmo é com tudo o mais à volta, na intenção explícita de contrastar com o entorno escuro, terroso, e uma paisagem urbana fuliginosa — talvez apenas entrevisto pelo olhar indiscreto do turista na sua perambulação distraída por entre as obras. Sabe-se que o projeto vitorioso, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, foi escolhido após uma longa polêmica que envolvia dois grandes escritórios, que dividiam a opinião do júri: o do francês Rudi Ricciotti, que propunha — como relata Chaslin ao apresentar o projeto do grupo SANAA, na referida revista — “um passeio teatral e parcialmente enterrado, a modo de homenagem narrativa, aliás um tanto literal, ao passado do enclave”, o que foi considerado um desrespeito por parte do júri “uma ofensa à mineração”, e que preferiu apoiar o projeto de Zaha Hadid, um volume de concreto, “escultural e ‘tectônico’”, mas de realização extremamente difícil (mais uma das queixas do artigo de Christine Desmoulin, segundo a qual a associação dos

escritórios estrangeiros com os locais, quando se dá, visa apenas a execução, em geral de extrema dificuldade, como o de Lyon, citado há pouco, sendo a função dos arquitetos franceses, cujos nomes sequer aparecem na autoria dos projetos, a de dar forma às fantasias, no mais das vezes extravagantes, das estrelas estrangeiras). Ricciotti já havia batido Zaha nos concursos para o MuCem (Museu da Cultura Mediterrânea), em Marseille, e a ala de arte islâmica do Louvre — era pois, e é ainda hoje, a grande aposta dos arquitetos franceses em crise de identidade (Jean Nouvel *en tête*, e que não por acaso foi do júri), desconfianças à parte, quem sabe uma nova estrela francesa a brilhar no céu estelar da arquitetura mundial, como veremos mais adiante. Finalmente, em face do impasse que se criou para a escolha do escritório que comandaria a construção do Museu em Lens, um terceiro projeto foi posto sobre a mesa, o da dupla japonesa, que sob protestos gerais, acabou sendo inaugurado em 2012.



Louvre – Lens, SANAA (2005-2012)

Enfim os dois principais exemplos escolhidos não poderiam ser mais enfáticos na comprovação das críticas de Christine Desmoulins,⁷ que não faz mais do que resumir a sensação de impotência dos arquitetos franceses, se sentindo tão derrotados quanto os gauleses por Júlio César — ironicamente tematizado pelo projeto de Tshumi! As queixas repertoriadas dizem respeito justamente ao fato de que os nomes de maior prestígio internacional, e não apenas os prêmios Pritzker ou os agraciados com o Grande Prêmio de Roma, mas aqueles cujas obras tem mais repercussão, ou mais efeito midiático, portanto os mais requisitados e, conseqüentemente, cujos escritórios são também os maiores do mundo, acabam por não dar espaço para as novas gerações, e por impedir que novos nomes entrem no circuito. E, se isto ocorre em plano mundial, com mais facilidade ainda na França, onde os concursos lhes proporcionam tais vantagens, que todos aspirariam por um *grand travail* no país. Além disto, os arquitetos franceses, especialmente os mais jovens, não estariam sendo valorizados pelos prefeitos, à busca de projeção na disputa entre as cidades e entre os partidos políticos no poder — o que, segundo a autora, e voz corrente entre os arquitetos, não ocorreria nos outros países, onde alegam ter dificuldade de penetrar, sendo obrigados, caso queiram concorrer mais ou menos em pé de igualdade, a se associar a escritórios locais. Simples crise de autoestima? Certamente não só, na verdade a questão acaba por ser colocada em termos eminentemente mercadológicos: como o cinema, diz ela, o mundo arquitetural coloca na linha de frente os seus atores *bankables*. Finalmente, toda a discussão termina caindo no problema comum a qualquer

7. Artigo citado do *Le Monde* de 18 de maio de 2013.

produto de exportação: a reserva ou não de mercado. Dizem eles que, enquanto a França abre as suas fronteiras, o mesmo não estaria ocorrendo nos demais países. Ou seja, quem ganha e quem perde é um jogo de cartas marcadas, ou de nomes marcados..., depende do poder de sedução da “marca” de quem se candidata, ou até mesmo do país (assim, por exemplo, há uma crença entre os franceses de que o Japão é um dos que se impõem independentemente de os nomes serem muito conhecidos, a ponto de um box, na matéria citada, intitular-se “La France made in Japan” — nessa linha Desmoulins conclui reproduzindo uma frase do artista plástico Gérard Traquandi: “Que um asiático chegue e ponha uma pedra sobre um bloco de concreto basta para suscitar o êxtase”).

Segue-se ao seu texto uma advertência de Francis Soller (*Grand Prix National d’Architecture*, de 1990 — ou seja, nos velhos bons tempos...), deslocando um pouco a questão para um terreno aparentemente menos mercantil — a adequação ou não das obras às propriedades do lugar: “A verdadeira questão é a inteligência dos lugares e as respostas a lhes trazer. As equipes estrangeiras chegam com projetos em que falta reflexão específica, gerando uma contradição entre o que lisonjeia a comunicação do comitê e aquilo que decorre de um ato responsável.” E, após dar vários exemplos de incongruência entre projetos e meio ambiente local, declara: “a hora é de coerência e não de estilo. [...] Para ser arquiteto é preciso aptidão, perspicácia e presença, o que não demonstram tantos arquitetos importados, cuja experiência e competência são pressupostas sem provas.” Diz ele que, nos anos 80, ao mesmo tempo que apoiava os novos talentos, também estimulava a vinda de arquitetos estrangeiros para parti-

cipar do desenvolvimento da arquitetura na França, mas, ao contrário das suas expectativas, o que estaria ocorrendo é que a França tornou-se “um território de experimentação e de negócios de uma Europa aberta apenas em nossas fronteiras”.⁸ Retomando ao fim e ao cabo a mesma questão do movimento de mão única em relação à pretensa europeização ou globalização, no caso, da arquitetura. Aliás (antecipando), não por acaso Ricciotti, em seu texto-manifesto, *A arquitetura é um esporte de combate*, faz da “arquitetura globalizada” o seu alvo, que, para ele, é antes de tudo, a imposição do modelo anglo-saxão, a ser veementemente combatido. Estamos em casa... todos a reclamarem um maior espaço para a família francesa de arquitetos! Mas, ainda uma vez, será que o mau ‘estado das artes’ se deve exclusivamente às limitações impostas pelas máquinas de guerra estrangeiras, facilitadas pelo permissivismo francês?⁹

Mudança de paradigma?

Para sermos exatos, nem a revista *Arquitectura Viva*, e seu editor, Luiz Fernandez-Galiano, nem François Chaslin, citado há pouco, ignoram o refluxo ocorrido após a Era Mitterrand, fazendo ambos alusão a um longo período de

8. Frances Soler : « L’heure est à la cohérence, non plus aux projets de style », in *Ibid.*

9. Um tal discurso, como vimos em nota anterior, se aproxima perigosamente de uma postura conservadora, anti-internacionalista (mesmo que se saiba de todos os males que a mundialização trouxe consigo). Como afirmou alguém, “o declinismo é uma afirmação da identidade nacional *em creux*”: tudo que nos falta para nos equipararmos aos melhores países do mundo (multiplicam-se os índices para alimentar esta corrida das nações).

governos conservadores, em que o encolhimento do Estado e, posteriormente, a crise econômica e seu forte endividamento, teriam produzido recessão e uma inflexão “não só econômica, mas também estética, e ideológica” — acredita Chaslin —, gerando tanto a redução da produção arquitetônica, quanto “uma perda de temperatura crítica”, nas palavras de Luis Fernández-Galiano. Chaslin chega a mencionar o fato de sequer terem estado presente no debate sucessório, em 2012, questões urbanas e de arquitetura, e, embora os socialistas tivessem ganho o governo central e de 21 das 22 regiões que formam a França metropolitana, sem contar 60 das 100 províncias em que se divide o hexágono, o tema parece esquecido¹⁰. Apesar de tudo, ainda aposta numa nova retomada resultante desta onda à esquerda — não esqueçamos que naquele momento havia uma grande expectativa de mudanças na França de Hollande —, afinal, Chaslin, não por acaso, foi autor de um livro intitulado *Les Paris de Mitterrand*¹¹ onde se mostrava um entusiasta das políticas urbanas e dos Grandes Projetos daquela Era, de domínio do PS Francês.

É preciso lembrar que, no período anterior, as iniciativas nessa área faziam parte de uma política do governo central, a tal ponto que tudo se passava como se a arquitetura comandasse o *redressement* da nação, num momento em que o Estado do Bem Estar estava passando por um desmonte. Aliás foi o próprio Mitterrand quem chegou a afirmar que “não pode haver uma grande política para a França sem uma grande arquitetura”, atribuindo a si próprio o papel de Grande Arquiteto da Nação. Se

10. AV cit., p.6.

11. Paris: Gallimard, 1985.

as grandes obras, verdadeiros monumentos, seja pela escala quanto pelas intenções, certamente eram muito mais suscetíveis de decifração simbólica, ou seja de afirmação de poder, ao mesmo tempo, há de se reconhecer, eram acompanhadas por um esforço de renovação urbana que se alimentava do sonho (ou ilusão) de reabilitação de espaços públicos e urbanidade, numa cidade a ser “resseman-tizada” (no jargão da época), de forma a preencher todos os requisitos de uma Capital Mundial da Cultura — certamente uma política compensatória, de investimentos especialmente no campo do *culturel*.¹²

Certamente os tempos são outros e não só no campo da política e seria um anacronismo imaginar uma volta aos tempos “gloriosos” da Era Mitterrand. Uma ressalva entretanto, nada irrelevante, é feita por Galiano, em relação ao período Sarkozy, e que diz muito da natureza das obras que vêm sendo inauguradas. Ele lembra que o projeto *Grand-Paris* (hoje praticamente engavetado), com a participação de grandes nomes da arquitetura, nacionais e internacionais, ocorreu em 2007, em pleno governo da UMP, lançado oficialmente pelo presidente Sarkozy na inauguração da Cidade da Arquitetura e do Patrimônio no Palais de Chaillot. Recapitulando os escritórios consultados e que apresentaram projetos: 1. Rogers Stirk Harbour + Partners; 2. Groupe Descartes; 3. L’AUC; 4. Atelier Christian de Potzamparc; 5. Agence Grumbach et associés; 6. Jean Nouvel/Jean-Marie Duthilleul/Michel Cantal-Dupart; 7. Studio 09 — Bernard Secchi e Paola Vignano; 8. Lin — Finn Geipel + Giulia Andi; 9. Atelier Castro Denissov

12. Para uma reconstituição detalhada de todo esse processo ver meu ensaio reproduzido aqui: “O dois lados da Arquitetura Francesa Pós-Beaubourg”.

Casi; 10. MVRDV. Todos com projetos em geral extremamente ousados¹³, e que, de alguma maneira, acredita o editor da AV, teriam repercutido no campo das encomendas arquitetônicas, de cujos resultados, que estão começando a aparecer, a revista pretende justamente dar conta, demonstrando uma vitalidade que talvez esteja a anunciar uma nova onda de pujança da arquitetura no país.¹⁴ Não há dúvida, mas de que arquitetura se está falando?

Ora, esta observação, quase de passagem, do editor da AV, talvez nos traga para o cerne do que de fato está acontecendo com a arquitetura francesa. Senão vejamos o que contam Monique e Michel Pinçon, em seu livro *Le président des riches*,¹⁵ a propósito dos planos de Sarkozy sobre a Grande Paris metropolitana, da qual La Défense — não por acaso situada na ponta do eixo monumental e em linha de continuidade com Neuilly, do qual foi prefeito, e onde se concentram as maiores fortunas e homens de negócios da França, mundo das altas finanças e domínio político da família Sarkozy, também presidente do Conselho Geral de Hauts-de-Seine antes de ser eleito Presidente — seria a capital empresarial-financeira e cluster de conhecimento de ponta (com o polo universitário Leonard da Vinci, cria-

13. O objetivo em quase todos os projetos não se restringia à reurbanização das *banlieues* parisienses, mas expandir ao máximo as fronteiras urbanas, chegando ao limite, por exemplo, no caso da proposta do escritório Grumbach e associados, do Canal da Mancha — o Havre, passando por Rouen, seguindo o percurso do rio Sena. Incluindo portanto uma grande rede viária de intercomunicação.

14. Sobre esse ambicioso projeto para a Grande Paris ver: Número especial AMC, *Le grande Paris(s)*, *Consultation internationale sur l'avenir de la métropole parisienne*, Le Moniteur Architecture, 2007; *Critique*, juin juillet 2010, « Vivement Paris »: *Esprit*, octobre 2008, « Les chantiers du Grand Paris »; SUBRA, Philippe, *Le Grand Paris, 25 questions décisives*, Armand Colin, 2009.

15. Paris: Éditions de la Découverte 2010.

do em 1995 por Charles Pasqua, onde o custo anual de um aluno é da ordem de quase 10.000 €, enquanto nas demais Universidades do país custam ao Estado 216 €), a velha Paris de intramuros (hoje, *intra-Boulevard périphérique*) sendo relegada à categoria de museu. Ou seja, como adverte Olivier Mangin: à Pequena Paris, museus, turismo e patrimônio, à Grande Paris, economia e competição.¹⁶

É bem verdade que a velha Paris, sufocada num espaço tão reduzido acabou se transformando numa das cidades mais densas do mundo e há muito tempo vem extravasando seus limites, seja nas *banlieues*, seja nos departamentos do entorno ou na *Villes Nouvelles*. Portanto, a ideia de expandir os limites de Paris é bem anterior à chegada de Sarkozy ao poder (como registra o casal Pinçon no livro que estou citando). No entanto, ao chegar à Presidência tratou logo de relançar com estardalhaço a ideia da Grande-Paris, como um projeto agora bem mais ambicioso, como anunciado por ele próprio: o de estender os limites territoriais da Île-de-France até o Havre — “*il faut voir loin, il faut voir grand*” face à concorrência internacional¹⁷.

Assim, embora apontasse para um horizonte longínquo, de 20 ou 30 anos de transformações urbanas e territoriais, começou logo, de forma açodada, feitas as consultas aos escritórios referidos acima, a investir na expansão horizontal e vertical, econômica e política, de la Défense e seu entorno, bem como num metrô automático cercando a capital, numa anel de 130 kms. Ligando 9 polos empresariais e aeroportos, sem levar em conta, seja

16. In *Esprit* cit., o. 60.

17. *Apud* M. e M. Pinçon, in *Ibid.*

os projetos apresentados (o de Nouvel era o que mais se detinha no transporte público, tendo projetado uma extensa e complexa malha de intercomunicação de toda essa área), seja o deslocamento domicílio-trabalho. Como lembram os Pinçon, a ligação entre lugar de trabalho e lugar de trabalho representa apenas 3% dos deslocamentos na Île-de-France. Trata-se portanto de um serviço restrito à intercomunicações entre as empresas ou os empresários e à facilitação de seus deslocamentos até os terminais aeroportuários. Diante de um tal despropósito houve protestos dos arquitetos envolvidos nos projetos, mas em vão. Uma lei sobre a Grande-Paris é votada e aprovada às pressas no final de 2009 sem dar tempo à discussão mais aprofundada e mais democrática a respeito. Com isso, o presidente conseguiu colocar contra si tantos os prefeitos de direita quanto de esquerda, mas fez ouvidos moucos para os políticos em nome dos interesses econômicos (da França? de Paris? ou de seus aliados naturais?). Enfim, uma Grande-Paris a serviço do mundo-das-finanças.



La Défense vista de Paris

Focando portanto em la Défense, conseguiu colocar seu filho Jean na presidência do EPAD (Etablissement public d'aménagement de La Défense), o que lhe assegurava o total controle sobre as intervenções neste polo de grandes empreendimentos e de excelência, e, não esqueçamos, preservando sua liderança sobre Hauts-de-Seine, seu reduto familiar e de negócios, a começar pelos imobiliários. Liderando a subida nas alturas, uma operação comandada por Norman Foster, financiada pelo grupo Saint-Petersbourg-Stroïmontage, duas torres gêmeas de 91 andares, as mais altas da Europa Ocidental, com um hotel 5 estrelas, escritórios e apartamentos de alto padrão, mais outras atividades na devida medida dos *happy few* que terão acesso a elas, apresentadas como fazendo a ligação entre La Défense, Sena e Neully, expulsando sem mais toda uma população que destoava deste pequeno universo de ricos entre si, e que começou a ser realojada *ailleurs* em 2010¹⁸. Até recentemente¹⁹ só um dos 3 edifícios de HLM a serem derrubados tinha sido evacuado. Ações judiciais e a oposição dos habitantes de La Défense, mais a dúvida do novo governo socialista quanto aos acordos com a construtora russa, tornam incerto o futuro das torres Hermitage Plaza, previstas inicialmente para 2018.²⁰

18. Para mais detalhes ver o livro cit.

19. Conforme matéria do *Le Figaro*, de 3 de março de 2013.

20. Na data em que estamos publicando este ensaio (2022) ainda sequer iniciou a construção. Num boletim de Hauts-de-Seine de 4 de janeiro, pode-se ler que La Défense se nega a assinar a promessa de venda do terreno e que o grupo Hermitage reagiu alegando ter ‘trabalhado durante 13 anos e investido 350 milhões de euros num projeto emblemático com base num acordo de parceria’, e que, portanto, não se trata de abandonar os seus ambiciosos arranha-céus, reservando-se o direito de exigir a assinatura e uma indenização por um valor tão “espetacular” quanto o projeto.



Hermitage Plaza, La Défense, Normas Foster (2009 – previsto para 2025)

Os novos Grandes Projetos

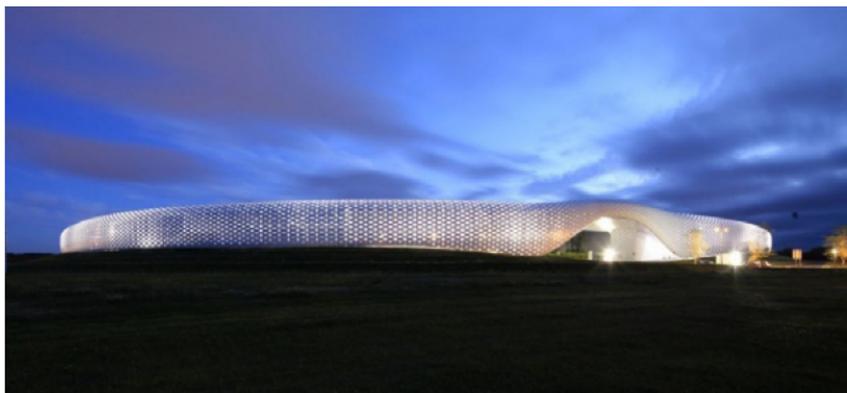
A consequência desse período de sonhos megalômanos (nem todos a se cumprirem, afinal não estamos mais nos anos 80, dos Grandes Projetos patrocinados pelo Estado) e grandes negócios — além das torres já citadas (não apenas a de Foster, mas a de Tom Mayne, Portzamparc e de Herzog e De Meuron, esta também tão o mais incerta; ou ainda, do próprio Jean Nouvel a Torre Duo, voltada ao terciário, no limite do 13^{ème}, com 115 e 175 m. de altura cada) — é a abertura de novas frentes de expansão da arquitetura na França, obedecendo a novas e surpreendentes demandas.

Embora a arquitetura de Museus e Centros Culturais pareçam dominar a produção francesa (não por acaso os quatro exemplos analisados na revista que venho citando o são), e isto, desde os anos 60/70, especialmente após o

cultural *turn* na abordagem das cidades (referido aqui), do qual a França pós-Beaubourg é o exemplo mais visível desta inflexão, nem por isto a relação com o mundo dos negócios deixava de existir (aliás, o referido *turn* se dá justamente quando a cultura também passa à condição de grande negócio), mas agora trata-se de um novo capítulo, não apenas da arquitetura, mas da França, que disputa um lugar ao sol na comunidade econômica europeia, quando o turismo, em especial, em se tratando da França, o turismo cultural, não rende mais o suficiente. É portanto a sociedade de consumo ela própria, sem disfarces, que passa a se impor e a trazer os arquitetos para os projetos mais inusitados e chamativos, seja das grandes Vinícolas, seja de imensos *Shoppings Centers* — quem diria, no país dos *Grands Magasins* e dos *petits commerçants* —, construídos em geral nas periferias das pequenas cidades do interior da França, e que vão alterando completamente os hábitos de *la vie en province*. Alguns exemplos: o mais recente e espetacular, inaugurado em 2012, na periferia de Angers, o Atoll, orçado em 150 milhões de euros, com 71 mil m², contou com mais de 1 milhão de pessoas na sua inauguração.²¹ O projeto, justamente em forma de atol, é de autoria dos arquitetos Antonio Virga et Vincent Parreira, associados à *Compagnie de Phalsbourg* que é a mais importante sociedade francesa, independente, de investimento imobiliário comercial, e que já projeta para 2015 a inauguração de outro Shopping semelhante em Rennes. Outro escritório o L35, com sede em várias cidades do mundo inteiro e vários projetos de Shoppings tem em seu portfólio, grandes Shoppings na França, en-

21. Ver matéria de Julien Brygo, em *Le Monde Diplomatique Brasil* de maio de 2013.

tre eles: em Vélizy-Villacoublay, Montreval, Strasbourg, Hours-Bézières e, em construção, na cidade de Donzière e Cagnes-sur-Mer. Resumindo o espírito destes novos lugares, Jean-Sylvain Camus, responsável pelo marketing do Atoll, não titubeia em recorrer a Marx para fazer a propaganda do empreendimento: “É como o metrô de Moscou [...] A ideia é dizer: o povo tem direito a lustres, ouro e mármore. Nós somos o Karl Marx do setor imobiliário, relocalamos o comércio de pé”. E acrescenta: “E, além disso, não há um só Euro de dinheiro público!” “Afirmção exata (diz o jornalista do *Le Monde*, que estou citando), salvo o detalhe de que a construção do Atoll exigiu 30 milhões de euros na adaptação das rodovias em volta do centro. Gastos bem públicos...” Ou seja, como sempre estamos às voltas com as famigeradas “parcerias” público-privadas, isto é, gastos públicos e lucros privados.



L'Atoll, Antonio Virga et Vincent Parreira, Angers (2012)

Outra frente de expansão desta nova arquitetura (seja ela de arquitetos franceses ou não): equipamentos esportivos. Uma verdadeira febre construtiva tomou conta dos estádios de futebol, milionários (como se sabe, um dos esportes que mais movimenta enormes somas de dinhei-

ro), e que se multiplicam por toda a França, para festa dos grupos da BTP (Bâtiments e Travaux Publiques), Vinci e Buyges à frente. Mas a iniciativa mais estarrecedora é do grupo Euffages, com projeto de Pierre Ferret: o novo estádio de Lille Métropole, ao custo de 854 milhões de euros, dos quais pelo menos meio bilhão às custas do poder público (o maior investimento de Lille nos últimos 10 anos) — um mastodonte, na expressão do jornalista Gurvon Le Guellec, em matéria da revista *Nouvel Observateur* de agosto de 2013: “Les fous du stade”²² — cuja construção extremamente complicada inclui uma cobertura móvel de 7.400 toneladas (o peso da Tour Eiffel!). Justificado pelo secretário de esportes do município com a afirmação de que “o belo deve se impor ao racional”, o estádio já está na mira do judiciário. Trata-se do primeiro estádio que cumpre as exigências draconianas da UEFA (ou da FIFA), tendo em vista a Euro Copa 2016, se transformando assim no protótipo de uma nova geração de estádios: Bordeaux, Nice, Lyon (com o seu Ol Land, com complexo hoteleiro e pista de karting, entregue a um escritório de arquitetura, internacional, Populous, especializada em equipamentos esportivos, responsável, por exemplo, pelo projeto do Estádio das Dunas, em Natal); sem contar as várias renovações de estádios antigos em diferentes cidades francesas, como em St. Étienne, Lens, ou o velódromo de Marseille, o MM Arena de Mans, o estádio Océane do Havre, podemos também incluir nesta onda edificatória, o estádio Jean-Bouin, de rugby, em Paris (mais um “feito” de Ricciotti, ao preço de 157 milhões de euros) — e a lista não para por aí.

22. Para a maioria dos dados aqui referidos cf. matéria citada, *Nouvel Observateur*, 8-14 août 1913.



Métropole, Lille – Ferret (2012)

Tudo começou no período Sarkozy, amante de futebol e desejoso de ter uma Liga 1, capaz de rivalizar com as demais europeias, ideia logo encampada pelo Presidente do tesouro Nacional, Philippe Séguin, lançando, com um ditirâmico elogio ao “gigantismo”, um programa de Grandes Estádios. Logo várias vozes fizeram coro para defender tais incitativas, aparentemente insanas, num país em crise, cujo futebol declinava e os estádios estavam longe de ter sua lotação plena, chegando a compará-las com as catedrais góticas! (Se Malraux dizia que os Museus eram as catedrais do século XX, aparentemente os novos políticos franceses acreditam que tais estádios sejam as catedrais do século XXI!). Todas essas iniciativas são financiadas com fundos públicos, seja diretamente, seja através das tais PPPs, como comenta o autor da matéria: sutileza contábil que transforma a dívida em aluguéis a longo prazo — ou seja, a construtora adianta uma pequena parte do fundo da construção e assume a exploração do estádio. Em contrapartida, a coletividade

lhe paga um aluguel por 25 ou 30 anos. Ainda, de acordo com o mesmo jornalista, a fórmula custa muito caro para as finanças públicas, que além de ter de despender uma soma bastante significativa na construção dos estádios, acrescida dos aluguéis aos grupos da BTP, assume com as não menos custosas vias de acesso. Os recursos acabam vindo de créditos do Governo Central, pois esses grupos estão habituados a trabalhar sem correr nenhum risco, como se sabe.²³ Os argumentos são os de sempre: um marco na cidade a pô-la no circuito, ao menos de jogos e festivais ou shows (algo um pouco fantasioso, para dizer o mínimo, com a experiência que se tem do pouco aproveitamento destes elefantes brancos), sem contar os empregos gerados, e assim por diante. A alegação mais imediata: a Copa Europeia de 2016 e a projeção no mínimo midiática da cidade e do país.

Escritórios franceses ou internacionais — de Bernard Huet (Mans), Pierre Ferret (Lille), SKAU/KSS (Havre), Popolous (Lyon), etc. — participam igualmente de uma animação construtiva que, sem dúvida, ativa o mundo dos negócios imobiliários e esportivos, mas muito pouco a arquitetura — nada que se destaque (como o Allianz de Munique, o Ninho de Pequim (ambos de Herzog e De Meuron) e o de Poble Nou de Barcelona e de Wembley em Londres (também dois estádios projetados por Foster and Partners). Vale o mesmo para os citados Schoppings,

23. Algo semelhante ao que vemos ocorrer com estádios para as Olimpíadas de 2014 no Brasil: os consórcios vencedores, além de fartos financiamentos do BNDES, com prestações a longuíssimo prazo e concessão de uso por 15 a 30 anos, tem também aporte dos governos estaduais e prefeituras – estas em muito casos mediante benefícios concedidos pela isenção de ISS (Itaquerao em São Paulo, por exemplo) ou CEPACS, a serem negociados sem interferências ou restrições (Arena da Baixada, em Curitiba), e isto tudo, independentemente de ser propriedade privada de clubes ou de Estados e Prefeituras.

apesar da escala, ou até mesmo da monumentalidade de muitos deles. Arquitetura “genérica”, sem mais, que se repete mundo afora. Contudo, saindo um pouco do receituário habitual, o estádio de rugby Jean Bouin, no Parc des Princes, de Rudy Ricciotti, chama a atenção pela sua forma inusitada — um rico rendilhado em concreto —, porém sem a menor relação com o antigo estádio Jean Bouin de futebol, preservado (ao menos até o momento) tal qual, logo ao lado, e que obedece à forma convencional dos estádios construídos há mais de meio século. Quase grudados um no outro, formam um par que *hurle d’être ensemble*. Se uma solução semelhante no Museu da Cultura Mediterrânea, que acaba de ser inaugurado (julho de 2013), pode despertar admiração pela perícia na utilização do concreto, que pretende ao mesmo tempo resolver o problema da luz e da ventilação, numa região onde o calor é escaldante, e levar em conta o entorno, deixando entrever o forte de Marseille, tanto quanto a cultura mediterrânea, ao lembrar os muxarabiês (ou até mesmo os nosso cobogós), em contrapartida, o estádio de rugby parece ser em tudo e por tudo um contrassenso. No entanto a obra de Ricciotti não deixa de intrigar e até entusiasmar alguns críticos, em meio ao desalento geral — que as torres da periferia, as vinícolas, *shoppings* e estádios, mais um ou outro Centro cultural, estão longe de aplacar.



Estádio Jean-Bouin, Rudy Ricciotti (2007-2013)

Ricciotti — um caso fora da curva?

Encerrando a Era Sarkozy, o mesmo Museu da Arquitetura e do Patrimônio, em que fora lançado o malfadado projeto *Grand-Paris*, consagra Rudy Ricciotti, ao inaugurar uma grande exposição do mais polêmico, mas também do mais em vista arquiteto francês nesta última década, premiado em 2005 com o Grand Prix National d'Architecture. *L'enfant terrible* da arquiteta francesa contemporânea, no dizer de Chaslin, que o apresenta²⁴, como “um dos criadores mais inventivos do momento”, embora o classifique como um “romântico heterodoxo”, não subestima sua verve polêmica e provocativa.

Tendo se iniciado, ainda menino, no canteiro de obras, trabalhando com seu pai, pedreiro de profissão, uma vez formado em arquitetura na Faculdade de Mar-

24. Na mesma revista AV citada aqui, n. 149, p. 16.

seille, pautará suas atividades como arquiteto adotando como referências maiores, e que permanecem ao longo de sua carreira: de uma lado, a cultura e a arquitetura mediterrâneas (tendo vivido desde os três anos de idade na região de Camargues ao sul da França), de outro, as técnicas construtivas experimentadas no canteiro, levando-o, até hoje, a por a mão na massa, ou na “cozinha” (na expressão dele próprio), na busca das formas mais ousadas e inusitadas, explorando ao limite as possibilidades do concreto, que, ao menos a partir dos anos 90, será a sua marca registrada.

Para estabelecer sua distância dos grandes centros urbanos franceses, especialmente de Paris e de seus arquitetos oficiais, Ricciotti se declara um provençal, embora não aceite a denominação de regionalista, como pretenderam alguns, acusando inclusive, em entrevista recente, por ocasião de sua exposição na Cidade da Arquitetura e do Patrimônio, o regionalismo crítico de ter se transformado em muito pouco crítico e, também ele, em uma moda internacional a mais. Seus primeiros projetos, em geral casas na orla mediterrânea, brancas e com muitas aberturas para o mar, apesar das reminiscências locais, foram logo batizadas de “*balnéo-baroques*”, seguidamente comparadas à arquitetura de Miami – o que aliás não o incomodava., desde que não o identificassem com a arquitetura internacional ou oficial.²⁵ Nos anos 90 contudo, numa radical e inesperada reviravolta, Ricciotti começa a se dedi-

25. Sobre as diferentes fases de sua obra, tanto quanto sobre seu autointitulado radicalismo, reivindicando uma ruptura com tudo o que se praticava até então com arquitetura, em especial o estilo anglo-americano de uma arquitetura padrão de aço e vidro, resultado da globalização da arquitetura, ver sua longa entrevista em “La mise em denger comme moteur, conversation avex Rudy Ricciotti, octobre de 2012” com Francis Rambert, no catálogo da exposição de sua obra as Cité de l’Architecture et du Patrimoine, que acabamos de citar.

car à criação de estranhos objetos em concreto, como a tão aparentemente despropositada caixa preta dotada apenas de pequenas fendas em suas fachadas, em meio à uma paisagem desértica, de Virolles, a lembrar um pouco a *Land-art* americana (embora ele discorde da comparação), destinada a shows e múltiplas atividades culturais – o *Stadium*, uma das mais controvertidas obras de arquitetura à época. Uma casa de cultura enfim, inaugurada em 1994, encomendada por uma gestão socialista da prefeitura, no espírito da “animação cultural” que dominou a era Mitterrand no poder, logo interditada pela gestão seguinte, do *Front National*. que retirou a verba de quase todas as atividades culturais e murou a entrada do *Stadium*. Deteriorado e vandalizado, surge hoje como um monolito ou uma inesperada ruína no meio do nada, à beira da estrada — objeto de muita polêmica, mas também de um expressivo movimento no sentido de recuperá-lo.



Ricciotti, Stadium, 1994



Museu da Cultura Mediterrânea - MuCem, Ricciotti, Marseille (2009-13)

Embora projete prédios com diferentes funções, ou até mesmo infraestruturas, Ricciotti confessa preferir equipamentos culturais, pois, segundo ele, um museu, uma sala de espetáculo, um centro de cultura, de pesquisa ou mesmo escolas, exigem “um amor pela beleza, pela cultura, uma busca de prazer, que se traduz num ‘desejo de arquitetura’”, enfim, numa maior liberdade para criar.²⁶ E

26. Em entrevista a Alexandra Laugier, *Décoration Internationale*, abril-set. de 2012.

é justamente um Museu sua obra que mais se destaca: o já referido imenso Museu da Cultura Mediterrânea, em Marseille, concluído neste 2013, em pleno ano em que a cidade é Capital Cultural Europeia (Eurocap). Assim descrito por Chaslin: “Um grande e ascético paralelepípedo envolto por uma gelosia vasada de concreto, uma obra técnica, ao mesmo tempo sofisticada e resultado de um grande voluntarismo, e que deveria ser a obra mais acabada do autor”.²⁷ Aliás, diga-se de passagem, contrariando *le goût du jour*, novamente um imenso paralelepipedo (de 26.000 m²), como outros já construídos por ele, e que, embora leve em consideração o entorno e as referências culturais do lugar, implantado em frente ao cais, não deixa de, por suas formas, criar um forte contraste com a velha Marseille.



Pavillon Noir, Aix-em-Provence, Ricciotti (2004-2006)

27. In *Ibidem*.

No mesmo ano em que inaugurava o *Stadium* (2004), projetou também o não menos polêmico Centro de Coreografia Nacional, em Aix-em-Provence, logo batizado de *Le Pavillon Noir*. Outro disparate? uma grande caixa de vidro fumé, envolta por uma trama de vigas — verticais, inclinadas ou horizontais —, que se articulam numa complexa estrutura em concreto, formando um grande esqueleto cinza, que, na opinião do mesmo autor, choca por sua violência formal.²⁸ Mas ainda mais bizarras são duas obras mais recentes: a Escola Internacional de Manosque (2010), onde ainda uma vez utiliza-se de fachadas vazadas, mas não exatamente uma gelosia rendilhada como em outros projetos, e sim, pasmem, uma trama de sapos em concreto, dezenas de sapos filtrando a luz e o calor; a outra, menos provocativa, o paralelepípedo do Centro de Pesquisas do INSECAEN (2011), recorre, para desenhar a fachada, sobretudo a copas de árvores. Só para ficar em alguns exemplos das provocações arquitetônicas de Ricciotti.



ITER, Manosque (2007-2010)

28. Uma apresentação — acompanhada de documentário de Pierre Coulibeuf — e debate sobre este pavilhão ocorreu, com a presença do próprio arquiteto, na Bienal de Arquitetura de 2007, em São Paulo).



ENSICAEN, Caen (2011)

Embora tais formas geométricas e suas fachadas vazadas sejam recorrentes, o arquiteto, com quase 100 projetos desde o início deste século, especialmente após ter ganhado o prêmio nacional de arquitetura, trabalha também com formas bastante variadas, embora mantendo-se sempre fiel ao concreto, mas por vezes pintado de branco. Ricciotti se diz maneirista, anti-moderno, reacionário, etc., na verdade, o que ele abomina é o que chama de minimalismo anglo-americano, “a última visão comercial da arquitetura” — as infinitas torres em aço e vidro (vulgarmente conhecido como *International Style*) —, com formas que se repetem mundo afora, tornando as nossas cidades, cada vez mais, iguais e desinteressantes (o que o faz, confessa, não ver razão para viajar além do seu *habitat* — ao sul da França e Itália). “Uma versão pornográfica da globalização estética. Tudo é plano, não há figura, discurso, signo. Há um apagamento da sedução, da feminilidade, uma caricatura da virilidade”. “Um restaurante, um hotel, uma casa, em Berlim, nos Estados Unidos ou no Uruguai, na China ou no Golfo são todas idênticas.” Segundo seu juízo, a arquitetura há muito teria deixado de perseguir a bele-

za, ao menos a partir de 1940.²⁹ Com suas obras, aparentemente tão fora de esquadro, o que procura, conforme ele próprio declara é uma contrapartida. Intencional, diga-se de passagem, aos arquitetos que se submetem a uma “estética globalizada, isto é, à perda identitária, à perda dos signos, à perda do discurso”.³⁰



Museu Jean Cocteau, Menton (Côte d’Azur) (2008-2011)

Finalizando, um destaque especial (sem esquecer o engenhoso véu na ala de arte islâmica do Louvre) para o Museu Jean Cocteau, talvez a mais ousada de suas obras

29. É curioso que ele não faça menção à arquitetura recente que justamente pretende estar rompendo com essa mesmice a que se refere, através de formas complexas, extravagantes, espetaculares mesmo, em geral high-tech, da arquitetura mais recente, e que, simultaneamente ao seu MuCen, estavam sendo construídas na própria França. Certamente, para ele, mais uma moda internacional.

30. Para as afirmações aqui transcritas cf. especialmente “Rudy Ricciotti, architecte, réactionnaire et fier de l’être” — entrevista citada a Alexandra Lauzier em *Décoration Internationale*, abril-set. de 2012.

na forma, e que mais causou espécie, mas que é, sem dúvida, a meu ver, um de seus projetos mais interessantes, e mesmo intrigantes (é difícil falar em beleza em relação às obras de Ricciotti, apesar de ele adotar o conceito). Um Museu na região escolhida pelo próprio Cocteau, próximo à Côte d'Azur, em Menton, para abrigar a maior coleção de obras do artista, reunidas pelo americano Séverin Wunderman (uma doação de 1.800 obras) e outras do antigo museu Cocteau. Em face ao mar, o museu, construído ao nível da rua e numa altura que não impedisse a vista do Mercado Central e outras construções antigas no entorno, tem um formato inusitado, uma grande triângulo truncado, que se apoia em pilares em formas irregulares e que fazem lembrar inúmeros dedos ou patas de algum animal. Chaslin, ao comentar este edifício o compara a um misto de polvo e caranguejo, mas o que de fato, parece ter inspirado Ricciotti, ao criar esta forma esdrúxula, foi a própria obra que o museu abrigaria, um tanto surreal³¹, combinando rigor geométrico e liberdade criativa, uma cobertura plana, um monólito, uma grande laje, rasgada nas bordas para dar lugar aos suportes em forma de garras formando arcadas. Uma composição sem dúvida surpreendente, mineral e orgânica, tão enigmática e contraditória como as obras que abriga. Além de criar, através dos recursos arquitetônicos de que lança mão, um misterioso ambiente de luzes e sombras, que o arquiteto acredita ser uma constante na obra de Cocteau, em especial em seus filmes, lembrando tais efeitos em *A Bela e a Fera*. E, a propósito de suas arcadas tão pouco convencionais, decla-

31. A *Arquitettura Viva*, três meses depois de dedicar um número à *Arquitettura Francese*, em edição especial sobre *Surreal Works* dá destaque justamente a esta obra de Ricciotti. (n.152 de 5/13).

ra: “o que eu amo sobretudo é que o museu aceita, por sua brancura e sua frivolidade, renunciar ao imperialismo duvidoso da modernidade acadêmica! Menton é suficientemente longe de Paris para que me perdoem esta traição à corrente dominante”³².

Um outro ponto comum, que talvez tenha feito Ricciotti interpretar tão bem o espírito do artista, é, sem dúvida, o gosto especial pela ambiguidade, pelos paradoxos, ou até mesmo oximoros, pelas fórmulas que deixem seu público desorientado, ou até chocado, pelas posturas e comportamentos que fogem dos padrões estabelecidos. Para se auto descrever, ou até mesmo justificar, ele apela para o “camaleonismo” de Malaparte “capaz de todas as celebritades” (como observara Gramsci – ambos igualmente vítimas do fascismo). Assim, ora se autointitula reacionário, ora, e na mesma entrevista³³, revolucionário, por se recusar à toda dependência tecnológica recente, voltada para as soluções “sustentáveis”: “um super consumo tecnológico que produz um aumento da ‘pegada’ ambiental — o que é dramático!” Contra o que, aliás, escreveu seu primeiro livro — um panfleto, ao seu estilo, iconoclasta (ou orquidoclasta) e, portanto maximamente provocativo, em guerra contra toda “pornografia regulamentar”: *HQE les renards du temple*³⁴ (“Haute Qualité Environnementale”, ou seja, segundo ele, a sigla mais demagógica já inventada, expressão última do neoliberalismo, etc. etc.).

Sem querer desmerecer o trabalho do arquiteto, que

32. Télérama, 5/11/2011.

33. *Libération*, número especial sobre a exposição na Cidade da Arquitetura e do Patrimônio.

34. Ed. Dante, 1909.

pode ter mérito independentemente de suas posições controversas, arrisco dizer que talvez o sucesso intrigante de Rudy Ricciotti tenha tudo a ver com uma “nova França”, que “n’aime plus”, não apenas seus arquitetos, como pretende Christine Desmoulins, mas “tout ce qu’elle a aimée”.

Do Beaubourg à Fundação Vuitton

No intervalo de quarenta anos entre a inauguração do então mais novidadeiro centro cultural de Paris, o Beaubourg, e o projeto de construção do edifício museu da Fundação Vuitton, sem dúvida muito se perdeu pelo caminho: das grandes políticas de Estado para a cultura (grandiloquência e ambições à parte) às políticas de recuperação do tecido urbano e do patrimônio arquitetônico. A França, e em especial Paris e seu entorno, entrou na corrida global pelos ativos imobiliários de alto bordo, disputados pelas construtoras e os escritórios de ponta, que passaram desde a virada de século a dar as cartas. Construir, construir e construir passou a ser a palavra de ordem. A convergência entre cultura e mundo dos negócios cedeu de vez às estritas imposições deste último e, neste vale tudo, novas frentes foram obrigatoriamente se abrindo, os inúmeros centros culturais foram sendo substituídos paulatinamente por butiques (mesmo quando butiques museus), prédios corporativos, escritórios, edifícios públicos (ou que por natureza deveriam sê-lo), vinícolas, shoppings ou equipamentos esportivos. Onda global, com França desta vez à reboque, nada mais nada menos. Que seus arquitetos tenham se sentido relegados a um segundo plano (idiossincrasias e nostalgias à parte) certamente não deve ter sido um fato isolado. A observação de Chaslin — “nes-

tes projetos, as equipes são impressionantes; os aspectos financeiros, fundamentais, e as questões arquitetônicas relativamente secundárias” — vale para toda uma arquitetura internacional que passava então a obedecer antes de tudo aos imperativos do mercado, patinando nos excessos da irrelevância estética. No caso específico da França, tudo isso impulsionado pela onda conservadora que culminou com Sarkozy presidente.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em agosto de 2022.