

TEORIA ACADÊMICA E PROJETO ARQUITETÔNICO: Julien Guadet e o *Hôtel Des Postes de Paris* (1880)

Claudio Calovi Pereira

INTRODUÇÃO

Tendo ocupado a importante posição de Professor de Teoria da Arquitetura na *École des Beaux-Arts* em Paris entre 1894 e 1908, Julien Guadet teve papel relevante no âmbito do pensamento arquitetônico no período de transição entre os séculos XIX e XX. Essa relevância está principalmente associada ao tratado de arquitetura em quatro volumes (*Éléments et théorie de l'architecture*) publicado por Guadet entre 1901 e 1904, o qual se tornou o mais popular livro de referência entre estudantes e profissionais de arquitetura nas primeiras décadas do século XX.¹

Com alguma frequência, as vanguardas arquitetônicas modernistas legaram à tradição acadêmica francesa o papel de símbolo da decadência e da oposição à modernidade.² Guadet foi personagem importante nesta caracterização, já que seu tratado se manteve como a palavra oficial da *École des Beaux-Arts* de Paris por mais de trinta anos após sua publicação. Como resultado de tal preconceito, a percepção da contribuição francesa na construção da modernidade arquitetônica dos princípios do século XX permaneceu em segundo plano por muitos anos. A partir de 1977, manifesta-se um intento de recuperar a importância da tradição acadêmica francesa nesse sentido.³

O propósito deste ensaio é analisar as posições teóricas de Julien Guadet no contexto do debate de idéias que se verificava na transição do século XIX para o século XX. Contudo, ao invés de centrar-se no exame do tratado de Guadet, este ensaio propõe como foco sua atuação como arquiteto. Os projetos e obras do mais importante teórico de arquitetura daquela época revelam aspectos importantes aos quais pouca atenção tem sido dada.

A FORMAÇÃO DE GUADET

Julien Guadet nasceu em Paris no ano de 1834. Em dezembro de 1853, quando tinha 19 anos de idade, foi admitido como aluno do curso de arquitetura da *École des Beaux-Arts* de Paris, vinculado ao ateliê do arquiteto Henri Labrouste. Aberto em 1831, o ateliê de Labrouste era considerado um dos mais radicais da época. Tendo adquirido fama pelo projeto e construção da Biblioteca de St. Geneviève em Paris (1843-50),

(Figura 1), Labrouste conjugava a prática de projeto com o ensino aos alunos da *École des Beaux-Arts*. Contudo, sua visão se confrontava com o idealismo clássico da Academia. Suas idéias pouco ortodoxas foram primeiramente apresentadas em seu exercício de quarto ano como *pensionnaire* (bolsista) da Academia Francesa em Roma, em 1830. Tratava-se da restauração de três templos gregos em Paestum, na Itália. Dentre os habituais exercícios de restauração de monumentos clássicos italianos requeridos pela Academia, este era o primeiro caso de um edifício não-romano. No texto explicativo de suas pranchas, Labrouste externa sua recusa em considerar a arquitetura grega como mero estágio primário do classicismo mais maduro dos romanos. Segundo sua interpretação, as formas dos edifícios gregos eram devidas a circunstâncias culturais e materiais diferentes, fatos estes que a tornavam outro tipo de arquitetura. Labrouste também desafia a suposta primazia das ordens na expressão de caráter e significado, colocando ao lado destas aspectos como a disposição em planta, o uso das cores, os efeitos de luz e sombra e a decoração. Tais conclusões representavam um questionamento do idealismo clássico sustentado pela Academia, segundo o qual a história registrava uma contínua evolução das formas originadas na natureza e desenvolvidas linearmente desde os primórdios da civilização, passando por Vitruvius e chegando até o Renascimento. A interpretação de Labrouste se identifica com o Romantismo e sua ênfase na reconstrução do passado como realidade viva.⁴ Tal ênfase terá papel importante no desenvolvimento do pensamento arquitetônico no final do século XIX.

A interpretação radical de Labrouste foi refutada pela Academia de Belas-Artes. Como consequência disso, ele foi discriminado durante grande parte de sua vida. Os estudantes vinculados a seu ateliê jamais receberam um *Grand Prix de Rome* (a suprema premiação da *École des Beaux-Arts* para o melhor projeto acadêmico do ano) e poucos deles alcançaram promoção à primeira classe em que os estudantes podiam competir pelo *Grand Prix*. Devido a estas perspectivas pouco promissoras, os alunos de Labrouste eram principalmente estudantes idealistas ou dissidentes. Este poderia ser o caso do jovem Julien Guadet ao entrar no ateliê em 1853. Ele posteriormente o descreveu como “uma escola revolucionária e por vezes anárquica”.⁵

Guadet permaneceu por dois anos na segunda classe do curso de arquitetura, sem obter qualquer sucesso nos *concours* (competições de desenho e projeto) e sem obter esperanças de ser promovido à primeira classe. Em 1856, Labrouste encerrou as atividades de seu ateliê, colocando Guadet sob a orientação de um ex-assistente seu, Jules André, um classicista mais conservador. Como resultado da mudança, Guadet foi promovido à primeira classe no ano seguinte.

Em 1860, Guadet obtém um importante segundo lugar no *Grand Prix de Rome* com um projeto para uma residência imperial em Nice. Nessa mesma época, Guadet vence vários outros *concours* e prêmios acadêmicos. Em 1861, ele começa a trabalhar no ateliê de Charles Garnier,

desenvolvendo o projeto para a Ópera de Paris que havia vencido o concurso disputado naquele ano (Figuras 2 e 3). Após trabalhar três anos com Garnier, Guadet conseguira acumular uma formação profissional que abrangia das posturas mais radicais às mais conservadoras da época. Seu percurso igualmente revela uma mudança rumo a posições mais conservadoras que lhe abriam melhores perspectivas para o futuro. Em 1863, Guadet participa ativamente como líder estudantil contra a intervenção na *École des Beaux Arts* liderada por Viollet-le-Duc. Ainda em meio ao tumulto desse evento, Guadet vence o *Grand Prix de Rome* de 1864, com um projeto abordando o tema daquele ano: uma hospedaria religiosa para viajantes nos Alpes.

O projeto é um típico partido *Beaux-Arts* aplicado ao tema de um centro de peregrinação que contém alojamento para viajantes, igreja e mosteiro (Figuras 4 e 5). A composição é organizada por um sistema de eixos de simetria coordenados ortogonalmente, por uma disposição volumétrica piramidal e pela presença de uma grelha retangular que articula planimetricamente o conjunto. O setor privado do mosteiro é colocado de forma concentrada na parte posterior e mais elevada do terreno. Na parte frontal, Guadet dispõe uma larga esplanada em terraplano elevado que serve como espaço público para recepção dos peregrinos em quatro pavilhões laterais. Seguindo pelo eixo principal da composição, o visitante sobe uma segunda escadaria até uma segunda esplanada diante de um volume transversal de dois pisos que envolve a igreja. O parentesco com o mosteiro do Escorial (que Guadet ilustra no capítulo sobre "Princípios Gerais" no volume 1 de seu tratado) é evidente. Contudo, Guadet evita continuar a ala principal diante do pátio da igreja. Ao invés disso, interrompe a continuidade da ala com duas torres que são ligadas por uma *loggia* de um só piso. No pátio, surge uma terceira escadaria que conduz até a entrada da igreja. Esta, em posição mais elevada, ocupa o centro da composição e representa seu coroamento. Do mesmo modo, a igreja realiza a ligação entre os setores público e privado do edifício. A seqüência axial escadaria-esplanada-escadaria-*loggia*-pátio com escadaria-igreja é um bom exemplo da *marche* empregada nas composições acadêmicas, ou seja, a progressão gradual através de diferentes situações espaciais num edifício. Num primeiro momento, o arranjo planimétrico parece um exemplo convencional segundo as normas da Academia. Entretanto, a influência de Labrouste e dos dissidentes românticos é evidente: Guadet não se mostra interessado numa *marche* magnificente através de *pochés* de variadas geometrias elegantemente desenhados. Seu projeto apresenta apenas compartimentos retangulares e paredes planas, que em muito contrastam com plantas de projetos vencedores de *Grand Prix* na época, tal como o Palácio de Exposições de Belas-Artes (1987), de Emile Bénard (Figura 6).

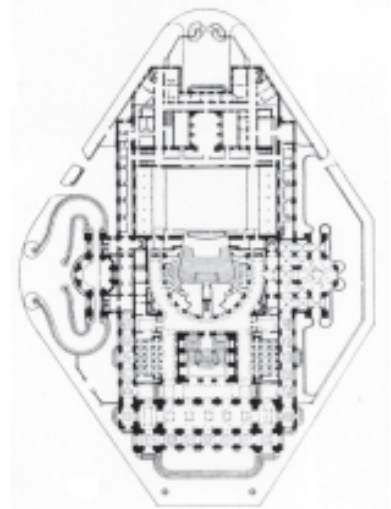
A volumetria e as fachadas do projeto apresentam outras novidades. Pela primeira vez na história do *Grand Prix de Rome*, o estilo adotado pelo vencedor não é o clássico. Para ser preciso, deve-se dizer que o



1
Biblioteca de St. Geneviève (Henri Labrouste), Paris.
DREXLER, *The architecture of the École des Beaux-Arts.*



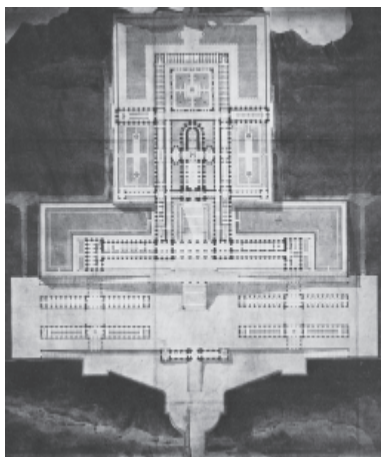
2
Ópera de Paris: fachada principal (Charles Garnier).
DREXLER, *The architecture of the École des Beaux Arts.*



3
Ópera de Paris: planta do nível da platéia (Charles Garnier).
SUMMERSON, *A linguagem clássica da arquitetura.*

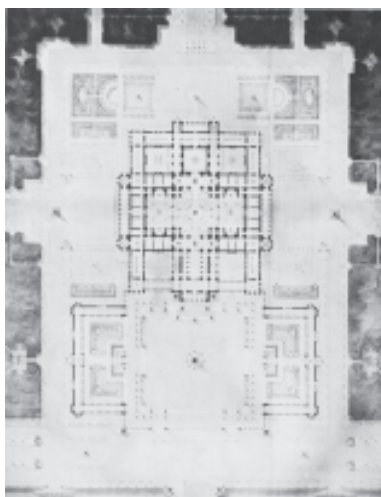


4
Hospedaria para viajantes nos Alpes: vista frontal (Julien Guadet).
DREXLER, *The architecture of the École des Beaux-Arts.*



5
Hospedaria para viajantes nos Alpes: planta do conjunto (Julien Guadet).

DREXLER, *The architecture of the École des Beaux-Arts.*



6
Palácio de Exposições de Belas Artes: planta do conjunto (Emile Bénard).

DREXLER, *The architecture of the École des Beaux-Arts.*



7
Hôtel des Postes de Paris (Julien Guadet): planta térrea.
Encyclopédie de l'Architecture, vol. 5 (1886-87).

projeto não está comprometido com nenhum código estilístico específico, apesar de seu aspecto “medieval” (expressado principalmente pela igreja). As paredes externas dos pavilhões e das alas são definidas como uma seqüência de pilastras unificadas no topo por arcos de meio-ponto. Exceto pela capela, não existem referências às ordens clássicas ou a outros motivos estilísticos.⁶

O principal evento da arquitetura francesa nesse momento era o projeto e construção da Ópera de Paris. Muitos dos colaboradores de Charles Garnier eram estudantes da *École des Beaux Arts* que seriam vencedores de *Grand Prix* no futuro. Os projetos desses estudantes sempre expressavam a influência mais conservadora de Garnier, que interpretava as tendências românticas em termos de um suntuoso ecletismo de base clássica. Guadet também trabalhava com Garnier quando venceu o *Grand Prix* de 1864. Entretanto, seu projeto difere em muito da Ópera de Paris, exceto pelos uso dos princípios abstratos de composição típicos da tradição acadêmica. A solução sóbria e “racionalista” para os volumes que abrigam os espaços e a articulação serial e despojada das fachadas fazem deste projeto um descendente da Biblioteca de St. Geneviève de Labrouste.⁷ Cabe assinalar que, dentre o grande número de estudantes que passaram pelo ateliê de Labrouste, Guadet foi o único a vencer o *Grand Prix de Rome*.

Após sua vitória, Guadet viajou para Roma, onde permaneceria pelo período de cinco anos junto à Academia Francesa em Roma, para estudar os monumentos clássicos, como bolsista do governo francês. Seus trabalhos na Itália incluíram desenhos de restauração das ruínas gregas em Paestum. Entretanto, a produção de Guadet não causou maior impacto em Paris, em contraste com a experiência de seu mestre Labrouste. Ao retornar a Paris, Guadet encontrou a França em situação difícil, após ter sido derrotada na guerra Franco-Prussiana. Isso determinou o fim do império de Napoleão III e o início da Terceira República. Em 1871, Guadet começou a trabalhar como Inspetor de Edificações junto a seu ex-professor Jules André no Museu de História Natural de Paris. No ano seguinte, Guadet foi designado professor de um dos ateliês oficiais da *École des Beaux-Arts*, iniciando sua carreira como professor, a qual manteria até o fim de sua vida. As primeiras encomendas de projeto logo apareceram, tais como a nova Câmara de Deputados para a Terceira República, construída no Palácio de Versailles (em parceria com E. de Jolly, 1877) e algumas residências. Em 1877, Guadet recebeu uma encomenda pública de maior porte, que constituía uma espécie de recompensa estatal conferida a todo vencedor do *Grand Prix*: o novo *Hôtel des Postes* de Paris (Edifício Central dos Correios de Paris).

○ PROJETO DO *HÔTEL DES POSTES*

O projeto do novo edifício central dos Correios e Telégrafos franceses em Paris representava uma oportunidade para Guadet expressar os conceitos e experiências que havia adquirido nos 24 anos anteriores. Sua formação

compreendera os estudos acadêmicos, a experiência no ateliê de projeto com importantes arquitetos franceses de diferentes tendências e o conhecimento aprofundado do classicismo grego e romano na Itália. Em 1880, Guadet apresenta o projeto definitivo para o novo edifício (Figuras 7 a 11). O projeto é oficialmente aprovado e as obras são iniciadas no mesmo ano. O terreno utilizado é o mesmo onde estava localizado o antigo edifício dos Correios de Paris. Ele consiste num pequeno quarteirão trapezoidal definido pelas ruas du Louvre, Etienne Marcel, Rousseau e Gutenberg, no *premier arrondissement* de Paris (zona central da cidade). As dimensões do lote são de 75 metros de extensão nas faces da rue du Louvre (fachada principal) e da rue Gutenberg, 120 metros no lado da rue Etienne Marcel e 82 metros na face posterior da rue Rousseau. Os pontos principais do programa do edifício a ser construído incluem agência de correios e telégrafos, pequena área administrativa e áreas de recepção, armazenagem e expedição de correspondência e encomendas para toda a região de Paris. Guadet deu uma palestra na Sociedade de Engenheiros Civis de Paris em 1885, na qual forneceu informações muito sugestivas sobre seu projeto. A palestra foi publicada no ano seguinte, quando o edifício foi terminado.⁸

Guadet inicia sua palestra fazendo referência ao grande número de técnicos e engenheiros envolvidos no desenvolvimento e construção do edifício. São eles os responsáveis pelas estruturas metálicas, pela montagem das lajes, pelos sistemas de aquecimento e ventilação, pelos elevadores, geradores, iluminação, dutos, etc. Isso manifesta a complexidade tecnológica envolvida na construção do novo edifício, assim como a ênfase dada a esse aspecto por Guadet. “O arquiteto não é um homem universal, e o será cada vez menos, à medida que os programas se tornem mais variados e complexos.” Os novos programas exigem a participação de colaboradores, mas isso não reduz a importância do arquiteto, “...pois é somente a ele que cabe a unidade e a coordenação de tudo o que é feito por todos no edifício”. As pequenas dimensões do terreno em relação às demandas do programa exigiram a superposição de pisos para multiplicar a área disponível e tornaram necessário o emprego de elevadores e monta-cargas para conectar eficientemente os diferentes níveis.

O primeiro ponto que Guadet aborda ao explicar seu edifício é o programa. Tal ênfase está presente em seu famoso tratado que seria escrito alguns anos mais tarde. O programa é descrito como “um estudo completo dos requerimentos a satisfazer nos limites permitidos pelo terreno”. Guadet não crê na aplicabilidade dos programas preconcebidos: segundo ele, um bom programa só pode ser obtido “depois de estudos sérios de plantas”. Ou seja, a listagem de funções deve ser testada em planta de modo a referenciar a montagem final do programa. Tal necessidade é acentuada pela absoluta novidade do tema: “Verdadeiramente, o edifício que eu estava a projetar seria algo absolutamente novo, onde nenhum precedente poderia guiar-me.”



8

Hôtel des Postes de Paris (Julien Guadet): planta do 1º andar.
Encyclopedie de l'Architecture, vol. 5 (1886-87).



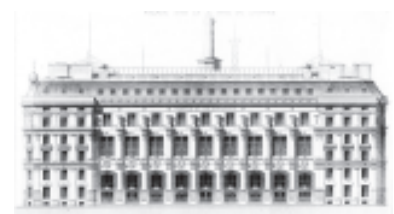
9

Hôtel des Postes de Paris (Julien Guadet): planta do 2º andar.
Encyclopedie de l'Architecture, vol. 5 (1886-87).



10

Hôtel des Postes de Paris (Julien Guadet): corte.
Encyclopedie de l'Architecture, vol. 5 (1886-87).



11

Hôtel des Postes de Paris (Julien Guadet): fachada principal.
Encyclopedie de l'Architecture, vol. 5 (1886-87).

O edifício não tinha precedentes diretos: o prédio antigo a ser demolido não fora projetado para a função específica, e encontrava-se completamente defasado em relação às necessidades operacionais criadas pelo desenvolvimento e popularização dos correios. Guadet visita novas agências de correios na Inglaterra e Alemanha, mas nenhuma delas tem a escala e a função centralizadora pretendidas no novo edifício em Paris. Por recomendação de um dos diretores da instituição, Guadet visita com frequência o edifício antigo durante a fase de elaboração do programa, procurando compreender a febril atividade de chegada, distribuição, estocagem, expedição e saída de correspondência em veículos de tração animal. A natureza dinâmica da atividade lhe causa viva impressão e deixa evidente a necessidade de traduzir o funcionamento do edifício na composição de seus espaços.

Na afirmação de caráter “moderno” em que descreve seu tema como algo absolutamente novo, onde nenhum precedente poderia guiá-lo, Guadet afirma seu ceticismo para com a imitação de precedentes históricos e sua preferência por uma interpretação abstrata do passado à luz dos valores do presente. Na verdade, ele lida com um dos mais importantes problemas da prática de arquitetura no final do século XIX: o surgimento de um grande número de programas novos. O crescimento demográfico e econômico da sociedade urbana, que trazia novos valores, aspirações, requerimentos e meios, provocava a superação definitiva do classicismo tipológico e icônico. Este processo já havia sido manifestado nos escritos de Durand e nas obras de Labrouste.

O edifício ocupa todo o volume do quarteirão. A parte pública (agência dos correios) é disposta no lado mais regular do terreno, com fachada para a rue du Louvre. Ali encontra-se a entrada principal, que apresenta uma longa ante-sala transversal articulada por abóbadas de arco abatido apoiadas em pilares-contraforte. Este “pórtico” internalizado dá acesso ao salão de atendimento ao público. Ambas as salas são muito largas e de pouca profundidade, numa solução conveniente para acomodar os múltiplos guichês de atendimento e para evitar ao máximo a ocupação longitudinal do terreno exíguo. A parte posterior do salão de atendimento ao público tem outro balcão dedicado exclusivamente à recepção de periódicos, voltado para uma via exclusiva de acesso veicular com pátio de estacionamento. Nas duas extremidades da fachada principal, Guadet dispõe pavilhões em leve projeção que encerram o pórtico permeável entre dois sólidos. Estes volumes acomodam sala de caixas postais, cabines telefônicas, zeladoria e escadarias para os pisos de escritórios acima. O restante do edifício é organizado em função das premissas funcionais do serviço postal. O térreo é a parte mais importante, contendo três setores restritos de serviço (periódicos, recepção e expedição de correspondência). A planta revela muitas características da arquitetura “romântica”: ausência de unificação axial de espaços, pouca ênfase na simetria e uso muito rude do *poché* na configuração dos compartimentos. Todas estas características haviam sido introduzidas por Labrouste na Bibliothèque de St. Geneviève.

Os requerimentos funcionais se expressam de forma evidente na configuração da planta térrea. Acessos independentes de veículos são estabelecidos para a contínua operação de entrada e saída de correspondência: todo cruzamento de circulações é evitado. Monta-cargas posicionados estrategicamente possibilitam a movimentação de correspondência, periódicos e encomendas pelos quatro níveis do edifício: periódicos vão para o subsolo, correio para distribuição em Paris vai para o segundo piso e correio para ser enviado vai para o terceiro piso.

No piso térreo, a organização da circulação somada à necessidade de espaço livre e de organização flexível são interpretados por Guadet nos seguintes termos: “É necessário que os detalhes das instalações sejam sempre modificáveis e, por conseqüência, é preciso ter o mínimo possível de muros ou pontos de apoio e favorecer as grandes superfícies livres, com uma grande elasticidade de disposições”. Isso justifica o uso da estrutura metálica em todo o edifício, exceto no pórtico de entrada e nos pavilhões laterais. A natureza dinâmica e mutável dos tempos modernos é interpretada em termos de uma flexibilidade que permita aos espaços internos serem facilmente rearranjados em função de novas atividades que venham a surgir. Nesse ponto, Guadet parece deleitar-se em fornecer detalhes funcionais que expressam a “vida” do edifício: descreve a ordenação das diversas operações simultâneas verificadas em seu interior, o papel de elevadores e monta-cargas que possibilitam a superposição de serviços em diversos níveis e as virtudes das estruturas metálicas na configuração dos espaços. Desse modo, a forma material do edifício é considerada como uma estrutura corporal que contém uma manifestação vital. Tal discurso sugere uma nova aplicação da concepção romântica do edifício como corporificação de valores culturais, além de permitir conexões com a idéia moderna do edifício como análogo à máquina. A linguagem de Guadet é bastante “moderna” ao apresentar o novo *Hôtel des Postes* de Paris como criação sem precedentes originada por uma montagem “científica” do programa, em que as formas seguem as funções. O edifício de Guadet é similar aos templos de *Paestum* descritos por Labrouste: arquitetura nova, gerada por condições culturais e materiais específicas.

Existem muitos aspectos comuns entre o *Hôtel des Postes* e a Biblioteca de *St. Geneviève*. Evidentemente, o edifício de Guadet não possui a unidade e a coordenação compositiva da biblioteca de Labrouste, nem mesmo seus ritmos e proporções elegantes, assim como a sutileza na seqüência de seus espaços internos. Na verdade, o projeto da Biblioteca de *St. Geneviève* parece menos complicado em termos de terreno e programa do que o *Hôtel des Postes*. Ainda assim, ambos os edifícios apresentam revestimento externo em pedra com ornamentação sóbria, que oculta um interior articulado por estrutura metálica. Em ambos os casos, o envoltório pétreo é exigido pelo caráter monumental e público do edifício. Ambos os edifícios fazem referências explícitas a programa, terreno e contexto na definição de sua configuração formal e ornamental. Ambos

os edifícios refutam a identificação “estilística” e ambos consideram aspectos funcionais e tecnológicos como recursos de significado. Guadet faz menção ao conceito de propriedade:

“Cada edifício tem sua própria importância, mas também há uma importância que está em proporção ao conjunto de edifícios de uma cidade. Portanto, ao lado de palácios que devem ser palácios, uma agência central dos correios deve ser somente uma agência central dos correios.”

Nesse ponto, Guadet critica os arquitetos que usam toda oportunidade possível para mostrar suas supostas habilidades plásticas, sacrificando a correta expressão de caráter. No caso do *Hôtel des Postes*, a falta de vistas amplas do edifício, inserido em área densamente ocupada por quarteirões perimetrais, serve para explicar o tratamento das fachadas. Estas nunca são observadas como um todo, mas apenas em perspectiva oblíqua.

“Nessa situação, os motivos centralizados e as simetrias longínquas seriam ilusões de puro desperdício. Portanto, a intuição do efeito possível me conduziu a buscar na repetição de saliências e na serialidade dos contrafortes vistos lateralmente uma riqueza e uma variedade perspectivas que não me seriam dadas pelos motivos estudados do ponto de vista da projeção ortogonal.”

Na parte final de sua exposição, Guadet tece mais considerações sobre os aspectos formais do *Hôtel des Postes*:

“Como qualquer outro, eu apreciaria muito projetar colunas pomposas, frontões esculpidos, silhuetas decorativas, escadarias monumentais; também me agradaria muito buscar os efeitos de exuberância que são os mais fáceis, os mais férteis em recursos e que nunca causam problemas na tarefa de produzir uma impressão artística com sobriedade. Mas eu não desejaria estes efeitos ao preço de um contra-senso, e não me perdoaria ao ser o primeiro a dizer: *Non herat hic locus*. Portanto, impus a mim mesmo uma disciplina severa de sinceridade e adaptação da obra ao programa, onde as necessidades me inspiraram acima de tudo, assim como a conveniência moral e a conveniência material. Estava convencido de que qualquer grau de originalidade que minha obra viesse a alcançar, haveria de resultar sem que fosse intencionalmente buscado. Ela viria da própria originalidade do programa interpretado fielmente, sem qualquer reminiscência, sem qualquer obsessão por modelos consagrados, sem preocupação de sucesso.”

Em seguida, Guadet encontra outra analogia de caráter contemporâneo que serve como explicação para seu projeto do *Hôtel des Postes* de Paris:

“Que deve ser um *Hôtel des Postes*? Deve ser uma fábrica. Contudo, deve ser uma fábrica estatal, no centro de Paris, um monumento. Portanto, um edifício que seja ao mesmo tempo uma fábrica e um monumento. Fábrica em suas disposições, em sua amplitude e luminosidade, sobretudo em sua lógica, em sua sobriedade, no sacrifício de toda a profusão e de todo luxo fora do lugar. Monumento em suas

proporções amplas, em seus efeitos de conjunto deduzidos da importância do programa, das massas imponentes correspondentes à grandeza do trabalho nacional que se realiza dentro de seus muros: esta é minha concepção do Hôtel des Postes.”

A analogia entre um organismo industrial promovido a monumento arquitetônico é clara e radical. Tal tipo de analogia irá reverberar fortemente no discurso das vanguardas arquitetônicas ocidentais das primeiras décadas do século XX.

CONCLUSÃO

Talvez as formas da arquitetura de Guadet não sejam tão radicais quanto suas palavras. No entanto, seu discurso é bastante expressivo do momento histórico em que atua. Existe um evidente parentesco entre sua apresentação do *Hôtel des Postes* de Paris e o texto de seu famoso tratado *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Em ambos nota-se o papel central do programa e de sua interpretação expressiva e compositiva, assim como a importância dada aos materiais, tecnologia e construção na definição do projeto. Em ambos verifica-se a recusa em aceitar a codificação estilística, a imitação eclética do passado e o estabelecimento prévio de procedimentos compositivos rígidos. Estas características expressam os valores de vanguarda no pensamento arquitetônico francês do século XIX. Nesse sentido, Guadet constata que a proposta de renovação romântica produziu resultados limitados. Falando sobre a tradição clássica, ele afirma:

“Mais ou menos estreita, essa disciplina [a arquitetura da antiguidade clássica] governou nossa arte desde o Renascimento até o presente século (XIX). Logo em seguida, se produziu uma revolução repentina: aquilo que se tem chamado de romantismo. Mas ao fixar um outro horizonte, nossas artes não deixaram de colocar sua orientação no longínquo: a revolução foi barulhenta, mas não passou de uma meia-volta, onde se copiava todo dia, onde se copiava muito mais servilmente, onde se copiava outra coisa e mesmo tudo. A independência ainda não era nascida.”

Contudo, Guadet acredita que tal independência agora havia sido alcançada. O *Hôtel des Postes* de Paris é expressão de uma nova liberdade do espírito moderno.

“Sim, nós somos artistas liberais, nós fomos liberados dos velhos entraves que nos amarravam às formas e às fórmulas que, por mais grandes que tenham sido, são passadas. Estas são épocas que devemos conhecer e não copiar, pois punirão nosso servilismo com o anacronismo. Contudo, em troca dessa ampla liberdade que nos concede o espírito moderno, temos o dever absoluto de colocar nossa inspiração na própria fonte tão claramente verificável nas épocas que não podemos relembrar sem imitar: a consciência das aspirações, a inteligência e as necessidades dos tempos e da civilização na qual vivemos.”

Guadet conclui sua exposição nos seguintes termos:

“Eu tinha a intenção de falar-vos da arquitetura moderna. No entanto, falei acima de tudo da arquitetura do futuro. O fato é que o

progresso é a lei de nosso tempo, e ater-se ao presente é quase como atrasar-se no passado.”

Se nas obras de Durand podemos identificar um intento pioneiro de rompimento com o classicismo icônico e imitativo, podemos ver em Guadet aquele que deu a palavra final ao classicismo acadêmico, ampliando as conseqüências de um processo liberalizante e abstracionista de composição arquitetônica que se desenvolvia na França desde os tempos de Labrouste. Divulgando seu ideário na aurora do século XX, Guadet não estava apenas concluindo uma época: estava também oferecendo novas perspectivas para a afirmação da “era da máquina” que logo se manifestaria. Isso ajuda a explicar o tremendo e duradouro sucesso de sua obra teórica.

NOTAS

¹ GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*. Paris, 1901-4.

² Le Corbusier é o mais notável exemplo nesse sentido. Seu *Vers une architecture* (Paris, 1923) possui inúmeras referências críticas à tradição acadêmica. A polêmica de Le Corbusier ganha maior força com sua derrota frente ao grupo vinculado à arquitetura acadêmica no concurso da Liga das Nações, em 1927 (ver Le Corbusier. *Une maison, un palais*. Paris, 1928).

³ Ver o catálogo da exposição realizada no Museum of Modern Art (New York) em 1977: DREXLER, Arthur (Org.). *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York, 1977, com ensaios de Richard Chaffe, Neil Levine e David Van Zanten. Também são importantes os livros de MIDDLETON, Robin (Org.). *The Beaux-Arts and 19th century French architecture*. Cambridge, 1982; e VAN ZANTEN, David. *Designing Paris: the architecture of Duban, Labrouste, Duc e Vaudoyer*. Cambridge, 1987.

⁴ O termo “Romântico” aqui empregado refere-se à interpretação da arquitetura porposta por Hippolyte Fortoul, Léonce Reynaud e Leon Vaudoyer, da qual Labrouste era participante. Em relação a esse grupo que fazia oposição ao idealismo clássico de Quatremère de Quincy vigente na Academia, ver VAN ZANTEN, 1987, p. 44-69.

⁵ GUADET, Julien. La sucession de Labrouste (1890), reproduzido em EPRON, Jean Pierre et al. *Architecture & architectes: enseignement, institutions, profession*. Paris, 1981.

⁶ A estratégia é muito similar à fachada do projeto de Labrouste que venceu o *Grand Prix* de 1825 (Suprema Corte), na qual a única evidência estilística é um pórtico clássico.

⁷ As conexões entre a arquitetura de Labrouste e o projeto de Guadet foram primeiramente apresentadas por Van Zanten, in DREXLER, 1977, p. 208.

⁸ GUADET, Julien. Le nouvel Hôtel des Postes de Paris, in *Encyclopedie de l'Architecture*, v. 5 (1886-87). Paris, 1887, p. 83-95 e planchas 1123-1130. Todos os trechos citados a seguir sem fonte mencionada pertencem a esta publicação.

Claudio Calovi Pereira

Graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Ritter dos Reis (1985). Mestre em arquitetura pelo PROPAP-UFRGS (1993). Doutor em arquitetura (PhD) pelo H.T.C. - PhD Program in History, Theory and Criticism of Architecture, Massachusetts Institute of Technology (1998). Professor do Departamento de Arquitetura e do PROPAP-UFRGS.