

A história da arquitetura vista do canteiro

Sérgio Ferro

De Estrasburgo a Paris¹

- 1 Devo avisar que não vou apresentar, por falta de tempo e capacidade, um esquema completo da história da arquitetura. Vou somente assinalar algumas passagens que me parecem condensar questões fundamentais que envolvem as relações entre o desenho e o canteiro. Numa apresentação menos sumária de nossos estudos sobre a história da arquitetura (isto é, do laboratório Dessin/Chantier de Grenoble), eu deveria expor as bases teóricas que nos orientavam. É uma exigência de honestidade universitária. Entretanto já obedeci a esta exigência tantas vezes que penso poder me limitar ao essencial.²
- 2 A arquitetura faz parte de um conjunto maior, o da construção em toda sua extensão, que por sua vez está incluído num maior ainda, o da economia política. Acreditamos que é a partir da análise da construção, toda ela, dentro da economia política e, em seguida, da arquitetura dentro da construção, que poderemos compreender corretamente esta nossa atividade: desenhar, projetar.
- 3 Ora, a construção dentro da economia política tem um papel importantíssimo: por sua massa (é um componente volumoso do PNB) e por sua constituição técnica ‘atrasada’ (é uma manufatura e não uma indústria) fornece ao conjunto da economia enormes quantidades de mais-valor que podem servir, segundo o contexto histórico, tanto à acumulação primitiva do capital como à resistência à queda tendencial das taxas de lucro, o pesadelo do capital. Assim é a economia política, através da especificidade da construção, que determina fundamentalmente o que fazemos: desenhar — cuja função primeira é auxiliar a exploração do trabalho. Dentro do campo da construção, a arquitetura tem um papel determinado. Como o trabalho na manufatura é só formalmente submetido — isto é, o conhecimento prático para construir ainda está na mão trabalhadora — é necessário reforçar por todos os meios possíveis a dominação do capital. O projeto, decidindo o que deve ser feito e as normas do bom gosto, reunindo por fora os

¹ Primeira aula, 20 de abril de 2004.

² O que será exposto, repito, é mera indicação de um esquema de leitura histórica. Tenta resumir, em pouquíssimas palavras, o que me ocupou por mais de vinte anos de ensino. Desorganizado, não escrevi muito sobre isso. Sobraram alguns textos isolados: um artigo sobre o desenho no Renascimento, um sobre a Porta Pia de Michelangelo, dois sobre Palladio e um livro sobre a capela Medici em Florença. Os participantes do laboratório Dessin/Chantier produziram alguns trabalhos importantes, dentre os quais destaco *Philibert de L’Orme*, de Philippe Potié, o texto de Antoine Picon, e a história do concreto de Cyrille Simonnet, que começa com uma brilhante análise do Panteão de Paris, na qual me apoiiei aqui. Uma versão mais completa do que foi exposto, mas também na forma de resumo, pode ser encontrada no meu livro *Arquitetura e trabalho livre* (2006).

trabalhadores dispersos pelo capital e corroendo seu *savoir-faire*, acentua sua dominação pelo capital, pois a dominação primeira é a que obriga o trabalhador a vender sua força de trabalho. O desenho não é o agente fundamental disto, mas é um agente secundário de peso, mesmo que o arquiteto não seja solicitado em todas as obras e que tenha hoje função cada vez menor. A separação do projeto e da execução é uma particularização no campo da construção da separação entre as tarefas de concepção/prescrição e as de realização, típicas da produção capitalista em geral. Arquiteto e desenho separado se constituíram ao mesmo tempo e um é o produto do outro: são interdependentes. A heteronomia imposta pelo projeto auxilia a exploração do canteiro e o fornecimento de massas gigantesca de mais-valor ao conjunto da economia. A história da arquitetura, lá por baixo, vista do canteiro, é a história de suas adaptações às diferentes etapas da exploração da força de trabalho pelo capital, mediada pela função da construção dentro da economia política.

- 4 Nós não estamos acostumados a considerar a arquitetura por este ângulo. Ao contrário, meus mestres, sobretudo o Artigas, nos iniciaram em outra visão da arquitetura, humana, generosa, voltada para as necessidades sociais, e, acho, tinham razão: é o que a arquitetura deveria ser e o que nos interessava como estudantes. Era esta a imagem que nutria o que chamávamos missão social dos arquitetos. Mas, por boa ou má sorte, ainda estudantes, Rodrigo e eu começamos a fazer alguns projetos em São Paulo e Brasília, e descobrimos na prática a incoerência: a generosa e digna missão social dos arquitetos tinha os pés no lodo, na exploração feroz e vergonhosa do trabalhador da construção. A partir de então não pudemos mais desconhecer a contradição. Tentamos modificar nosso desenho, modificar nossas relações com o canteiro etc. Enquanto houvesse venda da força de trabalho, nenhuma alternativa válida para as relações do desenho com o canteiro parecia possível. Comecei a escrever o que mais tarde seria *O canteiro e o desenho*³ e, por coerência, deixei de ser arquiteto: impossível denunciar o papel do projeto separado na exploração e continuar a projetar. Talvez seja exagero, pois é sempre possível melhorar alguma coisa. Mas, sendo professor e de esquerda, me senti com o dever ético de não mais projetar, a não ser em condições experimentais de outro canteiro que nunca consegui obter. Isso me doeu e dói muito: eu até que projetava direitinho. Pouco importa. O que importa frisar é que a virulência de minha crítica provém da esperança que ainda guardo de ver, um dia, realizada a arquitetura em acordo com seu mais elevado conceito, tal como o Artigas me ensinou que deveria ser: a primeira arte de um povo livre.
- 5 Basta como lembrete teórico/pessoal. Esta é a base de nossa pesquisa em história. Fomos inquirir como, em diferentes épocas, se manifestou esta contradição.

³ FERRO, O canteiro e o desenho, [1976] 2006. Publicado originalmente em duas partes: "A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria" (*Almanaque*, n. 2, 1976); e "II – O desenho" (*Almanaque*, n. 3, 1977).

Deixamos de lado a história convencional, supostamente autônoma, que se ocupa da passagem de arquiteto a arquiteto, de corrente a corrente, de estilo a estilo. Tentamos construir uma história que permitisse olhar, ao mesmo tempo, a cabeça e os pés, a ideia generosa e o lodo embaixo. Uma história da arquitetura vista do canteiro.

- 6 Se voltarmos aos séculos XI e XII do nosso Ocidente, encontraremos uma intensa produção do espaço. Declina o mundo feudal — e começa a formação das cidades. Seguramente as catedrais e os muros de defesa das cidades não foram realizados em função de cálculos econômicos, mas o fato é que, entre outros fatores, foram o motor da acumulação primitiva do capital, como indica o historiador Jacques Le Goff. O dinheiro necessário para realizar as catedrais era recolhido fora das cidades — donativos de nobres, bispos, reis etc. Nas cidades emergentes, servia para pagar materiais e operários. Vendedores de materiais e operários comiam, se vestiam, consumiam a produção local, formando assim um mercado urbano. Os fornecedores viam seus negócios prosperarem e, pouco a pouco, as cidades se tornavam economicamente viáveis, com produção dividida entre a circulação local e o comércio exterior. Assim que atingiam a escala de negócios suficiente, deixavam de lado as catedrais: raras são as efetivamente concluídas.
- 7 A construção então era conduzida sob a forma da cooperação simples: as catedrais, a cada ano, empregavam grupos constituídos de trinta ou quarenta artesãos — quase todos aptos a qualquer serviço — que conduziam a construção a partir de esquemas primários. Todos conheciam as regras do ofício, os ‘segredos’ para erguer a catedral. Não havia ainda um arquiteto, mesmo se devemos admitir que um ou outro tivesse papel mais destacado nas negociações. O símbolo deste período poderia ser o grande compasso, de mais de um metro, que Deus costumava utilizar nas miniaturas medievais: ele concebia e executava avesso a qualquer divisão do trabalho — era um operário da construção. É um compasso de obra, que traça diretamente na pedra o que há que fazer, seja um perfil de janela ou o arco de uma abóboda. Não representa, serve a decisões imediatamente construtivas. Projetar não era uma atividade exterior, separada, era um dos momentos do canteiro e raramente adquiria uma forma completa e exaustiva do que deveria ser feito. O desenho em escala 1:1 era desenho *do* canteiro, não ainda *para* o canteiro.
- 8 Entretanto, pouco a pouco, as coisas começam a mudar. Em certas cidades, sobretudo no centro da Europa, as relações de trabalho começam a se alterar lá pelo fim do século XII. Estrasburgo é um caso típico. Tornou-se uma espécie de República, e as negociações ficaram mais complexas. Um conselho dirigia as obras e, para se obter um consenso, começou a ser necessário desenhar antes, fazer maquetes, prever. Surge assim a figura do intermediário, o que desenha o projeto-

contrato. Mestre Erwin é um dos mais conhecidos.⁴ Não é um membro do canteiro. Ele se isola, concebe sozinho, toma ares superiores. Comunica-se com o canteiro por um *parleur*, um ‘falador’ que transmite o decidido e desenhado aos trabalhadores. Como os mediadores tendem a tomar o poder, alguns *parleurs* passam a desenhar. É conhecida uma linhagem de protoarquitetos de sobrenome *Parler*. Ainda hoje podemos ver na sede do canteiro de obras da catedral de Estrasburgo um desenho enorme aplicado quase à risca.

9 Isso muda a organização e a responsabilidade do canteiro. Em vez de seguir decisões descontínuas e quase independentes uma das outras (mas autônomas), o canteiro para a ser orientado por uma ordem mais global, por uma visão de conjunto que o desenho e a maquete separados possibilitam.⁵ A totalização de Chartres, obra ainda do primeiro gótico, é uma resultante aberta e pouco rígida. Já a parte dianteira da catedral de Estrasburgo, posterior, apresenta uma totalização fechada, predeterminada. Essa nova totalização já não é mais a do canteiro, a de sua lógica imanente, ela vem de fora. Outro símbolo exprime bem a alteração: em vez do compassão, domina agora o compassinho. Em vez do instrumento da produção, o instrumento do desenho. Pela primeira vez, no período que consideramos, surge o divórcio entre o desenho e o canteiro. Estrasburgo ainda serve como exemplo: no fundo, há uma austeridade quase brutalista do primeiro gótico, mas, na fachada, o compassinho exhibe sua autonomia, encanta-se com o emaranhado das curvinhas, com os complexos enroscamentos ensimesmados, e esquece que deverão ser construídos. Um rendilhado de catedraizinhos que repetem a grande em miniatura. Tudo pequenininho, fino, delgado. Por isso a catedral de Estrasburgo mantém seu canteiro aberto até hoje, isto é, há oito séculos.⁶

10 Desde que o desenho se isola do canteiro, desde que o compassinho substitui o compassão, surge o protoarquiteto. Sintomaticamente todos os textos de história da arquitetura que até então descrevem, comentam e quase mistificam os ‘canteiros das catedrais’, a partir deste momento nada mais dizem sobre os trabalhadores — a não ser para criticá-los quando não executam perfeitamente as prescrições do desenho. O projeto começa a se envolver de uma aura que cresce na medida em que

⁴ Há poucas fontes históricas seguras sobre Erwin von Steinbach, mas é considerado pela tradição como o principal ‘arquiteto’ da catedral de Estrasburgo. Uma inscrição hoje desaparecida, mas documentada, diz claramente: “*Anno Domini mclxxvii in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit magister Ervvinus de Steinbach*” (No ano do Senhor 1277, neste dia do bem-aventurado Urbano, Mestre Erwin de Steinbach iniciou esta gloriosa obra). Ela estava gravada na catedral e é a origem da tradição. Goethe e o movimento neogótico do século XIX foram os principais responsáveis pela transformação de Erwin no grande herói da arquitetura gótica.

⁵ Note-se que a preocupação com a harmonia e com a unidade do todo nasce com o isolamento do desenho. A unidade da produção autônoma é a do corpo produtivo, não a do produto.

⁶ Aliás, fui sócio contribuinte desse canteiro. A explicação é a seguinte: para executar os malabarismos do compassinho que cortou seu cordão umbilical com o canteiro, as pedras tiveram que ser cortadas seguindo gabaritos ultra reduzidos. Ora, o frio do inverno da Alsácia faz estourar, a cada ano, um monte de colunetas e peças de decoração. Para se obedecer aos traçados do desenho, algumas dessas colunetas alongadíssimas tiveram que ser sustentadas por pequenas barras de ferro que, escondidas de nossa vista, servem de muletas. E a cada vez que o frio e o calor provocam dilatações ou contrações diferentes nos dois materiais, mais rupturas. Assim, a cada ano é preciso refazer essas peças, sabendo que, no ano seguinte, será preciso recomeçar.

diminui sua familiaridade com a verdade dos materiais e com o *savoir-faire* operário. Como antecipação, ganha valor jurídico, o que impede sua modificação durante o processo produtivo e o faz retornar, na aparência do produto acabado, igual a si mesmo, indicando assim o desaparecimento de uma concepção oriunda de uma comunidade de produção. Sua heteronomia quebra a coesão do corpo produtivo que lentamente se desagrega e se dispersa em ofícios diversos. Some o trabalhador da pedra que ora erguia uma parede, ora esculpia um capitel. Agora há pedreiros de um lado, escultor de outro.

- 11 O pergaminho em vez da terra, o estúdio em vez do canteiro — e o virtuosismo como demonstração de saber. Chegamos ao gótico flamboyant, suas rendas de pedra e efeitos surpreendentes — onde a necessária habilidade dos executantes exalta a proeza do projetista. Cresce o respeito pelos protoarquitetos. Alguns são enterrados nas catedrais que desenharam — uma honra extraordinária! — e usam luvas brancas, diz um comentador da época, para bem mostrar que não tocam na matéria. Mas o que é ganho num lado é perdido no outro. Todos no canteiro, se pudessem voltar à cooperação simples, poderiam erguer, sós, as catedrais — e sem os absurdos gerados pelo compassinho atrevido. O saber técnico era compartilhado por todos. As construções das grandes obras entraram numa fase ambígua. Formalmente, tinham as características da cooperação simples: era o resultado do trabalho de um coletivo relativamente homogêneo. Mas este se submete ao poder de um 'mestre' que se separara do resto do corpo produtivo, o que automaticamente o desqualificava [desqualificava o corpo produtivo]. Não se trata ainda de um procedimento capitalista. Os grandes canteiros não alimentavam a acumulação do capital diretamente, mas através do desenvolvimento urbano que favoreciam.
- 12 A primeira grande experiência do capitalismo produtivo foi feita na fabricação de tecidos. Nos Países Baixos e na Itália, então, os tecidos eram produzidos em casa, em pequenos ateliês, em cooperação simples. A partir do século XIV se desenvolveu lentamente outra maneira de produzir: a forma manufatureira. A produção é atribuída a diferentes equipes hierarquizadas, com poucos instrumentos de grande escala, tudo administrado por um chefe de oficina. Os trabalhadores não vendiam mais o fruto de seu trabalho, mas sua força de trabalho. O antigo artesão virou assalariado. A preocupação maior do proprietário passou a ser o mais-valor (absoluto): pagar o salário mais reduzido possível e aumentar a jornada de trabalho. A fortuna dos Medici, de Florença, começou por aí. O pai de São Francisco de Assis foi um grande manufatureiro de tecidos — talvez para romper com sua família, São Francisco se pôs nu e amou tanto a pobreza.
- 13 No fim do século XIV, começo do XV, houve uma revolta em Florença, a primeira ação operária contra o capitalismo nascente: a dos 'unhas azuis', aos quais se juntaram

os Ciompi.⁷ A exploração já era selvagem: vários trabalhadores passavam o dia dentro da água, preparando os tecidos com um produto azul que deu origem à expressão ‘unhas azuis’. Florença foi tomada por eles e só foram derrotados no começo do século xv. Voltaram os nobres, os ricos donos das manufaturas. Para comemorar a vitória, encomendaram a Brunelleschi a construção da cúpula de Santa Maria del Fiori (de modo semelhante, a basílica do Sacré Coeur de Paris, um monstrengo arquitetônico, foi encomendada pela burguesia para comemorar o vergonhoso massacre da Comuna de Paris). O principal financiador da cúpula foi a Arte della Lana, a organização dos proprietários de manufatura de tecidos, alvo da revolta. Quase naturalmente, Brunelleschi empurrou a forma de produção do gótico tardio, já dividida e heterônoma, na direção da manufatura tão do gosto de seus comanditários. E, talvez inconscientemente, aperfeiçoou a extração de mais-valor absoluto e relativo. Mais-valor absoluto é fazer esticar ao máximo a parte do trabalho diário que não se destina a pagar o salário do operário. Mais-valor relativo é adensar, acelerar ao máximo o trabalho de cada dia. Vasari⁸ exulta contando as espertezas de Brunelleschi. Ele contratou operários de uma cidade vizinha para quebrar uma greve de operários locais por maiores salários — e só os admitiu de volta quando aceitaram salários menores que os que recebiam antes da greve (aumenta assim o mais-valor absoluto). Por outro lado, percebendo que os operários perdiam tempo descendo para comer e tomar vinho, instalou uma cantina lá em cima dos andaimes, mas sem o vinho, que induzia um pouco de moleza (agora, trata-se do mais-valor relativo). Mas não parou por aí: escondia seus desenhos e maquetes até mesmo de Ghiberti, que dirigiu por um momento o canteiro.⁹ Como Ghiberti, todos os operários desconheciam o projeto, trabalhando na ignorância de seu objetivo, o que os levou a oferecer menos resistência à sua submissão.

14 Assim, desde o tempo do nosso santo padroeiro (quase todas as histórias da arquitetura citam Brunelleschi como o primeiro protótipo da nossa profissão), o desenho passou a ser arma na luta de classes. Começou saindo de mansinho do canteiro, do qual era até então um momento. Logo, entusiasmado com a visão do todo que possibilitava e com os encantos de sua liberdade gráfica, se afastou das exigências técnicas do trabalho e dos materiais que, entretanto, comanda. Restava um último obstáculo: os operários ainda tinham familiaridade com a plástica gótica e podiam discutir, avaliar o projeto — não podemos esquecer que haviam

⁷ Ciompi é o sobrenome de uma das famílias que lideraram a revolta.

⁸ Giorgio Vasari foi o primeiro grande historiador do Renascimento. Sua obra, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), se organiza como uma narrativa que dá corpo a uma visão quase mítica das artes plásticas a partir de Giotto até seus dias — século xvi. Foi instrumento importante para o reconhecimento das artes plásticas como artes liberais.

⁹ Ghiberti é mais conhecido como autor das portas do batistério de Florença. Escultor e arquiteto, disputou constantemente com Brunelleschi pela direção das obras de Santa Maria del Fiori, o que só conseguiu por um curto período.

construído as mais belas catedrais do primeiro gótico sem arquitetos. Para consolidar o poder do projeto, era necessário sair desse impasse. Daí decorre a última cartada do nosso patrono: mudar a plástica, adotar o clássico.

- 15 Chega a ser divertido acompanhar os incontáveis textos e discussões das academias que tentaram justificar a adoção do clássico (romano e depois grego). Aliás, a procura de legitimação só ocorreu dois séculos após sua aplicação. Filósofos, *connaisseurs*, eruditos, arquitetos acumularam toneladas de argumentos para explicar o inexplicável, se ficarmos nos limites da história da arquitetura isolada. Por que, no século XV, foi necessário passar do gótico ao clássico? Tal passagem só adquire sentido se a associarmos à emergência do capitalismo produtivo, emergência cuja hora de nascimento já foi amplamente demonstrada por Marx.
- 16 Os aspirantes a tomadas de poder sabem que, entre outras iniciativas, é preciso mudar as regras do jogo e cobrir as regras anteriores de opróbio. Os trabalhadores do gótico, que conheciam as regras, ganhavam relativamente bem, trabalhavam somente nove meses por ano e, sobretudo, possuíam um *savoir-faire* inestimável. Para a nova economia nascente, isso era inadmissível. Era preciso domar, dominar esses trabalhadores. Passaram então a ser ridicularizados pela elite. Entre outros muitos recursos para obter tal objetivo, aqui nos interessa o do projeto que primeiro emigra, depois se enamora de si mesmo e, finalmente, põe-se a falar outra língua, desconhecida pelo canteiro. Para escolher o novo código, nada mais simples do que adotar o mais próximo, o das ruínas romanas, espalhadas por toda a Europa — e que até então eram vistas como depósitos de pedras reutilizáveis. Os trabalhadores, únicos a conhecer as técnicas construtivas, continuaram a construir como construíam, mas tinham que recobrir o construído com os termos da nova linguagem, tida como repleta de sutilezas que só os iniciados — os arquitetos — compreendiam. Não é de estranhar que o trabalho escondido se degrade pouco a pouco. Assim, entre o século XV e o século XVI, os salários foram reduzidos pela metade, e a construção de palácios se tornou a principal atividade econômica de Roma.
- 17 Em resumo: o desenho era momento do processo produtivo, depois se isolou e começou a querer autonomia, mas sem abandonar o vocabulário gótico, para finalmente mudar de código e pôr o *savoir-faire* operário atrás do cenário. De componente do canteiro, o desenho solto passava a ser hostil ao canteiro. Antes aliado dos trabalhadores, transformou-se em arma do capital contra eles.
- 18 A função opositiva e dominadora do desenho não é o resultado de uma tática consciente dos arquitetos. Ela decorre da estrutura das relações de produção que independe dos atores sociais para operar. Ao se separar, o desenho se põe como diferente do canteiro; a diferença evolui em oposição; e da oposição passa à contradição. Vimos como se opõe: massacrando a construção tradicional com a

linguagem clássica, o que provoca a decadência do saber construtivo. Mas essa oposição leva à contradição. Assim, o desenho que mascara, que se põe à frente da construção real, tem a tendência a se mostrar como máscara. Em outro local, dei o exemplo da Pinacoteca de São Paulo. No que foi conservado da obra de Ramos de Azevedo, vemos que o prédio se sustenta pela massa da alvenaria de tijolos. Entretanto, essa massa toma desnecessariamente a forma de uma construção com pilastras, arquivoltas etc. — do mesmo modo, poderia assumir qualquer outra forma que mantivesse a mesma massa. Podemos ver essa discrepância porque a construção não foi revestida. Mas a mesma dualidade (massa que sustenta / decoração fictícia) pode ser encontrada na maioria da arquitetura ‘clássica’ italiana, porém, há um detalhe curioso e sintomático: o desenho que mascara a construção não se esforça muito para parecer convincente. De uma maneira ou outra, o desenho deixa perceber que, na realidade, ele não funciona. Se o desenho fosse totalmente convincente, imaginaríamos que é assim pela força das coisas, por razões construtivas efetivas. A lógica construtiva estaria no comando e não o arquiteto, delegado do poder ou do capital. Mais uma vez o projeto poderia ser discutido, criticado pelo corpo produtivo, posto que seria simplesmente lógico, isto é, situado no nível de competência dos trabalhadores da construção. Mas, mostrando-se como máscara e contendo frequentemente absurdos construtivos, ele se torna indiscutível e passa a ser atribuído de parâmetros estéticos cuja [lógica] nebulosa evidentemente escapa ao saber operário. Tudo se passa como se a máscara fosse ditada aos arquitetos pelas impenetráveis mensagens das musas. O arquiteto, para provar sua necessidade, não pode se ater à lógica construtiva: esta ainda está nas mãos dos trabalhadores. Seu desenho tinha que ir para além dela. Mas ir além, ultrapassá-la, significava ficar aquém ou fingir o impossível.

- 19 Dois exemplos. Michelangelo gostava de utilizar absurdos técnicos. Na capela Medici, por exemplo, desenhou pilastras, arquivoltas e capitéis sobrepostos a uma parede em *stucco* que esconde uma maçaroca construtiva de péssima qualidade.¹⁰ No primeiro andar, as proporções são mais ou menos respeitadas. Já no segundo, as pilastras são finas demais, jamais sustentariam a cúpula superior. Além disso, uma faixa branca de *stucco* interrompe a continuidade estrutural (mas talvez ele tivesse previsto outra coisa, ele deixou a capela inacabada). Na biblioteca Laurenciana é mais explícito ainda: as colunas encastradas, supostamente estruturais, são mais delgadas que as paredes supostamente não estruturais. Exemplo contrário pode ser encontrado na colunata de Perrault para o Louvre: a arquivolta enorme é tecnicamente impossível em pedra. A que podemos ver no local é de mentirinha, por dentro corre uma corrente em ferro.

¹⁰ Cf. FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, [1998] 2016.

- 20 Em quase toda a arquitetura clássica, podemos encontrar a mesma dualidade esquisita. Por trás, uma construção real de pouca qualidade; na frente, o aparato clássico que não disfarça sua artificialidade. A aparência da obra, o que ela nos mostra, não esconde demais que é somente aparência. É aparência que diz que é aparência, aparência da aparência que, Hegel *dixit*, revela assim que é aparência de outra coisa, de uma essência que só pode entrar na efetividade através da aparência — se esta se mostrar como aparência.¹¹ Assim, o que se revela no clássico aparente, que se mostra como aparência, é uma ordenação memorial das coisas (as ruínas romanas que começam a ser piedosamente conservadas provam sua intemporalidade), uma ordenação ubíqua. Pois parece estar em cada monumento ao mesmo tempo em que nega estar de verdade, que faz dele seu delegado mantendo-se à distância: imagem perfeita do poder, cuja força resiste em determinar sem estar presente. Não é por acaso que o mapa da expansão do clássico, entre o século XVI e XIX, coincide com o da expansão do capital produtivo.
- 21 Mas há mais — e para ficar menos abstrato, recorro ao que se passou em pintura. Ao mesmo tempo em que o protoarquiteto saiu do canteiro, começou a se encantar com o compassinho, usar luva branca e receber honrarias, o pintor também quis subir na vida, deixar de ser artesão. Agiu como o protoarquiteto: tornou-se virtuoso, transformou cada traço em manifesto de habilidade superior, como o outro fazia com seu compasso de mesa de desenho. Mas, como ele, ainda não conseguiu ser mais do que um artesão superior. Para ir além, adotou outra tática: fez sumir todo vestígio de produção do seu produto (Van Eyck, Leonardo etc.). Isso correspondeu em arquitetura ao período do *stucco* branco que fazia desaparecer a construção sobre a qual o arquiteto pousava a imagem de uma construção clássica. Só que o pintor então tinha que ser duas vezes artesão, uma para pintar, outra para não deixar ver que pintara. E, ainda por cima, ao fazer desaparecer seu trabalho de artesão, desaparecia também. Chega finalmente à solução: deixa ver seu trabalho, o movimento do seu pincel, mas o diferencia do trabalho artesanal, caprichoso e cauteloso: pinta com desleixo fingido (a *sprezzatura*), com certo descaso pela matéria, pelo trabalho manual, como ensinavam os nobres. Castiglione teorizou tudo isso num best-seller da época (século XVI), *O cortesão*.¹²
- 22 Pois bem, as incorreções técnicas e os absurdos estruturais dos arquitetos correspondem à *sprezzatura* dos pintores, porque suas incorreções e seus absurdos não são devidos, teoricamente, à sua ignorância, ao contrário. Assim como a

¹¹ Cf. HEGEL, *Propedêutica filosófica*, [1808–1811] 2018; *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*, [1813] 2017..

¹² Nesse livro, Baldassare Castiglione descreve o comportamento ideal do cortesão: deve ser o inverso do comportamento do homem comum. A *sprezzatura* (desprezo) é sua característica geral. O cortesão deve ter um ar enfastiado, pois, em princípio, já nasceu conhecendo e sabendo aplicar todas as regras sociais típicas da elite. Por isso tem que mostrar tal familiaridade ao aplicá-las, o que acaba por se confundir com certo enfado. Castiglione aconselha que, se tais regras tiverem que ser aprendidas, em caso nenhum há que caprichar demais, pois isso demonstraria trabalho de aquisição. O bom cortesão tem horror ao trabalho. É preciso escamoteá-lo. Se aparecer, tem que aparecer como simples ocupação para preencher o ócio.

sprezzatura, mostravam uma superioridade quase nobre, a hegemonia da ideia sobre a realização, as incoerências do desenho de arquitetura, assinalavam sua elevação à procura de formas ainda mais profundas que as do protótipo clássico (o qual, aliás, nunca foi achado, nem no confuso Vitrúvio, nem em algum exemplo concreto). Como protótipo (inexistente) só serviria à ficção. As incongruências não tinham consequências construtivas graves — e permitiam que cada arquiteto ‘assinasse’ sua obra graças à especificidade de suas ‘invenções’: a falsa ordem gigante de Michelangelo, as fachadas duplas e no mesmo plano de Palladio, as colunas salomônicas de Bernini etc. O desenho assim carrega consigo, ao mesmo tempo, a garantia de filiação clássica, atemporal, e a intervenção do mestre que a leva adiante e se põe sobre o já construído, mas com o cuidado de preservar sua pureza de ‘ideia’, ‘conceito’, não se deixando confundir com a banalidade de seu suporte. Repito, insiste em ser aparência, se apresentar como aparência de um poder determinante — que, por causa de suas idiossincrasias, aponta um delegado que tem nome, o arquiteto. A contradição entre o desenho e o canteiro se torna aguda: o canteiro some para que o abafa apareça.

- 23 Como em geral as formas dos elementos do cenário arquitetônico não correspondem ao real comportamento dos materiais, a incompatibilidade se manifesta como má formação, como execução tosca, sobretudo no Barroco, onde a mão que guia o traçado quer mais. Nas igrejas barrocas, em que tudo é convocado para criar um movimento de vertigem ascensional, a matéria impertinente, que não pode ser totalmente anulada, puxa para baixo o voo tentado. Certas curvas reversas, ou um *stucco* que não consegue virar nuvem, ou algum reboco irregular dizem o impossível acordo entre a mão que faz e a mão que desenha. O desejado desaparecimento do trabalho se choca com seu retorno como inevitável malfazer; como falha de execução, como grosseira incompetência em produzir o próprio desaparecimento sob a pureza do desenho. O trabalho que pode e deve aparecer é o que não está ali, depositado na obra, o trabalho da prescrição; o que está gravado no material da obra, só comparece como erro.¹³
- 24 Ao lado das grandes obras, entretanto, de modo mais discreto, outra arquitetura se desenvolveu para a produção de residências, lojas, oficinas. Nesses casos, o destinatário dessas produções cuidava mais de perto de seus tostões. Ele não podia vender escapulários ou lugares reservados no céu como o papa no século XVI. Sabia, como todo mundo, que as construções suntuárias, os palácios, são incrivelmente lucrativos (questão de composição orgânica do capital que não posso desenvolver aqui), entretanto, seu pecúlio era pequeno. Teve que racionalizar mais suas

¹³ Pequena ilustração anacrônica, mas semelhante: no convento de La Tourette, ao ser retirada a fôrma de uma caixa de escada em concreto, foi verificado que uma janelinha saiu torta. Le Corbusier não quis que fosse corrigida e pensou em escrever embaixo: “por aqui passou a mão do homem”, com o que ficaria implícito que a mão do homem, isto é, do trabalhador, não ‘passou’ pelo resto da obra.

construções para reduzir custos e bem empregar os materiais. Para seu prestígio, e lembrando que luxo é lucrativo, puxa aqui e ali alguns arremedos de formas ‘arquiteturais’: alguns sinais de decoração. Mas, mesmo assim, foi se desenvolvendo empiricamente um sucedâneo de saber construtivo. Já nas vizinhanças do século XIX, esse saber empírico já acumulara uma soma de receitas e experiências que permitiram começar a imaginar uma verdadeira ciência das construções. Surgem seus primeiros esboços em torno da talha da pedra, da resistência dos materiais, de cálculos das estruturas. A razão iluminista já embarcava em sua derivação operacional — da qual os tratados de Monge e a enciclopédia de Diderot são bons exemplos. Os engenheiros começam a se multiplicar, ganhar status e fuçar em todas as áreas técnicas, como demonstrou um dos convidados de nosso laboratório Dessin/Chantier, Antoine Picon.

- 25 É nesse clima de passagem — entre o século XVIII e XIX, entre a racionalidade triunfante do Iluminismo e sua aplicação funcional e, sobretudo entre a manufatura e a indústria, para a qual o capitalismo começa a adotar a ciência e a tecnologia decorrente, com sua atenção despertada pelos ganhos do mais-valor relativo — que foi projetado o Panteão de Paris, um testemunho brilhante dessa transformação. Soufflot, seu arquiteto, foi quase forçado pelo ar do tempo a adotar as exigências racionalistas. Quis fazer uma obra clássica (agora de inspiração mais grega) racional — o que é quase um oxímoro.
- 26 Estudou bem as decidas de carga, as dimensões mínimas necessárias etc., e quis que a execução explicitasse a racionalidade do projeto. Na coluna, por exemplo, o fuste deveria aparecer como uma unidade. As paredes deveriam exibir módulos de pedra regulares, todos iguais. Ora, tanto num caso como noutro, as juntas reais não correspondiam às ideais. As pedras chegavam ao canteiro com medidas diversas, segundo a conveniência de sua extração. Os fustes eram compostos por várias pedras e as paredes tinham uma aparelhagem diversificada, irregular. Soufflot exigiu então que as juntas reais fossem feitas tão precisas que pudessem quase sumir. Sobre a parede assim construída, fez gravar de modo bem manifesto as juntas ideais, assim falsificadas. Isso não era uma novidade, o classicismo está cheio de coisas semelhantes. Ainda no meio do século XIX, Viollet-le-Duc protestou contra essa mania generalizada de encobrir o trabalho real. O que é típico de Soufflot é o modo quase maníaco de fazer as juntas reais desaparecerem. Ora, na prática, sem nossas atuais máquinas para serrar pedras, o único modo de conseguir isso era inclinar ligeiramente as superfícies de contato entre as pedras deixando que as arestas exteriores se tocassem perfeitamente e compensando seu afastamento no interior com cunhas de madeira. Ora, como Soufflot, querendo racionalizar o clássico, havia calculado as dimensões do edifício segundo o que julgava justo e necessário, é evidente que a carga suportada por cada pedra, que deveria se distribuir por toda a superfície teórica de contato, se concentrava sobre as arestas e

a cunha de madeira. Resultado: pequenas lascas de pedra, que provinham das arestas sobrecarregadas, não paravam de cair. O que deveria ser uma exaltação de módulos perfeitos, equivalentes físicos da norma racional, passou a ser um palimpsesto em que o texto do canteiro real se deixa ver sob a trama regular. Várias comissões de técnicos foram nomeadas, propuseram as soluções mais diversas. Algumas aberturas laterais foram fechadas, mas, sobretudo, começou-se a procurar um material que preenchesse os vãos entre as pedras. Cinquenta anos mais tarde, nasceria o cimento — mas dele falaremos depois.

- 27 O que importa notar é que os arquitetos marcados pelo Iluminismo — Sufflot não é o único — e diante da primeira revolução industrial e do nascimento das ‘ciências da construção’ tentaram racionalizar o desenho arquitetônico — isto é, para eles ainda, racionalizar o clássico, sair da dicotomia entre construção real e máscara. Entretanto, esquecendo por um momento a limitação dessas ‘ciências’, a racionalização foi somente teórica, em papel. A contradição entre o desenho e o canteiro permanece, mas em outro nível. O desenho quer entrar efetivamente na construção, comandá-la no seu íntimo, não se apoiar mais totalmente no savoir-faire operário. Sem que possa haver comparação com o que a indústria começa a fazer com o trabalho, há um esboço de tentativa de um controle mais próximo do canteiro — o que somente no fim do século XIX tomará corpo. Enquanto isso, a velha manufatura continua a pensar sob o desenho.

Perguntas

- 28 [José Eduardo Lefèvre] Eu queria que você comentasse alguns exemplos ao longo da história da arquitetura e, particularmente, um caso em que, com o afastamento em relação ao historicismo, foi adotada uma linguagem pelos arquitetos holandeses da escola de Amsterdã valorizando elementos construtivos muito bem feitos, deixando de lado o historicismo e as referências para incluir elementos artesanalmente muito elaborados, inseridos dentro da obra não com propósito representativo, mas porque aqueles detalhes tinham um sentido construtivo.
- 29 [Sérgio Ferro] Eu não pensei em falar sobre isso hoje. Um dos capítulos que prefiro na história da arquitetura é o do ecletismo — tão desvalorizado pela arquitetura moderna. Seu princípio é exatamente esse: soluções exatas, perfeitas técnicas de execução, pensamento claro. A obra adiciona soluções adequadas de cada passo da produção, soluções encontradas na história da arquitetura. Evidentemente misturam assim épocas e estilos, mas porque não? Volto a esse tema na próxima aula.

- 30 [José Tavares Correia de Lira] Em determinado momento de sua exposição, você relacionou a oposição entre canteiro e desenho com a crítica modernista ao *décor* e a criminalização do ornamento. No elogio de Ruskin ao canteiro medieval, é crucial a distinção de um ornamento revolucionário, onde não há qualquer submissão do trabalho executivo ao intelectual, em relação às formas servis e constitucionais de ornamento. É possível atribuir ainda algum papel revolucionário ao ornamento quando a articulação entre o estético e o técnico hoje se dá em um universo produtivo tão diverso do artesanal?
- 31 [Sérgio Ferro] Uma bela publicação oriunda do laboratório Dessin/Chantier é a de Philippe Potié sobre Philibert de L'Orme.¹⁴ Philibert era talhador de pedra e se tornou um dos primeiros arquitetos da França juntando desenho e técnica, o que é raro. Ao fazer uma cúpula, por exemplo, o que constitui a decoração é o prolongamento, além do puramente necessário, do aparelhamento correto das pedras, de suas junções e formas. No trabalho, em geral, temos o material, as técnicas, o saber para modificá-las e a intenção. Num dado momento histórico, há regras aceitas como as melhores para cada um desses componentes. A boa obra reunirá os três componentes respeitando tais regras. A decoração, no bom sentido, seria a didatização de tal procedimento.
- 32 Um exemplo. Até o século XVI, o belo se confundia com a exibição da maior quantidade possível de materiais raros. A primeira sacristia de São Lourenço, em Florença, a sacristia *vecchia*, é um bom exemplo disso. Corresponde à primazia do capital comercial. No século XVI, a primazia passa ao capital produtivo, ao trabalhador, portanto. Para isso, o material tem que ser macio, neutro; pede-se a ele que registre a sabedoria do gesto produtivo — mas como o trabalho não pode, como tal, aparecer na arquitetura, começa a ser revelado pela escultura. É o que podemos ver na sacristia *nuova*, também em São Lourenço. O trabalho gravado no mármore aplicado na arquitetura só pode ser considerado como o negativo do aplicado no mármore da escultura. Ele some, desaparece sob o liso perfeito, enquanto nas esculturas Michelangelo espalha a marca de seu buril — é o *non finito*. Assim, entre outras considerações, é claro, o *non finito* é decorativo: exprime a sabedoria técnica de Michelangelo.
- 33 O que considero a boa decoração é, portanto, isso: a expansão, além do necessário, do gesto técnico pelo qual a obra se torna não somente didática — mas exprime também a alegria, a satisfação com o trabalho correto, bem feito. Isso pode parecer coisa secundária, mas o que está em jogo aqui é um dos mais intrincados problemas da filosofia: a identidade da necessidade e da liberdade e sua diferença.
- 34 Não é sem segunda intenção que o modernismo ataca com tanta energia a decoração. É verdade que tinha diante de si toneladas de má decoração nos

14 Potié, *Philibert de L'Orme*, 1996.

estuques *fin de siècle*. Mas tinha também a decoração correta de várias obras ecléticas (nem todas). O que o modernismo condena são restos de autonomia técnica dos trabalhadores que se exibiam com triste orgulho em fragmentos decorativos. Mas, paradoxalmente, poucas obras são tão decoradas quanto as que exibem formas cúbicas brancas, como as do próprio autor de 'Ornamento e delito', Adolf Loos: decorativas no mau sentido, pois essas formas rigorosas e essa uniformidade branca escondem uma realidade construtiva outra, da qual essas formas são a negação e a unidade branca uma falsa imagem.

- 35 [José Eduardo Lefèvre] Você mostrou com bastante clareza a separação entre desenho enquanto construção e desenho enquanto representação, e também a oposição entre a representação incorporada à arquitetura como algo sobreposto (no Renascimento), e uma representação elaborada. Mas, no gótico, nós temos também uma construção sofisticada e, por vezes, também uma representação sofisticada, e é essa questão da representação presente no gótico que coloco, porque o gótico desenvolveu um código de linguagem que prevê elementos que não são necessariamente funcionais e estruturais.
- 36 [Sérgio Ferro] O gótico é extremamente complexo e não pode ser considerado exclusivamente sob o ponto de vista do conflito entre desenho e construção. Não somente a função simbólica conta enormemente, mas arquitetura, escultura e pintura não se separam completamente. Mesmo em outros períodos históricos nossa análise não pode ser exclusiva. Uma catedral gótica representava a 'nova Jerusalém' e, como nota Victor Hugo, é ainda um livro para iletrados. Tudo isso interfere no desenho. Hoje sabemos que não é um modelo de racionalidade construtiva (segundo nossos paradigmas) — embora fosse para seus construtores. Mas, mesmo que admitíssemos essa racionalidade, muitos detalhes foram introduzidos em função simultaneamente técnica e simbólica. Os feixes de colunetas que correspondem cada uma a um arco que as prolonga, pode figurar como o construtor gótico imaginava o comportamento da estrutura, mas representa a metáfora bíblica sobre a força da união, o feixe de ramos difícil de quebrar. As duas coisas são inseparáveis.
- 37 [José Pedro Costa] Mudando um pouco o tema, você foi professor aqui na FAU-USP e em Grenoble. Sobre o aspecto didático, eu notei, a partir de minha experiência pessoal, uma série de diferenças consideráveis na forma de conduzir, inclusive não só a atitude dos professores como atitude também dos alunos. E eu acredito, portanto, nesse choque de acomodação para chegar lá, e depois, o choque de acomodação para chegar aqui. Então, se você puder contar um pouco da sua experiência em Grenoble, como foi essa formação didática?
- 38 [Sérgio Ferro] A melhor escola de arquitetura que eu conheci é esta aqui, na qual me formei. Grupos pequenos de alunos, com professores extraordinários, como

Artigas, Flávio Motta, Paulo [Mendes da Rocha] e muitos outros, num clima de entusiasmo arquitetônico com a construção de Brasília. Nosso relacionamento com os professores não era convencional. Havia muito trabalho disponível e já a partir do segundo ano de escola Rodrigo Lefèvre e eu abrimos um escritório. Pedíamos conselhos práticos aos professores e o Milan chegou a me passar folhas de cálculo de concreto para eu usar no meu projeto. Por outro lado, se os professores julgavam nossos trabalhos durante a semana, aos sábados as coisas se invertiam, pois visitávamos com eles suas obras.

39 Em segundo lugar indicaria a escola de Brasília, na qual também lecionei um pouco — e por razões semelhantes. De manhã, a escola; à tarde, participação no escritório encarregado de projetos na capital. Não consigo imaginar um bom ensino de arquitetura sem produção efetiva.

40 Quando cheguei na França, logo após 1968, o clima contestatório favoreceu muitas experiências práticas — todas elas, entretanto, de tipo marginal: palafitas, *domus* etc. Esse apego à experimentação continuou em menor escala, até que conseguimos abrir perto de Lyon um importante centro de experimentações arquiteturais, junto com outras escolas, bem equipado e aberto. Creio que é uma iniciativa única. Em Grenoble, favorecemos também a pesquisa: é a maior concentração de laboratórios de pesquisa na França, entre os quais figurou nosso Dessin/Chantier. Mas a escola de Grenoble, como todas as outras na França, são péssimas em projeto. Isso, aliás, é função da pobreza da arquitetura francesa. Só a idiotice de nossos políticos explica chamar [Jean] Nouvel ou [Christian de] Portzamparc para projetar aqui. Perto de Paulo [Mendes da Rocha] ou Lelé [João Filgueiras Lima], são lastimáveis. Caberia um estudo para saber o porquê. Minha hipótese é que isso decorra da predominância da manufatura serial [orgânica] entre nós.

41 [Maria Irene Szmrecsanyi] Deixando de lado o historicismo, como você vê a relação entre história e canteiro? E outra pergunta: você não gosta de nada do Nouvel?

42 [Sérgio Ferro] Jean Nouvel é ganhador de concurso, arquiteto de papel. Fora o Instituto do Mundo Árabe, suas realizações desapontam. Os projetos são mal desenvolvidos, mal acabados. Aliás, é duvidoso que se possa falar de ‘seus’ projetos. Ele quase não desenha; ‘fala’ o que imagina aos colaboradores que, eles sim, desenham.

43 As relações entre história e prática são complexas e há que as considerar em vários níveis. Em primeiro lugar, é preciso lembrar a história no presente. Nossas cidades são palimpsestos, superposição de períodos e relações sociais diversos. Como diria Hegel (em outro sentido), “a história está inscrita no presente”. Isso é mais patente na Europa, mas nem por isso deixa de valer aqui. Brasília já está sendo conurbada. Logo o aviãozinho de Lúcio Costa será engolido por uma malha urbana. Será ainda e não será mais a Brasília pioneira. Será um caso de memória presente.

- 44 Em segundo lugar, a história — sem falar de seu aspecto puramente informativo sobre o passado — testa nossas hipóteses sobre a estrutura de nossa atividade. A análise sincrônica do presente tem que enfrentar a análise diacrônica: como surgiram, evoluíram e se alternaram as relações e forças produtivas relativas à arquitetura? Com isso desaparecem muitas ilusões, e podem ressurgir inúmeras possibilidades abandonadas. A mesma palavra ‘arquiteto’ pode encobrir a multiplicidade de seus perfis. Por outro lado, certos paradigmas tipológicos existem. Sejam construtivos ou de desenho, podem sobreviver mesmo após cessarem de existir as condições que o justificam. Assim, a soma de cubículos isolados que caracteriza a arquitetura moderna até a ruptura de Wright, desde o começo da utilização da ossatura em concreto não tem mais nenhuma razão de ser.
- 45 Há ainda um terceiro tipo de história a considerar, a história imediata da obra. Os artistas sabem disso: é o momento da gestação, da produção que conta. É nesse momento em que outra lógica, a do trabalho livre, muito diferente de nossa lógica linear e isotópica, entra em cena. Entretanto, terminada a produção, o dinamismo vivo do fazer se congela no resultado estático. Como, entre nós, não há o menor interesse em destacar o trabalho vivo, explorado e massacrado, o desenho de arquitetura tende a valorizar a imobilidade da forma em vez de registrar seu devir, sua formação. Quase todos os critérios da estética arquitetural — harmonia, equilíbrio, ‘jogo sábio dos volumes’ etc. — acentuam a estaticidade da obra. Na direção contrária, a agitação formal de [Frank] Gehry, [Daniel] Libeskind e companhia, conta somente a movimentação da mão que projeta, do suposto ato criador. Isso não é registro da progressão da ação construtiva lúcida, mas outra forma de denegá-la, sinal da dominação abusiva da prescrição sobre a realização. Como a prescrição hipostasiada é componente do capital, tais desenhos contam, no fundo, a dominação absoluta do capital sobre o trabalho. E, como em geral são fantasiosas, sem lastro técnico, contam mais precisamente a dominação do capital financeiro sobre a produção menosprezada.

De Paris a Dubai¹

- 46 Terminamos nossa reunião passada com Soufflot e o Panteão de Paris. Vamos continuar a dar saltos, já que o que importa é fazer referência sumária às passagens nas quais nossa interpretação difere mais das habituais.
- 47 Todos reconhecem a ascensão do engenheiro na virada do século XVIII para o XIX. Simplificando muito, diz-se em geral que ele se pôs entre o arquiteto e o canteiro. Isso não é falso, como não é também sua vinculação com a *Aufklärung* e o espírito da primeira revolução industrial, que deve muito à sua intervenção. Salientam-se menos suas principais áreas de atuação e suas especificidades. Na indústria, seguramente. Outra área dependente do Estado foi a das edificações do aparelho administrativo em todo o território francês, iniciadas com a reforma napoleônica. Ainda na dependência do Estado, cuidou-se de estruturar o sistema viário com suas estradas, pontes e outras construções. Por fim, na esfera privada, edificaram-se ateliês, depósitos, usinas etc. Como responsável por grande parte do aparelho administrativo, o engenheiro disputou, é verdade, terreno com os arquitetos, o que justificou um pouco a querela entre eles. Mas, nas suas outras áreas de intervenção, todas com fortes implicações na revolução industrial tardia da França, nunca cruzou com o arquiteto. Tanto o sistema viário, infraestrutura indispensável para a circulação de mercadorias (e dos funcionários do Estado e tropas), quanto os edifícios do complexo industrial, componentes significativos do capital constante fixo, exigem racionalidade construtiva e economia de custos. A preocupação com as recentes ciências da construção respondeu em parte a esses imperativos. Aliás, a maior parte das intervenções tecnológicas na construção provém até hoje dessas áreas (atualmente, as extravagâncias das grandes obras simbólicas também têm forçado alguma inovação técnica). É evidente que esse cuidado com a racionalidade técnica e econômica também atingiu a construção do aparelho administrativo (produzindo aí uma arquitetura híbrida, meio correta tecnicamente, meio afetada por um classicismo seco, padronizado). E daí se espalhou para outros tipos de obras.
- 48 Os arquitetos, entretanto, continuaram a ter sua antiga função econômica: ajudar a recolher massas importantes de mais-valor. Para isso, prosseguiram atuando de preferência nos setores da construção em que a composição orgânica do capital avantajasse o Cv, o capital variável (parte do capital que compra força de trabalho viva, a única que produz valor). Ou seja, desenhavam ainda palácios, obras de prestígio, sedes de empresas, residências burguesas etc., obras que requerem não somente habilidade gráfica e conhecimento dos estilos, mas uma boa dose de

¹ Segunda aula, 26 de abril de 2004.

irracionalidade que serve à ostentação e, sobretudo, ao aumento da quota do Cv. Com isso, essas obras se tornam verdadeiros tesouros, disponíveis se as coisas vão mal. Nelas, o peso do engenheiro era menor. Sua função econômica, vinculada ao Cc (capital constante: que deve sempre ser reduzido), era distinta, mas complementar da função do arquiteto, que atuava pelo aumento do Cv. Tudo isso continua válido. A irracionalidade intrínseca da arquitetura servia ainda ao capital de outro modo. Quase meio século antes de o mercado de arte tomar o mesmo caminho, o mercado de bens imóveis impôs à arquitetura a busca do diferente. Assim que a primeira revolução industrial generalizou a economia de mercado, isto é, a validade universal da lei do valor (segundo a qual o preço das mercadorias é igual, em média, ao seu valor), os vendedores procuraram falseá-la, aproveitando-se das diferenças, para obter um preço superior ao valor. A profusão de estilos que a arquitetura inventou então — neorromânico, neogótico, ficções mouriscas, persas, orientais etc. — respondeu racionalmente com novas fontes de irracionalidade necessária à formação dos tesouros ostentatórios providos de renda diferencial. Logo, entretanto, a moda pegou e desceu na escala do luxo — e a extravagância começou a se contentar com um *Ersatz* em estuque dourado ou variações de aparelhagem. Virou estilo por sua vez e parou de justificar a renda diferencial. A diferença tomará, mais tarde, outros caminhos.

49 Enquanto isso, o operariado passou por profundas mutações. A lei Le Chapelier, aprovada durante a Revolução Francesa e mantida pela restauração, proibiu qualquer tipo de organização trabalhista. Ela é um modelo de cinismo burguês: em nome da igualdade e da liberdade, que deveriam ser garantidas a todo cidadão, declarou ilegais as instituições operárias que poderiam pressionar os patrões nas ‘justas’ relações de contratação. As velhas corporações que, mesmo enfraquecidas, serviam na defesa dos trabalhadores, foram desmanteladas, sem que nada pudesse substituí-las legalmente. O operário ficou só contra o resto da sociedade. O saber-fazer, tradicionalmente transmitido pelas corporações, decaiu inevitavelmente. Para contornar a situação, só era possível contar com as associações de assistência mútua que, clandestinamente, passaram a ter a função das antigas organizações. Mesmo assim, os salários caíram e a exploração aumentou. Essa situação abafante do operariado explica em parte sua participação intensa nas revoluções de 1830 e 1848, e sua liderança na Comuna, bem como a radicalidade de seus principais líderes. A literatura operária do século XIX é bem mais exigente e ambiciosa que a do século XX. O resultado de tudo isso, entretanto, foi a diminuição generalizada de seu poder. Os operários da construção tinham uma situação especial nesse contexto. A industrialização transforma a submissão formal do trabalhador manufatureiro (o saber-fazer essencial para a produção continua até então em suas mãos) em submissão real (o processo produtivo é exteriorizado pelo maquinário, o trabalhador passa a depender dele). Ora, a construção continuou a ser

manufatureira, a submissão do operário da construção permaneceu formal, enquanto a maioria da produção se industrializou. O modelo da submissão real se generalizou pouco a pouco, criando na construção uma situação paradoxal: a direção começou a procurar meios de submeter o trabalhador realmente, sem, entretanto, abandonar a manufatura. Voltaremos a isso logo.

- 50 Duas datas têm importância para compreender o que se passará no fim do século XIX, começo do XX, no que se refere à arquitetura: 1848 e 1871. Durante a revolução de 1848, aparece claramente a divisão em classes da sociedade, na prática e na teoria. Com a publicação do manifesto comunista de Marx e Engels, torna-se explícita a luta de classes. Pela primeira vez, de forma clara, os operários propõem ateliês nacionais, autogeridos, sob o seu controle. O mais conhecido ateliê, o de Courbet, pintado em 1855 e hoje exposto no Musée d'Orsay, em Paris, é uma alusão aberta a esses ateliês operários. Essa reivindicação retorna em 1871, no curto intervalo da Comuna. Insisto nesse detalhe para lembrar que as metas do movimento operário de então, apesar de sua repressão constante, eram bastante radicais. Sua meta principal era a revolução — pelo menos a de sua parcela mais ativa. Os jornais e os pequenos grupos de militantes pregavam em seus panfletos a transformação profunda da sociedade.
- 51 O fim do século XIX, começo do XX, é um dos períodos mais complexos da história da arte e da arquitetura: não é sem razão que vê nascer o modernismo. Falaremos agora dele, lamentando ter que deixar de lado tanta coisa de primeira importância: Haussmann, Viollet-le-Duc, Ruskin, Morris, o *art nouveau* etc.
- 52 É costume caricaturar esse período dando exemplos como o da Gare de Lyon em Paris. A entrada é quase um manifesto da arquitetura *fin de siècle*, bem evidente ainda no restaurante Le Train Bleu, tombado como monumento histórico (assim como os pratos de seu cardápio). Um festival de estuques, candelabros, móveis decorados e pinturas dos que obtiveram o Prix de Rome.² Não há recanto que não seja investido por alguma alegoria, máscaras, flores, festões etc. A estrutura do prédio some sob o derrame de 'invenções' e caprichos — é a parte do arquiteto. Atrás da entrada, sem transições, o cais dos trens, coberto por uma belíssima estrutura em metal, rigorosamente desenhada, extraordinariamente econômica e elegante, e deixada à vista. Quase nenhuma decoração, salvo em alguns capitéis. Tudo com tal qualidade técnica e de execução que até hoje não foi necessário alterar nada, só conservar — é a parte do engenheiro. O contraste brutal tem servido de argumento para demonstrar a necessidade do modernismo: a vitória da

² O Prix de Rome foi criado em 1663, durante o reinado de Luís XIV, com o intuito de premiar os mais promissores artistas com uma bolsa de estudos em Roma. Originalmente, o prêmio era concedido pela Académie Royale de Peinture et de Sculpture. A partir de 1720, foi concedido também pela Académie Royale de Architecture.

racionalidade técnica, que requer outra arquitetura que não seja a do ‘bolo de noiva’.

- 53 Mas as coisas não são tão simples. Por exemplo: os arquitetos ditos ecléticos são rapidamente associados aos criadores de ‘bolos de noiva’. Ora, eles são exatamente o oposto desses. Nosso caro amigo Epron, excelente historiador desse período, lamentavelmente esquecido, foi o primeiro a reagir contra a interpretação negativa do ecletismo e demonstrou em seus precisos estudos o avanço considerável desses arquitetos sobre os outros do *fin de siècle*.³ Tenho particular estima por eles. Tinham uma consciência aguda da prática produtiva. São chamados ecléticos porque sua prática tem parentesco com o ecletismo filosófico: escolhiam as melhores soluções, os melhores detalhes, livremente, entre os que a história da arquitetura punha à sua disposição, independentemente do fato de pertencerem a esse ou aquele estilo ou época. Isso evidentemente irritou os historiadores posteriores, amantes das evoluções lineares. Esse material diversificado, entretanto, entrava num processo produtivo de grande racionalidade e que utilizava, do melhor modo possível, os avanços do canteiro de obras numa síntese perfeita para a época. A técnica neles alimenta realmente a qualidade arquitetônica, permitindo aproveitar do procedimento manufatureiro o que ele contém de possibilidades positivas. Tais arquitetos são, em geral, admiráveis — mesmo que não tenham chegado, no seu aproveitamento da manufatura, até a revisão necessária de suas relações de produção. Foram ridicularizados pelo modernismo, assim como a arquitetura gótica foi pelo Renascimento: as viradas de fundo do capital enterram no inferno o que as precede.
- 54 Vamos retomar algumas questões. Durante o século XIX, pouco a pouco, surgiu a tendência de transformar a submissão formal do trabalho na construção em submissão real, apesar de não haver industrialização. O objetivo econômico dessa transformação, como na indústria, é o aumento do mais-valor relativo, obtido por uma maior produtividade do trabalho que diminui o valor dos produtos necessários à reprodução da força de trabalho — do salário, portanto. Lembro que, até então, o corpo produtivo na construção guardava a posse do saber-fazer construtivo — apesar do aumento da divisão do trabalho e do reforço da direção de canteiros. Essa situação se torna altamente problemática para o capital após a queda do Segundo Império (1870). Anteriormente, as organizações operárias, proibidas, limitadas e quase sempre secretas, não tinham a dimensão necessária para constituir uma oposição séria à dominação do capital. Mas o clima político alguns anos após a Comuna (1871) e a instalação da república, menos autoritária e repressiva, permitiu a formação de organizações operárias mais consistentes. Logo, no fim do século, os primeiros sindicatos foram criados. Desconfiados a propósito da

³ EPRON, *L'architecture et la règle: essai d'une théorie des doctrines architecturales*, [1981] 1998.

duvidosa república parlamentar, eles se tornaram ofensivos e claramente marcados por uma consciência de classe. Eram animados por socialistas, comunistas, antigos participantes da Comuna libertados e, sobretudo, por anarquistas. Eles não lutavam por melhores condições de trabalho ou salários somente: a grande meta, e em curto prazo, era a autonomia produtiva, a autogestão e a revolução social. Muitos a consideravam possível e próxima — e não somente os militantes trabalhadores. Marx pensava assim, e a maioria da juventude se dizia socialista. Até a plástica dos neoimpressionistas, próximos dos anarquistas, procurava prefigurar a ‘harmonia dos complementares’ que deveria caracterizar a sociedade dos iguais a surgir em breve. A agitação operária cresce, e as numerosas greves entre 1890 e 1910 inquietam os dominantes e encorajam os simpatizantes.

- 55 Os trabalhadores da construção participavam ativamente desse despertar e tinham uma vantagem considerável na luta que privilegiava a ação direta, a confrontação nos locais de trabalho, cara aos anarquistas: a quase exclusividade do saber-fazer construtivo. Era mais fácil parar um canteiro sendo mestre das operações. Eles não eram facilmente substituíveis, como na indústria, e suas organizações, ainda estruturadas por ofícios, favoreciam a solidariedade. E, para piorar ainda mais a vida dos patrões, suas frequentes greves secavam a fonte das mais generosas massas de mais-valor que nutriam o conjunto da produção. Para o capital, a hora era grave.
- 56 Foi quase sem premeditação que o capital empregado na construção encontrou uma saída, na verdade esboçada havia algum tempo. Michel Ragon nota, sem dar muita importância:
- 57 É interessante lembrar que a estrutura em ferro nasceu como consequência de uma greve de carpinteiros, em 1840. Como essa greve durava havia muito tempo, paralisando os trabalhos de construção, as empresas do Crezot tiveram a ideia de fabricar em série vigotas de ferro. Se esse material de substituição não destronou completamente a madeira, teve entretanto por consequência o nascimento de um novo *corps de métier*. Daqui para frente, o mecânico tenderia a substituir o pedreiro, como o engenheiro compensaria a demissão do arquiteto. [...] os industriais tinham utilizado a estrutura de ferro como ‘quebradora de greve’.⁴
- 58 Eis o germe da receita, velha como já vimos: para forçar uma vantagem na relação de forças, o melhor é mudar as regras do jogo. Agora, é o material que foi mudado (depois será o código).

⁴ RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, [1971] 1986, v. 1, p. 213.

- 59 Os ganhos para o capital provocados por essa mutação não se mostraram ainda completamente. O que primeiro o impressionou, além de servir para quebrar greves, foi a economia dos custos de produção. Por isso o recurso do ferro foi limitado às construções ligadas ao capital constante ou à circulação de mercadorias — o território dos engenheiros. A racionalidade imposta pela necessária economia produziu maravilhas — estações ferroviárias, mercados, pontes, palácios de exposições industriais e comerciais etc. —, mas, assim como o concreto armado, compareceu raramente nas obras de arquitetos — ou, se o fez, foi como substituto, cuidadosamente disfarçado: pedra fictícia em concreto, pilares clássicos em ferro fundido etc.
- 60 Somente mais tarde, na virada do século, foi que o concreto começou a atrair a atenção. Suas vantagens ultrapassavam de longe a simples questão dos custos de produção.⁵ O concreto não provocou rapidamente um saber-fazer que se acumulasse, uma tradição de ofício que pudesse soldar uma aliança operária (aliás, o mesmo ocorre com o ferro: até mesmo para erguer a torre Eiffel, no finzinho do século XIX — o monumento à glória desse metal —, foi necessário recorrer aos carpinteiros, únicos capazes de levar adiante com precisão uma obra tão exigente). Nem o concreto, nem o ferro puderam se constituir como base para ofícios de proa na luta operária, como a madeira e a pedra. Os dois materiais exigiam cálculos, estudos estruturais, detalhes técnicos precisos, dosagens justas. É um conhecimento específico e complexo que tem poucas semelhanças com o saber empírico e aproximativo dos pedreiros e carpinteiros. Ele se concentrou inevitavelmente nas mãos dos engenheiros e técnicos superiores — os quais, evidentemente, não se apressaram em divulgá-lo entre os trabalhadores. A arma do saber-fazer desses cede o lugar ao saber daqueles. Um quiasmo de arma: o saber-fazer declina no canteiro provocando desqualificação; o saber cresce, causando mais poder para a prescrição. Esse basculamento reforça o mais-valor relativo, o que vem ao encontro dos interesses do capital diante das pressões crescentes pela redução da jornada de trabalho, isto é, contra o mais-valor absoluto.
- 61 Pouco a pouco, a madeira e a pedra desertaram do canteiro, até sua tácita proscricção pelo primeiro modernismo. Pedreiros e carpinteiros, esses agitadores intratáveis, não serão mais o eixo dos canteiros. Isso, aliás, somado à perseguição policial, forçou os mais engajados à imigração. Foram numerosos a vir ao Brasil, sobretudo italianos e espanhóis, por causa da proximidade da língua. Em geral, tinham o mesmo perfil: excelentes no ofício, e anarquistas. O movimento operário brasileiro deve muito a eles.

⁵ FERRO, O concreto como arma, 1988; Concrete as Weapon, 2018.

- 62 A submissão do trabalho, teorizada por Marx, resulta principalmente da incorporação massiva da ciência e da tecnologia na condução da produção. Sua manifestação principal é a mecanização industrial. O saber-fazer tradicional é então largamente ultrapassado pela eficácia das máquinas operacionais. As consequências são profundas: desqualificação operária (o saber-fazer não conta mais), diminuição do preço dos produtos (portanto, do custo da força de trabalho, dos salários), aumento do mais-valor relativo (portanto, da taxa de mais-valor), submissão não somente exterior do trabalho (portanto, despossessão interna, alienante do trabalho), redução das possibilidades de resistência do tipo ação direta etc. No fim do século XIX e, sobretudo, no começo do século XX, o taylorismo e o fordismo, prossequindo as tendências latentes dessas mudanças, transformaram a organização do trabalho, reforçando a prescrição e reduzindo o trabalhador a executante oligofrenizado.
- 63 Na construção, a coisa foi mais complicada. A produção, por seu papel na economia, deveria continuar manufatureira. Graças à quantidade de força de trabalho que ela ocupa, bem superior relativamente à da indústria, e ao número reduzido de máquinas, ela é fonte indispensável para a acumulação do capital e uma barreira contra a queda tendencial da taxa de lucro, repito. Está fora de questão a industrialização da construção — entretanto, [ela é] tecnicamente viável, como provam o Palácio de Cristal (1851) ou a implantação da cidade de Cheyenne nos EUA (1867), entre outros exemplos possíveis. Tal industrialização provocaria um desastre econômico, sobretudo em plena segunda revolução industrial, ávida por mais-valor fresco. A construção, portanto, se encontrava num impasse: sendo impossível, para ela, submeter realmente o trabalho pela mecanização, a submissão continuará formal, exterior; mas era igualmente impossível e perigoso continuar a depender do saber-fazer do trabalhador.⁶ Foi sob a pressão crescente do movimento operário do fim do século XIX que tudo se acelerou. Desde o começo do século, os setores mais avançados da construção apostaram num maior rigor prescritivo: o projeto, nesses casos, se tornou mais exigente, preciso e exaustivo. O desenho começou a penetrar no interior dos elementos. Mas, rigoroso ou não, o projeto continuava dependendo do saber-fazer operário para ganhar corpo. Sob ameaça de perder todo o controle sobre o canteiro, como num sobressalto, as múltiplas experiências isoladas do século em torno do concreto (mais na França, pois na Alemanha predominou o ferro) parecem se condensar numa atitude voluntária. Rapidamente, as várias vantagens dos materiais ‘amarelos’ se articularam.⁷ “É a partir desse momento, isto é, por volta de 1900, que a aventura

⁶ Segundo Marx, “desde 1825, quando todas as novas invenções foram o resultado de colisões entre o operário e o empresário que buscava a qualquer custo depreciar a especialidade do operário. Depois de cada nova greve, mesmo que de pouca importância, surgia uma nova máquina” (MARX, *Miséria da filosofia*, [1847] 2004, pp. 159–160).

⁷ Quebradores de greve, na gíria francesa.

do concreto começa realmente”, afirma ainda Michel Ragon⁸ — ou seja, no momento mesmo em que o sindicalismo revolucionário foi mais ofensivo.⁹ Em todo canto como simples substituto (Coignet, Hennebique) ou como fonte de novas formas (Baudot, Perret, Tony Garnier), o concreto começou a se impor.

- 64 Com a mediação do ferro e do concreto, mesmo sem maquinário performante, obtiveram-se resultados, se não iguais, pelo menos próximos à submissão real do trabalho industrial. Isso decorreu da conjunção de dois fatores: por um lado, não havia um saber-fazer acumulado que pudesse ancorar a resistência operária na produção; por outro, esses materiais exigiam, por sua própria natureza, um saber que se concentrou na mão da direção, o que automaticamente tornou-se arma para a dominação. O exemplo se espalhou. Pouco a pouco, todas as áreas especializadas da construção adotaram o mesmo modelo: concentração do saber técnico — que foi estimulado a crescer — em cima, concentração do poder, portanto; e desqualificação e mudança de técnicas e materiais se possível, embaixo (submissão aumentada e baixa salarial). E, por todo lado, aumento do mais-valor relativo.
- 65 Note-se que a esperança por uma revolução próxima não era tão utópica assim. Pela primeira vez na história, consolidou-se o pressentimento, senão a certeza, de que, com o avanço já obtido das forças produtivas seria possível produzir o suficiente para responder às necessidades essenciais de toda a população — pelo menos nos países mais desenvolvidos. Marx e Engels, e muitos outros, concordavam com isso. As condições materiais para uma revolução anticapitalista estavam lá, por mais limitadas que fossem. O fato de a revolução não ter ocorrido não prova nada — ou então teremos que adotar a fantasia hegeliana que afirma que o possível entra obrigatoriamente na efetividade, e conceder que Marx e Engels foram uns apressadinhos irresponsáveis. O que os fatos provam não é que as condições não estavam prontas para a revolução, mas que a reação do capital foi mais ágil e eficaz, nada mais. Tivesse a roda da fortuna girado ao contrário, talvez hoje tivéssemos outra história da arquitetura, filha do encontro imaginável entre alguns arquitetos ecléticos e os anarcossindicalistas da construção. *Dreams, dreams...*
- 66 Não é à toa que a história do modernismo inventou o mito segundo o qual ele resultaria da reação contra a arquitetura ‘bolo de noiva’, da aparição de novos materiais, o ferro, o concreto (e o vidro!) — unanimemente saudados como inspiradores e progressistas — e do engenheiro, o maior trunfo para submeter quase realmente o trabalho da construção, que aparece como o antepassado ainda tosco da restaurada ‘racionalidade’ do arquiteto.¹⁰

⁸ RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 1986, p. 248.

⁹ Cf. BRON, *Histoire du mouvement ouvrier français*, 1970, pp. 112–137.

¹⁰ Ver Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner e tantos outros.

- 67 O verdadeiro reajuste estrutural que provoca o surgimento do modernismo é muito mais escorregadio, mesmo que seu fundamento seja simples: ele é parte da reação instintiva, mas tenaz, do capital contra a ameaça de uma possível revolução. Sempre esquematicamente, os movimentos no enfrentamento são os seguintes: se alguns arquitetos do amálgama chamado eclético se apoiaram no existente (presente ou passado) para propor e realizar obras apuradas, justas e ainda perfeitas, levando em consideração a estrutura técnica da manufatura disponível (visitem o hospital Rothschild, feito por Moreau na Praça dos Butte Chaumont em Paris), os modernistas se puseram logo como os arautos de uma industrialização inexistente (e improvável dentro do capitalismo), futura, no melhor dos casos, da qual somente imitam a aparência imaginária,¹¹ no quadro de um engodo político sobre a absoluta necessidade do desenvolvimento das forças produtivas. Voltarei a isso logo.
- 68 Ao possível atual substituíram a espera pelo não possível então. Às reivindicações autogestionárias e igualitárias do sindicalismo revolucionário, que queriam modificações imediatas e radicais na gestão da produção e o fim da divisão de classes, o modernismo respondeu aumentando a divisão entre concepção e realização, sobretudo dando asas à sua predileção pelo ferro e pelo concreto, mas com a promessa de se ocupar da questão social assim que possível, com a esperada industrialização da construção, num horizonte social imutável. Um de seus primeiros e mais cantados projetos foi o de Tony Garnier para uma cidade industrial, ainda de operários e patrões. Para completar, o modernismo fez campanha de denúncia pondo no mesmo saco os ecléticos e os arquitetos de ‘bolos de noiva’, como os herdeiros de Garnier — o outro, o da ópera de Paris [Charles Garnier]. Tony Garnier propôs um novo vocabulário plástico, virtuosamente puritano, que tomava a geometria elementar como racionalidade construtiva, mas que restaurou a divisão entre o que sustenta e a máscara de rigor. Isso não o impediu de condenar o ornamento, a arte popular dos produtores, como ensinou William Morris.
- 69 Essa é a aventura apresentada como período heroico do modernismo. Le Corbusier, um pouco mais tarde, em 1923, se não me engano, deixou escapar um lapso que diz claramente de que guerra os pioneiros foram heróis: “arquitetura ou revolução”, reconhece.¹² E, sob o manto glorioso da história mítica, que atribui aos novos materiais parte da razão de ser do modernismo, passa despercebida a fraqueza dessa tese, cujo ar de seriedade material ilude até Adorno ou Habermas, porque, como explicar a extraordinária regressão técnica no seu uso pelo modernismo? Não há nenhuma ocorrência deles então que possa ser comparada, por exemplo, com as

¹¹ BANHAM, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, [1960] 1975.

¹² O texto diz exatamente: “A sociedade deseja fortemente uma coisa que ela obterá ou não. Tudo está aí; tudo depende do esforço que se fará e da atenção que se concederá a esses sintomas alarmantes. Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução” (LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, [1923] 2002, p. 205).

estruturas justas, corretas, perfeitas e elegantes em ferro nos cais das estações de trens, ou com o concreto de Maillart ou Freyssinet. O modernismo usa esses materiais, durante um bom tempo, de modo primário, obtuso, inapropriado. O concreto armado de Tony Garnier ou o ferro de Gropius são ainda pensados com a lógica da madeira e da pedra recusadas — ou então são obrigados a entrar numa grelha ortogonal que não tem nenhuma relação com o comportamento efetivo desses materiais. Não é curioso fazer uma revolução em nome de alguma coisa que será a primeira traída pela dita revolução? Como brincava Flávio Motta, há qualquer coisa no ar que não é avião.¹³

- 70 A Primeira Grande Guerra e a revolução soviética provocaram profundas alterações. Para o que nos interessa aqui, temos que apontar a enorme guinada do movimento sindical. A experiência dolorosa da guerra, mais as orientações provenientes da União Soviética para deter as ambições revolucionárias, mais a adoção cega, mas quase unânime, do dogma do marxismo vulgar e mecânico, segundo o qual é preciso primeiro fazer avançar as forças produtivas para depois distribuir ou revolucionar (dogma adotado com satisfação pela direita também), quebraram o vigor sindical anterior. O mais grave foi a aceitação da condição operária como normal, pelo menos por um bom tempo ainda. Como ninguém sabia dizer quando as tais forças produtivas atingiriam o nível necessário para a mudança nem qual seria esse nível, os sindicatos e o movimento socialista abandonaram as lutas por autogestão ou controle da produção, e passaram a reivindicar melhorias exteriores ao processo produtivo mesmo: salários, férias, assistência sanitária etc. Até o fim da Segunda Grande Guerra, as maiores vitórias foram como as do *front populaire* na França: um pouco de salário, alguns direitos trabalhistas e quatro semanas de férias por ano. Os documentários favoráveis ainda exibem, orgulhosos, o nascimento do turismo operário. São avanços importantes, sem dúvida, mas que ilustram a abdicação, o afastamento da perspectiva revolucionária. Seria o caso, creio, de reconhecer um terceiro tipo de submissão, acrescentada à formal e à real: a submissão ideológica, interna, subjetiva.
- 71 É evidente que essa guinada agradou ao poder econômico e social. O taylorismo e o fordismo puderam avançar suas normas de organização do trabalho sem muitos entraves e resistência. O operariado, bem ou mal, começou a aceitar a imagem que Taylor modelou dele: deve cumprir ordens, pois não é pago para pensar; ou a que propagaria Ford: há que trabalhar como uma mula, pois depois do expediente

¹³ Observação para os que gostam de apontar correlações entre arte e arquitetura: a mesma situação na passagem do século levou a pintura a se revolucionar realmente com as colagens do cubismo analítico de Braque e Picasso. Por um breve momento, em 1912, ela correspondeu a seu conceito, trabalho livre. Formas próximas não têm o mesmo sentido num artesanato de pouco peso prático e numa manufatura essencial para a economia.

haverá recompensas — separação entre pena e reconforto, tão violentamente criticada por Marx.

- 72 Não por acaso, essa triste guinada conformista do movimento operário foi contemporânea da afirmação do funcionalismo racionalista do modernismo arquitetônico, que propunha o bem-estar coletivo de uma sociedade abstrata em que os conflitos de classe, a discórdia social, desapareceriam como por encanto. As declarações do CIAM e a Carta de Atenas são exemplos dessa abstração. Casinhas e apartamentos funcionais para todos, todos podem trabalhar, circular, fazer ginástica e dormir entre árvores, lagos e pássaros. O planejamento idílico de uma sociedade harmônica coincide estranhamente com o recuo do movimento operário e confirma sem alarde a divisão aparentemente inevitável entre o trabalho, dever, sofrimento e o lazer compensatório, a ideologia do conformismo — divisão que traz consigo a afirmação de que a venda da força de trabalho faz parte da planificação racional. Aliás, isso encontrava confirmação no que se passava nos países do socialismo real.
- 73 Há sem dúvida obras isoladas e experiências positivas nesse período. Os bons livros de arquitetura falam delas. Não preciso repetir. Quis somente assinalar a ambiguidade do modernismo, o qual foi adotado com boa fé por vários arquitetos. Não podemos esquecer as especificidades de Wright ou a coerência das primeiras obras de Niemeyer, por exemplo. Mas o balanço geral do modernismo é triste. O que não implica, evidentemente, dar razão às acusações contemporâneas a ele. Poderíamos resumir sua contribuição, sob o ponto de vista da produção que interessa aqui, dizendo o seguinte: algumas obras foram fiéis à organização técnica da manufatura, o que considero positivo, mas nenhuma, salvo engano meu, foi o resultado de relações de produção dignas e justas — o que anula seu discurso, cuja alofasia acompanhou uma espécie de delírio invertido, de forclusão do real, de cegueira conveniente.
- 74 Outro salto. Depois da Segunda Grande Guerra — que acabou com a visão angélica sobre a positividade intrínseca da evolução da ciência e da tecnologia —, lá pelos anos 1960, a esperança social se reanimou. Voltou à tona o tema de base que alimentou o período anterior ao modernismo: a crítica das relações de produção. As [então] recentes vitórias das revoluções chinesa e cubana, a resistência do Vietnã e as várias guerrilhas anticoloniais e anti-imperialistas demonstravam a impropriedade do dogma sobre a necessidade do desenvolvimento prévio das forças produtivas para tentar mudar as coisas — e a força transformadora de outras relações sociais geradas pela luta coletiva e revolucionária mesmo em situação de ‘atraso’. As análises de Gorz, Friedman, Lefebvre, Marcuse, a publicação dos *Grundrisse*, as reedições de Rosa Luxemburgo e dos anarquistas sustentaram o

debate. Nos países em que não chegaram as mudanças, entretanto, predominaram as lideranças de classe média e as camadas intelectualizadas, ao contrário do que ocorrera no fim do século XIX, que contou com importante adesão operária. Se ensaios de transformação das relações de produção podem ser citados, envolvendo autogestão, gestão participativa ou produção cooperativa, não é possível afirmar que a crítica tenha entusiasmado camadas consideráveis da classe operária. Ao contrário, na França, por exemplo, onde essa classe poderia ter chegado ao poder se não encontrasse o freio sindical, contentou-se com alguns direitos novos e aumento de salário, sem contestar a venda da força de trabalho. Não é surpreendente, portanto, que a maioria das consequências mais duradouras desse período se concentre nas áreas culturais e nos costumes burgueses.

- 75 No campo da arquitetura, surgiram algumas experiências marginais (como a nossa), multiplicaram-se as práticas e propostas alternativas, sobretudo entre estudantes. Segui de perto a criação de *villes nouvelles* em que, pelo menos no nível da programação e de seus primeiros anos de existência, foi tentado introduzir práticas socializantes, geralmente elaboradas por cooperativas de arquitetos (como a Architectes et Urbanistes Associés). Mas a produção, mesmo nesses casos, não mudou. O projeto continuou a reinar, os operários, a obedecer — mesmo quando o objetivo era atender às suas necessidades.
- 76 Entretanto, quase imperceptível no começo, outra reviravolta se preparava. É impossível, num resumo como este, apontar todas as raízes dessa reviravolta, que ainda mobiliza interpretações diversas. Basta citar Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Paul Anderson, Terry Eagleton, David Harvey, Arthur Danto, Hans Belting, entre centenas de outras variantes interpretativas. Saliento somente o que toca a arquitetura. Creio que as principais são: a apatia do movimento operário, surpreendido talvez pelo vazio de sua vitória e pelos presentes que o patronato ofereceu por sua desistência frente à possível tomada do poder (falo da França); o retrocesso dos movimentos vitoriosos de libertação nacional, descaracterizados pela potência do capital internacional; a falência anunciada do socialismo real; o fracasso evidente do desenvolvimentismo; e tudo isso face à penetração corrosiva do neoliberalismo de Reagan e Thatcher — uma ressaca após a euforia esperançosa.
- 77 No recanto das ideias, avança um movimento de ambíguo refluxo. Muitos autores, sob pretexto de crítica (merecida) às esquematizações simplistas da esquerda militante, passam a esquivar o marxismo até então dominante. Propõem teses que, sem atacar visivelmente Marx, em geral adotam um relativismo pluralista ou uma descentralização em redes equivalentes, quando não se põem a desconstruir. O que é chamado marxismo ocidental (ainda que desatado da militância) permanece

como referência no campo da arte, mas os sucessores de Adorno e Horkheimer na Escola de Frankfurt, em particular Habermas, se embrenham num triste revisionismo. Benjamin, graças à sua escrita fragmentária, é usado com frequência a contrapelo. Outros viram simplesmente de bordo e, hábeis coletores — em particular de Popper —, dão início à mediação de seu oportunismo sob o disfarce de revolta moral (Glucksmann, Bernard-Henri Lévy etc.). Gente como Bourdieu escasseia.

78 Quase todos, mais os estudiosos do pós-modernismo que citei acima, se põem a discorrer sobre arte e arquitetura. No que dizem a respeito das artes plásticas e, principalmente, da arquitetura, espantam por sua ingenuidade. Prosseguem o endeusamento da arte que atravessou intocado a história da filosofia: de Kant aos idealistas alemães, de Nietzsche a Heidegger, de Sartre a Derrida, sem esquecer quase todo o marxismo ocidental. Não conseguem admitir o que Marx e William Morris afirmam claramente: arte é manifestação do trabalho livre. Roçam nessa constatação todo o tempo, mas um preconceito devido ao endeusamento impede que a reconheçam. Esse preconceito, que precisa ser analisado, provoca deformações (pelo menos no que diz respeito às ‘artes plásticas’). Todos esses autores — por ingenuidade, prefiro crer — continuam a pensar a arte (plástica) como crítica-espelhamento da sociedade que lhe assegura a possibilidade de criticar-espelhar, e incluem a arquitetura, reino do trabalho submetido, no campo da arte (plástica), seu inverso. Tomam sem mais o discurso dos arquitetos, figuras mais que determinadas por ferozes interesses econômicos, como palavra autêntica, desimpedida. É certo que atualmente os artistas plásticos também estão sob o domínio do mercado e de sua contínua voracidade pela diferença que os torna presas do *não ser*: da obrigação de não ser como os outros. O que torna seu discurso também suspeito. Entretanto, como a natureza da diferença não incomoda o mercado, em cada geração alguns podem assumir a posição coerente com o fundamento (trabalho livre), uma posição que o mercado aceita, já que pode aparecer como simples diferença. Tal é o caso, por exemplo, de Braque e Picasso em 1912, de Duchamp entre 1913 e 1923, de Willem de Kooning lá pelos anos 1950, de Rauschenberg jovem, de Tàpies maduro etc. Mas isso não pode ocorrer com os arquitetos envolvidos com a prática corriqueira: denegar (forcluir) o trabalho submetido que comandam é obrigação para eles. Entretanto, de Adorno a Jameson, de Heidegger a Habermas, de Derrida a Anderson, a palavra dos arquitetos é piamente escutada. Tudo isso é secundário, mas não para os estudantes de arquitetura, aos quais me dirijo aqui.

79 As estrelas ouvidas agora [2004] são Venturi, Jencks, Gehry, Eisenman, Koolhaas, Portzamparc, Nouvel, Zaha Hadid etc., os pós-modernistas (no sentido amplo) e adjacências. Explodem como vedetes após 1990, mais ou menos, com a hegemonia

assegurada do capital financeiro, o desaparecimento do outro político, a URSS, e o desencorajamento da classe operária, que perde seu contorno, esmaecido por cima com a proletarização da classe média baixa e, por baixo, com o gigantismo do exército planetário de reserva de mão de obra. Dispensam o programa insincero do modernismo: a promessa não é mais necessária. Raramente a arquitetura correspondeu tão espalhafatosamente ao lado sombrio de sua função: introduzir irracionalidade na possível racionalidade técnica da construção — um festival de desrazão. Dubai pode ser o símbolo dessa arquitetura, mostruário das *stars*: erguida quase que exclusivamente com a acumulação advinda da ultrajante exploração de canteiros escravistas, é hoje o cenário do poder solto do capital financeiro, de seus golpes como de suas farras. A fantasia *nouveau riche* dos projetos e sua ousadia kitsch convêm perfeitamente ao capital fictício — como Marx denomina o capital financeiro. Quanto escrevi *O canteiro e o desenho*, há mais de quarenta anos, jamais imaginei um prova material tão perfeita de suas teses.

- 80 Uma análise da arquitetura contemporânea não poderia se limitar a uma vaga referência ao estranho fenômeno da cegueira crítica e das estrelas midiáticas. A profissão hoje atua de várias maneiras e em níveis diferentes, que justificam estudos mais aproximados. Mas, neste resumo de roteiro, vou saltar para o outro extremo, sem mesmo ter o tempo de elogiar como merece a atividade de gente como Ermínia Maricato e Nabil Bonduki. Tenho que me ater, como até agora, apenas a algumas considerações ultra genéricas — portanto, grosseiras.
- 81 Muitos textos, como os de Robert Kurz, bem conhecido no Brasil, apontam a emergência de outro aspecto da concentração financeira: não é mais possível esperar, no mundo globalizado pelo capital, o desaparecimento do desemprego. Ele não é mais conjuntural nem se limita à dosagem que o capital impõe como meio de evitar o pleno emprego — o que forçaria a tornar equivalentes o salário e o valor da força de trabalho. A própria concentração do capital e a escala dos investimentos necessários para criar empregos impedem qualquer solução pacífica para a marginalização de porções cada vez maiores da população mundial e a degradação crescente do trabalho. Enormes bolsões de excluídos da sociedade se formam e se expandem: o único progresso que os toca é o da miséria. Os que os compõem são hoje os que não têm mais nada a perder. É com eles, com os sem tudo — terra, teto, saúde e cidadania — que a arquitetura, lembrando talvez da real função do arquiteto, tem que se engajar. Lá, outras relações de produção podem ser ensaiadas. Sei que vários colegas já tentam efetivá-las. Eles podem talvez provocar uma saída digna para a pequena e triste história da arquitetura sob o capital.

Perguntas

- 82 [Mauro Prado] Qual é a forma arquitetônica que aqueles comitês autogeridos da Comuna de Paris, da década de 1870, chegaram a conformar?
- 83 [Sérgio Ferro] Nenhuma. A Comuna durou pouco, alguns meses somente. Só houve tempo para formular algumas questões, propor a mudança política desejada. Não deixou nenhum traço concreto. Tristemente, o único vestígio efetivo é a basílica do Sacré Coeur, em Montmartre, que foi construída para agradecer a Deus pela derrota da Comuna. Mas, diretamente, nada. O mesmo em relação a 1848. São períodos que devem ser estudados na literatura, nos jornais, nos discursos políticos, atas de assembleias etc. Indicam mais projetos que realizações. Foram movimentos cortados pela raiz, de maneira bastante violenta.
- 84 [Maria Lúcia Gitahy] Naquela linha que você colocou, de sair um pouco do esquematismo e ir além, eu gostaria de saber o que significaria, para você, o papel da ciência na segunda revolução industrial. Como a ciência entra no canteiro através da arquitetura? Você falou do engenheiro e da resistência dos materiais; começou alguma coisa, e eu queria que você aprofundasse um pouco mais.
- 85 [Sérgio Ferro] Não é pergunta fácil, porque a entrada da ciência e da técnica no canteiro se fez por mil portas. Pode ser entrevista, começando pelo mais abstrato, no hábito de analisar, discutir, destrinchar cada momento da produção. Pode ser encontrada entre os ecléticos. Com os primeiros modernos, a própria forma tem que ser justificada, mesmo se as razões dadas são frequentemente fantasiosas. As ciências sociais começam a marcar os programas. Aproximando do canteiro, a ciência e a técnica vêm no bojo dos novos materiais, como o concreto e o ferro, por exemplo. Entretanto, é preciso andar com cuidado, porque há ciência e ciência, técnica e técnica. Não temos ainda uma boa história da tecnologia. De hábito só nos apresentam o lado positivo. Mas, imersa, misturada com ela, até o menor recanto, a técnica de dominação deixa a sua marca. Surgem, por exemplo, modos de utilização do material contrários à sua natureza. Gosto de citar o caso do concreto armado que já comentei num livro. É um material que opera melhor em estruturas curvas, sem ângulos abruptos, e funciona mal em tramas ortogonais, pois os nós de cruzamento sofrem esforços aos quais não é adaptado. Quando o concreto é utilizado pelos seus maiores conhecedores — Torroja, Nervi, Freyssinet etc. —, predomina a forma curva. Agora, veja o que faz Hennebique, o ‘expert’ que mais divulgou o seu uso: desenvolveu inúmeros detalhes e modos de utilização, fazendo progredir enormemente esse material que conhecia a fundo. Mas era também construtor e introduziu um dos primeiros reticulados ortogonais, que, se são contrários ao comportamento do material, são favoráveis ao adensamento do tempo de trabalho, isto é, ao aumento do mais-valor relativo. E todos os ofícios da construção adotam os mesmos parâmetros, desde seus conceitos primeiros até a solução prática dos

menores detalhes. A propósito, fugindo um pouco da questão, essas coisas têm impacto em outras áreas. O mau uso do material sempre implica usá-lo em maior quantidade. No caso do cimento, isso é grave, pois é responsável pela pior doença do mundo do trabalho, a silicose pulmonar, além de sérias dermatoses. Há vários outros produtos nefastos, frutos de alta tecnologia, que continuam a ser usados porque são práticos. Esse embrenhado de técnica de produção com técnica de exploração tem que ser mais estudado.

86 [Pedro Arantes] Eu queria fazer uma pergunta a respeito do ensino da arquitetura. A sua fala coloca um ponto de vista minoritário, pouquíssimo prevalente na forma como estão organizadas as escolas de arquitetura — inclusive a nossa —, que são escolas do desenho. Eu nem reivindico escolas do canteiro. Acho que nós deveríamos pensar escolas que fossem dialeticamente capazes de expor a contradição entre canteiro e desenho como método pedagógico. Eu gostaria que você contasse a sua experiência em Grenoble com a proposta de canteiro experimental, depois de canteiro ligado aos sindicatos, ligado à construção civil mais ampla na França, e também o quanto isso se deve às discussões nos anos 1960, das reformas curriculares pelas quais passou a FAU, em 1962 e 1968, na discussão de uma escola do desenho ou de uma escola que colocasse o ponto de vista da história, o ponto de vista do projeto, o ponto de vista do design etc., nas questões que envolviam a produção do objeto. O que você imaginou? O que você experimentou? O que seria essa forma de ensino que entendesse essa contradição em arquitetura como metodologia de trabalho e formação do arquiteto?

87 [Sérgio Ferro] Não é só uma questão de metodologia, mas um modo de pensar. Tanto Goethe como Hegel e Marx põem a produção no centro, no coração de tudo o que é humano. Somos animais como os outros; a diferença é que nós produzimos e falamos (e falamos bastante, até demais). Há páginas belíssimas de Marx, sobretudo nos *Grundrisse*, sobre a posição central do movimento, da ação, do trabalho. Quanto à arquitetura, o esquecimento disso vem desde o Renascimento e se acentuou com a invenção da estética no século XVIII. É o que faz Kant, por exemplo. A estética trata da passividade perceptiva. Na frente do quadro ou da obra de arquitetura, olho, acho bom ou ruim etc. O nosso campo não é o da estética, mas o da poética, no sentido da *poiesis* grega, do fazer. Nós somos arquitetos, produtores de arquitetura. Não deveríamos nunca ficar limitados à estética, mas, ao contrário, insistir na produção, no fazer, na poética. Nosso ensino se limita frequentemente a analisar e criticar o desenho acabado. Deveríamos, ao inverso, voltar à produção, pô-la no centro do ensino. Só o acompanhamento detalhado do seu processo, a instrução do desenho pelo andamento da obra, passo a passo, permitiria ensinar a elaborar o projeto. Já escrevi sobre isso. Se quisermos formar arquitetos, isto é, poetas no sentido grego, teremos que nos ocupar centralmente com o momento da produção.

O desenho é inconcebível corretamente fora da prática, do canteiro. Toda tecnologia que conhecemos hoje foi, pouco a pouco, extraída das experiências do canteiro. Adquiriu hoje alguma autonomia, mas, historicamente, vem de lá e deve voltar para lá. Mas a produção mete medo por causa dos conflitos sociais imbricados nela e por causa das provocações que a prática faz ao nosso saber estático. Só na produção, no fazer, é que nossas convenções e paradigmas formais podem se alterar com pertinência. Quando falo em produção, não penso em maquete, mas em produção real, efetiva, concreta. Nunca me conformei, apesar do reduzido mercado de trabalho, com a ausência de centros de produção de arquitetura ou de intervenção na cidade no interior das escolas de arquitetura. Não é assim que procedem os médicos nos hospitais universitários? Eles operam, cuidam, diagnosticam ainda em formação. Por que nós, os arquitetos, não poderíamos também fazer o mesmo em obras de interesse social e organizar o ensino a partir disso? Tentei várias vezes chegar aí, mas nunca consegui, salvo em escala reduzida e efêmera. A Ordem dos Arquitetos da França é hostil a intervenções fora das escolas. As experiências internas, louváveis, são restritas, pois eliminam as graves questões sociais na produção.

88 Tentamos, há alguns anos, criar um centro de experimentações práticas com cinco ou seis escolas de Arquitetura, cinco ou seis de Belas Artes, e cinco ou seis de Engenharia, perto de Lyon, em Isle d’Abeau. Escrevi o primeiro programa: só foi aceito pelos ministérios envolvidos quando foi totalmente edulcorado, quando foi eliminado tudo o que se referisse à crítica social, à crítica da divisão do trabalho. Tristemente, virou uma espécie de liceu de artes, com exercícios inodoros. Conheci outras experiências excelentes ligadas à arquitetura de terra, que deram origem ao laboratório Craterre, hoje o maior centro mundial dessa arquitetura, da qual tem a cátedra da UNESCO, com experiências generosas por todos os continentes. Esse laboratório participa do ensino da École d’Architecture de Grenoble. No primeiro ano, os alunos constroem uma obra experimental em terra e só depois começam a desenhar. No fim do curso, em mestrado ou doutorado, os alunos se formam professores na matéria. Vêm de todos os cantos do mundo e, retornando a seus países, organizam unidades de ensino semelhantes, sempre articulados com experiências práticas. Tenho a honra de ter sido professor de Patrice Doat, o diretor e fundador do Craterre.

89 [Desconhecido] Como você vê as alterações do processo produtivo na arquitetura do pós-guerra, que saiu da hegemonia do Estado de bem-estar — uma promessa de novas condições de vida para a população — para, gradativamente, passar de uma construção medíocre para uma construção-mercadoria? Inclusive, acho que no ensino de arquitetura não se ensina o processo produtivo; ensinam-se sistemas construtivos. São duas coisas completamente diferentes.

- 90 [Sérgio Ferro] Outro enorme capítulo. É difícil responder brevemente. Você certamente conhece a enorme literatura que já existe sobre isso. Eu me limitarei à minha própria experiência. Morei durante doze anos num vasto conjunto de habitações programado no fim dos anos 1960, em Grenoble. A programação, elaborada por gente de esquerda, era muito generosa: apartamentos muito bons, com enorme equipamento social — escolas, creches, mercados, comércio, biblioteca, ateliês de produção (madeira, tapeçaria, cerâmica etc.). Esse programa era contemporâneo das manifestações de [19]68, do clima geral de reivindicações por outras relações de produção, por qualidade de vida. É inútil dizer que, apesar disso, nada mudou no canteiro. Mas, pouco a pouco, diminuindo a pressão social, esses programas começam a ser desmontados, minados. Esses conjuntos haviam começado a favorecer o desenvolvimento de uma vida comunitária bastante intensa, perigosa para o poder central de direita. Por exemplo, os programadores haviam ousado instalar uma central de TV administrada pelos moradores. Os habitantes faziam televisão, produziam o que queriam — uma televisão feita por eles, para eles. Foi logo proibida porque não respeitava o monopólio do Estado. Entretanto, logo depois, o principal canal de TV público foi privatizado. O comprador era o maior construtor desse mesmo conjunto habitacional, o Buyghes. A seguir, o novo prefeito, agora de direita, começou a transformar a Villeneuve de Grenoble num gueto. Concentrou lá todas as famílias problemáticas, sobretudo árabes, objetos de um racismo que emergia — e assim por diante, com pouco restauro [pouca manutenção], fechamento de equipamentos sociais etc. Hoje não se constroem mais esses conjuntos ambiciosos. As novas construções populares são pequenas, espalhadas, sem equipamento social significativo. A nova estratégia dos construtores se acomoda melhor com a escala reduzida. O único projeto ambicioso atual é o da construção de presídios.
- 91 [João Marcos Lopes] Quando você faz um comentário sobre o pós-estruturalismo francês, você aborda algumas questões justamente por causa das críticas que se acaba fazendo àquele momento e à destruição dos pressupostos da racionalidade. Eu queria que você comentasse um pouco melhor essa questão, por conta de algumas circunstâncias que a gente acaba vivendo, particularmente na história dos mutirões, da qual eu participo. Nesses movimentos ditos autogestionários, parece-me que há uma questão de vigilância, punição e algumas relações que estão sendo discutidas particularmente por Foucault, e que me parecem muito próximas daquilo que aprendemos aqui, com Marilena Chauí, de conformismo e resistência — uma saída de certo modo ideológica para a questão da dominação. Parece-me que, nos canteiros autogeridos, determinadas circunstâncias acabam levando as pessoas a assumir a casaca daquele que as oprime. Isso é uma situação recorrente. No texto

“A moradia”, de Kropotkin,¹⁴ do começo do século xx, ele [Kropotkin] acredita na capacidade, na bondade, na solidariedade do oprimido, quando se reconhece no outro oprimido; até um pouco em diálogo com Proudhon, que reconhece que a grande dificuldade da revolução é o coração do pobre, e que identifica nesse sujeito um dos principais empecilhos para que se consiga algum tipo de transformação. Na hora que você coloca a possibilidade de outro tipo de articulação da arquitetura com os movimentos sociais, parece-me que esse obstáculo ressurgir. Eu queria que você comentasse um pouco essas coisas, até pelo comentário que você faz de Foucault.

- 92 [Sérgio Ferro] Não há dúvida de que a transformação mais profunda das relações de produção acarreta problemas enormes. Nós carregamos, nas costas de cada um, séculos de exploração, dor, violência. Nós não nos desembaraçamos dessa carga que nos formou e teceu a rede completa de nossos hábitos. Em qualquer transformação há crises, disputas, divisões. Que no seio dos movimentos autogeridos possam aparecer problemas é evidente — e talvez mesmo desejável, porque esses problemas provocam interrogações, mudanças talvez positivas. E não há que generalizar depressa demais. Há casos urgentes, outros que podem ser mais bem-planejados, mutirões simples, combinados, autogeridos etc. Não simplifiquemos a questão. Aliás, gostaria de aproveitar a deixa para um comentário. Quando falo de canteiro autônomo, penso também em autogestão de gente competente, de gente que conhece seu ofício, de operários formados no seu domínio. Não creio na possibilidade, sobretudo hoje, com a enorme complexidade da sociedade, de todo o mundo fazer absolutamente tudo. Como campo de possíveis, talvez, mas não concretamente. E acredito muito no refinamento do ofício, na qualificação real, na elaboração progressiva do saber que se acumula, que se transforma em paixão, em gesto exato, em fazer carinhoso, e na articulação justa disso na obra de arquitetura. Não esqueçam que, num canteiro efetivamente autônomo, a finalidade deve estar interiorizada: sua vocação social faz parte de seu todo livre. Voltando à questão levantada, há que considerar que a autogestão, hoje, está cercada por seu inverso. E, como em toda oposição, os polos se contaminam um pelo outro. Amanhã venho falar de pintura, e vocês verão, espero, o papel da oposição em sua história. Todo momento isolado, ilhado no meio de outro mais forte que o pressiona, acaba sofrendo deformações. Não há como culpar somente as experiências autogeridas por algumas eventuais deformações. Sem as justificar completamente, é preciso considerar que provêm em parte do entorno hostil. Não devemos esquecer esses problemas, mas também não os hipostasiar.

- 93 [José Tavares Correia de Lira] Queria voltar aqui à sua reconstrução historiográfica, de que eu particularmente gosto muito, até pelo crivo que você elege para contar

¹⁴ Cf. KROPOTKIN, A moradia, [1892] 2006.

essa história. No entanto, um corte que você definiu realmente me inquietou, e fiquei imaginando o que é que você tinha em mente quando o estabeleceu, do ponto de vista das relações entre arquitetos e movimentos operários, arquitetos e certas convergências que você identifica, anteriores à Primeira Guerra Mundial, em relação não somente a um novo momento do sindicalismo, mas também a um novo momento da libertação social pelos arquitetos. O corte na Primeira Guerra realmente me inquietou, pois talvez sua pesquisa, seu trabalho, nos apresente elementos novos. Eu queria que você se estendesse um pouco mais. O que você vê ou reconhece como convergência do momento pré-guerra? William Morris, sem dúvida, mas as demais experiências são muito restritas em termos ideológicos. Há um socialismo cristão, certo medievalismo que ainda resiste em algumas experiências ou um mutualismo sindicalista, mas todos dentro de certo limite ideológico e também social. Por outro lado, quando penso no pós Primeira Guerra, de fato você apresenta uma visão além da posição hegemônica do movimento internacionalista de arquitetos da década de 1930. Você vê a posição dos expressionistas, que são deixados de lado e têm uma experiência rica de aproximações com sindicatos, dos arquitetos espartaquistas, dos arquitetos que se exilam na URSS, da ponte Berlim-Moscú, justamente nesses anos iniciais de Bauhaus. Não sei como funciona esse pós Primeira Guerra para o seu esquema. Acho que o corte na Primeira Guerra é um corte válido para questões tecnológicas, comerciais, políticas, mas, nessa relação particular, o que você tem em mente?

94 [Sérgio Ferro] Repito: apresentei um esquema grosseiro, cheio de saltos, lacunas e — por que não dizer? — parcial. Só menciono o que estudamos mais de perto. Qualquer passagem que apresento é cheia de variantes, de outras correntes convergentes e divergentes. A partir de William Morris, por exemplo, há múltiplas derivações que o prolongam, que o desviam ou que o traem, e que se cruzam com outras tendências, credos, esperanças não contidas em seu discurso. Só esse tema mereceria muito mais do que três reuniões. Mas o que eu quis destacar é que, nesse período, na virada do século XX, há uma comunhão de fatores (só me referi a alguns) que convergem sobre a questão das relações de produção, principalmente a ação do sindicalismo revolucionário. Insisto nisso porque nossas histórias falam somente do progresso visível das forças produtivas, no nosso caso, associado ao ferro, ao concreto, ao vidro etc. Ora, o que me parece ocorrer em geral, nos casos que você menciona, é que privilegiam ainda as questões ligadas a forças e meios de produção, numa direção sem dúvida generosa. Admiro profundamente os espartaquistas: Rosa Luxemburgo sempre me entusiasmou.

95 [Mauro Prado] Depois da Segunda Guerra Mundial, até 1968, no caso do Brasil, e nos anos 1950, no caso de São Paulo — período de desenvolvimento, de aprofundamento da concentração [de renda] etc. —, há experiências no sentido de

modificação das relações de produção. Envolve gente que sabe, trabalhando na fábrica e organizando as atividades de acordo com seu saber, não apenas com as forças produtivas vindas de um sistema envolvendo o Estado de bem-estar social. Refiro-me ao comunitarismo francês que surgiu em 1940, durante a guerra, e existiu até o final dos anos 1960. Parece-me que esse foi um exemplo bastante seguido no Brasil da década de 1950 e que foi extinto com o golpe de 1964. Então, eu gostaria que você falasse um pouco sobre essas experiências comunitárias autogestionárias que existiram tanto na França como no Brasil.

- 96 [Sérgio Ferro] Há vários exemplos desse tipo de cooperativa na história. Podemos encontrar variantes mais ou menos próximas desde o tempo de Münzer, no século XVI, dos utopistas do século XIX etc.¹⁵ São tipos de propostas tão básicas, tão próprias do pensamento de esquerda, que não podem senão se repetir. Mas conheço pouco o que aqui foi feito nesse sentido.
- 97 [Francisco Barroso] A pergunta que Pedro [Arantes] fez há pouco foi bastante extensa e, talvez por isso, somente uma parte foi respondida. A respeito do fórum de 1962, na época em que o senhor era professor da FAU, onde estavam colocadas as discussões sobre o canteiro e o ensino voltado para isso dentro da FAU?
- 98 [Sérgio Ferro] É que a memória está me falhando: o velhinho tem brancos na cabeça, fora e dentro. Voltemos então à pergunta de Pedro. Mas preciso dizer que, ainda há pouco, conversando sobre as reformas de 1962 e 1968, percebi que já tenho dificuldade de me lembrar delas. Então vamos lá.
- 99 Havia sim oposição, a já mencionada várias vezes: entre os defensores da prioridade da evolução das forças produtivas — portanto, do desenho como propulsor do avanço — e os que pregavam a prioridade da mudança das relações de produção — portanto, do canteiro como local de experiências de alteração. Mas acho às vezes que o grau da oposição é um pouco exagerado. Afinal, sob a oposição, havia um mar de coisas em comum, de continuidade. Artigas é o grande fundador desta escola, o fundador do grupo que prefiro na arquitetura brasileira, a escola paulista. Tenho o maior respeito por ele, e sempre me incomoda qualquer inchaço da oposição. Existiu, era concreta e não foi fácil para nós, se considerarmos nossa situação de recém-formados. Hoje, não sei se, taticamente, ele tinha razão. Na mesma época do fórum de 1968, preparávamos o programa para a escola de Santos.

¹⁵ Thomas Münzer (ou Müntzer, ou Muentzer) foi um revolucionário que atuou nas guerras camponesas do século XVI, na região da Alsácia. Seu grupo praticava uma forma de comunismo bastante ampla (cf. BLOCH, *Thomas Münzer: teólogo da revolução*, [1921] 1973). Bastante místico, o apocalipse de São João era seu texto de referência. Em sua última batalha, o surgimento de um arco-íris no céu pareceu-lhe um sinal divino. Avançou desprotegido com sua tropa mal armada contra as forças superiores dos nobres e da igreja. Foram dizimados: os anjos divinos esperados não vieram apoiá-los. Tenho particular estima por ele.
Cf. BLOCH, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1921.

E, desde o primeiro ano (acho que 1969), os alunos iam todos para as favelas, em torno das quais todo o programa fora organizado. Metade ou mais dos professores foi parar na cadeia. Talvez, o que na hora nos pareceu errado, tenha salvado a FAU de um mal maior. É preciso, entretanto, lembrar que a crítica da divisão do trabalho que nós defendíamos era tema que ia bem além de nossa escola, tinha impacto em muitas outras áreas. Essa crítica, exagerando um pouco, atingia o PC, cuja defesa do desenvolvimentismo vinha de longe, do enquadramento da esquerda pela visão soviética iniciado nos anos 1920. O outro lado, o nosso, rejeitava isso, já que o desenvolvimento material das grandes potências não trouxera justiça social. Basta ver o que estava ocorrendo então nos EUA com a questão racial. Ao contrário, já era evidente que, quanto mais cresciam as riquezas mundiais, mais aumentava a miséria. Ou modificávamos as relações de produção, ou nada mudaria. Penso hoje que isso ficou demonstrado pela decadência escandalosa dos países ditos socialistas, que, por não terem criado relações de produção novas, puderam tão facilmente aceitar a invasão vergonhosa do capital.

- 100 [Alexandre Benoit] Queria colocar uma questão que José Lira levantou sobre o Movimento Moderno, que é a herança que pesa sobre nós na FAU. Um aspecto que o senhor coloca sobre o funcionalismo é irrefutável: tanto ele tem aspectos positivos quanto, também, cria uma posição de certo modo paternalista dos arquitetos. Mas acho que outro aspecto o senhor não aborda: como você vê o pensamento da cidade moderna? Não como ele foi apropriado na revolução da Europa, mas principalmente quando ele foi gerado, na década de 1920, a partir da experiência alemã e da experiência russa, e que eu acho que se cristaliza de certo modo na Carta de Atenas. Eu queria saber se você acha que ela é um elemento superestrutural que é inválido, ou que traz realmente elementos negativos desse modo de produção. Eu cito, por exemplo, o ponto 95 da Carta de Atenas: fechando a Carta, Le Corbusier fala que a propriedade privada do solo é um entrave para se pensar um plano de cidade. Eu queria saber se isso é pertinente hoje — esse pensamento negativo dessa cidade — ou se isso constitui somente um elemento ideológico de um discurso que não se realiza.
- 101 [Sérgio Ferro] Olha, eu nunca trabalhei em urbanismo. Tentei uma vez em Criciúma, Santa Catarina: foi um fracasso, desisti. Não posso falar de experiências pessoais, portanto. O que conheço vem de livros e de algumas observações diretas (Brasília, São Paulo...). Não é por acaso que quase nunca falo de urbanismo. Foge ao terreno de minhas atividades. Há muita gente muito mais capacitada do que eu, inclusive nesta sala.
- 102 [Mariana Fix] Sobre uma passagem que você fez ao longo da exposição, que é a passagem para a mundialização financeira, quando a produção da riqueza assume,

ela própria, uma nova lógica financeirizada, isso traz grandes consequências para a arquitetura, como você falou. Os edifícios, como aqueles da Berrini, acabam se convertendo numa espécie de artigo financeiro. Vão ter que seguir a mesma lógica de rentabilidade e liquidez de qualquer outro investimento que faça parte de uma carteira de investidores, que acabam assumindo uma condição de gerente na qual você tem um descolamento maior do valor na sua base. Eu queria lhe pedir para comentar as consequências que isso trás para o arquiteto, para a produção da arquitetura e para a história que você contou aqui.

- 103 [Sérgio Ferro] Há alguns anos, já discutia isso com Pedro Arantes. Falávamos do toyotismo e da estratégia para projetos do novo capitalismo. O que ocorre? Hoje, as grandes empresas subcontratam, terceirizam, exteriorizam segmentos importantes de sua produção. Segundo a natureza do empreendimento, do ‘projeto’, compõem agrupamentos *ad hoc* de competências; ofícios, fabricantes de componentes etc. Não guardam de forma permanente senão o núcleo central — fiscais e a parte da produção que não tem equivalente fora. É evidente que exteriorizam também os problemas sociais, os nós conflitantes etc. O ‘corpo produtivo’ assim se esfacela ainda mais (pois, mesmo antes desse processo, a cabeça do tal corpo já estava fora da produção), fica mais afastada a possibilidade de reação operária, e aumentam as taxas de lucro pela diminuição dos gastos fixos e pela exploração maior do trabalho. As atividades subcontratadas, sempre ameaçadas de substituição por outras, espremem seus custos ao máximo. Seus operários são geralmente temporários. O canteiro que descrevi há mais de trinta anos mudou muito. Entretanto, os problemas que já apontei só se agravaram. A diáspora dos trabalhadores aumentou, assim como a desqualificação e a insegurança. As lutas operárias dentro das unidades de produção ficaram mais difíceis. Ao mesmo tempo, o desenho de arquitetura tem que responder a uma tensão cada vez mais contraditória. Por um lado, os ‘edifícios inteligentes’ dão compreensivelmente prioridade à técnica, aos engenheiros. Os arquitetos seguem atrás, bordando. Entretanto, para ainda existir e por imposição da concorrência mercantil, devem também encontrar a forma exótica, ‘original’, diferente, que destaque seu produtos dos outros. Quanto à produção... Há mediadores encarregados de fazer o desenhado de qualquer maneira — ou, se o controle de custos se opuser, de fazer alterar o desenho. De qualquer maneira, perde cada vez mais o contato com o chão produtivo esfarelado, instável, distante. Daí essas formas que vemos, copiando cenários de *science fiction*, tentando fazer crer em proezas estáticas, loucuras técnicas, ou exibindo em escala gigantesca efeitos de maquetes paradoxais. Mas não importa: com o canteiro parecendo formigueiro esmagado, as taxas de lucro batem recordes.

O caso da arte¹

- 104 Antes de começar a falar sobre pintura, quero fazer duas rápidas observações. Preparo notas, mas, ao falar, as esqueço e acabo pulando coisas.
- 105 A primeira é a seguinte. Principalmente em reuniões como as nossas, deixo às vezes a impressão de que desprezo o desenho. A verdade é o contrário. O desenho que critico e contra o qual me manifesto é o desenho afastado do canteiro, o que o faz heterônimo. É o desenho que desaba sobre a produção como uma praga e que é uma das armas do capital para a exploração. Isso não implica uma condenação total do desenho. Indico isso numa fórmula ‘ingênua’: é preciso substituir o desenho *para* a produção por um desenho *da* produção, trocar o desenho que vem de fora e desconhece o canteiro por outro que nasce da experiência do corpo produtivo.
- 106 Flávio [Império], Rodrigo [Lefèvre] e eu, quando projetávamos nossa arquitetura, desenhávamos como doidos, com toda a minúcia. Nossos projetos incluíam muito mais desenhos que o habitual. Tudo era desenhado, tijolo por tijolo. Tudo o que se propõe à discussão tem que ser apresentado com o máximo de clareza possível. Por isso fazíamos também desenhos de explicação, frequentemente, em perspectiva cavaleira (prática e de fácil leitura). A preparação de um projeto, para que possa haver participação e colaboração, exige ampla clareza. Isso nos levou a desenhos bem figurativos, pouco esquemáticos, com texturas diferenciadas para cada material, por exemplo. Além disso, cada equipe especializada recebia um dossiê completo com todos os documentos, gráficos e escritos da obra, para que todos soubessem o que todos faziam. Nosso escritório foi quase sempre deficitário, por essas e por outras razões.
- 107 A segunda observação que gostaria de fazer é sobre a escola paulista de arquitetura. Penso — talvez por ter participado dela — que é a melhor fatia da arquitetura brasileira. Falo da tradição fundada e estruturada a partir do trabalho de Artigas, sem dúvida o mais completo mestre docente de nosso ofício. Artigas e os mais exigentes membros desse grupo, [Carlos] Millan, Paulo [Mendes da Rocha], [Decio] Tozzi etc. (e nós, da Arquitetura Nova), quase sempre foram atentos à técnica, aos detalhes construtivos, à execução rigorosa. A meu ver, poderiam ser comparados aos arquitetos ecléticos dos quais falei ontem — se não fosse a enorme diferença formal proveniente da ausência de citações históricas. Seus desenhos, por sua clareza e racionalidade, preparam o campo para outro tipo de canteiro. Flávio, Rodrigo e eu só avançamos um pouco mais nesse caminho. Assim, tínhamos o cuidado quase maníaco em bem dividir as diferentes etapas da produção, as

¹ Terceira aula, 27 de abril de 2004.

diferentes equipes e seus materiais — o que nos parecia essencial para que cada equipe, cada profissional, pudesse colaborar efetivamente, com liberdade. Evidentemente, não basta preparar para que a colaboração se realize obrigatoriamente.

- 108 Essas são as observações que desejava fazer. Pintura, agora, lembrando que o que vou apresentar só salienta o que foi objeto de nossos estudos e deixa de lado muita coisa essencial.
- 109 Uma fábula tenaz percorre a história da arte. Desde Vasari, pelo menos, o desenho tem três filhas: a arquitetura, a escultura e a pintura. É verdade que as três irmãzinhas eram muito ligadas. O pedreiro românico esculpia capitéis de sua lavra quando os arquitetos nem haviam nascido ainda. Mais tarde, a maior parte dos arquitetos do Renascimento eram pintores ou escultores que, no auge da carreira, quase como prêmio de reconhecimento e valor, passavam à arquitetura. Giotto foi pintor, Ghiberti, escultor, Raphael, pintor, Michelangelo, tudo. Não havia preparação específica. O golpe mortal imposto pelo capital nascente contra o gótico, contra o saber e o saber-fazer dos *compagnons* e sua quase autonomia, não partiu de uma revolução construtiva. Sob o ângulo da técnica, bastou voltar às práticas romanas degradadas e depois cobrir tudo com um *décor* clássico. Ora, os pintores e escultores conheciam esse *décor* que figuravam em suas obras: era o suficiente.²
- 110 A preparação específica para a arquitetura só surge com Bramante e seu entorno. A fábula da íntima união das irmãzinhas continuou a ter crédito e parece verdade admitida por toda a história da arte. Entretanto, a partir do momento em que a arquitetura passa a ser realizada como manufatura (grosso modo, a partir de Brunelleschi, mas com força a partir do século XVI, isto é, desde Vasari), essa passagem entre as três artes começa a ser problemática. O fundamento social é comum, mas cada campo responde segundo a mediação particular de sua maneira de produzir. A nova organização do trabalho e sua exploração fizeram com que o desenho de arquitetura começasse a diferir do desenho na pintura e na escultura. A separação não é brusca, sobretudo porque, até bem tarde, parte da pintura e da escultura eram exercidas em ateliês complexos que misturavam restos medievais com práticas de cooperação simples e vestígios de manufatura.
- 111 Escrevi um livro sobre a capela Medici de Michelangelo, em Florença, no qual tento detalhar essas diferenças que emergem. Não é de leitura agradável; aplico, para ser o mais completo possível, uma trama de leitura derivada de Peirce, um pouco mecanicamente, camada por camada dos signos plásticos. A intenção foi comparar,

² O mesmo ocorreu no século XX: [Frank Lloyd] Wright, Le Corbusier, Mies [van der Rohe] etc. não eram formados em arquitetura.

no mesmo autor, para evitar traços vindos de diferenças pessoais, o comportamento do arquiteto com o do escultor. O resultado do estudo, creio, é demonstrativo. Como exemplo, basta mencionar a leitura indicial. As formas arquiteturais acabadas são perfeitamente lisas, com um *décor* de arestas rigorosas. Vasari se extasia diante do *stucco* que mais parecia um espelho, de tão perfeito. O outro lado da dicotomia, típica do classicismo romano, desaparece. A parte realmente construtiva é uma porcaria: uma maçaroca de pedras desiguais, de cacos de telha e de tijolos enfiados entre duas paredes mal aparelhadas. Sobre ela, escondendo-a totalmente, o *stucco* branco ultraplano e o *décor* em *pietra serena* ou mármore fingindo colunas, arquiveladas, nervuras etc., tudo exato, frio de tanto rigor. Na mesma sacristia, com o mesmo mármore (um pouco mais rosado somente), Michelangelo coloca as esculturas — essas feitas por suas próprias mãos. O contraste é brutal. Na arquitetura desaparecem todos os traços do trabalho, toda memória da produção. Nenhuma mancha de mão, como nos carros saídos da linha de montagem de Ford, admirados por Le Corbusier. Na escultura, ao contrário, a presença falante e exaltada do trabalho é o cerne de sua expressão — de Michelangelo esculpindo. Quando ele recebia o bloco de mármore a esculpir, seu primeiro cuidado era retirar com cinzeladas grosseiras todo vestígio deixado pelo processo de extração do mármore. A matéria deveria exibir somente sua intervenção. Entre essas primeiras marcas abruptas e o liso final de alguns detalhes, vários gêneros de hachuras, cortes, furos etc. — correspondendo a vários momentos da produção e aos vários instrumentos requeridos — contam simultaneamente o nascer das figuras e a criação exaltada do mestre.

112 A Virgem colocada no nicho central oposto ao altar é exemplar. Sua postura incômoda revela ainda o bloco de mármore de onde saiu, sobretudo o lado direito. Perto dos pés esboçados há ainda sinais das primeiras marteladas, do começo do trabalho. Pouco a pouco, subindo pelas pernas e pela coxa, as marcas do buril se atenuam; primeiro, largas e profundas, depois mais sutis — com o buril menor ou denteado — e, quando chega no *bambino*, no Cristo, atingem o liso, o mármore lixado até quase sumir como matéria. Mas o Cristinho se retorce de volta para o seio da mãe, e o mesmo caminho é retomado ao inverso, voltando ao início nos cabelos e no véu de Maria.

113 Michelangelo foi uma espécie de Flávio Império, sempre pronto para quebrar a norma. Formado dentro do pensamento neoplatônico, ele o inverte aqui. Para Ficino, saímos de Deus, descemos à Terra, nos sujamos de carne, abandonamos a carne morta, subimos nos limpando, e voltamos a Deus.³ *Emanatio e remanatio*.

³ Marsílio Ficino foi um dos principais criadores do neoplatonismo do século xv em Florença. Teve profunda influência sobre Lorenzo de Medici e, através dele, sobre a produção artística toscana nesse período.

Michelangelo sai da matéria suja, se limpa, chega ao Cristo sublimando o material. E quando sobe mais, se re-suja, volta à *hylé* primordial. Além de heterodoxa, essa inversão explica o bom trabalho artístico: sair do material dado (historicamente determinado), levar o material até o limite do desaparecimento na viagem ‘para o outro’ (tema, modelo, ideia etc.) e voltar à matéria, ou melhor, ao material, restaurando, enriquecendo o ponto de partida. É a trajetória do artista. O fim do quadro, apesar do que se possa crer, não é a ilusão, não é a imagem, mas o momento em que volta à superfície, volta ao material de produção, agora desenvolvido pelo percurso imaginário, pelo processo de trabalho que o fez avançar. Quanto mais longe levar o percurso, mais a volta é fértil.

- 114 Nada disso é mais possível em arquitetura. O modo de exploração econômica da construção impõe sua marca através da manufatura capitalista — e o arquiteto segue seus ditames, sem escape possível. A escultura serve aos mesmos poderes (no caso, os Medici), mas, sendo fruto de um artesanato fundado num trabalho aparentemente livre e, por isso, rarefeito, vira tesouro e ilustração dele. O modo de produzir — trabalho dominado e heterônimo, manufatureiro, ou trabalho ‘livre’, portanto, autônomo, artesanal — leva o mesmo homem, nas mesmas condições, a produzir obras radicalmente opostas. O parentesco das filhinhas entra em crise.
- 115 Uma rápida historinha da pintura, ultracurta, e só notando nosso tema (a relação entre trabalho artístico e social). Como os arquitetos em formação, também os artistas quiseram subir na sociedade. Em vez de frequentar cozinhas e áreas de serviço, almejavam ser recebidos por príncipes e bispos. Para isso, tomam várias providências. Por um lado, procuram se distanciar dos artesãos, de seu comportamento, de suas regras corporativas, de suas taxas, e nunca manter bodega, coisa muito feia e baixa. Por outro lado, tentam aproximar seu ofício das artes liberais — mais respeitáveis do que as [artes] mecânicas —, afinar sua erudição e escrever sábios tratados. Entretanto, tais projetos tinham um obstáculo incontornável: precisavam continuar a trabalhar com as mãos, como os artesãos, um horror para a aristocracia (Duchamp ainda não nascera). O exemplo dos [artistas] ‘liberais’ indicou a direção da evolução: um jurista não fala como um doqueiro. Havia que mudar a linguagem, enobrecê-la, mudar o modo de trabalhar com as mãos.
- 116 As primeiras tentativas, lá pelo fim do século xv, foram contraditórias: aperfeiçoar a norma até atingir o virtuosismo. Assim, na gravura, por exemplo, em vez de deixar o traço do buril seguir, continuar a tradição, os artistas começam a ‘verticalizar’ o procedimento, como dizia Foucault, isto é, chamar a atenção para a elegância, a

Michelangelo é um neoplatônico, mas, como sempre, heterodoxo. Suas poesias desenvolvem temas comuns nessa escola.

maestria, a sistematização e a pertinência figurativa do traçado. Pensem na diferença entre uma gravura em madeira da Idade Média, parecida com as de nossos livros de cordel, e uma gravura de Dürer. Dürer exhibe, exalta sua habilidade. Suas imagens não ilustram somente a paixão de Cristo, por exemplo, mas também sua aptidão e seu talento. Seu 'realismo' baseado em oposições e diferenças de texturas (um sistema que lembra o descrito por Saussure para a linguagem) não apaga a percepção dos rastros habilmente valorizados de seu ofício, sobretudo nas gravuras em metal que realizava sozinho. Para as gravuras em madeira, da maturidade, formou uma micro manufatura, o que era costume. E é confortável, para mim, verificar como a alteração na maneira de produzir, permitindo exploração comparável, acarreta estranhezas semelhantes às que surgem no desenho arquitetônico com a manufatura. Olhem de perto as hachuras cruzadas nessas gravuras. Dürer desenhava com pena, mina de chumbo ou pincel fino o modelo da gravura. O desenho, transposto na madeira por um ajudante, obrigava os entalhadores a cavar em volta do traço, já que a tinta de impressão só pega nas partes não profundas. Isso já mostra que quem desenhou provavelmente não gravou, pois, se fosse o mesmo, evitaria esse esforço de travestimento. Imaginem agora duas séries de traços paralelos que se cruzam, o que é normal num hachurado mais extenso. Cada um dos inúmeros cruzamentos deixa no meio um losango branco. Quando o hachurado é gravado, é o losango que é preciso cavar, com cuidado para manter a ilusão da continuidade da linha, e isso centenas de vezes. Trabalho infernal e difícil. Em uma palavra: muito empenho para fazer o próprio trabalho (cavar) sumir e deixar à vista somente o traçado do mestre. Na gravura em metal (olhem de perto), isso nunca acontece com Dürer: ele mesmo grava, repito. É bem verdade que, no metal, a tinta entra no traço gravado, não há elisão do trabalhado. Mas é por isso mesmo que ele grava, pois, então, ao contrário do que ocorre na madeira, a mão do mestre aparece diretamente.

117 Esse afastamento do artista diante do artesão (por habilidade acentuada) é um contrassenso: o artista é ainda artesão, só que mais exibido. Mas, mesmo assim, a coisa funcionou, até certo ponto. Quando Dürer visitou a Itália e os Países Baixos, foi recebido como um humanista (há mais razões para isso, é óbvio). Entretanto, a distância era ainda pequena: as gravuras de Dürer eram vendidas em feiras. Os artistas tentam então outro modo de separação, ainda mais ambíguo: o liso. Trata-se de suprimir todo sinal de produção. A pintura deve parecer não produzida. Leonardo é seu mais perfeito protótipo. Até hoje, mesmo no raio-x de seus quadros (raros) terminados (raríssimos), não é possível detectar a menor pincelada.

118 Esse silêncio dos meios de produção, o mais radical da história da arte, entra em constelação com outras iniciativas, todas interdependentes. Já que não sobra nenhuma mancha de fabricação na superfície da tela, a coisa representada parece

ser vista através de uma janela — o que vejo deve ser semelhante ao que, de hábito, vejo através de uma janela. A pintura será ‘realista’, estudará anatomia, sombras etc. Se é ‘realista’, mas imóvel, seu espaço plástico deverá obedecer às regras da perspectiva de um só ponto de vista. Se é, portanto, janela, como queria Alberti — e casa de gente boa tem que ter muitas —, as molduras imitam então guarnições. E se é janela de casa distinta, e se o que se vê do outro lado é o mundo idealizado da gente de boa estirpe, não só a janela deve estar bem asseada, mas não há que haver defeitos, borrões, asperezas no representado. O óleo bem modulado obtém o duplo resultado. A constelação se fecha perfeitamente.

119 Retomando. O artista quer se destacar do artesão. Esconde para isso que também é trabalhador manual. “Arte é *cosa mentale*”, repetia Leonardo [da Vinci]. Para que a mão suma, o trabalho se torna quase infinito (guardem esta palavra), interminável. Não só é preciso gastar dias e dias modulando, alisando, mas tudo deve iludir como se o quadro fosse uma janela. Há que estudar cada músculo, cada expressão, cada hora do dia, cada tipo de árvore, de folha, de luz. Leonardo deixou poucos quadros e milhares de estudos de tudo.

120 Mas a solução, se exige perfeição, não é perfeita. Leonardo, além de sábio enciclopédico, teve que ser artesão ao quadrado: artesão para fazer o que fazia, e mais artesão ainda para fazer desaparecer o seu fazer. *Arte adeo latet arte sua*.⁴ A estratégia enrolada para valorizar seu produto era a de elidir sua produção. Rasgavam ou escondiam os esboços, impediam entrar nos ateliês. Os artistas deveriam operar milagres. Os desenhos de Michelangelo que nos restam foram roubados por Vasari ou escondidos por auxiliares. ‘O gênio não procura, ele encontra’, repetia Picasso, pensando ser o original.

121 Coitados dos artistas: para não serem confundidos com vulgares artesãos, tinham que trabalhar dobrado — o cúmulo para manter um status em que o trabalho era considerado degradante.

122 Daí a terceira solução, a mais duradoura: a *spezzatura*, palavra que tem parentesco com o desprezo. Castiglione lançou a ideia. O *gentleman*, o homem chique, não é o que anda bem engravatadinho, roupa mais que passada, cabelinho cortado agora mesmo, barba feita em salão, e que se mexe como um boneco segundo o ritual. O homem chique mostra certo *spleen*. Nasceu bem, não precisa nem deve caprichar tanto. Sabe brilhar sem forçar, meio ‘assim, assim’, com um pouco de tédio e relaxamento até, para que se saiba que já viu tudo, está acostumado a ser *in* desde o

⁴ A arte de esconder a arte.

trisavô, sempre comeu em talher de prata (ouro é cafona). Engomadinho é novo rico. O nobre, o cortesão (título do livro de Castiglione⁵), é *relax*.

- 123 Os artistas adoraram a ideia. Ticiano, amante de honrarias, medalhas, colares e brocados, é o porta estandarte. Diz a lenda que, um dia, pintando, deixou cair o pincel, e Carlos V se abaixou para pegá-lo. O máximo! Ticiano, o cortesão, começou a deixar bem claras as suas pinceladas no fim da vida, como se só esboçasse. Chegou a pintar com os dedos, esnobando as regras do ofício. Continuou o *non finito* (lembrando o infinito, lá atrás, seu contrário?) de Michelangelo, inaugurando o mais popular dos tiques artísticos.
- 124 Agora, outra constelação de grande pregnância se estrutura. Os grandes desse mundo conhecem tudo, leram Homero, Dante e Platão há tempos. Afinal, têm muito tempo a gastar, não trabalham (se não conhecem, algum conselheiro conta baixinho no ouvido). Basta uma alusão e já vem a citação (leiam os *Ensaio*s, de Montaigne). A pintura a eles apropriada não precisa mais detalhar tudo, reproduzir todos os nós de um rendado, dourados de uma armadura, ou dobras de um veludo. Uma sugestão basta, pois vive no meio dessas coisas. Insistir é de mau gosto. Só os pobres, que nunca viram isso, gostam de precisão. Para os grandes, só há que detalhar as cenas de gênero, populares; isso, eles não conhecem.
- 125 Mas o que se economizou de um lado, se gasta de outro. Em vez de esmiuçar cansativamente, melhor e mais adequado é complicar as referências, achar heróis esquecidos, superpor metáforas, somar camadas anagógicas, adicionar entradas iconográficas (Panofsky era apaixonado por Ticiano). Há deleite delicado em decifrar as sutilezas do saber; melhor ainda se o vulgo não entender nada. No quadro de Ticiano *Amor sacro e amor profano*, há duas mulheres, uma vestida, outra nua. O povão pensa que o amor sacro é representado pela mulher pudica, que se cobre (verifiquei isso ficando um tempão junto ao quadro e ouvindo os comentários). Que nada — para um bom neoplatônico, a nua é a pura. Deus nos fez pelados. Viu, patau?
- 126 Daí a aparência relaxada, de fatura, fingindo distraída, como esboço descontraído, a *spezzatura* com seu ar distante encobre a abundância erudita e pisca o olho maliciosamente para os *habitués*. Mas há mais, porque a descontração é de mentirinha. Exige maestria — e, como todo gesto bem elementar, traduz o que cada um carrega de mais íntimo e profundo. A pincelada, assim, inimitável, vira assinatura (os fanáticos da autenticidade sabem isso), e o pintor não é mais um João

⁵ CASTIGLIONE, *O cortesão*, [1528] 1997.

ninguém a repetir os gestos comuns do artesão. Ufa! Dessa vez a ruptura está garantida.

- 127 Eficaz no seu propósito, essa estratégia se alastra rapidamente por toda a arte europeia (vejam Tintoretto, Veronese, El Greco, Rubens, Velásquez, Rembrandt e, depois, Goya, Delacroix, Courbet, Daumier, Manet, e Matisse, Chagal, Soutine, de Kooning, Tàpies...). Nasce no mesmo período em que, na arquitetura, passa a dominar o 'liso', a ausência de marca do trabalho produtivo. O canteiro explorado da manufatura deve ser anônimo, sem cheiro de suor e gente. De um lado, a denegação do momento produtivo, do outro, o oposto, a exultação do gesto produtivo. A mão que faz some lá, ganha aura aqui.
- 128 Entre os dois, aparando o choque, a moldura. Com ar modesto, faz milagres. Quem, atravessando seu intervalo, se lembraria de reunir numa consideração comum o ato desaparecido e o ato celebrado? A expulsão, a repulsão e a glorificação beata? O apagamento e a evidênciação? A moldura é manhosa. Tecnicamente, é passagem. Repetitivas, exatas, talhadas com esmero, são coisas de artesão competente; mas seus entalhes e arabescos podem deixar campo para a criatividade e a improvisação: são também fruto de um *métier d'art*, como se diz na França. São exemplos do *paraergon* que Kant examina na *Crítica da faculdade do juízo* e que Derrida discute em *La vérité en peinture* — campo enorme para pesquisa: os bordos da arte. Fronteira, limite entre heteronomia e autonomia (suposta), ser do meio, não é, entretanto, mediação: contém um pouco dos dois extremos — mas para mantê-los separados. A liberdade hipotética do espaço plástico não deve contaminar o que fica de fora. A moldura é dique sem comporta. Só que, por trás da moldura, atravessa o fundo, o fundamento, a dependência: de cada lado, o trabalho é o que o do outro lado não é. São opostos. Por isso se espelham negativamente.
- 129 Durante mais ou menos quatro séculos, de Masaccio à Manet, a pintura recorrera às três estratégias de separação com dosagens e combinações variadas. O motor das variações, quase sempre deixado na sombra, é o seguinte: o pintor faz o que o trabalhador não pode fazer. Mesmo se o trabalho artístico raramente se confronta com o trabalho bruto da produção corriqueira, por caminhos variados sempre responde, reage a ele. O que os aproxima interiormente é a questão da liberdade: ausente num lado, o outro só pode ser definido como trabalho 'livre'. As aspas indicam que a liberdade da arte está comprometida, tem taras heterônomas, pois é o negativo da não liberdade do trabalho comum. Depende, assim, do seu outro.
- 130 Um exemplo importante dessa relação complexa é o seguinte. Na medida em que a procura por acréscimo de mais-valor relativo impõe à produção em geral (e em particular à construção, sua fonte) maior quantidade e precisão nos documentos de serviço (planos, descritivos, quantitativos etc.), a pintura toma direção em sentido

contrário. No século xv, os pintores faziam estudos precisos de seus quadros, quadriculavam, ampliavam, reproduziam. Mais tarde, tais cuidados só reapareciam nos grandes murais ou quando o desenho do mestre era executado por outros, como ocorreu, por exemplo, com Primaticcio, em Fontainebleau. Desde os grandes venezianos, porém, junto com a *sprezzatura*, começou o prestígio da ‘espontaneidade’, do improvisado criador. A técnica muda para permitir isso. Antes, a pintura era feita com óleo fino ou têmpera sobre fundo claro. Qualquer arrependimento ou mudança deixavam marcas no final; daí a preparação minuciosa do anteprojeto. Com a mudança, o fundo é sombreado geralmente com cor terra, e o óleo é empregado mais denso, com grande poder de cobertura. Essa técnica permite esboçar sobre a própria tela e depois mudar tudo, retomar caminhos etc., sem que fiquem marcas. Até hoje procedemos assim. O procedimento pode servir tanto ao ‘liso’ quanto à *sprezzatura*. Caravaggio e Velásquez passaram de um ao outro. No começo, Carravaggio parece utilizar a *camera obscura*, a avó das projeções modernas, tão caras a Salvador Dalí. Que nada, Caravaggio riscava com o cabo do pincel a preparação do fundo e traçava um esboço sumário. Seu naturalismo provinha da observação do modelo que não mais ‘corrigia’ para idealizar. Quase sempre, no meio do caminho, mudava tudo. Em Roma, na Igreja dos Franceses, há três quadros sobre São Mateus. A radiografia do que está à direita, *O martírio*, mostra sob as imagens que vemos atualmente um sem número de variações. O quadro foi completamente remodelado durante a execução, e não conhecemos nenhum estudo preparatório: nesse tipo de ateliê, não havia desenhos da antecipação. Mais tarde Caravaggio mudou: no fim de sua curta vida, sobretudo em Nápoles, preparava um fundo com mistura de verde e vermelho, da qual extraía pouco a pouco suas figuras, e parava a meio caminho. De perto, como nos escravos da Academia de Michelangelo, veem-se ainda os traços da geração da forma. Para um exemplo intermediário, reparem a *Vocação de São Mateus*, da Igreja dos Franceses. Magnífico, o Cristo estende o braço chamando o apóstolo. A cabeça de São Pedro cobre parte desse braço. Cheguem mais perto (não é permitido): sob a cabeleira, passa ainda o braço. Caravaggio não cobriu tudo — apesar da perfeita ilusão. O pobre não tinha tempo, teve uma vida *à la* Pasolini, cheia de brigas e crimes, fugas e perseguições. Também morreu assassinado numa praia.

- 131 Pois bem. O que importa salientar é que, na arte, a improvisação e a gestação *in loco* da obra, crescentemente admiradas, vão na contramão do trabalho social, objeto de crescente antecipação. O artesanato de luxo contraria os rumos da manufatura. Dele é reclamada espontaneidade, inflamação poética, sinais de arrebatamento, emoção; dela, exatidão no cumprimento das ordens, seriedade técnica, paciência e boa contabilidade. Suas figuras emblemáticas são o gênio e o engenheiro. A dicotomia entre liberdade poética e necessidade mecânica começa a enrolar os filósofos. Será preciso esperar Hegel para reunir de novo uma e outra.

132 Essa relação radical de mútua repulsão entre o trabalho na arte e o trabalho manufatureiro, cada polo estacionado na negação determinada do outro, se fundamenta na luta de classes. Quem diria que o universo diáfano da arte tem seus pés mergulhados nessas coisas. À heteronomia abafante imposta à produção, configurada pelo projeto autoritário, a arte opõe a hipóstase da ‘autonomia’. Mas como os opostos não pesam igualmente, a heteronomia sendo efetiva e a autonomia, relativa, a arte compensa sua fraqueza com uma aura hipertrofiada. O respeito pomposo a seu respeito é geral. A pintura, saída do limbo das artes mecânicas, vira vizinha da religião e da filosofia, paira nas alturas. Surge a figura do gênio, promovido por Kant na terceira crítica (a da faculdade do juízo). As acrobacias teóricas — como a que descreve a finalidade sem fim, *schema* teleológico sem fim determinado da arte, curiosa abstração do projeto em economia cujo fim aparente, o produto, não é o seu verdadeiro fim, o mais-valor — ladeiam monstrosinhos, como o tubo insoldável que recebe, de um lado, influxos divinos e do qual refluem, do outro, obras primas — isto é, os gênios, inconscientes por princípio. A racionalidade acentuada em sua função operacional se afasta da arte, deixando-a entregue à irracionalidade, que assume papéis diversos. Ora aparece como espontaneidade, ora como inspiração incontrolada, ou como talento, ousadia, transe, arrebatamento etc. A técnica, muito próxima ainda dos baixos da produção, perde seu status de espírito objetivo, vira receituário acadêmico, conta somente seu manejo aparatoso, o toque artístico, a sabedoria gestual, o estilo. Tudo para não reconhecer os pés de barro da arte, sua constituição em negação determinada pela sórdida produção, sua posição dependente de seu inverso. E, entretanto, só esse reconhecimento justificaria a arte: pareceria então como digna de seu conceito, afirmação da possibilidade do trabalho livre, autodeterminado, e protesto contra o que foi feito dele, *tripalium* (instrumento de tortura, origem da palavra trabalho). Mas é ainda escandaloso, vulgar, aceitar essas coisas na nossa sociedade de classes, sobretudo porque esse conceito implica a necessidade de expandi-lo a todos os trabalhos. Só assim a arte ultrapassaria seu ponto fraco: o de não poder (ainda) abandonar o momento em que parou, o da negação determinada. Seu outro, o trabalho heterônomo — cuja necessidade ou racionalidade operacional, se superadas, poderia voltar à produção artística sob a forma de necessidade da liberdade (a verdade da arte) — teria desaparecido. E a pintura, abandonando assim o privilégio da liberdade exclusiva, desceria do seu pedestal e das nuvens que a cegam, e voltaria a ser comunicação visual aperfeiçoada, ofício como outro qualquer. Mas chega de sonhar. Vamos pular para a segunda metade do século XIX, pedindo desculpas pela forma telegráfica desta exposição.

133 Na França, então líder das artes, o século XIX é o da passagem enroscada, ora convulsiva, ora arrependida, da era da aristocracia à da burguesia. Cem anos de vai e vem. O bom historiador teria que avançar aqui passo a passo. Sobretudo porque,

em vários autores, reação e mudança se misturam, alternam ou se anulam sem parar. Não sou bom historiador e salto lá na reta final, na crise da academia. Seu motivo foi tanto o ranço das receitas, a repetição dos achados, a etiqueta aborrecida, a monotonia das batalhas, alegorias, cantos e deuses do Olimpo, quanto a falta de vagas. A demanda oficial e as portas dos salões não são elásticas. A seleção é autoconservadora e abre poucas vagas. A maioria dos pintores começa a ficar de fora. Do outro lado, se os duques e bispos restantes nos seus palácios, mais as administrações imperiais nos salões de aparato, consomem as grandes telas unguidas pela academia, o novo público burguês quer outra coisa, quer quadrinhos para a sala de jantar ou de visita, menores, menos pomposos, menos eruditos. É a ele que os pintores sem vagas na academia vão servir. O protótipo dessa adaptação é o Impressionismo.

134 Como procede o Impressionismo? Começa por fazer quadros menores.⁶ O burguês paga de seu bolso, sabe negociar e paga, portanto, menos. Para vender menos caro, há que reduzir o tempo de produção, pintar rapidamente. Ressurge a *sprezzatura*, mas simplificada. Abandona a aura sofisticada, deixa de lado sua pretensão alusiva a refinamento erudito, se aproxima de simples marca de trabalho. Além do mais, o burguês trabalha, dirige usina ou banco, não tem tempo para ler Virgílio, estudar retórica, mergulhar no tratado de iconografia de Ripa.⁷ As camadas anagógicas não teriam mais intérpretes. É hora de pintar paisagens, cenas domésticas, naturezas mortas. Não é mais preciso gastar tempo com isso. A *sprezzatura*, acelerada e tosca, conduz a pinceladas francas, sem muita mistura de cores, deixadas ‘puras’, isto é, tais como saem dos tubos — de invenção oportuna e recente.⁸ A técnica rápida, aliás, é excelente para captar emoções fugidias, sensações passageiras, efeitos transitórios e impressões momentâneas. Agora também a constelação de fatores gera um estrutura prenhe.

135 Para completá-la, surge, ou melhor, passa para o primeiro plano, outro ator da história da arte: o *marchand*. Parece secundário, mas mudará tudo. Já existia antes, mas até então os pintores só punham no mercado o excedente, o que a encomenda oficial, aristocrática ou religiosa, não absorvera. Ou, por vezes, alguns nobres arruinados recorriam a eles para escoar suas coleções. Agora não: a quase totalidade da produção passa pelo *marchand*, por preços bem baixos, sem comparação com os que atingem hoje — ou com o dos acadêmicos

⁶ Visitem o museu D’Orsay, em Paris, dedicado à segunda metade do século XIX. Oitenta por cento do espaço é ocupado pelas amplas telas acadêmicas. No resto se acumulam as pequenas obras de Monet, Sisley, Pissarro, Van Gogh, Cézanne etc. — em igualdade de quantidade.

⁷ Cesare Ripa (1555–1622) foi um escritor dedicado ao estudo da arte e autor de *Iconologia ovvero descrizione dell’imagini universalí* (1593), um influente livro de emblemas utilizado como referência por muitos artistas da época.

⁸ Antes, as cores eram guardadas em saquinhos incômodos, impróprios para pintar em *plein air*.

contemporâneos. E começa a grande época do mercado e da concorrência, à qual voltarei depois.

136 Chegamos ao fim do século XIX, começo do XX. Lembrem o que dissemos ontem sobre esse momento. Segunda revolução industrial, evolução extraordinária das forças produtivas. Tecnicamente, é possível sair do tempo da escassez, atender às necessidades básicas de todos, ou, pelo menos, isso é um projeto realista. Avança a expectativa por um mundo melhor, novo, outro. As teorias revolucionárias, anarquistas e marxistas, circulam, agitam, instrumentam. Partidos de esquerda se constituem, o sindicalismo revolucionário se expande. Vários artistas, mais ou menos politizados, começam a se preparar para a nova era, em grupos ou isoladamente. Aparecem os ‘ismos’ de vanguarda: pós-impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo etc. O impressionismo, tendo reduzido o ofício à sua mais simples expressão, preparara o terreno: aproximara o trabalho artístico da sua base material, de seus meios elementares de produção. A partir dessa depuração, práticas e manifestos propõem um recomeço, a elaboração de linguagens objetivas, novas, a refundação dos princípios e dos objetivos da arte, sua abertura para todos. Note-se que há como que uma vontade difusa de sair da posição paralisante e corrosiva da negação determinada (do trabalho social degradado), de superá-la integrando o que a oposição deixou do outro lado da fronteira, sob forma degradada e instrumental: a razão (pelo menos em alguns ‘ismos’).⁹ Período magnífico o desses primitivos de outra era (a juntar com o que vimos em arquitetura). Vanguardas depois tornadas prematuras, mas plausíveis na hora.

137 Como já indicamos ontem, isso desaba em torno da Primeira Guerra Mundial. Começa a penosa trajetória da arte moderna. Desmontada a esperança, a arte volta ao seu status privilegiado, domínio reservado de raríssimo trabalho ‘livre’. Entretanto, nunca antes esse privilégio teve custo tão elevado, nunca a vida fenomenal da arte ameaçou tanto sua essência. É que a arte cai completamente nas tramas sem saída do mercado capitalista. Os *marchands* se multiplicam, a pintura vira mercadoria em tempo integral. Ia dizer: ‘como as outras’, mas não é verdade. Como é fruto de trabalho privilegiado e raro, é artigo de luxo — e tesouro. Os preços sobem, e tão rapidamente que, por exemplo, Picasso é proibido por seu galerista de vender pessoalmente, porque ele não seguia a valorização quase cotidiana de suas obras. Monet, que passara necessidades no período impressionista, por volta de 1920 vendia muito e por muito. Ora, o mecanismo do mercado de luxo tem regras precisas. O quadro-tesouro é uma mercadoria particular. Deve concentrar trabalho altamente qualificado e raro, não ter muita utilidade que convide ao uso desgastante, ser facilmente móvel, para, se for o caso,

⁹ Cf. ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985.

ser vendido. Como responde a pintura a cada uma dessas obrigações? Trabalho altamente qualificado: Hegel ensina que qualidade é somente diferença. Isso é verde porque não é vermelho, amarelo ou azul. Diferente é ser a negação do outro. Até então, a arte se concentrava em ser trabalho diferente do trabalho servil. Sem dúvida, havia diferenças entre artistas, mas subordinadas à força abrangente do patrimônio comum. Toda extravagância exagerada era punida pela exclusão (vejam o caso do velho Rembrandt e dos inícios da arte moderna). Agora, a diferença entre artistas é forçosamente ampliada, cada um procurando tiques, modos singulares de deformação, de diagramação, de pousar a tinta etc. Cada um tem que ser o que todos os outros não são. Se copiar ou ficar próximo de outro, é plagiador. Caso contrário, é original, valorizado, sem que a natureza da originalidade incomode muito. Altamente qualificado é igual a altamente diferente. Mas a diferença, por si só, não basta: tem também que ser rara. Como há muitos pintores, a raridade será administrada. *Marchands*, críticos, mídia, acordos comerciais, museus etc. selecionam alguns poucos eleitos para o Parnaso. A oferta deve ser escassa — ela sim, rara. A função primeira desses intermediários, ao contrário do que possa parecer, é produzir míngua no mercado — e não explicar, divulgar tudo o que é bom, mostrar o máximo possível. São coveiros da maioria, não selecionadores do melhor. Mas, atenção: com a hipertrofia da diferença, some a linguagem comum, o ofício, tudo o que poderia sustentar a comparação. O mediador substitui o faro ao julgamento, o tino comercial à análise (as escolas de arte, seguindo o exemplo, deixam pouco a pouco de ensinar as regras do ofício em decomposição; hoje só se ‘ensina’ criatividade, isto é, a diferença e a gestão de carreira). Quanto a pouco usar não há com o que se preocupar — não se toca no quadro pendurado. E a mobilidade requerida teve consequências longínquas, graves e cômicas. Desde o impressionismo, o quadro se desligou de seu contexto e, pouco a pouco, de qualquer finalidade próxima (fora ser mercadoria). A acrobacia de Kant se concretizou: o quadro deve se bastar. A autonomia do autor, antes declamada, desce à ‘autonomia’ do objeto — se é que isso tem sentido. Perseguido a almejada ‘autonomia’ da obra, retira-se dela tudo o que provém do mundo fora das molduras; tema, figura, ilusão espacial etc. A pintura se autocrítica até o masoquismo, na busca de um ‘em si’ totalmente isolado de toda contaminação exterior. Greenberg é o papa da reclusão, e a ‘autonomia’ afunda em autismo.¹⁰ Agora o cômico: como o quadro rompeu as amarras com o mundo, surge o especialista que as inventa — o cenógrafo de exposições, o curador das mostras. É um dos resultados da ‘autonomia’. Evidentemente, não foi sempre assim. Antes, boa parte da pintura não era ‘separável’: entrava num todo arquitetônico. Mas, mais importante, significava, enviava os temas e programas da cultura contemporânea, a coisa do mundo. Por

¹⁰ Clement Greenberg foi um influente crítico de arte estadunidense. Teve papel importante na promoção e divulgação do expressionismo abstrato e ficou famoso pela revelação de Jackson Pollock.

isso, também mantinha linguagem comum, indispensável para que haja comunicação (linguagem individual, como se prega hoje, é coisa de psicótico). As diferenças não se solapavam. Sem dúvida, a arte do século XX inaugurou outras pistas, mas que se perdem na Babel do mercado de luxo.

- 138 Foi assim até mais recentemente. A pop art deu o primeiro sinal de mais um salto. Aparentemente, reabriu a arte ao mundo. Voltam as imagens, as citações do universo da mídia, restos e objetos da cidade. Mas voltam à sua maneira, carregando no kitsch, na banalidade com prazer irônico. A lata de sopa Campbell vira ícone. A provocação de Duchamp escorrega em molecagem. Tudo bem, a arte não é incompatível com o riso. Só que guardou do período anterior o desprezo do sentido. Em entrevista que tive com Rauschenberg perguntei por isso. Resposta: “Isso só interessa meu psicanalista”. A porta se fechou novamente.
- 139 Pulando sobre muita coisa que mereceria atenção, chegamos a hoje. A razão é assustadora: o poder econômico tomou conta de todo o campo da arte. Enfiou suas características até seu centro. O desprezo crônico do capital financeiro pela produção — da qual, entretanto, depende integralmente — atingiu o fundamento mesmo da arte: o trabalho livre. O trabalho, a meu ver único caminho do conceito rumo à ideia, rastro do espírito objetivo, num tempo de desemprego estrutural, tornou-se figura patética: não somente continua se degradando, mas, rarefeito, tornou-se angustiante por poder faltar a todo o momento. Seu conceito nobre, uma das duas raízes de nossa humanização, a outra sendo a linguagem, de que a arte já se despediu, se avacalhou em inseguro e magro ganha pão. Mesmo a esquerda radical o vê com desconfiança e menosprezo.¹¹ Falar ainda hoje de arte como trabalho livre cheira a anacronismo. Mas, sem seu núcleo específico ou meta identificável, a arte perde seus bordos e copia comportamentos típicos da era do capital financeiro, sempre pronto a se metamorfosear passageiramente em tudo o que possa gerar maiores taxas de lucro. O artista hoje é polimorfo, descontínuo, utiliza qualquer utensílio, ofício ou especialidade para o ‘projeto’ do momento, frequentemente usando força de trabalho de outros. As mensagens ‘politicamente corretas’ grudadas como legenda em suas alegorias, simulacro de conteúdo, não conseguem esconder a única vocação da obra hoje: surpreender (ser diferente) para forçar passagem para o Parnaso dos eleitos. O tal do trabalho livre que se dane. Enquanto isso, os megafinancistas abrem megafundações nas quais os megacuradores selecionam os já selecionados, cujas peças, se possível, únicas e de megapreço, compõem o seu (do megacurador) ‘conceito’, ofertado ao público mobilizado pela mídia para bater novos recordes de frequência. E o outro, o

¹¹ Como exemplo, podemos citar o grupo Krisis; cf. GRUPO KRISIS., *Manifesto contra o trabalho*, [1999] 2003.

trabalhador de baixo, o outro polo da oposição, onde foi parar? Sumiu. Desde que partimos de 1920, não falamos mais dele. Por quê?

140 Vamos voltar e resumir (ainda mais!) a linha de força do que foi dito — que, repito, não tem pretensão nenhuma de ser única nem completa.

141 1. O artista se afasta do artesão, com o qual se relaciona, a partir daí, como negação determinada. Continuando ainda próximo dele, entretanto, utiliza estratégias diferenciadoras que se aplicam aos meios de produção comuns a ambos.

142 a) virtuosismo no uso desses meios

143 b) apagamento dos meios usados

144 c) *sprezzatura*, uso cortesão dos meios

145 2. A separação se estabiliza (século XVI–XVIII). As três estratégias são apuradas, codificadas pelas academias: especificam o ofício, formam o material próprio da arte. A lenta descida do artesão, agora trabalhador manufatureiro, diminui a angústia de confusão entre ele e o artista. A oposição se torna mais profunda: além dos meios, o modo de trabalhar os diferencia (ordens heterônomas contra a livre criação *in loco*).

146 3. A separação se distingue tanto que parece se diluir. O trabalhador industrial, atomizado, sem meios de luta comum, perde valor de referência opositiva. A arte, meio solta, dá viravoltas em torno de si, cria oposições internas (neoclássico versus romântico).

147 4. No fim do século XIX, começo do século XX, surgem agitações causadas primeiro pela definitiva hegemonia burguesa (crise da academia, impressionismo), mas, logo, aumentadas com a eclosão da segunda revolução industrial, o que abre a possibilidade de outra sociedade. Os movimentos operários e de esquerda se amplificam. A arte parece finalmente poder sair de sua posição de negação determinada e corresponder a seu conceito, trabalho efetivamente livre, porque todos poderiam tê-lo, desaparecida a oposição entre arte de trabalho social.

148 5. Outra crise por volta da Primeira Grande Guerra. Recuo acentuado. O salto vislumbrado cai por terra e a arte deixa-se engolir pelo mercado do capital: fim da autonomia postulada, do 'livre'; queda no aleatório diferenciador. A diferença entre artista e trabalhador se transforma: agora se assenta na oposição entre trabalho aleatório e trabalho submisso. Abdicação sindical e enquadramento da esquerda: o tema de luta não é mais trabalho livre, mas salário e desenvolvimento das forças produtivas. O conceito da arte — trabalho livre — entra em coma. É substituído por trabalho diferente, determinado pelo mercado. À diferença vertical soma-se a

horizontal, hipostasiada. Em reação, começa a autofagia da arte que, no lugar da autonomia do produtor, passa a buscar a autonomia do produto, seguindo, sem suspeitar, o movimento de fetichização da mercadoria na qual mergulhou.

Duchamp, em reação oposta, transpõe a liberdade enferma do artista em arbitrariedade e manda o trabalho às favas, junto com a terebintina. Nova versão do slogan de Leonardo: arte é *cosa mentale*. A arte ‘conceitual’ prolonga a rejeição do trabalho.

- 149 6. Após vários preparativos (impossíveis de detalhar aqui, mas que compreendem a ironia pop, a ascese elitista do minimalismo, o descaramento da *bad painting*, o idiota do hiper-realismo, a farra chata dos *happenings* etc.), a arte se entregou totalmente ao capital financeiro. Há tempo era possível pressentir que a arte abandonaria, junto com o adjetivo ‘livre’, o substantivo trabalho. Para o capital financeiro todo trabalho cheira mal, ou seja, tem que ser massacrado. Vive dele em qualquer área, mesmo as mais desmaterializadas, mas a condição de que possa sugá-lo até o fim, apodrecê-lo, infectou tanto seu sangue que tem horror a ele. Só o exhibe para jogá-lo fora, mostrando que o possui de sobra — e o despreza. Essa é sua *sprezzatura* cafona. As cabeças de animais empalhados sobre a lareira, emblemas do gasto suntuário e da violência predatória da aristocracia, são substituídas pelos aristocratas das finanças por carcaças ocas do que era trabalho ‘livre’, caçadas no mercado dourado reservado aos maiores, conspicuamente expostos como troféus de vitória. Os artistas eleitos não são bobos, deixam de trabalhar (com as próprias mãos) para não ofender as narinas dos nobres mecenas. Fazem instalar, reproduzir em bem grande, aranhas, bolhas, cãezinhos floridos, placas metálicas inclinadas, pendurar cavalos empalhados, construir aquários gigantescos para pedaços de vaca em formol — e, quando ainda ‘pintam’, fazem pintar lisinho, por outros. Ou então escondem a mão atrás de vídeos, filmes, *ready mades*, apropriações... A oposição trabalho artístico/ trabalho servil foi substituída por outra, menos comprometedora, direção/ trabalho servil, difícil de não identificar, considerando o valor dessas peças, com capital/ trabalho. Só que as taxas de lucro deixam até mesmo o financista de boca aberta. Assim como a pintura clássica fornecia às elites a imagem de seu ‘eu ideal’, a arte de hoje fornece aos senhores do capital seu ‘Ideal do eu’, com ‘I’ maiúsculo nos gráficos de Lacan. É perfeita nesse papel: às taxas exorbitantes de lucro provenientes da exploração econômica (os executantes são trabalhadores como os outros) associa a maior prova de rancor possível contra o mundo do trabalho — o que faz fazer. Afirma bem alto que não tem outro sentido senão o de, ostensivamente, não ter sentido. Na prisão, isso é punição.

- 150 Tal é a fase atual da relação da arte com o trabalho, ainda e sempre essencial. Para os que ainda se lembram do conceito da arte — trabalho livre — só resta uma portinha, ultra estreita e marginal: voltar ao que ela quase foi na virada do

século xx, um de seus mais promissores momentos. Lembrem: ela quase superou sua oposição ilhada na negação determinada, quase pôde integrar a razão, ilhada também no seu oposto sob a forma de razão instrumental. Só que não há como crer que seríamos os primitivos de alguma aurora próxima. Então, em vez de ensaiar os primeiros passos de uma nova linguagem que de qualquer modo não poderíamos antecipar, percorramos o terreno de nosso ofício, do começo até hoje, tentando isolar, preservar, compreender as tênues aparições da razão na arte, da necessidade casada com a liberdade. Talvez dê para salvar alguma coisa, esperando que sirva mais tarde.

151 É o que busco fazer.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* [*Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*]. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, [1947] 1985.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina* [*Theory and Design in the First Machine Age*]. Trad. Ana Maria Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, [1960] 1975.
- BLOCH, Ernst. *Thomas Müntzer, teólogo da revolução* [*Thomas Münzer als Theologe der Revolution*]. Trad. Vamireh Chacon; Celeste Alda Galeão. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, [1921] 1973.
- BRON, Jean. *Histoire du Mouvement ouvrier français*. Tome 2: La contestation du capitalisme par les travailleurs organisés. 1884–1950. Paris: Éditions Ouvrières, [1968] 1970.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão* [*Il cortegiano*]. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, [1528] 1997.
- EPRON, Jean-Pierre. *L'architecture et la règle: essai d'une théorie des doctrines architecturales*. Bruxelles: Mardaga, [1981] 1998.
- FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho [1976]. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 105–200.
- FERRO, Sérgio. Concrete as Weapon [Concreto como arma]. Trans. Alice Fiuza; Silke Kapp. *Harvard Design Magazine*, n. 46, 2018, pp. 8–33 (original version unpublished).
- FERRO, Sérgio. *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*. São Paulo: Martins Fontes, [1998] 2016.
- FERRO, Sérgio. O concreto como arma. *Projeto*, n. 111, 1988, pp. 128–129.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência* [*Wissenschaft der Logik: 2. Die Lehre vom Wesen*]. Trad. Christian G. Iber; Frederico Orsini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, [1813] 2017.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Propedêutica filosófica* [*Philosophische Propädeutik*]. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, [1808–1811] 2018.

GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho [Manifest gegen die Arbeit]*. Trad. Heinz Heiden Mann; Claudio Roberto Duarte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil [1999] 2003.

LE CORBUSIER [Charles-Édouard Jeanneret]. *Por uma arquitetura [Vers une architecture]*. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, [1923] 2002.

MARX, Karl. *Miséria da filosofia [Misère de la philosophie]*. Trad. J. C. Morel. São Paulo: Editora Ícone, [1847] 2004.

POTIE, Philippe. *Philibert de l'Orme: figures de la pensée constructive*. Marseille: Parenthèses, 1996.

RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tournai (Belgique): Casterman, 1971.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas [Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori]*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, [1550] 2011.

KROPOTKIN, Peter. A moradia [Le logement, 1892]. Trad. Cibele Saliba Risek. *Risco*, v. 2, n. 3, 2006, pp. 105–109.