

A HISTÓRIA DA ARQUITETURA
VISTA DO CANTEIRO
TRÊS AULAS DE SÉRGIO FERRO

**A HISTÓRIA DA ARQUITETURA
VISTA DO CANTEIRO
TRÊS AULAS DE SÉRGIO FERRO**

ORGANIZAÇÃO E POSFÁCIO FELIPE CONTIER
APRESENTAÇÃO JOSÉ EDUARDO LEFÉVRE E JOSÉ PEDRO COSTA

GFAU
2010

Salvador, 2 de fevereiro de 2010

Sinto-me honrado em saber que o texto que reúne palestras e debates efetuados na FAU Maranhão será editado por vocês do GFAUUSP.

Não é a primeira vez.

Ainda durante a ditadura lançaram clandestinamente “A casa popular”, origem de “O canteiro e o desenho”, depois publicaram uma conferência que fiz quando retornei à FAUUSP a convite de vocês, e a revista Caramelo também apresentou artigos ou entrevistas minhas. Sinto-me em casa.

O interesse que demonstram por minhas ideias pouco conformistas me conforta e estimula.

Obrigado e um abraço coletivo.

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized, cursive 'P' followed by the name 'Freire' in a similar cursive script. The signature is positioned above a long horizontal line that extends across the width of the text.

9	Apresentação José Eduardo de Assis Lefèvre e José Pedro de Oliveira Costa
13	De Estrasburgo à Paris
31	De Paris à Dubai
59	O caso da arte
77	Posfácio Felipe Contier
109	Biografia
115	Bibliografia

APRESENTAÇÃO

JOSÉ EDUARDO DE ASSIS LEFÉVRE
E JOSÉ PEDRO DE OLIVEIRA COSTA

Esta publicação é o resultado de uma série de aulas ministradas pelo professor Sérgio Ferro, no mês de abril de 2004, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAUUSP, em um evento promovido por iniciativa do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto desta Faculdade juntamente com a seção paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil. Tivemos o privilégio de organizá-lo, divulgando-o através de convites feitos boca a boca, por anúncios durante nossas aulas, folhetos xerocados e colocados nas paredes dos dois prédios desta Faculdade e também repassando essa informação ao Grêmio dos alunos desta FAUUSP.

O interesse despertado foi enorme e essas aulas, que foram ministradas no salão dos espelhos do nosso prédio da Rua Maranhão, receberam um afluxo, tanto de alunos quanto de professores, muito maior do que o esperado. Tivemos de abrir as portas desse salão, as voltadas para o grande hall desse belo edifício e as que dão para o corredor que o ladeia, improvisar cadeiras e mesmo assim muitos sentaram no chão ou tiveram de ficar de pé. Terminadas as exposições era grande o número de perguntas, o interesse por tudo que foi exposto e ainda por outras questões nas quais o professor Sérgio Ferro é também especialista. Não é de se estranhar que fosse assim, uma vez que durante o tempo em que trabalhou em nosso Departamento as aulas do professor Ferro sempre estiveram entre as mais concorridas e apreciadas pelos alunos.

Professor por vocação, Sérgio Ferro somente deixou de mi-

nistrar aulas nesta escola quando foi preso durante a ditadura militar, em dezembro de 1970, juntamente com o professor Rodrigo Brotero Lefèvre, já falecido, com o qual trabalhou em muitos projetos. Depois de cumprir pena decidiu transferir-se com sua família para a França onde foi professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Grenoble até aposentar-se no ano de 2003. Além de ter construído uma sólida reputação como arquiteto e professor, dedicou-se de forma assídua a uma profícua carreira de artista plástico tanto em São Paulo como em Paris e depois Grignan, onde hoje mora. E também publicou uma série de textos sobre arquitetura de grande interesse, entre eles o livro *O canteiro e o desenho*, hoje um clássico.

A abordagem feita por Sérgio Ferro da história da arquitetura a partir do canteiro parte da inserção da arquitetura no campo da construção em sentido amplo, que se insere por sua vez no campo da economia política. Este ângulo de visão permite identificar condicionantes impostos à arquitetura para atender interesses situados fora do campo da arquitetura que não são usualmente reconhecidos, principalmente pelo fato de não serem muitas vezes explícitos, nem conscientes. Ao ressaltar a relação da arquitetura com a acumulação de capital e com a extração de mais-valia do trabalho artesanal ou manufatureiro, Sérgio aponta que o papel do projeto e dos projetistas assume uma face distinta daquela assumida pelos meios profissionais e acadêmicos, mesmo nas instâncias em que prevalece a consciência social da ação do arquiteto. Esta visão levou, no caso de Sérgio, ao afastamento do exercício ativo da profissão, por uma questão de coerência. Tal não ocorreu, no entanto, com seu grande amigo e colega Rodrigo Lefèvre, com quem compartilhava as mesmas experiências e visão de mundo e que faleceu, lamentavelmente, em pleno exercício da atividade profissional, com a firme crença na dignidade dessa atuação. Ao se afastar do exercício ativo da arquitetura Sérgio aproximou-se mais da pintura, atividade permanente de seu outro companheiro de trabalho e amigo primordial, o também arquiteto Flávio Império que além de pintor desenvolveu importantíssimos trabalhos como cenógrafo.

Sérgio, nestas aulas, percorre diferentes momentos da história da arquitetura e da pintura com precisão e firmeza cirúrgica, identificando relações, conectando eventos e posturas, sempre chamando a atenção para a relação entre trabalho e ideias, entre o fazer e o pensar. Acompanhar sua exposição é instigante e emocionante. A leitura do texto correspondente às suas aulas permitirá ampliar o âmbito das discussões sobre a história da arquitetura e da pintura.

Tivemos também, nesta edição, a felicidade de contar com a colaboração inestimável de nosso ex-aluno, o arquiteto Felipe Contier, que se especializou na análise da obra de Sérgio Ferro e que tomou a liderança para a realização desta publicação. É dele o interessante e importante texto do posfácio que complementa e detalha muitas das informações constantes destas aulas.

DE ESTRASBURGO À PARIS

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.¹

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.

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-valia 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



[1] Observação: 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 na renascença, um sobre a Porta Pia de Michelangelo, dois sobre Palladio e um livro sobre a Capela Médici em Florença. Os participantes do laboratório Dessin/Chantier produziram alguns trabalhos importantes, dentre os quais destaco o *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 um resumo, pode ser encontrada no meu livro *Arquitetura e trabalho livre* (São Paulo, Cosac Naify, 2006).

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 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 gigantescas de mais-valia 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.

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 enquanto estudantes. Era esta 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*² 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

[2] FERRO, Sérgio. "O canteiro e o desenho", In: *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit. Publicado originalmente em duas partes: "A Forma da Arquitetura e o Desenho da Mercadoria", In: revista *Almanaque*, n. 2, 1976 e "II – O Desenho", In: revista *Almanaque*, n. 3, 1977.

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.

Basta como lembrete teórico/pessoal. Esta é a base de nossa pesquisa em história. Fomos inquirir como, em diferentes épocas, se manifestou esta contradição. 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 em baixo. Uma história da arquitetura vista do canteiro.

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 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.

A construção então era conduzida sob a forma da cooperação simples: as catedrais, a cada ano, empregavam grupos constituídos de 30 ou 40 artesãos – quase todos aptos a qualquer serviço – que conduziam a construção a partir de esquemas primários. Todos conheciam as regras do *métier*, 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

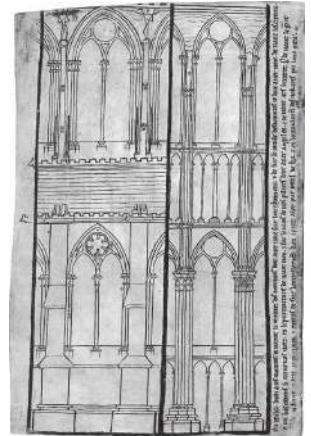


fig 1 Villard de Honnecourt. *Catedral de Rheims*, 1230. Paris, Biblioteca Nacional.



fig 2 Camille Corot. *A catedral de Chartres*, 1830; tela 0,65 x 0,50 m. Paris, Louvre.

[3] Há poucas fontes históricas seguras sobre Erwin de Steinbach, mas é considerado pela tradição como o principal “arquiteto” da catedral de Strasbourg. Uma inscrição hoje desaparecida, mas documentada, diz claramente: “anno domini MCCLXXVII in die beati urbanei hoc gloriosum opus inchoavit magister Erwin de Steinbac”. 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.

[4] 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.

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.

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 Erwin³ é um dos mais conhecidos. Não é um membro do canteiro. Ele se isola, concebe sozinho, toma ares superiores. Comunica-se com o canteiro através de um *parleur*, de um “falador” que transmite o decidido e o desenhado aos trabalhadores. Como os mediadores tendem a tomar o poder, alguns *parleurs* passam a desenhar. É conhecida uma linhagem de protoarquitetos conhecidos como *Parleurs*. Ainda hoje podemos ver na sede do canteiro de obras da catedral de Estrasburgo um desenho enorme aplicado quase a risca.

Isto muda a organização e a responsabilidade do canteiro. Em vez de seguir decisões descontínuas e quase independentes umas das outras (mas autônomas), o canteiro passa a ser orientado por uma ordem mais global, por uma visão de conjunto que o desenho e a maquete separados possibilitam⁴. 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, pré-determinada. Esta 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 catedraizinhas que repetem a grande em miniatura. Tudo pequenininho, fino, delegado. Por isto a catedral de Estrasburgo mantém seu canteiro aberto até hoje, isso é, há oito séculos⁵.

Desde que o desenho se isola do canteiro, desde que o compassinho substitui o compassão, surge o protoarquitecto. Sintomaticamente todos os textos de história da arquitectura 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 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 *métiers* diversos. Some o trabalhador da pedra que ora erguia uma parede, ora esculpia um capitel. Agora há pedreiro de um lado, escultor de outro.

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 protoarquitectos. 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 *savoir* 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 submeteu ao poder de um “mestre” que se separou do resto do corpo produtivo, o que automaticamente o desqualificava. 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.



fig 3 Catedral de Estrasburgo, 1176-1439.

[5] Aliás, fui sócio contribuidor deste 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 destas colunetas alongadíssimas tiveram que ser sustentadas por pequenas barras de ferro que, escondidas de nossa vista, servem de muletas. E outra vez, o frio e o calor, provocam dilatações ou contrações diferentes nos dois materiais e mais rupturas. Assim, a cada ano é preciso refazer estas peças, sabendo que, no ano seguinte, será preciso recomeçar.



fig 4 Cúpula da Basílica de Santa Maria del Fiori. Projeto de Filippo Brunelleschi, Florença, 1419-36.

A primeira grande experiência do capitalismo produtivo foi feita na fabricação de tecidos. Nos Países Baixos e na Itália, até então, os tecidos eram produzidos em casa, em pequenos ateliês, em cooperação simples. A partir do século XIV se desenvolveu lentamente uma 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 a mais-valia (absoluta): pagar o salário mais reduzido possível e aumentar a jornada de trabalho. A fortuna dos Médici, 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.

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 Ciompi⁶. 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, os donos das manufaturas. Para comemorar a vitória, encomendaram à Brunelleschi a construção da cúpula de Santa Maria del Fiori (de modo semelhante, a Basílica do Sacré Coeur de Paris, um monstrego 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 da mais-valia absoluta e relativa. Mais-valia absoluta é fazer esticar ao máximo a parte do trabalho diário que não se destina a pagar o salário do operário. Mais-valia relativa é adensar, acelerar ao máximo o trabalho de cada dia. Vasari⁷ 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 a mais-valia absoluta). Por outro lado, percebendo que os operários

[6] Ciompi é o sobrenome de uma das famílias que lideraram a revolta.

[7] Giorgio Vasari foi o primeiro grande historiador do renascimento. Sua obra *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Berger-Levrault, 1985, 8 vols.) 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.

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 de mais-valia relativa). Mas não parou por aí: escondia seus desenhos e maquetes até mesmo de Ghiberti⁸, que dirigiu por um momento o canteiro. 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.

Assim, desde o tempo do nosso santo padroeiro (quase todas as histórias da arquitetura citam Brunelleschi como o primeiro protótipo de 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 construído as mais belas catedrais do primeiro gótico sem arquitetos. Para consolidar o poder do projeto, era necessário sair deste impasse. Daí decorre a última cartada do nosso patrono: mudar a plástica, adotar o clássico.

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.

Os aspirantes a tomadas de poder sabem que, entre outras iniciativas, é preciso mudar as regras do jogo e cobrir as regras anteriores de opróbrio. 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 isto era inadmissível. Era preciso domar, dominar estes 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,

[8] 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 curto período.

desconhecida pelo canteiro. Para escolher o novo código, nada mais simples do que adotar o mais próximo, o das ruínas romanas, espalhadas por toda 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.

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.

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 esta 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, esta massa toma desnecessariamente a forma de uma construção com pilastras, arquitraves, etc. – do mesmo modo, poderia assumir qualquer outra forma que mantivesse a mesma massa. Podemos ver esta 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 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.

Dois exemplos. Michelangelo gostava de utilizar absurdos técnicos. Na capela Médici⁹, por exemplo, desenhou pilastras, arquivadas e capitéis sobrepostos a uma parede em *stucco* que esconde uma maçaroca construtiva de péssima qualidade. 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 arquivada enorme é tecnicamente impossível em pedra. A que podemos ver no local é de mentirinha, por dentro corre uma corrente em ferro.

Em quase toda 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*¹⁰, 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. 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



fig 5 Michelangelo Buonarroti. Capela Médici, 1520-34.

[9] FERRO, Sérgio. *Michel-Ange, architecte et sculpteur de la chapelle Medicis*. Lyon, Plan Fixe Édition, 1998.

[10] Ver os trabalhos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *La science de la logique* (Vrin, 1970) e *Propédeutique philosophique* (Minuit, 1963).

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.

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.). Isto correspondeu em arquitetura ao período do *stucco* branco que fazia desaparecer a construção e 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 (séc. XVI), “O cortesão”.¹¹

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 *sprezzatura* mostrava uma superioridade quase nobre, a hegemonia da ideia sobre a realização, as incoerências do desenho de arquitetura, assinalavam sua elevação a procura de formas ainda mais profundas que as do protótipo clássico (o qual, aliás, nunca foi achado, nem no confuso Vitruvius, 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 pre-

[11] Neste livro, Baldassare Castiglione descreve o comportamento ideal do cortesão: deve ser o inverso do comportamento do homem comum. A *sprezzatura* (“desprezamento”) é sua característica geral. O cortesão deve ter um ar enfático – pois, em princípio, já nasceu conhecendo e sabendo aplicar todas as regras sociais típicas da elite. Por isto 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 algum há que caprichar demais, pois isto demonstraria trabalho de aquisição. O bom cortesão tem horror ao trabalho – e é preciso escamoteá-lo. Se aparecer, tem que aparecer como simples ocupação para preencher o ócio.

servar 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 que o abafa apareça.

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.¹²

Ao lado das grandes obras, entretanto, de modo mais discreto, outra arquitetura se desenvolveu para a produção de residências, lojas, oficinas. Nestes casos, o destinatário destas 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 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, este 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

[12] 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 em baixo: “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.



fig 6 Panteão de Paris. Projeto de Jacques-Germain Soufflot, 1758-1790.



fig 7 Detalhe dos blocos.

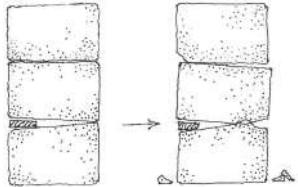


fig 8 Esquema construtivo.

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.

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 da mais-valia relativa – que foi projetado o Panteão de Paris, um testemunho brilhante desta 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. 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 no outro, 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. Isto não era uma novidade, o classicismo está cheio de coisas semelhantes. Ainda no meio do século XIX, Viollet-le-Duc protestou contra esta 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 isto 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.

O que importa notar é que os arquitetos marcados pelo iluminismo – Soufflot 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 construção real + máscara. Entretanto, esquecendo por um momento a limitação destas “ciências”, a racionalização foi somente teórica, de 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 penar sob o desenho.

PERGUNTAS

[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.

[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 este: 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 este tema na próxima aula.

[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?

[SÉRGIO FERRO] Uma bela publicação oriunda do laboratório Des-sin/Chantier é a de Philippe Potié sobre Philibert de L'Orme¹³. 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-la e a intenção. Num dado momento histórico, há regras aceitas como as melhores para cada um destes componentes. A boa obra reunirá os três componentes respeitando tais regras. A decoração, no bom sentido, seria a didatização de tal procedimento.

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 Lorenzo, em Florença, a sacristia *vecchia*, é um bom exemplo disto. 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 enquanto tal aparecer na arquitetura, começa a ser revelado pela escultura. É o que podemos ver na sacristia *nuova*, também em São Lorenzo. 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.

O que considero a boa decoração é, portanto, isto: a expansão, além do necessário, do gesto técnico pelo qual a obra se torna não somente didática – mas exprime também a alegria, a sa-

[13] POTIÉ, Philippe. *Philibert de L'Orme*. Marselha, Editions Parenthèses, 1996.

tisfação com o trabalho correto, bem feito. Isto 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.

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 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 “O ornamento é um crime”, Adolf Loos: decorativas no mau sentido, pois estas formas rigorosas e esta uniformidade branca escondem uma realidade construtiva outra, da qual estas formas são a negação e a unidade branca uma falsa imagem.

[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.

[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 Vitor Hugo, é ainda um livro para iletrados. Tudo isto 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 esta 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 figu-

rar 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.

[JOSÉ PEDRO COSTA] Mudando um pouco o tema, você foi professor aqui na FAUUSP 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?

[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, Paulinho 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.

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.

Quando cheguei na França, logo após 1968, o clima contestatório favoreceu muitas experiências práticas – todas elas, entretanto, de tipo marginal: palafitas, *domus*, etc. Este 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. Isto, aliás, é função da pobreza da arquitetura francesa. Só a idiotice de nossos

políticos explica chamar o Nouvel ou o Portzamparc para projetar aqui. Perto do Paulinho ou do Lelé, são lastimáveis. Caberia um estudo para saber o porquê – minha hipótese é que isto decorra da predominância da manufatura serial entre nós.

[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?

[SÉRGIO FERRO] O 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.

As relações entre história e prática são complexas e há que considerá-la 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”. Isto é mais patente na Europa, mas nem por isto 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.

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 de produção relativas à arquitetura? Com isto 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.

Há ainda um terceiro tipo de história a considerar, a história imediata da obra. Os artistas sabem disto: é o momento da gestação, da produção que conta. É neste momento em que outra lógica, a do trabalho livre, muito diferente de nossa lógica linear e isotópi-

ca, 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 Gehry, Libeskind e cia., conta somente a movimentação da mão que projeta, do suposto ato criador. Isto 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 À DUBAI

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.

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. Salienta-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 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 estes impera-

tivos. Aliás, a maior parte das intervenções tecnológicas na construção provém até hoje destas áreas (atualmente as extravagâncias das grandes obras simbólicas também têm forçado alguma inovação técnica). É evidente que este 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.

Os arquitetos, entretanto, continuaram a ter sua antiga função econômica: ajudar a recolher massas importantes de mais-valia. 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, sede de empresas, residências burguesas, etc., obras que requerem não somente habilidade gráfica e conhecimento dos estilos, mas uma boa dose de irracionalidade que serve à ostentação e, sobretudo, ao aumento da quota do Cv. Com isso, estas 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 do mercado de arte tomar o mesmo caminho, o mercado de bens imóveis impõe à arquitetura a busca do diferente. Assim que a Primeira Revolução Industrial generaliza 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 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.

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 deveria ser garantida 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 *savoir faire*, 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. Esta situação abafante do operariado explica em parte sua participação intensa nas revoluções de 1830, 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 neste contexto. A industrialização transforma a submissão formal do trabalhador manufatureiro (o *savoir faire* 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.

Dois 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 1870. 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 museu d'Orsay, em Paris, é uma alusão aberta a estes ateliês operários. Esta reivindicação retorna em 1870, no curto intervalo da Comuna. Insisto neste detalhe para lembrar que as metas



fig 9 Comuna de Paris. Barricada em frente a La Madeleine, 1870.



fig 10 Restaurante Le train bleu. Gare de Lyon, Paris.



fig 11 Cais da Gare de Lyon, Paris, 1855.

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.

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: Haussman, Viollet-le-Duc, Ruskin, Morris, o *art nouveau*, etc.

É costume caricaturar este 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*¹⁴. 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 racionalidade técnica que requer outra arquitetura que não seja a do “bolo de noiva”.

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 destes. Nosso caro amigo Epron¹⁵, excelente historiador deste período, lamentavelmente esquecido, foi o primeiro a reagir contra a interpretação negativa do ecletismo e demonstrou em seus precisos estudos o avanço considerável destes arquitetos sobre os outros do *fin de siècle*. 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 este ou aquele estilo ou época. Isso evidentemente irritou os historiadores posteriores, amantes das evoluções line-

[14] O *Prix de Rome* foi criado em 1663 durante o reinado de Luis XIV, com o intuito de premiar os mais promissores artistas com uma bolsa de estudos em Roma. Originalmente o prêmio era concedido pela Academia Real de Pintura e Escultura e, a partir de 1720, também pela Academia Real de Arquitetura. [N.E.]

[15] EPRON, Jean-Pierre. *L'architecture et la règle*. Mardaga, 1998. [N.E.]

ares. Este 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 pela renascença: as viradas de fundo do capital enterram no inferno o que as precede.

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 desta transformação, como na indústria, é o aumento da mais-valia relativa, obtida 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 *savoir faire* construtivo – apesar do aumento da divisão do trabalho e o reforço da direção de canteiros. Esta 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 (1870) 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 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.

Os trabalhadores da construção participavam ativamente deste 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 *savoir faire* 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 *métier*, favoreciam a solidariedade. E, para piorar ainda mais a vida dos patrões, suas frequentes greves secavam a fonte das mais generosas massas de mais-valia que nutriam o conjunto da produção. Para o capital, a hora era grave.

Foi quase sem premeditação que o capital empregado na construção encontrou uma saída, na verdade esboçada há algum tempo. Michel Ragon nota, sem dar muita importância:

É interessante lembrar que a estrutura em ferro nasceu como consequência de uma greve de carpinteiros, em 1840. Como esta greve durava há muito tempo paralisando os trabalhos de construção, as empresas do Crezot tiveram a ideia de fabricar em série vigotas de ferro. Se este 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 “quebradoras de greve”.¹⁶

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).

Os ganhos para o capital provocados por esta 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 isto o recurso ao ferro foi limitado às construções ligadas ao capital constatare 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

[16] RAGON, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. 3 vols, Casterman, 1986, vol.1, p. 213.

disfarçado: pedra fictícia em concreto, pilares clássicos em ferro fundido, etc.

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 produção¹⁷. O concreto não provocou rapidamente um *savoir faire* que se acumulasse, uma tradição de *métier* 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 deste 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 exigem cálculos, estudos estruturais, detalhes técnicos precisos, dosagens justas. 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 *savoir faire* destes cede o lugar ao saber daqueles. Um quiasmo de arma: o *savoir faire* declina no canteiro provocando desqualificação; o saber cresce, causando mais poder para a prescrição. Este basculamento reforça a mais-valia relativa, o que vem de encontro com os interesses do capital diante das pressões crescentes pela redução da jornada de trabalho – isto é, contra a mais-valia absoluta.

Pouco a pouco a madeira e a pedra desertaram o canteiro, até sua tácita proscrição pelo primeiro modernismo. Pedreiros e carpinteiros, estes agitadores intratáveis, não serão mais o eixo dos canteiros. Isto, aliás, mais a 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: excedentes no *métier*, e anarquistas. O movimento operário brasileiro deve muito a eles.

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 *savoir faire* tradicional é então largamente ultrapassado pela eficácia das máquinas operacionais. As consequências são profundas: desqualificação operária (o *savoir faire* não conta mais), diminuição do preço dos produtos (portanto do custo da força de trabalho, dos salários), aumento da mais-valia relativa (portanto da



fig 12 Torre Eiffel. Projeto de Gustave Eiffel, Paris, 1889.

[17] FERRO, Sérgio. "O concreto como arma". In: revista *Projeto*, n. 111, jun., 1988.



fig 13 Palácio de Cristal. Projeto de Joseph Paxton, Londres, 1851.

taxa de mais-valia), 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 XX, o taylorismo e o fordismo prosseguindo as tendências latentes destas mudanças, transformaram a organização do trabalho, reforçando a prescrição, e reduzindo o trabalhador a executante oligofrenizado.

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, tecnicamente viável, como prova 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-valia fresca. A construção, portanto, se encontrava num impasse: sendo impossível para ela submeter realmente o trabalho através da mecanização, a submissão continuará formal, exterior; mas era igualmente impossível e perigoso continuar a depender do *savoir faire* do trabalhador¹⁸. Foi sob a pressão crescente do movimento operário do fim do século XIX que tudo acelerou. Desde o começo do século, os setores mais avançados da construção apostaram em um maior rigor prescritivo: o projeto, nestes 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 *savoir faire* 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, na Alemanha predominou o ferro) parecem se condensar numa atitude voluntária. Rapidamente, as várias vantagens dos materiais “amarelos”¹⁹ se articularam. “É a partir deste momento, isto é, por volta de 1900, que a aventura do concreto começa realmente”, afirma ainda M. Ragon²⁰. Ou seja, no momento mesmo em que o sindicalismo revolucionário foi mais ofensivo²¹. Em todo canto como simples substituto (Coignet, Hennebique), ou como fonte de novas formas (Baudot, Perret, T. Garnier), o concreto começou a se impor.

Com a mediação do ferro e do concreto, mesmo sem maqui-

[18] Segundo Marx, “desde 1825, quase 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.” Ver: MARX, Karl. *Miséria da filosofia*. Ícone Editora, 2004, p. 159-160.

[19] Quebradores de greve, na gíria francesa.

[20] RAGON, Michel. Op.Cit., p. 248.

[21] Ver BRON, Jean. *Histoire du mouvement ouvrier français*. Buols, Ed. Ouvrières, 1970, vol.2, p.112-137.

nário performante, obteve-se resultados, se não iguais, pelo menos próximos à submissão real do trabalho industrial. Isto decorreu da conjunção de dois fatores: por um lado não havia um *savoir faire* acumulado que pudesse ancorar a resistência operária na produção; por outro, estes 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, em baixo (submissão aumentada e baixa salarial). E, por todo lado, aumento da mais-valia relativa.

Note-se que a esperança por uma revolução próxima não era tão utópica assim. Pela primeira vez na história se consolidou o pressentimento, senão a certeza, de que, com o avanço já obtido das forças de produção seria possível produzir o suficiente para responder as 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 da 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 uma outra história da arquitetura, filha do encontro imaginável entre alguns arquitetos ecléticos e os anarco-sindicalistas da construção. *Dreams, dreams...*

Não é a toa que a história do modernismo tenha inventado 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.²²

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

[22] Ver Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner e tantos outros.



fig 14 Hospital Rotchild, Paris, 1852 [?].



fig 15 Ópera de Paris. Projeto de Charles Garnier, 1875.

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 Rotchild, 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 imaginária²³, no quadro de um engodo político sobre a absoluta necessidade do desenvolvimento das forças produtivas. Voltarei a isso logo.

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 faz campanha de denúncia pondo no mesmo saco os ecléticos e os arquitetos de “bolo de noiva”, como os herdeiros de Garnier – o outro, da Ópera de Paris. Tony Garnier propôs um novo vocabulário plástico, virtuosamente puritano, que tomava a geometria elementar como racionalidade construtiva – mas que restaura a divisão entre o que sustenta e a máscara de rigor. Isto não o impediu de condenar o ornamento – a arte popular dos produtores, como ensinou W. Morris.

Esta 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”, reconhece²⁴. E, sob o manto glorioso da história mítica, que atribui aos novos materiais parte da razão de ser do modernismo, passa despercebida a fraqueza desta 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 estruturas justas, corretas, perfeitas e elegantes em ferro nos cais

[23] BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

[24] 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.”

Ver: Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 6ª edição, 2002, p. 205. [N.E.]

das estações de trens, ou com o concreto de Maillart ou Freyssinet. O modernismo usa estes 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 obrigados a entrar numa grelha ortogonal que não tem nenhuma relação com o comportamento efetivo destes 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.²⁵

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 de produção atingiriam o nível necessário para a mudança, nem qual seria este 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.

É evidente que esta 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 propagou Ford: “há que trabalhar como uma mula, pois



fig 16 Tony Garnier, *Projeto para uma cidade industrial*, 1902. Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers.

[25] 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 rápido 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.

depois do expediente haverá recompensas” – separação entre pena e reconforto, tão violentamente criticada por Marx.

Não por acaso, esta 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 desapareciam como por encanto. As declarações do CIAM, e a Carta de Atenas são exemplos desta abstração. Casas 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, isto encontrava confirmação no que se passava nos países do socialismo real.

Há sem dúvida obras isoladas e experiências positivas neste 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 a especificidade 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, em dar razão às acusações contemporâneas sobre ele. Poderíamos resumir sua contribuição, sob o ponto de vista da produção que interessa aqui, dizendo o seguinte: algumas obras foram fieis 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.

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 que precedeu o modernismo: a crítica das relações de produção. As recentes vitórias da Revolução Chinesa e Cubana, a resistência do Vietnã e as várias guerrilhas anticoloniais e anti-imperialistas demonstravam a impropriedade do dogma sobre a necessidade prévia do desenvolvimento 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, Lefèbvre, 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 das 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 esta classe poderia ter chegado ao poder se não encontrasse o freio sindical, contentou-se com alguns direitos novos, aumento de salário, sem contestar a venda da força de trabalho. Não é surpreendente, portanto, que a maioria das consequências mais duradouras deste período se concentre nas áreas culturais e dos costumes burgueses.

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 nestes casos, não mudou. O projeto continuou a reinar, os operários a obedecer – mesmo quando o objetivo era atender às suas necessidades.

Entretanto, quase imperceptível no começo, uma outra reviravolta se preparava. É impossível num resumo como este apontar todas as raízes desta 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 a 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



fig 17 Georges Braque. *Natureza-morta com Ás de paus*, 1911. Óleo e papier collé sobre tela 0,81 x 0,60 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.

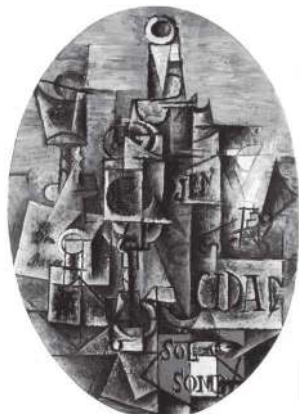


fig 18 Pablo Picasso. *Natureza-morta espanhola*, 1912. Tela oval de 0,46 x 0,33 m. Coleção particular.

evidente do desenvolvimentismo; e tudo isto face à penetração corrosiva do neoliberalismo de Reagan e Thatcher. Uma ressaca após a euforia esperançosa.

No recanto das ideias avança um movimento de ambíguo refluxo. Muitos autores, sob o pretexto de crítica (merecida) às equematizações 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 midiatização de seu oportunismo sob o disfarce de revolta moral (Glucksman, Bernard-Henri Lévy, etc.). Gente como Bourdieu escasseia.

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 nesta constatação todo o tempo, mas um preconceito devido ao endeusamento impede que a reconheçam. Este preconceito que precisa ser analisado, provoca deformações (pelo menos no que diz respeito às “artes plásticas”). Todos estes 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., etc. Mas isto 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 à Jameson, de Heidegger à Habermas, de Derrida à Anderson, a palavra dos arquitetos é piamente escutada. Tudo isso é secundário, mas não para os estudantes de arquitetura, aos quais me dirijo aqui.

As estrelas ouvidas agora 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 des-razão. Dubai pode ser o símbolo desta arquitetura, mostroário 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 *kitch* convêm perfeitamente ao capital fictício – como Marx denomina o capital financeiro. Quando escrevi *O canteiro e o desenho*, há mais de 40 anos, jamais imaginei uma prova material de suas teses tão perfeita.

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



fig 19 Marcel Duchamp. *Nu descendo a escada n. 2*, 1912-6. Aquarela, tinta e pastel sobre papel fotográfico 1,47 x 0,89 m. Filadélfia, Museum of Art.



fig 20 Dubai.



fig 21 Basílica do Sacré Coeur, Paris. Projeto de Paul Abadie, 1875-1919.

ater, como até agora, apenas a algumas considerações ultragenéricas – portanto, grosseiras.

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

[MAURO PRADO] Qual é a forma arquitetônica que aqueles comitês autogeridos da Comuna de Paris, da década de 1870, chegaram a conformar?

[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 1948. 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.

[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 In-

dustrial? 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.

[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 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 o Hennebique, o “expert” que mais divulgou o seu uso: desenvolveu inúmeros detalhes e modos de utilização, fazendo progredir enormemente este material que conhecia a fundo. Mas era também construtor, e introduziu um dos primeiros reticulados ortogonais, que, se é contrário ao comportamento do material, é favorável ao adensamento do tempo de trabalho – isto é, ao aumento da mais-valia relativa. E todos os *métiers* da construção adotam os mesmo parâmetros, desde seus conceitos primeiros, até a solução prática dos menores detalhes. A propósito, fugindo um pouco da questão, estas coisas têm impacto em outras áreas. O mau uso do material sempre implica em usá-lo em maior quantidade. No caso do cimento isto é grave, pois é responsável pela pior doença do mundo do trabalho, as silicoses pulmonares, além de sérias dermatoses. Há vários outros produtos nefastos, fruto de alta tecnologia, que continuam a ser usados porque são práticos. Este embrenhado de técnica de produção com técnica de exploração tem que ser mais estudado.

[PEDRO ARANTES] Eu queria fazer uma pergunta para o Sérgio 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 esta forma de ensino que entendesse essa contradição em arquitetura como metodologia de trabalho e formação do arquiteto?

[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 disto vem desde a renascença – e se acentuou com a invenção da estética do 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 isto. 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 práti-

ca, 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. Porque 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.

Tentamos, há alguns anos, criar um centro de experimentações práticas com 5 ou 6 escolas de arquitetura, 5 ou 6 de belas-artes e 5 ou 6 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 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 desta arquitetura, da qual tem a cátedra da UNESCO, com experiências generosas por todos os continentes. Este 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 do Patrice Doat, o diretor e fundador do Craterre.

[DESCONHECIDO] Como você vê as alterações do processo produtivo na arquitetura do Pós-Guerras, 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, eu acho que no ensino de arquitetura não se ensina o processo produtivo, se ensinam sistemas construtivos, que são duas coisas completamente diferentes.

[SÉRGIO FERRO] Outro enorme capítulo. É difícil responder brevemente: você certamente conhece a enorme literatura que já existe sobre isto. Eu me limitarei à minha própria experiência. Morei durante 12 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.). Este programa era contemporâneo das manifestações de 68, do clima geral de reivindicações por outras relações de produção, por qualidade de vida. É inútil dizer que, apesar disto, nada mudou no canteiro. Mas, pouco a pouco, diminuindo a pressão social, estes programas começam a ser desmontados, minados. Estes 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 pública foi privatizado – o comprador era o maior construtor deste mesmo conjunto habitacional, o Buyghes. A seguir, o novo prefeito, agora de direita, começou a transformar a Vileneuve de Grenoble num gueto. Concentrou lá todas as famílias problemáticas, sobretudo árabes, objeto de um racismo que emergia. E assim por diante, com pouco restauro, fechamento de equipamentos sociais, etc. Hoje não se constroem mais estes 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.

[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 esta questão por conta de algumas circunstâncias que a gente acaba vivendo, particularmente na história dos mutirões – da qual eu participo. Nestes movimentos ditos autogeridos me parece que há uma questão de vigilância, punição e algumas relações que estão sendo discutidas particularmente pelo Foucault, e que me parecem muito próximas daquilo que a gente aprendeu aqui com a Marilena Chauí de conformismo e resistência. Uma saída de certo modo ideológica para a questão da dominação. Me parece que nos canteiros autogeridos determinadas circunstâncias acabam levando as pessoas a assumir a casaca daquele que oprime. Isto é uma situação recorrente. No texto “A moradia” do Kropotkin, do começo do século xx, ele 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 identifica neste 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, me parece que esse obstáculo ressurge. Eu queria que você comentasse um pouco essas coisas, até pelo comentário que você faz do Foucault.

[SÉRGIO FERRO] Não há dúvida 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 desta 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 mesmo talvez desejável, porque estes problemas provocam interrogações, mudanças talvez positivas, etc. 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 mundo fazer absolutamente tudo. Como campo de possíveis talvez, mas não concretamente. E acredito muito no refinamento do *métier*, 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 disto 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 justificá-las completamente, é preciso considerar que provem em parte do entorno hostil. Não devemos esquecer estes problemas – mas também não hipostasiá-los.

[JOSÉ TAVARES CORREIA DE LIRA] Queria voltar aqui à sua reconstrução historiográfica, que eu particularmente gosto muito, até pelo crivo que você elege pra contar essa história. No entanto, um corte que você definiu realmente me inquietou e eu 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 um novo momento da libertação social pelos arquitetos. O corte na Primeira Guerra realmente me inquietou quando eu fico pensando que talvez sua pesquisa, seu trabalho, nos apresente elementos novos. Eu queria que você se estendesse um pouco mais para eu me situar um pouco melhor. O que você vê ou reconhece como convergência do momento pré-guerra? O William Morris, sem dúvida, mas as demais experiências são muito restritas em termos ideológicos: há um socialismo cristão, um certo medievalismo que ainda resiste em algumas experiências, ou um mutualismo sindicalista, mas todos dentro de um certo limite ideológico e também social. Por outro lado, quando eu 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-Moscou,

justamente nesses anos iniciais de Bauhaus, etc. Eu não sei como funciona este pós Primeira Guerra para o seu esquema. Eu acho que o corte na Primeira Guerra é um corte válido para questões tecnológicas, comerciais, políticas, mas nesta relação particular o que é que você tem em mente?

[SÉRGIO FERRO] Repito: apresentei um esquema grosseiro, cheio de saltos, lacunas, e, porque 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 o traem, e que se cruzam com outras tendências, credos, esperanças não contidas em seu discurso. Só este tema mereceria muito mais que três reuniões. Mas o que eu quis destacar é que neste 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 de produção, 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 às forças e meios de produção – numa direção sem dúvidas generosa. Admiro profundamente os espartaquistas: Rosa Luxemburgo sempre me entusiasmou.

[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, etc. – há experiências aqui no sentido de modificação das relações de produção, com gente que sabe, como você falou, 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 este foi um exemplo bastante seguido, inclusive no Brasil, na década de 1950 e que foi extinto com o golpe de 1964. Então eu gostaria que você falasse um pouco sobre estas experiências comunitárias autogestionárias que existiram tanto na França como no Brasil.

[SÉRGIO FERRO] Há vários exemplos deste tipo de cooperativa na his-

tória. Podemos encontrar variantes mais ou menos próximas desde o tempo de Münzer²⁶, no século XVI, dos utopistas do século XIX, etc. 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 neste sentido.

[FRANCISCO BARROS] A pergunta que o Pedro fez a pouco foi bastante extensa e talvez por isso somente uma parte foi respondida. A respeito do fórum de 1962, na época que o senhor era professor da FAU, onde estavam colocadas as discussões a sobre o canteiro e o ensino voltado para isso dentro da FAU.

[SÉRGIO FERRO] É que a memória está me falhando: o velhinho tem brancos na cabeça, fora e dentro. Voltemos então à pergunta do Pedro. Mas preciso dizer que, ainda há pouco, conversando sobre a reforma de 62 e 68, percebi que já tenho dificuldade de me lembrar delas. Então vamos lá.

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. O 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 não tinha razão. Na mesma época do fórum de 68 preparávamos o programa para a escola de Santos, 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. Esta 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 isto já que o desenvolvimento material das

[26] Thomas Muentzer (ou Müntzer, ou ainda Münzer) foi um revolucionário que atuou nas guerras camponesas do século XVI na região da Alsácia. Seu grupo praticava uma forma de comunismo bastante ampla. Ver o livro de Ernst Bloch sobre ele (*Thomas Muntzer, teólogo da revolução*. Tempo Brasileiro, 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.

grandes potências não trouxera justiça social. Bastava ver então o que estava ocorrendo 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 isto 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.

[ALEXANDRE BENOIT] Queria colocar uma questão que o Zé Lira levantou sobre o movimento moderno, que é a herança que pesa sobre nós na FAU. Tem um aspecto que o senhor coloca sobre o funcionalismo que é irrefutável: tanto que ele tem aspectos positivos quanto, também, que ele cria uma posição de certo modo paternalista dos arquitetos. Mas acho que tem outro aspecto, que, justamente pelo seu enfoque, o senhor não aborda, mas eu acho que fica como pensamento de fundo que é: 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.

[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.

[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 fi-

nanceirizada, 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 te pedir para comentar as consequências que isso trás para o arquiteto, para a produção da arquitetura e para a história que você contou aqui.

[SÉRGIO FERRO] Há alguns anos, já discutia sobre isso com o 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 deste 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 30 anos mudou muito. Entretanto, os problemas que já aponteí 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. Por outro lado, 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 produto 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 es-

tas 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 ARTE

Antes de começar a falar sobre pintura, quero fazer duas rápidas observações. Preparo notas, mas, ao falar, as esqueço e acabo pulando coisas.

A primeira é a seguinte. Principalmente em reuniões como as nossas, deixo às vezes a impressão que desprezo o desenho. A verdade é o contrário. O desenho que critico é contra o qual me manifesto, é o desenho afastado do canteiro, o que o faz heterônomo. É o desenho que desaba sobre a produção como uma praga – e que é uma das armas do capital para sua exploração. Isto não implica em uma condenação total do desenho. Indico isto 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 um outro que nasça da experiência do corpo produtivo.

O Flávio, o Rodrigo 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 isto 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. Isto 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 estas e por outras razões.

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 deste grupo, o Milan, o Paulinho, o 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, prepararam o campo para um outro tipo de canteiro. Flávio, Rodrigo e eu, só avançamos um pouco mais neste caminho. Assim, tínhamos o cuidado quase maníaco em bem dividir as diferentes etapas da produção, as 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.

Estas 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.

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 irmãs 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 da renascença eram pintores ou escultores que, no auge da carreira, quase como prêmio de reconhecimento e valor, passavam à arquitetura. Giotto foi pintor, Ghilberti escultor, Raphael pintor, Michelangelo tudo. Não havia preparação específica. O golpe mortal imposto pelo capital nascente contra o gótico, contra o saber e o *savoir faire* 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 este *décor* que figuravam em suas obras: era o suficiente.²⁷

A preparação específica para a arquitetura só surge com o Bramante e seu entorno. A fábula da íntima união das irmãs

[27] O mesmo ocorreu no século XX: Wright, Le Corbusier, Mies, etc., não eram formados em arquitetura.

continuou a ter crédito e parece verdade admitida por toda 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) esta 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.

Escrevi um livro sobre a capela Médici do Michelangelo, em Florença, no qual tento detalhar estas 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, 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 – estas 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.



fig 22 Detalhe Capela Médici.

Entre estas 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.

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 véu de Maria.

Michelangelo foi uma espécie de Flávio Império, sempre pronto para quebrar a norma. Formado dentro do pensamento neoplatônico, ele o inverte aqui. Para Ficino²⁸, saímos de Deus, descemos à Terra, nos sujamos de carne, abandonamos a carne morta, subimos nos limpando, e voltamos a Deus. *Emanatio e remanatio*. 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, esta inversão explica o bom trabalho artístico. Sair do material dado (historicamente determinado), levar o material até o limite quase do desaparecimento na viagem “para o outro” (tema, modelo, ideia, etc.) e voltar à matéria, ou melhor, ao material, restaurando, enriquecido 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.

Nada disto 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 Médici) – mas sendo fruto de um artesanato fundado em um 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

[28] Marcílio Ficino foi um dos principais criadores do neoplatonismo do século XV em Florença. Teve profunda influência sobre Lorenzo de Médici e, através dele, sobre a produção artística toscana neste período. Michelangelo é um neoplatônico, mas, como sempre, heterodoxo. Suas poesias desenvolvem temas comuns nesta escola.

o mesmo homem, nas mesmas condições, a produzir obras radicalmente opostas. O parentesco das filhinhas entra em crise.

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 isto 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 que as “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 “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.

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 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 exibe, exalta sua habilidade. Suas imagens não ilustram somente a paixão de Cristo, por exemplo – mas também sua aptidão e 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 do seu *métier*. Sobretudo nas gravuras em metal que realizava sozinho. Para as gravuras em madeira da maturidade, formou uma micromanufatura – 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



fig 23 Leonardo Da Vinci. *Mulher com um arminho*, c1490. Óleo e têmpera sobre madeira, 0,40 x 0,55 m. Cracóvia, Museu Nacional da Polónia.

entalhadores a cavar em volta do traço, já que a tinta de impressão só pega nas partes não profundas. Isto já mostra que quem desenhou provavelmente não gravou, pois, se fosse o mesmo, evitaria este 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 isto centena de vezes. Trabalho infernal e difícil. Em uma palavra: muito empenho para fazer o próprio trabalho (cavar) sumir – e deixar a 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 isto mesmo que ele grava, pois então, ao contrário do que ocorre na madeira, a mão do mestre aparece diretamente.

Este 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.

Este 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.

Retomando: o artista quer se destacar do artesão. Esconde para isso que também é trabalhador manual. “Arte é *cosa mentale*”, repetia Leonardo. 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 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.

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*²⁹. 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.

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.

Daí a terceira solução, a mais duradoura: a *sprezzatura*, 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 se mexe como um boneco segundo o ritual. O homem chique mostra um 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 trisavô, sempre comeu em talher de prata (ouro é cafona). Engomadinho é novo rico. O nobre, o cortesão (título do livro de Castiglione), é *relax*.

Os artistas vão adorar 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 baixou para pegá-lo. O máximo! Ticiano, o cortesão, começou a deixar bem claras 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* (lembrem do infinito lá atrás, seu contrário?) de Michelangelo, inaugurando o mais popular dos tiques artísticos.

Agora, outra constelação de grande pregnância se estrutura. Os grandes deste mundo conhecem tudo, leram Homero,

[29] A arte de esconder a arte. [N.E.]

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 “Ensaaios” de Montagne). A pintura a eles apropriada não precisa mais detalhar tudo, reproduzir todos os nós de um rendado, ou dobrados de uma armadura, as dobras de um veludo. Uma sugestão basta, pois vive no meio destas coisas. Insistir é de mau gosto. Só os pobres, que nunca viram isto gostam de precisão. Para os grandes só há que detalhar as cenas de gênero, populares: isto eles não conhecem.

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 do 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?

Daí a aparência relaxada, de fatura fingindo distraída, como esboço descontraído, a *sprezzatura* 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 isto), e o pintor não é mais um João ninguém a repetir os gestos comuns do artesanato. Ufa! Desta vez a ruptura está garantida.

Eficaz no seu propósito, esta 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, Tãpies...). 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.

Entre os dois, aparando o choque, a moldura. Com ar modesto, faz milagres. Quem, atravessando seu intervalo, se lembraria de reunir em uma consideração comum o ato desaparecido e o ato celebrado? A expulsão, a repulsão e a glorificação beata? O apagamento e a evidenciação? 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 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.

Durante mais ou menos quatro séculos, de Masaccio à Manet, a pintura recorreu 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.

Um exemplo importante desta relação complexa é o seguinte. Na medida em que a procura por acréscimo de mais-valia relativa 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



fig 24 Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Martírio de São Mateus*, 1599-1600. Óleo sobre tela, 3,23 x 3,43 m. Roma, Igreja de São Luís dos Franceses.

“espontaneidade”, do improviso criador. A técnica muda para permitir isto. 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. Esta 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 Caravaggio parece utilizar a “camada escura”, 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: neste 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 deste 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.

Pois bem. O que importa salientar é que, na arte, a improvisação e a gestação *in loco* da obra, crescentemente admiradas, vão na contra mão 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.

Esta 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 nestas 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 de julgar). As acrobacias teóricas – como a que descreve a finalidade sem finalidade, *schema* teleológico sem fim determinado da arte, curiosa abstração do projeto em economia cujo fim aparente, o produto, não é o seu verdadeiro fim, a mais-valia – 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, arrebato, 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. É, entretanto, só este reconhecimento justificaria a arte: apareceria 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 estas coisas na nossa sociedade de classes. Sobretudo porque este 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 artís-



fig 25 Pierre-Auguste Renoir. *Bal du moulin de la Galette*, 1836. Óleo sobre tela, 1,31 x 1,75 m. Paris, Musée d'Orsay.

tica 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.

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 desta adaptação é o Impressionismo.

Como procede o Impressionismo? Começa por fazer quadros menores³⁰: 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 do Ripa³¹. As camadas anagógicas não teriam mais interpretes. É hora de pintar paisagens, cenas domésticas, naturezas mortas. Não é mais preciso gastar tempo com isto. 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 recente³². A técnica rápida, aliás, é excelente para captar emoções fugidias, sensações passageiras, efeitos transitórios

[30] Visitem o museu D'Orsay, em Paris, dedicado a segunda metade do século XIX: 80% do espaço é ocupado pelas amplas telas acadêmicas. No resto se acumulam as pequenas obras de Monet, Sisley, Pissaro, Van Gogh, Cézanne, etc. – em igualdade de quantidade.

[31] Cesare Ripa (1555-1622) foi um escritor dedicado ao estudo da arte e autor de *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali* (Roma, 1593), um influente livro de emblemas utilizado como referência por muitos artistas da época. [N.E.]

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

e impressões momentâneas. Agora também a constelação de fatores gera uma estrutura pregnante.

Para completá-la surge, ou melhor, passa para o primeiro plano, um 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 contemporâneos. E começa a grande época do mercado e da concorrência, à qual voltarei depois.

Chegamos ao fim do século XIX, começo do XX. Lembrem o que dissemos ontem sobre este momento. Segunda Revolução Industrial, evolução extraordinária das forças de produção. Tecnicamente, é possível sair do tempo da escassez, atender às necessidades básicas de todos, ou, pelo menos, isto 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 *métier* à sua mais simples expressão, preparara o terreno: aproximara o trabalho artístico da sua base material, de seus meios elementares de produção. A partir desta 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 razão³³ (pelo menos em alguns “ismos”). Período magnífico o destes primitivos de outra era (a juntar com o que vimos em arquitetura). Vanguardas depois tornadas prematuras – mas plausíveis na hora.

Como já indicamos ontem, isto 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 este privilégio teve custo tão elevado, nunca a vida fenomenal

[33] ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

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 quotidiana 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 convida ao uso desgastante, ser facilmente móvel, para, se for o caso, ser vendido. Como responde a pintura a cada uma destas obrigações? Trabalho altamente qualificado: Hegel ensina que qualidade é somente diferença. Isto 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 dúvidas 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 *métier*, 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 bastar-se. A autonomia do autor, antes declamada, desce à “autonomia” do objeto – se é que isto tem sentido. Perseguindo a almejada “autonomia” da obra, retira-se dela tudo que provém do mundo fora das molduras; tema, figura, ilusão espacial, etc. A pintura se auto critica até o masoquismo, na busca de um “em si” totalmente isolado de toda contaminação exterior. Greenberg³⁴ é o papa da reclusão, e a “autonomia” afunda em autismo. 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 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.

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 *kitch*, na banalidade com prazer irônico. A lata de sopa Campbel 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 isto. Resposta: “Isso só interessa meu psicanalista”. A porta se fechou novamente.

Pulando sobre muita coisa que mereceria atenção chegamos a hoje. A razão é assustadora: o poder econômico tomou conta de todo 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

[34] Clement Greenberg foi um influente crítico de arte norte americano. Teve papel importante na promoção e divulgação do Expressionismo Abstrato e ficou famoso pela revelação de Jackson Pollock. [N.E.]

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, que a arte já despediu, se avacalhou em inseguro e magro ganha pão. Mesmo a esquerda radical o vê com desconfiança e menosprezo³⁵. 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 polímorfo, 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, comporão o seu (do megacurador) “conceito”, ofertado ao público mobilizado pela mídia para bater novos recordes de frequência. E o outro, o trabalhador de baixo, o outro polo da oposição, onde foi parar? Sumiu. Desde que partimos de 1920 não falamos mais dele. Por quê?

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.

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.

- a) virtuosismo no uso destes meios
- b) apagamento dos meios usados
- c) *sprezzatura*, uso cortesão dos meios

2. A separação se estabiliza (século XVI-XVIII). As três estratégias são apuradas, codificadas pelas academias: especificam o *métier*, 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 livre criação *in loco*).

[35] Como exemplo, podemos citar o grupo Krisis. Ver: KURZ, Robert; LOHOFF, Ernest; TRENKLE, Norbert. *Manifeste contre le travail*. Editora Léo Scheer, 1998.

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).

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 ampliam. 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 arte/trabalho social.

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 artista/trabalhador se transforma: agora se assenta na oposição trabalho aleatório/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 terebentina. Nova versão do *slogan* de Leonardo: arte é *cosa mentale*. A arte “conceitual” prolonga a rejeição do trabalho.

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. Esta

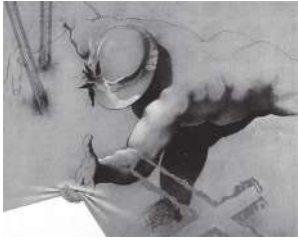


fig 26 Sérgio Ferro. *Força de trabalho II*, 1983. Tela 1,20 x 1,40. Coleção Paulomino.

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 caçadas 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 destas 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” grande nos gráficos de Lacan. É perfeita neste 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, isto é punição.

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, ultraestreita 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 pode 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.

É o que busco fazer.

HISTÓRIA DA ARQUITETURA A CONTRAPELO

FELIPE CONTIER¹

PROPOSTA INICIAL

Sérgio Ferro é hoje o único sobrevivente do grupo Arquitetura Nova, notadamente conhecido por suas casas em abóboda, sua arquitetura criativa feita a partir de elementos construtivos simples e suas posições radicais a respeito da profissão². Ferro é frequentemente apontado como o “intelectual” do grupo, o mais teórico dentre os três discípulos rebeldes de João Vilanova Artigas, embora esse reconhecimento muitas vezes venha acompanhado de um esquecimento de sua atuação como arquiteto “de prancheta”³, como se diz. Mas essa fama tem justificativa: seus textos são mais numerosos e sofisticados, e Ferro escreve sobre arte e arquitetura com clareza de suas posições políticas e filosóficas.

Desde 1972 Sérgio Ferro vive na França e, nesse período, manteve pouco contato com o Brasil – apenas escrevendo aqui e ali pistas do projeto que comandava à frente do laboratório Dessin/Chantier. Esse isolamento contribuiu para que suas ideias ficassem estigmatizadas por suas posições na década de 1960. Contudo, ao tomarmos conhecimento de sua produção francesa, temos a oportunidade de compreender melhor as contribuições desse autor e julgar a transformação de seu pensamento.

O primeiro texto publicado de Sérgio Ferro, “Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação”⁴ é um curto manifesto escrito com Rodrigo Lefèvre, que tem por tema os dilemas dos arquitetos recém-formados na FAUUSP, em 1959, em busca de posturas profissionais atentas à realidade socioeconômica do país⁵.

[1] Felipe de Araujo Contier é arquiteto formado na FAUUSP (2009), e mestrando na EESC-USP. Este artigo é baseado em seu Trabalho Final de Graduação e na sua pesquisa de Iniciação Científica apoiada pela Fapesp.

[2] Sobre o assunto, ver: KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo, Romano Guerra, EDUSP, FAPESP, 2003; e ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo, Ed. 34, 2002.

[3] Além de uma intensa produção arquitetônica ao lado de Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, vale lembrar, por exemplo, que dois dos projetos mais emblemáticos do grupo, as residências Boris Fausto e Bernardo Isler, são atribuídos somente a Sérgio Ferro.

[4] FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo. “Proposta inicial para um debate: Possibilidades de atuação do jovem arquiteto” In: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*, Cosac Naify, 2006. Publicado originalmente em *Encontro*. GFAU, 1963.

[5] Em 1963 os dois arquitetos eram os mais jovens professores da FAUUSP, com 24 anos de idade. Ferro e Lefèvre trabalhavam respectivamente como assistentes de Flávio Motta e Nestor Goulart Reis Filho. Além disso, juntos mantinham escritório na Rua Marquês de Paranaguá com mais de dezoito projetos no currículo, sendo pelo menos onze já construídos.

Eles confrontavam as escolhas individuais do arquiteto com as necessidades históricas de desenvolvimento, criticando não apenas as principais correntes da arquitetura daquele momento, mas a própria definição que os arquitetos faziam da profissão, aceitando suas limitações e sua exclusão na elaboração de um projeto nacional. Segundo os autores, a arquitetura daquele momento estaria carregada de *maneirismos*⁶, causando um descompasso entre as posições teóricas escolhidas, válidas como teses gerais, e a situação concreta de cada obra, que as tornavam, muitas vezes, manifestos descabidos de posturas arquitetônicas caducas.

A proposta desse manifesto é a atuação racional do arquiteto diante do que os autores intitulam *situação-no-conflito*, ou seja, a convocação de todo conhecimento arquitetônico para a realidade técnica e social do país. Pensam em uma “economia de meios para formulação de nova linguagem”⁷, através da exploração da contradição entre o particular (obra) e o geral (a cidade, a sociedade, a economia). Reivindicam uma razão que não se satisfaça com a perfeição técnica e estética da obra em seu interior. Estão dirigindo suas críticas justamente aos que assumem uma “posição de ilusória autonomia da razão”⁸, tema frequentemente revisitado por Sérgio Ferro. Indiretamente essas críticas se dirigem a seus contemporâneos, defensores de um modernismo estético, altamente tecnicista e racionalista: “é com a consciência clara desta *situação-no-conflito* que devemos atuar. A lógica absoluta não pode ser nossa característica: mais que soluções reais, são problemas que [sic] levantamos”.⁹

É interessante notar que “Proposta inicial para um debate” foi publicado antes do golpe militar, e que nesse texto Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre ainda não criticavam o desenvolvimento das forças produtivas, propagado e defendido por diversos setores da esquerda – como o Partido Comunista Brasileiro, no qual militavam. O início da década de 1960 parecia aberto a novas possibilidades que motivavam o tom propositivo do texto: “Apesar de tudo, no essencial, um nítido otimismo aparece: a confiança no andamento do processo num sentido progressista”¹⁰. Por outro lado, a confiança no progresso estaria truncada por conflitos ainda sem solução: a expansão de grandes complexos sociais decorrentes da urbanização, que envolviam a população num produzir e consumir com o único objetivo de lucro; o conflito de interesses na planificação nacional, regional, agrícola e industrial; e o emprego indevido dos técnicos e intelectuais motivados pela possibilidade de maiores ganhos. Uma disputa já identificada entre capital e trabalho, mas na qual viam o

[6] Dois tipos de *maneirismos* seriam mais frequentes na arquitetura brasileira de então: o positivo, no sentido do “refinamento formal” – provavelmente se referindo ao brutalismo paulista –, e o negativo, que se restringia à aplicação de fórmulas “caracterizadas por formas deturpadas” – numa possível alusão a Niemeyer.

[7] FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo. Op. cit., p. 34.

[8] Idem.

[9] Idem.

[10] Idem.

planejamento, o preparo de pessoal capacitado, a industrialização e a racionalização da construção como “exigências comuns a ambos, produção e sociedade”¹¹.

Assim, com a perspectiva da *situação-no-conflito*, e diante da prancheta, procuravam tirar posições gerais a partir de suas experiências projetivas: das limitações para a arquitetura causadas pela ocupação do lote urbano apontam para a necessidade de planejamento do território; da utilização em larga escala de materiais de construção apontam para a racionalização da produção de materiais; da experiência de modulação, incompatível com a indústria e inviável para pré-fabricação de poucas unidades, apontam para a industrialização da construção; da diferenciação das funções e órgãos do edifício apontam para a economia na produção; dos avanços arquitetônicos na criação de espaços adequados a novas relações sociais apontam para a importância dessas novas relações; da unidade do espaço apontam a unidade da atividade humana. Este processo de extrair diretrizes gerais a partir de situações particulares lhes permite formular, pela primeira vez, uma “poética da economia”:

Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a “poética da economia”, do absolutamente indispensável, da eliminação de todo supérfluo, da “economia” de meios para formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases de nossa realidade histórica.¹²

Dois anos após a publicação desse texto pelo grêmio da FAU, a produção do escritório da Rua Marquês de Paranaguá continuava crescendo ao mesmo tempo em que o interesse pelo grupo aumentava nos círculos arquitetônicos. Em julho desse ano de 1965, a revista *Acrópole* dedica seu número 319 à obra dos jovens arquitetos. No texto que acompanhava os projetos, posteriormente rebatizado de “Arquitetura experimental”¹³, suas principais obras foram apresentadas e comentadas por eles mesmos, sem perder de vista a realidade produtiva em que atuavam. Passado um ano do golpe militar, qualquer esperança de um desenvolvimento harmonioso das forças produtivas já não aparece sem desconfiança. Curiosamente, os autores ainda foram surpreendidos – supostamente por acaso – pela publicação, no mesmo número da revista, de um texto de Artigas que antecedia ao deles. Com o título de “Uma falsa crise”,



fig 27 Capa da revista *Acrópole*, n. 319, julho de 1965.

[11] Idem, p. 35.

[12] Idem, p. 36.

[13] FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo; IMPÉRIO, Flávio. “Arquitetura Experimental” In: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit. Publicado originalmente em *Acrópole*, n. 319, julho, 1965.

o fundador da FAUUSP buscava demonstrar que a modernização e o funcionalismo em arquitetura não estavam sendo interrompidos pelo golpe, e que para a arquitetura o governo militar não alterava a revolução estética em andamento¹⁴. Ferro, Lefèvre e Flávio Império não tiveram oportunidade de conhecer o texto de Artigas até sua publicação, mas, de forma indireta, trataram de respondê-lo, demonstrando descontentamento com a política do PCB, que apenas criticava o caráter antidemocrático do golpe e não seu conteúdo político e econômico.

A reflexão e a teoria de Sérgio Ferro e seu grupo se desdobram a partir do questionamento dos posicionamentos experimentais da prática projetual. Por isso, seus comentários a respeito dos projetos são preciosos para o entedimento do que pensavam conjuntamente.

Assim, para a casa Marietta Vampré (1962), um projeto em lote urbano consolidado, com limitação da forma e da área do terreno somada aos poucos recursos econômicos e aos interesses imobiliários do cliente, a solução foi um jardim comum a duas residências. Os arquitetos concluem dessa experiência que o lote urbano é a “absurda consequência da propriedade privada da terra e do atomismo absoluto das concepções de vida”¹⁵, e que resolver os problemas arquitetônicos impostos por esse empecilho “delimita e equaciona grande parte da área de trabalho do profissional arquiteto no Brasil”¹⁶. Ou seja, a maior parte do trabalho dos arquitetos se restringia a adequações de leis e interesses privados.

A casa Albertina Pederneiras (1964) é um projeto extremamente racionalizado, feito de blocos de concreto sem revestimento e modulado conforme as dimensões do material. Incomodava aos arquitetos a falta de rigor nas pesquisas de redução de custos na arquitetura habitacional. Para eles, não parecia suficiente a supressão de todos os elementos dispensáveis na obra, e seria mais significativa a “organização do construir” a partir do projeto de arquitetura. A “poética da economia” estava sendo aprimorada: “estas preocupações em nada prejudicam a caracterização arquitetônica mais expressiva. Ao contrário, fazem surgir oportunidades formais inteiramente novas”.¹⁷

Já a casa Helladio Capisano (1960), um projeto de vanguarda nos moldes da Escola Paulista, experimentava possibilidades de uma estética orientada para o futuro almejado. No entanto, em 1965, os autores afirmavam que a intenção de preparar a arquitetura para “realizar o espaço de um outro tempo, mais harmônico, mais franco” transformou essa residência em “descabido manifesto”¹⁸.

[14] A história parece ter comprovado as palavras de Artigas, mas ele não podia imaginar os fins a que esta revolução serviria.

[15] FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo; IMPÉRIO, Flávio. Op. cit., p. 40.

[16] Idem.

[17] Idem, p. 41.

[18] Idem, p. 42.

Finalmente, dois projetos de Sérgio Ferro eram fundamentais para o rumo do grupo. Na casa Boris Fausto (1961), no Butantã, e na casa Bernardo Issler (1961), em Cotia, a ideia era testar dois métodos construtivos distintos. A primeira investigou as possibilidades da indústria brasileira para a construção civil. Neste caso, “o produto não correspondeu às amostras, e uma série de ‘defeitos’ de fabricação prejudicou o conjunto da proposta, forçando inúmeros expedientes corretivos”¹⁹. A conclusão era que, apesar da formação universitária estar “orientada para grandes tarefas”, o empenho de prematuras experiências de industrialização nem sempre se justificavam economicamente, uma vez que são raros os projetos com alcance necessário para um resultado compensador. Já a casa de Bernardo Issler parecia mais adequada às condições produtivas daquele momento, propiciando uma arquitetura ao mesmo tempo engajada na pesquisa de racionalização da produção e da economia, e na elaboração de uma nova estética que expressasse sua origem material e construtiva, lançando os alicerces para uma futura propagação técnica e espacial:

A melhor técnica, em determinados casos, nem sempre é a mais adequada. Há mesmo situações em que a modernidade construtiva é fator secundário. Enquanto não for possível a industrialização em larga escala, o déficit habitacional exige o aproveitamento de técnicas populares e tradicionais. Sua racionalização, despreocupada com sutilezas formais e requintes de acabamento, associada a uma interpretação correta de nossas necessidades, não só favorece o surgimento de uma arquitetura sóbria e rude, mas também estimula a atividade criadora viva e contemporânea que substitui, muitas vezes com base no improvisado, o rebuscado desenho de prancheta.²⁰

RUPTURAS

Na trajetória dos textos de Sérgio Ferro, “Arquitetura Nova”²¹ é um importante marco de sua ruptura com as propostas arquitetônicas do modernismo brasileiro dito “engajado”. Para o autor, tanto as propostas da escola carioca quanto as da escola paulista não podiam se realizar naquele momento por conta do atraso forçado do setor da construção e do papel da arquitetura na economia política. Principalmente os arquitetos paulistas que, fundamentados nas premissas sociais de Artigas, radicalizavam suas posições



fig 28 Casa Boris Fausto. Projeto de Sérgio Ferro, São Paulo, 1961.



fig 29 Casa Bernardo Issler. Projeto de Sérgio Ferro, São Paulo, 1961.

[19] Idem, p. 43.

[20] Idem, p. 44.

[21] FERRO, Sérgio. “Arquitetura Nova” In: *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit. Publicado originalmente em *Teoria e prática*, São Paulo, n. 1, 1967, p. 3-15.

arquitetônicas, tais como a estrutura exagerada e aparente, a ênfase nos espaços coletivos, o mínimo para a vida individual e uma tentativa sempre frustrada de estabelecer um modelo industrializado a partir do desenho. Nesse contexto, as posições arquitetônicas mais radicais dos arquitetos modernos da década de 1960 começaram a chamar sua atenção, uma vez que seus principais consumidores eram majoritariamente burgueses, industriais, banqueiros, além do regime militar.

Para Ferro o projeto é “parte e reflexo de uma atitude global do seu autor e, através dele, do tempo que vive”²². Na obra acabada, estariam materializadas as escolhas do projetista diante de sua realidade histórica, por isso era preciso entendê-la de modo mais amplo e em relação ao posicionamento dos agentes produtivos na luta de classes. Neste sentido, as escolhas construtivas e formais da arquitetura não podem ser descoladas de sua história produtiva, diretamente relacionada com a história geral.

A nova geração brasileira de arquitetos, especialmente os de “orientação racional em São Paulo”, apresentavam propostas para um desenvolvimento suposto provável que, no entanto, ao ser constantemente adiado, “progressivamente se transformam [as propostas], por uma inversão de função, em compensações para a frustração crescente destas propostas, o que é conseguido pelo isolamento fictício da obra que finge concretizar [...] o desenvolvimento esperado”²³. Se no Brasil da geração de Artigas, Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, os sintomas de um provável desenvolvimento social faziam com que ele fosse considerado verdadeiro – o que teria produzido uma “otimista atividade antecipadora” –, a partir do golpe da direita foram raras as propostas desenvolvidas de acordo com o desejo inicial de transformações sociais profundas. Com o distanciamento do futuro esperado e sem a sensação de iminente transformação, que justificava a produção da geração anterior, o sentido da insistência e radicalização das mesmas posições pela geração de Sérgio Ferro tornar-se-ia um sintoma de denegação – favorecendo a manutenção da realidade negada.

Se a geração anterior produziu uma arquitetura sóbria e direta, seus discípulos, os “arquitetos novos”²⁴, sentiram o afastamento crescente entre sua formação e a estreiteza das tarefas profissionais. No entanto, ao invés de escancarar essas limitações, trataram de repetir as soluções de seus mestres. A maior agressividade dos projetos resultaria da frustração gerada pelo distanciamento da transformação iminente, reafirmando e acentuando as posições

[22] Idem, p. 47.

[23] Idem, p. 48.

[24] Sérgio Ferro chama o conjunto de arquitetos modernistas seguidores de Artigas e Niemeyer na década de 1960 de “arquitetos novos”. Curiosamente, após este texto, o seu grupo – Rodrigo Lefèvre e Flávio Império – passou a ser identificado como grupo Arquitetura Nova. Mas isso se deve à referência ao Cinema Novo, e à abordagem direta, aqui e agora, da realidade brasileira, com os meios mais simples e disponíveis que pudessem ser apropriados por qualquer pessoa.

principais, denunciando o truncado e lento processo social daquele momento, mas obedecendo às limitações profissionais.

As principais e mais radicais posições dessa produção arquitetônica seguiam a plástica de Artigas, que defendia a didatização forçada dos procedimentos construtivos, sua extrema racionalização e o “‘economismo’ gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas”²⁵. Ainda segundo Ferro, os estudos da nova geração sobre o planejamento urbano ou sobre o barateamento da construção, eram usados e distorcidos a favor da ditadura e do imperialismo. A nova arquitetura havia sido selecionada, deglutida e apropriada pela indústria da cultura, assim como os resquícios de uma atitude modificadora.

Limitados às obras isoladas e vazias os arquitetos estariam alimentando o consumo contínuo e voraz da linguagem que usavam para agredir e romper. Para Ferro, tratava-se da “venda privada de um conhecimento coletivo”: “a presença chocante de teses gerais na particularidade vazia demonstra, claramente, o impasse a que chegaram arquitetos e a prática da profissão: sua afirmação só é possível dentro de um projeto que os compromete”²⁶.

Do impasse que a arquitetura vivia, surgiam as incoerências técnicas e simbólicas que teriam marcado as construções com soluções formais falsas ou exageradas tecnicamente: “bloqueados nas direções que deveriam tomar experimentam vencer a limitação pintando os limites com as formas das direções”²⁷. Ou seja, restritos por um sistema caduco, “reagem dentro da faixa que o sistema lhes atribui”²⁸. Por isso, Ferro conclui que “dentro da arquitetura, este é o limite da atitude crítica: a radicalização da contradição até o absurdo. Essa situação, obviamente, é insuperável por caminhos (estritamente) arquitetônicos”²⁹.

Esvaziadas de sentido histórico a posição “progressista” e sua linguagem só podem ser vistas como “evolução de uma técnica autossuficiente”, fazendo com que os instrumentos de uma fase do desenvolvimento adquiram “a autonomia de verdades em si”, o que configuraria o “conforto de uma ‘racionalidade’ sem perigo e sem muita exigência”³⁰.

No fim de 1967, com o aprofundamento do regime militar e o silêncio do PCB, Sérgio e Rodrigo decidem sair do partido ao lado de Carlos Marighella, com quem se engajaram na luta armada³¹. Em 1968, o Fórum de Ensino da FAUUSP foi palco da oposição entre o grupo de Ferro e o de Artigas (ainda no PCB). Artigas defendia que os estudantes não se distanciassem do projeto na luta contra a dita-

[25] FERRO, Sérgio. Op. cit., p. 48.

[26] Idem, p. 50.

[27] Idem.

[28] Idem.

[29] Idem, p. 51.

[30] Idem, p. 51-52.

[31] Primeiramente na Ação Libertadora Nacional, liderada por Carlos Marighella, e depois, também na Vanguarda Popular Revolucionária, comandada por Carlos Lamarca.

dura militar, evitando um derramamento desnecessário de sangue, enquanto Ferro, Rodrigo e Flávio defendiam que a reflexão sobre a atividade projetiva, feita a partir da prática, deveria anteceder o engajamento no desenho como crítica à ditadura.

Durante toda a década de 1960 Sérgio Ferro manteve uma intensa interlocução com João Batista Vilanova Artigas. A grande admiração tem por seu professor não impediu, contudo, que durante o conturbado período de 1964 a 1970 se opusessem fortemente. A combinação de admiração e oposição à Artigas está na origem do mais célebre texto de Ferro, *O canteiro e o desenho*, marcado pela aula inaugural de Artigas em 1967, justamente intitulada “O desenho”.

Retornando à FAUUSP, depois de dois anos de clandestinidade impostos pelo regime militar, Artigas é recebido com entusiasmo pelos estudantes e convidado a dar a aula inaugural do ano de 1967. Estavam todos se perguntando: o que fazer? Mas contrariando a expectativa geral, Artigas decidiu taticamente ignorar a situação política e falar sobre “O desenho”. [...]. Artigas talvez tenha exposto ali, mais do que em qualquer outra oportunidade, o verdadeiro sentido que pretendeu imprimir à arquitetura.³²

Se o posicionamento do principal arquiteto da escola frustrou uma ala militante dos estudantes, Sérgio Ferro expressava o desacordo com o silêncio do PCB e com a participação da inteligência arquitetônica no projeto desenvolvimentista dos militares no poder. Justamente por isso, Ferro soube interpretar a atitude de seu professor que, ao contrário de omitir, defendia de modo contundente sua visão da arquitetura como instrumento da liberdade e da ética revolucionária.

Artigas aproximava a arquitetura da ciência ao mesmo tempo em que afirmava que sua função poética também era uma exigência da sociedade. Buscando a legitimidade e dignidade da arquitetura, Artigas remete à sua fundação na Grécia Antiga e no Renascimento, argumentando a favor da revolução instaurada na modernidade:

Não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que frente a elas, os arquitetos e os artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal assim como se ampliaram seus meios de

[32] ARANTES, Pedro. Op. cit., p.9.

realizar. Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade.³³

Em *O canteiro e o desenho*, amparado pela crítica à razão instrumental da sociologia do pós-guerra, Ferro busca demonstrar que a técnica da ciência capitalista é ambígua e favorece os proprietários dos meios de produção. A técnica na mão dos trabalhadores, ao contrário, representaria a eliminação de irracionalidades, permitiria uma verdadeira renovação da arte (no sentido do trabalho livre). Afastado o corolário de neutralidade da técnica, era preciso criticar a ideologia desenvolvimentista do PC, segundo a qual Artigas justificava seu apego à “técnica”, como uma luta do homem com a Natureza.

Dominar a natureza foi e é criar técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos. [...] Na história da luta que o homem vem travando com a natureza, a técnica e a arte caminham juntas quando não se confundem. O grafismo paleolítico, a origem do desenho, nossa linguagem, certamente nasceu antes da linguagem oral. Foi a linguagem de uma técnica humilíssima e também a linguagem dos primeiros planos da natureza humana rudimentar. No pensamento mais primitivo há traços do espírito científico.³⁴

Para Sérgio Ferro, a origem da arquitetura que interessava ser discutida naquele momento não era a primitiva, mas a moderna, que no século xv estabeleceu seu instrumento prescritivo e instaurou relações capitalistas de produção (proletarização do trabalhador). Definida a historicidade do nosso desenho de arquitetura e sua separação do restante da produção, pensá-lo como instrumento do desejo humano, do domínio da natureza, é ignorar sua função específica no presente. É preservar sua potencialidade positiva porque, em tese, ela seria útil num futuro desejado. É abdicar do presente.

Portanto, o que está em jogo na posição de Ferro é uma crítica à concepção moderna de arquitetura (e não modernista), entendendo-a a partir da configuração da luta de classes, em que técnica e ciência operam de maneira ambígua: “universalizando” o conhecimento, mas, com tal grau de especialização, que o trabalhador é excluído de sua produção e de seus frutos. É neste sentido que podemos entender o desenho de arquitetura como causa e consequência das modernas relações de produção na construção e,

[33] ARTIGAS, João B. V. “O desenho”, *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, LECH, 1981, p.40.

[34] Idem, p. 41.

por conseguinte, a crítica de Ferro ao significado histórico de seu uso no presente.

Obviamente, Sérgio Ferro não estava sozinho na elaboração ampla dessa crítica. Através de Gabriel Bolaffi, Ferro tomou contato com Roberto Schwarz e, a partir dele, com o grupo que viria a editar a revista *Teoria e prática*³⁵, e que organizou o segundo Seminário sobre *O capital*.

O primeiro, iniciado em 1958, tinha como membros constantes José Arthur Giannotti, Fernando Novaes, Paul Singer, Octavio Ianni, Ruth e Fernando Henrique Cardoso, e como aprendizes Bento Prado, Francisco Weffort, Michael Löwy, Gabriel Bolaffi e Roberto Schwarz.

O segundo grupo, criado em meados de 1967, portanto quase dez anos depois do primeiro, era composto, em sua maioria, por jovens professores da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP. Os membros mais frequentes eram Roberto Schwarz – que transmitiu as lições e o método do primeiro seminário – Ruy Fausto, Lourdes Sola, Marilena Chauí, Célia e Francisco Quirino dos Santos, Albertina Costa, Cláudio Vouga, Emir Sader, Emília Viotti, Francisco Weffort, Francisco de Oliveira, Sérgio Ferro, entre outros. Era um grupo maior, chegando a integrar mais de quinze pessoas e muitos estavam envolvidos com partidos ou tendências revolucionárias. Leitores já experientes de Marx buscavam reabilitar seu caráter prático e combativo.

Emir Sader classifica o grupo como mais radical que o primeiro, e com intenções de intervir na luta de classes³⁶. Sérgio Ferro acrescenta que as leituras fundamentais, além de Marx, eram da Escola de Frankfurt, sobretudo Theodor Adorno e Max Horkheimer³⁷. O segundo grupo era mais atento à dimensão superestrutural do capitalismo e buscava outras explicações para seus fenômenos que as determinações mecânicas da estrutura econômica. Interessava-lhes, por exemplo, compreender porque o fim da propriedade privada dos meios de produção no mundo socialista não trouxe mudanças no modo de produção e na divisão social do trabalho³⁸. A arte e a arquitetura também se tornavam temas da reflexão política.

Com a reorganização do ensino e da carreira docente promovida pelo fórum de 1968, Sérgio Ferro deixou de ser assistente de Flávio Motta e passou ao nível de instrutor. A nova posição lhe permitiu desenvolver suas próprias pesquisas, que logo seriam publicadas com o título de “A casa popular”³⁹. Escrito em 1969 e

[35] Sérgio Ferro foi o diretor da revista, na qual publicou “Arquitetura Nova”.

[36] SADER, Emir. “Nós que amávamos tanto O Capital”, revista *Praga*, n. 1, 1996.

[37] Entrevista cedida ao autor em 2008.

[38] “Eu não acredito que possa haver uma revolução eficaz, uma transformação social positiva e forte sem que as relações de produção sejam alteradas – e não é a posição só minha, é a posição da Rosa Luxemburgo e de uma série de outras pessoas”. FERRO, Sérgio. *Conversa com Sérgio Ferro*, São Paulo, GFAU, 2002, p. 13.

[39] FERRO, Sérgio. “A produção da casa no Brasil” In: *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit. Publicado originalmente em FERRO, Sérgio. “A casa popular”, São Paulo, GFAU, 1972.

publicado em 1972 pelo GFAU, esse texto é o primeiro esboço de *O canteiro e o desenho*. Dedicado à questão da habitação no Brasil, apresenta grandes diferenças em relação aos seus textos anteriores, por sua própria estrutura e pelo teor acadêmico que visa apresentar uma tese sobre a função da arquitetura no capitalismo brasileiro a partir do exame da produção da habitação. O trabalho está dividido em três partes – “A casa popular”, “A mansão” e “O estreito mercado de massa”. Partindo da forma supostamente não mercantil da autoconstrução, o autor analisa seu oposto, a forma-tesouro da mansão burguesa, e, por fim, a produção em massa para o mercado de classe média, onde encontra a forma-mercadoria em seu estado mais comum. Neste trabalho, Ferro lança os primeiros olhares ao tema do canteiro de obras como o ponto central da luta de classes na construção, afirmando que seu atraso ou subdesenvolvimento não devem ser entendidos como anomalias ou como etapas a serem vencidas, mas como parte coextensiva do próprio desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo.⁴⁰

Se a ruptura com o pensamento desenvolvimentista estava consagrada, a prisão de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre em 1971 marcou definitivamente suas trajetórias. Torturados no presídio Tiradentes durante um ano, ambos foram demitidos da FAUUSP por “abandono de cargo”. Após serem libertados, Rodrigo conseguiu ser readmitido por ter prestado serviço militar. Ferro, que nunca recebeu reparação por parte da universidade, se mudou para a França em 1972, onde conseguiu um posto de docente na École d’Architecture de Grenoble. No entanto seu diploma brasileiro não permitia a prática da profissão, de modo que este foi o fim definitivo de sua breve carreira de arquiteto profissional (1958-1969) na qual realizou apenas 31 projetos, quase sempre ao lado de Rodrigo Lefèvre e Flávio Império.

O CANTEIRO E O DESENHO

*O canteiro e o desenho*⁴¹ é certamente um dos mais impactantes textos da arquitetura brasileira. Documento da revisão do modernismo pós-Brasília, tornou-se um paradigma do pensamento crítico na arquitetura. A fundamentação teórica de Ferro é resultado dos anos de seminários sobre *O capital*, de debates com Artigas, de prática profissional (inclusive em Brasília) e de militância política.

O estilo de *O canteiro e o desenho* é muito particular, tornando difícil situá-lo num conjunto, seja pela época, estilo ou assunto. Esse

[40] Esse trabalho baseou-se em dados do Dieese, na pesquisa de Carlos Lemos e Maria Ruth Sampaio (publicada pela FAUUSP em 1978, com o título “Habitação popular paulistana autoconstruída”), e em leituras sistemáticas de Thorstein Veblen, André Gunder Frank, Theodor Adorno, além de Marx e Engels.

[41] Escrito nos primeiros anos de Sérgio Ferro na França, a partir de suas notas de aula da FAUUSP, o texto foi trazido ao Brasil por Roberto Schwarz e publicado originalmente em forma de dois artigos na revista *Almanaque*. Posteriormente foi editado em forma de livro pela Projeto Editores em 1979, quando finalmente ganhou repercussão. Usaremos a edição mais recente: FERRO, Sérgio. “O canteiro e o desenho” In: *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit.

trabalho único pode ser pensado como uma elaboração “ecclética”⁴² de diversas abordagens e referências que Ferro articula de acordo com um programa contestador para a arquitetura. O manifesto se mistura com o ensaio acadêmico, e a descrição do canteiro de obras com alguma poesia. A cara unidade entre estética e ética se baseia na proposta de reunião do intelectual com o artesão, do concreto com o abstrato, do canteiro com o desenho. Em seus textos anteriores já era possível notar a formação desses traços. Entretanto, em *O canteiro e o desenho*, encontramos a forma mais acabada deste projeto, ou melhor, fazendo justiça às ideias do autor, poderíamos dizer: a forma mais inacabada, mais aberta e experimental.

Nesse trabalho, pela primeira vez, Sérgio Ferro afirma que o desenho (poder-se-ia dizer, a arquitetura após Brunelleschi) é instrumento histórico do controle do capital sobre a construção, e a obra construída é mercadoria como outra qualquer – como afirmam os economistas:

No interior do regime capitalista em que vivemos, a casa, a habitação, é uma mercadoria como não importa qual outra, que é produzida tendo por objetivo a finalidade geral da produção capitalista, isto é, o lucro.⁴³

O problema que Ferro levanta aos arquitetos é que as implicações objetivas do modelo social de produção conformariam a técnica às suas imposições, não restando ao arquiteto uma postura efetiva, no interior do *métier*, para a transformação da sociedade e da técnica, mesmo que isso tivesse como consequência uma maior racionalidade produtiva, levando em consideração o conjunto da sociedade. A tese apresentada é de que “a elaboração material do espaço é mais função do processo de valorização do capital que de alguma coerência interna da técnica”.⁴⁴

Para compreendermos melhor o argumento do autor precisamos adentrar na caracterização produtiva da construção e na sua divisão manufatureira do trabalho⁴⁵. A manufatura na construção pode ser caracterizada como serial ou heterogênea. No primeiro caso, mais frequente na periferia do capitalismo, a produção *in loco* é constituída da série de tarefas manuais que transformam os materiais básicos nos diversos produtos. Na manufatura heterogênea, mais comum em economias bem desenvolvidas, o momento produtivo é constituído da montagem, também *in loco*, de componentes industrializados. A diferença destes modelos se refere à compo-

[42] Referindo-se ao sentido positivo que Sérgio Ferro atribui ao termo, pensando o Ecletismo como uma forma de reunião do melhor de cada estilo sem a preocupação de uma única norma.

[43] SINGER, Paul. “Aspectos econômicos da habitação popular”, *Seminário de habitação popular*. Publicação 9 do Museu, FAUUSP, 1962, p. 29. Apud. FERRO, Sérgio. Op. cit., p.105.

[44] FERRO, Sérgio. Op. cit., p.107.

[45] Segundo Karl Marx a divisão manufatureira do trabalho é o resultado coletivo de trabalhos parciais: “[...] o trabalhador parcial não produz mercadoria. Só o produto comum dos trabalhadores parciais transforma-se em mercadoria”. MARX, Karl. *O capital*. São Paulo, Abril Cultural, 1983, v.i, t.1, p.279. Apud. FERRO, Sérgio. Op. cit., p. 106.

ção orgânica do capital: quanto mais industrializado (mais capital constante, máquinas, instalações, etc.), menor a proporção do investimento em mão de obra – única fonte de mais-valia. Com a oferta de mão de obra barata, praticamente nenhum investimento em equipamento e alto valor agregado ao produto, é garantida uma larga faixa de lucro – e a perpetuação da precariedade do trabalho e do produto.

Caso a arquitetura fosse produzida industrialmente, as consequências para a economia do setor seriam radicais: redução da margem de lucro, aumento do valor da força de trabalho e redução do preço final (supondo concorrência, claro). Apesar de a industrialização ser viável tecnicamente e de ser uma tendência da livre concorrência, Ferro afirma que a construção é mantida atrasada, pois o valor produzido no setor sustenta os setores mais avançados, onde a queda tendencial da taxa de lucro não pode ser evitada. Uma simbiose entre progresso e precariedade.

No entanto, apesar da produção permanecer atrasada, a arquitetura moderna, inspirada em técnicas industriais que nunca se realizaram no canteiro de obras, foi capaz de criar a aparência do avanço técnico. Sem as consequências da verdadeira transformação do canteiro, estas tentativas estéticas de revolução da arquitetura não passavam de ilusões, assim como as tentativas da historiografia comprometida politicamente com o modernismo⁴⁶, de justificar a estética da máquina ou o *International Style*. E até mesmo os arquitetos que defendiam os ideais de honestidade construtiva, verdade dos materiais e economia de recursos, não deixavam de fantasiar seus desejos na hora de projetar. Raríssimos, mas valiosos, são os casos de arquitetos que soberam adequar sua plástica e técnica construtiva de acordo com a realidade produtiva. No entanto, se a verdade construtiva é escassa na arquitetura, a falsidade pode ser mais reveladora da sociedade que a produz. Voltaremos a isso mais tarde.

O que importa para Sérgio Ferro é frisar que a contradição entre desenho e canteiro é condição da arquitetura e resultado das transformações de sua entrada na modernidade. Desde o Renascimento, o desenho concentra em torno de si o controle sobre todos os trabalhos parcelados que até então gozavam de autonomia. Como resultado, os trabalhadores foram excluídos das decisões projetuais, separados uns dos outros, e cada um de seu trabalho.

Se arquitetura (e boa) já era produzida antes do desenho moderno, não havia uma estrutura produtiva favorável ao capita-

[46] Como exemplo, poderíamos citar PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo, Martins Fontes, 1980; GLEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004; ou BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, ainda que Ferro não se refira a um autor mais diretamente.

lismo. O desenho instaura no canteiro uma nova sociabilidade, sem alterar o seu conteúdo. Ferro comparou essa prerrogativa ao conceito de “tipo-zero”, de Claude Lévi-Strauss: uma estrutura “cujo sentido único é dar sentido à sociedade que as possui”⁴⁷.

[...] o desenho pode assumir os padrões dominantes ou não, seguir a “função” ou fazê-la seguir, ser qualificado como racional, orgânico, brutalista, metabólico ou como se queira no interior da confusão das pseudotendências, ser mais ou menos conformista em relação ao “utensílio” que informa, ser modulado, modenado ou assistemático, ornar ou abolir o ornamento: a constante única é ser desenho para a produção.⁴⁸

O desenho estabelece comunicação entre os trabalhadores e entre os trabalhadores e suas tarefas. Como estrutura, o desenho media todas as relações de produção no canteiro de forma ativa, introduzindo sentido no trabalho isolado – trabalho este que ficou sem sentido pelo próprio papel histórico do desenho na produção. Portanto, o desenho, na forma como encontramos hoje, seria tecnicamente dispensável se o objetivo fosse a coerência técnica da produção.

Isso não significa que Sérgio Ferro despreze as funções expressivas e funcionais do desenho. Muito pelo contrário, o que mais lhe interessa é a função da “arte” no emaranhado racional da técnica e dos negócios. A arte, que para Sérgio Ferro só deve ser entendida como trabalho livre, na arquitetura se torna o oposto disso. Refém de lógicas exógenas, sua única liberdade possível é a arbitrariedade do desenho. No entanto, suas diversas formas, simbólicas e plásticas, são insignificantes perante sua função primeira que é estabelecer a unidade e a regra no canteiro. De resto, respondem ao mercado dos pseudo-gostos individuais e das identidades de classe. Contudo, ainda no canteiro, exercem outra função com extrema eficiência: envoltas pela aura superior do objetivo artístico, as decisões do arquiteto não podem mais ser questionadas pelos trabalhadores, que nada entendem do sublime. Devem obedecer cegamente o plano, pois, mesmo que este esteja repleto de irracionalidade construtiva, não é esse o objetivo da “arte”. O fetiche silencia qualquer crítica. A irracionalidade causada pela exploração ganha status mais nobre, vira “arte”. A razão técnica e as exigências dos materiais não são mais critérios de juízo da ar-

[47] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003, p. 185.

[48] FERRO, Sérgio. Op. cit., p. 109.

quietura. Sem precisar justificar as irracionalidades da produção desenhada para os negócios, a razão instrumental comanda como se fosse razão.

Mas a função do desenho na produção é também direta: pode determinar uma divisão técnica do trabalho, comprimir o cronograma, separar as equipes de trabalho, especializar as tarefas, hierarquizar, etc. O desenho é introduzido no canteiro, gerando rachaduras no corpo produtivo e colando os fragmentos ao seu modo. A perda da autonomia dos trabalhadores atrai des-razão: sucessivas equipes desfazem o trabalho da anterior e nenhuma se reconhece no trabalho final, senão o revestimento que encobre o trabalho manual dando aparência de outra produção. Segundo Ferro o custo deste modelo pode ser até maior que a autonomia das equipes, contudo, sua vantagem está no controle dos trabalhadores. A economia de meios e materiais não é a principal prerrogativa da produção. Antes, é necessário garantir sua docilidade.

Na medida em que o capitalista aumenta o controle sobre os trabalhadores – vigilância, punições, hierarquia – seus lucros podem diminuir significativamente, tanto pelo aumento dos custos de coerção, como pela diminuição do rendimento do trabalho. No caso da construção, que não pode se industrializar para garantir as taxas de lucro que alimentam os setores mais desenvolvidos, não há subsunção real do trabalho. Segundo Ferro, é o desenho que simula a subsunção real do trabalho, estabelecendo padronização de tarefas, dando base para calcular sua velocidade e, em última análise, controlando o corpo do trabalhador. O desenho, como ordem de serviço exteriorizada, realiza todos os objetivos do capital na manufatura e sem o efeito negativo da repressão direta.

Interessante para o capital, a função do desenho do arquiteto não seria completa se não propiciasse uma nova experiência da obra. O desenho permite compor os elementos construtivos tridimensionalmente, de acordo com critérios que nada tem a ver com eles: volume, ritmo, símbolo, proporção. A autonomia do desenho substitui a do canteiro, criando uma obra na qual todo o interesse artístico (trabalho livre) se volta para a figura do arquiteto – que consegue, assim, sua distinção do corpo produtivo. O fetiche propiciado pela arte favorece a forma mercadoria, que ganha vida enquanto a produção, sem história, desaparece.

Sérgio Ferro nota que, desde o Renascimento, o desenho de arquitetura encobre como uma máscara o trabalho concreto do canteiro. A linguagem muda e passa a remeter ao distante passado

greco-romano, mas a construção permanece a mesma, apenas menos cuidadosa. O acabamento⁴⁹, incluindo a volumetria e o revestimento, revelando seus temas, oculta os gestos dos trabalhadores, impregnados no material.

É fundamental enfatizarmos que o desenho de arquitetura criticado por Sérgio Ferro é resultado de um processo histórico – e somente assim sua crítica pode ser entendida. A história do desenvolvimento técnico do desenho, reconstituída por Ferro, contrapõe-se à defesa do desenho moderno que, para seus defensores, já seria o resultado da revolução desejada. Levando em consideração as diferentes funções políticas e econômicas do desenho ao longo do tempo, os modernistas, no entanto, faziam vista grossa de sua função no presente. A história modernista da arquitetura moderna não foi capaz de constatar a inversão do sentido de sua causa. No Brasil da década de 1960, Brasília parecia testemunhar o sucesso de suas teses. Não se levava em conta o afastamento cada vez maior da arquitetura em relação à construção. A racionalidade festejada – a racionalidade do plano, a racionalidade da forma –, nada tinha a ver com a precariedade e com a violência de sua produção. Sérgio Ferro, que testemunhou a construção da capital, se propôs a fazer um triste balanço da arquitetura moderna. Para tanto, o desenho não deveria ser visto como instrumento neutro do espírito humano, à maneira do humanismo renascentista – abordagem frequentemente encontrada nesta historiografia –, pois o único resultado seria sua docilidade e complacência com a classe dominante. O programa revolucionário para a história da arquitetura seria rechaçar qualquer mitificação do arquiteto e do artista, e recusar a linearidade positiva do progresso técnico.

Se até o Renascimento o desenho era usado apenas para fins de comunicação interna no canteiro, isto muda com Brunelleschi na construção da cúpula de Santa Maria del Fiori. Mas é em meados do século XVIII, com inspiração iluminista, que surge os primeiros modelos racionalistas de descrição geométrica e codificada do espaço. A pretensão pela razão universal, capaz de descrever o mundo real objetiva e matematicamente, existia desde Désargues (1639), mas apenas os continuadores de Monge, como Poncelet e Farish, lograram, já no início do século XIX, um sistema de representação aplicado à produção. Esta representação ortogonal, introduzida na arquitetura, instaurava a homogeneidade postulada do espaço e a infinita distância do observador – consequentemente, induzia a abstração dos sistemas construtivos e estruturais. Segundo Ferro, esse desenvolvimento

[49] Notar a ambiguidade pretendida por Sérgio Ferro com o termo “acabamento”.

tecnológico, embora apresentado pela literatura como ambição de ordenar a natureza, responde perfeitamente aos imperativos de ordem, cálculo e previsão da ideologia burguesa. E não é coincidência a consolidação do desenho moderno com o período capitalista.

De seu surgimento na Baixa Idade Média à industrialização do século XIX, o desenho se transformou enormemente, passando de um “plano geral” que funcionava como uma base de improviso no canteiro, para uma “ordem detalhada de serviço”, vinda de fora do canteiro. Segundo Ferro, essa transformação do desenho trouxe sérias consequências para o canteiro, como a perda da relativa autonomia profissional do artesão medieval, causada pela separação definitiva entre a concepção e a execução do trabalho. Também forçou a substituição dos trabalhadores insurgentes e o rebaixamento do conhecimento operário, pois as instruções do desenho, traduzidas objetivamente em simples ordens de trabalho, se tornaram válidas para qualquer trabalhador. O *savoir-faire* do trabalhador, obsoleto, se perde ao longo do tempo, assim como seu salário.

A arquitetura é vista por Sérgio Ferro como “consulado da representação”, ou seja, como representação, através da representação, do poder do capital em território estrangeiro (do trabalho). Nesta estrutura de governo da representação, nunca se trata diretamente com os verdadeiros interesses que comandam, apenas com suas representações travestidas. O arquiteto, como mediador, elimina a relação direta entre as partes (capital e trabalho), e passa a ser “único fator autônomo” nas relações de produção – por isso mesmo objeto excepcional de análise da sociedade, desde que não se assuma a sua falsa autonomia.

Para desmontar a falsa autonomia da arquitetura, Ferro propõe pensar o modo de pensar da arquitetura, pois “o modo de pensar penetra a coisa pensada, se embrenha em suas entranhas e a absorve, como as formas sociais do pensar moldam o modo de pensar”⁵⁰. Isto significa por em questão os fundamentos plásticos da arquitetura (estilo, proporção, harmonia, equilíbrio), além de seus instrumentos (desenho, *épura*, escala). Sem se deter, num primeiro momento, nas determinações externas à arquitetura (objetivos práticos e discursivos, financiamento, etc.), Ferro acredita que a análise da linguagem é necessária e suficiente para revelar a função de mediação. Como a mediação é histórica e a linguagem muda ao longo do tempo, Ferro nota que os fundamentos plásticos da arquitetura também são flexíveis, se adaptando para justificar a linguagem. Isso lhe permite afirmar que as mudanças da linguagem não seguem

[50] FERRO, Sérgio. Op.cit., p. 159

seus supostos fundamentos teóricos. Seu verdadeiro fundamento seria a produção de valor, e suas alterações “sempre significativas acompanham as evoluções da luta de classes. Esconder essa quebra da analogia seria compactuar com a ocultação da violência que o desenho inclui”⁵¹.

Provocativo, Ferro caracterizou o arquiteto como dissimulado gerente dos interesses do capital, que alterna a autoimagem entre a cegueira e a melancolia, pois para realizar seu trabalho, aceita os limites impostos de fora e fragmenta o corpo produtivo. Habitado com a denegação em relação ao que faz, não consegue aceitar o peso de seu próprio papel e recorre aos belos discursos para encontrar motivação.

Essa caracterização sombria revela a completa desilusão de Sérgio Ferro na década de 1970 e o abandono da perspectiva dos primeiros textos que propunham amistosamente debates sobre o sentido público da atuação do arquiteto, de sua participação no desenvolvimento de um plano nacional de produção e da experimentação para o futuro de novas organizações sócioespaciais.

Contudo, preserva a esperança na “poética da separação”, embora sem saídas imediatas. Sempre orientado pela prática, mas na contramão de seu emprego atual, o desenho que defende – o “da” produção e não “para” a produção – deveria seguir as orientações:

1. do princípio da divisão das equipes de trabalho (que ocasionaria, por exemplo, várias descontinuidades formais a serem claramente respeitadas na obra);
2. do sentido da multiplicidade de normas (caso típico, o do sistema de medidas: poderia ser regular nas estruturas para facilitar e economizar fôrmas, armações e cálculos; modulado nos componentes produzidos fora do canteiro, como portas e caixilhos; mas fluido e não modulado no resto; a unidade de produção é o trabalhador de imprecisão intrínseca – raramente, fora etapas semelhantes às apontadas, a exatidão e a repetição convém);
3. do princípio da clareza construtiva (que facilita a produção pelo entendimento, a todo momento possível, do objeto a ser produzido; razão que levaria também à manutenção dos traços do trabalho, transformando cada obra num veículo pedagógico);
4. do princípio da prioridade das condições de trabalho (que visaria a segurança e a preservação do conhecimento).⁵²

[51] Idem, p. 191.

[52] Idem, p. 195-196.

Curiosamente, essas singelas diretrizes, assim como o caráter de proposição conceitual presentes em *O canteiro e o desenho*, quase nunca aparecem nos comentários sobre autor, tido como desertor da profissão e intelectual pessimista. O fato é que, por mais simples que pareçam, suas proposições desafiam nossa imaginação, tão grande o abismo entre sua utopia e a realidade atual.

ENSINO E PESQUISA

Expulso da Universidade de São Paulo e ameaçado pela situação política no Brasil, Ferro optou por um futuro incerto na França. Naquele momento a situação do ensino e da pesquisa em arquitetura na França era extremamente peculiar. Até 1968 imperava o academicismo da escola de Belas Artes, que repudiava toda a arquitetura moderna. Habitação Social era um tema proibido, apesar de, entre 1965 e 1966, a França ter produzido 500.000 unidades⁵³. Além disso, havia entre os estudantes uma desilusão geral com a profissão. A resistência ao assalariamento crescente e o desejo de ampliação dos campos da arquitetura, combinando referências do urbanismo, da economia e das ciências humanas só foram sentidos pela primeira vez com a greve estudantil de 1966. O anseio por um ensino que levasse em conta as dimensões sociais, históricas e culturais da arquitetura era apoiado em novas referências teóricas, como *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, *Les origines du logement social em France* de Roger-Henry Guerrand, *L'urbanisme, utopie et réalités* de Françoise Choay, *Architecture gothique et pensée scolastique* de Erwin Panofsky, *Le droit à la ville* de Henry Lefebvre, entre outras⁵⁴.

Dois anos mais tarde a grande revolta estudantil de maio de 1968 foi o golpe final para o ensino de arquitetura nas escolas de Belas Artes, e o governo francês se viu obrigado a criar, às pressas, 21 Unidades Pedagógicas de Arquitetura⁵⁵ (UPA). A reforma de 1968 se inspirava na Universidade, abolindo o centralismo da *Beaux-Arts* e universalizando o acesso dos alunos.

No início dos anos 1970, a situação das escolas de arquitetura ainda era nova, sem estrutura nem direção muito claras para as UPAs. Cada escola se desenvolveu de acordo com os recursos que dispunha. Os professores lecionavam seus cursos sem um plano pedagógico comum, sem uma preocupação com a totalidade da formação do aluno, sem experiência universitária e, o mais grave, sem uma concepção clara da arquitetura. As reivindicações por trans-

[53] RIGNON, Gérard. *Histoire du métier d'architecte en France*. Paris, Presses Universitaires de France. Coleção Que sais-je, 1997, p. 101.

[54] *Idem*, p. 102.

[55] Em 1984, durante a presidência François Mitterrand, o ensino superior passou por outra reforma, transformando as UPAs em Écoles d'Architecture.



fig 30 École National Supérieure d'Architecture de Grenoble.

formações haviam sido acatadas formalmente, mas, na prática, faltavam proposições objetivas e experiência docente⁵⁶.

Em linhas gerais esta foi a situação encontrada por Sérgio Ferro em 1972: uma instituição recente, sem experiência ou liderança. Ele passava por dificuldades financeiras desde sua chegada à França e pleiteava uma vaga de professor em cinco escolas. A École d'Architecture de Grenoble (EAG) foi a primeira a lhe oferecer o contrato e, em 1973, Sérgio Ferro voltou a lecionar. Desta vez se dedicou inicialmente ao ensino de Projeto (1973-1986), mas, em alguns anos, voltaria ao ensino de história da arquitetura e da arte (1986-2002).

A intensa experiência de Sérgio Ferro no Brasil, tanto no ensino quanto na prática profissional, era ímpar entre seus colegas. Sua presença foi tão bem recebida que, apenas quatro anos mais tarde, lhe foi oferecido o cargo de coordenador pedagógico e o mais alto contrato da escola.

Como coordenador pedagógico, Sérgio Ferro reorganizou o ensino em torno de estúdios interdisciplinares, em que o aluno podia escolher seu estúdio de acordo com a proposta pedagógica de cada equipe e ali seguir seus estudos enquanto desejasse. Com isso, cada estúdio criava uma cultura perene e se aprofundava, com autonomia, nos temas que iam surgindo. Para os professores esta era uma oportunidade de integrar a prática de atelier com a teoria e a história, o que permitiu a Sérgio Ferro apresentar e desenvolver suas teses e formar os alunos que, mais tarde, colaborariam com suas pesquisas.

A situação das primeiras equipes de pesquisa em arquitetura na França, iniciadas em 1971, ainda era precária e agravada pelo distanciamento com a Universidade, faltando experiência e referências teóricas por parte dos professores. Por outro lado, Sérgio Ferro trazia consigo uma rica experiência da USP – ironicamente baseada no modelo universitário francês –, onde havia participado de pesquisas, grupos de estudo, além dos importantes Fóruns de Ensino da FAU.

Em 1977 Sérgio Ferro organizou um grupo de pesquisa com jovens professores egressos de sua primeira turma de alunos e obteve um financiamento do Ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du Territoire et des Transports para pesquisar o Convento de La Tourette de Le Corbusier sob o ponto de vista de sua produção material e artística. O contrato trianual foi renovado duas vezes, resultando numa pesquisa de nove anos, que culminou na publicação do livro *Le Couvent de la Tourette*⁵⁷.

[56] RIGNON, Gérard. Op. cit., p. 104-105.

[57] FERRO, Sérgio, KEBBAL, Chérif; POTIÉ, Philippe; SIMONNET, Cyrille. *Le Couvent de la Tourette*. Marselha, Parenthèses, 1987.

Quando esse longo trabalho terminou, a pesquisa em arquitetura na França estava mais organizada, com sistemas de financiamento mais contínuos. Nesse ano de 1986 Sérgio Ferro criou o laboratório Dessin/Chantier, com os olhos voltados para a história da arquitetura francesa. Jean-Louis Cohen, que conheceu de perto o trabalho do laboratório, afirma que ali “havia efetivamente um interesse muito concreto pela verdadeira história do trabalho. Havia um interesse pelo lugar que o arquiteto poderia assumir no processo produtivo”⁵⁸.

Contudo, seja por sua ausência a partir de 1984, quando passou a morar em Paris, seja pelo modo anárquico com que afirma ter dirigido o laboratório, a maioria dos trabalhos desenvolvidos no laboratório não manteve a perspectiva marxista de Sérgio Ferro⁵⁹. Ali foram desenvolvidos excelentes estudos sobre história dos materiais de construção, das técnicas e dos papéis profissionais de arquitetos e engenheiros, mas que nunca haviam sido articulados como um conjunto histórico. Até mesmo Sérgio Ferro publicou pouco sobre o assunto. Em sua obra há, sem dúvida, comentários diversos, de Michelangelo ao pós-modernismo, além de uma preocupação historiográfica constante, mas pouco pode ser identificado com o trabalho de historiador, dedicado ao movimento geral da história da arquitetura ou com a filologia de movimentos, artistas e obras – a exceção são as aulas presentes neste volume.

Apesar disso, duas publicações de Sérgio Ferro desenvolvidas no laboratório Dessin/Chantier destoam dos artigos conhecidos no Brasil. Os estudos dedicados ao convento de La Tourette, de Le Corbusier, e à Capela Médici, de Michelangelo, são frutos de pesquisas empíricas, sobre obras-fetichismo de porte relativamente pequeno, cujos arquitetos foram consagrados pela historiografia como grandes gênios de seus tempos. Esses estudos religam as duas pontas do ciclo da modernidade descrito em *O canteiro e o desenho*, Renascimento e Modernismo (tardios), a gênese e o ápice do processo de modernização da arquitetura.

ARQUEOLOGIA DO TRABALHO

A pesquisa sobre La Tourette foi feita com base nos documentos da Fundação Le Corbusier e das empresas que construíram o convento. Os pesquisadores reuniram desenhos, cartas, especificações e contratos, ao quais somaram depoimentos e inúmeras visitas de

[58] Entrevista inédita a José Tavares Correia de Lira, a quem agradeço o compartilhamento. Tradução livre minha.

[59] Sérgio Ferro deixou o laboratório em 1997, que com seu novo diretor, Philippe Potié, passou a se chamar laboratório Cultures Constructives. O foco permanece na história das técnicas e materiais de construção, porém a crítica de Sérgio Ferro ao modelo produtivo predominante foi substituída pelo o interesse na diversidade cultural.

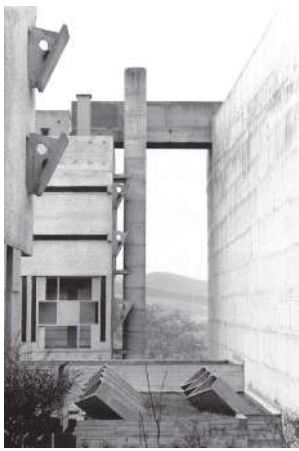


fig 31 Convento de La Tourette. Projeto de Le Corbusier, 1960.

campo. A equipe verificou cada afirmação feita nas entrevistas, cada detalhe citado nos contratos e cada solução proposta pela teoria corbusiana. A construção e os detalhes técnicos foram especialmente investigados, pois, afinal, tratava-se de verificar se a racionalidade construtiva e a franqueza na utilização dos materiais que Le Corbusier tanto promoveu haviam sido alcançadas.

Foi um dos primeiros testes para *O canteiro e o desenho* fora do Brasil. Para isso escolhemos voluntariamente uma obra fetiche: todo mundo comentava e muitos copiavam o convento. Apesar de se tratar de um convento, a lógica da mercadoria, do valor, imperava. O que primeiro nos surpreendeu foi a irregularidade do desenho, que só em alguns momentos seguia o Modulor apesar de fingir o contrário. Logo Le Corbusier, que gostava de se chamar *bâtitseur*, mentia, jogava com as aparências, mostrando formas que sugeriam uma estrutura totalmente diferente da real. Foi surpreendente. O convento era considerado o principal monumento do brutalismo que, em teoria, procura exaltar, até exagerar, a construção real, mas há muita maquiagem no convento. O mesmo mascaramento da Renascença, que segue uma arquitetura fictícia, exatamente o que havia sido denunciado com veemência pelo modernismo.⁶⁰

O convento de La Tourette com o poder de sua plástica, a sua forte aparência lógica, a exuberância da matéria crua e, sobretudo, com o jogo realmente sábio dos volumes, seduz o espectador logo a primeira vista. No entanto, afirma Ferro, vemos o que não é estrutural e não vemos o que é. A construção aparente, apesar de plausível, é falsa e induz o esquecimento da construção oculta.

A persistência desse fetiche no desenho de Le Corbusier desmentia suas finalidades programáticas, aparentando uma espécie de montagem mecânica de grandes dimensões enquanto a realidade construtiva ainda era baseada na velha manufatura e no uso intenso de mão de obra.⁶¹

A escolha de Le Corbusier como objeto de estudo se revelou perfeitamente adequada para as teses de Sérgio Ferro a respeito da arquitetura moderna. Nele, não encontramos apenas um criador de projetos, mas um incansável redefinidor da profissão. Le Corbusier inverte e cria categorias projetivas próprias para seu tempo: no lugar da lógica cumulativa da manufatura, desenha a instantaneidade

[60] Entrevista ao autor, 2008.

[61] FERRO, Sérgio. "Desenho e canteiro na concepção do convento de La Tourette" In: *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit.

de um mecanismo gigante; substituindo diagramas construtivos reais, inventa esquemas reguladores abstratos; ocultando as marcas do trabalho manual, chama a atenção para o sinal de encontro entre os acontecimentos plásticos que adquirem autonomia; substituindo os termos existentes, propõe um novo léxico de termos forjados (“canhões” e “metralhadoras” de luz, “flor de concreto”, “estrutura em pente”, “panos de vidro musicais”, etc.). Segundo Sérgio Ferro a arquitetura de Le Corbusier é um exemplo do esforço intelectual necessário para justificar a irracionalidade da prática arquitetônica na modernidade. Le Corbusier não se satisfaz em criar um desenho descolado da produção, ele sente a necessidade de criar um sistema para justificá-lo, denegando sua arbitrariedade.

Apesar de sensível ao aspecto técnico da construção, promotor do ATBAT⁶² e fervoroso defensor da industrialização, Le Corbusier não fez nenhum esforço no sentido de pensar a produção de La Tourette. Ao contrário, menosprezou os custos de suas decisões, foi omisso no canteiro (desenhos chegavam com atraso ou não chegavam nunca) e não tinha solução técnica para as propostas de seu escritório. No entanto, não deixou de intervir na transformação da linguagem da arquitetura justamente no sentido aparentar uma veracidade construtiva – de uma construção inexistente.

Le Corbusier propõe uma teoria do projeto independente do material, de suas restrições e de suas qualidades, teoria carregada de um ar de liberdade que contribuiu provavelmente para estabelecer seu sucesso internacional. Todavia, esta orgulhosa autonomia do projeto formal experimenta dificuldades ‘morais’ em confessar sua emancipação do material: por acaso é possível esquecer facilmente séculos de arquitetura fundada num íntimo conhecimento da pedra ou da madeira? E, na ausência de regras impostas pelo material, como julgar, pergunta-se Le Corbusier, a boa ou má fundação de uma arquitetura? O julgamento elaborado por Le Corbusier a respeito de La Tourette revela [...] a necessidade última do trabalho teórico quando não se oferece nenhuma explicação pragmática.⁶³

A pesquisa do laboratório Dessin/Chantier sobre o convento de La Tourette, concluída em 1987, se propunha a analisar a obra de arquitetura a partir da técnica e da história material, e então confrontar os discursos do arquiteto e dos historiadores com as



fig 32 Maquete da Unité d'habitation de Marseille.

[62] Atelier des bâtisseurs, criado por Le Corbusier em 1945 durante a reconstrução do pós-guerra. Lods, Bodiansky e Wogenscky participaram desta experiência com empresários e artesãos. Ple-nos de convicção, mas sem programa, a associação se decompôs por falta de trabalho. Em La Tourette, Wogenscky buscou contato, primeiramente, com o escritório de engenharia Sechaud et Metz, parceiros privilegiados depois do fim do ATBAT.

[63] FERRO, Sérgio; KEBBAL, Chérif; POTIÉ, Philippe; SIMONNET, Cyrille. Op. cit., p. 123. Tradução livre minha.



fig 33 Capa da revista *Ou...*, n. 2, setembro 1970.

evidências da produção. Esse caminho é uma inversão do habitual, no qual historiadores da arquitetura analisam as escolhas técnicas e artísticas a partir do programa ideológico declarado, da obra ou da tendência. Mas o método de Ferro, ao buscar a verdade material da obra e então contrapô-la a seus princípios ideológicos, lhe permite escovar a história a contrapelo – como pode ser verificado em “A história da arquitetura vista do canteiro”.

Outro exemplo do esforço metodológico empregado na análise da arte e da arquitetura encontra-se num livro muito atípico de Ferro, sobre a Sacristia Nova da Capela Médici, de Michelangelo, publicado em 1998⁶⁴. O livro apresenta um sistema semiótico baseado na teoria de Charles Peirce, destinado à leitura simultânea, e sobre as mesmas bases, da arquitetura e da arte. Sérgio Ferro criou uma adaptação própria das categorias peircianas, voltadas para a identificação dos vestígios da produção no produto.

A intenção foi comparar, 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. [...]. 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.⁶⁵

Mas há outro problema fundamental ao qual essa abordagem responde. Todo historiador da arquitetura sabe que a primeira dificuldade para a história de uma obra é carência de documentação sobre ela. Além de eventuais desenhos e raras anotações, restam apenas os depoimentos, comprometidos por princípio, de quem esteve lá. No caso de uma obra antiga, encontrar documentos de sua produção é praticamente impossível, restando apenas os relatos selecionados pela historiografia. Como então escrever a história da arquitetura a partir das relações de trabalho se os documentos do trabalho são os primeiros a desaparecer? E no caso de um período ainda mais remoto? Entretanto, Ferro lembra que não restando outras evidências da produção de uma obra, resta sempre a própria obra, e nela, os vestígios de sua produção. Esses vestígios são pistas que, nas mãos de historiadores dotados de conhecimentos construtivos, podem revelar mais que qualquer outro documento. É

[64] FERRO, Sérgio. *Michel-Ange: architecte et sculpteur de la chapelle Médicis*. Lyon, Plan Fixe Édition, 1998.

[65] FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro*. São Paulo, GFAU, 2010, p. 61.

um novo campo de pesquisa histórica próprio da arquitetura e das artes, cujo grande desafio passa a ser desvendar os segredos desses vestígios com método válido para isso.

Para discutir as questões formais, políticas e simbólicas da concepção arquitetônica, sob o crivo da produção do objeto-mercadoria, Sérgio Ferro precisa ampliar o conceito de *material*, e entendê-lo como “a matéria mais os homens que a trabalham”⁶⁶ e, com isso, atribuir uma determinação social e histórica ao material da arquitetura. Incluir o trabalho (físico e intelectual) na análise do material lhe dá características importantes: é concebido, desenhado, produzido, transportado, preparado, executado e consumido – cada etapa com razões particulares –, e isso torna este entendimento de *material* o mais adequado para a análise técnica e artística da arquitetura.

Contudo, a complexidade da arquitetura – sua heterogeneidade de esferas autônomas e conflitantes, como as do empreendimento, da técnica ou da estética – exige uma abordagem sistemática do *material*, que permita analisar comparativamente as relações entre essas partes. Sérgio Ferro entende que o ato de construir é mediado por signos e códigos que imprimem sua marca na realização do construído, por isso se vale das categorias de Charles Peirce, justificando que, ao ler a história do construído como história coletiva, não se trata de buscar a ocorrência de singularidades – como pressuporia a semiologia saussuriana –, mas de signos⁶⁷. Em segundo lugar, a teoria de Peirce lhe auxilia, a partir dos conceitos de dedução e abdução, a estabelecer uma grade comum nos casos de haver ou não material documental suficiente. Por todas essas razões adota a semiologia de Peirce como método de análise, mas acrescenta que essa orientação não desvia os objetivos de seu trabalho, fundamentados no pensamento de Hegel, Marx e Adorno.

Uma chave interessante para compreendermos estes objetivos e o sentido que Sérgio Ferro atribui à arquitetura na luta de classes, encontra-se no texto de Walter Benjamin, “O autor como produtor”⁶⁸.

O problema enfrentado por Benjamin é o julgamento político da tendência de uma obra literária. O debate se faz em torno das tendências ditas engajadas, em relação às quais Benjamin questiona as decisões estéticas dos autores: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”⁶⁹. Este seria o ponto central da discussão de Ferro em relação à arquitetura. A

[66] FERRO, Sérgio. “Questões de método”, *Arquitetura e trabalho livre*. Op. cit., p. 237. Já na introdução do livro sobre a Capela Médici, Ferro expõe seu uso do conceito de material da seguinte maneira (tradução livre minha): “O material é um conceito central nos escritos de Adorno; muito aberto, eu reduzi sua amplitude. O material, para ele, é tudo que serve à construção da obra, desde a organização histórica do universo sonoro, por exemplo, até o imaginário disponível [...]. Eu empobreci esse conceito e reduzi o material ao que serve concretamente à construção. De Adorno, eu aguardei principalmente a ideia de sua determinação social e histórica. O material é a matéria mais os homens que a trabalham em condições particulares. A produção concreta grava seus passos na sua resistência” FERRO, Sérgio. *Michel-Ange: architecte et sculpteur de la chapelle Medicis*. Op. cit., p. 5.

[67] FERRO, Sérgio. “Questões de método”, Op. cit., p. 238.

[68] BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994. O texto foi traduzido e publicado em 1970 pela revista *Ou...*, por indicação de Sérgio Ferro. Em seus quatro números, a revista dos alunos partidários de Sérgio Ferro na disputa com Artigas e a revista *Desenho* publicou textos inéditos no Brasil de autores estrangeiros como Jean Baudrillard, Henri Lefebvre, Walter Benjamin e André Gunder Frank, além dos brasileiros, Sérgio Ferro, Paul Singer e Roberto Segre.

[69] BENJAMIN, Walter. Op. cit., p.121.

orientação política de uma obra só pode ser avaliada levando em consideração sua técnica arquitetônica. Explicado nas palavras de Benjamin, fica mais claro o sentido da investigação histórica de nosso autor:

Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. [...] Em vez de se perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? [...] gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.⁷⁰

Para isso, o conceito central, segundo Benjamin, é o conceito de técnica, que permite uma análise materialista e social da obra, ao mesmo tempo em que representa “o ponto de partida dialético para a superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo”⁷¹. Finalmente, com base na análise da técnica de uma obra, seria possível afirmar que uma tendência literária “pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária”.⁷²

A postura de Benjamin frente ao Ativismo e à Nova Objetividade – tendências supostamente engajadas – encontra ecos visíveis na crítica de Ferro:

[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.⁷³

A estas considerações teórico-metodológicas – a semiologia e os conceitos de material e técnica – devemos acrescentar dois temas de reflexão que nos auxiliam a compreender os objetivos de Sérgio Ferro com a pesquisa em história.

[70] Idem, p.122.

[71] Idem.

[72] Idem, p. 123.

[73] Idem, p. 125-126.

O primeiro tema é a relação entre arquitetura e economia política, em relação ao qual Ferro se posiciona da seguinte maneira:

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. [...]. Assim, é a economia política, através da especificidade da construção, que determina fundamentalmente o que fazemos.⁷⁴

A determinação da superestrutura pela estrutura econômica é geralmente mal vista pelos estudiosos da cultura, que consideram que essa abordagem reduz a importância da subjetividade na interpretação de uma sociedade. Contudo, Ferro não está defendendo o mecanicismo econômico nem diminuindo a importância da superestrutura. Ao contrário, está afirmando que a análise da arquitetura como produto da economia política de uma sociedade pode revelar dimensões ocultas desta sociedade. E que a transformação da arquitetura exige a transformação da sociedade. O próprio Marx era cauteloso com as interpretações a respeito deste assunto:

Deve ser claro que a Idade Média não podia viver do catolicismo nem o mundo antigo da política. A forma e o modo como eles ganhavam a vida explica, ao contrário, por que lá a política, aqui o catolicismo, desempenhava o papel principal. De resto, basta pouco conhecimento, por exemplo, da história republicana de Roma, para saber que a história da propriedade fundiária constitui sua história secreta.⁷⁵

O segundo tema diz respeito à inversão historiográfica representada pelo foco nos conflitos entre trabalho e capital:

Arquiteto e desenho separado se constituíram ao mesmo tempo, e um é o produto do outro: são interdependentes. [...]. 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.⁷⁶

[74] FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro*. Op. cit., p. 13.

[75] MARX, Karl. *O capital*. Op. cit., p. 77.

[76] Ferro, Sérgio, *A história da arquitetura vista do canteiro*. Op. cit., p. 14.



fig 34 Comuna de Paris. Destruição da coluna Vendôme, 1870.

Neste caso as contribuições de Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história” parecem muito oportunas. Dentre as proposições de Benjamin para o materialismo histórico, vale notarmos a sétima tese:

Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com o qual o materialismo histórico rompeu. É um procedimento de identificação afetiva. [...] A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta é inegavelmente: com o vencedor. Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. Isso diz o suficiente para o materialismo histórico. Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje a marcharem por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão de contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.⁷⁷

[77] BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”, Tese VII, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

A disputa entre capital e trabalho nos é transmitida através dos bens culturais, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus, até o palácio da Ópera, erguido no império de

Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848. A história da arte e da arquitetura de Sérgio Ferro possui esta rara dimensão da ligação secreta com o passado que traz para o presente a responsabilidade da atuação. Sem a clareza dessa responsabilidade, somos presas fáceis da identidade afetiva que se converte em preferências estéticas ou em manifestações ideológicas.

REDESCOBRINDO SÉRGIO FERRO

Com este artigo esperamos ter demonstrado que Sérgio Ferro não propõe aos arquitetos o abandono da profissão. Desde sua prática experimental nos anos 1960, passando pelas proposições críticas de *O canteiro e o desenho*, até sua pesquisa em história, a obra de Sérgio Ferro é inteiramente dedicada à prática da profissão, sem, com isso, se conformar com suas limitadas possibilidades imediatas. Aliás, nem o bloqueio que sofreu na França de exercer a profissão o impediu de manter uma prática discreta e instigante em suas próprias residências, que transformou em canteiros experimentais. Nessas pequenas obras, poucos trabalhadores (e bem pagos) executam todo tipo de tarefa ao longo de anos. Sérgio Ferro acompanha tudo de perto: traz referências de outros arquitetos, desenha e pesquisa soluções técnicas em conjunto. Em sua residência atual, em Grignan, referências à Le Corbusier e Paulo Mendes da Rocha coexistem com abóbodas de pedras do século IX. A prática cotidiana deste canteiro se parece com as experiências do *Arts and crafts*, com a manifestação sempre presente da mão e do raciocínio do trabalhador.

Essa prática (e também sua pintura, seu apoio a movimentos sociais, como o MST, e às Assessorias Técnicas a mutirões autogeridos), é frequentemente confundida com sua teoria e usada como argumento contra ela. Contudo, vale lembrarmos que seu interesse nessas iniciativas está relacionado à esperança de ver uma arte em harmonia com o trabalho e de acordo com as técnicas e materiais usados. São antes de mais nada experimentações, e não modelos.

Formado num período polarizado pelo capitalismo ocidental e pelo comunismo soviético, Sérgio Ferro recusou a separação entre necessidade do trabalho e liberdade do indivíduo. Apesar das diferenças, os dois modelos desenvolvimentistas têm como meta o *tempo livre* do trabalhador, e para isso aceitam a exploração do trabalho. Neste sentido Ferro se une ao socialismo utópico, ao sindicalismo anarquista e aos espartaquistas, defendendo o *trabalho livre* como reunião da necessidade com a liberdade.

As três aulas de Sérgio Ferro reunidas neste volume, embora não tenham a pretensão de constituir um manual completo sobre história da arquitetura, são provocações bem fundamentadas ao modo como se escreve a história da arquitetura e da arte e, por isso, constituem um documento fundamental para a revisão do autor. Uma comparação com algumas das mais célebres histórias da arquitetura pode ser um interessante ponto de partida para futuras pesquisas.

Leonardo Benevolo inicia a sua *História da arquitetura moderna*⁷⁸ com razões políticas: o neoclassicismo é, segundo ele, uma resposta arquitetônica às exigências da Revolução Francesa. Mais do que isso, Benevolo, um dos mais lidos historiadores da arquitetura moderna, inicia seu livro com a especificidade da lei de Le Chapelier de 1791, que, em nome dos ideais de igualdade da Revolução, proibia a existência das corporações de ofício, criando um novo operariado da construção. As semelhanças com Sérgio Ferro, no entanto, terminam por aí. Seu panorama se embrenha nas diferenças entre escolas, personalidades e contextos sociais sem julgar o significado dessa divisão do trabalho.

Outro historiador italiano e comunista, Giulio Carlo Argan, que dedicou um livro inteiro à Brunelleschi⁷⁹, também destaca, na construção da cúpula de Santa Maria del Fiori, o surgimento do regime de trabalho moderno na construção, regulado pelo desenho e pela figura do arquiteto. Assim como Ferro, nota o fim da autonomia do canteiro, contudo, seu interesse positivo pela arte o faz enfatizar a criação e a genialidade de artistas e arquitetos, sem expor as contradições entre arte e trabalho heterônomo.

Na verdade é muito difícil encontrar um par para Sérgio Ferro⁸⁰, mesmo que a luta de classes não seja ponto de partida exclusivo de sua historiografia. O que mais o diferencia dentre a maioria dos historiadores é sua ênfase no trabalho, de onde vem a necessidade de investigação da técnica e dos materiais, assim como suas proposições metodológicas heterodoxas. Toda sua historiografia, no fundo, se baseia nos conflitos da prática da arquitetura, os mesmos apontados nos primeiros textos.

Sérgio Ferro mostra que o progresso econômico e tecnológico é dependente da pobreza e regressão da técnica, por isso se opõe ao desenvolvimentismo, se valendo de uma filosofia da história sem protagonistas nem etapas pré-determinadas. Sua história aberta se vincula secretamente com o passado, destacando constelações nas quais a luta histórica do passado se materializa no pre-

[78] BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

[79] ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*. Madri, Xarait, 1990.

[80] O mais correto seria procurá-lo na obra de Manfredo Tafuri.

sente. Seria o caso das revoltas de 1848, 1870 e 1968, quando os rumos da história estiveram em franca disputa.

Inconformado, Sérgio Ferro simpatiza com os personagens marginalizados ou esquecidos da história da arquitetura, que, ao promoverem experiências construtivas baseadas em outra relação com a técnica e com o trabalho, tiveram suas ideias distorcidas – como ele próprio, aliás. É uma forma de indicar que a possibilidade da arquitetura se transformar na mais completa das artes – a união entre necessidade e liberdade – depende dos rumos da história, na qual o espírito revolucionário, apesar de momentaneamente sufocado, resiste.

BIOGRAFIA

1938 Nasce dia 25 de julho em Curitiba, Paraná.

1956 Conclui o curso científico no Colégio São Luiz, em São Paulo, junto com Rodrigo Lefèvre.

1957 Ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1958 Anteprojeto para o concurso de decoração dos salões do Jardim de Inverno Fasano (1º prêmio *ex-aqueo*) (com Rodrigo Lefèvre).

1959 Entra no Partido Comunista Brasileiro e começa a trabalhar em arquitetura com Rodrigo Lefèvre.

Concurso da sede do IPESP (colaboração com o arquiteto Eitor Marigo).

Anteprojeto de conjunto de lojas, Brasília (com Rodrigo Lefèvre).

Projeto de interior para a loja Maison Verte, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

1960 Residência Dr. Milton Simone Pereira, São Paulo.

Residência Dr. Helládio Capisano, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

Edifício São Paulo, Brasília (com Rodrigo Lefèvre).

Edifício Goiaz, Brasília (com Rodrigo Lefèvre).

1961 Conclui o curso de arquitetura. Flávio Império se associa com Sérgio e Rodrigo. Escritório na R. Haddock Lobo e depois na R. Marquês de Paranaguá.

Participa de equipe que representa a FAUUSP no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura na VI Bienal de Artes Plásticas de São Paulo (indicação honrosa).

Posto de gasolina para Eugen K. Guiorgue.

Residência Boris Fausto, São Paulo.

Residência Bernardo Issler, Cotia.

1962 Professor-assistente de Flávio Motta na disciplina de *História da Arte e Estética* na FAUUSP.

Docente de *Composição e Plástica* da Escola Superior de Formação de Professores de Desenho da FAAP até 1968.

Anteprojeto de conjunto residencial A. W. Kauffmann, São Sebastião (com Rodrigo Lefèvre).

Anteprojeto de edifício de apartamentos, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

Anteprojeto de Super Quadra 402, Brasília (com Rodrigo Lefèvre).

Residência Marietta e Ruth Vampré, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

1963 O GFAU organiza exposição das residências Marietta Vampré e Helládio Capisano na FAUUSP.

Concurso Clube da Orla, Guarujá.

Conjunto residencial Cláudio Marcondes, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

Anteprojeto de edifício de apartamentos e hotel, Guarujá (com Rodrigo Lefèvre, Aflalo, Croce e Gasperini).

Anteprojeto da Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Energia Elétrica, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre e Waldemar Hermann).

1964 Com o golpe, torna-se um dos indiciados no processo da FAUUSP.

GFAU organiza exposição do projeto apresentado ao Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura na VI Bienal de Artes Plásticas de São Paulo.

Plano para cidade satélite de 35.000 habitantes, Cotia (com A. S. Bergamin, Arnaldo A. Martino, J. Guilherme de Castro, Júlio T. Yamazaki, Luiz Fisberg, Luiz Kupfer, Matheus Gorovitz e Waldemas Hermann).

Residência Albertina Pederneiras, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre).

Residência Sylvio Bresser Pereira, São Paulo.

1965 Curso de pós-graduação em Evolução Urbana na FAUUSP (tema de “A casa popular”).

Curso de pós-graduação em Museologia na FAUUSP.

Docente de *Comunicação e Teoria da Arte* da Escola de Arte e Decoração de São Paulo até 1969.

Conferências no curso de *História da Arte* do Centro de Pesquisas Literárias Sede Sapientiae, São Paulo.

Publicação do número especial da revista *Acrópole* (n. 319, jul.) sobre a obra dos três arquitetos.

1966 Curso de *Semiologia* com Umberto Eco na Universidade Mackenzie, São Paulo.

Conferências na Biblioteca Municipal de São Paulo sobre *Arte Contemporânea* até 1969.

Ginásio Estadual e Escola Normal de Brotas (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Anteprojeto do Centro de recreação infantil, São Paulo.

Anteprojeto para edifício de apartamentos em Santo Amaro, São Paulo (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

1967 Sai do PCB junto com Marighella e alia-se ao grupo de guerrilha urbana ALN.

Dirige a revista *Teoria e Prática* e participa do grupo leituras de conhecido como “O segundo seminário de *O capital*”.

Conferências sobre pintura contemporânea no TUSP.

Anteprojeto para edifício de apartamentos no centro de São Paulo (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Instituto de Educação Sud Mennucci, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Ginásio Estadual Jorge Cury, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Ginásio Estadual de Vila Ercília, São José do Rio Preto (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Grupo escolar Piscamirim, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Grupo escolar de Sabreiro, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Grupo escolar Sertãozinho, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

Grupo escolar Vila Progresso, Piracicaba (com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império).

1968 Participa do 2º Fórum de Ensino da FAUUSP. Na mudança da para a Cidade Universitária passa a lecionar curso próprio.

Adere a outro grupo de luta armada, a VPR (Val-Palmares).

Docente de *Estética* no MASP até 1970.

1969 Participa da renovação do ensino da FAU Santos como docente de *História da Arte*.

Docente de *História da Arte* na Universidade de Brasília.

Plano para desenvolvimento balneário, Camboriú, sc (com Rodrigo Lefèvre).

1970 Comissário Especial da Fundação Bienal de São Paulo em Veneza.

Surgem na FAUUSP as revistas *Desenho e Ou...*

Preso pelo regime militar em dezembro.

1971 Demitido da FAUUSP por “abandono de cargo”. Solto pelo regime militar em dezembro.

1972 Muda-se para a França em abril.

Exposição das residências Juarez Brandão Lopes e Sylvio Bresser Pereira , junto com outras obras brasileiras em apresentação itinerante Panorama da Arquitetura Brasileira, Itamaraty, IEB.

1973 Professor catedrático da École d'Architecture de Grenoble, França.

Participa de canteiros experimentais com alunos da EAG até o ano seguinte.

1976 Conferências sobre arquitetura do terceiro mundo na Unidade Pedagógica de Strasbourg até 1978.

1978 Conferência: Desenho/Canteiro, SBPC, São Paulo. Conferência *Arquitetura de hoje*, IAB, São Paulo.

1979 Docente de *Pintura*, Escola de Belas Artes de Grenoble até 1980.

Publicação de *O canteiro e o desenho*.

1981 Conferências sobre arquitetura em Salvador, Mogi, São Paulo, Campinas e Santos. Conferência “Do desenho ao canteiro”, Instituto Francês de Arquitetura, Lausanne.

1982 Responsável pelo seminário sobre pintura e arquitetura no Instituto Francês de Arquitetura até 1983.

Funda a revista *Dessin/Chantier* que publicou três números no ano de 1983, Grenoble.

1983 Organiza o colóquio *L'idée Constructive en Architecture*.

1984 Muda-se de Grenoble para Paris.

1986 Membro do Comitê Consultor do Ministério do Urbanismo, da Habitação e dos Transportes na França, até 1987.

Diretor científico do Grupo de Pesquisa Dessin/Chantier, EAG, Grenoble.

1988 Membro da direção do *Journal D'Histoire de l'Architecture*, França.

1989 Conferência “A arquitetura e o canteiro”, École d'Architecture de Genève.

Membro da Comissão Técnica e Assessor da Fundação Bienal de São Paulo.

- 1992** Recebe o título de Chevalier des Arts et des Lettres pelo Ministério da Cultura da França.
- 1993** Muda-se para Grignan.
- 1994** Participa da criação do Centro de Experimentação em Arquitetura de Isle d'Abeau, mas abandona o projeto quando o governo francês intervém, alterando o programa.
- 1998** Novo atelier em Grignan.
- 2000** Aposenta-se da docência em Grenoble com a encomenda de comentar e traduzir para o francês, *O canteiro e o desenho*.
- 2002** Participa de conversa com os estudantes da FAUUSP, marcando seu primeiro retorno à escola desde sua demissão.
- 2004** Conferência sobre História da Arquitetura e História da Arte na FAU Maranhão.
- 2005** Recebe da Câmara Municipal de São Paulo a medalha Anchieta e o Diploma de Gratidão da Cidade de São Paulo.
Reedição de *O canteiro e o desenho* em português e primeira edição em francês.
- 2006** Publica a coletânea de textos *Arquitetura e trabalho livre*.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

Arquitetura e trabalho livre. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

Dessin/Chantier. Paris, Éditions de la Villette, 2005.

O canteiro e o desenho. São Paulo, Prolivros, 2005 (3ª edição).

Conversa com Sérgio Ferro. São Paulo, GFAU, 2002.

Michel-Ange: architecte et sculpteur de la chapelle Medicis. Lyon, Plan Fixe Édition, 1998.

Jeudi de la passion. Barbizo, Editions l'Entrée des Artistes, 1997.

Sérgio Ferro. Barbizo, Editions l'Entrée des Artistes, 1992. (com BOUDOU, Marcel).

Sérgio Ferro. Barbizo, Editions l'Entrée des Artistes, 1990. (com LIPOVETSKY, Gilles. Pref. SIMONNET, Cyrille).

Futuro anterior. São Paulo, Nobel, 1989.

Le Couvent de la Tourette. Marseille, Parenthèses, 1987. (com KEBBAL, Chérif; POTIÉ, Philippe; SIMONNET, Cyrille).

Michelangelo: notas por Sérgio Ferro. Ed. Palavra e Imagem, 1981.

O canteiro e o desenho. São Paulo, Projeto Editores, 1979.

A casa popular/Arquitetura Nova. São Paulo, GFAU, 1972.

ARTIGOS

“Ética na arquitetura”. Seminário de 8 de março de 1996 [trad. Lelita Oliveira Benoit] In: revista *Contravento*. São Paulo, n. 2, nov., 2004.

“Uma nota” In: revista *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 104, out., 2002.

“Flávio arquiteto” In: *Flávio Império em cena*. São Paulo, SESC, 1997.

“Sobre Arquitetura Nova” In: *Espaço e Debates*. São Paulo, n. 40, ano XVII, 1997.

“Le Corbusier, le peintre derrière l’architecte” In: *Journal d’histoire de l’architecture*, n. 1, 1997.

“Auto-retrato a chicotadas” In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo, Scipione, 1997.

“Desenhos” In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo, Scipione, 1997.

“Les traces de la conception” In: *Les cahier de la recherche architecturale*, n. 34, 1993.

“Les vertus de l’infortune in Le Corbusier et la couleur” In: *Les rencontres de la Fondation Le Corbusier*. Paris, Fondation Le Corbusier, 1992.

Nota sem título In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo (org.), *Maria Antônia, uma rua na contramão*. São Paulo, Nobel, 1988.

“O Concreto como arma” In: revista *Projeto*. São Paulo, n. 111, jun., 1988.

“Le Corbusier segundo Sérgio Ferro” In: revista *Arquitetura e urbanismo*. São Paulo, s/n, 1987.

“O ensino do desenho: uma nota sobre o ensino da arquitetura” In: revista *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 5, abr., 1986.

“Reflexões sobre o brutalismo caboclo” In: revista *Projeto*. São Paulo, n. 86, abr., 1986.

“La fonction modélisante du dessin à la Renaissance” In: FERRO, Sérgio; et al. *L’Idée constructive en architecture*, Publicação do

colóquio homônimo realizado em Grenoble entre os dias 28 e 30 de novembro de 1984. Ed. Picard, 1987.

“Le chantier” In: revista *Dessin/Chantier*. Grenoble, n. 3, 1983.

“Notes sur le cadre” In: revista *Dessin/Chantier*. Grenoble, n. 2, 1983.

“Un dessin pour la porta pia” In: revista *Dessin/Chantier*. Grenoble, n. 2, 1983.

“Le palimpsest du Palais Thiene” In: revista *Dessin/Chantier*. Grenoble, n. 1, 1983.

“Le béton comme arme” In: revista *Dessin/Chantier*. Grenoble, n. 1, 1983.

“Le pêche originel et l’expulsion du paradis” In: *Expo: Journal*, n. 6, 1980.

“Reflexões para uma política na arquitetura” In: *Arte em revista*. São Paulo, n. 4, CEAC, Kairós, 1980.

“Carta análise de Sérgio Ferro (sobre a obra de Cláudio Tozzi)” In: *Matrizes, filiais e companhias*. São Paulo, SESC, 1979.

“II – O desenho” In: revista *Almanaque*. São Paulo, n. 3, 1977.

“A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria” In: revista *Almanaque*. São Paulo, n. 2, out., 1976.

“Some comments on the analysis of newphotographs” In: *WPCS 3, Cultural Studies*, n. 4, 1976.

“A força de trabalho na construção civil” In: revista *Ou...*, n. 2, 1970.

“Enquanto os homens corajosos morrem” In: *aParte*. São Paulo, n. 1, TUSP, mar.-abr., 1968.

“Ambiguidades da pop art: o buffalo II de Rauchenberg” In: *GAM* (Galeria de Arte Moderna), n. 3, 1967.

“Arquitetura Nova”, *Teoria e prática*. São Paulo, n. 1, 1967. Reeditado posteriormente em *Arte em revista*, n. 4, 1980 e *Espaço e debate*, n. 40, 1997.

“Os limites da denúncia” In: jornal *Rex Time*. São Paulo, n. 4, 1967.

“A nova pintura e os símbolos” In: *O arquiteto*, n. 2, 1966.

“Alberto Burri” In: *O arquiteto*, n. 1, 1966.

“Vale tudo” In: *Artes*. São Paulo, ano 1, jan., 1966. Republicado em *Arte em Revista*. São Paulo, n. 2, Ed. Kairós, mai.-ago., 1979. “Notas sobre a arquitetura” In: revista *Acrópole*, n. 319, jul., 1965. (com LEFÈVRE, Rodrigo e IMPÉRIO, Flávio).

“Proposta inicial para um debate: Possibilidades de atuação do jovem arquiteto” In: *Encontro*. São Paulo, GFAU, 1963. (com LEFÈVRE, Rodrigo).

ENTREVISTAS

“Entrevista com Sérgio Ferro”, entrevista à Daniela Colin Lima. In: *Entrevista*, s/d. Disponível em [www.vitruvius.com.br].

“Poderia ser a maior das artes”, entrevista à Simone Sayegh. In: revista *Arquitetura e Urbanismo*, n. 123, jun., 2004.

“Depoimento a Geraldo Motta Filho, Guilherme Wisnik e Pedro Arantes”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *O Risco: Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro, Bang Bang Filmes, 2003.

“Arquitetura e luta de classes”, entrevista à Lelita Oliveira Benoit. In: *Crítica Marxista*. São Paulo, n. 15, out., 2002.

“Sérgio Ferro, o pintor que viveu os anos de chumbo”, entrevista a Carlos Castelo Branco. In: revista *Caros Amigos*, n. 49, abr., 2001.

“Entrevista com Sérgio Ferro”. In: revista *Caramelo*. São Paulo, n. 6, GFAU, 1993.

“Sérgio Ferro”, entrevista a Hayfa Y. Sabbag e José Wolf. In: revista *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 27, 1989.

“Ideias de Ferro esbarram na pobreza brasileira”. In: revista *Projeto*. São Paulo, n. 115, out., 1988.

“Reflexões sobre o brutalismo caboclo”, entrevista à Marlene Milan Acayaba. In: revista *Projeto*. São Paulo, n. 86, 1986.

“A geração da ruptura”. In: revista *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 3, nov., 1985.

RELATÓRIOS DE PESQUISA E OUTROS

“La trace”. Rapport de recherche, École d’Architecture de Grenoble, 1999.

“Michel Ange et la sacristie de la Chapelle Medicis”. Paris, Meltm, Bra, 1989.

“Stratégies d’appareil”. EA Grenoble, 1988.

“La sémantisation du geste technique” In: *Stratégies d’appareil*. Grenoble, EA Grenoble, 1988.

“Dessin (Le) - Le Chantier dans la conception et la réalisation du couvent de La Tourette de Le Corbusier”. Grenoble, EA Grenoble, 1981.

Programa para formação de arquitetos encomendado pela EA Grenoble, 1972.

**A história da arquitetura vista do canteiro:
três aulas de Sérgio Ferro**

GFAU
Rua do Lago 876
São Paulo SP 05508 900
11 3091 4541

Baseado nas conferências dos dias 20, 26 e 27 de abril de 2004, realizadas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo | Campus Maranhão

Coordenação editorial e posfácio

Felipe Contier

Organização do evento

IAB, José Eduardo Lefèvre e José Pedro Costa

Apresentação

José Eduardo Lefèvre e José Pedro Costa

Transcrição e revisão

Felipe Contier, Daniel Nobre e Raquel Schenkman

Projeto gráfico e diagramação

Juliana Maggioli e Raphael Grazziano

Gráfica FAUUSP

Apoio FAUUSP

Tiragem 2.000

Tipologia Helvetica Neue e Janson Text

Papel Pólen 90 g/m²

Agradecimentos

LPG, Biblioteca e Vídeo FAUUSP

Créditos de imagens

Acervos pessoais

Felipe Contier 30
Márcio Cotrim 4
Ediane Ferro 22
Maurício Ferro 6, 7, 10, 11, 15, 16
Abílio Guerra 12

Desenhos

Sérgio Ferro 8

Arquivo

Acervo Pesquisa Grupo Arquitetura Nova
[foto Renato Anelli] 28
Acervo Rodrigo Lefèvre 29

Arquivo Wikimedia Commons

André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889) 9, 34
Jonathan M 3
Imre Solt 20

Publicação

Acrópole n. 319
Ou... n. 2

Vídeo

IAB | VideoFAU

Ferro, Sérgio

A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro / Sérgio Ferro; apresentação de José Pedro de Oliveira Costa e José Eduardo de Assis Lefèvre; posfácio de Felipe de Araújo Contier. São Paulo : GFAU, 2010.

120 p. : 17 x 21 cm.

ISBN: 978-85-60467-01-3

1. História da Arquitetura 2. História da Arte 3. Arquitetura (Teoria) I. Costa, José Pedro de Oliveira, apres. II. Lefèvre, José Eduardo de Assis, apres. III. Contier, Felipe de Araújo, posf. IV. Título

CDD 720.9

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP