

Eternos questionamentos de canto

Falar sobre Sérgio Ferro até hoje provoca as mais diversas reações entre os arquitetos. Sua análise do processo de produção da arquitetura sob o ponto de vista marxista instiga qualquer um por denunciar as contradições existentes desde o poder envolvido na concepção do projeto até a exploração e a violência existente no canteiro de obras.

Sua militância durante a ditadura culminou em sua prisão no ano de 1970. Assim, impedido de lecionar, é demitido no ano seguinte por “abandono de cargo”. A demissão é justificada pelo “excesso de faltas”, fato até hoje sem retratação oficial por parte da FAU-USP.

Durante o período em que foi professor desta escola, Sergio Ferro teve publicado pelo GFAU textos como “Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação” (escrito com Rodrigo Lefèvre) em 1963, “Casa Popular” em 1972 e “Arquitetura Nova” em 1975, além de outros artigos e entrevistas nas revistas OU... e Caramelo. É natural que a iniciativa de trazer de novo Sérgio Ferro para falar na FAU tenha partido dos estudantes.

O afastamento de Sergio Ferro não impediu que novas propostas levantassem questionamentos próximos aos colocados pela Arquitetura Nova. Na FAU, a implementação de um canteiro experimental, o surgimento do Laboratório de Habitação do Grêmio dos estudantes ou do Laboratório de Habitação do Departamento de Projeto, são alguns exemplos desse tipo de iniciativa.

Após 32 anos de seu afastamento, Sergio Ferro foi convidado por um grupo de estudantes da FAU para uma conversa aberta que ocorreu no dia 27 de fevereiro de 2002. Esta publicação, assim como o vídeo, são o registro dessa ‘conversa’, um dos poucos ‘testemunhos’ dados por Sérgio desde o período que deixou de ser professor da escola. Este texto é o resultado da transcrição das fitas, e na passagem da linguagem falada para a linguagem escrita, foram feitos ajustes com o intuito de facilitar a leitura. No entanto, como lembrou o próprio Sérgio na revisão final: “uma transcrição é sempre problemática, se corrige muito, soa falso demais, e se corrige de menos, revela todas as falhas da fala”.

Esta é uma contribuição para o resgate de questões que permanecem à margem no debate da arquitetura. Em meio a textos de difícil leitura e claras intenções de esquecimento, o debate levantado pelo grupo Arquitetura Nova se encontra no ‘canto da página’ perigando cair e até sumir. Uma iniciativa como esta revela a vontade de que tais questões sejam sempre retomadas e debatidas, como eternos questionamentos de canto que colocam perguntas para o trabalho do arquiteto e buscam uma outra produção da arquitetura.

Ariane Stolfi, Daniela Gomes Rezende e Tatiana Morita Nobre – estudantes da FAU USP

Conversa com Sérgio Ferro

¹ Sérgio Ferro ingressa na FAU em 1957, junto com Rodrigo Lefèvre.

² Sérgio Ferro torna-se professor de Historia da Arte na FAU e assistente de Flávio Motta em 1962.

³ Desde 1959, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre trabalham conjuntamente em diversos projetos. Em 1960, ambos ingressam para o Partido Comunista. Nesta época montam um escritório na rua Haddock Lobo, que mais tarde irá ser transferido para a rua Marques de Paranaguá. Flávio Império junta-se a eles em 1961.

⁴ Rodrigo Lefèvre, arquiteto e professor do Departamento de História da FAU-USP de 1962 até sua prisão em 1970.

⁵ Flávio Império, arquiteto e cenógrafo, professor de Comunicação Visual da FAU-USP de 1962 até 1977.

Sérgio Ferro — Eu peço desculpas a vocês por duas ou três coisas. A primeira: há 30 anos eu ensino em francês, e o meu português de vez em quando capenga por falta de treino. Me desculpem de antemão. Haverá fatalmente alguns galicismos no meio do que eu disser, alguns erros de gramática. Segundo: não será uma conferência porque me pegaram de surpresa ontem e disseram “vamos lá” e não tive tempo para preparar nenhuma conferência. Vou falar um pouquinho só e depois pediria que conversássemos realmente, como está no cartaz. Uma conversa, né? Não uma conferência com discussões e debates, uma conver-sinha um pouco mais livre.

Apesar da história e das origens não explicarem muito, vou começar situando o meu trabalho em teoria e crítica da arquitetura. Eu fui, como vocês todos aqui, aluno da FAU¹, quando esta ainda era na Rua Maranhão. Logo me tornei

professor, fui assistente de Flávio Motta². Naquela época os estudantes faziam arquitetura muito cedo. Desde o 2º ano de escola eu tinha um escritório³ junto com o Rodrigo Lefèvre⁴ e, mais tarde, com o Flávio Império⁵. Nós já fazíamos projetos, às vezes bastante grandes. Neste ano eu fiz vários prédios, por exemplo, em Brasília. Prédios horrorosos, enormes, que não estão em nenhum currículo, sempre seguindo aqueles gabaritos do Niemeyer.

Naquele tempo o arquiteto ia bastante ao canteiro de obras, o papel do arquiteto era muito mais vasto do que é hoje em dia. Em 1958, 59, 60, 61 eu ia freqüentemente à Brasília e assisti um pouco ao nascimento da capital. Não tanto o plano, o desenho do Lúcio, mas o levantar, o sair do chão. E saía daqui com a escola, com arquitetos cheios de discursos bons para a sociedade brasileira. Era o período do desenvolvimentismo: nós havíamos de modificar o



Brasil, construir um Brasil novo, industrializar esse troço aqui. E tudo com uma perspectiva social anunciada também muito bonita. Só que, ao chegar em Brasília, via aqueles desenhos lindos do Niemeyer, perfeitos, brancos, puríssimos, mas com uma massa de gente ultramisérável, ultra-explorada, construindo aquilo. Um horror as condições de trabalho. Vinham trabalhadores do Brasil inteiro, que se agrupavam debaixo daquelas igrejinhas bonitinhas do Niemeyer parecidas com um triângulo e ficavam esperando passar ali os caminhões que os contratavam. Depois os operários iam para o canteiro de obras, freqüentemente cercado, como na Idade Média. As greves eram reprimidas da maneira mais violenta possível, com mortes, assassinatos.

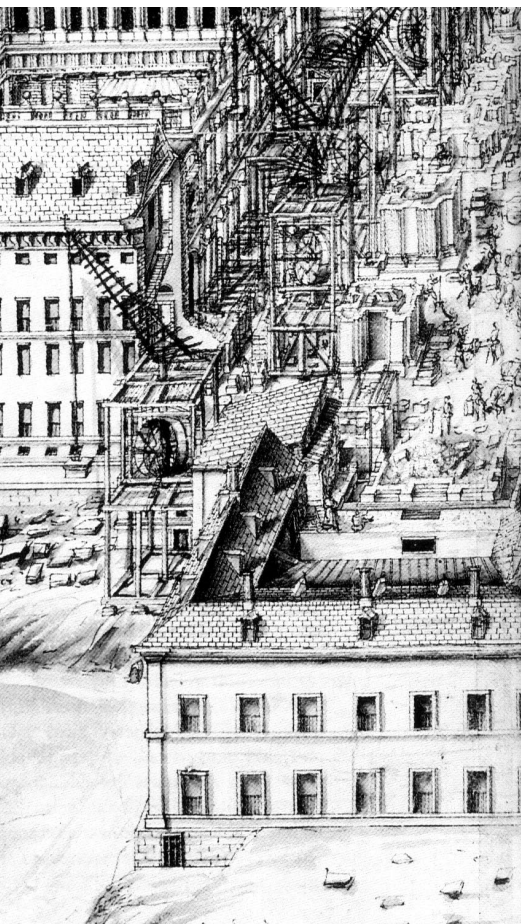
Mais tarde, quando estive preso, alguns operários que participaram da construção de Brasília me contaram os problemas da vida cotidiana

de fome, de miséria, de comida podre, naquele lugar totalmente afastado. Então, para mim, desde o 2º, 3º ano de escola foi um grande, enorme contraste ver como era produzida a arquitetura: o nosso desenho, teoricamente quase sempre carregado com as melhores intenções, intenções sociais abertas e muito bonitas, chegando do outro lado, era realizado nas piores condições que se possa imaginar. A exploração do trabalho, a miséria dos trabalhadores era gigantesca, escandalosa como é até hoje, aliás. Isso quebrava um pouco o nosso sonho de arquiteto, a nossa esperança de arquiteto, o arquiteto transformando a sociedade, a visão social do arquiteto que, naquele período agitado dos anos 60, eram constantemente debatidos aqui na escola, ou melhor, na rua Maranhão.

Eu, por outro lado, fazia parte, faço parte ainda de uma família burguesa, paulistana, aquela coisa toda. O meu pai fazia política e era do PSD⁶ na época, isto é, aliado do Juscelino, do

Tancredo, do Ulisses. Esse pessoal ia muito lá em casa, na casa do meu pai, e eu assistia atrás da porta às reuniões deles — não podia, já era de esquerda. E aí o outro contraste, terrível, entre os discursos íntimos deles, o que eles queriam para Brasília, para o Brasil, e o que meia hora depois eles iam dizer em rádios, em televisões e jornais, um contraste brutal. E eu, através de uma espécie de privilégio, fiquei em cima do muro, vindo de um lado os discursos do poder, do Juscelino, do Tancredo, do Ulisses, e, do outro, os reais planos deles. Não os anunciados, mas os reais. E, ainda, sendo arquiteto, com aquele sonho maravilhoso de fazer uma arquitetura para o povo, para a sociedade, mas vendo esse massacre, essa violência embaixo da produção.

⁶ PSD, Partido Social Democrático, criado por Getúlio Vargas em 1945.



A partir desse período nós começamos, sobretudo Rodrigo e eu, a nos inquietar um pouco com essa dualidade, com essa impossibilidade quase que humana de suportar a contradição entre o discurso cheio de boas intenções e a queda dessas intenções numa realidade das mais difíceis. Desde aquele tempo até hoje, não só no Brasil, mas na Europa também, o canteiro de obras é um dos lugares privilegiados da exploração, da violência. Os operários até hoje têm os menores salários, as maiores jornadas de trabalho, as piores doenças do mundo do trabalho (a silicose, que vem do cimento, por exemplo), a maior quantidade de acidentes. Isto continua e é válido praticamente no mundo inteiro até hoje. A violência social é bastante grande neste setor: difícil explicar porque ela se concentrava tanto no nosso domínio. Há outras produções, há outros campos de realizações, mas isso ela se concentra de maneira específica na arquitetura.

Estudando *O Capital*, Marx, pouco a pouco fomos vendo que, no fundo, a arquitetura é produzida de uma maneira bastante elementar, uma manufatura cuja lógica data do século XV na Europa, mas que até hoje se mantém sem grandes transformações, apesar dos esforços dos que procuram a industrialização da construção. Até hoje continua a manufatura

dominando. O processo de produção é simplíssimo, são dez a doze tipos de qualificação do trabalho: pedreiro, marceneiro, pintor, etc. Estes operários executam tarefas no limite bastante simples, realizáveis com instrumentos primários e com conhecimentos facilmente disponíveis. Sem falar em obras muito complicadas é possível sempre fazer arquitetura de uma maneira simples. Entretanto, para que o capital possa explorar o setor da construção é preciso exatamente dobrar a violência direta e dobrar as sofisticações intelectuais de dominação. E aí começava uma dorzinha maior para nós, os arquitetos, vendo que o desenho de arquitetura, o projeto de arquitetura faz parte desses instrumentos de dominação.

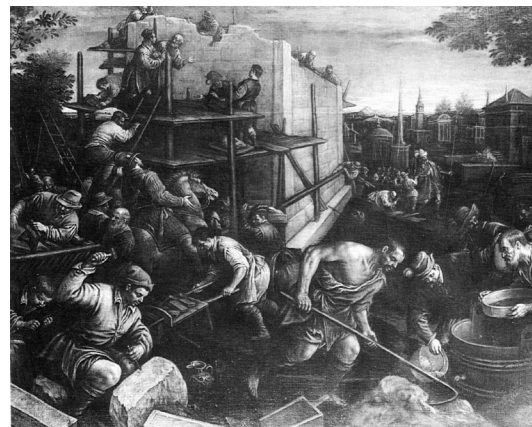
Eu vou contar outras historinhas porque fica mais simples. Brunelleschi, já mesmo no fim do período gótico, na Itália, começa a instalar a manufatura da construção civil. Ele foi um dos primeiros, estou dando nomes para situar, evidentemente. O que ele faz? Qual a primeira medida dele diante do mundo do trabalho? Ele tinha trabalhadores magníficos, artesãos da maior capacidade que tinham feito, praticamente sem arquiteto, as igrejas românicas, as primeiras igrejas góticas. Existia então uma figura, um *proto-arquiteto*, que era uma espécie de chefe, um grande chefe do canteiro organizando aqueles 30, 40, 50 homens e o trabalho

deles, mas não havia distância social nenhuma. Frequentemente esse *proto-arquiteto* variava de canteiro em canteiro: aqui era o tal cortador de pedra que fazia a figura de chefe, mas no outro canteiro da mesma equipe podia ser outro que tomava as decisões mais difíceis nessa posição de organizador, de distribuidor de trabalho. A primeira coisa que o Brunelleschi faz é mudar as regras do desenho de arquitetura. Eles estavam acostumados, esses pedreiros - vocês conhecem as imagens de Deus na Idade Média com aquele bruto compasso... Deus traçando o mundo é o chefe de canteiro. Os chefes passeavam com grandes compassos, grandes réguas, faziam desenhinhos esquemáticos. Depois, no canteiro, eles iam descendo, traçando as proporções e os desenhos com aquele compasso magnífico diretamente na construção. Aquilo produzia as maravilhas que vocês conhecem, por exemplo, a catedral de Chartres, entre outras.

A época de Brunelleschi coincide com o final de um período muito agitado em Florença e na Europa em geral, com diversas revoluções sociais: a luta dos *ciompi*⁷ e dos *Ongle bleu*⁸. Depois desse período de grande agitação, vem uma nova política. A manufatura já existia nas indústrias de tecido e estas chamaram Brunelleschi para fazer a cúpula da Santa Maria de Fiori. Brunelleschi começa adotando

uma outra linguagem, totalmente diferente: as ordens clássicas, o dórico, etc., todo o classicismo da Renascença. Ele vai buscar lá atrás uma linguagem que tinha sido esquecida, que tinha sido abandonada, que não era mais a linguagem dos operários que estavam ali. E muda a linguagem: bota coloninha, bota capitel, bota coluna grega... Isto é, ele vai introduzir um desenho que não é o desenho dos operários, que não é o desenho que está à disposição do conhecimento deles.

A partir daí até o século XIX, mais ou menos, a arquitetura é dupla — como quase toda a arquitetura dessa época. De um lado uma estrutura massiva de tijolo, que sustentava o edifício realmente e, na frente, esculpidos, coloninhas, arquivases, frontões, etc. A arquitetura partia-se em duas: uma que os antigos operários ainda faziam, mas era cuidadosamente escondida; outra o desenho de decoração que se aplicava em cima. A exploração do canteiro, a redução de salários, tudo isso já se fazia presente, mas uma das entradas importantes para inverter a autonomia produtiva que existia antes foi mudar o desenho, extrair o desenho do canteiro e transformá-lo em algo autônomo, independente, que falava uma linguagem que não era a linguagem da produção. Isso ainda continua: são raríssimos os desenhos dos arquitetos que realmente são da produção, que são o desenho



⁷ Os *ciompi* eram os trabalhadores da indústria têxtil, de baixa condição social e econômica, e carentes de qualquer especialização. Em 1378 uma revolta popular levou as classes mais baixas ao poder de Florença, na Itália.

⁸ Literalmente, unhas azuis. Trabalhadores sem qualificação das indústrias têxteis.



dos produtores, um desenho do *fazer*. Quase toda a arquitetura até hoje é um travestimento, é uma decoração, encobrimento daquilo que é a verdadeira linguagem, verdadeira prática construtiva. Parece assim meio fantasmagórico, mas tudo isso é necessário exatamente para poder diminuir, tirar dos trabalhadores a autonomia produtiva.

Eu repito: a manufatura é muito simples e seria muito fácil que os próprios operários, com a ajuda dos arquitetos, pudessem assumir o controle total dos processos produtivos, de A a Z, sem nenhuma interferência maior. Além de todos outros recursos da dominação — dominação econômica, jogar o sujeito sem trabalho no mercado de trabalho — no campo específico da construção civil há a ajuda do desenho de arquitetura, que é mortalmente ofensivo em relação aos trabalhadores, aos produtores. Vocês podem ter um bom exemplo disso aqui no Brasil: ainda hoje de manhã visitei a belíssima Pinacoteca do Estado, que o Paulinho⁹ reformou. Ali, na arquitetura do Ramos de Azevedo, agora visível em tijolinho, o que vocês vêem? O que está sustentando aquelas paredes são maciços, blocos enormes de tijolos e, desenhado na fachadinha, colunas, arquivates, arcos. Nada daquilo funciona, nada daquilo é operativo materialmente, e só está feito para encobrir, tampar, esconder o que seria uma arquitetura

direta, de expressão do canteiro.

Nos anos 60, eu e o Rodrigo Lefèvre, com muita dificuldade e discussão, pouco a pouco fomos formulando nossas hipóteses de trabalho. Por volta de 1967, expusemos pela primeira vez nossas teses na FAU, por mim resumidas no livro *O Canteiro e o Desenho*¹⁰. Esse trabalho foi apresentado em condições bastante difíceis. Eu me lembro que numa dessas salas aqui ao lado, onde eu dava aula, havia sempre a presença de um oficial da polícia que vinha gravar aulinhas e escutar os alunos. Já estavam um pouco atrás de mim pela participação na revista *Teoria e Prática*¹¹. Eu já fazia parte da ALN e da VPR¹², então a barra era meio pesadinha. Tinha um cidadão lá com gravador e nós, não só eu, mas outros professores, adquirimos o hábito de falar de uma maneira bastante complicada para que o cidadão não pescasse absolutamente nada. Os alunos entendiam, eles sabiam que estávamos falando num semicódigo e sabiam que tinham que interpretar o que era dito ali num outro registro, numa espécie de aula anagônica, com várias camadas de significação. Esse vício pegou e eu sei que o meu livro *O Canteiro e o Desenho* até hoje é bastante difícil de ser lido, se é que ele é lido ainda, não tenho a menor idéia. Ele é todo rebuscado, complicado, cheio de frases que vão e vem. Um pouco vício da juventude e muito efeito da censura

⁹ Paulo Mendes da Rocha, arquiteto, formado pela FAU Mackenzie, foi professor-doutor da FAU USP, compulsoriamente aposentado.

¹⁰ Sergio Ferro, “O Canteiro e o desenho”. São Paulo. Revista Projeto, 1979.

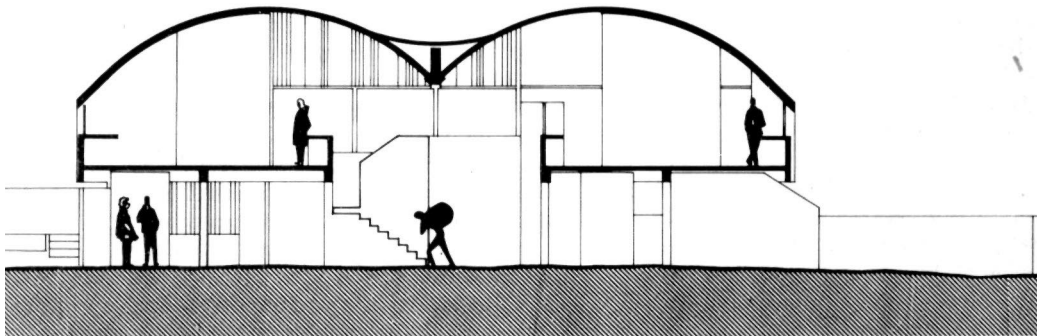
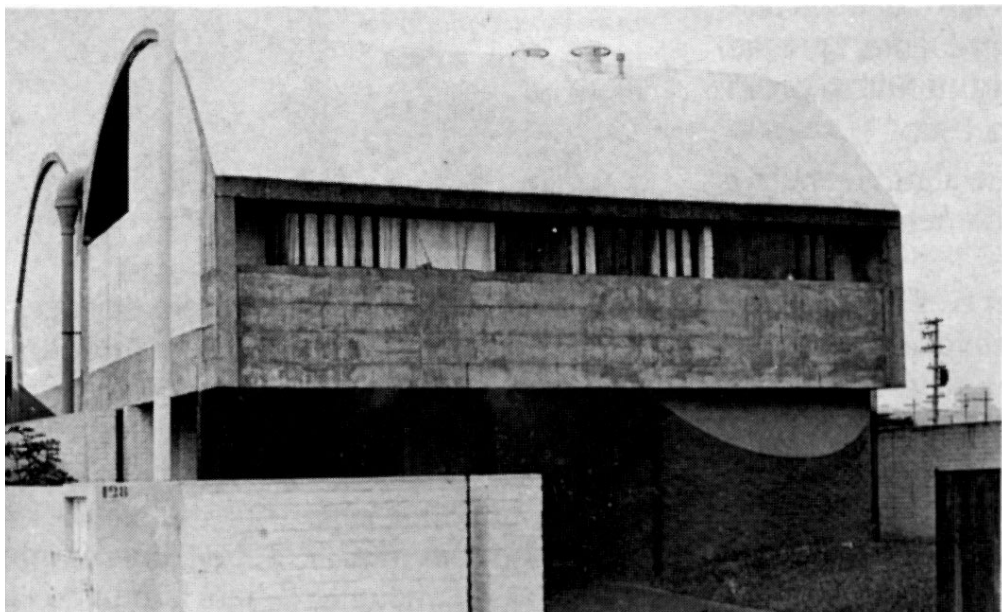
¹¹ A revista *Teoria e Prática* existiu durante os anos de 1967 e 1968 e chegou apenas ao terceiro número. Ela foi interrompida devido à repressão que a Universidade recebeu do Regime Militar no pós-68. O coletivo da revista era formado por professores e alunos da Faculdade de Filosofia da USP (como Emir Sader, Roberto Schwarz e Ruy Fausto), ligados ao grupo de discussões do Capital conhecido como “Seminário Marx”. Sergio Ferro foi seu diretor. No número 1 da revista foi publicado seu texto “Arquitetura Nova”.

¹² Respectivamente Ação Libertadora Nacional e Vanguarda Popular Revolucionária, grupos de luta armada formados em 1967, na qual Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro irão ingressar no mesmo ano.

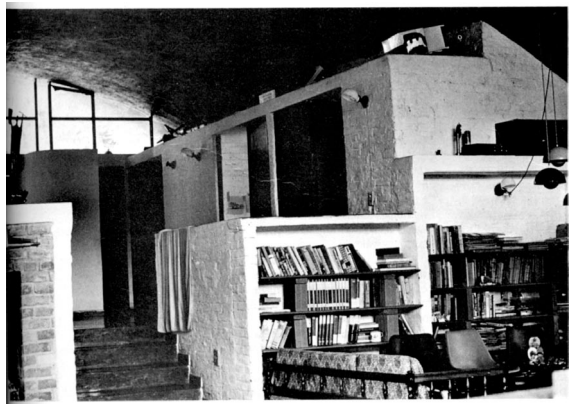
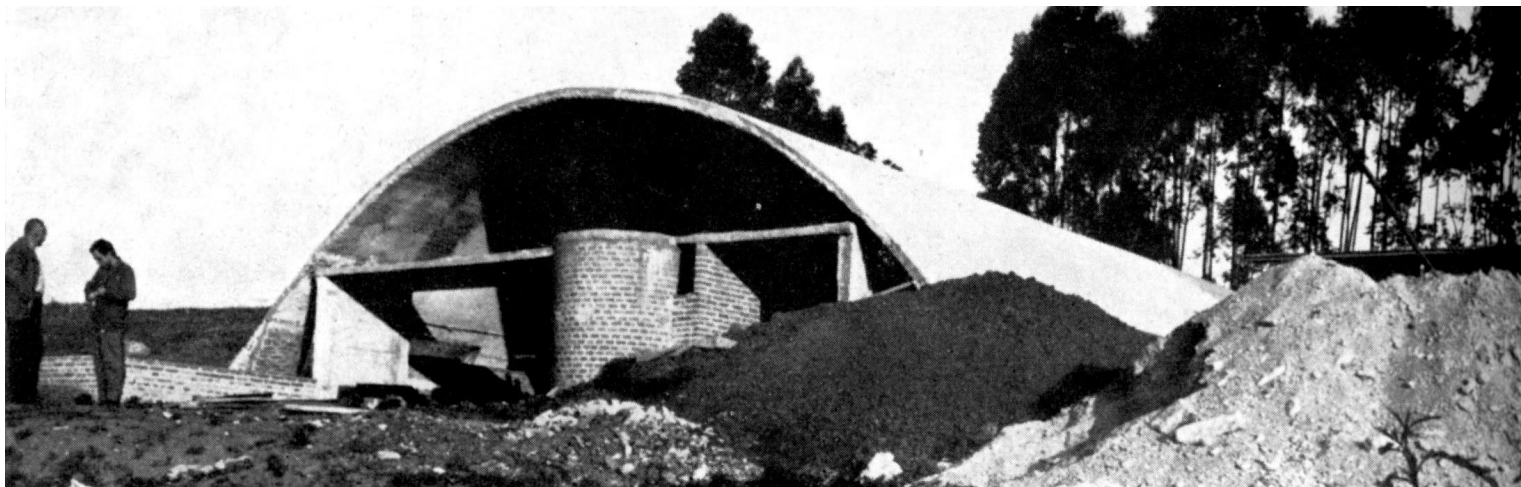
que ficava marcada na nossa maneira de expor os trabalhos.

Pudemos fazer aqui em São Paulo - o Rodrigo mais do que nós todos, eu pouco, o Flávio um pouco - algumas experiências graças a professores da universidade dos quais nós explorávamos a amizade, aceitando que fizéssemos um pouco de experiência nas casinhas deles. Então na casa do Bóris Fausto, na casa do Bernardo Issler e mais tarde na do Juárez Brandão Lopes¹³, fazíamos nossas experiências. Algumas funcionavam, outras coitadas não funcionavam tão bem, mas eles foram bastante simpáticos para sempre aceitar que as fizéssemos às custas deles.

Indo para a Europa¹⁴ não me foi mais possível fazer arquitetura, apesar de ter tentado várias vezes; primeiro porque nosso título de arquiteto não é reconhecido lá, não há reconhecimento recíproco de título, o que é uma



¹³ Respectivamente historiador, educador e sociólogo, professores da USP durante este período.



barbaridade, uma estupidez, mas é assim. Para poder exercer arquitetura na França havia duas maneiras: uma era refazer o curso de arquitetura, mas eu já estava ensinando na escola de arquitetura, ficava chato eu dar aula para mim mesmo. E a outra maneira de ser arquiteto na França, sendo brasileiro, era se chamar Oscar Niemeyer. O Niemeyer obteve um decreto especial do De Gaulle, que permitiu que ele fizesse arquitetura, e fez obras belíssimas lá: a sede do Partido Comunista, a sede do jornal L'Humanité e outras mais.

Tentei fazer algumas experiênciazinhas na escola de arquitetura de Grenoble. Ali fizemos o trabalho mais teórico, fundamos um laboratório de pesquisa em História da Arquitetura, *Dessin et Chantier*, Desenho e Canteiro, com vários membros, oficialmente reconhecido pelo ministério da Construção. Publicamos vários livros, artigos e teses. Eu desenvolvi particularmente um trabalho de História da Arquitetura, a história do Projeto, a história da descolação entre o desenho e o canteiro. Eu tentei fazer uma História da Arquitetura de cabeça para

baixo, olhando a arquitetura de baixo para cima, do canteiro de obras para o desenho e não o contrário. É impressionante como assim pode-se ir virando as concepções que habitualmente temos de História da Arquitetura. O que parece ser revolução de formas, de estilos, quando cutucamos por baixo, são momentos de conflitos sociais, de luta de classe no canteiro.

Exemplos: a ordem clássica vai do século XV ao século XIX e termina com uma enorme hecatombe, um desastre no mundo operário, que é a Revolução Francesa. Só para vermos como as idéias abstratas de liberdade às vezes podem cair no absurdo: em nome da liberdade o governo da Revolução Francesa impediu e proibiu toda e qualquer associação operária. Resultado: o mundo operário e o da construção civil se esfacelaram, não foi possível nenhuma resistência organizada. E, com isso, curiosamente, não é mais necessária aquela duplicidade à qual me referi anteriormente. Não é necessário tentar haver esse refinamento da dominação no canteiro porque os operários já estão dominados de cara, não tinha escolha. Começam aí os neos: neoclássico, neo-românticos, neogóticos, neo-românico, etc., porque não havia mais a necessidade de um aparelho de dominação constante.

Mais tarde, no fim do século XIX se passou algo

quase que inverso: há um movimento operário fortíssimo na Europa, quando começam os sindicatos. Um deles, sobretudo, começa muito forte, meio anarquista, mas muito dominado pelos trabalhadores da construção civil. Estes pedem não mais salários, nem folgas, nem férias, nem cinco minutos a mais para o almoço, mas pedem simplesmente o controle da produção. Eles querem que a produção da arquitetura seja dominada e conduzida por eles do começo ao fim: a destinação do projeto, a destinação do objeto e até as condições de produção, reivindicações estas evidentemente impossíveis. Os sindicatos mais fortes na França, nesta época, eram os sindicatos dos trabalhadores de madeira, dos trabalhadores em pedra: então não é à toa que nesse mesmo período se mudam os materiais. Não é por acaso que a arquitetura muda de materiais fundamentalmente, passa para o concreto e para o ferro, destruindo, tirando a força desse pessoal dentro do canteiro. Começa a gloriosa arquitetura contemporânea, mudando de linguagem, mudando fundamentalmente a decoração no momento em que os operários estão fortes. Há um período em que os arquitetos se aproximam bastante deles: é durante o Ecletismo — até hoje menosprezado na história oficial da arquitetura — quando a técnica de construção aparece variada em si e se torna aparente. Houve um grande perigo para o sistema com a arquitetura eclética, quando a

¹⁴ Sergio Ferro é preso em 1970 e demitido no ano seguinte pela FAU por *abandono de cargo*. Neste mesmo ano ele sai da prisão e muda-se para a França, quando irá tornar-se professor da Escola de Arquitetura de Grenoble.



técnica está nas mãos dos operários, técnica que eles dominam, e que transparece diretamente na arquitetura.

Estou exagerando, me perdoem pela caricatura, mas de uma certa maneira a arquitetura moderna que vem em seguida - aquelas casas brancas e lisas do primeiro Le Corbusier, do Adolf Loos, etc., — são uma resposta a tudo isso. Transparece ali a necessidade de mudar completamente os materiais que estavam nas mãos de sindicatos poderosíssimos e fazer um outro tipo de *decòr*. O Loos ataca qualquer ornamento como crime¹⁵, mas não há ninguém que tenha feito cobertura de bolo de uma maneira mais perfeita que ele: uma decoração purista que disfarça a arquitetura em quadro puritano. Em 1920, cai esse sindicalismo forte, começa o sindicalismo mais preocupado com salário, férias, não vou entrar em detalhes sobre isso. Durante mais ou menos 25 anos, nós ficamos estudando arquitetura, a história da arquitetura por esse outro ângulo, essa outra perspectiva. Há poderosas pistas de trabalho quando se inverte a leitura.

Daniela Gomes Rezende, estudante de arquitetura — Você colocava a questão do Ecletismo, que me fez lembrar do livro sobre a casa da Dona Yayá¹⁶, que fala daquela época em que em São Paulo as casas eram construídas pelos

capomastris. Gostaria então que você falasse um pouco disso.

Sergio Ferro — Esse pessoal que veio construir aqui em São Paulo no começo do século, os italianos sobretudo, vieram para cá por dificuldades políticas, perseguições. Eles faziam parte do sindicalismo anarquista na Europa, o qual chamamos sindicalismo revolucionário. Aqui começaram um movimento muito forte, publicaram jornais importantes como o “*Avanti*”¹⁷, mas infelizmente eles ficaram muito ligados à Itália e a sua atuação maior foi em relação a ela. Eles não implantaram um movimento a longo prazo aqui no Brasil, mas eram magníficos, não precisavam de ninguém, tinham técnica, tinham um saber.

Quero insistir: nada disso elimina ou dispensa o arquiteto. Isso simplesmente impõe um outro contato do arquiteto com a realidade produtiva, impõe um arquiteto que não seja colocado contra o canteiro, contra os produtores, mas que ao contrário, colabore com esses produtores, colabore com esse saber.

Todo esse pessoal magnífico, que tinha realmente uma tecnologia total na mão, foi cuidadosamente destruído alguns anos depois. Primeiro com a guerra, evidentemente, e em seguida, já em 1920, o sindicalismo muda

¹⁵ Ver Adolf Loos: *Ornamento y delito: y otros escritos*, Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1972.

¹⁶ A Casa de Dona Yayá, localizada na esquina das ruas Major Diogo e Heloisa, na Bela Vista, foi construída no século XIX, e atualmente é patrimônio da USP.

¹⁷ *Avanti*, jornal operário italiano.

bastante de figura. Por influência da CGT Francesa¹⁸, o sindicato brasileiro também se adapta nessa época - há um outro tipo de reivindicação, eles não pedem mais para fazer obras, saber o que estavam fazendo ou para quem. Eles mudam completamente a reivindicação e de uma certa maneira se adaptam à coisa, aceitam a posição de trabalhadores da construção civil. As grandes reivindicações operárias desaparecem pouco a pouco, pelo menos no campo da construção civil. É claro que a história não é tão simples e linear assim, mas digamos, nunca mais houve um período tão nitidamente afirmativo como entre 1890 e a 1ª Guerra Mundial. A relação disso com a origem da arquitetura contemporânea na Europa, pelo menos, é claríssima, evidentiíssima, totalmente explícita. Dá para seguir direitinho, passo a passo, a mudança do desenho, a mudança do material e a relação com a perda de um saber.

Devo salientar que tudo isso parece ser conto de fada dramático, história de lobo mal e tudo, mas é preciso prestar atenção nisso, pois a construção civil representa na economia um papel enorme. Uma parte importantíssima do produto interno bruto de cada país vai

para a construção civil em termos de estrada, barragem, casinha, fábrica, usina, etc., uma massa de dinheiro gigantesca. Essa massa de dinheiro é produzida na manufatura, não dá para entrar em detalhes muito técnicos, mas isto significa que a possibilidade de coleta de mais-valia é muito maior, dá para pegar uma massa de dinheiro extraordinária, e isso tem um papel fundamental na economia. A *Crítica à Razão Dualista*¹⁹ fala sobre isso - alimentar os setores mais produtivos com uma taxa de lucro menor. Quase poderíamos dizer que a construção civil vai sustentar as indústrias de ponta e não o contrário.

Isso é importantíssimo hoje em dia, porque nós vamos entrar num outro período desse tipo, me corrija se eu estiver enganado. Eu tenho a impressão que as indústrias, os setores produtivos de ponta, estão exigindo uma massa enorme de capital por uma taxinha de lucro desse tamanhinho assim. Vai ser necessário fazer carradas de caminhões de mais-valia, sobretudo aqui, na nossa área, na área da construção. A história dentro de cada canteiro parece idiota e boba, mas somando tudo isso, vendo tudo o que se constrói, o que se produz em São Paulo... Tudo isso vai, se escoar; é uma

transferência de valor de um setor para o outro, constantemente.

Alexandre Benoit, estudante de arquitetura — Me parece que o seu livro *O Canteiro e o Desenho*, escrito há 30 anos, tem uma grande influência da obra de Marx, *O Capital*. Eu queria saber como você vê essa influência hoje, assim como o que escreveu lá. Essa colocação que você faz sobre a história, seria possível tê-la como método pedagógico numa escola? Seria muito rico para a FAU. O material que se conhece do Sérgio Ferro acaba em 1977 com *O Canteiro e o Desenho*, e de lá para cá não tem mais nada. Inclusive, acho que se não fossem os grêmios desse período, teríamos muito pouco - são muito valorosos os cadernos que o GFAU publicou sobre as suas obras. A idéia de um arquiteto criando uma nova relação com o operário seria possível no capitalismo ou seria necessária a sua superação? A experiência da Bauhaus teria alguma relação com isso?

Denise Inamoto, estudante de arquitetura — Gostaria que o senhor comentasse uma prática que começou a acontecer quando não estava mais no Brasil: os mutirões por autogestão e o cooperativismo em São Paulo. Dentro da sua leitura, essa é uma prática que pode transformar a sociedade ou não? Aqui na FAU a sua obra ainda é bastante marginal, temos poucos professores que a comentam. A maioria dos alunos tem contato com

¹⁸ *Confederation Generale des Travailleurs* – França, Central Geral dos Trabalhadores – Brasil.

¹⁹ Ver Francisco de Oliveira, “A economia brasileira: crítica à razão dualista”. Seleções CEBRAP, nº 1, 1975.

ela através de iniciativas individuais ou de grupos, como o LABHAB GFAU, que é um laboratório de estudantes que se propõe justamente a resgatar uma reflexão e uma atuação do arquiteto mais voltada para o canteiro e para o contato com os movimentos sociais... Mas isso é uma coisa que fica à margem do ensino, então eu gostaria que você comentasse o ensino hoje da FAU.

Sérgio Ferro — Marx, sem dúvida, é o inspi-rador constante dentro da minha obra. Eu sigo as análises do *Capital*, com a minha pouca capacidade, mas religiosamente quase. É Marx de fundo. Acho que até hoje as suas colocações são absolutamente válidas, assim como as análises que eu faço a partir delas. Não creio que em 1989, o Marx tenha falecido com o falecimento da União Soviética e dos países ditos socialistas. Aquilo lá ao meu ver era uma grande caricatura de socialismo com alguns pequenos avancinhos, mas com uma quantidade de merda muito maior do que de progresso.

As análises que Marx faz da nossa sociedade nunca foram tão válidas quanto hoje. Quanto a isso que se chama globalização, basta pegar o 3º volume do *Capital*²⁰, puxar um pouquinho mais adiante e já está lá. Ele não conheceu esse fenômeno exatamente, mas a extensão de suas análises é perfeitamente possível, as suas

interpretações são válidas. Hoje no mundo se vê: concentração, desigualdade, infantilidade do processo, um sujeito automático que ninguém consegue frear... Nenhuma boa vontade, nenhum rosário de boas intenções consegue parar essa máquina infernal que é o capital girando em torno de si mesmo, se autoproduzindo constantemente, indiferente a qualquer injustiça social, indiferente a qualquer reivindicação de humanismo, que seja. Acho que, quanto mais a nossa sociedade avança, mais as teses do Marx ficam válidas e radicalizadas. O que ele diz a respeito da industrialização crescente, o aumento do capital fixo, do capital constante, a diminuição da taxa de lucro, a dificuldade cada vez maior que tem o capital para obter as suas próprias taxas de lucro, isso aparece cotidianamente hoje.

Acho também que uma das teses do Volume 3 continua sendo importantíssima para nós. Nele, Marx fala dessa tendência da taxa de lucro cair, diz que uma das maneiras de contrabalançar isso é explorando ativamente setores ditos atrasados da economia. Um desses setores é o nosso, a construção civil. Cada vez mais, para equilibrar essa queda violenta da possibilidade de lucro do sistema, vai ser necessário recor-

²⁰ O Volume 3 trata especificamente da questão da renda da terra.

rer a esses imensos canteiros de obras, a essas imensas obras faraônicas, e, de uma maneira ou de outra, quase que desesperadamente, vamos ainda continuar contribuindo para reter essa queda da taxa de lucro. Por isso, acho que a análise do Marx, em vez de envelhecer, se rejuvenesce cada dia mais.

As propostas que fazíamos para a arquitetura evidentemente não podem ser levadas até o fim sem modificações radicais nas relações de produção, sem modificações fundamentais e estruturais. E isso é básico: não há a menor possibilidade de supor o trabalhador livre quando na situação social ele não é livre. Não há como supor o trabalhador participando com igualdade, como um sujeito autônomo, quando sua situação é fundamentalmente desigual, quando ele vendeu sua força de trabalho. Entretanto nada disso nos impede, ao contrário, tudo nos obriga a avançar nesse sentido — fazer pesquisas, fazer estudos, fazer ensaios — sabendo que todos eles serão meio capengas, não há dúvidas, mas a meu ver isto é fundamental.

Hoje em dia, existe a possibilidade de nos aproximarmos de um outro tipo de relação social que permitiria uma outra relação da arquitetura com o canteiro de obras. Penso em certos bolsões que surgem pouco a pouco na América e em certos territórios, em certas

regiões mais ou menos controladas ou dirigidas por movimentos como o MST, onde há possibilidades de uma outra prática. Se as análises dos grandes economistas funcionam, as áreas de miséria e de abandono vão crescer cada vez mais. A África, por exemplo, já está sendo esquecida, “deixa para lá, porcária, está apodrecendo, está morrendo, dá um pouquinho de remédio para a AIDS para eles calarem a boca, mas deixa afundar esse pessoal”. Pelo menos é esta a posição da economia dominante. Mas na África vai continuar a existir gente, que vai continuar a precisar de trabalho e é nesses países, nessas regiões, que pode se começar uma outra prática. Acho que no Brasil já há, aqui e ali, algumas possibilidades, pequenas regiões onde a experiência já pode ser bastante aprofundada.

Quero insistir numa outra coisa que me parece mais importante: na União Soviética, teoricamente, fez-se uma revolução socialista, isto é, foi dito que todos os meios de produção eram juridicamente da população, não havia mais propriedade privada dos meios de produção. Mas continuaram a produzir, fazer arquitetura e fazer toda a produção social exatamente como nós fazemos aqui. O canteiro de obras na União Soviética era igual ou mais duro, mais difícil do que o daqui, pois a relação hierárquica e a dominação eram iguais, e deu no que deu.

Eu não acredito que possa haver uma revolução eficaz, uma transformação social positiva e forte sem que as relações de produção concretas sejam alteradas — não é a posição só minha, é posição da Rosa Luxemburgo²¹ e de uma série de outras pessoas. É necessário pensarmos desde hoje numa transformação social eficaz; desde hoje começar a tentar transformar as relações de produção, pois se não mudarmos essa relação de dominação, será impossível, ao meu ver, qualquer perspectiva humana mais aberta.

Sobre a questão de transformar efetivamente as relações de produção, o nosso campo é hiper favorável, por aquilo que eu disse no começo — é um campo simples. Salvo barragens e algumas obras mais complicadas, com toneladas de aço sendo carregadas de um lado para o outro, 99% delas são coisas simples, de uma tecnologia que está ali.

As relações de produção nesses bolsões podem ser facilmente transformadas desde já, e se en-

caminham para um outro tipo de sociedade. Eu acho isso básico, fundamental, e isso se relaciona com os mutirões e outras experiências desse tipo. Mesmo que eles existam por necessidade, há que mudar desde já as relações de produção. Sem sonho, por enquanto é impossível parar a venda da força de trabalho enquanto a economia for dominada pelo valor. Por conta do valor tudo isso vai estar bloqueado, vai estar precisando de muletas. Mesmo sabendo que tudo isso é relativizado, precário, não há como esperar as transformações sociais acontecerem — anjos descendo do céu tocando trombetas, anunciando que o amanhã está aí — se nós não prepararmos docemente essa transformação, todo dia. O outro lá dizia que, para andar 20 léguas, o sujeito precisa dar um passo e depois outro.

Sobre o ensino na FAU, eu não diria absolutamente nada. Eu saí dessa escola há 30 anos atrás. Uma escola excelente, me parece que ela continua sendo uma das melhores escolas de arquitetura do país, mas não tenho nenhum direito, nenhuma possibilidade, nenhuma competência para fazer a menor discussão sobre o ensino na FAU atualmente.

Maria Ruth Amaral de Sampaio, diretora da FAU-USP de 1998 a 2002 — Uma questão muito presente nas suas pesquisas sempre foi a da dominação. Hoje em dia você é um pintor dos

²¹ Militante do Partido Social-Democrata Alemão e fundadora da Liga Spartakista, publicou importantes reflexões sobre o movimento operário internacional. Autora do texto Reforma ou revolução. A questão da organização da social-democracia russa, de 1904, Greve de massas, partido e sindicato, de 1906 e A acumulação do capital, de 1912, entre outros.

mais renomados deste país. Eu até o considero como um pintor renascentista, de coisas tão lindas que você faz. Então eu pergunto: essa opção pela pintura foi por você encontrar nela uma ausência de dominação?

Sergio Ferro — Na pintura é o mesmo combate, a mesma coisa. Apesar de falar em economia, dinheiro, valor, a questão que mais me interessa e mais fundo me toca, é a questão da arte, da produção da arte. Seja no campo da arquitetura, seja no campo da pintura, a questão da arte e do desenho sempre foram centrais para mim. A questão da pintura, eu tento colocar da mesma maneira que a questão da arquitetura. O que é a pintura para mim? Começo sempre como ensinava Marx, caracterizando a

maneira de produção. Se na arquitetura temos uma manufatura, que não é uma indústria, a pintura se transformou desde a Renascença num artesanato. O pintorzinho pinta na tela, faz o desenho, a figurinha, o que ele quiser fazer. É um sozinho, um artesão diante de um produto que ele, de uma certa maneira, domina completamente. Mas o estranho é que, exatamente porque você tem este domínio, é que a pintura resiste, ela é de uma força de resistência enorme. É preciso trabalhar com ela com a mesma humildade, com a mesma entrega que eu peço para os arquitetos que trabalham com a construção civil.

Arte, no fundo, é o quê? Eu considero a melhor definição de arte a do William Morris²², o meu santo padroeiro, que eu já repeti quando ensi-

nava aqui e repito a cada cinco minutos todos os dias: “arte é a manifestação da alegria no trabalho”. E eu continuo achando esta definição válida. É uma definição cheia de ambigüidades, cheia de entradas porque poderia ser entendida como “a arte é manifestação da alegria no trabalho artístico”. Mas o Morris não diz isso, diz: “arte é manifestação da alegria no trabalho”, insistindo, como ele sempre insistiu, que qualquer atividade humana feita com liberdade, responsabilidade e alegria necessárias, pode e deve ser arte. Por isso ele fazia papel de parede, bordava, fazia travesseiro, fazia tricô, fazia crochê, cozinhava, um monte de atividades desse tipo, tentando mostrar que cada uma delas pode ser fertilíssima em arte. Evidentemente que é muito mais simples pensarmos assim quanto às atividades artesa-



nais ou manufatureiras do que em relação às atividades industriais, mas a própria Bauhaus tentou mostrar que também nesse caso também seria possível.

O essencial é sempre o mesmo ponto: como é que se faz arte? Arte é homem vs. matéria, homem vs. mundo, mãozinha vs. argila. Eu vou lá, mexo na argila e faço um boneco. Nesse fazer, eu me projeto na matéria, e a matéria me responde; eu sou fruto histórico, nasci em tal ano, me eduquei em tal situação, mas o barro também é. Porque o barro que eu trabalho hoje veio de uma tal olaria, com seus empregados, passou no trajeto tal com o caminhão e foi vendido na rua Teodoro Sampaio. Esse material também está carregado de história, são duas histórias que se encontram. O



Marx falava, inspirado no Hegel²³, do espírito objetivo — toda humanidade e toda a história humana está concentrada nos materiais diante de mim e em mim faço. De uma certa maneira, trabalho artístico nada mais é do que acordar, revelar, estar à escuta desse espírito objetivo que já está na matéria, está impresso, está impregnado na matéria, no saber, no fazer, na tecnologia, respondendo àquilo que já está lá. É pôr esse movimento em vida e em funcionamento. Essa relação é a relação fundamental do trabalho, mão x matéria que pode e deve ser o fundamento, núcleo, centro da arte.

A minha pintura — que ao contrário do que foi dito, é muito maltratadinha pela crítica nacional — é só isso: ver qual o material que tenho na mão. Eu tenho tela, pincel, cores em



tubo, etc., mas tenho também à minha disposição toda a História da Arte, da pré-história até hoje. Posso usar essa História da Arte como material que está sempre vivo, que está sempre ativo. Por que não ir procurar, pescar o que há de bom nessa história? O Hegel dizia que a história está sempre toda escrita no presente, que a nossa cabeça guarda ainda traços da Pré-história, guarda traços da nossa história. Eu utilizo a História da Arte e todos os materiais que estão à disposição com toda a liberdade. Procurando sempre ser — todo mundo me xinga por isso e eu adoro — o mais respeitável dos artesãos. Eu pinto e respeito as regrinhas do artesanato, aquele coisa toda, de provocação, já que a pintura é artesanato, vamos fazer, vamos pegar esse artesanato de frente.

²² William Morris (1834-1896), desenhista, poeta, pintor, ensaísta, socialista inglês, foi um dos teóricos do movimento Arts & Crafts e autor dos textos *Arte e sociedade industrial* e *Contra a arte de elite*, entre outros.

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemão, autor dos textos *A fenomenologia do espírito* e *A lógica*, entre outros.

Pintor é uma coisa limitada, pequenina, um a um. Se isto é transposto para a arquitetura, então ela vira a maior, a principal de todas as artes, a mais extraordinária. Quando visitamos Chartres ou uma daquelas catedrais, vemos o que pode ser, o que deveria ser arquitetura: sempre essa qualidade de expressão humana, essa quantidade de fusão humana. É a mesma coisa: cada tipo de trabalho, se respeitada a sua historicidade, a sua contemporaneidade, revela todo o espírito social que está dentro desse material. Se o produtor, o artesão, pedreiro, marceneiro, que também são fruto social, com todo o seu saber fazer, com a técnica mais atual, trabalharem esse material, o revelarem com o máximo de racionalidade possível — isso pode parecer contraditório — eles atingem ao mesmo tempo o máximo de liberdade possível. E com essa liberdade, é que pode vir a expressão humana.

A expressão humana na arte é sempre isso: pegar a necessidade histórica que está no material, que está no pintor, e trabalhá-la até o fundo. Quando essa necessidade é trabalhada até o fundo, ela vira liberdade. A definição que o Hegel dá de liberdade e de necessidade é absolutamente a mesma — liberdade tem todas as suas razões de ser em si mesma e necessidade é aquilo que tem suas razões de ser em si mesma. Dessa liberdade e necessidade nasce a grande

produção humana na qual os arquitetos, como os organizadores do conjunto e de cada parte desse conjunto, poderiam se expressar com a mesma totalidade, com a mesma voluptuosidade, com a mesma radicalidade do sujeito.

Eu tenho uma mania também, eu estudo semiótica, que é um troço mais chato ainda, mas certas coisas desse campo são importantíssimas. Só há uma maneira, nas artes plásticas, do sujeito humano aparecer, que é através das marcas e das impressões do trabalho no material. É o índice do Pierce²⁴. Não há nenhuma outra possibilidade de manifestar a presença do sujeito no espaço, se não passar pelo índice, se não passar por essa espécie de manipulação do material pelo trabalhador, pelo o que ele fez. Hoje em dia, cada trabalhador é obrigado a falsear a própria mão, falsear o próprio material, para transportar tudo isso na linguagem de um outro que não é ele mesmo. Frequentemente essa linguagem do outro desconhece totalmente as possibilidades vivas, racionais, próprias de cada material, de cada tecnologia, de cada saber.

Tenho impressão que a arte (por isso eu faço tanta pintura), foi praticamente excluída do campo da arquitetura hoje, exatamente porque não há mais isso, essa possibilidade de trabalho entre o material e aquele que sabe.

Dessa relação entre os dois é que pode se revelar o que estiver mais presente, mais atual, mais promissor, que está ali dentro ainda em estado de nascença. O produzir é fazer nascer aquilo que já está ali há praticamente oito meses engravidando. Trazer ao mundo. Gerar. Fazer parar o trabalho que o material já contém em si. Mas isso não se faz sem a liberdade, sem o canteiro autônomo, sem condições de liberdade total, de A a Z, do primeiro ao último dos produtores.

O desenho de arquitetura, que eu procuro e que ensinei lá em Grenoble não desaparece. Ao contrário, ele se torna hiper exigente, muito mais complicado que o desenho de hoje em dia. Porque nenhuma gratuidade formal passa, nenhum traço da mão trêmula do gênio deve se transformar em parede. Ao contrário, o projeto se transforma num exercício, numa racionalidade hiper exigente. E, ao mesmo tempo em que traz essa racionalidade, abre para cada *métier* a possibilidade da própria expressão, da própria autonomia, da própria liberdade dentro do campo de cada um. É um desenho ao mesmo tempo muito mais exigente, complexo e preciso do que nós habitualmente utilizamos em arquitetura. Pode parecer contraditório, mas não é, é

²⁴ Charles Sanders Pierce, semiólogo norte-americano.

muito mais aberto. O desenho pode ser ainda modificado no canteiro de obras, transformado no canteiro de obras, através da liberdade dos que estão fazendo.

A questão do índice na arquitetura, da manifestação do trabalho nas artes plásticas é uma dimensão sem a qual jamais teremos a presença do sujeito no espaço, jamais teremos aquilo que chamávamos antes de um espaço humano, de um espaço da dimensão do homem. A dimensão do homem não é *Modular*, não é medida física, não é metro. A dimensão do homem é toda essa profundidade, essa totalidade do que ele é.

Arquitetura é a arte das artes, a primeira, a única. É a única arte que não pode ser como pintura: crítica, de denúncia, triste. Toda arquitetura é boa ou não ou é, ou é positiva ou não é, ou é grandiosa e prometedora ou não é. E, como eu não posso fazer arquitetura, eu me resumo, me volto, me limito à pintura que também é uma arte muito bonita, mas muito limitada, muito mais pequeninha, muito mais individual, com ressonâncias sociais muito menos graves e importantes. O arquiteto, crente que é livre, é dominado pela lógica do valor. O desenho que ele crê ser livre é um desenho totalmente determinado pelas mesmas regras de funcionamento, como se o desenho dele tivesse que, necessariamente, dominar. Mas esse acordar si-

multâneo, à volta da arte e arquitetura, à volta da autonomia no canteiro, da produção livre e da racionalidade total, podemos e devemos já começar a ensaiar aqui, nas condições atuais de produção.

A Bauhaus foi um pouco uma experiência desse tipo. Mas, se nós lermos os trabalhos do Gropius a fundo percebemos que já existia, mesmo na formação da Bauhaus, a separação entre alguns que deveriam parar no nível do artesanato e outros que deveriam continuar no nível dos grandes artistas, numa espécie de hierarquia disfarçada. E o problema fundamental da Alemanha nesse tempo não era a arte, nem o povo, nem a liberdade, era simplesmente o fato de que ela tinha sido excluída do mercado mundial. Ela não possuía colônia nenhuma e precisava entrar nesse mercado de uma outra maneira, e escolheu a qualidade do produto, escolheu o refinamento do produto. Passou a ter a linha de produção como uma arma para vencer os privilégios que a França, os Estados Unidos da América e a Inglaterra tinham com suas colônias, e assim por diante. Por trás da Bauhaus está uma guerra econômica muito forte. É a lógica do capital bem elaborada por gente maravilhosa. O Paul Klee, por exemplo, é um dos pintores que eu mais admiro por essa constante passagem da pintura à teoria da arte. Quando a Bauhaus foi excluída, muita gente foi para um lado e muita gente foi para outro. Eu

estou fazendo caricatura, não é simples assim. Mas posso dizer que há muita ambigüidade na Bauhaus. Temos que analisar com bastante cuidado, com bastante detalhe. Há coisas lindas e, ao mesmo tempo, por debaixo do pano, há toda a problemática da Deutsche Werkbund²⁵, que é uma espécie de FIESP daquele tempo.

Guilherme Wisnik, arquiteto — Lembrando das experiências com tijolo — usados tanto para vedos como para as abóbadas — e com painéis pré-fabricados, eu queria que você comentasse sobre as escolhas da tecnologia e dos materiais na construção, e de que maneira elas engendrariam as relações de exploração do canteiro, particularmente o caso do concreto no Brasil. Passado tanto tempo da publicação, no Brasil, de seus textos sobre arquitetura, e mais tempo ainda em relação àquele período otimista do desenvolvimento-tismo e da industrialização, você ainda acha que existe um horizonte de emancipação possível através da industrialização da construção no Brasil de hoje? Em que moldes isso se daria? Ou o canteiro autônomo e partici-pativo teria que ser feito nos moldes de uma tentativa de tradução histórica daquele canteiro medieval, apontando para uma relação mais artesanal da produção?

Francisco Barros, estudante de arquitetura — A minha a pergunta é sobre esse silêncio que a gente sente aqui na FAU. Para nós, que ainda estamos

estudando aqui, há um silêncio muito grande a respeito do senhor e do que aconteceu depois da sua saída da faculdade. E nós, que estamos aqui dentro, vivendo hoje essa falta, não temos mais notícias. Isso porque as pessoas que nos ensinam aqui dentro, salvo raras exceções, não falam sobre isso. É um tabu.

Andréia Yuri Flores Urushima, arquiteta — Hoje em dia existe uma variedade muito grande de canteiros, tanto em escala como em organização. Por exemplo, existe uma grande diferença entre a forma do arquiteto lidar com a reforma do tio e com as grandes obras, que hoje em dia chegam a uma complexidade que nem mesmo o arquiteto tem domínio, uma vez que as várias obras são baseadas completamente no instrumento tecnológico do computador. Isto ultrapassa a possibilidade do arquiteto ter domínio até sobre o desenho. Será que numa sociedade sem a mais-valia, essas construções gigantes e baseadas no instrumento tecnológico não seriam realizadas? Elas não seriam uma forma de experimentação muito válida de discussão tecnológica, estética, e até mesmo sobre a gestão do canteiro? Sistemas desse grau de complexidade não teriam que ser hierarquizados, organizados de alguma

forma?

Eduardo Galli, estudante de arquitetura — Eu queria pedir para você discorrer sobre as relações de trabalho a que um operário está sujeito num canteiro, como no canteiro do Zezinho Magalhães²⁶, ou no canteiro do Centre Georges Pompidou, ou então, sobre um tipo de arquitetura que se desenvolvesse em cima de um sistema aberto de subvenção.

Luiz Imenes, estudante de arquitetura — Você dedicou boa parte da sua vida a estudar a relações de trabalho no canteiro. Também foi professor desde que se formou. Eu gostaria que você comentasse, não especificamente sobre a sua experiência na FAU, mas sobre a atividade de ser professor, de ensinar, da relação professor - aluno, de como você vê o ensinar como militância.

Sergio Ferro — Quando começamos a estudar *O Capital* e sua crítica, começamos a elaborar a hipótese do que seria a arquitetura como manufatura. *O Capital* distingue dois tipos de manufaturas diferentes: uma chamada serial e outra chamada heterogênea. Na serial você faz quase tudo no canteiro: faz uma camada, e depois faz outra, e depois faz outra, e depois faz outra. E aquilo vai somando, no fim, a casinha está pronta. E na heterogênea você traz peças que são feitas em usinas ou em depósitos, que

são trazidas e montadas no canteiro. As duas são manufaturas. A pré-fabricação no canteiro não é indústria. A industrialização dos componentes não tem nada a ver com a industrialização do canteiro, são coisas bastante diferentes. Você pode ter produtos os mais sofisticados no canteiro. E esses produtos mais sofisticados de indústria de ponta entrarão na manufatura dominante, na estrutura dominante.

Naquele momento, tínhamos duas hipóteses e passamos a tentar as duas. Eu fiz duas casinhas ao mesmo tempo, para dois professores. Uma para o Bernardo Issler, lá em Cotia, e a outra para o Bóris Fausto, aqui na entrada da Cidade Universitária²⁷. E tentei uma hipótese numa casa e uma hipótese na outra: na do Bernardo Issler, a manufatura serial, e na do Bóris Fausto, a manufatura heterogênea. Naquela época, eu queria saber qual seria o tipo de manufatura mais pertinente, mais adaptado, mais empregado nas condições de produção do Brasil. A casinha do Bernardo Issler deu muito certo com a tentativa de manufatura serial e tudo feito, montado no local. No entanto, a casa do Bóris Fausto apresentou muitos problemas. Naquele tempo as placas pré-moldadas eram uma merda, eu tive muitos problemas com aquelas plaquinhas, principalmente com as juntas. A primeira daquelas boas chuvas paulistanas me levou tudo embora. Foi um trauma.

²⁶ A Deusch Werkbund era uma associação de industriais e artistas para a renovação das artes aplicadas na Alemanha e foi precursora da Bauhaus.

E, a partir de uma experiência eficaz, outra totalmente negativa, nós continuamos a desenvolver mais, evidentemente, a hipótese de manufatura serial, que ainda hoje me parece a forma de manufatura mais adaptada às condições mais simples, mais elementares. Acho que já existe elaboração de pré-fabricados com outras qualidades que podem permitir uma maior presença de manufatura heterogênea. A grande diferença entre a construção no Brasil e na Europa, na minha perspectiva, é que aqui a dominante é manufatura serial e, na Europa, a dominante é a manufatura heterogênea. Os materiais, evidentemente, se adaptam a uma e à outra hipótese. Os materiais próprios para a pré-fabricação, transporte e montagem não são os mesmos dos que são adaptados à acumulação no canteiro. Logo, a escolha dos materiais está muito ligada à hipótese teórica do desenvolvimento. Não vejo nenhuma necessidade de ficar com a tecnologia simples. Hoje há progressos em diversos níveis, em diversos setores. E seria um escândalo, um absurdo total jogar tudo isso pela janela.

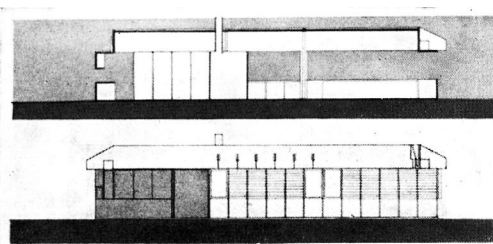
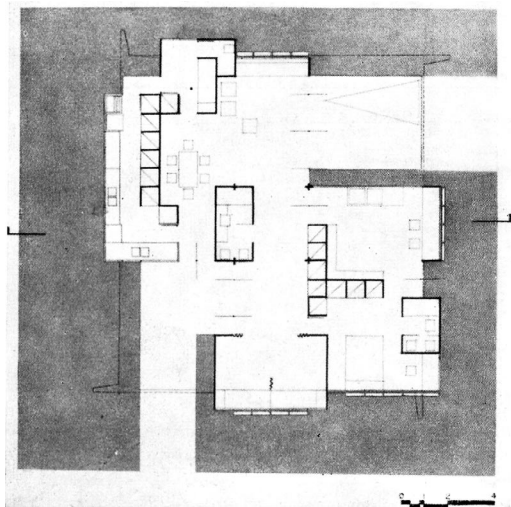
Que se faça uma crítica a certos instrumentos, sim. Que se faça uma utilização diferente de certos elementos de tecnologia, de direção de canteiro, de previsão de canteiro, e de logística. Mas não devemos abandonar os canteiros mais complexos, dependendo evidentemente da situação. Creio, entretanto, que hoje, no



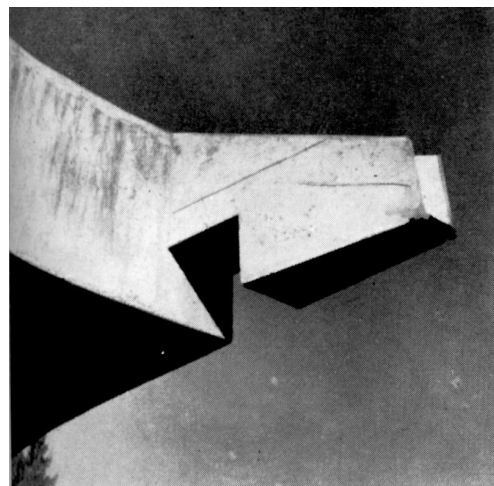
²⁶ Zezinho Magalhães Prado, conjunto habitacional construído em Guarulhos por iniciativa da CECAP, em 1967. Projetado por Vilanova Artigas, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha para ser construído em sistema pré-fabricado, indústria incipiente na época, acabou sendo construído de forma tradicional e com menos edifícios que o previsto (ver Sylvia Fischer, *“Subsídios para um estudo do Conjunto Zezinho Magalhães”*. TGI, FAU-USP, 1972).

²⁷ Projetadas entre 1961-62, ambas partem do mesmo princípio estrutural, a abóbada. Ela permitiria “valorizar o trabalho do operário no canteiro. Erguida facilmente em poucos dias, ela protege os trabalhadores das intempéries, dando condições adequadas para que cada um desenvolva melhor seu ofício (...) Por trabalhar apenas em compressão, a abóbada é espe-

cialmente econômica, pois o caro numa estrutura é o controle da tração, que depende de materiais opinados, como o aço. A compressão, ao contrário, pode ser realizada por materiais comuns e baratos (...) Além da invenção estrutural, a casa em abóbada instiga uma interpretação simbólica: pode-se dizer que ela, enquanto superfície côncava que protege seu morador, é uma expressão do *habitat* humano primordial, uma cobertura-abrigo que reproduz uma especialidade cavernosa. Uma gruta reinventada (...) A abóbada é também uma forma irmã da oca indígena brasileira, cuja sabedoria estrutural produziu uma cobertura leve e simples que se mantém em pé com naturalidade”. (Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, S.Paulo: Editora 34, 2002).



Brasil, em se tratando de áreas liberadas pelos pobres e sem-terras, provavelmente os materiais simples, elementares, serão muitos mais fáceis de serem utilizados, muito mais disponíveis. Mas isso também depende tanto da situação quanto do contexto. Qualquer hipótese de previsão é difícil. Não creio também que nenhuma transformação social possa dizer: "Vamos fazer casinha pequeninha ou vamos fazer só coisa grande. Só grandes e complexos ou pequenos". Detesto brincar de feiticeiro do futuro, porque nunca fui capaz de adivinhar grande coisa na minha frente. Mas acho que



deve se deixar abertura para qualquer uma das possibilidades. Entretanto, eu sei que a complexidade e o tamanho de um canteiro não são obstáculos para uma outra lógica das relações de trabalho.

O próprio Rodrigo Lefèvre fez um trabalho, o Hospital das Clínicas²⁸, com aqueles painéis inclinados, que pouca gente sabe que é dele. Uma experiência capenga e limitada, como todos nós fizemos. Ele trabalhava com o Maksoud²⁹ nesse período e não podia assinar a planta. Mas o

Rodrigo organizou aquele projeto, que é complicadíssimo, tem trinta redes de líquidos, de fluídos como oxigênio e água. É um processo de alta complexidade técnica. Entretanto, ele tentou, e fez o desenho. E, até onde ele pôde ir, ele abriu a ordenação do projeto a esse tipo de lógica que nós tentávamos desenvolver. No entanto, não pôde ir até o canteiro, porque o Rodrigo naquela época tinha acabado de sair da cadeia, e ninguém queria que ele tivesse contato com operário nenhum. Ele era cuidadosamente fiscalizado. E nos canteiros do Maksoud a coisa era bem dividida, tinha aquela proibição de entrada. Evidentemente, os operários não podiam sair do que estavam fazendo, e esta regra era válida também para os arquitetos. Uma vez que o plano descia da arquitetura para a gestão de canteiros, os chefes eram outros, e os poderes eram outros.

E, não se esqueçam nunca como aquelas maravilhas como a Catedral de Chartres e vários outros edifícios gigantescos, com tecnologia altamente complicada, e estruturas refina-díssima foram feitos. É o tipo de estrutura produtiva que o Marx chama de cooperação simples, não é o que pretendemos fazer, mas era um tipo autônomo de organização da produção, muito mais livre, com condições de igualdade. No entanto, eu sempre fui acusado de arquiteto de tijolo e areia, retrógrado, contra o desenho.

E, sobretudo agora em minha pintura, dizem que eu faço bundinha de renascença, pezinho de maneirice. Eu estou com a impressão que sou o pregador da volta à pré-história. Mas de jeito nenhum, de maneira alguma. Detesto jogar no lixo as coisas, temos que aproveitar toda a herança que nós temos, de A a Z, da arquitetura das cavernas até o Renzo Piano. Entretanto, essa tecnologia tem que ser repensada, recolocada, reexaminada. Às vezes, ela está de cabeça para baixo e você vê o inverso daquilo que ela poderia servir.

Recentemente eu fiz um estudo sobre o prédio do Renzo Piano em Tóquio, uma loja para o Hermès, que faz lenços caríssimos, é um *sellier*³⁰ lá de Paris. O prédio é uma lindeza, uma maravilha: uma torre de blocos de vidros, absolutamente perfeita em todos os detalhes. Uma maravilha. Visitei também o banco de Hong Kong³¹, que também é outra perfeição tecnológica. Parece que um relógio foi aberto e se está olhando aquelas coisinhas lindas de dentro, de tão perfeito que é. E, nesses dois casos, a tecnologia foi levada ao máximo das possibilidades, perfeita. Não há grandes fantasias de formas, são absolutamente racionais. Nesse caso de maior tecnologia, simplesmente todo o saber foi para cima, para a mão do arquiteto, e todo o fazer ficou completamente automatizado. Os operários do Piano, e de outros arquitetos

desse tipo, devem se transformar em pequenas maquininhas. Eu estava na França quando ele fez aqueles canos do Beaubourg³², que tem painéis de tijolos, mas assentados de uma maneira falsa. Ele tinha modulado precisamente, o tijolo devia ter 21,2 centímetros, mas quando chegou da olaria não estava com a dimensão correta. Então ele fez os operários limarem tijolo por tijolo, para passarem de 22,3 centímetros para 21,2 centímetros, não permitiu de jeito nenhum que os tijolos fossem utilizados de outra forma. Qualquer arquiteto um pouco safadinho faria a feira toda e disfarçaria na última, ou colocaria um pouquinho mais ou um pouquinho menos de argamassa numa feira só. Ele, na precisão dele, mandou que todos os tijolos fossem lixados. Coisa que o Mies já tinha feito no M.I.T., não exatamente lixando, mas medindo tijolo por tijolo e selecionando apenas os que tinham

²⁸ Sérgio Ferro se refere ao Edifício dos Ambulatórios do Hospital das Clínicas, projeto realizado em 1975 sob coordenação de Rodrigo Lefèvre na Hidroservice.

²⁹ Henri Maksoud, proprietário da Hidroservice, na qual Rodrigo Lefèvre trabalha de 1972 a 1984. Neste mesmo ano morre Rodrigo, vítima de um acidente automobilístico fatal em Guiné-Bissau, onde elaborava um projeto de ampliação dos serviços de saúde daquele país.

³⁰ Joalheiro.



medida centimetrada.

Isto é um caso caricato, a tecnologia na arquitetura não pode ser desprezada, mas desde que não seja utilizada para mais um massacre. Você é obrigado a se transformar naquela força de trabalho abstrata que não tem mais uma gota de sangue para realizar aquela aplicação precisa do seu próprio desaparecimento na obra do outro. Esses arquitetos *high-tech*, que são fabulosos de certa maneira, são terrivelmente enganosos nesse sentido; eles parecem respeitar a técnica, mas em tudo aquilo que a técnica tem de desumano, de desconsideração ao trabalho, exigindo uma precisão absolutamente mecânica e voltada contra as possibilidades do trabalho, contra a humanidade que constrói. Não é à toa que eles se transformam, por exemplo, em arquitetos de museu, em arquitetos de Hermès, duas casas de tesouros.

A arte hoje se transforma numa safadeza em que o quadro, a obra de arte, mesmo quando feita nas melhores condições, se transforma em

³¹ Hong Kong and Shanghai Bank, em Hong Kong, China. Norman Foster, 1979.

³² Museu Nacional de Arte Moderna (Centre George Pompidou), Paris, França.

tesouro, em reserva de dinheiro. O proprietário ou colecionador compra, bota na sala de jantar e guarda lá. Quando o banco reclamar uma dívida que ele não pode pagar, vende o quadro e paga. Uma reserva de dinheiro que só funciona assim. É o mercado de arte hoje em dia. O Beaubourg guarda alguns tesouros e o Hermès guarda outros tesouros. E o curioso é que o Hermès, que é um *sellier* de luxo, dos mais refinados, dos mais caros, age exatamente como o Renzo Piano. Ele vem aqui na Floresta Amazônica e no Peru para ver como os índios trabalham com a borracha, conhecer aquelas técnicas com a palha. Mandam técnicos de alto nível científico estudar, trabalhar e se fantasiarem de índio durante uma semana. Pegam tudo, voltam para casa: é tecnologia popular sofisticadíssima sendo reutilizada. Tecnologia popular se transformando exatamente no inverso, em altíssimo luxo.

Esta questão da tecnologia, como tudo, aliás, tem uma extrema ambigüidade. Jamais se deve abandonar a conquista da razão, do saber, do pensamento humano, que são fundamentais. Mas, cada um desses saberes, como foram criados para o capital e pelo capital, para a exploração, trazem sempre algo perigoso, traiçoeiro e escorregadio escondido dentro do bolso. É preciso, então, em cada caso, fazer a análise, a crítica, o detalhe, e a reutilização

com outro sentido. Um prédio como o do Piano em Tóquio poderia perfeitamente ser feito em outras condições de projeto, mesmo que essa precisão matemática desaparecesse e ele fosse um pouco diferente.

O silêncio? Eu não acho nada estranho que não falem de mim e que me escamoteiem. Desde quando começamos a falar disso, aos 20 e poucos anos, é assim. Não é do agrado de nenhum arquiteto ouvir que ele colabora para a exploração do operariado, daquele mesmo operariado que ele está tentando defender ao pensar em casa popular, escolas, creches. É muito difícil aceitar a acusação de ser colaborador da exploração daqueles mesmos que eles querem defender, é muito angustiante, muito triste, muito pesado. Sobre tudo porque a participação dos arquitetos no processo de exploração é totalmente inconsciente. Não se fala disso, ninguém fala disso.

Não há nenhum curso de economia política na escola de arquitetura. Ninguém analisa o canteiro em termos das relações de produção. Um silêncio absoluto, total. Todo mundo formado nesse silêncio, e de repente ouve falar disso. Logo, somos chatos, grosseiros, mal-educados. Arquiteto é gente fina, desenha... De repente, dizer que ele é parte de um sistema de exploração dos mais vergonhosos... Então eu não acho estranho que os arquitetos não consigam

imaginar isso de jeito nenhum. Continuo nesta luta até hoje e vou continuar. Está difícil, por enquanto. Eu ainda estou vivo, falo de vez em quando, mas daqui a um pouquinho já estou no canto da página, caio da página e isso some. Não tenho nem dúvida disso. Além do mais, eu me coloquei numa posição quase suicida fazendo essa crítica ao canteiro e tendo a oportunidade de fazer só algumas experiências.

Graças à organização do canteiro, à aplicação da manufatura, junto com os operários, a partir do saber deles, nas experiências, obtínhamos grandes economias, uma fabulosa economia, de 25 e 30%. Mas só em uma delas eu pude reverter essa economia em salários para os operários. Nessa obra eu era o arquiteto, o chefe de canteiro, o empregador, o comprador de material, era tudo. Mas em todas as outras, não deu. Chegou numa situação absurda, totalmente absurda. Eu estava, de uma certa maneira, fazendo o inverso do que queria, aperfeiçoando a exploração do próprio operariado. Era muito ambíguo. Não dava para continuar, a não ser criando canteiros de experiência na universidade, mas isso não aconteceu.

Criar centros de experimentação e arquitetura realmente é uma obrigação, um dever, uma opção grandiosa. Acabamos de criar um na França há alguns anos. O ministério deixou

fazer este centro, um centro experimental de arquitetura, mas que se transformou em algo curioso: os que experimentam fazem papagaio, fazem bicicleta, mas arquitetura experimental de jeito nenhum. Então eu parei a minha produção. Há 30 anos, mais ou menos, que eu fechei a torneira, moralmente incapacitado, moralmente proibido de continuar fazendo arquitetura nessas condições. Só me autorizei a fazer um pouco de arquitetura em condições experimentais. As experiências eram raríssimas na França. Nunca consegui nenhuma, só pequenininhas. Eu me tornei um suicida do *métier* e o *métier* me trata como morto.

Popularmente o pintor é um sujeito meio sujo, bebe de noite, não dorme, acorda de manhã com ressaca, pinta assim. É um marginal. E não sabe nem falar, só sabe pintar. O De Kooning, que é um dos maiores pintores do século XX, foi proibido pela filha de falar nos jornais. Não que ele fale besteira, ao contrário; ele disse que os quadros dele eram muito caros e a filha ficou p. da vida, abriu um processo que obrigou ele a calar a boca.

Não há atividade intelectual mais exigente, profunda, rigorosa do que a atividade artística. Volto ao começo. Arte é trabalho, arte é transformar matéria com o próprio saber. Ela parte do pressuposto de alguém que conhece aquele setor produtivo, conhece as possibilidades do

material, seu nível de história... Alguém que conhece as relações entre os dois e que sabe porque está fazendo.

Se vocês gostarem de brincar de filosofia, peguem, por exemplo, o que o Hegel diz no fim da *Lógica*³³ sobre o conceito, o que é o conceito, sobretudo o que é a idéia. Idéia é aquela coisa espiritual, profunda, que não só está aqui, na minha cabeça, mas está ali, na realidade. E a idéia é exatamente a identidade da diferença entre a idéia daqui, da cabeça, e a idéia no mundo. E o que é a arte senão exatamente isso? Você, através do seu trabalho, conseguir revelar, expor, acordar a idéia no mundo. E essa idéia no mundo não é nada mais do que você no mundo, você coletivo, você sociedade. Você no mundo que se acorda e se vê. O Hegel faz uma ginástica mirabolante, usa um vocabulário terrível, horroroso, para conseguir falar do conceito. E torce o vocabulário. Faz frases que você lê e você acha que não tem pé nem cabeça. 38 vezes a palavra “se”, a palavra “para”. Tanto que é raramente lido até o fim.

Em arte, entretanto, isto é a coisa mais evidente para você fazer. Você faz com a mão, a ternura do fazer. Tudo daquilo que está aqui, passa imediatamente para lá. E lá você se vê. E, você se vendo lá, lá já é outro porque você já se viu lá. E volta a fazer. Essa vida da idéia, vida do

espírito, vida do conceito é a essência, o sangue, o núcleo, o cerne da arte. Uma coisa das mais sofisticadas. Vai lá na Maria Antônia, que agora é o prédio da filosofia, pede para o Ruy Fausto, o Bentinho³⁴ falar do conceito do Hegel e vocês vão ver o vocabulário que eles são obrigados a torcer, suar, para traduzir aquilo em palavras, em frases. E, nós fazemos isso tudo na prática, todos os dias.

Os matemáticos têm a maior dificuldade de somar elefantes com bananas, eles dizem que não pode. Qualquer pintor consegue equilibrar o tom vermelho carmim com mulher, com passarinho ou com mais um rasgo na tela. A cabeça do artista é totalmente heterotópica. A gente consegue resumir, reunir universos totalmente díspares, separados em gavetinhas nas nossas universidades, no nosso saber. Tudo isso é a riqueza extraordinária e imensa da arquitetura, que deveria ser a maior das profissões e não é.

O Kant³⁵ não podia admitir que a arte era trabalho, não podia ser trabalho. Trabalho é coisa de gente baixa, de gente que fica na cozinha. Arte é outra coisa, é coisa de gênio. Mas se arte é coisa de gênio, eu posso explicar. Se eu não posso explicar a arte pelo trabalho, não dá para

³³ *A ciência da Lógica*, publicada pela primeira vez em 1812.

explicar; então tem que explicar a arte por nada. A invenção do *gênio* dele é curiosa. Gênio é um ser extraordinário, iluminado, parece que recebeu uma pancada divina na nuca e cospe a alma divina, mas ele não sabe o porquê. Ele é um cano de água, entra por aqui e sai por lá. Isto é o gênio. Esse mito do gênio inspirado, cheio de fusões, entrou na nossa tradição filosófica e foi aproveitadíssimo por toda a tradição romântica. O maior telefone direto com Deus, para os românticos, é o artista. E isso continua até hoje: depois do Van Gogh, Picasso, Andy Warhol, todos continuaram desesperados mantendo esse mito do artista, que é excelente para o mercado. Isso rende à beça. Cada pancada divina dessas se transforma em milhões de dólares.

E a arte é simplesmente uma das dimensões do trabalho livre, não é nada mais do que isso. A arte é a dimensão fundamental do trabalho livre. É aquele momento em que você faz uma pintura, tudo certinho. E você começa a ficar contente consigo mesmo, começa a cantar e asobiar. Aí você dá aquela última coisinha assim, até um pouco a mais do puramente necessário, um pouco além do exatamente preciso. E é isso que a história da arte conhecia antigamente com o nome de ornamento. Simplesmente esse pequeno gesto a mais, essa pequena escapadela além do puro gesto técnico, mas que nada mais é do que essa pequena alegria, esse rir, esse

entusiasmo. Você não quer parar, diabo, está tão bom fazer aquilo que você vai em frente, continua um pouquinho mais. Depois você quer que o outro veja direitinho como sabe fazer bem. Então você didatiza, exagera um pouquinho para ficar mais explícito. Isso em qualquer trabalho pode ser feito. Isso é arte, esse trabalho livre que o sujeito faz com total autonomia, com total liberdade. Essa liberdade canta com ela mesma e vira um ornamento, aquela coisa totalmente proibida pelo Loos, pelos bons arquitetos. Exatamente esse canto operário do trabalho que não pode ser aceito. Tudo isso é saber, tudo isso é palavra, tudo isso é ensino.

O Walter Benjamin³⁶ dizia que todo bom romance e toda obra de arte devem ensinar a fazer outra. Não há um artista que não seja imediatamente, de uma maneira ou de outra, professor ou pesquisador, ou qualquer coisa desse tipo. Não obrigatoriamente se tem um contrato com a FAU, mas se é professor nos vários sentidos. Cada canteiro de obra livre é uma universidade. Eu não sei se respondi tudo.

Beatriz Tone, estudante de arquitetura — Como você falou, os problemas e os fatos de que estamos tratando aqui, estão presentes no mundo todo. Você que dá aula na França e deve ter conhecimento de outras faculdades: eu queria saber a quantas andam essas discussões entre



³⁴ Ruy Fausto e Bento Prado Jr., participantes do grupo de leitura e discussão do *Capital* conhecido como Seminário Marx, formado na década de 60, do qual Sergio Ferro irá também participar.

³⁵ Immanuel Kant (1724-1804), filósofo alemão.

os estudantes, os trabalhadores.

Mariana Fix, arquiteta — Você já passou por questões fundamentais, eu queria só colocar mais uma. Estive recentemente em uma avaliação sobre o II Fórum Social Mundial na qual estiveram estudantes que participaram do acampamento da juventude. Dali surgiu uma crítica sobre a organização formal do Fórum, que foi realizado no prédio da PUC em Porto Alegre, campus com boa infra-estrutura, com boas salas, com escada rolante, auditórios, telões, enfim, com toda a parafernália, mas organizado nos moldes de um shopping center, segundo eles. Questionou-se como a própria organização do espaço e da forma faziam com que as atividades acontecessem de maneira formal, e todos os outros problemas que decorriam disso. Contrapunha-se a isso o acampamento da juventude: mesmo reconhecendo toda a sua precariedade, o acampamento experimentava a proposta, tenha ela se realizado ou não, de viver agora o que será uma transformação. Então, peço para você comentar essa avaliação sobre o Fórum: se for para pensar um

outro mundo, é necessário também pensar um outro espaço?

Andrei de Almeida, estudante de arquitetura — Eu tenho duas perguntas: uma era sobre esses espaços de experimentação de utopias para a produção através da matéria disponível que vem de outros espaços. Ou seja, no caso do MST, pensando no canteiro experimental, inovador, qual era a possibilidade de criar esse espaço de utopia dentro de uma sociedade capitalista? Por mais que você diga que vai ser capenga, que vai ser sempre um pouco capenga, quais são as vantagens desse avanço?

A outra questão é sobre o artista obrigatoriamente ser professor, como pensar justamente na função do professor, na relação dele com o aluno, à luz desses estudos sobre a relação de trabalho? Como isto está a favor ou contra a dominação do sujeito que aprende? No caso, como o professor que ensina para o aluno e também o arquiteto que ensina para o pedreiro e para os outros trabalhadores do canteiro de obras.

Luís Florence, estudante de arquitetura — Esteve aqui, há algum tempo atrás, o arquiteto Lelé. Ele criou esse canteiro de obras junto com vários técnicos, que, como ele mesmo diz, complementam o trabalho dele na parte tecnológica, na parte da gestão do trabalho. Queria que você

comentasse esse tipo de canteiro no viés do mercado capitalista de produção civil, principalmente no que se refere à intervenção do Estado, porque ele não seria realizado sem essa intervenção. Queria perguntar também se existe alguma vontade de algum dia voltar ao Brasil.

Reginaldo Ronconi, professor da FAU-USP —

Em primeiro lugar, queria te convidar, não sei até quando você fica aqui, a conhecer o nosso canteiro experimental. Há cinco anos a gente vem trabalhando aqui para construir um vetor. É pequenininho, é fraco ainda na escola, mas é um vetor para discutir a formação do arquiteto com o ponto de vista muito parecido com os quais você tem discutido conosco aqui e tem discutido todos esses anos através dos seus textos.

Só para fundamentar o que eu quero colocar, a gente tem essa esquizofrênica posição do arquiteto que vai para o canteiro quase como um representante do capital, que está produzindo o próprio canteiro. Muitas vezes se esquece que é empregado do próprio capital e trata a mão-de-obra como seus próprios empregados, no pior sentido do termo. Mas também vive uma outra dimensão esquizofrênica. Se a gente perguntasse para os estudantes que estão fazendo um estágio hoje, ou para os colegas, quem está trabalhando hoje, acho que muitos levantariam a mão. É quase

³⁶ Walter Benjamin (1892-1940), filósofo de estética alemão, pertenceu à primeira geração da *Escola de Frankfurt*, foi um dos pioneiros no estudo crítico das técnicas de reprodução em massa da obra de arte. Autor de *Via de mão única*, de 1928, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936.

um risco fazer essa pergunta. Mas a gente poderia terminar com outra, perguntando quem tem a sua atividade profissional legalmente regulamentada. E aí, acho que muitas mãos se abaixariam. É uma hipocrisia o que um arquiteto impinge a outro arquiteto, com todas as desculpas e problemas que todos enfrentamos da legislação trabalhista. Esse arquiteto é então um ser que vive numa tensão brutal para poder se colocar como aquele libertador, aquele humanista que pretende projetos interessantes. Na escola esse pequeno vetorzinho propõe uma mudança, uma transformação no caráter da formação desse arquiteto para que ele possa conviver com espaços que não são ainda admitidos legalmente nesse mercado.

O MST e o Movimento dos Sem-Teto se configuram como um dos agentes desse espaço. A gente pôde observar na primeira gestão do PT nessa cidade surgirem em torno de 21 escritórios sem fins lucrativos que trabalhavam com esse novo arquiteto. O sonho que realmente a gente pôde constituir. Na verdade, a direção do trabalho e do canteiro presume que ele seja uma ferramenta importante para essa transformação. Assim como algo que organize o ensino, um deslocamento para o canteiro, sem desmerecer nem o projeto, nem a construção. Dentro desse panorama, como você pode compartilhar com a gente a experiência do canteiro e como isso contribui nesse novo desenho do arquiteto.

Pedro Arantes, arquiteto — Queria saber do Sérgio o que seria a transposição da sua crítica do canteiro para a cidade. Se nós estamos aqui pensando em outras relações de trabalho no canteiro e a cidade é mais que uma soma de canteiros, o que seria a democratização da gestão e do uso na cidade?

Sergio Ferro — De vez em quando, eu recebo alguns alunos de arquitetura que querem fazer doutorado lá na Europa, em algumas matérias muito específicas, sobre o canteiro, por exemplo. Eu geralmente desaconselho. O ensino de arquitetura no Brasil, apesar de tudo, é bom e vocês não imaginam como o ensino lá fora às vezes é capenguíssimo, horrível. Não há como mitificar o que é feito lá fora. Me perguntaram sobre a questão do canteiro lá. Uma revista francesa publicou uma espécie de abecedário de termos de arquitetura, ensino, etc., na França. Tem todos os termos bonitinhos, vai de A a Z e quando chega no “C” de *chantier* — canteiro de obra - a notícia é bem pequenininha e diz o seguinte: “só em Grenoble, no curso de Sérgio Ferro fala-se em canteiro”. Aí, eles passam para outra palavra.

Não pensem que lá fora é diferente daqui não. Você falou que está fazendo um centro experimental aqui. Nós tentamos fazer um centro experimental lá, bastante grande. O ministério

só deu o financiamento necessário quando se esvaziou totalmente o programa e o sentido da experimentação, e olha que é ministério de esquerda, socialista. Então, a experimentação virou experimentação bobinha, de fazer papagaio, bicicleta, esquí, um negócio que não tem nem pé, nem cabeça; aí sim eles aprovaram. Mas, quando escrevi o programa, para que experiências sobre relações de produção pudessem ser feitas, eles ficaram rodando, rodando, rodando, até que esse programa foi posto de lado e transformado em outra coisa. O capital é tão forte, talvez até mais lá fora do que aqui. Lá tem muito menos buraco no capital, o sistema está bem azeitado.





Acho que as oportunidades existem aqui hoje em dia, com esses bolsões, com essas áreas, com o MST, com o movimento dos sem-teto, por exemplo. Há possibilidades de experimentação no Brasil que eu acho maiores do que as de lá. O *métier* de arquiteto e o trabalho de arquitetura estão horivelmente estabelecidos, exigem essas qualificações de que você falou ainda há pouco. Essa regulamentação é tão exigente e precisa que o campo está extremamente limitado. Começam a aparecer campos de miséria na Europa também, os sem-teto começam a aparecer na França. A miséria está começando a ficar mais escandalosa atualmente. Os

mesmos guetos estão começando aparecer em Nova York, na França, etc. E não há, mesmo que de longe, algo que possa ser comparado com o movimento do MST ou dos sem-teto no Brasil. Neste sentido, acho que o Brasil é que está na frente. Essas possibilidades de experimentação, de criação, essa maleabilidade das zonas marginais pode ser utilizada, já que ninguém se interessa por elas.

Eu não participei dessas experiências dentro do governo da Erundina, da Maricato³⁷. Foram feitas coisas lindas, lindíssimas aqui no Brasil. Se eu não falo disso é simplesmente porque eu não participei, não conheci de perto, mas tenho

a maior admiração. Cabe muito mais a vocês nos instruir, falar para nós. Mas acompanho, vejo a arquitetura que foi feita nesse sentido, são realmente obras muito bonitas, algumas com êxito outras não, mas todas grandes experiências. Então, em relação a isso, sou eu que peço para poder vir um dia escutar uma palestra nesse sentido.

Sobre a relação de ensino e dominação, há um excelente texto do Foucault. Ele é terrível. Basta estar com o microfone na mão, de uma maneira direta ou indireta, que há uma relação de dominação implícita. Eu ainda sou simpatiquinho, de esquerda, posso enganar um pouco, mas isso pode reverter totalmente em outro sentido. Nós estudávamos isso, em 68. Mas hoje desapareceu a moda. A gente brigava para mudar: o professor dava aula lá e o aluno ficava aqui. Nós trocávamos as mesas de lugar, embaralhávamos as cadeiras para conseguir cortar exatamente essas manifestações sutis, mas muito poderosas de dominação, que estão sempre implícitas no ensino. No entanto, não há como abolir o ensino. É preciso que a herança cultural

³⁷ Luiza Erundina foi prefeita de São Paulo entre os anos 1989 e 1992, período no qual Ermínia Maricato foi secretária da Habitação. Esta foi a primeira gestão do Partido dos Trabalhadores (PT) na cidade de São Paulo.

se transmita de geração em geração. Pode e deve ser feito através de relações mais claras e abertas possíveis, e as formas universitárias de relação não são as mais claras. Não estou criticando a FAU, nem as outras escolas, mas a Universidade em geral. O professor sentado em cima da sua tese de doutorado, grande autoridade jogando palavras.

Em tudo isso implicitamente há uma manipulação, uma dominação com a qual é preciso ser muito cuidadoso. Essas são coisas perigosíssimas porque somos formados assim, temos a tendência a reproduzir isso depois, mesmo no canteiro de obra. A coisa mais difícil é a escuta no canteiro de obra, porque a palavra vem difícil, atrapalhada. Dá uma vontade doida de pôr a palavra na boca do outro e escutar o discurso que a gente quer ouvir. Repito, em 68 havia muita literatura, muito estudo sobre a forma da mesa, do seminário. Mas com a recuada enorme em termos de esperança social tudo isso desapareceu e hoje está praticamente nas gavetas, nas prateleiras mais empoeiradas das nossas bibliotecas.

O Lelé... Eu adoro o Lelé. É um arquiteto de primeira e sobretudo um dos mais generosos arquitetos brasileiros. O trabalho que ele fez em Salvador, na Bahia, com o esgoto, com equipamento público, tudo isso é uma maravilha. Poucos arquitetos tiveram coragem de enfren-

tar tais problemas. É de uma beleza enorme. Os pré-moldados que ele faz em Salvador têm também, ao mesmo tempo, uma habilidade técnica muito grande, e uma capacidade de apreensão imediata pelo próprio trabalhador. É uma tecnologia simples, mas tudo isso infelizmente tem curta duração. Agora o Lelé é um arquiteto que está ganhando prêmios por aí, mas boa parte das obras dele vai ser posta de escanteio, pouco a pouco.

Na Bahia, por exemplo, fiquei tristíssimo, aqueles belíssimos abrigos de ônibus estão sendo substituídos agora por mobiliário francês, de aço inoxidável, *high-tech*. Tenho o maior respeito pelo Lelé. Quando eu era estudante de arquitetura, um dos prédios mais bonitos que eu vi foi a faculdade de arquitetura de Brasília. Um prédio que não era de arquiteto, era do Lelé. Foi fabricado de modo muito simples, todo aberto. Brasília era nova ainda. O prédio não tinha nem janela, nem nada. A gente dava aula e via as plantas. Uma liberdade incrível. É realmente um dos prédios mais simples e mais bonitos que eu já vi até hoje. Naquele momento a gente estava largando brasa no governo, então o clima também era muito bom.

Em relação ao Brasil, eu vou ficar neste *ping-pong*. Eu estou me aposentando, eu preciso. Nesse ano vai fazer quarenta anos que eu digo

besteira na frente de aluno, está na hora de parar. Colaborar sim, aqui, ali, discutir, fazer seminários e coisas desse tipo, mas manter uma presença maior é impossível, estou bem velho e cansadinho para isso.

Sobre as cidades, vocês não devem fazer pergunta sobre isso coisa nenhuma. O trabalho do Pedro Arantes é uma resposta muito mais bonita que qualquer resposta que eu possa dar aqui, a arquitetura que sai do canteiro e vai ao espaço urbano. Hoje em dia, vocês têm coisas sendo estudadas, de uma fertilidade muito maior do que as pequenas experiências que foram feitas lá na Europa. É evidente que o arquiteto não pode ficar no canteiro de obras. Ele deve sair na cidade, ocupar a cidade. Mas talvez, são vocês aqui que estão tendo algumas experiências muito mais interessantes, no caso do MST, e outras.

Outra pergunta feita sobre a anarquia urbana, que é um termo que custo a aceitar. O que vemos no canteiro de obras é a irracionalidade, anarquia, bagunça, que são voluntariamente introduzidas. Parte do curso de alguns professores na França é sobre como criar conflitos no canteiro, desordem, bagunça. A anarquia que vemos nos canteiros não é tão anárquica assim, é bem planejadinha, mesmo quando você vê cidades, zoneamentos, zonas recuperadas,

zonas em decadência. Eu acho difícil pensar que os nossos grandes planejadores urbanos, como Bruno Zevi, não saibam o que estão fazendo e não tenham consciência direitinho de onde se deve introduzir uma avenida reta com aparência de ordem e onde se deve deixar a coisa ir para o brejo. A anarquia urbana: tenho a impressão que está bem planejada e tem muita consequência excelente.

Para voltar e fechar com Brasília, eu me lembro que ainda na construção, já existiam as cidades satélites. Era um faroeste, uma zona, lama. Tinha botequim, puteiro, cabaré, luz vermelhas. Aquilo tudo era uma mistura. Era uma beleza, faroeste desses filmes de Sérgio Leone³⁸. Essa bagunça era útil. Juscelino morava pertinho, e de vez em quando passava por lá, sorria, dava um abraço, um carinho. Tinha que inaugurar em 1960. Inaugurou. Arrasaram as cidades satélites. Todo mundo foi parar a mais de 50 quilômetros de distância. Acabou essa farra. Você vai para longe, pega o ônibus, chega cansado

no trabalho, volta cansado para sua casa. Assim, você não faz reunião sindical, não vai pensar besteiras. Nada disso é acaso. Evidentemente há um pouco de anarquia, um pouco. Isso também aparece muito na *Lógica* do Hegel: tudo que a gente vê como acaso, acontecimento, surpresa, milagre, olhando com um pouco mais de distância, é de uma racionalidade, de uma lógica perfeita. Os trabalhadores não devem ter casa e devem morar mal, nas piores zonas. Se não for assim, o salário dele tem que aumentar, isso é evidente. É assim, é planejado, é lógico.

Eu agradeço imensamente a vocês e repito: foi a primeira vez que eu subi aqui, nesse andar, desde aquele tempo. Eu dava tanta aula há trinta e tantos anos, e agora o contato com vocês de novo aqui, aonde todas as teoriazinhas nasceram... Voltar aqui e discutir sobre elas, mesmo trinta e tantos anos depois, é absolutamente reconfortante e comovente. Eu agradeço a vocês muito, muito mesmo.



³⁸ Sérgio Leone, cineasta italiano.

Executado pelas mãos de :

Introdução

Ariane Stolfi Daniela • Gomes Rezende • Tatiana Morita Nobre

Transcrição e revisão

Daniela Gomes Rezende • Denise Invamoto • Luciana Ceron Tatiana Morita Nobre

Notas e revisão final

Daniela Gomes Rezende • Tatiana Morita Nobre

Pesquisa iconográfica

Ariane Stolfi • Daniela Gomes Rezende • Diego Beja • João C. Amaral Yamamoto • Luis Felipe Chammas

Imagens em vídeo

Silvio Cordeiro

Capa

Ariane Stolfi • Daniela Gomes Rezende • João C. Amaral Yamamoto • Silvio Cordeiro

Programação visual e diagramação

Ariane Stolfi • João C. Amaral Yamamoto

Fotolito

FAU USP

Impressão

Gráfica FAU USP

Colaboradores

Eduardo Galli • GFAU • LAB HAB GFAU • Rodrigo Vicino

Agradecimentos especiais à Sérgio Ferro, que nos cedeu os direitos da publicação, ao cineasta Wladimir Carvalho, pelo uso das imagens do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” e para o arquiteto Pedro Fiori Arantes pela colaboração e incentivo durante todo o processo de publicação deste testemunho.