

Arquitetura como práxis: apontamentos sobre o legado da Arquitetura Nova

Architecture as praxis: notes on the legacy of Arquitetura Nova

Davide Sacconi*

*Arquiteto e curador, diretor do Syracuse Architecture London Program, professor visitante no Royal College of Art em Londres e fundador de CAMPO, espaço pela arquitetura em Roma. Graduado pela Università degli Studi di Roma Tre, mestre pelo Berlage Institute de Rotterdam, é doutorando na Architectural Association de Londres, davide.sacconi@gmail.com

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 24/04/2020

Aceito: 11/08/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.487>



Palavras-chave:

Arquitetura brasileira,
Arquitetura Nova,
Arquitetura e política

Keywords:

Brazilian architecture,
Arquitetura Nova,
Architecture and politics.

Resumo

A separação entre desenho e canteiro, identificada pela Arquitetura Nova como a clivagem do conflito entre capital e trabalho, opera hoje em uma realidade aumentada. O papel do arquiteto é o de um ilusionista que reduz a complexidade do trabalho arquitetônico à busca pela singularidade, um processo no qual o capital é reificado e reproduzido infinitamente através da circulação generalizada de imagens. Contra essa condição, o trabalho da Arquitetura Nova oferece um método. Como grupo eles exerceram uma forma radicalmente coletiva de projeto contra a autoria, e colocaram o saber dos trabalhadores no centro dos processos de projeção e construção. Além disso, eles transformaram a lacuna entre o sujeito real e aquele imaginado pela sua teoria e prática na substância do seu projeto político. O arquétipo da abóbada, em sua própria forma material, expõe e reivindica a arquitetura como conhecimento comum produzido coletivamente: arquitetura como práxis, ação racional crítica.

Abstract

The separation of *desenho* and *canteiro*, identified by Arquitetura Nova as the cleavage of the conflict between capital and labour, operates today in an augmented reality. The role of the architect is one of an illusionist who reduces the complexity of architectural labour to uniqueness, a process through which capital is reified and endlessly reproduced in the pervasive circulation of images. Against this condition Arquitetura Nova's work offers a method. As a group they exercised a radically collective form of practice that opposed authorship placing the workers' knowledge at the centre of the design and building process. More importantly they turned the gap between the real subject and one imagined in their theory and practice into the substance of their political project. The archetype of the vault-house, in its very material form, reclaims and exposes architecture as a collectively produced form of common knowledge: architecture as praxis, rational critical action.

Construção: um Horizonte de Emancipação

Arquitetura Nova é em uma multidão de experiências em pintura, cenografia, pedagogia, técnicas construtivas e teoria política que desafia a compreensão convencional da prática arquitetônica.¹ A intensa colaboração entre Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro durante os anos 1960 – compartilhada com um grupo maior de arquitetos, artistas e intelectuais – foi um exercício permanente de trabalho livre e coletivo como meio de mudanças políticas radicais. Na verdade, o adjetivo Nova nada teve a ver com a busca pela novidade e originalidade que permeia a arquitetura contemporânea. Nova identificava um *ethos*, uma atitude perante o trabalho e a vida na qual a prática arquitetônica é vista como técnica de pensamento crítico e ação política.²

Após vivenciar em primeira mão as brutais condições de trabalho exigidas pelas abstratas curvas brancas de Niemeyer em Brasília,³ o grupo percebeu que a tarefa histórica do arquiteto, dentro das relações de produção capitalistas, é a de forçar a separação entre o construtor e seu próprio conhecimento. Através do desenho o arquiteto reduz o ato de construir a uma mera execução de ordens e, ao mesmo tempo, impõe uma estrita divisão de trabalho. Em última análise, o desenho enfraquece as relações coletivas dos trabalhadores com o objetivo de assegurar a eficiência e o controle do processo de produção. Em suma, a “arte” do arquiteto é mediar entre o capital e o trabalho, garantindo que a construção continue sendo a maior e mais eficaz fonte de acumulação de capital e exploração do trabalho.⁴

¹Sérgio Ferro usou pela primeira vez o termo “Arquitetura Nova” em um texto de 1967 referindo-se à nova geração de “arquitetos racionais” no Brasil e apenas vinte anos depois para identificar sua colaboração com Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Sérgio Ferro, “Arquitetura Nova”, *Teoria e Prática*, n. 1 (1967): 3-15; Sérgio Ferro, “FAU, travessa da Maria Antonia” em Maria Cecília Loschiavo dos Santos ed., *Maria Antonia: uma rua na contramão* (São Paulo: Nobel, 1988), 272-273; Ana Paula Koury, *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro* (São Paulo: Romano Guerra Editora - EDUSP, 2003), 13.

²O adjetivo “Nova” foi emprestado do “Cinema Novo”, movimento cinematográfico liderado por diretores como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha, que questionava a própria ideia de desenvolvimento ao considerar a escassez de recursos como oportunidade de desafio à estética dominante e ao modo de produção. Ver Ismail Xavier, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (São Paulo: Brasiliense, 1983).

³Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, ainda estudantes, tiveram a chance de realizar alguns grandes edifícios comerciais e residenciais em Brasília e assim vivenciar a construção da nova capital. “Acompanhei de perto o terror das obras de Brasília. Por obrigação ética, fui obrigado a rever as arejadas certezas da profissão – e assim continuo até hoje”. Sérgio Ferro, “Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro”, entrevista de Lelita Oliveira Benoit, *Crítica Marxista* 15, 2002: 1-5.

⁴A crítica ao papel do arquiteto foi elaborada pelo grupo em uma série de artigos polêmicos nos anos 1960 e início dos 1970. Sérgio Ferro aprofundou e sistematizou a abordagem teórica no livro *O canteiro e o desenho*. Para Ferro, a construção não é uma indústria, mas sim uma manufatura, uma atividade intensiva de mão-de-

obra com pouca mecanização que maximiza a extração do excedente do trabalho. É precisamente em virtude de sua quantidade, difusão e atraso que a atividade de construção desempenha um papel crucial na organização capitalista global, extraindo do trabalho o capital a ser investido em setores mais avançados da economia. Sérgio Ferro, *O canteiro e o desenho* (São Paulo: Projeto, 1979).

Contra a falsa esperança do desenvolvimento e a ilusão da estética livre, aberta e democrática prometida pelo modernismo nacional, o grupo propôs a racionalização das técnicas populares de construção como meio de libertar os trabalhadores da alienação e exploração. Arquitetura Nova buscava uma “poética da economia”, uma arquitetura de meios reduzidos onde a escassez não é aceita como limitação nem estetizada como valor moral, mas assumida como a razão que informa a estrutura, a produção e a estética da obra.⁵

Nessa perspectiva, o papel do arquiteto passa a ser o de organizar o trabalho coletivo da construção, de desenhar novas relações de produção que minimizem a intensidade do trabalho e recuperem o valor do conhecimento dos trabalhadores: do desenho *para* o canteiro de obras ao desenho *do* canteiro de obras.⁶

Articulando a construção em fases e partes distintas, o projeto reconhece a autonomia de cada equipe de trabalho – pedreiros, carpinteiros, encanadores, eletricitas, etc. – alimentando a capacidade de pensar e fazer de acordo com cada sensibilidade técnica. Seguindo uma “estética da separação”⁷, todas as fases e componentes do processo construtivo são expostos na construção, permitindo que as marcas do trabalho livre na matéria atuem como índice da presença dos trabalhadores.⁸ Ao invés de representar o poder imposto aos trabalhadores por meio do desenho, a obra construída se torna um dispositivo didático que expõe o potencial de cooperação e vontade coletiva. Assim, do espaço de opressão e exploração, o canteiro de obras é reimaginado como uma arena da experiência política, um palco no qual as diferenças e os conflitos entre os trabalhadores são negociados por meio da autodeterminação da produção, ao invés de serem reprimidos pelas hie-

obra com pouca mecanização que maximiza a extração do excedente do trabalho. É precisamente em virtude de sua quantidade, difusão e atraso que a atividade de construção desempenha um papel crucial na organização capitalista global, extraindo do trabalho o capital a ser investido em setores mais avançados da economia. Sérgio Ferro, *O canteiro e o desenho* (São Paulo: Projeto, 1979).

⁵A definição de “poética da economia” é publicada em artigo de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre em 1963: “Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos [...] as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a poética da economia, do absolutamente indispensável, da eliminação de todo o supérfluo, da economia de meios para formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases da nossa realidade histórica” Sérgio Ferro and Rodrigo Lefèvre, “Proposta inicial para um debate: possibilidade de atuação” em *Arquitetura e Trabalho livre*. Sérgio Ferro, ed. Pedro Fiori Arantes (São Paulo: Cosac&Naify, 2006), 33-36.

⁶Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura Nova. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro de Artigos aos mutirões* (São Paulo, Editora 34, 2002), 119.

⁷Sérgio Ferro articula a noção de “estética da separação” em seu livro *O canteiro e o desenho* republicado em Sérgio Ferro, “O canteiro e o desenho” in *Arquitetura e Trabalho livre*, 105-202.

⁸Sérgio Ferro, *A casa popular*, (São Paulo: GFAU, 1972); Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, 100.

rarquias da divisão do trabalho.⁹ Assumindo o processo de construção como o teatro preeminente do conflito entre capital e trabalho, Arquitetura Nova muda o foco do trabalho arquitetônico do projeto para a produção. O canteiro de obras, muitas vezes visto como um obstáculo entre a perfeição da ideia e sua realização, é abraçado como o *locus* onde a classe trabalhadora poderia construir sua emancipação. A arquitetura não somente deve parar de impor a alienação e a exploração do trabalho por meio do desenho, mas também deve se recusar a prover a classe trabalhadora de acordo com a lógica paternalista do “desenvolvimentismo” imposta pelo Estado. Pelo contrário, o próprio construir é o horizonte no qual os trabalhadores podem se encontrar e concretizar o lema de William Morris: “a arte é a expressão da alegria do homem no trabalho.”¹⁰

Sujeito: de Migrante Rural para Morador Urbano

Arquitetura Nova propôs uma prática de arquitetura enraizada nas relações de produção existentes, diretamente engajada com os sujeitos oprimidos e suas demandas por meio da ação coletiva. Essa abordagem radical foi desenvolvida dentro do espírito esperançoso do início dos anos 1960, quando as reformas básicas propôs-tas pelo presidente João Goulart e o surgimento de organizações populares, como as Ligas Camponesas e as Comunidades Eclesiais de Base, prometiam uma profunda transformação do cenário social e político do Brasil: antes do golpe militar de 1964 a revolução parecia possível, se não iminente.¹¹ Sobre tudo, a década de 1960 também marca a aceleração do dramático êxodo rural que transformou as cidades brasileiras em megalópoles autoconstruídas em poucas décadas: milhões de pessoas migraram do interior empobrecido para as margens das principais áreas urbanas onde se viram obrigadas a vender sua força de trabalho e construir seu próprio um abrigo. Enquanto o capitalismo industrial professava a retórica do desenvolvimento como remédio para esta crise permanente – solução adotada tanto pelo Estado brasileiro quanto pelo Partido Comunista Brasi-

leiro¹² – Arquitetura Nova reivindicava a possibilidade e a necessidade de organizar uma prática cooperativa que superasse os modos de produção capitalistas. Se a migração em massa e a autoconstrução proporcionaram um reservatório de força de trabalho e um mecanismo de redução do salário dos trabalhadores,¹³ também constituíram a condição material e a base de produção de grande parte do povo brasileiro. Portanto, o sujeito de um projeto arquitetônico e político verdadeiramente popular encontrava-se menos no proletariado industrial organizado, do que no migrante rural agora transformado em trabalhador, construtor e morador da cidade brasileira. No canteiro de obras, o encontro do rural com o urbano, do migrante com o ‘técnico de nível superior’, do popular com a cultura erudita poderia gerar uma síntese emancipatória com base nos meios de produção disponíveis e não na falsa promessa de um desenvolvimento futuro.¹⁴

A obra de Flávio Império para a peça *Morte e Vida Severina* de 1960 é a primeira manifestação poderosa desse potencial emancipatório. Com base em um poema de João Cabral de Mello Neto, a obra homenageia a cultura popular rural seguindo a jornada de um camponês que caminha do interior para a cidade grande. A abstração dos figurinos, realizados com materiais pobres e brutos como tecido de juta e papelão, contrastava com o realismo dos migrantes chegando na estação de São Paulo, trazidos à cena por meio de projeções fotográficas – um dispositivo emprestado por Berthold Brecht. Como lembra Sérgio Ferro, “materiais simples [...] transfigurados pela invenção lúcida convinham realmente mais ao nosso tempo

¹²A linha oficial do Partido Comunista Brasileiro (PCB) defendia que o caminho para a revolução exigia o desenvolvimento dos meios de produção industriais e, portanto, apoiava o projeto “desenvolvimentista” da burguesia nacional. Este foi um dos pontos de atrito mais relevantes entre Arquitetura Nova e o seu mestre João Batista Vilanova Artigas, destacado membro do PCB. Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, 26-27. Arantes, *Arquitetura Nova*, 39-48

¹³Permitir que os migrantes autoconstruíssem casas ilegais significava manter os trabalhadores em condições precárias, poupar investimentos na oferta de moradia e descontar o valor do aluguel do salário. O livro seminal sobre o assunto continua sendo *Sobre a questão da moradia* escrito por Frederick Engels em 1872. Friedrich Engels, *Sobre a questão da moradia* (São Paulo: Boitempo, 2015). O argumento também é ensaiado na dissertação de mestrado de Rodrigo Brotero Lefèvre, “Projeto de um acampamento de obra: uma utopia” (Master diss., FAU USP, 1981), 20-31. Sobre a relação entre Estado, capital e habitação social no Brasil, ver Nabil Bonduki, *Origens da habitação social no Brasil* (São Paulo, Estação Liberdade, 1998).

¹⁴Em sua dissertação de mestrado, Rodrigo Lefèvre discute em profundidade as potencialidades do encontro entre o migrante e o técnico de nível superior formando uma nova subjetividade. A tese é uma sistematização das experiências produzidas na década anterior, que se fundem no projeto de canteiro-escola, um local onde seria possível construir um paradigma arquitetônico e político baseado em cooperação. Lefèvre, “Projeto de um acampamento de obra”; O termo “canteiro-escola” será usado para Erminia Maricato em um artigo homeneagando Rodrigo Lefèvre. Erminia Maricato, “Sobre Rodrigo Lefèvre”, *Projeto*, n. 100 (1987): 113.

⁹Para descrever esta forma de cooperação produtiva, Sérgio Ferro utilizou a metáfora da orquestra de jazz, onde a livre improvisação do intérprete é permitida e incentivada dentro de um tema comum. Sérgio Ferro, “Flávio arquiteto” em *Flávio impero em scena* (São Paulo: SESC, 1997), p. 100.

¹⁰William Morris, “Art under plutocracy” em *The collected work of William Morris* [1883] (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 164-191. Significativamente, a frase de William Morris aparecerá posteriormente em pinturas de Sérgio Ferro, que discutirá o legado do arquiteto britânico em diversos textos.

¹¹Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, *Cultura e participação nos anos 60* (São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1982); Arantes, *Arquitetura Nova*, 49.

que a contrafação de modelos metropolitanos.”¹⁵ A produção de cenários e figurinos oferecia um caminho mais direto para a ação do que a arquitetura e, até certo ponto, os bastidores das peças teatrais representavam uma versão simplificada do canteiro de obras como o grupo o imaginava: um espaço organizado coletivamente no qual equipes com diferentes habilidades trabalhavam juntas para realizar os vários elementos do projeto cénico.

Porém, se em seu posicionamento teórico Arquitetura Nova definia claramente o tema de seu projeto arquitetônico e político, na prática, uma obra autogerida na qual os trabalhadores seriam capazes de construir sua casa livremente era menos uma realidade do que uma metáfora da possibilidade de um Brasil livre e democrático.¹⁶ Como Sérgio Ferro lembrará anos mais tarde, empoderar a liberdade criativa dos trabalhadores era um sonho que eles viram quase realizado em muitos experimentos.¹⁷ Porém esta visão foi apagada em 1964 com a tomada do poder pelo exército, que fez do desenvolvimento em larga escala, do crescimento urbano e da violenta repressão as pedras angulares do Estado brasileiro nas décadas seguintes.¹⁸

O potencial emancipatório do canteiro foi testado de maneira concreta no Brasil a partir da década de 1980 por meio das experiências dos mutirões, empreendimentos habitacionais autogeridos e autoconstruídos, desenvolvidos por grupos de arquitetos militantes junto à movimentos sociais. O crescimento das forças políticas populares exigindo direitos básicos de moradia, educação, saúde e reforma agrária em face da crescente desigualdade, exigia um questionamento radical do “mito do desenvolvimento”¹⁹ e, portanto, do arquiteto como indivíduo dotado que

vislumbra as transformações sociais do alto do seu ateliê.²⁰ É certo que os projetos dos mutirões se preocuparam menos com questões teóricas do que com soluções técnicas e adotaram um conjunto diversificado de referências que vão do arquiteto egípcio Hassan Fathy ao britânico John Turner, das cooperativas uruguaias a referências internacionalmente conhecidas como Bernard Rudofsky, Felix Candela, Frei Otto e Richard Buckminster Fuller. Ainda assim, a afinidade dos mutirões com o projeto da Arquitetura Nova é evidente na medida em que atendeu de forma pragmática às necessidades habitacionais das camadas populares, experimentando técnicas construtivas, projetos participativos e a autogestão coletiva do canteiro.²¹ Durante a prefeitura de Luiza Erundina em São Paulo (1989-1993), o município implantou mais de 100 mutirões, formando um total de 11.000 unidades habitacionais, abrindo uma extraordinária temporada de participação na construção da cidade que infelizmente foi rapidamente dispensada pelas administrações seguintes.²²

As dificuldades sofridas por essas experiências levantam a questão da relação entre as formas de produção alternativas e sua institucionalização e, de maneira mais geral, do papel da arquitetura nesse quadro. Por um lado, essas experiências, amparadas por um forte apoio político e econômico do Estado, influenciaram de forma produtiva as políticas e as práticas da administração. Na década seguinte, sob pressão dos movimentos sociais, o Brasil elaborou algumas das legislações urbanísticas mais progressistas do mundo, instituindo o Ministério das Cidades (2003) e adotando o Estatuto da Cidade (2001) que instituiu a função social da propriedade e os princípios do planejamento participativo. Por outro lado, a dependência das instituições do Estado e a mudança do foco da arquitetura para os

¹⁵Ferro, “Flávio arquiteto”, 98-101. Tradução do autor.

¹⁶Arantes, *Arquitetura Nova*, 84-85.

¹⁷Ferro, “Flávio arquiteto”, 100.

¹⁸Entre 1964 e 1968 – ano do infame AI-5 (Ato Institucional nº 5) que suspendeu as garantias constitucionais – a situação se deteriorou a ponto de forçar Flávio Império a recuar na “metafísica individual”, e Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre a abandonar a arquitetura como meio de luta política e ingressar na resistência armada, substituindo o lápis pelo fuzil. Em dezembro de 1970, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre foram presos e torturados por um ano no Presídio Tiradentes de São Paulo onde organizaram um ateliê de pintura como forma de resistência. Arantes, *Arquitetura Nova*, 91-98.

¹⁹Como foi demonstrado pelo economista Celso Furtado, o subdesenvolvimento não é uma etapa temporária de um processo evolutivo, mas sim uma condição estrutural da dinâmica global do capitalismo que permite ao centro perpetuar seu domínio na periferia, tanto em escala global quanto local. Celso Furtado, *O mito do desenvolvimento econômico* (Rio de Janeiro, Paz e terra, 1974).

²⁰Não por acaso os principais estudos sobre Arquitetura Nova foram publicados na década de 2000, concomitantemente com o auge da popularidade e força dos movimentos sociais. Junto com os trabalhos pioneiros já mencionados de Ana Paula Koury de 2003 – com base em uma dissertação de mestrado discutida em 1999 – Pedro Fiori Arantes de 2002 e a coletânea de textos de Sérgio Ferro de 2006 – editada por Arantes – no mesmo período, foram publicados: Miguel Antonio Buzzar, “Rodrigo Brotero Lefèvre e a Idéia de Vanguarda” (tese de doutorado FAU-USP, 2002), recentemente publicado como *Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil* (São Paulo: SESC, 2009); Felipe de Araujo Contier, “Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo” (monografia de pós graduação, 2009) e as palestras ministradas por Ferro na FAU em 2002 publicadas no *Conversa com Sérgio Ferro* (São Paulo, GFAU, 2004) e em 2004, publicado na Felipe de Araujo Contier, ed., *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro* (São Paulo, GFAU, 2010).

²¹Essa é a tese central de Arantes no capítulo “O fio da meada”, *Arquitetura Nova*, 163-224.

²²Para uma reconstrução sucinta da história dos mutirões, ver Pedro Fiori Arantes, “Reinventing the building site” em Elisabetta Andreoli e Adrian Forty, eds., *Brazil's Modern Architecture* (Londres-Nova York: Phaidon, 2004), 172-201.

procedimentos legais e técnicos tenderam a normalizar o potencial subversivo dessas práticas, fazendo da participação política um instrumento de consenso e reduzindo a questão habitacional a um mero problema econômico. Nesse aspecto, o programa federal Minha Casa Minha Vida (2009), implementado sob a presidência “esquerdista” de Dilma Rousseff, é exemplar. Embora incluísse políticas voltadas especificamente para coletivos como os mutirões, o esquema habitacional confiava essencialmente às construtoras privadas a entrega de milhões de unidades habitacionais subsidiadas pelo governo federal: deixado nas mãos da iniciativa privada, o programa acabou incentivando conjuntos de grande escala e baixa qualidade construtiva nos terrenos mais baratos possíveis.²³ Não só o programa reduziu a questão habitacional a um instrumento financeiro e aprofundou ainda mais a segregação social e física das classes populares, mas, acima de tudo, contribuiu de forma decisiva para moldar uma subjetividade na qual o dinheiro e a propriedade mediam todas as relações.

Sob a pressão do capital, as conquistas em termos de legislação foram facilmente manipuladas ou desconsideradas enquanto os mutirões, enfrentando resistências políticas e restrições econômicas, lutavam para alcançar uma escala significativa. A experimentação com tipos de habitação, modelos de assentamento e formas de propriedade, necessárias para a elaboração de uma alternativa ao modelo hegemônico de desenvolvimento, se tornou muito limitada. À medida que o terreno das demandas mudou da arquitetura para os processos urbanos, o potencial antagônico da forma construída foi amplamente desconsiderado e a ação política difundida no terreno muito mais escorregadio dos procedimentos legais e dos mecanismos econômicos. Além disso, enquanto a desigualdade e a segregação social e espacial continuavam aumentando, o surgimento da globalização e a expansão generalizada das redes de comunicação mudaram significativamente a forma como as classes mais baixas se relacionam com o urbano. Se na década de 1960 o migrante chegava à cidade com uma cultura popular rural que pudesse oferecer uma resistência ao poder totalizante do urbano, hoje, após décadas de imersão nos fluxos intermináveis de mercadorias e informações, essa diferencia está em grande parte dissolvida. O capitalismo pós-fordista aumentou dramaticamente a capacidade do capital de penetrar em todos os estratos da população e capturar a

força de trabalho através de meios informais e flexíveis. Nesse quardo, seria a arquitetura ainda capaz de produzir uma subjetividade emancipada que não fosse complacente às necessidades de reprodução do capital? Poderia a arquitetura abrir um buraco na superfície lisa e contínua do capital e propor uma forma de vida alternativa?

Práxis: Arquitetura como Conhecimento Comum

A dramática reviravolta política de 1964 impediu novos desenvolvimentos radicais e as corajosas experiências dos mutirões expuseram a institucionalização como um limite problemático de práticas radicais. Todavia o legado da obra construída do co-letivo Arquitetura Nova oferece um contra-plano para a prática contemporânea, um método de projeto focado na relação entre forma arquitetônica e produção de subjetividade.

Embora enraizada na rigorosa análise das relações materiais de produção, a ênfase no processo de construção como instrumento da formação da subjetividade desliza facilmente para um horizonte utópico, como o próprio Rodrigo Lefèvre destacou incisivamente: “só lá, na época de transição, onde algumas relações econômicas e políticas estiverem alterada é que posso aceitar participar de um processo de autoconstrução em larga escala.”²⁴ Tal posição ressoa com aquela apresentada por Constant Nieuwenhuys em seu projeto visionário Nova Babilônia, uma cidade construída por uma subjetividade radicalmente nômade.²⁵ Com base na noção do “Homo Ludens,”²⁶ Constant imaginou a construção como a única atividade artística lúdica realizada pelos novos babilônios em escala planetária, uma forma de vida que só poderia ocorrer após uma revolução nos modos de produção. Nesse aspecto, a condição de Nova Babilônia não está muito longe do futuro emancipado imaginado pelo coletivo brasileiro para os migrantes rurais ou da cooperação criativa praticada nas produções teatrais de Flávio Império. Apesar das diferenças, a comparação é relevante na medida em que destaca o modo como o posicionamento da Arquitetura Nova achou a relação entre a arquitetura

²⁴Lefèvre, “Projeto de um acampamento de obra”, 31. Tradução do autor. Ver também a entrevista de Rodrigo Lefèvre por Renato de Andrade Maia, em Ana Paula Koury, *Grupo Arquitetura Nova* (Master diss., EESC-USP, 1999), 111, disponível online em Vitruvius, última modificação em janeiro de 2000, <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/01.001/3352?page=4>

²⁵Francesco Careri, *New Babylon. Una città nomade* (Roma: Testo&Immagine, 2001).

²⁶Johan Huizinga, *Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur* (Groningen: Wolters-Noordhoff, 1938).

²³Para uma crítica do programa MCMV, ver Mariana Fix e Pedro Fiori Arantes, “Como o governo Lula pretende resolver o problema da habitação”, *Correio da cidadania* (July 2009).

e a construção da subjetividade em um único plano no qual desenho, construção e moradia coincidem. Por fim, a força do canteiro de obras está na ideia de que o técnico e o migrante projetariam, construiriam e habitariam juntos. No entanto, como Roberto Schwarz percebeu, enfrentar a questão habitacional por meio da prática da autoconstrução é correr o risco de traduzir o conflito entre trabalho e capital na distância entre o movimento habitacional e os meios de produção contemporâneos.²⁷ Porém, se a teoria de Arquitetura Nova atribui ao processo construtivo o papel de moldar o sujeito em sua obra construída, ao contrário, é a forma arquitetônica o meio primário usado para moldar uma nova subjetividade, fazendo a ponte entre as formas de produção e vida existentes e imaginadas.

Entre 1961 e 1977 Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro produziram mais de 60 projetos arquitetônicos entre casas, escolas, prédios, competições e reformas.²⁸ Dentro deste conjunto de obras, as experimentações com a casa unifamiliar e, especificamente, a elaboração do arquétipo da abóbada, constituem a manifestação mais consistente do seu *ethos*. Na verdade, os clientes desses projetos residenciais eram amigos e parentes, um grupo de intelectuais burgueses disponíveis para experimentar uma forma diferente de viver.²⁹ No entanto, trabalhar com a casa unifamiliar significa ir à raiz político-econômica da produção do espaço, visto que a casa é o *locus* da instituição e da naturalização da propriedade e da família como núcleo produtivo da sociedade capitalista. Nesse contexto o interior é o local de reprodução e conforto associado à mulher que proporciona um alívio do movimentado e sujo espaço de produção da cidade, associado ao homem. Essa oposição impôs hierarquias de gênero e o mito da propriedade tanto da casa quanto das mercadorias necessárias para torná-la pessoal e diferente do caráter repetitivo do urbano.³⁰ Esse aspecto é particularmente enfatizado na casa unifamiliar suburbana das Américas, onde a casa como negativo da cidade adquire a dimensão territorial do lote. Especificamente no Brasil, o lar é o lugar onde a extrema desigualdade enraizada na segregação racial e de classe – legado de uma libertação da escravidão que nunca foi verdadeiramente alcançada – é tratada por

meio da ambivalência das relações pessoais entre patrões e trabalhadores domésticos.³¹

Diante dessas contradições, Arquitetura Nova elaborou o arquétipo da abóbada como forma de tomar a lacuna entre o sujeito real e o imaginário, tornando-a a substância do projeto. Assim, a crítica implacável do coletivo Arquitetura Nova ao papel do arquiteto ultrapassa tanto o reconhecimento do canteiro de obras como campo de batalha pela libertação da classe trabalhadora, quanto a convocação de ações coletivas de autoconstrução, a fim de propor um horizonte crítico para a prática arquitetônica.

Como corajosamente afirma Sérgio Ferro: “arquitetura é *praxis*, comunhão de teoria e prática, ação racional crítica.”³² Em termos marxistas, *praxis* é a atividade auto-consciente, coletiva e livre que distingue o ser humano de outros seres, em oposição ao trabalho alienado imposto pelo capital.³³ Como o próprio Marx notou ao descrever o processo de trabalho, “o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade.”³⁴

Portanto, a arquitetura como *praxis* não é uma ação imediata ou a realização de uma teoria, mas uma forma de conhecimento que é produzida coletivamente ao longo da história. Como tal, a arquitetura não pode ser reduzida a um conjunto de princípios universais nem à mera soma dos edifícios ou práticas individuais, mas deve ser entendida como a totalidade das técnicas de desenho e construção que permitem compreender, produzir e habitar o espaço. Em outras palavras, cada edifício individual pode ser concebido, produzido e habitado porque a arquitetura existe como um saber comum, como uma condição pré-individual produzida coletivamente. Os desenhos e as edificações são a atualidade da arquitetura como

³¹Sérgio Buarque de Holanda, “O homem cordial” in *Raízes do Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1995), 139-152.

³²Sérgio Ferro, “Experimentação em arquitetura: praxis crítica e reação conservadora”

in Reginaldo Luiz Nunes Ronconi, ed., *Canteiro experimental: 10 anos na FAU USP* (São Paulo: FAUUSP, 2008), 20. Tradução do autor.

³³O conceito de *praxis* foi originalmente desenvolvido por Aristóteles como a atividade política e ética do homem em oposição à *theoria* e à *poiesis*. Sérgio Ferro se refere aqui à noção marxiana de *praxis*, discutida nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844) e na *Tese sobre Feuerbach* (1845). Para uma reconstrução sucinta da noção marxista de práxis, ver Gajo Petrović, “Praxis” em Tom Bottomore, ed., *A Dictionary of Marxist Thought*. (Oxford: Blackwell, 1994), 435-440.

³⁴Karl Marx, *O Capital*, Capítulo V, Livro 1 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição, 1975), 202.

²⁷Roberto Schwarz, “Posfácio” in Arantes, *Arquitetura Nova*, p. 231.

²⁸Lista completa das obras em Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, p. 133-135.

²⁹Vale ressaltar que Arquitetura Nova construiu uma série de escolas públicas em 1966-1967 e desenhou uma proposta não construída de habitação social em 1968, ambas utilizando o sistema de abóbada. No entanto, esses projetos são episódios excepcionais na trajetória de seu trabalho. Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, p. 70.

³⁰Para uma história concisa e uma crítica radical da noção de doméstico, ver Pier Vittorio Aureli e Maria Shehrazade Giudici, “Familiar horror: towards a critique of domestic space”, *Log* 38 (2016), p. 105-129.

potencialidade, individualização do saber arquitetônico e, ao mesmo tempo, manifestação do horizonte comum indiferenciado que permite a produção de espaço.³⁵ No entanto, a natureza comum da produção arquitetônica é justamente aquilo do qual o capital se apropria quando a individualidade de cada obra e a originalidade de cada prática é obsessivamente enfatizada. A realidade da produção arquitetônica contemporânea vê em jogo dois movimentos aparentemente divergentes, mas na verdade complementares: de um lado, a pulverização do trabalho em uma nuvem de estagiários, consultores, subcontratados, visualizadores, curadores e gestores de redes sociais e, de outro lado, a busca pela singularidade do produto por meio do qual a abstração do capitalismo financeiro é reificada e, então, reproduzida infinitamente na circulação generalizada de imagens.³⁶ O conflito entre desenho e obra identificado pela Arquitetura Nova opera hoje em uma realidade aumentada na qual a distinção entre o edifício e sua imagem é cada vez mais tênue para acomodar a velocidade da luz do capital e explorar a produtividade da mão de obra precária e onipresente. Para isso, não só as marcas do trabalho devem ser apagadas da aparência do edifício, mas também os traços da arquitetura como forma de conhecimento produzido coletivamente ao longo da história devem desaparecer sob a singularidade artificialmente impulsionada do presente imediato. Hoje, o papel do arquiteto mais que de coordenar o processo de construção é o de reduzir a complexidade do trabalho arquitetônico a uma imagem e uma narrativa unitária, encapsulada em diagramas tautológicos e pintada com uma fina camada de propósito social e ecológico. O mestre de obras está morto; viva o ilusionista.

Contra essa condição contemporânea da prática arquitetônica, a obra da Arquitetura Nova é exemplar. Além de exercer uma forma radicalmente coletiva de design contra a autoria e colocar o conhecimento dos trabalhadores no centro dos processos de projeto e construção, o grupo trabalhou incansavelmente na concepção

de uma forma que pudesse expor e reivindicar a arquitetura como conhecimento comum.

Forma: o Arquétipo da Abóbada

O *ethos* da Arquitetura Nova assume principalmente a forma da abóbada, um gesto de poderosa intensidade estética que resolve as questões teóricas e técnicas colocadas pela posição política do grupo em uma forma arquitetônica precisa: uma única grande cobertura define o espaço da casa; duas paredes nas laterais menores regulam o limite entre o interior e o exterior; o solo é manipulado para acomodar a topografia e definir diferentes qualidades espaciais por meio do mobiliário fixo; vários elementos secundários são sobrepostos à cobertura articulando a organização do espaço. Essas quatro operações simples constituem o arquétipo que Arquitetura Nova produziu e refinou em uma dezena de variações, começando com a Casa Bernardo Issler em 1961 e terminando com a Casa Paulo Vampré em 1977.³⁷

A abóbada é escolhida pela sua eficiência estrutural e simplicidade de construção: a sua geometria, com base na curva catenária, permite que a estrutura trabalhe quase exclusivamente na compressão, minimizando assim a necessidade de aço e concreto e reduzindo drasticamente a quantidade de mão de obra e o custo dos materiais.³⁸ Além disso, o projeto visa que cada fase da obra permaneça separada, legível e didaticamente exposta na materialidade do edifício, para que a autonomia do trabalho dos operários e sua sensibilidade técnica possam ser celebradas. Esta técnica é particularmente visível nas instalações elétricas e hidráulicas expostas e na separação intencional entre abóbada e os elementos que organizam a sua habitação, como mezaninos, áreas molhadas, aberturas de janelas e claraboias e mobiliário fixo. Embora a geometria da cobertura permita a utilização

³⁵Aqui nos referimos à ideia do comum como realidade pré-individual teorizada por Paolo Virno. Ver Paolo Virno, *Grammatica della Multitudine* (Roma: Derive e Approdi, 2002) e Paolo Virno, *E così via all'infinito. Logica ed Antropologia* (Torino: Bollati e Boringhieri, 2010). Sobre a noção de arquitetura como conhecimento comum, ver Pier Vittorio Aureli, "The Common and the Production of Architecture. Early hypothesis" em David Chipperfield, Kieran Long e Shumi Bose, eds., *Common Ground. A Critical reader* (Venice: Fondazione la Biennale di Venezia, 2012), 147-156.

³⁶Para uma crítica articulada da relação entre arquitetura, capital financeiro, imagem digital e canteiro de obras, ver Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura na era digital-financeira. Desenho, canteiro e renda da forma* (São Paulo: Editora 34, p. 2012).

³⁷Casas unifamiliares constituem a parte mais marcante e relevante da produção arquitetônica do coletivo Arquitetura Nova. Entre as 18 casas que projetaram entre 1960 e 1977, 12 assumiram a forma de abóbada. Não há consenso unânime entre os estudiosos sobre o que deveria ser incluído na produção do grupo, já que Rodrigo Lefèvre continuou a trabalhar na abóbada depois que Sérgio Ferro foi exilado para a França em 1971 e Flávio Império ficasse completamente absorto em seu trabalho como artista e cenógrafo. No entanto, as casas da década de 1970 são claramente um desenvolvimento da trajetória comum.

³⁸A estrutura da abóbada foi inicialmente construída em tijolos vazados retos padrão e vigas pré-fabricadas, dispostas longitudinalmente em moldes de madeira para formar a superfície curva e posteriormente recobertas com uma camada de concreto ligeiramente armado como acabamento da cobertura. Nos projetos mais recentes, Rodrigo Lefèvre refinou ainda mais a técnica de construção, transformando a catenária original em uma curva parabólica de segundo grau e usando vigas curvas transversais, o que tornou a construção mais fácil e eficiente. Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, 74

dos materiais mais comuns e familiares da cidade brasileira, sua disposição inusitada e a sobreposição de elementos autônomos contra a clareza absoluta da abóbada produzem um efeito de estranhamento que ecoa a técnica de montagem idealizada por Berthold Brecht em seu “teatro épico”. Segundo Walter Benjamin, na montagem “o elemento sobreposto rompe o contexto no qual está inserido. [...] A interrupção da ação, por conta da qual Brecht descreveu seu teatro como “épico”, constantemente se contrapõe à ilusão do público [...] O teatro épico, portanto, não reproduz situações; ao contrário, ele as descobre”.³⁹ Da mesma forma, os “detalhes épicos” de Arquitetura Nova se opõem à naturalização de hierarquias e relações de produção – cerne do projeto ideológico burguês do interior⁴⁰ – rompendo com a compreensão convencional da domesticidade e permitindo que uma nova forma de vida seja inventada por meio da habitação. Os andares de mezanino que abrigam as áreas de descanso, por exemplo, são estruturas de concreto aparente construídas no interior da casa que sugerem a penetração do próprio tecido genérico da cidade dentro da intimidade do lar. Suspensos no centro da abóbada, os mezaninos materializam e dissolvem ao mesmo tempo a ideia de privacidade por meio da continuidade do espaço tridimensional. As aberturas da abóbada desnaturalizam a noção de janela ao perfurar a superfície com caixas de concreto ou tubos de fibrocimento, ou gerando por subtração pórticos arqueados incomuns que revelam o ritmo da estrutura. Os volumes das áreas molhadas são estruturas autônomas de concreto e tijolo que contém cozinhas, banheiros ou quartos de empregada. Cobertas por caixas d'água e decoradas com o arranjo geométrico de canos coloridos expostos, esses objetos impõem-se como totens icônicos e enigmáticos. Se a presença de empregadas domésticas na casa brasileira não poderia ser erradicada, ela não estaria escondida no subsolo ou no quintal, mas sim colocada descaradamente na entrada da casa, em um volume que poderia ser demolido quando a “abolição” fosse finalmente alcançada.⁴¹ O mobiliário fixo de concreto aparente, cuidadosamente estudado, dissimula o momento

problemático em que a abóbada toca o solo e a altura habitável é reduzida.⁴² Ao mesmo tempo, estes objetos permanentes são afastados do ciclo sem fim da mercantilização e abertos à apropriação através do uso. Finalmente, cada elemento, visto conforme produzido, representa analogamente todo o ciclo da produção e, assim, se opõe à separação ideológica entre o interior doméstico e a cidade como espaço de produção. Mesmo encerrada no terreno individual e vinculada à propriedade privada, a abóbada busca expor o conflito entre capital e trabalho e produzir uma consciência política que vai além do momento coletivo do canteiro de obras. A este respeito, a lacuna entre os sujeitos imaginários e reais que habitam a casa não é apenas um limite ou uma contradição, mas a oportunidade de inventar uma outra forma de morar e, portanto, novas relações de produção contra e dentro do capital. A abóbada é exemplar na medida em que sua forma é capaz de questionar o cânone burguês da domesticidade e propor um paradigma de vida alternativo.

Embora nunca tenha sido explicitamente reivindicada pelo grupo, a recusa de uma domesticidade com base em propriedade e privacidade tem um precedente crucial na oca, o espaço doméstico coletivo de muitos povos indígenas brasileiros. O paralelo vai muito além de uma semelhança superficial ou do fetichismo de uma identidade cultural nacional, sugerindo, em vez disso, a ideia de que a elaboração de uma forma de vida alternativa está intrinsecamente ligada à valorização da cultura nativa. Não apenas a oca é um espaço abobadado, mas é construída coletivamente e vivida como um espaço de clã, não como fortaleza da unidade familiar. A este respeito, as palavras de Sérgio Ferro ao descrever o projeto não construído da Casa Império-Hamburger parecem reivindicar uma ideia de domesticidade análoga à indígena: “a curva mansa protegendo primeiro o canteiro, depois a família Império-Hamburger com sua conotação maternal, uterina. Dentro liberdade total, permitindo escapar da rigidez da cada burguesa. Sobre o mezanino, totalmente aberto à comunidade da criança numerosa, camas, armários, bancos, mesas compõem uma festiva *promenade architecturale*. Embaixo, a *promenade* continua fluida com poucos espaços fechados.”⁴³ Indo além da oposição, ainda

³⁹Walter Benjamin, “The Author as Producer” em *Selected Writing*, vol. 2, part 2, 1931-1934, eds., Michael W. Jennings, Howard Eiland, e Gary Smith (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1999), 778.

⁴⁰Sobre a emergência do interior como ideologia, ver Charles Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (Londres: Routledge, 2007).

⁴¹Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, p. 89.

⁴²Koury, *Grupo Arquitetura Nova*, p. 85.

⁴³Segundo Sérgio Ferro, a casa Império-Hamburger, projetada por Flávio Império para sua irmã em 1965, foi a mais completa e original contribuição do grupo: um legisigno, termo emprestado por Charles Sanders Peirce que, a meu ver, é usado como sinônimo de arquétipo. Ferro, “Flávio arquiteto”, 100.

interna à tradição burguesa, entre a compartimentação do apartamento e a fluidez da casa modernista, a metáfora do útero reivindica um sentido muito mais profundo de pertencimento à terra para além da construção social da família. Além disso, o *detournement* da *promenade architecturale* corbusiana em um carnaval de móveis sugere uma ideia de vida com base no uso comum do espaço e dos objetos mais do que na privacidade e na propriedade – uma concepção próxima à dos povos nativos. O próprio formato da abóbada, fundindo os planos vertical e horizontal em uma superfície contínua, desafia a dimensão cartesiana convencional do espaço constituído ao mesmo tempo de separação e repetição *ad infinitum*. Ao contrário o espaço da abóbada é fluido mas constantemente enquadrado pela curvatura da superfície parede-teto que, mesmo quando subdividida, sempre oferece um caminho para que o sujeito reconstrua analogamente o todo a partir da parte singular. Como tal, o formato da abóbada produz uma compreensão do espaço que não é de tipo geométrico e matemático, mas sim simbólica e cosmológica como aquela indígena.

O poder da abóbada reside na sua monumentalidade selvagem, na autonomia da sua forma, que não foi escolhida devido à função ou ao contexto, mas apesar deles. Levemente apoiada no solo, a abóbada resolve o problema do abrigo e assim libera o interior de quaisquer preocupações funcionais. Como tal, o arquétipo é radicalmente anti-tipológico: um meio de habitação sem fim.⁴⁴ A abóbada parece antecipar os desdobramentos da produção pós-fordista na imaginação do canteiro de obras autogerido que opõe autonomia, cooperação e criatividade à organização hierárquica da fábrica.⁴⁵ Além disso ela encena uma condição de vida que ofusca as fronteiras da esfera pública e privada, entre trabalho e tempo livre, produção e reprodução. A dissolução das fronteiras entre as atividades humanas próprias da modernidade, ao invés de libertar o trabalhador, hoje implica um controle e uma exploração cada vez mais difundidos do trabalho humano em potência, de nossa própria capacidade comum de pensar e se relacionar.⁴⁶ a utopia do

plano superada pela reprodução infinita da urbanização. Porém, a abóbada opõe à ideologia dos indivíduos monádicos e dos edifícios únicos a capacidade da forma arquitetônica de expor a presença irreduzível do conhecimento arquitetônico comum. Nesse sentido a abóbada é um arquétipo, uma forma paradigmática que produz uma tensão entre o sujeito, a casa e a cidade e, assim, desafia normas e comportamentos prescritos ao mesmo tempo que se abre para o uso e apropriação coletiva do espaço.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine. Note sulla politica**. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova. Flávio Imperio, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARANTES, Pedro Fiori. Reinventing the building site. In: ANDREOLI, Elisabetta Andreoli; FROTY, Forty, eds. **Brazil's Modern Architecture**. London-New York: Phaidon, 2004.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira. Desenho, canteiro e renda da forma**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- AURELI, Pier Vittorio. The Common and the Production of Architecture. Early hypothesis. In CHIPPERFIELD, David; LONG, Kieran; BOSE, Shumi, eds. **Common Ground. A Critical reader**. Venice: Fondazione la Biennale di Venezia, 2012.
- AURELI, Pier Vittorio; GIUDICI, Maria Shehérazade. "Familiar horror: towards a critique of domestic space", *Log* 38 (2016) 105-129.
- BENJAMIN, Walter. The Author as Producer. in *Selected Writing*, vol. 2, part 2, 1931-1934, eds., Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1999), 778.
- BUZZAR, Miguel Antonio. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a Idéia de Vanguarda**. PhD diss. FAU-USP, 2002.
- BUZZAR, Miguel Antonio. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil**. São Paulo: SESC, 2019.
- CARERI, Francesco. **New Babylon. Una città nômade**. Roma: Testo&Immagine, 2001.
- CONTIER, Felipe de Araujo. **Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo**. Grad. Diss., SÃO Paulo: FAU-USP, 2009.

⁴⁴Me refiro aqui à autonomia política dos gestos teorizada pelo filósofo Giorgio Agamben em Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (Torino: Bollati Boringhieri, 1996).

⁴⁵O assunto é abordado brevemente em Arantes, *Arquitetura Nova*, 120-130.

⁴⁶Esta é a tese central da reflexão de Paolo Virno sobre a linguagem que parte da noção de intelecto geral proposta por Marx. Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trans. Martin Nicolaus (Londres: Penguin, 1993). Além dos textos de Virno já mencionados, ver também Paolo Virno, *Convenzione e materialismo. L'unicità senz'aura* (Roma: Derive e Approdi, 2010).

ENGELS, Frederick. **The housing question**, C.P. Dutt (ed.). Lawrence & Wishart: London, [1872] 1942.

FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo. Proposta inicial para um debate: possibilidade de atuação [1963]. In: **Arquitetura e Trabalho livre**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura Nova. Teoria e Prática**, São Paulo, n.1, 1967.

FERRO, Sérgio. **A casa popular**. São Paulo: GFAU, 1972.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto, 1979.

FERRO, Sérgio. FAU, travessa da Maria Antonia. In: SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos, ed., **Maria Antonia: uma rua na contramão**. São Paulo: Nobel, 1988.

FERRO, Sérgio. Flávio arquiteto. In: KATZ, Renina; AMARAL, Glauca (orgs.). **Flávio Império em cena**. São Paulo: SESC, 1997.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro**, interview by Lelita Oliveira Benoit. **Crítica Marxista**, São Paulo, n. 15, 2002.

FERRO, Sérgio. **Conversa com Sérgio Ferro**. São Paulo: GFAU, 2004.

FERRO, Sérgio. Experimentação em arquitetura: práxis crítica e reação conservadora. In RONCONI, Reginaldo Luiz Nunes, ed. **Canteiro experimental: 10 anos na FAU USP**. São Paulo: FAUUSP, 2008.

FERRO, Sérgio. **A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro**. São Paulo, GFAU, 2010.

FIX, Mariana; ARANTES, Pedro Fiori. Como o governo Lula pretende resolver o problema da habitação. **Correio da cidadania** (July 2009)

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1974.

PETROVIĆ, Gaio. Praxis. In: BOTTOMORE, Tom (ed.). **A Dictionary of Marxist Thought**. Oxford: Blackwell, 1994, p.435-440.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur**. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1938.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**. Master diss. São Carlos: EESC-USP, 1999.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro**. São Paulo: Romano Guerra Editora - EDUSP, 2003.

LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. **Projeto de um acampamento de obra: uma utopia**. Master diss. São Paulo: FAU-USP, 1981.

MARICATO, Erminia. "Sobre Rodrigo Lefèvre", *Projeto*, n. 100 (1987) 111-113.

MARX, Karl. **Economic and Philosophical Manuscripts** (1844)

MARX. **Thesis on Feuerbach** (1845).

MARX, Karl. **Capital. A critique of political economy**, vol. 1. London: Penguin Books, [1867] 1976.

MARX, Karl. **Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy**, trans. Martin Nicolaus. London: Penguin, 1993.

MORRIS, William. Art under plutocracy [1883]. In: **The collected work of William Morris**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

RICE, Charles. **The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity**. London: Routledge, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Posfácio. In: ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002.

VIRNO, Paolo. **Grammatica della Moltitudine**. Roma: Derive e Approdi, 2002.

VIRNO, Paolo. **Convenzione e materialismo. L'unicità senz'aura** [1985]. Roma: Derive e Approdi, 2010.

VIRNO, Paolo. **E così via all'infinito. Logica ed Antropologia**. Torino: Bollati e Boringhieri, 2010.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.