

Para ler Arquitetura Nova Brasileira: arquitetos Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro

To read Brazilian Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre and Sérgio Ferro architects

Ana Paula Koury*, Felipe Contier**, Claudio Amaral* e Ana Carolina Buim*

*Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu.

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM).

Os primeiros estudos que abordaram o papel da Arquitetura Nova na arquitetura contemporânea Brasileira foram realizados há quase 20 anos atrás. (Koury, 1999 [2003], Arantes, 2000 [2002]). A revista arq.urb, do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas, traz uma edição que procura ampliar o debate sobre a obra multifacetada dos arquitetos, Flávio Império (1935-1985), Rodrigo Lefèvre (1938-1984) e Sérgio Ferro (1938). Esses estudos inaugurais admitiram que a obra dos três arquitetos durante a década de 1960 foi uma co-produção entre eles, como reiteradamente afirmou Sérgio Ferro em suas entrevistas.

Essa narrativa foi recentemente reavaliada por meio de estudos que abordam as especificidades das contribuições individuais desses arquitetos na linha de Buzzar, 2001 [2019] e Guimarães (2006). Buzzar esclareceu o papel de Rodrigo Lefèvre na empresa Hidroservice. Recentemente, Koury (2019) reuniu e apresentou os textos de Lefèvre a um público mais amplo do que os estudiosos do Grupo Arquitetura Nova.

Gorni (2004), Garcia (2012) e Quevedo (2019) estudaram a multifacetada obra de Flávio Império trazendo à tona sua contribuição para a arquitetura, cenografia, pintura, respectivamente. Por outro lado, o estudo da trajetória de Sérgio Ferro ganhou impulso a partir da coleção de textos, organizada e apresentada por Arantes (2006), que difundiu o pensamento do autor, antes disperso em números antigos de revistas de circulação restrita. A pesquisa sobre a carreira de Ferro é abordada por Costa (2008), que analisou sua atuação docente, e Contier (2010), que apresentou sua contribuição teórica e historiográfica desde sua mudança para a França em 1972.

Esta edição especial tem como objetivo reunir algumas contribuições inéditas dessa pesquisa em andamento no país, como é o caso dos textos de Guimarães, Quevedo, Garcia e Contier reunidos nesse número. Mas também busca a contribuição de autores nacionais reconhecidos por sua contribuição para a história da arquitetura brasileira, que de outras formas também acumulam reflexões do Grupo Arquitetura Nova, como Ruth Verde Zein, José Tavares Lira e João Marcos Lopes. Zein e Lira iluminaram respectivamente, a importância de Rodrigo Lefèvre para o ensino da arquitetura e o papel de Sérgio Ferro na história da crítica arquitetônica no Brasil. Lopes por sua vez, aponta elementos metodológicos para o estudo da obra de Ferro.

O interesse internacional pelo trabalho do Grupo Arquitetura Nova foi percebido em eventos como o seminário Industries of Architecture, realizado em Newcastle em 2014 (Thomas, Amhoff and Beech, 2016) ou a exposição "Dreams seen up close", sala dedicada ao Grupo Arquitetura Nova no dia 2 Biennale d'Architecture d'Orléans, em 2020. Katie Lloyd Thomas, uma das organizadoras do seminário em New Castle, e Davide Sacconi, curador da mostra em Orléans, contribuem com esta edição especial da Nova Arquitetura Brasileira. Davide Sacconi assina um texto sobre a práxis política de Ferro através da arquitetura e nos oferece uma leitura teórico-crítica sobre a obra do grupo Arquitetura Nova.

Ferro produziu parte significativa de sua obra na França, para onde se mudou e a partir de 1972 construiu uma longa carreira como pintor e professor. Algumas dessas obras foram originalmente escritas em francês e apenas recentemente traduzidas para o português Ferro (2015 e 2016). A experiência de ensino no laboratório

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020



Dessin / Chantier em Grenoble também deve ser considerada, principalmente através do trabalho de seus colaboradores mais próximos, como Chérif Kebbal, Philippe Potié e Cyrille Simonnet, ou Patrice Doat, no laboratório Craterre. De fato, Ferro deixou um legado significativo na França, que vai muito além do projeto didático para o canteiro experimental da Ilha de Abeau. Vincent Michel notou a contribuição de Ferro ao apresentar a edição francesa de *O Canteiro e o Desenho* (2005). Mas o grupo de Ferro seguiu caminhos diferentes, mesmo partindo das premissas do brasileiro.

As contribuições de João Marcos Lopes e Katie Lloyd Thomas e de Christopher Donaldson apontam para a expansão dos estudos sobre a obra de Sérgio Ferro no Reino Unido. Nesse sentido, uma iniciativa importante é um projeto de tradução para o inglês da obra escrita de Sérgio Ferro, realizado por uma vasta rede de pesquisa colaborativa entre Brasil e Reino Unido. Marcos e Thomas tiveram um papel fundamental nisso. Por sua vez, Donaldson assina o texto *John Ruskin's Shells*, cujos desdobramentos na interpretação do legado de Sérgio Ferro na tradição do romantismo inglês são explorados na apresentação de Cláudio Amaral.

O trabalho teórico de Sérgio Ferro tem despertado grande interesse no Reino Unido e nos Estados Unidos. A *Harvard Design Magazine* traduziu o polêmico artigo de Sérgio Ferro [1988] “O concreto como arma” em 2018. A obra arquitetônica de Rodrigo Lefèvre também interessou ao professor William Watson. Ele tem estudado o trabalho de Lefèvre e contribuiu nesse número especial com um texto sobre a proposta de Lefèvre para um acampamento de obras para migrantes na periferia da cidade de São Paulo.

Dos EUA Fernando Lara e Patricio del Real, autores reconhecidos por sua contribuição para a história da arquitetura latino-americana, reinterpretaram neste número o significado da ditadura militar na arquitetura contemporânea da América Latina. Embora com perspectivas metodológicas bastante distintas, os dois textos que abrem esta edição permitem lançar luz sobre um tema central de ambas as tendências, a arquitetura engajada e crítica como a do Grupo Arquitetura nova, e aquela que acompanhou o ciclo de desenvolvimento econômico associado ao Estado militar. Lara assina um texto manifesto enquadrando as relações entre modernização e colonização e reivindicando o engajamento político da arquitetura na atualidade. Del Real reconstrói o enredo dos laços culturais e políticos entre a América Latina e

os Estados Unidos durante esse período, analisando as exposições de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York. Ambas as contribuições se baseiam em uma história transnacional e permitem ao leitor revisitar esse período da história política e social da América Latina pela história da arquitetura.

O conjunto de textos aqui reunidos demonstra a vitalidade da obra do Grupo Arquitetura Nova, que continua instigando reflexões contemporâneas. Independentemente do âmbito regional em que foi previamente registrado por Yves Bruand (1971 [1981]), como efeito da liderança do arquiteto João Batista Vilanova Artigas em São Paulo, ou ainda ampliando as interpretações e significados da obra de Sérgio Ferro na esfera político-cultural como feito pelo trabalho pioneiro de Bicca (1984).

Se não é possível negar a formação de um grupo qualificado de pesquisadores no meio cultural e acadêmico que hoje dedica-se ao estudo da obra do Grupo Arquitetura, também não podemos negar a universalidade das questões levantadas por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. O que pode ser atestado pela inclusão da obra desses arquitetos na historiografia da arquitetura brasileira produzida no país (Segawa, 1997, Bastos, 2003, Bastos e Zein, 2010) e difundida internacionalmente (Andreolli & Forti, 2007, Anelli, 2008 e Williams, 2009).

Referências

- Andreoli, Elisabetta and Forty Adrian (org.) *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon Press, 2007
- Anelli, Renato.. *Architettura Contemporanea: Brasile*. 1ª ed. Milão: 24 Ore Motta Cultura, 2008.
- Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura nova : Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de artigas aos mutirões*. São Paulo, Editora 34, 2002.
- Arantes, Pedro Fiori. Oseki, Jorge Hajime (orient). *Arquitetura Nova : Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. Universidade de São Paulo, trabalho final de graduação, São Paulo, 2000.
- Bastos, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Bicca, Paulo. Arquiteto : a máscara e a face. São Paulo-SP, Projeto, 1984.

Bruand, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva: 1981.

Buzzar, Miguel Antonio. Bruna, Paulo Júlio Valentino (orient). Rodrigo Brotero Lefevre e a idéia de vanguarda. Universidade de São Paulo, tese de doutorado, São Paulo, 2001.

Contier, Felipe. "História da arquitetura a contrapelo". In: Ferro, Sérgio. A história da arquitetura vista do canteiro. São Paulo, GFAU, 2010.

Contier, Felipe. Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo. Lira, José Tavares (orient). trabalho final de graduação. São Paulo: FAUUSP, 2009.

Costa, Angélica Irene da. Buzzar, Miguel Antônio (orient). Sérgio Ferro : didática e formação. Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, São Carlos, 2008.

Ferro, Sérgio. O concreto como arma. Projeto no 111, junho 1988; p. 128 e 129 publicado como Concrete as weapon. Harvard Design Magazine, n. 46, 2018.

Ferro, Sérgio. Michelângelo. Arquiteto e escultor da Capela Médice. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Ferro, Sérgio. Artes Plásticas e Trabalho Livre: De Durer a Velasquez. São Paulo: Editora 34, 2015.

Ferro, Sérgio. Arantes, Pedro Fiori (org) (apres). Schwarz, Roberto (posf). Arquitetura e trabalho livre. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

Ferro, Sérgio. Dessin Chantier. Grenoble: Éditions de la Villette, 2005.

Garcia, Livia Loureiro. Florio, Wilson (orient). Flávio Império: desenho de um percurso. Universidade Estadual de Campinas, dissertação de Mestrado, Campinas 2012.

Gorni, Marcelina. Andrade, Carlos Roberto Monteiro de (orient). Flávio Império : arquiteto e professor. Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, São Carlos, 2004.

Guimarães, Humberto Pio. Buzzar, Miguel Antonio (orient). Rodrigo Brotero Lefèvre : a construção da utopia. Universidade de São Paulo, dissertação de Mestrado, São Carlos, 2006.

Koury, Ana Paula. Grupo arquitetura nova : Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. São Paulo, Romano Guerra, EDUSP, FAPESP, 2003.

Koury, Ana Paula. Martins, Carlos Alberto Ferreira (orient). Grupo arquitetura nova. Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, São Carlos, 1999.

Precisamos de uma arquitetura política para resistir a uma arquitetura civilizatória

We need a political architecture to resist a civilizing architecture

Fernando Luiz Lara*

*Fernando Luiz Lara works on theorizing spaces of the Americas with emphasis on the dissemination of architecture and planning ideas beyond the traditional disciplinary boundaries. In his several articles Prof. Lara has discussed the modern and the contemporary architecture of our continent, its meaning, context and social-economic insertion. His latest publications include *Excepcionalidad del Modernismo Brasileño*; *Modern Architecture in Latin America* (Hamilton Award runner up 2015) and *Quid Novi* (Anparq best book award 2016). Prof. Lara holds the Potter Rose Professorship in Urban Planning at the University of Texas at Austin where he currently serves as Director of the PhD Program in Architecture. fernandoluizlara@gmail.com.

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 06/02/2020

Aceito: 21/05/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.480>



Palavras-chave:

Arquitetura,
Descolonização,
Resistência Política.

Keywords:

Architecture,
Decolonization,
Political Resistance.

Resumo

A Arquitetura sempre foi um mecanismo de controle territorial. A missão civilizadora embutida em nossa profissão vem com uma camada de colonialidade da qual precisamos primeiro estar conscientes e depois subverter. Arturo Escobar em sua discussão explica a colonização como algo inerente à modernização, sendo nossa civilização e nossos processos civilizatórios diretamente responsáveis pelos males sociais que nos cercam hoje. A questão resultante diz respeito ao papel da arquitetura como ferramenta e resultado de tal modernização/colonização e os possíveis antídotos que eu acredito se encontrarem na esfera política.

Abstract

Architecture has always been a tool for spatial control. The civilizing mission imbedded in our profession comes with a layer of coloniality that we need to first be aware of and then subvert. Arturo Escobar's discussion of colonization as something inherent to modernization explains that our civilization and our civilizing processes are directly responsible for the social evils that circle us today. The question that comes regards the role of architecture as both a tool and a result of such modernization/colonization and the possible antidotes that I believe lies in the political realm.

Precisamos de uma arquitetura política para resistir a uma arquitetura civilizatória.

Mesmo antes da pandemia do Covid-19, que nos colocou em quarentena, as feias facetas de nossa civilização ocidental já eram visíveis: desigualdades insuportáveis, utilização insustentável de recursos, sexismo profundamente enraizado, racismo e xenofobia. Proponho que pensemos em todos os males que acabamos de mencionar e em tantos outros como sendo componentes inerentes aos nossos processos civilizatórios, e que pensemos nos processos políticos como a única solução possível para os desafios hercúleos de superá-los.

Sei que parece contra intuitivo, pois, de acordo com o senso comum predominante, a civilização é algo que todos devem aspirar e a política; bem, a política é o trabalho sujo de forçar e restringir o caminho inevitável de nossa civilização ocidental.

Discordo das normas estabelecidas aqui, pois vejo a colonização em todo ato de modernização que está no cerne da hegemonia ocidental. O trabalhos de Walter Mignolo e Arturo Escobar já são conhecidos o suficiente para que eu não precise explicar quem eles são e a razão pela qual o que eles escreveram é importante. No entanto, suspeito que poucos colegas arquitetos e até mesmo os teóricos da arquitetura ainda não compreenderam completamente as consequências da dupla modernidade/colonialidade (como são conhecidos) na desconstrução de muitos princípios de nossa disciplina.

Nesse sentido, peço desculpas por qualquer redundância, mas começarei lembrando a todos que a civilização está enraizada no termo latino *Civitas*, que significa o corpo social dos cidadãos unidos pela lei. Na linguagem contemporânea, *civitas* nos deu cidade, civilização, cidadania. *Polis* é uma palavra grega que também significa um grupo de cidadãos que concordou com certas regras e costumes. Usado como sinônimo de cidade, o termo *polis* nos deu política, mas também política, polidez, polícia. Mas suas semelhanças terminam aqui. A ideia grega de *polis* implica grupos menores de pessoas decidindo suas regras e costumes, enquanto a ideia romana de *civitas* implica a imposição da lei sobre a população em geral. *Polis* é popular, *civitas* é de cima para baixo.

Voltando à análise paradigmática da colonialidade de Arturo Escobar, como algo inerente à modernização, não é difícil entender que nossa civilização e nossos

processos civilizatórios são diretamente responsáveis pelos males sociais que nos cercam hoje.

A raiz de nossa *civitas/modernidade* está na separação de Rene Descartes entre *res cogitans* (mente) e *res extensa* (tudo mais), a mente dos homens europeus agora era 'mestra' de tudo o que não é apenas terra e recursos, mas também todas as mulheres e todos os homens não-europeus. Para Descartes, não há alma ou mente na natureza, apenas nos homens, anjos e Deus.

Essa síntese fez com que Descartes perdesse apenas para Platão na tradição ocidental. Em um artigo recente publicado no *The Plan Journal*. Eu me debrucei na história de como a ocupação das Américas desencadeou transformações na área de arquitetura que não tínhamos examinado antes. Na palavra do estudioso argentino Roberto Fernandez, "nenhum território esteve mais próximo de uma pura modernidade, das utopias renascentistas à aplicação enérgica das ideias de contrarreforma (1600), iluministas (1700) e positivistas (1800)."

Não me interpretem mal, eu comemoro muitas das conquistas de nossa modernização cartesiana, como água potável, saneamento, vacinas, enciclopédias de bolso e viagens aéreas (ou qualquer novo formato de visita a diferentes pessoas e lugares que teremos após a pandemia do Covid-19). Mas não posso fechar os olhos ao fato de que essa modernização/civilização foi construída para beneficiar o homem branco, às custas de todos que não são brancos e não são homens.

A questão que se coloca é sobre o papel da arquitetura nesse processo. Desde os tratados militares do século XVI, que usavam a geometria (desenvolvida no norte e no sul do Mediterrâneo) para otimizar a ocupação europeia das Américas, até as redes que transformaram as terras ameríndias em mercadorias a serem compradas e vendidas junto com milhões de corpos africanos, a nas igrejas e capelas que deram um raciocínio divino a essas tragédias, a história da arquitetura se sobrepõe à modernização / civilização hegemônica que nos trouxe aqui agora.

É claro que é fácil apontar para séculos atrás e ver a colonialidade nas ações de reis, cardeais, conquistadores e coronéis. Mais difícil é ver a colonialidade ou o lado sombrio de nossa civilização em belos edifícios que não apenas admiramos, como também celebramos diariamente em nossos seminários, palestras e escritos.

Começando em ordem cronológica, raramente discutimos o fato de que a *Unité*

d'Habitation de Corbusier foi construída para "civilizar" os norte-africanos que estavam emigrando para a França continental e tinham Marselha como seu principal porto. A história do povo *Pieds-Noirs* (pés escuros) não pode ser separada da decisão do governo francês de construir a primeira *Unité* em Marselha para Corbusier, sempre tentando ver sua arquitetura como uma ferramenta civilizatória. Quando usamos a abordagem teórica da colonialidade /modernidade para examinar a arquitetura moderna, percebemos que ela funcionou como um instrumento de expulsão e controle em todos os lugares.

Fabiola Lopez-Duran encontrou em *Eugenics in the Garden* várias referências às ideias da eugenia da supremacia branca nos cadernos de Le Corbusier. Os mesmos cadernos que dezenas de estudiosos haviam estudado antes e optaram por não ver as referências eugênicas. Apesar de a terem inventado e beneficiado, os europeus não têm o monopólio da colonialidade. O campus da UNAM desalojou um *Ejido* – terra comum – na periferia no sul de Cidade do México, o icônico *Crown Hall* de Mies desalojou um prédio de apartamentos (coincidentalmente chamado Meca) que abrigava uma próspera comunidade afro-americana.

Muitos de nossos famosos edifícios modernistas no Rio de Janeiro foram construídos sobre cortiços violentamente removidos, começando com o prefeito Pereira Passos em 1904 e continuando até o prefeito Eduardo Paes um século depois. Como estudante de arquitetura, há 30 anos, fiquei encantado com as formas ondulantes do Centro Ambiental Balbina, projetado por Severiano Porto. Somente 20 anos depois descobri que Balbina é um dos piores desastres construídos pela engenharia brasileira. Seu lago raso destruiu quilômetros e quilômetros de floresta, desalojando milhares de famílias para gerar apenas 30% da eletricidade esperada. Como resultado, Balbina gera mais gás de efeito estufa do que uma usina de carvão da mesma capacidade devido à enorme quantidade de metano constantemente liberada pelo lago desde que as operações começaram em 1989.

A arquitetura sempre foi uma ferramenta de controle espacial e o Brasil sempre foi uma enorme máquina de apropriação de terras desde 1500. Sabemos muito pouco sobre os motivos do assassinato de Marielle Franco, mas certamente está ligada à invasão de terras (grilhagem) por milicianos no país, região do Rio de Janeiro. Sabemos um pouco mais sobre como essa terra foi administrada antes da chegada dos portugueses em 1500, mas vale lembrar que a primeira atividade econômica europeia no Brasil foi convencer os nativos a cortar o pau-brasil e en-

viá-lo para o outro lado do oceano. Nossa terra recebeu o nome de um processo de desmatamento com mão-de-obra barata para exportar commodities com baixo valor agregado. Que destino!

Para superar esse destino trágico, precisamos descolonizar as histórias de nossa arquitetura, o que implica várias ações:

1. Perceber que não há modernização sem colonização. Para cada Esplanada do Castelo ou Pampulha que construímos, centenas de famílias pobres foram expulsas de suas casas, indenizadas ou não, para que o modernismo se instalasse em toda a sua exuberância.
2. Perceber que cada um desses maravilhosos edifícios existia anteriormente em formas de madeira cortadas em alguma área da Mata Atlântica (no caso do eixo Rio-SP, onde são mais numerosas) e logo depois são preenchidas com aço, calcário e argila escavados de algum outro local.
3. Perceber que ombros pobres (principalmente negros e pardos) carregavam cada um desses materiais em troca de um salário que não lhes permitia desfrutar da cidade moderna, forçando suas famílias a construir suas próprias casas, sem uma escritura, sem eletricidade, água ou esgoto.
4. Perceber que a arquitetura é parte integrante do processo financeiro da economia, drenando recursos anteriormente investidos em produção e gerando emprego e renda, transportados pelo sistema financeiro para processos deslocados do mundo da produção.
5. Perceber que a arquitetura moderna sempre trouxe consigo um componente moral que raramente apresentava um viés progressivo, como o projeto de empoderamento das mulheres do Conjunto Pedregulho e, na maioria dos casos, normalizava a desigualdade expressa nos quartos de empregada e nos elevadores de serviço. Independentemente do viés progressivo ou reacionário, a arquitetura moderna sempre foi um instrumento da colonialidade no sentido de ensinar às massas como elas devem viver suas vidas.

Existe alguma esperança para uma arquitetura progressiva e verdadeiramente empoderadora no futuro? Ouso ser otimista e responder que sim. Além disso, um experimento brasileiro chamado *Orçamento Participativo* já provou ser um poderoso instrumento de organização e empoderamento da comunidade.

Criado pelos prefeitos do Partido dos Trabalhadores no final dos anos 80, o *Orçamento Participativo* descortinou partes da sociedade que haviam sido excluídas há

séculos. Permita-me divergir um pouco para discutir o fato de que a arquitetura sempre foi uma ferramenta de exclusão, embora a vimos como exclusividade. Exclusividade e exclusão são a mesma coisa, uma só existe por causa da outra.

A arquitetura celebra a exclusividade há muito tempo e é hora de entender que a consequência real de um design exclusivo é a exclusão da maioria que não pode estar lá. O que o *Orçamento Participativo* induziu em Porto Alegre e Belo Horizonte (as duas maiores cidades que mais experimentaram) foi um aumento significativo da participação política e uma popularização dos termos do debate.

Concebido e implementado quando os orçamentos municipais eram apertados, o *Orçamento Participativo* foi marginalizado quando o crescimento do PIB dos anos Lula trouxe muito dinheiro para as grandes construtoras. Um movimento que surgiu da *polis* se tornou *civitas* quando alcançou a complexidade do governo federal. Outros grupos ocuparam o espaço de base, grupos que pregavam religião, violência e ódio.

No lado pessimista, ainda não examinamos completamente o impacto ecológico de todas as linhas que traçamos. Na XII Bienal de Arquitetura de São Paulo, apresentei um estudo da pegada ecológica da Capela da Pampulha (Niemeyer, 1942); da Catedral de Brasília (Niemeyer 1960); do MASP (Bo Bardi 1967) e da FAUUSP (Artigas 1968). Meus alunos no Texas calcularam a degradação mineral desses prédios famosos e o impacto volumétrico que eles deixaram na paisagem. Traçados sobre uma foto aérea do desastre da barragem de Mariana/ Bento Rodrigues de 2016, os quatro edifícios paradigmáticos tinham os buracos que cada um exigia desenhado na escala de Bento Rodrigues coberto de lama tóxica.

Uma arquitetura política no sentido de abrir o processo de tomada de decisão a uma variedade de atores poderia reativar o poder do design como um antídoto para as consequências da colonialidade de nossos esforços de modernização. Arturo Escobar é o precursor com suas publicações sobre o design do pluriverso. Nas suas palavras, deveríamos “perguntar se o design pode realmente contribuir para possibilitar as formas comunitárias de autonomia (...). Mobilizar as comunidades populares da América Latina firmemente no escopo do design, talvez até no centro delas, desejando trabalhar em estreita colaboração com as comunidades em luta”. A síntese de Escobar nos ensina que devemos trabalhar “de baixo para a esquerda e com a terra”.

A arquitetura contemporânea herdou vários problemas da modernidade, e esses problemas criam muitas camadas de colonialidade. Temos uma indústria que consome uma quantidade insuperável de recursos para criar instrumentos de exclusão, guiados pelo ego de alguns homens brancos “iluminados”.

A política de que precisamos agora é exatamente o oposto disso. Os processos participativos / colaborativos “de baixo” são o antídoto para a armadilha de autoria que mantém a arquitetura como refém de alguns egos inflados. A ida para a “esquerda” movimenta a arquitetura para se tornar uma ferramenta de inclusão, abandonando de uma vez por todas a obsessão pela exclusividade que disfarça as forças de exclusão que a sustentam. E “com a Terra” nos lembra que, diferentemente do que Descartes propôs há 400 anos, não estamos separados de todos os outros seres em nosso planeta.

Como estudante de arquitetura, há trinta anos, tive um professor chamado Radamés Teixeira que costumava repetir *ad infinitum* uma pergunta muito simples para todos nós durante as aulas de design: como o seu projeto torna o mundo um pouco melhor? O professor Radamés agora tem 96 anos. Ele cresceu, estudou e ensinou por quatro décadas, acreditando que a modernização levaria a uma vida melhor, e isso aconteceu em muitos aspectos. Mas ele também entendeu que todas as linhas que traçamos gerarão alguma colonialidade, serão mais ricas que a maioria, abusarão de recursos ecológicos e, muitas vezes, serão o resultado das projeções egoístas do arquiteto. Sua pergunta permanece como um guia para a nossa necessária posição política.

Como o seu projeto torna o mundo um pouco melhor?

Referências

ESCOBAR, Arturo. **Encountering Development**, Op.Cit.

FERNANDEZ, Roberto. **El Laboratorio Americano, Arquitectura, Geocultura y Regionalismo**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

LARA, Fernando “American Mirror: the occupation of the “new world” and the rise of architecture as we know it”, **The Plan Journal**, vol 5, n.1, May 2020.

López-Durán, Fabiola. **Eugenics in the Garden: Transatlantic Architecture and the Crafting of Modernity**. University of Texas Press, 2018.

Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa

Modern + Architecture = Democracy: Laundering Dictatorship's

Patricio del Real*

*Patricio del Real é professor de História da Arte e Arquitetura na Harvard School. Ph.D. pela Columbia University e mestre Graduate School of Design de Harvard, foi co-curador do Latin America in Construction: Architecture 1955-1980 (Philip Johnson Exhibition Catalog Award), pdreal@gmail.com / delreal@fas.harvard.edu.

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 09/05/2020

Aceito: 20/08/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.490>



Palavras-chave:

Exposições,
MoMA,
pós-guerra,
arquitetura latino-americana,
Brazil Builds,
arquitetura moderna,
Henry-Russell Hitchcock.

Keywords:

Exhibitions,
MoMA,
postwar,
Latin American architecture,
Brazil Builds,
modern architecture,
Henry-Russell Hitchcock

Resumo

Como artefatos culturais, as mostras de arquitetura fomentaram imaginários políticos dominantes. Em meados da metade do século 20, o Museu de Arte Moderna de Nova York e seu Departamento de Arquitetura e Design apresentaram a arquitetura moderna como um símbolo de liberdade e democracia sob incentivo governo dos Estados Unidos. A arquitetura moderna na América Latina desempenhou um papel importante nessa visão de mundo. Começando com a exposição *Brazil Builds*, o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) implantou uma forte agenda curatorial para ser palco dessa mensagem, usando suas exposições como armas culturais para gerir ditaduras na região e para explicar ao público americano como a “democracia” funcionava na América Latina.

Abstract

As cultural artefacts, architectural exhibitions have fostered dominant political imaginaries. In the mid-20th Century, New York's Museum of Modern Art and its Department of Architecture and Design presented modern architecture as a symbol of liberty and democracy under the egis of the United States. Modern architecture in Latin America played an important role in this worldview. Starting with the exhibition *Brazil Builds*, MoMA deployed a strong curatorial agenda to stage this message and used its exhibitions as cultural weapons to manage dictatorships in the region and to explain to U.S. audiences how “democracy” worked in Latin America.

Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa

Um caixote de madeira chegou às galerias, trazido por vários instaladores especializados em lidar com objetos de arte. Todos nós ficamos ali em pé conversando ao redor da caixa quadrada de baixa estatura, esperando ansiosamente para ver o que havia dentro dela. Os instaladores abriram o caixote e lá estava: a maquete do Estádio Mendoza da Argentina (1976-78). Sua estrutura cinza era notável e opaca. A madeira clara do caixote e o isopor protetor branco em torno das bordas internas acentuavam o contraste, sem falar nos holofotes que, de alguma forma, achatavam os relevos e o formato sinuoso dos assentos do estádio. A maquete foi cuidadosamente retirada do caixote e, em uma série de etapas bem coordenadas com a ajuda de uma plataforma pantográfica hidráulica, a maquete foi pendurada na parede de uma galeria. O processo trouxe o modelo à vida, com sombras inconstantes que revelaram o porquê dessa obra de arquitetura ser escolhida como parte da exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (América Latina em Construção: Arquitetura 1955-1980) no Museu de Arte Moderna em 2015.

O estádio é uma grande obra que barganha uma topografia monumental e simbólica em Mendoza, na Argentina. Ele está localizado no Parque General San Martín, um parque urbano do final do século 19 do arquiteto paisagista franco-argentino Carlos Thays que homenageia o libertador da Argentina, José de San Martín, e atende a cidade de Mendoza, um importante centro regional que serve como uma porta de entrada para a monumental cordilheira dos Andes. O complexo esportivo fica em uma depressão natural próxima ao *Cerro de la Gloria* e do monumento ao *Ejército de Los Andes* que homenageia a travessia - uma entre muitas - da cordilheira nas guerras para conquistar a independência em relação à Espanha. O local de um exuberante verde foi carregado de simbolismo "Latin" Americano nacional e transnacional e, em 1978, foi inserido no imaginário esportivo internacional quando o estádio sediou a Copa do Mundo FIFA. A essa altura, já haviam se passado quase dois anos desde o golpe militar que, em 24 de março de 1976, deu início ao que foi oficialmente denominado de *Proceso de Reorganización Nacional* (Processo de Reorganização Nacional).

O Estadio Mendoza está associado a uma ditadura militar que governou a Argen-

tina entre os anos de 1976 e 1983. Este "pecado original" é inevitável e fez surgir uma crítica contundente à exposição do MoMA, causando indignação moral entre várias as vozes. Os sinais do regime ditatorial marcaram muitas das obras apresentadas na exposição *América Latina em Construção*; o que não é um problema de menor importância, pois é mais do que apenas uma "culpa por associação". Como nós, curadores da mostra, administramos esse pecado? Pode a arquitetura como um objeto cultural sobreviver ao terrorismo do estado? Entramos em territórios perigosos. Visitantes com "olhar moral" questionaram a inclusão da maquete do estádio e de outras obras na mostra. Deve a ditadura ou sua mácula na construção de obras significativas ser um critério de seleção pelos curadores?

A indignação moral que surgiu com a maquete do Estádio têm raízes históricas sólidas em exposições que não apenas completamente rejeitaram as práticas antidemocráticas, mas também, e mais importante, chegaram ao ponto de transformar regimes autoritários em democráticos. Houve diversas razões para tais silêncios e manipulações intencionais; todos convergiram na equação: modernismo = democracia, um princípio que sustentou a maioria, senão todas as exposições produzidas pelo Departamento de Arquitetura e Design (A&D) do Museu de Arte Moderna de Nova York. A pioneira exposição *Brazil Builds*, de 1943, é paradigmática desses atos de transubstanciação política. Sem ironia, seu curador, Philip L. Goodwin, e os envolvidos na exposição apresentaram a arquitetura moderna no Brasil como a vanguarda do modernismo internacional¹:

Outras capitais do mundo estão muito atrás do Rio de Janeiro em termos de projeto arquitetônico. Enquanto o clássico Federal em Washington, a arqueologia da *Royal Academy* em Londres, o clássico Nazista em Munique e o neo-imperial em Moscou ainda triunfam, o Brasil teve a coragem de romper com o conservadorismo seguro e fácil. Seu afastamento destemido da escravidão do tradicionalismo colocou uma profunda carga sob a rotina antiquada do pensamento do governo e libertou o espírito do projeto criativo. As capitais do mundo que precisa-

¹No original: Other capitals of the world lag far behind Rio de Janeiro in architectural design. While Federal classic in Washington, Royal Academy archeology in London, Nazi classic in Munich, and neo-imperial in Moscow are still triumphant, Brazil has had the courage to break away from safe and easy conservatism. Its fearless departure from the slavery of traditionalism has put a depth charge under the antiquated routine of governmental thought and has set free the spirit of creative design. The capitals of the world that will need rebuilding after the war can look to no finer models than the modern buildings of the capital city of Brazil.

rão ser reconstruídas após a guerra não podem ter modelos melhores do que os modernos edifícios da capital do Brasil.²

Esses laudatórios discursos equiparavam a arquitetura moderna a um governo esclarecido e ajudaram a ocultar o fato de que os Estados Unidos haviam alistado a ditadura de Getúlio Vargas na luta das Nações Unidas contra o fascismo. Isso não passou despercebido; ainda assim, no contexto da Segunda Guerra Mundial, qualquer crítica de base política deveria ser sumariamente rejeitada. Afinal, todos os envolvidos estavam lutando o "bom combate". A luta contra o autoritarismo, no entanto, não se estendeu à América Latina. Era o bastante apenas focar nas construções extraordinária e na explosão da construção motivada pela guerra como um gesto de liberdade criativa que um dia se transformaria em libertação política.

O Moderno não foi o único a limpar a imagem da ditadura Vargas³. O museu participava de uma vasta rede transnacional de informações que, sob o pan-americanismo do Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos (CIAA doravante) de Nelson Rockefeller, empregava todos os meios possíveis para travar uma "guerra psicológica" nas Américas. A guerra transformou a arquitetura em propaganda. Muitos se preocuparam com esse recém-descoberto campo ativista da cultura da arquitetura. Acusações de propagandas, lançavam dúvidas sobre a fórmula que equiparava o modernismo estético à democracia política. Um leitor atento do catálogo da exposição pode identificar os dois principais fundamentos institucionais que possibilitaram o projeto do MoMA no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a máquina de censura do regime de Vargas. A mostra consolidou a imagem de Gustavo Capanema como um ministro progressista, a serviço da nação e não de um regime autoritário⁴. A imagem de Capanema, junto com o

Diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, acompanhou a imagem dos arquitetos modernos no final do catálogo de Goodwin. Faltou a imagem do ministro da propaganda e simpatizante do fascismo, Lourival Fontes. O regime de Vargas não tinha uma política estilística oficial abrangente e cada ministério avançou com seu próprio imaginário cultural. Mesmo assim, a gestão cultural, especialmente a projeção da imagem do Brasil no exterior, não poderia escapar do poderoso DIP de Lourival Fontes.

A mostra de arquitetura brasileira foi um esforço colaborativo. Isso explica como Goodwin, que não sabia português e cuja viagem "foi feita no calor do momento [...] em parte por uma missão de boa vontade e em parte para investigar a arquitetura moderna avançada", como ele mesmo argumentou, foi capaz de produzir uma mensagem satisfatória e convincente⁵. Concebido para moldar a opinião pública dos EUA, a mostra reverteu a circulação hegemônica de informações e valores culturais, agora fluindo de sul para norte, violando a regra mais importante da CIAA: demonstrar a liderança dos EUA em todos os assuntos. A exposição do MoMA deixou claro que arquitetos dos EUA e do mundo precisam estar atentos ao que está acontecendo no Brasil. "Podemos aprender muito com os arquitetos corajosos do Brasil", argumentou Elizabeth Mock⁶. Isso foi inédito e equivalente à descentralização do modernismo internacional, na época ainda preso às trocas do Atlântico Norte. Há muito a dizer sobre essa exposição inovadora e sua particular síntese de modernidade e tradição como uma imagem da democracia do pós-guerra. É produtivo desemaranhar o nó de cumplicidades ideológicas e revelar como o MoMA não foi o único a remover a imagem do governo autoritário do Brasil. O projeto foi elaborado e concebido como uma parceria público-privada. Embora aprovado pelo Departamento de Estado dos EUA - como todos os projetos deveriam ser - os parceiros do museu eram poucos e seletos. Nem todos - em Washington, D.C. ou no Rio de Janeiro - compartilhavam fé na mensagem estética

²Philip Goodwin citado no comunicado à imprensa do MoMA: "O governo brasileiro lidera no hemisfério ocidental em relação ao incentivo à exibição da arquitetura brasileira que é inaugurada no Museu de Arte Moderna", 12 de janeiro de 1943. Exh. 213, Arquivos de Exposições Curatoriais (CUR), Arquivos do Museu de Arte Moderna, Nova York.

³Das muitas iniciativas, veja : Antonio Pedro Tota, *O impeliasmo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (São Paulo: Companhia das Letras/Editora Schwarz Ltd., 2000). Darlene Sadler, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Austin: University of Texas Press, 2012).

⁴Sobre Capanema como eixo da progressividade e a dinâmica complexa da gestão cultural: Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945* (Durham [N.C.]: Duke University Press, 2001), 79-88.

⁵Philip L. Goodwin, "Modern Architecture in Brazil," em *Studies in Latin American Art; Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art, New York, 28-31 May 1945, under the Auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council*, ed. Elizabeth Wilder Weismann (Washington, : American Council of Learned Societies, 1949), 89. Sobre Goodwin veja também: Russell Lynes, *Good Old Modern; an Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, [1. ed. (New York, : Atheneum, 1973)], 190-195.

⁶Elizabeth B. Mock, "Building for Tomorrow," *Travel* 81 (1943), 39.

do modernismo. A CIAA financiou apenas o catálogo. Isso destaca os limites percebidos nas exposições e as dúvidas do governo sobre a capacidade e eficácia em transmitir a imagem desejada do Brasil. A exposição, Alfred Barr observou com ironia, era “uma espécie de anúncio magnífico para o livro”⁷. No entanto, seria um erro simplesmente repudiar o *Brazil Builds* como uma ferramenta de propaganda. Essa instrumentalidade redutora mostra um profundo desdém pelo otimismo que ainda - até hoje - ilumina seu cerne e é a razão pela qual sempre voltamos a essa exposição e aos trabalhos nela contidos. Ficamos fascinados e encantados com suas imagens e mensagens; esse eterno retorno sinaliza um projeto inacabado.

O envolvimento do Modernismo com a guerra não era uma agenda oculta. A Segunda Guerra Mundial forneceu a base e o contexto para todas as exposições do museu naquele momento, incluindo o *Brazil Builds*. Não foi o caso da exposição de 1955; *Latin American Architecture since 1945* (Arquitetura Latino Americana desde 1945), que - embora elaborada no contexto da Guerra Fria - apresentava a região como imune à sua política. Existem diferenças significativas entre as duas exposições; no entanto, a mostra *Latin American Architecture* se baseou na exposição de 1943, avançando na equação: modernismo = democracia, agora descaradamente enquadrada na democracia liberal dos EUA. Em 1955, Henry-Russell Hitchcock e Arthur Drexler alistaram a arquitetura em mais uma “boa luta”, uma que ainda não se estendia à América Latina ou ao mundo descolonizado. Operações secretas da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) no Irã e na Guatemala, apenas para citar dois exemplos do início dos anos 1950 que deixam claro que o “bom combate” tinha se tomado uma “guerra suja”. As exposições foram engajadas nessa guerra suja, pois poderiam ajudar a direcionar o debate público, como sugere a visita planejada de Carlos Castillo Armas da Guatemala e sua esposa Odilia à mostra de arquitetura latino-americana do MoMA. Castillo Armas depôs o presidente democraticamente eleito Jacobo Arbenz com a ajuda da CIA em 1954. O convite do museu fazia parte de um “programa de ação psicológica” bem orquestrado pelo Comitê de Coordenação de Operações (OCB), um comitê do governo dos EUA responsável pelo Poder Executivo que supervisi-

onou todas as operações secretas⁸. O objetivo do “programa ação” da Guatemala era transformar a violação da lei democrática em um ato anticomunista heróico, transformando Castillo Armas em um guerreiro da Guerra Fria. A OCB reuniu uma infinidade de instituições culturais, educacionais e políticas, incluindo as Nações Unidas, em uma teia de mentiras. A visita ao MoMA foi inesperadamente cancelada no último momento devido a uma súbita doença de Castillo Armas. O aparato de fraude, que colocava o ditador como campeão da “dignidade humana”, no entanto, não foi seriamente afetado⁹.

A exposição de 1955 poderia ser usada como uma arma cultural endossada publicamente para explicar como funcionava a “democracia” na América Latina. A motivação da exposição, no entanto, não é totalmente clara. A exposição efetivamente trouxe a arquitetura moderna da região ao público norte-americano, apresentando sua evolução de 1943 a 1955. Como observou Drexler, a mostra foi o segundo estudo do museu, vinculando-o ao *Brazil Builds* e a um projeto que pode ser rastreado desde 1939, quando John McAndrew era curador do departamento de arquitetura do MoMA. No entanto, em 1955, o contexto desse projeto longo e demorado mudou radicalmente. O pan-americanismo cultural estava em declínio, para dizer o mínimo, e a relação do museu com o governo dos EUA estava seriamente deteriorada. Logo em 1946, os ideólogos conservadores já acusaram o MoMA de ser um local de infiltração comunista. A crescente “histeria vermelha” promoveu uma estética tradicionalista baseada em valores antiurbanos e anticosmopolitas, levando prontamente Alfred Barr a ir a público e explicar porque a arte moderna não era “comunista”¹⁰. A arquitetura não estava sem controvérsias e polêmicas, uma vez que ofereceu bases significativas para o avanço das declarações oficiais sobre a democracia liberal, como deixou claro a exposição “Arquite-

⁸Memorando para o Conselho de Coordenação de Operações, de JW Lydman: EMU. Assunto: Alguns fatores psicológicos na situação da Guatemala, SECRETO, RASCUNHO. 30 de Setembro, 1955. Arquivo 91, Caixa 3, Sub Series 9, Recentemente desclassificado, Série O, Grupo de Registro 4, Nelson A. Rockefeller papéis, Centro de Arquivo Rockefeller, Tarrytown, New York.

⁹“Guatemala Chief Gets Two Degrees,” *The New York Times*, 6 de Novembro 1955. “Text of Address to Un Assembly by Guatemalan President,” *The New York Times*, 4 de Novembro 1955. Edith Evans Asbury, “City Parade Salutes Castillo on His 41st Birthday,” *ibid.*, 5 de Novembro.

¹⁰George Dondero, “Americans Take Notice—School of Political Action Techniques,” em *92 Congress Record* (79º Congresso, 2ª Sessão, *House of Representatives*, Terça, Junho 11, 1946) (Washington D.C.: 1946), 6701. Alfred H. Barr, Jr., “Is Modern Art Communist?,” *The New York Times*, Dezembro 14 1952.

⁷Alfred Barr para Philip Goodwin, Outubro 7, 1942. Correspondência, Alfred H. Barr Papers (AHB), mf 2167: 345. Arquivos de Arte Americana (AAA), Washington D.C.

tura para o Departamento de Estado" (promovida pelo A&D¹¹ entre 6 de outubro e 22 de novembro de 1953). Mas a arquitetura moderna teve críticos ferrenhos no governo dos EUA¹². Essa exposição, que apresentou uma defesa pública da equação: arquitetura moderna = democracia, ajudou a ocultar a virada conservadora do governo dos EUA que questionava a equação e chegou ao ponto de dismantelar programas de intercâmbio cultural. No contexto desta batalha contínua contra as forças reacionárias - a tal ponto que o próprio presidente Dwight D. Eisenhower foi chamado para defender o trabalho do museu - devemos nos perguntar: por que o departamento de A&D do MoMA apelou para a arquitetura latino-americana nesta época? ¹³ Ao contrário do *Brazil Builds*, não houve ganho político evidente e direto. Encomendado pelo Programa Internacional do MoMA, a mostra de arquitetura latino-americana surgiu em meio a tensões culturais nos Estados Unidos. Criado em 1952, o Programa Internacional cristalizou a experiência de guerra do museu e possibilitou sua projeção global no pós-guerra. Administrado por Porter McCray, que ganhou experiência na CIAA de Rockefeller, ele foi o desenvolvimento lógico do Departamento de Exposições Circulantes do MoMA, magistralmente dirigido por Elodie Courter desde 1932. O Programa Internacional destacou a gestão privada da cultura que proveu a maioria dos programas culturais nos Estados Unidos; não ausente de alianças obscuras com o governo e vários interesses econômicos, como ficou claro com os estudos sobre a Guerra Fria cultural¹⁴. O programa de McCray não apenas exportou a cultura dos EUA para o exterior, também importou "declarações" culturais selecionadas, como a arquitetura latino-americana para ser consumida nos EUA.

Na época em que McCray voltou sua atenção para a América Latina, a Venezuela havia se tornado uma "Nova Terra do *Boom Latino*". Nesse país, porém, um dita-

dor também patrocinou a arquitetura moderna. Os leitores da revista *Life*, por exemplo, aprenderam que as empresas, a indústria e o capital dos Estados Unidos foram para o sul como mariposas à luz, mais brilhante e aparentemente eterna riqueza do petróleo do país guardadas pelo homem forte Marcos Pérez Jiménez. "Sob uma regra firme, liberdade para gastar" foi a máxima proclamada pela revista *Life* ao revelar os segredos do sucesso da Venezuela. Hotéis, resorts, apartamentos de luxo e casas de alto padrão, todos em estilo modernista, receberam subvenções. O artigo celebrou o consumismo dos EUA, que ultrapassou a Venezuela; adentrando até mesmo em lugares precários: o que levantou essa questão foi uma foto colorida de página inteira feita por Cornell Cappa mostrando três homens carregando uma TV G.E de última geração na *Planicie rancho* (favela de Caracas). Os EUA estavam adentrando à Venezuela em todos os níveis. Ao mesmo tempo, os leitores com mais críticas sociais não precisavam se preocupar, já que os royalties do petróleo e do ferro forneciam aos venezuelanos mais pobres "um dos programas de obras públicas mais sofisticados da América do Sul" ¹⁵. A revista optou por não ilustrar esses projetos maravilhosos; mas eles encontraram um lar no MoMA.

Obras públicas, que receberam apenas atenção passageira na cobertura da *Life*, podiam ser encontradas na *Latin American Architecture since 1945*. Entre elas estava o gigantesco projeto habitacional chamado Cerro Piloto. Drexler e Hitchcock destacaram este trabalho com uma magnífica vista panorâmica da fotógrafa Rollie McKenna, que ocupou o principal espaço de exposição conhecido como "o Corredor". A habitação pública emergiu como uma preocupação central na América Latina que manifestou, na opinião de Lewis Mumford, uma "consciência social recém-despertada" ¹⁶. Em frente ao Cerro Piloto, e próximo à entrada da exposição, estava uma fôto mural igualmente grande da Igreja de São Francisco de Oscar Niemeyer, na Pampulha, Brasil. Ambos os projetos violaram os parâmetros da exposição: o primeiro por não ter sido concluída e o segundo por ter sido concluído em 1944. Tais transgressões curatoriais não eram incomuns e, mais importante, foram as implicações de seu destaque curatorial. Com a Pampulha, a mostra remetia ao *Brasil Builds*, convocando uma obra não incluída em 1943,

¹¹Departamento de Arquitetura e Design do MoMA

¹²Jane C. Loeffler, *The Architecture of Diplomacy: Building America's Embassies*, 1ª ed. (New York: Princeton Architectural Press, 1998), Capítulo 5. A exposição de 1953, como sugere o estudo de Loeffler, coincidiu com a primeira onda de críticas, 115-120.

¹³Dwight D. Eisenhower, "Freedom of the Arts," *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 22, no. 1/2 (1954).

¹⁴Há muitos para listar. O clássico é Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985). Também Michael Kimmelman, *Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War*, em *The Museum of Modern Art at Mid Century at Home and Abroad, Studies in Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1994).

¹⁵"New Latin Boom Land," *Life*, 13 de Setembro de 1954: 122-33. (Fotos Cornell Cappa)

¹⁶Lewis Mumford, "The Sky Line: The Drab and the Daring," *The New Yorker*, n. 4 de Fevereiro (1956), 84.

tanto como conclusão quanto como ponto de partida para um novo capítulo da arquitetura moderna da região. Ambas as obras nasceram sob a manifestação da ditadura. Os 48 mega-blocos do projeto habitacional venezuelano pareciam marchar para dentro da galeria, graças aos grandes painéis retangulares que traziam imagens de outras obras latino-americanas. Era como se Drexler tivesse convocado a força desenvolvimentista do projeto habitacional de Caracas, convertendo seu ímpeto burocrático em uma composição abstrata neoplástica, tudo para ser abraçado pelos arcos líricos de Niemeyer. Drexler simplesmente seguiu as diretrizes estéticas do projeto Caracas, estabelecidas por Carlos Raúl Villanueva. Em colaboração com artistas locais e com os arquitetos do Taller del Banco Obrero (TABO, a Autoridade Habitacional do Estado), Villanueva transformou os *super-blocos* habitacionais em uma colossal composição geométrica abstrata, instalando-os na paisagem. A justaposição implícita da obra figurativa de Candido Portinari, presente na fachada de azulejo da igreja, com as policromias abstratas do artista venezuelano Mateo Manaure, levadas pelos conjuntos habitacionais venezuelanos, mapeou o desenvolvimento da síntese das artes na região. Traçou um arco de colaborações explícitas entre artistas e arquitetos renomados – Portinari e Niemeyer – a noção geral de trabalho em equipe, a qual, na maioria dos casos, felizmente dispensou a necessidade de creditar ao artista, especialmente se eles eram locais¹⁷. No contexto venezuelano, o trabalho estético em equipe adquiriu uma consciência recém-descoberta como um processo mágico que poderia convocar um significado universal para valorizar projetos habitacionais gigantescos com “arte”. Como Hitchcock argumentou, a justaposição de superblocos crus contra a paisagem apareceu como uma esplêndida “interpretação colorida” dos sonhos urbanos do modernismo¹⁸. Em outras palavras, a evolução da síntese das artes trouxe consigo a promessa da equação do modernismo: arquitetura moderna = democracia. Hoje é difícil encontrar essa promessa, pois as deslumbrantes fotos tridimensionais coloridas da exposição não foram incluídas no catálogo, que apresentava apenas fotos em preto e branco, ao contrário do *Brazil Builds*.

A justaposição Pampulha-Caracas foi mediada por várias obras representadas por meio de fotomurais em uma experiência estética e formal entrelaçada que manifestou uma região chamada “América Latina”. Na galeria principal, Drexler organizou um campo de relações formais e ações narrativas, tudo sob um movimento curatorial crítico e abrangente: um teto luminoso. No MoMA, a arquitetura latino-americana apareceu sob a marca registrada do modernismo corporativo dos EUA; como a luz da democracia. Em 1955, poucos críticos optaram por contar a história da ditadura. Até Mumford, que geralmente era receptivo às questões sociais da arquitetura, descartou sumariamente a questão. Sem hesitar, ele comentou sobre a “nova prosperidade econômica” que foi impulsionada pela extração de matérias-primas - petróleo, café e ferro - e havia produzido “edifícios de considerável vigor e inventividade”. Para Aline Saarinen, o “boom fantástico da construção” serviu como o único contexto crítico das “cidades universitárias incrivelmente ambiciosas, centenas de edifícios públicos e projetos habitacionais”¹⁹. Essa arquitetura evidenciou um desenvolvimento econômico aquecido, que por consequência implicava modernização social. A estética arquitetônica atuava como uma afirmação do desenvolvimento social. Em resumo, a região estava a caminho do esclarecimento político. A exposição de 1955 foi um momento súbito de “decolagem”: um estágio crítico de desenvolvimento na meta da modernidade ocidental, conforme proposto pelo economista norte-americano Walter Whitman Rostow, alguns anos depois, em *The Stages of Economic Growth, a Non-Communist Manifesto*²⁰. Se a arquitetura da região exibia maturidade estética, abandonando a tutela cultural europeia, era lógico que a região logo abandonaria a imaturidade política. Assim exigia a economia política da arquitetura moderna. Nem Hitchcock nem Drexler eram ingênuos. A confiança no modernismo não era simplesmente uma questão de estética arquitetônica. A convicção residia na liderança e influência dos EUA na região; brilhantemente incorporada à luz do Corredor. Sob o brilho suave da iluminação corporativa dos EUA, os sinais da ditadura seriam uma coisa do passado, o que era a suave promessa da exposição de 1955.

¹⁷O trabalho de Manaure creditado como trabalho na *University City*, Henry Russell Hitchcock e Museu de Arte Moderna (New York N.Y.), *Latin American Architecture since 1945* (New York,; Museu de Arte Moderna, 1955), 51.

¹⁸Henry-Russell Hitchcock e Museu de Arte Moderna Art (New York N.Y.), *Latin American Architecture since 1945* (New York,; Museu de Arte Moderna, 1955), 137.

¹⁹Mumford., 84. Aline B. Saarinen, “Drama in Building: The Museum of Modern Art Sets Forth Impressive Latin-American Show,” *The New York Times*, Domingo, 27 de Novembro, 1955.

²⁰Eu abordo isso em Patricio del Real, “Para Caer En El Olvido: Henry-Russell Hitchcock Y La Arquitectura Latinoamericana,” *Block*, n. 8 (2011).

Hitchcock celebrou a promessa progressista dos negócios da economia dos Estados Unidos na exposição A&D de 1953, *Built in the USA: Postwar Architecture*, a qual serviu como companhia ilusória da exposição *Latin American Architecture since 1945*. Em 1953, Hitchcock voltou-se para “beleza, caráter, graça e elegância” como aspectos chave da arquitetura democrática do pós-guerra. Essas ideias estéticas - que tiveram pouca ou nenhuma presença no funcionalismo ou no Estilo Internacional - encontraram suas aplicações mais completas no modernismo corporativo do pós-guerra com os mecenas que colocaram a “qualidade antes da economia”, tais como a General Motors. Na época, a maior corporação do mundo, a GM contratou Saarinen, Saarinen & Associates para o Centro Técnico em Detroit, Michigan²¹. Lá, Saarinen desenvolveu um dos exemplos mais sofisticados de tetos luminosos rebaixados. Drexler optou por não usar essa técnica em sua exibição de 1953, em vez disso, ele enfatizou a fachada de vidro translúcido do MoMA, do tipo “parede cortina”²². A fachada sul de Goodwin e Stone foi um elemento-chave do *Built in the USA*; incorporada como parte da exposição, ela trouxe para o local o debate em desenvolvimento sobre a construção de “paredes cortina” em que as empresas norte-americanas novamente tomaram a dianteira. Drexler desenvolveu o debate no MoMA com exemplos importantes, como Skidmore, Owings e Merrill's Lever House, o que avançou o “valor publicitário da arquitetura espetacular”, sem mencionar o edifício das Nações Unidas, que consagrou Wallace K. Harrison como o renomado arquiteto norte-americano do pós-guerra²³. Drexler expos as Nações Unidas ao lado da *Lever House* e do *Technical Center* em uma rápida nacionalização que destacou o triunfo da arquitetura corporativa de arquitetos-empresários pragmáticos com *Harrison & Abramowitz*, *Skidmore, Owings e Merrill*, e *Saarinen, Saarinen & Associates*. Com o edifício das Nações Unidas, Harrison se tornou a personificação do caráter nacional do pragmatismo empresarial dos Estados Unidos²⁴. O pragmatismo de Harrison estava profunda-

mente ligado às participações imobiliárias de Rockefeller como o *Rockefeller Center*, e, no exterior, mais significativamente na Venezuela e no *Avila Hotel*, que havia sido lançado pela *Compañía de Fomento Venezolano* (Companhia de Desenvolvimento Venezuelana). Essa *holding* de 1939 serviu de gatilho para os futuros projetos de Nelson na América Latina; um campo de aprendizado inicial para a *International Basic Economy Corporation* (IBEC) de 1946, que veio a operar na Venezuela e no Brasil como uma forma de capitalismo missionário esclarecido.

Em 1953, Drexler encheu a galeria do MoMA com a luz do inverno ao demolir a parede falsa que cobria os painéis Thermolux da fachada voltada para o sul de Goodwin e Stone e permitiu a entrada de luz natural²⁵. Dois anos depois, ele construiu um teto luminoso para cobrir as claraboias da galeria de esculturas do terceiro andar do MoMA e, assim, iluminar a arquitetura da América Latina. Sob a luz branda do teto iluminado de Drexler de 1955, o campo de ações narrativas estava claro. Em termos gerais, não havia necessidade de falar em ditadura porque a região estava sob a tutela dos Estados Unidos e suas corporações esclarecidas. Poucos fora ou dentro da região optaram por destacar o vínculo claramente visível e conhecido entre arquitetura e ditadura que a exposição tacitamente validou. Hitchcock geralmente poupava seus amigos latino-americanos do constrangimento de levantar o véu formal que escondia suas colaborações com “regimes” questionáveis. Em uma palestra na *Royal Society of Arts* de Londres, no entanto, ele o fez de forma incomum, concentrando-se na “famosa Cidade Universitária no México”, um monumento ao presidente Alemán. “O que quer que se diga dos regimes característicos da América Latina, não há dúvida de que os presidentes-ditadores em geral viram na arquitetura, como os soberanos do passado europeu, um meio de engrandecimento pessoal”, Hitchcock declarou. A política autoritária afetou todas as obras públicas. “No México, os conjuntos habitacionais mais impressionantes são para funcionários do governo e, em outros lugares, temo que geralmente são os membros do partido do governo que alojados primeiro”²⁶. Monu-

²¹Henry Russell Hitchcock, Arthur Drexler, e Museu de Arte Moderna (New York N.Y.), *Built in USA: Post-War Architecture* (New York,: Distribuído por Simon & Schuster, 1952),. 16.

²²NT: o termo parede cortina se refere às fachadas não estruturais, que cobrem integralmente ou parcialmente a estrutura dos edifícios, sendo preenchidas por vidro ou outro tipo de placa.

²³Sobre Harrison: Victoria Newhouse, *Wallace K. Harrison* (New York: Rizzoli, 1989).

²⁴Charles L. Davis II, *Building Character: The Racial Politics of Modern Architecture Style* (Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2019),. 231. Davis discorre sobre essa nacionalização da ONU por meio das representações de Harrison do projeto com coloquialismos EUA-América, 229.

²⁵As paredes falsas teriam que ser reconstruídas após a mostra, pois a luz natural se mostrou muito intensa para obras de arte. Na fachada de vidro do MoMA: Lynes., 195. Problemas com os painéis Thermolux do MoMA despertaram o interesse de Goodwin em soluções brasileiras e sua viagem de 1942 ao país. Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (New York: E&FN Spon, 2000),. 115.

²⁶Henry Russel Hitchcock, Jr., "Latin-American Architecture," *Journal of the Royal Society of Arts*, Março de 1956, 344-46.

mentalidade e autoritarismo, com um lado de corrupção, sustentaram esses habitados projetos. “Nenhum ditador está feliz a menos que seu nome tenha sido incluído em uma vasta universidade ou uma série de conjuntos habitacionais aos quais seu nome pode ser atribuído”. Hitchcock afirmou; “então há na vasta imaturidade social desses países, condições mais propícias para elaborar expressões arquitetônicas do que em um Estado burocratizado”²⁷.

Essas observações políticas cruas eram raras em Hitchcock. Seus comentários acenavam para as condições sócio-políticas reais, bem como para graves problemas estruturais nos governos da região. Mas transformadas por meio de pinceladas rápidas, esquemáticas e superficiais para adicionar um tom realista à sua conferência, essas aberturas efetivamente apoiaram estereótipos arraigados que viam a região como se fosse povoada por *caudillos*. Em Londres, Hitchcock efetivamente avançou a comum imagem hegemônica da região resumida na equação: América Latina = ditadura. Ele reconheceu que os distúrbios políticos recorrentes da região afetavam “a consciência da maioria das pessoas”; que os surtos de mudanças de regime político da região não foram sem relevância para a arquitetura. No entanto, ele disse ao seu público em Londres, “ao considerar a arquitetura latino-americana, podemos propriamente ignorar o contexto político e seus resultados sociais, embora reconhecendo que as situações locais permitem e encorajam certos tipos de realizações e desencorajam outras”²⁸. O governo de Juan Perón, por exemplo, não foi “propício para uma atividade viva de arquitetura”. Com ele afastado, “é de se esperar que a Argentina voltasse a ocupar seu lugar de direito” na região²⁹. Hitchcock palestrou em março de 1956, seis meses após a queda de Perón devido ao golpe civil-militar, eufemisticamente chamado de Revolución Libertadora (Revolução Libertadora), que deu início a instauração de políticas desenvolvimentistas e do “Plano de Restablecimiento Económico” de Raúl Prebisch³⁰. Os comentários de Hitchcock pareciam especificamente direcionados

²⁷Henry Russell Hitchcock, “Homem do Ano (Henry-Russell Hitchcock entrevista por Sam Lambert),” *Architect's Journal* 123, no. 3177 (1956)., 82.

²⁸Hitchcock, “Latin-American Architecture,” 344-46.

²⁹Henry Russel Hitchcock, Jr., “Latin-American Architecture,” *Journal of the Royal Society of Arts*, no. Março (1956). 344-45.

³⁰Paúl Prebisch, *Moneda Sana o Inflación Incontenible. Plan de Restablecimiento Económico*. (Buenos Aires: Secretaría de la Presidencia de la Nación, 1956). Também: Celia Szusterman, *Frontizi and the Politics of Developmentalism in Argentina* (London: Palgrave Macmillan, 1993).

ao seu público britânico e à longa e conturbada história entre a Inglaterra e a Argentina. No entanto, não produziu nenhuma resposta eficaz e duradoura. A política poderia, de fato, ser chamada para atrair o interesse do público e tais exemplos adicionaram uma ínfima variação aos ataques de Hitchcock à arquitetura oficial do México e seu nacionalismo bombástico - como quando ele comparou o Ministério das Comunicações e Obras Públicas de Carlos Lazo com o famoso Ministro da Educação do Rio de Janeiro. Os “barulhentos mosaicos externos” do primeiro não se comparam aos azulejos “refinados” do segundo³¹. Hitchcock sempre teve o cuidado de parar antes de uma “crítica étnica” da arquitetura mexicana. A estética ajudou a velar um discurso racializado na superfície de suas referências públicas à “imaturidade” da região; em cartas particulares, como quando Colin Rowe perguntou a Hitchcock por que ele havia mudado de ideia sobre viajar para lugares onde “*beer* se chama *cerveza*”³². Tudo isso quer dizer que comentários que direcionaram os interesses da audiência para situações locais específicas na Argentina ou no México, como no caso da palestra de Hitchcock em Londres, apoiaram a equação: América Latina = ditadura e, ao mesmo tempo, e talvez mais importante, desviaram a atenção do exemplo da notória arquitetura moderna sob o signo da ditadura: a Venezuela. Quase todos permaneceram calados sobre o assunto Marcos Pérez Jiménez.

Em 1955, duas equações operavam no MoMA: arquitetura moderna = democracia e América Latina = ditadura. A solução de Hitchcock foi desconsiderar o segundo, não porque a política não interferisse na arquitetura, mas porque a influência dos EUA na região seria necessariamente um paliativo em relação à ditadura. Portanto, não era que a arquitetura moderna realmente ou necessariamente fosse sinônimo de democracia, mas sim que a arquitetura moderna, comandada pela liderança política dos EUA, mais o *know-how* das empresas, resultaria em democracia na região e no mundo. A benevolência da liderança dos Estados Unidos se manifestou de diferentes maneiras e emergiu com particular sagacidade em suas escolas de arquitetura que deu aos “latino-americanos um treinamento tão amplo

³¹Hitchcock. 350.

³²Colin Rowe para Henry-Russell Hitchcock, 29 de Dezembro, 1954. Correspondência R, 1954, caixa 7, Hitchcock Papers, AAA. Eu tratei disso em: Patricio del Real, “*Un Gusto Por La Cerveza: El Descubrimiento De Henry-Russell Hitchcock De La Arquitectura Latinoamericana / a Taste for Cerveza: Henry-Russell Hitchcock's Discovery of Latin American Architecture*,” *Trace*, n. 7 (2013).

que poderia ser facilmente aplicado em condições locais muito diferentes", argumentou Hitchcock³³. No entanto, a medida final da influência dos Estados Unidos ocorreria no próprio conceito de arquitetura e na produção de obras em grande escala; em suma, o futuro da região repousava sobre a questão da monumentalidade na arquitetura. Na América Latina, a arquitetura "ainda é muito uma arte", destacou Hitchcock. As "autoridades públicas" recorreram a ela "como a principal expressão de ambição cultural". Isso ficou claro em projetos de habitação e cidades universitárias que mostraram "as aspirações sociológicas e culturais dos vários presidentes e seus regimes", bem como os "elevados padrões de gosto oficial". As cidades universitárias da Cidade do México e Caracas, bem como do Rio de Janeiro, foram exemplos importantes. Essa forma de "ambição cultural" administrada pelo governo com "a determinação de alcançar resultados monumentais" estava presente "em quase todos os países latino-americanos". A monumentalidade era o sinal de um traço de característico latino-americano, e Hitchcock achou essa unidade para criar obras monumentais "contraproducente". Esses projetos envergonharam as obras dos EUA, "mesmo que nos lembremos do Campus Wright na Flórida", Hitchcock maldosamente comentou. Mesmo assim, observou ele, construções frequentemente ficavam atrasadas e propostas mais modestas atenderiam melhor ao ensino superior na região. Nem todas as obras públicas expressam grandes ambições culturais. Em sua maior parte, os edifícios públicos, como hospitais e escolas, eram surpreendentemente contemporâneos em design, embora raramente "notavelmente excelentes"³⁴.

A "imaturidade social" dos países latino-americanos, argumentou Hitchcock em Londres, grantiu a produção arquitetônica de obras monumentais. Os governos autoritários foram mais contundentes do que o "estado burocratizado" europeu democrático ao solicitar essas obras, que ele via principalmente como expressões de ambições pessoais de ditadores ou presidentes. Em suma, obras monumentais, como grandes projetos habitacionais e cidades universitárias, eram sinais de uma profunda falha de caráter latino-americana. Esses revelaram desejos autoritá-

rios, independentemente de terem sido produzidos sob ditaduras ou não. Com isso, Hitchcock expressou a profunda preocupação e desconfiança do período com a monumentalidade, e sorratamente reiterou a tese fundamental de Mumford, de 1937: "se é um monumento, não pode ser moderno, e se é moderno, não pode ser um monumento"³⁵. A imaturidade social dos governos latino-americanos trouxe um atraso temporal que relembrou o passado imediato da Segunda Guerra Mundial e trouxe dúvidas sobre o futuro da região. Esse atraso temporal foi demonstrado, na caracterização de Hitchcock da arquitetura na região, como sendo "ainda muito arte". Obras públicas monumentais revelaram a má gestão das energias vitais da produção arquitetônica do pós-guerra e a necessidade do "bom e velho" know-how empresarial norte-americano. Essas obras "ficaram para trás" e mais importante - ele implicitamente comentou - que concentraram todas as energias criativas em obras excessivamente ambiciosas, deixando o resto da esfera pública com obras modernas, mas não excepcionais - não dignas de serem exibidas.

A Ditadura marcou presença *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Ao contrário de 1943 e 1955, em 2015, os visitantes confrontaram uma linha temporal monumental que carregava a difícil história de golpes militares, guerras sujas, medidas econômicas violentas e intervenções dos EUA. Esta parede monumental, pintada de amarelo, atravessava toda a galeria principal, como o teto luminoso de Drexler e Hitchcock atravessa seu "Corredor". Mas, ao contrário da luz difusa de 1955, a parede amarela brilhante destacou-se para contar verdades históricas. Os visitantes puderam ler a história política da região enquanto contemplavam as obras de arquitetura. A exposição tornou a ditadura presente, mas não foi sobre regimes de governo repressivos, já que se recusou efetivamente a usar a equação América Latina = ditadura. Tal atitude homogeneizaria a região e efetivamente apagaria as condições da prática arquitetônica sob esses regimes, que, como observa Graciela Silvertri, desdobram dualismos abrangentes que postulam "los que se fueron contra los que se quedaron" ("aqueles que foram contra aqueles que ficaram")³⁶. O Estádio Mendoza de Manteola, Sánchez Gómez, San-

³³Hitchcock e Museu de arte Moderna (New York N.Y.), 21.

³⁴Ibid., 29.; A referência de Hitchcock a Wright opera em diversos registros: destaca as origens da ideia de campus universitários nos Estados Unidos; justapõe uma instituição educacional privada: Florida Southern College com instituições públicas e ressalta os fundamentos desatualizados de obras monumentais referindo-se a "o maior arquiteto do século 19", como Philip Johnson chamou Wright.

³⁵Lewis Mumford, "The Death of the Monument," in *Circle: International Survey of Constructive Art*, ed. Naum Gabo (London: Faber and Faber, 1937), 264.

³⁶Graciela Silvertri, "Apariencia y verdad: Reflexicones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producida durante la dictadura militar en Argentina," *Block 7, Argentina 01+*, 2010, 38.

tos, Solsona, Viñoly (MSGSSV) nos convidou a entrar em uma importante tradição arquitetônica de integração de obras monumentais na paisagem. Isso não negou que a promessa comunitária do Estádio foi administrada pelo regime militar como um projeto autoritário nacionalista. Mas não nos esqueçamos de que essa marca nacionalista fez parte da Copa do Mundo da Argentina e que esse projeto estava voltado ao governo de Juan Domingo Perón e Isabel (María Estela) Martínez de Perón. Ambos os governos coincidiram no uso e na necessidade de espetáculos de massa para expressar seu poder. A exposição *Latin America in Construction* nos convidou a revisitar a arquitetura de um período difícil. Este não foi um convite para escapar da história, mas para retornar a ela por meio da arquitetura.

Referências

Barr, Alfred H., Jr. "Is Modern Art Communistic?" *The New York Times*, 14 de Dezembro de 1952, SM22.

Davis II, Charles L. *Building Character: The Racial Politics of Modern Architecture Style*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2019.

del Real, Patricio. "Para Caer En El Olvido: Henry-Russell Hitchcock Y La Arquitectura Latinoamericana." *Block*, n. 8 (2011): 48-57.

———. "Un Gusto Por La Cerveza: El Descubrimiento De Henry-Russell Hitchcock De La Arquitectura Latinoamericana / a Taste for Cerveza: Henry-Russell Hitchcock's Discovery of Latin American Architecture." *Trace*, n. 7 (2013): 60-67.

Dondero, George. "Americans Take Notice—School of Political Action Techniques." Cap. Parte 5 In *92 Congress Record (79th Congress 2nd Session, House of Representatives, Tuesday, June 11, 1946)*, 6699-702. Washington D.C., 1946.

Eisenhower, Dwight D. "Freedom of the Arts." *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 22, n. 1/2 (1954): 3.

Goodwin, Philip L. "Modern Architecture in Brazil." In *Studies in Latin American Art; Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art, New York, 28-31*

May 1945, under the Auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council, edited by Elizabeth Wilder Weismann, 89-95. Washington,: American Council of Learned Societies, 1949.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985.

Hitchcock, Henry Russel, Jr. "Latin-American Architecture." *Journal of the Royal Society of Arts*, no. March (1956): 344-56.

Hitchcock, Henry Russell. "Men of the Year (Henry-Russell Hitchcock Interview by Sam Lambert)." *Architect's Journal* 123, n. 3177 (Janeiro 19 1956): 82-84.

Hitchcock, Henry Russell, Arthur Drexler, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Built in USA: Post-War Architecture*. New York,: Distributed by Simon & Schuster, 1952.

Hitchcock, Henry Russell, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Latin American Architecture since 1945*. New York,: Museum of Modern Art, 1955.

Hitchcock, Henry-Russell, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Latin American Architecture since 1945*. New York,: Museum of Modern Art, 1955.

Kimmelman, Michael. "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War." In *The Museum of Modern Art at Mid Century at Home and Abroad. Studies in Modern Art*, 38-55. New York: Museum of Modern Art, 1994.

Lynes, Russell. *Good Old Modern; an Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. [1 ed. New York,: Atheneum, 1973.

Mock, Elizabeth B. "Building for Tomorrow." *Travel* 81 (June 1943): 26-30; 32.

Mumford, Lewis. "The Death of the Monument." In *Circle: International Survey of Constructive Art*, editado por Naum Gabo. London: Faber and Faber, 1937.

———. "The Sky Line: The Drab and the Daring." *The New Yorker*, n. 4 de Fevereiro (1956): 82-86.

Newhouse, Victoria. *Wallace K. Harrison*. New York: Rizzoli, 1989.

Também em: Graciela Silvestri, *Ars Publica: Ensayos De Crítica De La Arquitectura, La Ciudad Y El Paisaje* (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2011).

Quezado Deckker, Zilah. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. New York: E&FN Spon, 2000.

Reich, Cary. *The Life of Nelson A. Rockefeller: Worlds to Conquer, 1908-1958*. 1 ed. New York: Doubleday, 1996.

Rivas, Darlene. *Missionary Capitalist: Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2002.

Saarinen, Aline B. "Drama in Building: The Museum of Modern Art Sets Forth Impressive Latin-American Show." *The New York Times*, Domingo, 27 de Novembro, 1955, x12.

Sadlier, Darlene. *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.

Silvestri, Graciela. *Ars Publica: Ensayos De Crítica De La Arquitectura, La Ciudad Y El Paisaje*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2011.

Williams, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2001.

Imagens



Figura 1. Modelo do Estúdio Mendoza sendo pendurado por *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Foto do autor.



Figura 2. Vista da instalação *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna, New York (Jan. 13-Feb. 28, 1943). Foto de Soichi Sunami.



Figura 3. Vista da instalação *Latin American Architecture since 1945* no Museu de Arte Moderna, New York (Nov. 23, 1955-Feb. 19, 1956). Foto de Ben Schnall.



Figura 4. Vista da instalação *Built in the USA: Postwar Architecture* no Museu de Arte Moderna, New York (Jan. 20 - Março ,15, 1953). Foto de David E. Scherman.



Figura 5. Vista da instalação *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* no Museu de Arte Moderna, New York (Março. 29 – Julho. 19, 2015). Foto de Thomas Griesel. ©2015 The Museum of Modern Art.

Arquitetura, Crítica Radical e Revolução no Brasil

Architecture, Radical Criticism and Revolution in Brazil

José Tavares Correia de Lira*

*Professor Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Seus livros mais recentes incluem *O Visível e o Invisível na Arquitetura Brasileira* (2017), *Memória, Trabalho e Arquitetura* (2013) e *Warchavchik: fraturas da vanguarda* (prêmio 2011 na 7ª Bienal Ibero-americana de Arquitetura e Urbanismo), joselira@usp.br

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 17/06/2020

Aceito: 30/09/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.484>



Palavras-chave:

Mário Pedrosa,
Sérgio Ferro,
Modernidade,
Crítica.

Keywords:

Mário Pedrosa,
Sérgio Ferro,
Modernity,
Criticism.

Resumo

Desde os anos 1950, tornou-se um lugar-comum nacional assinalar a miséria da crítica arquitetônica no Brasil, como se o magnetismo internacional da arquitetura moderna local tivesse bloqueado qualquer possibilidade de escapar de perspectivas ora apoloéticas, ora de censura. Este artigo tem como objetivo traçar uma genealogia da crítica arquitetônica radical no Brasil, conectando alguns desafios intelectuais e políticos ao surgimento, desenvolvimento e declínio (ou persistência) da arquitetura moderna entre nós. Para tanto, retornarei a dois projetos críticos distintos: primeiro, os escritos sobre arquitetura do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), que, nas décadas de 1950 e 1960, buscava compreender o lastro cultural da arquitetura moderna no Brasil; em segundo lugar, um discurso mais comprometido profissionalmente, levantado entre os anos 1960 e 1970 pelo arquiteto Sérgio Ferro (1938-), para quem o papel sociotécnico do projeto deveria ser testado diante da modernização material brasileira. Ao fazer isso, espero poder tocar alguns dos dilemas críticos contemporâneos em face da disciplina, sua história e sua atualidade intelectual e política.

Abstract

Since the 1950s, it became a national commonplace to remark the misery of architectural criticism in Brazil, as if the international magnetism of local modern architecture would have blocked any possibility to evade either apologetic or admonitory perspectives. This article aims at sketching a genealogy of radical architectural criticism in the country by connecting a few intellectual and political challenges to the emergence, development and decline (or persistence) of modern architecture among us. In order to do so, I will return to two different critical projects: first, the writings on architecture by art critic Mario Pedrosa (1900-1981), whom, in the 1950s and 60s, was in search of a cultural framework to modern architecture in Brazil; secondly, a more professionally committed discourse raised from the 1960s to the 1970s by architect Sergio Ferro (1938-) to whom the socio-technical role of design should be tested in face of Brazilian material modernization. By doing so, I hope to be able to touch some of the contemporary critical dilemmas in face of the discipline, its history and its intellectual and political topicality.

Arquitetura, Crítica Radical e Revolução no Brasil

Em 1957, enquanto Brasília estava sendo construída, o arquiteto Sylvio de Vasconcellos (1916-1979) publicou um artigo sobre “Crítica de Arte e Arquitetura” na revista *AD Arquitetura e Decoração*. A ausência de uma crítica de arquitetura no Brasil era para ele motivo de preocupação. A circunstância derivava de múltiplas razões, incluindo a origem autodidata dos críticos arquitetura locais, sua perplexidade diante da repentina explosão da arquitetura moderna no Brasil e suas imediatas filiações às fortes exigências de legitimação que o momento infundia. Para ele, uma certa unanimidade parecia ter sido produzida entre os críticos e de tal maneira que qualquer “análise isenta, desapaixonada, a pesquisa, as tentativas de anotar resultados brilhantes ou menos favoráveis, enfim a crítica em sua real acepção, tornou-se uma temeridade, uma ofensa, uma posição contra, um deserviço à arte, uma prova de incapacidade mental ou emocional e uma provocação” (Vasconcelos, 1957). Essa atitude por certo teria desempenhado um papel importante na recusa precoce da arquitetura de estilo e do funcionalismo estrito. Mas, estava na hora – pensava ele – de se afastar de uma visão dogmática, que bloqueava a arquitetura contemporânea brasileira de um exame mais rigoroso. Crítica nunca deveria confundir-se com autojustificação, nem se limitar a formas meramente visuais de apreciação. Afinal, arquitetura não era uma arte do visível, mas de experiências e de organizações espaciais voltadas ao atendimento de tais ou quais estilos de vida.

Vale notar que uma tal chamada à crítica surgia em um momento no qual o modernismo já havia se difundido por todo o país, estabelecendo-se como paradigma pedagógico, profissional e imobiliário, além de um dos grandes produtos culturais brasileiros. Como se sabe, desde a década de 1940, a arquitetura moderna brasileira ganhara atenção considerável em toda parte, sendo internacionalmente aclamada como uma das alternativas mais criativas aos rígidos padrões do movimento moderno. Do Brasil aos Estados Unidos, na Europa e por toda a América Latina, críticos, curadores, editores e historiadores mostravam-se fascinados com sua inteligência regional, originalidade formal e ousadia técnica (Martins, 1999; Liernur, 1999; Xavier, 2003; Cappello, 2006; Tinem, 2006). Nesse movimento, um certo número de obras muito sofisticadas passavam a integrar o cânone internacional para modelar uma contribuição especificamente brasileira ao modernismo arquitetônico como um todo, configurando uma narrativa coerente sobre suas

origens e desenvolvimento, sua difusão e relevância, e mais adiante sobre sua decadência, alguns anos após a conclusão de Brasília.

Ao mesmo tempo, a década de 1950 coincide com as primeiras restrições mais sonoras ao formalismo brasileiro, afetando a auto-estima local e, eventualmente, estimulando novos pontos de vista. No Rio de Janeiro, por exemplo, onde as bases da arquitetura moderna brasileira haviam se estabelecido, essa atitude se refletiu em um relativo impulso intelectual e institucional de racionalização, de certa forma ecoando a crítica lançada em 1953 por Max Bill contra sua suposta frivolidade (Nobre, 2008; Fiammenghi, 2020). Em São Paulo, influentes revistas de arquitetura – como a própria *AD*, que passou a referendar a arte concreta depois de 1955; *Habitat*, dirigida de 1950 até 1954 por Lina Bo e Pietro Maria Bardi; e *Acrópole*, cada vez mais assumindo um investimento local de vanguarda em discursos técnico-sociais – adotariam posições dissonantes no debate nacional, que mais tarde viriam a ser articuladas em torno de uma tal escola brutalista de São Paulo (Zein, 2005; Stuchi, 2007; Junqueira, 2009; Mesquita, 2011; Dedecca, 2012; Silva, 2017). Até o próprio Oscar Niemeyer, que, em 1958, reconheceu a sua indiferença ao lastro social da arquitetura, admitiria ter sido levado “a adotar uma tendência excessiva para a originalidade” em muitos de seus primeiros projetos, em detrimento do senso de economia e lógica que eles requeriam. (Niemeyer, 1958)

Uma tendência crítica

Apesar da avaliação de Vasconcellos e da inegável hegemonia de representações pró-modernas e nacionais no período, parecia que um novo ambiente crítico estava emergindo por todo o país. E nem sempre ele se mostraria imparcial, nem desapaixonado. Em parte, era composto de uma primeira geração de críticos de arte profissionais, começando com Mário de Andrade (1893-1945) na década de 1920, que, em 1944, diante da exposição “Brazil Builds” no MoMA (Goodwin, 1943) e do prestígio do fascismo em São Paulo, rejeitara as análises formais em arquitetura, inclusive enquanto expressão de uma estética da vontade (Andrade, 1944). Mas, também, com Mário Pedrosa (1900-1981), Geraldo Ferraz (1905-1979), Mário Barata (1921-2007) e Flavio Motta (1923-2016), todos eles, inevitavelmente, atraídos pelo cativante debate arquitetônico, que tinha recentemente adquirido uma relevância sem precedentes no cenário cultural brasileiro. Em parte, era formada por arquitetos praticantes, alguns dos quais, inclusive, protagonistas como Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Lina Bo Bardi (1914-1992), bem

como João Vilanova Artigas (1915-1985), que, na verdade, estava à frente do mais exigente engajamento ético-político contra duas estéticas opostas, que ele definia como “Apolínea” e “Dionísica”, avesso a todas as formas de comercialismo profissional, à especulação imobiliária e ao comando yankee dos desenvolvimentos arquitetônicos (Artigas, 1951; 1954). Em suma, um momento de chamada à crítica em face da realidade, que viria a atrair gerações de arquitetos mais jovens, que então começavam a enveredar por carreiras mais especializadas, como teóricos, historiadores ou preservacionistas, como o próprio Vasconcellos, Edgar Graeff (1921-1990), Carlos Lemos (1925-) e Sergio Ferro (1938-).

Seria impossível revisar aqui toda essa história da crítica arquitetônica no Brasil. Suas variadas vertentes teóricas e agendas poéticas, políticas e culturais, as redes institucionais e intelectuais nas quais ela se apoiava e os itinerários individuais singulares que ela projetou, são multifacetados e ainda estão por ser examinadas em suas minúcias e em conjunto. Ao destacar aqui algumas perspectivas individuais exemplares, apenas quero endereçar uma certa inclinação que me parece ter desempenhado um papel *sui-generis* e muito produtivo na crítica arquitetônica brasileira ao longo de todo o século XX: sua linhagem radical. Acredito que reconstituir algumas interpelações críticas locais à arquitetura moderna produzida no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970 pode ajudar a esclarecer certas posições peculiares no âmbito da crítica internacional de arquitetura naqueles anos.

Por tendência radical, refiro-me de maneira geral ao conjunto de ideias e atitudes que resistem a um inconsciente coletivo excessivamente reacionário, que, diferentemente de outros países latino-americanos, tem prevalecido fortemente no Brasil entre as elites políticas, letradas e profissionais. Ela eventualmente moldaria uma tradição peculiar – apesar de marginal – altamente sensível aos problemas socio-culturais urgentes no país e a seus dilemas estéticos correspondentes, tendendo a pensá-los como um todo, seja na escala da nação, seja na escala global da modernidade. Intensamente enraizada nas classes médias ilustradas das cidades, essa tradição radical na crítica frequentemente tendeu a identificar-se com as questões postas pelos trabalhadores e as camadas populares, por vezes assumindo uma plataforma revolucionária. É claro que o crítico radical é “sobretudo um revoltado, e embora o seu pensamento possa avançar até posições realmente transformadoras, pode também recuar para posições conservadoras” (Candido, 1995: 266). Operando no interior de uma sociedade subdesenvolvida, cheia de

resquícios coloniais, escravocratas e oligárquicos, e alvo recorrente de interferências militares, o radicalismo brasileiro, apesar de sempre politicamente orientado e, mesmo revolucionário, parece ter por vezes apontado para objetivos moderados. Candido não se referia a nenhum de nossos personagens em seu ensaio, mas à obra de Joaquim Nabuco, Manoel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda. Seja como for, é importante destacar esse toque de ambiguidade que permeia o senso radical de compromisso com causas maiores e sua eventual transigência para com narrativas reconciliadoras. Pois o encontraremos também enraizado entre os arquitetos e críticos da arquitetura brasileiros na busca por identidade ou autonomia cultural, em deveres relacionados com a construção do Estado-nação, bem como em muitas das respostas à causa do desenvolvimento ou a promessas de autossuficiência política, inclusive de coloração nacionalistas ou populistas.

Mário Pedrosa, entre as décadas de 1950 e 60, e Sérgio Ferro, da década de 1960 à de 70 – a quem poderíamos sugerir também o nome de Otília Arantes (1940-) a partir dos anos 1980 – parecem ao meu ver representar alguns dos esforços intelectuais mais proeminentes de construção de um front radical e revolucionário na crítica arquitetônica no Brasil contemporâneo. Ao avançar os limites de certo radicalismo, e oscilando entre vanguarda artística e vanguarda política, cada um deles a seu modo e, por vezes, de forma interligada, parecem ter extraído da teoria marxista e da experiência dramática local, vistas de um ponto de vista ao mesmo tempo nacional e contemporâneo (Schwarz, 1999), efeitos intelectualmente originais de desprovincianização (Candido, 1967; 1973; Chakrabarty, 2000) para o entendimento tanto da produção arquitetônica no Brasil, como da modernidade arquitetônica e crítica em geral

Abstração e Utopia

Em seu artigo, Sylvio de Vasconcellos também se refere à análise de Mário Pedrosa sobre crítica de arquitetura. Diferentemente do arquiteto, de fato, mais cedo naquele ano, o crítico de arte havia reiterado em um artigo específico sobre “Arquitetura e Crítica de Arte” a sua censura ao funcionalismo arquitetônico, elogiando a rebeldia dos arquitetos modernos brasileiros ao mandar – em suas próprias palavras – “a dieta funcional às favas”. Para Pedrosa, era tempo de superar uma “crítica de arquitetura inibida, complexada” e entregar-se à “sua tarefa específica, que é a apreciação estética” (Pedrosa, 1957a).

Desde 1944, quando Pedrosa publicou seus primeiros artigos sobre a retrospectiva individual de Alexander Calder (1898-1976) no MoMA de Nova York um ano antes, ele tinha se engajado em um deslizamento radical rumo à arte abstrata e à crítica estética (Pedrosa, 1944; Arantes, 1991). Desde então, algumas das questões fundamentais do período começaram a emergir em seus escritos: as relações entre arte e tecnologia, ou entre arte e utopia, as ligações entre visualidade e percepção, o debate abstração versus realismo, os temas da integração e da síntese das artes, entre outros. É importante lembrar que, apesar de naqueles anos engajar-se na causa da autonomia (Gabriel, 2017), Pedrosa iniciara sua carreira como crítico da arte em 1933 com um artigo sobre “Käthe Kollwitz e as tendências sociais na arte”, no qual propunha uma espécie de “arte do proletariado” capaz de converter a vida emocional e coletiva do proletariado em matéria de percepção visual (Pedrosa, 1933).

Com efeito, a prolífica colaboração de Pedrosa em periódicos diversos ao longo da vida oscilava entre arte de vanguarda e trotskismo político. Em 1942, diante dos murais de Candido Portinari (1903-1962) para a Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., que haviam sido pintados com temas retirados à história brasileira, Pedrosa, um forte opositor do realismo socialista de Stalin, desviaria de suas representações marcadamente nacionais. Em meio a uma sofisticada análise visual da série, ele se colocaria em favor de categorias estéticas de julgamento da obra em clara reação aos temas figurativos nela representados (Pedrosa, 1947). Seus comentários aos murais de Portinari são bastante eloquentes a esse respeito:

“Por processos afastados de qualquer receita, ele tende ao que se poderia chamar de desmitologização de seus ícones, de suas imagens, de suas paisagens, numa fuga às contingências externas, de meio e de tempo, nacionais ou não, e come os dedos de seus pretos, desconcretiza as formas de seus seres, intensifica a oposição violenta dos contrastes, multiplica os sinais geométricos numa ânsia de abstração.” (Pedrosa, 1943, 19).

Valor estético e compromisso ético-político poderiam ser assim reconciliados “no terreno dos procedimentos artísticos” (Arantes, 1991, p. 31). Os problemas colocados ao conceito de arte por Calder afiguravam-se como uma resposta adequada a uma plataforma social, ou mesmo “vital”, de abstração: a ideia de trabalho inacabado, questões de suspensão, surpresa ou de estímulos espaciais, problemas de organização de movimento e contraste, de relações variáveis de formas

no espaço eram vistos como um modo de apreender ao mesmo tempo o valor estético da obra de arte e o seu papel específico na sociedade. “Desencarnadas de qualquer convenção, ou função externa”, as formas de Calder poderiam então evitar qualquer sugestão naturalista ou realista (Pedrosa, 1944, 61), e, ao mesmo tempo, ligarem-se intimamente à vida coletiva. Sua característica prosaica não fugia do contato direto com as pessoas, que a princípio deveriam mover, tocar e empurrar os *Estables* e *Mobiles* do artista. Eles eram ademais supostamente projetados para ocupar praças públicas e jardins com “coisas nunca vistas, de sugestões de mundos e bichos desconhecidos, de fábulas novas, de sonhos, de imaginações e silêncios revivificantes”. Eles realmente evocavam “motivos de remotas eras geológicas ou de presságios de coisas ainda por existir”, mas, de tal modo que nós poderíamos chamá-los de “arte democrática porque pode ser feita de qualquer troço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual”, revitalizando e transformando “a vida de todos os dias e o ambiente, informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as grandes massas populares embrutecidas” (Pedrosa, 1944, 65). Uma arte revolucionária, portanto, jamais poderia ser reduzida a simples alimento cultural das massas para que pudessem executar a revolução política. Sua missão não era competir com a cultura e os meios de comunicação de massa. Ela era outra: especificar e isolar o que Pedrosa via como “ângulos inéditos ou pouco percebidos dessa visualidade em constante movimento”, capaz de levar a uma “revolução da sensibilidade” (Pedrosa, 1952a, 98).

Em seu primeiro artigo sobre arquitetura, “Espaço e Arquitetura”, publicado em 1952, Pedrosa justamente insistiria nesse papel revolucionário da arte arquitetônica. Remetendo-se ao livro “*The Architecture of Humanism*”, de Geoffrey Scott, e a seu apreço pelo espaço como categoria suprema da crítica arquitetônica, ele reafirma, seguindo o crítico inglês, o conceito de espaço como um “nada”, em outras palavras, como “uma pura negação do que é sólido” (Scott, 1914, 226). Sua incompatibilidade com nosso foco tradicional na matéria, teria feito com que o espaço viesse a ser frequentemente negligenciado. Entretanto, “delimitar um espaço é o objetivo da construção; quando construímos, nós não fazemos senão separar uma quantidade conveniente de espaço, fechá-lo, protegê-lo, e toda arquitetura nasce dessa necessidade”. Espaço e movimento, “espaço como liberdade de movimento” e o apelo do arquiteto ao movimento eram as principais estratégias

“para produzir um certo estado de espírito naqueles que nele entravam”, uma espécie de “consciência física” do espaço, para provocarem seus instintos a se adaptarem aos espaços nos quais seus corpos se projetam (Scott, 1914, 227). Para Pedrosa, esse caráter orgânico, físico, corpóreo, material do espaço moderno alinhava-se com a civilização contemporânea:

“Ela anseia, ao contrário, por espaços mais livres, maleáveis, ilimitados, como se estivéssemos todos à espera misteriosa de uma nova dimensão para além das três euclidianas. (...) A revolução arquitetônica não é, pois, puramente externa. Ao contrário. Ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que, pela primeira vez, desde as épocas pré-históricas, quando o homem primitivo vivia no interior da terra, tenhamos consciência física do avesso do espaço, da sua existência física”. (Pedrosa, 1952b, 253)

Um tal conceito de espaço ilimitado, maleável e plástico, a ser tatilmente apreendido no movimento; tal ideia de uma consciência física de um vazio espacial visto como o avesso do edifício, ecoa, certamente, seu entusiasmo pela obra de Calder, que, nesse sentido, bem poderia ser relacionada à arquitetura de Niemeyer. Mas, se a referência a um dos arautos da autonomia arquitetônica como Scott era certamente pouco ortodoxa (Gabriel, 2017, 108-112), ela não era casual. Afinal, o papel do crítico da arte deveria ser indagar o quanto uma obra de arquitetura corporificava impulsos estéticos ou não (Pedrosa, 1957b), ou antes, “perceber, simples e imediatamente, a arquitetura como tal” (Pedrosa, 1957c, 278). É importante observar que, assim procedendo, o crítico militante não evitaria falar de si, “não para 'defender-se', mas para explicar-se” na luta livre da crítica; em outras palavras, o crítico radical não evitaria de modo algum ser “sectário, partidário, político”, na procura de um ponto de vista capaz de abrir novos horizontes (Pedrosa, 1957d).

Na altura dos anos 1950, Pedrosa havia definitivamente alcançado uma posição das mais ativas e influentes no sistema de arte brasileiro, liderando importantes movimentos artísticos, falando e publicando intensamente, difundindo ideias inéditas, insurgentes, acompanhando jovens artistas, assumindo a curadoria de algumas das mais notáveis exposições de arte do período e se tornando um nome proeminente da Associação Internacional de Críticos da Arte (Arantes, 1995). Em uma palestra organizada e publicada em Paris em 1953 – poucos meses depois da crítica bombástica de Bill à obra de Niemeyer – ele se debruçou sobre a produção arquitetônica moderna no Brasil de maneira geral. Destacando perante o

público francês o “estado de espírito revolucionário” que vinha ascendendo no país desde a década de 1930, Pedrosa retomou a ideia de Lucio Costa (1952) de um influxo europeu inicial na base de seu surgimento repentino de forma a situar a relevância internacional de algumas de suas peculiaridades projetuais: o jogo criativo de superfícies, volumes e espaços; o uso inventivo do *brise-soleil*, não apenas no controle de luz e calor mas na animação e, por vezes, na criação de efeitos pictóricos e gráficos nas fachadas; os jogos de formas livres, ainda que às expensas do programa; a integração entre espaço interno, o entorno e a paisagem; a leveza de soluções estruturais e a combinação precisa de materiais. Para ele, os jovens “jacobinos” brasileiros do purismo arquitetônico, confiantes nas virtudes democráticas da produção em massa, tinham assim, aparentemente, embarcado na pesquisa teórica de um acordo entre arte e técnica.

Para Pedrosa, a adoção imediata das ideias revolucionárias de Le Corbusier no Brasil estava, na verdade, em sintonia com o clima contraditório e de instabilidade pelo qual passava o país com a grande crise de 1929 e a revolução de 1930. Diferentemente da França, onde faltava “fé” na produção em massa, e do México, onde a revolução enraizara-se em reivindicações indígenas por reparação contra o colonizador branco; o Brasil não contava com uma civilização antiga nem com fortes tradições étnicas ou nativistas de dissidência. Ao contrário, se “a terra era ainda virgem”, e se “estávamos condenados ao moderno”, como ele viria a colocar posteriormente, a afirmação local de um regime totalitário se mostraria uma oportunidade vantajosa para o engajamento dos arquitetos em um esforço nacional de modernização (Arantes, 1991, 84-86). Mas, se “os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas ideias” (Pedrosa, 1953a, 259), uma contradição emergia entre o compromisso social e racional da nova arquitetura e o gosto local do suntuoso e de “formas gratuitas que se tornaram moda”, alinhados com as preocupações do regime com autopropaganda e representações de força. Como “ilhas” ou “oasis” caprichosos na vastidão do país, trabalhos como o Ministério da Educação e Saúde ou o conjunto de Pampulha, em conformidade com as aspirações de grandeza da ditadura, jamais teriam alcançado qualquer efeito orgânico ou vital no território (Pedrosa, 1953b, 266), nem enfrentado corretamente os problemas fundamentais da habitação social, das favelas ou do caos urbano no Brasil. Em vez disso, reforçavam a cisão local entre intenções e possibilidades no interior da arquitetura moderna.

Apesar de ser fortemente crítico de Niemeyer - “não se sabe se diletante porque cético, ou cético porque diletante” (Pedrosa, 1958a, 290) -, Pedrosa certamente guardaria certo otimismo quanto à arquitetura brasileira. Para ele, os trabalhos de Burle Marx e Reidy eram particularmente expressivos de uma era democrática em ascensão e melhor exemplificavam seus valores estéticos, ao reintegrar princípios socialmente orientados no ambiente local. Talvez devido a suas próprias convicções acerca das vantagens do atraso brasileiro, na possível conversão do negativo em positivo, é que possamos entender o seu entusiasmo inicial com Brasília. Naturalmente, leitor interessado que era nas obras de Trotsky, Lenin e Rosa Luxemburgo, ele estava perfeitamente consciente do abismo entre as condições locais e aquelas vigentes em sociedades avançadas, a reiterar permanentemente o imperialismo, o colonialismo e a dependência, assim como a emulação do aparato civilizacional moderno. Mas, como reconheceu Otília Arantes, ele era “também um intelectual brasileiro fiel à tradição culturalista de interpretação e acomodação de nossas singularidades” (Arantes, 1991, 92).

Apesar de sua aparente desconfiança política em relação a Kubitschek, Brasília cedo surgiria para Pedrosa como uma síntese potente da dimensão utópica de uma vontade nacional de criação, um formidável oásis civilizatório, um transplante abstrato Worringeano para uma nação sem passado (Pedrosa, 1957e, 303-306): “uma passagem da utopia ao plano” (Pedrosa, 1958b, 319), “uma hipótese de reconstrução de todo um país” (Pedrosa, 1959, 334). É verdade que ele nunca apoiaria o experimento sem criticá-lo: muito do caráter híbrido e incerto da cidade, programaticamente vago e ligeiramente anacrônico amparava-se em um apelo místico de Lúcio Costa a ambas as imagens de uma cruz, evocativa do assentamento colonial, e de um avião, para Pedrosa uma espécie de mandinga: “na esperança de que a vitalidade mesma do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oasis, plantada em meio ao Planalto Central, e, então, a fecunde por dentro” (Pedrosa, 1957e, 307).

Anos mais tarde, enquanto o processo político nacional mais uma vez recaía em um regime totalitário, ele se tornaria muito mais exigente acerca dessas esperanças. Se Brasília havia preparado o caminho para uma cidade ideal como verdadeira obra de arte; se ela havia criado uma perspectiva física e espiritual para todo o Brasil, somente no dia em que se tornasse “a capital verdadeira de um Brasil renovado”, ela poderia, de fato, corresponder à plataforma econômica, social, ética

e cultural mais elevada a que postulava. Só então, do alto dessa plataforma, os desníveis poderiam ser desmanchados:

“o regional será subsumido no nacional, o nacional subsumido no internacional. Um Brasil outro que o de hoje terá a sua mensagem, seu acento, seus fonemas, seus modos, inclusive sua arte, perfeitamente inteligíveis a outras mensagens, dentro do sistema semiológico único de uma comunicação mundial” (Pedrosa, 1973, 276).

Até lá, contudo, ainda havia um longo caminho a percorrer. De fato, em 1973, a cidade já havia sido tomada pelos militares e Pedrosa estava vivendo no Chile como exilado político, acusado pelo governo brasileiro de vilipendiar a nação.

Labor, Trabalho e Emancipação

Até o fim da década de 1950, Sérgio Ferro estudava arquitetura na Universidade de São Paulo, logo iniciando uma curta, porém notável carreira profissional. Em 1963, um ano após tornar-se professor assistente de história da arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP), ele assinou um artigo com Rodrigo Lefèvre (1938-1984), seu contemporâneo e parceiro de trabalho, intitulado “Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação”. Manifestando uma abordagem crítica da prática, os dois jovens arquitetos propunham discutir os dilemas enfrentados por qualquer arquiteto atuando em um país subdesenvolvido que vinha florescendo economicamente desde o final da Segunda Guerra e que tinha recentemente inaugurado nova capital. De certo modo, eles viriam ali a reformular a leitura de Pedrosa acerca das contradições da arquitetura moderna brasileira. Para eles, qualquer ação arquitetônica no Brasil era inevitavelmente desafiada pelo que chamavam de “uma situação-no-conflito”, a saber, um conflito entre a expansão das forças produtivas e as necessidades vitais do povo. A despeito de quaisquer qualidades estéticas ou técnicas atingidas pela arquitetura local, graves contradições sabotavam permanentemente os seus princípios sociais e como tal deveriam ser testadas criticamente em face das grandes estruturas de produção, alienação e mercantilização que permeavam a arquitetura. Afinal, ao deixar de lado as reais necessidades dos produtores e consumidores primários das obras edificadas, os arquitetos brasileiros – apesar de suas convicções políticas – vinham sistematicamente negligenciando as reais demandas espaciais da população (Ferro e Lefèvre, 1963). Na verdade, vinham sistematicamente operando com o “falseamento da profissão”, promovendo “o conceito de arquitetura como artigo de luxo”, e, como tal, confessando o grau de aburguesamento a que a pro-

fissão tinha se rendido (Ferro, 1965, 39).

Ferro pertence a uma geração de arquitetos marcada pela inauguração e a crítica de Brasília e da ideologia correlata do desenvolvimento, que o levaria a uma ruptura precoce com as pretensões supostamente democráticas da arquitetura moderna. Como se sabe, esse debate foi notavelmente encenado na FAU-USP ao longo da década de 1960 através de um confronto básico em torno das relações entre prática arquitetônica e revolução social (Arantes, 2002; Koury, 2003). De um lado, estava o arquiteto e professor Vilanova Artigas, um dos principais expoentes da arquitetura moderna no Brasil, mestre fundador da escola, que ocupava posição de liderança entre os arquitetos atuantes em São Paulo a partir dos anos 1940, e que atuava como mentor dos que estavam se formando nas décadas de 1950 e 1960. Figura intelectual proeminente no interior do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ele defendia a possibilidade de uma elite profissional oferecer soluções revolucionárias ao propor um desenho capaz de situar-se racionalmente entre intenções e meios (Artigas, 1967). Do outro lado estavam seus jovens discípulos Ferro, Lefèvre e Flávio Império (1935-1985), que haviam se reunido em um grupo chamado “Arquitetura Nova”, enquanto iniciavam suas carreiras docentes na FAU. Em um momento no qual o país mais uma vez ingressava numa ditadura, eles desprezavam toda veleidade profissional como reveladora de compromissos maiores dos arquitetos com a modernização conservadora que localmente se aprofundava. De acordo com Ferro, os sinais aparentes de um desenvolvimento social - falso ou não - do país entre as décadas de 1940 e 1960, “estimularam uma otimista atividade antecipadora”: novos instrumentos de desenho haviam se mostrado necessários; os trabalhos de Niemeyer e Artigas eram as melhores expressões de uma tal abertura e coragem construtiva; Brasília assinalava o apogeu de tais esperanças nos avanços sociais, que logo se revelariam ilusórias com o toque militar de recolher. Jovens arquitetos como eles, contudo estavam começando a perceber a distância crescente entre o amplo alcance de sua formação e expectativas e o estreitamento de suas tarefas profissionais:

“Ao adiamento de suas esperanças reagiram [esses jovens arquitetos], no primeiro instante, com a afirmação renovada e acentuada de suas posições principais. Daí esta espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); esta ditatização forçada de todos os procedimentos; a excessiva racionalização construtiva; o 'economismo' gerador de espaços ultra-densos raramente justificados por imposições objetivas, etc” (Ferro, 1967, 49).

É óbvio que não se tratava apenas de uma disputa entre duas gerações profissionais ou perspectivas disciplinares e poéticas distintas, mas a polêmica expressava um desacordo subjacente às esquerdas políticas do período acerca do caráter e do curso da revolução brasileira. De fato, as várias posições marxistas então em disputa pareciam concordar que ela deveria seguir o modelo clássico de uma revolução em duas etapas: um movimento de emancipação contra o imperialismo norte-americano, no qual os setores nacionalistas da burguesia urbana brasileira teriam o seu lugar na modernização das forças produtivas e dos direitos das classes trabalhadoras; e uma segunda etapa, que levaria à derrocada da ditadura militar no poder e o estabelecimento de um governo proletário revolucionário (Ridenti, 2010, 32-39). Apesar disso, para os militantes fiéis do PCB, como Artigas, aquela fase burguesa, patriótica e pacífica ainda estava em andamento; enquanto que para certos grupos dissidentes que emergiram depois do golpe de 1964 - como a Ação Libertadora Nacional na qual Ferro e Lefèvre viriam a se engajar, este último também na Vanguarda Armada Revolucionária - esse primeiro estágio já estava superado, restando apenas a via armada socialista como única alternativa capaz de desbloquear a revolução anticapitalista brasileira.

De fato, naquelas circunstâncias, entre as múltiplas organizações revolucionárias existentes no país, a presença de arquitetos, artistas e intelectuais era um traço característico do PCB, da ALN e da VAR-Palmares. Mas, enquanto entre os membros do PCB prevalecia a ideia de um progresso técnico-industrial intrinsecamente neutro, a despeito de sua base de classe ou origens totalitárias; para aqueles que apoiavam a guerrilha urbana, o progresso material deveria necessariamente estar ligado à libertação do povo, uma posição que frequentemente os levaria a uma espécie de ceticismo acerca da modernização. Em meio a seus dilemas culturais, era possível encontrar tanto uma estética construtiva como programas mais inclinados ao popular ou a tradições pré-capitalistas (Ridenti, 2010, 71-80), que poderia inclusive encaminhar-se a um híbrido entre o pop ou tropicalista e a indústria cultural, combinando moderno e antigo, alto e baixo, cultura popular e deboche comercial, oscilando entre crítica, irreverência e integração (Schwarz, 1978, 73-78). Para Roberto Schwarz, mesmo o grupo intelectualizado de arquitetos em torno do “Arquitetura Nova” estaria sujeito a tais inflexões populistas no interior do marxismo brasileiro; a interrupção de uma perspectiva política ressoando em espaços torturados, “sobrecarregados de intenções”, como em

experimentos residenciais de classe média da década de 1960, elevados ao nível de "símbolo moralista e incomfortável de uma revolução que não houve" (Schwarz, 1978, 79).

O radicalismo crítico de Ferro é ilegível sem essa referência a uma agenda revolucionária. Afinal, para ele, as firmações estéticas, técnicas e industriais da arquitetura moderna tinham evidentes impactos sociais na atividade da construção e nas divisões de trabalho capitalistas correspondentes. Pois o comando despótico dos arquitetos modernos no canteiro de obras intensificava o enorme complexo de forças produtivas que estavam condenando progressivamente e violentamente milhões de trabalhadores à exploração lucrativa. Ferro, na verdade, repropunha assim a análise da arquitetura ao substituir o foco nas soluções de projeto nelas mesmas por um estudo das relações de produção no âmbito mais amplo da construção.

Desde 1968, Ferro vinha expandindo sua crítica do canteiro de obras para enfrentar o problema maior da produção arquitetônica em suas contradições econômico-políticas (Arantes, 2002, 107). Em 1972, já na França, para onde se transferira em razão da perseguição política, ele destacou as complexas relações entre arquitetura, produção e consumo na educação dos arquitetos. Seguindo de perto a teoria da cooperação e da divisão do trabalho de Marx, Ferro passa a reconhecer a natureza conservadora da produção arquitetônica como um tipo de manufatura. A construção de um edifício tinha algumas características próprias: grande número de trabalhadores empregados simultaneamente, amplamente segmentados e hierarquicamente divididos para produzir a mesma mercadoria; a presença tanto dos ofícios manuais como dos meios industriais no processo da construção; domínio despótico de um capitalista, gerentes, inspetores, supervisores, ou de contra-mestres, empreiteiros e projetistas; a pretensa e ineficiente separação entre arte e técnica, arquitetura e práticas de construção, etc (Ferro, 1972, 203-207). Mais do que isso, a condenação do despotismo do arquiteto ligava-se à crítica da atividade do desenho como privilégio:

"Estes esquemas, desprovidos de realidade, abstratos, primariamente funcionais e mecânicos, não refletindo um projeto coletivo, dão muito mais a imagem daqueles que os fazem que do objetivo suposto; nada mais autoritário que tais proposições permitidas somente por uma posição privilegiada" (Ferro, 1972, 208).

Enquanto programa de ensino a ele encomendado pela Escola de Arquitetura de Grenoble, é compreensível, no texto, o quadro histórico e estrutural em que o autor propõe situar a manufatura arquitetônica. Seu radicalismo, no entanto, deriva diretamente de seu trabalho anterior em São Paulo como professor da FAU, membro de um grupo notável de leitores de "O Capital" na USP, além de um ativista comprometido com a revolução socialista no Brasil, que cedo o levaria a ser preso, torturado, processado e impedido de lecionar, antes de exilar-se na França.

Muitas dessas ideias iriam chegar à maturidade apenas em 1976, quando Ferro começou a publicar no Brasil partes de um livro que ele vinha escrevendo na França, e que o tornaria um dos mais penetrantes teóricos brasileiros da arquitetura de todos os tempos. *O Canteiro e o Desenho*, publicado pela primeira vez em livro em 1979, não é de modo algum uma análise da arquitetura brasileira. Retornando à teoria do valor de Marx e à leitura da produção cultural pela Escola de Frankfurt, assim como a toda uma série de estudos em sociologia do trabalho e filosofia da técnica, o autor toma a modernidade em geral e o processo de racionalização para situar o status do desenho de arquitetura como "mediação insubstituível para a totalização da produção sob o capital" por meio das divisões estabelecidas entre o fazer e o pensar, o dever e o poder, o labor manual e o trabalho intelectual. No começo do livro, ele reconhece o impacto da obra publicada em 1973 por Andre Gorz, *Critique de la Division du Travail*, como uma via de estudo do fetichismo da mercadoria, da alienação e da forclusão no âmbito da produção arquitetônica: o desenho, como a ciência e a tecnologia, não é de modo algum neutro, mas "o molde onde o trabalho idiotizado é cristalizado" (Ferro, 1979, 110; Ferro, 2011, 115). Afinal, "se o desenho se põe como móvel imediato da produção e se imprime nela seu guião simbólico, é porque é materialização da separação, reificação da ruptura" (Ferro, 1977, 79; 1979, 159). Ou ainda, o desenho é:

"parte indispensável da direção despótica. Aliás, falar de desenho como o conhecemos é conotar simultaneamente dependência e despotismo. (...) Porque não é senão como razão separada da concreção, efeito da ruptura da produção pela violência, que foi feito o que é: parte que, por ser parte, é dominada e transmite para baixo as formas da força sob a qual aparece, sofre e governa. (...) O desenho é uma das corporificações da heteronomia do canteiro. (...) É caminho obrigatório para a extração de mais-valia e não pode ser separado de qualquer outro desenho para a produção" (Ferro, 1979, 107-108).

Não haveria qualquer outra forma de decifrar a farsa da arquitetura senão referindo-se à sua produção material e ao seu papel na produção do espaço como valor de troca. Na verdade, leitor de Panofsky, Blunt e Tafuri, essa hipótese geral era referida a toda a história da perspectiva, desde sua invenção no Renascimento até sua história contraditória na primeira era da máquina, para empregar a categoria de Reyner Banham, de Michelangelo a Le Corbusier e além (Ferro, 2010, 193-200). Em um trabalho publicado muito depois, o autor especifica sua própria escolha metodológica. Para ele, arquitetura teria sempre sido marcada pelas complexidades e tensões no interior de sua produção e deveria sempre ser encarada como um todo dialético, envolvendo esquemas e projetos arquitetônicos, investimento material, execução, recepção, uso e gestão. Nenhuma análise de uma obra de arquitetura deveria, portanto, focar apenas no objeto, mas em toda essa gênese construtiva dentro de um conjunto de trabalhos humanos, relações de trabalho e a economia política (Ferro, 1996).

Um tal enquadramento teórico teria, é claro, grande impacto na crítica da arquitetura brasileira contemporânea, marcada por enormes desigualdades entre a elite local de arquitetos “maneiristas”, esteticamente atualizados e, até mesmo, inovadores, e uma gigantesca força de trabalho não-qualificada, esmagada por algumas das mais terríveis relações de produção e destituída de todos os benefícios da modernização. Tributário de um debate brasileiro e latino-americano mais amplo acerca do subdesenvolvimento enquanto parte do desenvolvimento desigual do mundo capitalista, Ferro iria claramente alinhar-se às classes trabalhadoras, investindo em dispositivos que ele reconheceria como revolucionários, por exemplo: o inevitável trabalho manual no interior da manufatura como uma forma possível de consciência material, física e corporal do trabalhador; a abertura ao imprevisto e à autodeterminação da produção; a liberação de tensões antagônicas; a associação livre entre grupos de produtores de modo a ultrapassar separações; em síntese, a superação de um desenho para a produção em nome de um desenho da produção, com toda a sua mutabilidade, descontinuidade e participação coletiva (Arantes, 2004, 117-119, 180). Se à época, hipóteses de atuação projetual como essas eram ainda muito tateantes, e pouco representativas no âmbito da produção contemporânea, elas parecem claramente emergir de uma avaliação lúcida, ainda que trágica dos dilemas postos ao trabalho dos arquitetos em um país como o Brasil.

Arte, Matéria e Radicalismo

Não resta dúvidas da persistência de representações radicais, ainda hoje muito potentes no sistema arquitetônico brasileiro e operativas na memória, no imaginário e nas aspirações coletivas dos arquitetos. Elas certamente variaram em termos de objetos, categorias, estratégias e discursos, e, eventualmente, renderam-se aos limites de seus registros históricos e escolhas teóricas. Mas é interessante perceber o quanto a tendência avançou no entendimento da arquitetura moderna como força global.

Tanto Mário Pedrosa como Sérgio Ferro foram fortemente marcados por seus contextos locais e tiveram que lidar com os dilemas econômicos, políticos e ideológicos contemporâneos no Brasil: fechamento e criatividade cultural, modernização e ditadura, industrialização e subdesenvolvimento. Contudo, em face do campo da arquitetura, suas abordagens parecem entre as mais inovadoras e revigorantes. Com efeito, tem sido frequentemente esquecida a sintonia de suas ideias com a estado de espírito internacional no que concerne à crítica e à produção arquitetônica. No caso de Pedrosa: a fadiga com o funcionalismo, a referência prematura à teoria de Gestalt para enfrentar questões estéticas, o apelo à nova monumentalidade e à arte pública, o conceito de modernidade como projeto inacabado, móvel e sempre surpreendente. No caso de Ferro: a investigação do desenho e do canteiro como parte da economia política e das micro-divisões de trabalho, a aproximação a Hegel, Marx e múltiplas fontes do marxismo, da psicanálise, da semiótica, do estruturalismo e do pós-estruturalismo, a proposta de uma prática arquitetônica crítica, reflexiva, ou não-projetada.

Na verdade, a ênfase do primeiro no poder estético e na relevância pública da arquitetura, e a obsessão do segundo com as relações materiais nas quais a arquitetura inevitavelmente está envolvida, parece ter iluminado áreas ainda hoje negligenciadas pela maior parte das críticas contemporâneas de arquitetura, principalmente focadas na obra em si dos arquitetos, em termos tecnológicos, formais ou espaciais, ou em seu embate com o entorno, as pré-existências, repertórios disciplinares herdados ou partilhados, cânones ou formas de apropriação. Suas abordagens, nesse sentido, não são apenas relevantes para o entendimento da produção arquitetônica em um país em desenvolvimento como o Brasil, mas parecem ampliar sensivelmente as perspectivas de análise crítica em qualquer lugar onde arte e trabalho se desenvolveram em termos modernos, isto é, entrincheira-

dos por contradições. É claro, Pedrosa havia imortalizado a ideia paradoxal do Brasil como um país condenado à modernidade; livre de velhas tradições e de uma identidade nacional estável, não haveria outro futuro para o país do que se engajar e interferir criticamente nas tendências universais da arte, da arquitetura e da civilização. Apontava assim para uma ruptura com os recortes nacionais típicos dos exames da produção periférica, assim como com leituras da arquitetura pela arquitetura. Para Ferro, qualquer projeto de emancipação, ou qualquer tipo de projeto experimental deveria ser testado em face das relações sociais de produção que o mesmo propunha ou englobava. Nessa linha, os arquitetos - brasileiros ou não - jamais deveriam fiar-se confortavelmente em conquistas prévias, ou puramente eruditas, ocidentais etc, mas sempre ir em busca de valores de inventividade, consciência e emancipação, seja em estética seja em política. Esses, como tantos outros, são certamente resultados tão produtivos em termos cosmopolitas quanto localmente enraizados. A despeito de suas estranhas contingências e obstáculos, é provavelmente aí que eles oferecem grandes contribuições à crítica e às práticas radicais contemporâneas.

Referências

- Andrade, M. de. (1944) Brazil Builds, in: **Folha da Manhã**, São Paulo, 23. Mar. 1944.
- Arantes, O.B.F. (1991). **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Editora Página Aberta.
- Arantes, O.B.F. (1995). Dados biográficos (cronologia), in: Pedrosa, Mário. **Política das artes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 349-363.
- Arantes, P.F. (2002). **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34.
- Arantes, P.F. (2004). Reinventing the building site, in Forty, A.; Andreolli, E. (Orgs.). **Brasil's Modern Architecture**. Londres: Phaidon, pp. 170-201.
- Artigas, J.B.V. (1952). Os Caminhos da Arquitetura Moderna, in: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 31-50.
- Artigas, J.B.V. (1954). Considerações Sobre Arquitetura Brasileira, in: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 51-55.
- Artigas, J.B.V. (1967). O Desenho, in: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 108-118.
- Candido, A. (1967) Literatura e cultura de 1900 a 1945, in: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, pp. 127-160.
- Candido, A. (1973) Literatura e subdesenvolvimento, in: **Argumento**, n. 1, out. 1973, pp. 6-24.
- Candido, A. (1995). Radicalismos, in: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades.
- Cappello, M.B.C. (2006). **Arquitetura em Revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)**. São Paulo, Universidade de São Paulo (Doutorado).
- Chakrabarty, D. (2000). "Historicism and the narration of modernity", in **Provincializing Europe**. Princeton: Princeton University Press, pp. 27-113.
- Costa, L. (1952). **Arquitetura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- Dedecca, P.G. (2012). **Sociabilidade, Crítica e Posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)**. São Paulo: Universidade de São Paulo (Mestrado).
- Ferro, S. (1967). Arquitetura Nova, in: Ferro, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 47-58.
- Ferro, S. (1977). II - O Desenho; **Almanaque** No. 3, pp. 74-101.
- Ferro, S. (1979). **O Canteiro e o Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Ferro, S. (1994). Programa para polo de ensino, pesquisa e experimentação da construção, in: Ferro, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 222-232.
- Ferro, S. (1996). Questões de método, in: Ferro, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 233-240.
- Ferro, S. (2010). **A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro**. São Paulo, FAU-USP.
- Ferro, S. (2011) História da arquitetura e projeto da história, entrevista a Felipe Contier. **Designio**, Ns. 11-12, pp. 113-126.
- Ferro, S; Lefèvre, R. (1963). Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação, in: Ferro, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 33-36.
- Ferro, S; Lefèvre, R.; Império, F. (1965). Arquitetura experimental, in: Ferro, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 37-44.
- Fiammenghi, J.B. (2020). **Max Bill, a crítica e o ensino de arquitetura no Brasil, 1948-1962**. São Paulo, FAU-USP (Trabalho Final de Graduação).
- Gabriel, M.F. (2017) **Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes**. São Paulo, FAU-USP (Doutorado).
- Goodwin, P. (1943). **Brasil Builds: arquitetura new and old, 1652-1942**. New York: MoMA.

Junqueira, M. (2009). **Poéticas da razão e construção: conversa de paulista**. São Paulo: Universidade de São Paulo (Livre Docência).

Koury, A. P. (2003). **Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro**. São Paulo: Romano Guerra/ Edusp/ Fapesp.

Liernur, J. F. (1999). The South American way; **Block** No.4, pp. 23-41.

Martins, C. A. F. (1999). Hay algo de irracional...; **Block** No.4, pp. 8-22.

Mesquita, A.M. (2011). A presença estrangeira em Habitat (1950-54) e Mirante das Artes, Etc. (1967-68), in: Lanna, A.; Peixoto, F.; Lira, J.; Sampaio, M.R.A. (Orgs). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, pp. 521-542.

Niemeyer, O. (1958). Depoimento; **Módulo** No. 9, pp. 3-6.

Nobre, A.L. (2008). **Fios Cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)**. Rio de Janeiro: PUC-RJ (Doutorado).

Pedrosa, M. (1933). As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz, in: **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 35-56.

Pedrosa, M. (1943). Portinari: de Brodóski aos murais de Washington, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 7-25.

Pedrosa, M. (1944). Calder, escultor de cata-ventos, in: **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 51-66.

Pedrosa, M. (1947). Pela independência da arte, in: **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 67-68.

Pedrosa, M. (1952a). Arte e revolução, in: **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 95-98.

Pedrosa, M. (1952b). Espaço e Arquitetura, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 251-254.

Pedrosa, M. (1953a). A arquitetura moderna no Brasil, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 255-264.

Pedrosa, M. (1953b). Arquitetura e atualidade. in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 265-268.

Pedrosa, M. (1957a). Arquitetura e crítica de arte I, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 269-271.

Pedrosa, M. (1957b). A crítica de arte na arquitetura, in **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 273-275.

Pedrosa, M. (1957c). Arquitetura e crítica de arte II, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 277-279.

Pedrosa, M. (1957d). O ponto de vista do crítico, in: **Política das artes: textos escolhidos I**.

São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 161-164.

Pedrosa, M. (1957e). Reflexões em torno da nova capital, in **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 303-316.

Pedrosa, M. (1958a). O depoimento de Oscar Niemeyer - I, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. Aracy Amaral, org., São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 289-291.

Pedrosa, M. (1958b). Utopia – obra de arte, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. Aracy Amaral, org., São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 317-319.

Pedrosa, M. (1959). Introdução à arquitetura brasileira II, in: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 329-335.

Pedrosa, M. (1973). A bienal de cá para lá, in: **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 217-284.

Ridenti, M. (2010). **O fantasma da revolução brasileira**. 2a. ed. São Paulo: Ed. Unesp.

Schwarz, R. (1994). Pelo prisma da arquitetura, in: **Sequências Brasileiras**. São Paulo Companhia das Letras, 1999, pp. 199-204.

Schwarz, R. (1978). Cultura e Política, 1964-1969, in **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 61-92.

Scott, G. (1914). **The Architecture of Humanism: a study in the history of taste**. Boston: Houghton Mifflin Company

Silva, N. M. da (2017). **As revistas Acrópole e Habitat e a consolidação da Arquitetura Moderna Brasileira (1950-1956)**. São Carlos, SP, IAU-USP (Mestrado)

Stuchi, F.T. (2007) **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. São Paulo, FAU-USP (Mestrado)

Tinem, N. (2006). **O Alvo do Olhar Estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa: Ed. Universidade Federal da Paraíba.

Vasconcelos, S. de (1957). Crítica de arte e arquitetura; AD No. 24.

Xavier, A. (2003). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac Naify.

Zein, R. V. (2005). **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Doutorado).

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 quardó, 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 Gaio 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 criançada 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, Glaucia (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.

Margens capitais: o desenho e o canteiro da manufatura

Capital limits: the design and the manufacturing workplace

Humberto Pio Guimarães*

*Professor na pós-graduação em Design de interiores contemporâneo no Instituto Europeu de Design em São Paulo. Mestre pela Universidade de São Paulo em 2006 com dissertação sobre Rodrigo Lefèvre. Poeta autor de Coágulo (Editora Reformatório, 2019).

usjt

arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 10/04/2020

Aceito: 19/06/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.482>



Palavras-chave:

Arquitetura.
Canteiro de obras.
Sérgio Ferro.

Keywords:

Architecture.
Construction Site.
Sérgio Ferro.

Resumo

Aborda os vínculos da primeira produção de Sérgio Ferro, ao lado de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre com a corrente paulista da arquitetura moderna no âmbito da ideologia e da linguagem, anterior ao golpe militar de 1964 e à crítica radical que elaborariam na sequência, filiada à corrente interpretativa de intelectuais brasileiros marxistas, nos termos da dualidade entre arcaico e moderno. Ilumina o comprometimento de suas ideias com usuários e produtores da arquitetura, com vistas a uma solução para a construção de habitações de interesse social. Trata de duas residências burguesas projetadas por Ferro, cujos canteiros de obras serviram como laboratórios de manufatura heterogênea – casa Boris Fausto, em São Paulo – e manufatura orgânica – casa Bernardo Isller, em Cotia – essa última em abóboda.

Abstract

It approaches the relation in Sérgio Ferro's first production side by side with Flávio Império and Rodrigo Lefèvre and with the São Paulo modern architecture scene in terms of its ideology and language scope before the 1964 military coup and the radical criticism that they would later elaborate. With it affiliated to the Brazilian Marxist intellectual interpretive approach, which was related to the duality between archaic and modern. It enlightens the commitment of their ideas to users and architects with a view for a solution for the housing construction with social concern. It is about bourgeois residences designed by Ferro, characterized by construction sites served as heterogeneous manufacturing laboratories - Boris Fausto's house, in São Paulo - and organic manufacture - Bernardo Isller's house, in Cotia – this one in a dome design.

Margens capitais

Trabalhando desde quando estudantes em trio, duo ou solo, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro foram autores, na década de 1960, de projetos convergentes, permeados pela preocupação com o sentido da arquitetura, a organização do trabalho no canteiro de obras e a racionalização de sistemas construtivos. Imersos em multidisciplinaridade de atuações como ensino, pintura, crítica e teatro, além da arquitetura, é patente o processo de criação coletiva que os envolvia, conforme relatou-me Sérgio Ferro em entrevista (1995): “havia uma osmose quase que absoluta e nenhuma ciúmeira entre nós” – e a proibição do apelo ao sensível – “tínhamos que argumentar, convencer o outro, ou não fazíamos. Não havia o violino, ou quando havia era de propósito e aí era difícil ser coletivo: um propunha e os outros adotavam na hora”.

Considero os quatro primeiros anos dessa parceria (1961-4) como o período de gestação de um ideário arquitetônico comum a partir das experiências construtivas de obras projetadas num ateliê coletivo. Assim, as referências da produção são cruzadas e o amálgama cultural resultante sobrevive ao período abordado. Mais do que encontrar respostas definitivas, o trio levantou questões próprias à arquitetura brasileira, tomando seus projetos e obras como laboratório de possibilidades técnicas e espaciais, cujo pano de fundo era o problema da casa popular. Em julho de 1965, esta produção seria pela primeira vez reunida num número especial da revista *Acrópole* (n. 319).

O editorial de Eduardo Corona “Acerca da habitação popular”, deixava claro o mote, seguido de um texto de Vilanova Artigas, cujo recado o título também manifesta: “Uma falsa crise”. Se para os três arquitetos o clima naquele momento era de frustração frente à limitação do significado social da arquitetura “num tempo de guerra”, Artigas pretendia mostrar que o país, apesar do golpe militar, não saíra dos trilhos da modernização; e que não havia crise do funcionalismo em arquitetura, senão uma “superação de fase” nacional, a partir da autocritica de Oscar Niemeyer, nova síntese entre técnica e arte, concisão e pureza sobrepondo-se à originalidade excessiva anterior. Finalizava citando Paul Langevin: “o pensamento nasce da ação e, num espírito sadio, volta para a ação.” Convite do mestre à prática profissional que minimizava o desejo latente da ação política efetiva por parte dos jovens arquitetos, inaugurando acirrado debate.

Na sequência do periódico, textos de apresentação de Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro para o caderno de projetos: “Notas sobre arquitetura”. Cada qual reclamava a seu modo da precariedade do mercado de trabalho e do consumo burguês da arquitetura, forçando o arquiteto à atuação em campos próximos como pintura e teatro e ao “interesse pelo levantamento e interpretação dos fatos de nossa cultura”, crítica direta ao momento político. Cobrindo a produção arquitetônica de quatro anos, os projetos são apresentados em ordem não cronológica e evidentemente não aleatória, construção de um discurso. Assim, após um projeto urbano e outras três residências, temos em forma de epílogo a casa Boris Fausto (1963), índice do impasse da visão desenvolvimentista voltada para o problema da industrialização na construção civil brasileira. E por fim duas experiências em abóbadas, abrindo picadas: “Residência na praia” – casa Simon Fausto (1961), projeto de Flávio Império – seguida por “Residência em Cotia” – casa Bernardo Iessler (1963). A novidade não era apenas formal, mas de ordem técnica: a abóbada refletia alguns dos conceitos norteadores da arquitetura de Ferro, Império e Lefèvre: estrutura quase perfeita – funcionando somente à compressão; melhoria das condições de trabalho no canteiro – protegendo o operário de sol e chuva; e economia de material – tijolo a um só tempo vedado e cobertura. Além disso, as adequações do uso à forma levariam a possibilidades de mudança nos espaços tradicionais da casa.

Em “Arquitetura Nova” (1967), Sérgio Ferro discorre sobre o período entre os anos 1940 e 1960, em que havia sintomas de um provável desenvolvimento social que, verdadeiros ou não, serviram para estimular uma “otimista atividade antecipadora”, traduzida por uma “arquitetura sóbria e direta”, adequada ao nosso subdesenvolvimento. “Brasília marcou o apogeu e a interrupção dessas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher”. A correta interpretação da dúbia sentença parece-me chave de entendimento para a colaboração primeira dos três arquitetos. Uma leitura possível, conforme proposição do crítico literário Roberto Schwarz no invulgar ensaio *Cultura e Política*, 1964-69. Alguns esquemas. – em que comenta brevemente o artigo de Ferro – é entender que “o processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64”. Seguindo seu raciocínio, a exemplo do que ocorrera com o teatro da época, a “arquitetura nova” teria virado “matéria para consumo próprio”, já que o golpe militar romperia o contato esboçado entre os artis-

tas e os explorados para quem o trabalho se orientava. Daí que os arquitetos vivem o anticlímax da casa burguesa:

Cortada a perspectiva política da arquitetura, restava entretanto a formação intelectual que ela dera aos arquitetos, que iriam torturar o espaço, sobrecarregar de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam. Fora de seu contexto adequado, realizando-se em esfera restrita e forma de mercadoria, o racionalismo arquitetônico transforma-se em ostentação de bom-gosto – incompatível com a sua direção profunda – ou em símbolo moralista e infortável da revolução que não houve.¹

Ao considerarmos as especificidades do campo da arquitetura, essa ideia de “projeto interrompido” parece não se sustentar. De fato, o compromisso social da arquitetura moderna brasileira fora sempre muito tênue. Aquele “brutalismo” identificado por Schwarz como “símbolo moralista” já estava em Artigas, conforme salientou Pedro Arantes:

Moral puritana e controle do uso racional da riqueza, cujo fim é o projeto de modernização burguesa. É por isso que, quando Sérgio fala em “estética empenhada”, nós poderíamos completar: ela esteve particularmente empenhada em transformar a casa burguesa e educar a elite. Esta a nossa “causa”. (2002, p. 48).

E então passamos a outra leitura possível para aquela sentença, a de que a construção de Brasília explicitou as contradições da modernização brasileira, sendo o ápice e a ruptura do comprometimento da arquitetura com o desenvolvimento do país. A curva descendente aqui é anterior à da cultura em geral, nos quatro anos entre a inauguração da cidade e o golpe militar. A concretização do Plano Piloto e seu contraste em relação às cidades satélites evidenciava as limitações das condições da época e iluminava as contradições do projeto político e sua inexecutabilidade nos marcos em que vinha sendo proposto.²

Realidade bifurcada, Brasília foi a um só tempo a afirmação do desigual e combinado e o símbolo da impossibilidade de superação dessa realidade pelas vias pacíficas ou institucionais, que desaguardaria na eleição de Jânio Quadros e no populismo radical de João Goulart, ao qual se atrelava a esquerda. A dualidade entre o arcaico

e o moderno não lhe era exógena e a interrupção do processo democrático em 1964 não anulou o processo de modernização e o desenvolvimento econômico que a induziram. Desenvolvimentismo, claro, sem projeto social renovador: ao passo em que cresciam as desigualdades sociais, ampliando-se a concentração de renda, os militares exacerbavam o desenvolvimento técnico-industrial e o ideal nacionalista de progresso. Tendo projetado junto com Lefèvre dois edifícios na nova capital, Ferro em depoimento disse o seguinte:

Militância política e formação profissional vieram quase juntas. Desde o segundo ano de FAU-USP, já tinha obras em execução, particularmente em Brasília. O contraste absurdo entre o discurso profissional dominante, em geral aparentemente generoso e de esquerda, e a realidade assustadora dos canteiros de obra não podia ser desconsiderado a não ser por má-fé. Acompanhei de perto o horror dos canteiros de Brasília. Por obrigação ética, fui obrigado a rever as certezas enfunadas da profissão – e assim continuo ainda hoje. (2002b, p. 141).

Corroborando tal afirmação, minha hipótese é a de que a compreensão dos limites do caso assinalado estaria já na raiz dos primeiros projetos conjuntos de Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, a partir de certa consciência dos meios de produção em arquitetura, ainda não formulada como crítica. Mesmo que vinculada ao processo de desenvolvimento nacional, com o qual a classe dos arquitetos estava comprometida, já apresentava acentuada preocupação com a racionalidade do fazer. Segundo Sérgio Ferro, ainda no começo dos anos 1960, ele e Rodrigo Lefèvre começaram a trabalhar numa 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

¹Op. cit., p. 79.

²Paulo Bicca, em ensaio crítico, promove um interessante paralelo entre Brasília e a Torre de Babel para realçar “a irracionalidade de um projeto generoso e a distância entre intenções e resultados”.

Cf. BICCA, P. R. S. (1985). Brasília: mitos e realidades. In: PAVIANI, A.. (Org.). *Brasília, ideologia e realidade - Espaço urbano, em questão*. São Paulo: Projeto, p.100-33.

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. (2002a, p. 18-9).

Recorrendo àquela obra para a maior precisão dos termos, as duas formas da manufatura identificadas por Karl Marx são a heterogênea e a orgânica:

A manufatura se apresenta sob duas formas fundamentais. Embora se combinem eventualmente, constituem duas espécies essencialmente diversas e desempenham papéis inteiramente distintos na transformação posterior da manufatura na grande indústria baseada na maquinaria. Esse duplo caráter decorre da natureza do artigo produzido. Ou o artigo se constitui pelo simples ajuntamento mecânico de produtos parciais independentes [manufatura heterogênea] ou deve sua forma acabada a uma sequência de operações e manipulações conexas [manufatura serial].

Nessa perspectiva, Ferro experimentou em seus primeiros projetos residenciais, ambos de 1963, as “duas formas fundamentais da manufatura”, como que a aferir o mais pertinente às condições de produção no Brasil: a casa Boris Fausto – cobertura de concreto armado com configuração interna determinada por painéis pré-fabricados – ensaio de manufatura heterogênea; e a casa Bernardo Issler – abóbada circular construída em sistema de laje pré-moldada, com o auxílio de cambotas de madeira – exemplo de manufatura orgânica.

A casa Boris Fausto, construída no bairro do Butantã, em São Paulo, apresenta um espaço absolutamente fluido organizado por quatro pilares centrais solidários a vigas de metro de altura e seis de balanço, que sustentam laje quadrada de cobertura, estrutura em concreto aparente. O programa arquitetônico obedece a critérios de espaços mínimos e as divisões entre os ambientes são dadas por equipamentos funcionais³ executados em placas divisórias de fibrocimento, além de grandes portas pivotantes ou pantográficas, tudo disposto livremente a partir de rígida modulação. Assim, a construção pode ser aberta ou fechada quase que por inteiro, garantindo continuidade entre áreas internas e externas – a casa é um fechamento do jardim – e a integração das áreas de uso coletivo e privado. Espaço subordinado a

³Expressão emprestada de Ana Paula Koury para designar móveis construídos durante a obra (camas, mesas, bancadas, bancos, armários etc.); dispositivos de circulação, aquecimento e outros (escadas, patamares, lareiras, churrasqueiras etc.); e também alguns ambientes privativos

uma pedagogia social em que o convívio desenha o partido projetual, de modo radical, o conceito de Le Corbusier da “máquina de morar” levado ao extremo, em estética industrial: gárgulas e cilindros de concreto com pedregulhos evidenciando o escoamento das chuvas, iluminação dos banheiros em domos elevados à guisa de chaminés, nichos em compensado naval desgarrados da laje principal ventilados por *brises*, tubulações aparentes.

Proposta como um “ensaio de incorporação dos progressos técnicos” acabou por apontar os impasses da indústria da construção civil brasileira naquele início dos anos 1960:

As principais dificuldades que surgiram no nosso ensaio, não foram as de mão-de-obra que se adaptou facilmente às novas técnicas.

Uma série de “defeitos” de fabricação prejudicou o conjunto da proposta, forçando inúmeros expedientes corretivos (as placas não isolam, pela economia de material, o que a teoria faria supor; o mástique que desaparece sob a ação da água, forçando o emprego de mata-juntas que não estavam previstas etc.). (FERRO, 1965, p. 34).

Outra feita, a casa Bernardo Issler, localizada em Cotia (SP), apresenta pela primeira vez a tipologia da grande cobertura em abóbada com vistas à produção de moradias populares, posteriormente aprimorada por Lefèvre em um grupo de casas projetadas nos anos 1970. A fluidez da casa anterior é mantida. Desta vez, os equipamentos funcionais são construídos em alvenaria e os espaços confinados, ainda mais exíguos, apresentam coberturas independentes em laje pré-moldada de vigotas e blocos cerâmicos, a exemplo da abóbada, procurando não tocá-la no ponto de maior inflexão para que não haja prejuízo da apreensão visual total do espaço, garantida também por um desnível interno. O texto de apresentação de Sérgio Ferro da residência na revista *Acrópole* tinha tom indissimulável:

A melhor técnica, em determinados casos, nem sempre é a mais adequada. Há mesmo situações em que a modernidade construtiva é fator secundário. Enquanto não for possível a industrialização em larga escala, o déficit habitacional exige o aproveitamento de técnicas populares e tradicionais. Sua racionalização, despreocupada com sutilezas formais e requintes de acabamento, associada a uma interpretação correta de nossas necessidades, favorece, não só o surgimento de

(banheiros, cozinhas e dormitórios), tornados praticáveis, objetos inerentes à montagem e configuração espacial das casas projetadas de maneira a otimizar o aproveitamento de espaço dessas construções.

uma arquitetura sóbria e rude, mas também estimula a atividade criadora viva e contemporânea que substitui, muitas vezes com base no improvisado, o rebuscado desenho de prancheta. (n. 319, p. 38).

Quase um manifesto, em que subentendia-se uma crítica ao trabalho de Niemeyer, no “rebuscado desenho de prancheta”. Explicitavam-se assim, as coordenadas para o trabalho vindouro do trio de arquitetos, que escolheriam deliberadamente a manufatura orgânica, segundo o próprio Marx a forma perfeita desse modo de produção, como paradigma para a construção civil brasileira.

Não menos importante do que as obras é o ideário formulado em conjunto por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, ao início dos anos 1960, bem expresso no texto “Proposta Inicial para um Debate: possibilidades de atuação”, de autoria dos dois primeiros, editado em 1963 pelo Grêmio de Alunos da FAU-USP, da qual eram docentes desde 1962, ano em que se graduaram pela mesma escola. Uma “poética da economia” estava ali delineada:

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

Da apropriação de materiais convencionais e formas construtivas correntes, surgiria assim uma nova linguagem, na trilha de outras formulações culturais do período, imbricadas entre a ética e a estética. Para além da singrante produção em pintura e cenografia dos três arquitetos, sua plataforma de ação apresenta algum paralelo com a “estética da fome” de Glauber Rocha e toda a produção do Cinema Novo, que via na carência de meios terceiro-mundistas uma forma de expressão crítica ao modelo da indústria cinematográfica internacional – e por extensão ao desenvolvimentismo brasileiro. Mas há que se ter cuidado: a complexidade desse “miserabilismo” em arquitetura é maior do que a de um tijolo na mão e uma ideia na cabeça, dadas as especificidades da construção civil, atividade manufatureira, no contexto da luta de classes de uma sociedade capitalista. O que estava em jogo era um sentido para a técnica diferente daquele sinalizado pela corrente hegemônica da arquitetura nacional que, a despeito de grandes realizações, não fora capaz de alcançar o povo.

Escrito em 1963, ao tempo da construção das casas Boris Fausto e Bernardo ISSLER, e às vésperas do malfadado golpe, momento em que ainda havia “confiança no andamento do processo num sentido progressista”, aquele texto questionava já a pertinência do trabalho do arquiteto no sentido da “evolução das bases econômicas da nossa sociedade”, ofício impregnado de maneirismos reflexos de uma “situação no conflito”:

No exame da história das propostas que escolhemos, as diversas razões por que foram criadas e desenvolvidas nem sempre aparecem coerentes com o que pretendemos. Na escolha que somos forçados a fazer, a determinação de quais as forças que condicionaram nem sempre é possível. As previsões carregam mais tendências pessoais ou da situação do que se baseiam num andamento suposto e, por vezes, pouco informado. A dúvida é constante em qualquer opção: a angústia originada se acentua pelas intenções estranhas e mesmo desconhecidas com que se apresentam os caminhos.

Ao pé em que Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro colocavam em xeque a premissa moderna da democratização como consequência natural do progresso, eles contraditoriamente, para quem estava prestes a optar pela manufatura orgânica como solução adequada à arquitetura brasileira – a partir de uma crítica contundente às relações de trabalho na arquitetura elaborada posteriormente – propõem uma “poética da economia”, suposta nova linguagem, com raízes que deitam, a bem da verdade, na tradição moderna da manufatura heterogênea, encontrada no campo da arquitetura e do desenho industrial desde a Bauhaus de Gropius.

Voltando ainda mais no tempo, arrisco um paradoxo: a exemplo de William Morris (1834-96) e John Ruskin (1819-1900) – inimigos jurados da primeira indústria e defensores do esteticismo, que malgrado suas intenções acabaram por franquear a via de acesso à estética industrial a partir do equacionamento entre forma e função que o desenho moderno realizaria – os três arquitetos reforçavam o panorama capitalista a que buscavam se contrapor, na medida em que o que o estudo virava norma, a causa um estilo, dando eco à voz de “maneiristas do espaço”. Mais do que críticos da “escola paulista”, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro contribuíram para sua conformação.

Referências

ACRÓPOLE. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos. **Acrópole**. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965. Número Especial.

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

FERRO, Sérgio. Residência em Cotia. **Acrópole**. São Paulo, ano 27, n. 319, p. 38-9, jul. 1965.

_____. Residência no Butantã. **Acrópole**. São Paulo, ano 27, n. 319, p. 34-5, jul. 1965.

_____. Depoimento a Humberto Pio Guimarães e Luana Geiger [19 set. 1995]. In: GUIMARÃES, Humberto Pio. **Projeto Flávio Império – Travessia. O Homem/ Humanista/ Brasileiro**. Primeiro Relatório (I.C. – FAPESP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo; Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo 1996, p. 6-12.

_____. **Conversa com Sérgio Ferro**. Conversa aberta com alunos da FAU-USP [27 fev. 2002]. São Paulo, LPG FAU-USP, 2002[a].

_____. Arquitetura e luta de classes. Entrevista a Lelita Oliveira Benoit. **Crítica Marxista**. São Paulo, n. 15, p. 140-50, out. 2002[b].

_____. Arquitetura nova. **Teoria e Prática**. São Paulo, n. 1, p. 3-15, 1967.

FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação. In: **Encontros GFAU 63**, São Paulo: GFAU, 1963.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**. Dissertação (Mestrado) – EESC-USP, São Carlos, 1999.

MARX, Karl. **O Capital. Crítica da economia política**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, vol. 1, p. 392-3.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-69. Alguns esquemas. In: **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Imagens

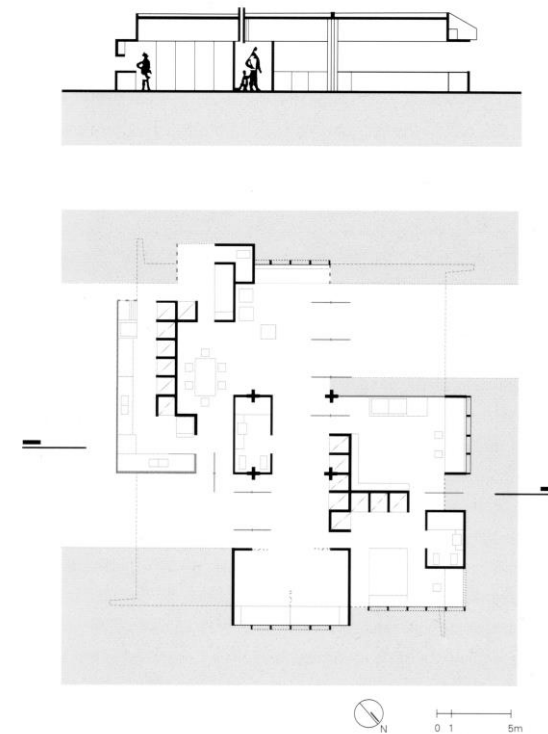


Figura 1. Sérgio Ferro, Casa Boris Fausto. Desenhos (planta e corte) a partir de publicação na revista *Acrópole* n. 319, jul. 1965. In: KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*. São Paulo, Romano Guerra, 2003



Figura 2. Sérgio Ferro, Casa Boris Fausto. Vista externa. Foto de autoria desconhecida. In: FERRO, Sérgio. *Futuro anterior*. São Paulo: Nobel, 1989.



Figura 4. Sérgio Ferro, Casa Boris Fausto. Vista externa. Foto de José Moscardi In: *Acrópole*. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965



Figura 3. Sérgio Ferro, Casa Boris Fausto. Vista externa. Foto de José Moscardi. In: *Acrópole*. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965



Figura 5. Sérgio Ferro, Casa Boris Fausto. Vista interna. Foto de José Moscardi. In: *Acrópole*. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965

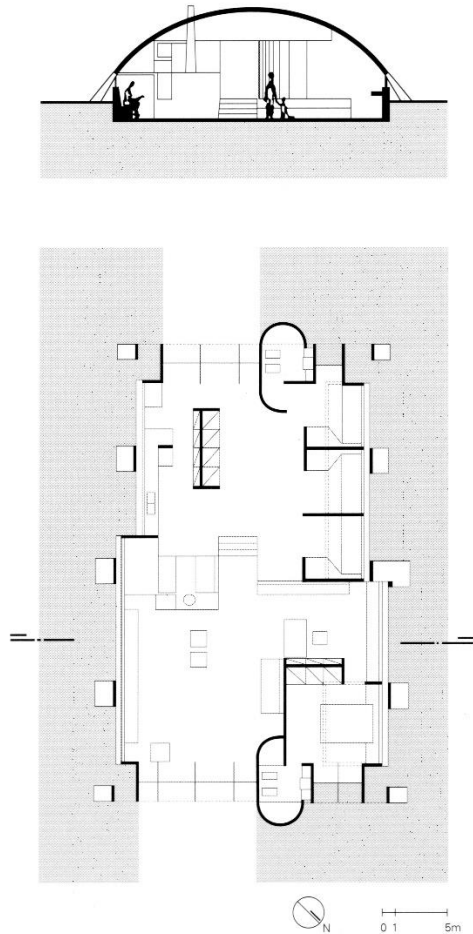


Figura 6. Sérgio Ferro, Casa Bernardo Issler. Desenhos (planta e corte) a partir de publicação na revista Acrópole n. 319, jul. 1965. In: KOURY, Ana Paula. Grupo Arquitetura Nova. São Paulo, Romano Guerra, 2003



Figura 7. Sérgio Ferro, Casa Bernardo Issler. Vista externa. Foto de autoria desconhecida Acervo Rodrigo Lefèvre (Biblioteca FAU-USP).



Figura 8. Sérgio Ferro, Casa Bernardo Issler. Vista externa. Foto de autoria desconhecida. Acervo Rodrigo Lefèvre (Biblioteca FAU-USP)

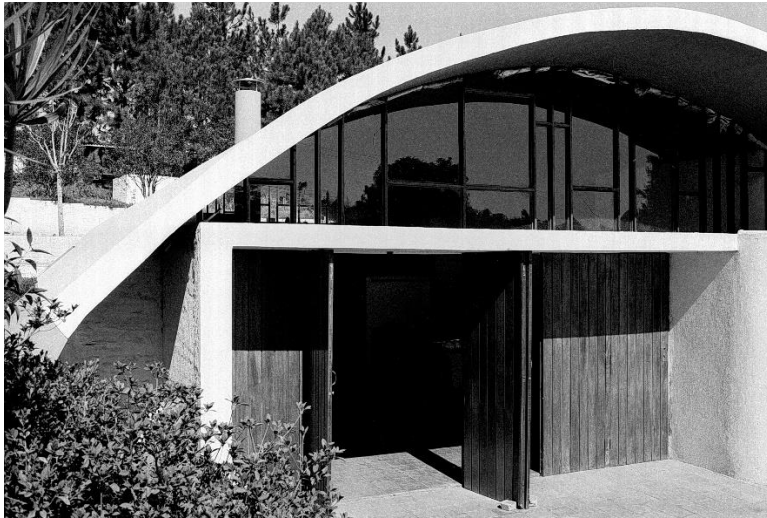


Figura 9. Sérgio Ferro, Casa Bernardo Issler. Vista externa. Foto de autoria desconhecida. Acervo Rodrigo Lefèvre (Biblioteca FAU-USP).

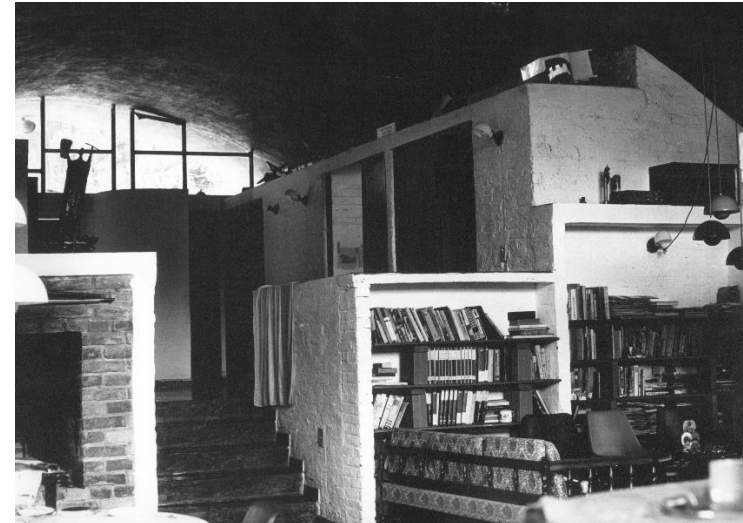


Figura 10. Sérgio Ferro, Casa Bernardo Issler. Vista interna. Foto de autoria desconhecida. Acervo Rodrigo Lefèvre (Biblioteca FAU-USP).

Notas de um Estudo: reflexões contemporâneas sobre um texto

Notes from a Study: contemporary remarks on a pioneering text

Ruth Verde Zein*

*Professora e pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora (2005) em Teoria, História e Crítica de Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recebeu o Prêmio CAPES 2006 de Teses da área de Arquitetura e Urbanismo, rvzein@gmail.com

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 24/04/2020

Aceito: 06/06/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.479>



Palavras-chave:

Ensino de Projeto.
Rodrigo Lefèvre.
Leitura Crítica.

Keywords:

Design Teaching.
Rodrigo Levèvre.
Critical Reading.

Resumo

Escrito em 1976/7 pelo arquiteto e professor brasileiro Rodrigo Brotero Lefèvre, o texto “Notas de um Estudo sobre Objetivos do Ensino da Arquitetura e Meios para Atingi-los em Trabalho de Projeto” discute alguns parâmetros e caminhos para ajudar a superar as lacunas entre ensino e prática, entre atividades de projeto e atividades de construção, entre a individualidade da criação e a necessidade de aprender a trabalhar criativamente em equipe. Esta releitura desse texto fundamental procura entender algumas das circunstâncias do autor e seu tempo e algumas das reflexões mais relevantes que o texto propõe, que incluem possíveis caminhos para lidar com as dificuldades e obstáculos a serem superados, assim como as vantagens e o interesse em se promover e ativar a possibilidade do processo de projeto arquitetônico ser praticado tanto como um processo individual de autoconhecimento como um processo de trabalho coletivo em equipe.

Abstract

Written in 1976/7 by Brazilian architect and professor Rodrigo Brotero Lefèvre the text “Notes from a Study on the Objectives of Teaching Architecture and Means to Achieve them in the Design Process” discusses some parameters and paths for helping to bridge the gap between teaching and practice, between design activities and construction activities, between the individuality of creation and the necessity of learning to creatively work within a team. This re-reading of that fundamental text seeks to understand some of the circumstances of the author and his time and some of the most relevant reflections the text proposes, which include the dealing with the difficulties, and obstacles to overcome, and the advantages and interests in promoting and activating the possibility of the architectural design process to be taken as both a self-understanding individual process and a collective team process.

Introdução

Uma profissão de ofício se reconhece como atividade atrelada a saberes gradualmente adquiridos pela prática. A arte da construção, ou a arquitetura, tradicionalmente se organizava pelo amálgama das atividades de vários “oficiais”, ou profissionais “de ofício”, treinados na vida prática a adquirirem certos saberes especializados, transmitidos pelo exemplo, sendo coordenados por um oficial maior (mais experiente) com amplo domínio desses ofícios, por já os estar praticando há algum tempo. Alguns profissionais da arte de construir, ou arquitetura, dispunham de algum saber literário; mas sua erudição usualmente se atinha ao reconhecimento dos precedentes apropriados, cotidianos e/ou notáveis, aplicáveis ao caso, e à sua destreza em emulá-los de forma mais ou menos inovadora e/ou experimental.

É relativamente recente a invenção da ideia do arquiteto não mais como um profissional treinado por um aprendizado prático, mas habilitado pela acumulação de um saber teórico, quando o exercício da arquitetura passa de ser uma profissão “de ofício” a pretender ser uma “profissão liberal”. A arquitetura, ou arte de construir, jamais chegará a ser uma atividade de caráter totalmente abstrato. Entretanto, seu ensino e aprendizado muda de foco: passa a ser o domínio da arte de saber projetar em arquitetura. A qualificação desse profissional quase se restringe ao treinamento e domínio individual de uma metalinguagem: a figuração abstrata a priori do que poderá vir a ser, ou não, uma obra de arquitetura. Ao pretender ser reconhecida como produto nascido de uma concepção intelectual, personalizada e individual, a “nova” profissão de arquiteto/a relega a um segundo plano de importância (e frequentemente até esquece) que a execução de uma obra – e mesmo seu projeto – é sempre uma atividade necessariamente envolvendo uma equipe de pessoas, habilitadas em variados saberes, teóricos e práticos. Entretanto, o processo de aprendizagem e “treinamento” de um futuro arquiteto altera-se fundamentalmente, pois passa a enxergar sua meta como sendo a de proporcionar o ambiente e estímulos adequados para que a arquitetura, ou seu projeto, resulte idealmente de uma suposta “criação” pessoal e privativa, operada e, cada caso, por um único e isolado indivíduo.

Mas como as arraigadas práticas milenares da construção seguem existindo e resistindo, inercialmente, às mudanças, a realidade prática cotidiana mais das

vezes continua realizando-se indiferentemente às elucubrações intelectualizadas. O ofício de construir “à maneira tradicional” não foi, até agora, de forma alguma eliminado: segue existindo de fato, ainda que precariamente de direito. Por outro lado, como as ideias e pensamentos produzidos pelo pensamento intelectual também progressivamente repercutem, de uma ou outra maneira, na realidade, tampouco nada segue sendo exatamente como antes. O “novo” ofício de “arquiteto liberal” gradualmente se consolida, permeado de contradições, navegando entre quimeras idealizadas e êxitos parciais. E, por isso mesmo, com enorme frequência, jovens recém-formados arquitetos/as se deparam perplexos/as com sua profunda ignorância sobre as coisas práticas da profissão de construir, ou arquitetura. Dão-se conta de estarem pouco ou nada preparados/as para atuarem nesse mundo real, complexo e contraditório, no qual seus saberes e aptidões serão, possivelmente, de pouca valia. E onde, quase sempre, seu status de arquiteto/a não lhes vai garantir qualquer primazia; e ainda que tenham a oportunidade de exercer sua profissão de arquiteto/a-projetista será quase sempre como integrante de um grupo ou equipe, que raramente estará sob seu comando.

A possibilidade de sugerir alguns caminhos para ajudar a superar, ainda que parcial e circunstancialmente, esse distanciamento entre o ensino e a prática, entre a atividade de projeto e as atividades da construção, entre a individualidade da criação e a necessidade básica de aprender a trabalhar, criativamente, em equipe parece ter sido a intenção do arquiteto e professor Rodrigo Brotero Lefèvre no seu texto de 1976/7, “Notas de um Estudo sobre Objetivos do Ensino da Arquitetura e Meios para Atingi-los em Trabalho de Projeto”. Nesse alentado e complexo artigo, o autor organiza várias reflexões, amplas e pertinentes, de maneira sistemática e concertada, tratando das possibilidades, dificuldades, percalços, escolhos a se superar, e das vantagens e interesses em se promover estímulos adequados para ativar a possibilidade de o “trabalho de projeto” ocorrer enquanto processo de autoconhecimento individual, e através de um trabalho profissional e criativo em equipe. Pode parecer pouco, face ao panorama complicado da vida profissional, ligeiramente descrito acima. Mas não é. Ademais, passados 40 anos de sua publicação, o conteúdo desse artigo permanece bastante atual: os problemas que aponta seguem acontecendo, as propostas que organiza seguem sendo possíveis, viáveis e de interesse. Por isso, parece importante ressaltar, novamente, sua

pioneira contribuição para o ensino e a prática de projeto de arquitetura, também na contemporaneidade.

Complexidades e contradições pelo caminho

Publicado originalmente em 1977¹, esse texto (ou alguma versão preliminar dele) foi escrito originalmente em francês, durante a estadia de Lefèvre em Grenoble, França², no ano letivo de 1975/6; e foi provavelmente traduzido ao português (e possivelmente ampliado) pelo próprio autor, após voltar a dar aulas no Brasil, no segundo semestre de 1976. Rodrigo Lefèvre estava temporariamente afastado, entre 1970-1976, das atividades de ensino na FAU-USP, onde atuava como professor desde 1962. Diferentemente da situação de outros professores, que também haviam sido politicamente perseguidos, ele não havia sido oficialmente demitido do corpo docente nos anos em que esteve “compulsoriamente” afastado da universidade. Seu retorno estabeleceu uma situação “de fato”, à revelia dos ditames da burocracia e do corpo institucional da universidade, que relutaram em aceitar sua presença. Rodrigo voltava a ser professor, mas somente porque assim o desejava.

Ao retornar já trazia na bagagem a vontade de tratar do assunto do “trabalho de projeto em equipe”. A coincidência temporal da elaboração dessas reflexões com o período de afastamento da universidade sugere não ter sido sua atividade anterior como professor o único ou o principal estopim dessa reflexão. Inclusive, arrisco sugerir que sua estada em Grenoble configure mais uma oportunidade, que a causa da escrita desse texto, pois uma parte importante dessas reflexões parece provavelmente ter origem em sua experiência como “arquiteto assalariado” na empresa Hidroservice, onde trabalhou desde 1972 e até o final de sua vida. Em

momentos posteriores³ Lefèvre vai defender a validade e a importância de sua atuação profissional como assalariado de uma grande empresa, à revelia das críticas de posição “liberal” de seus pares e em sintonia com a realidade já então enfrentada por boa parte de seus alunos. Mas é neste texto que o assunto aparece, pioneiramente, embora de maneira não explícita.

A partir dos anos 1970, importantes mudanças na forma de apropriação e produção capitalista das cidades brasileiras se consolidam, e simultaneamente, altera-se significativamente a origem social de uma parte importante do corpo discente das escolas de arquitetura. A partir de finais dos anos 1960, com a pressão para o aumento das vagas nas universidades públicas, bons estudantes, bem formados em escolas primárias e secundárias públicas, então também de boa qualidade, passam a ganhar legítimo e massivo acesso ao ensino superior público; ao mesmo tempo, muitas universidades privadas também abriam seus cursos de arquitetura. Essa camada de jovens estudantes de classe média era, com frequência, a primeira geração de suas famílias a chegar à universidade. Entretanto, mais das vezes não dispunham do capital social necessário para prosperar em escritório próprio, apenas com encomendas de clientes isolados; e tampouco alcançavam ter acesso a encomendas governamentais importantes, ainda comuns nos anos 1970, quando se constituíam como o grosso da clientela habitual dos arquitetos pertencentes às gerações formadas anteriormente a essa expansão do ensino.

Filho de tradicional família burguesa, Rodrigo Brotero Lefèvre escolhe participar de maneira intensa das lutas políticas daquele momento crucial dos anos 1960-70, quando esperanças de mudanças sociais são quebradas pela destruição do regime democrático e instauração da ditadura militar de 1964-85; um engajamento com consequências dramáticas, que resultou na extrema fragilização de sua vida pessoal e profissional. Assim que lhe foi possível, ele volta a exercer sua profissão de arquiteto⁴; em paralelo com algumas encomendas individuais de projetos e assume, como fonte básica de renda, um emprego assalariado e regular em uma grande empresa de engenharia. A qual, por outro lado, lhe permitia adotar um

¹Recentemente republicado em KOURY, Ana Paula (org), 2019, p.87-140.

²Segundo Koury (2019, p.32), “em 1975 [Rodrigo Lefèvre] passa um ano como professor de 2 estúdios interdisciplinares na Unité Pédagogique d’Architecture de Grenoble, França, onde lecionava Sérgio Ferro. A estadia na França rende a Lefèvre um importante ingresso na psicologia através do contato com Françoise du Boisberranger de onde retirou os elementos de que necessitava para transformar o modo de abordar o projeto. Desta estadia decorre a apostila Notes sur le travail de projet dans une école d’architecture, para alunos da Unité pédagogique d’architecture, Grenoble, posteriormente traduzida para os alunos da FAUUSP (Notas de um Estudo Sobre Objetivos do Ensino da Arquitetura e Meios para Atingi-los em Trabalho de Projeto de 1977) e trans formada em Disciplina de Extensão Universitária ministrada em colaboração com o Arquiteto Paulo Bicca em 1982.”

³Como no seu depoimento no fórum “Arquitetura e Desenvolvimento Nacional” organizado pelo IAB-SP em 1979 (transcrito em KOURY, 2019, p.157-178), e no texto “O Arquiteto Assalariado” publicado na revista Módulo em 1981 (transcrito em KOURY, 2019, p. 187-194).

⁴De certa forma, nunca deixou de exercer, já que mesmo durante o período em que era preso político seguiu realizando estudos e projetos, viabilizados com o apoio de colaboradores externos.

regime de trabalho flexível o bastante para que ele continuasse exercendo suas atividades de ensino.

Assim, após um interregno de meia década afastado da universidade, Rodrigo Lefèvre volta a dar aulas na FAU-USP em agosto de 1976. Mas não lhe bastava voltar a ser professor e fazer a diferença pelo contato direto com alguns alunos. Ao voltar também retoma sua prática de escrita, que já vinha prosperando simultaneamente com sua prática profissional e pedagógica. Projetar, escrever, ensinar – assim como atuar politicamente – não eram para ele mundos estanques, mas facetas de uma mesma realidade, intensamente vivida em todos os seus aspectos⁵.

Apesar das dificuldades e contradições de seu tempo e condição, Lefèvre se recusa a encarar a realidade então vivenciada como “decepcionante”, entendendo ser seu dever ajudar a construir instrumentos para enfrentá-la de maneira consequente e transformadora. Esse parece ser o objetivo, ou melhor, a mensagem de fundo, das “Notas de um Estudo...”; ainda que o autor só declare isso ao final do texto, no último ponto do quarto capítulo:

Existe uma tendência entre nós de considerar todas as nossas ações, todas as nossas atitudes, todos os produtos dos nossos trabalhos como decepcionantes. [...] Isto é, a nossa subjetividade, com a sua alta complexidade, acaba por supor, através de reflexões sobre si mesma, que pode fazer coisas de alto significado, de muita importância – mas na realidade, ao se fazer, ao desenhar, ao escrever, ao fazer uma escultura, ao se relacionar com alguém, o resultado desse fazer nos parece sempre diminuído, sempre menor, sempre decepcionante. [...] De fato, esta decepção não é senão uma atitude que corresponde a uma posição idealista. O que importa, o que é real e o que é modificador é o objeto produzido. É modificador em todos os aspectos, seja na realidade exterior, seja na realidade interior da cabeça de cada um. Um objeto produzido não é nunca decepcionante, não pode ser decepcionante, é, em todas as instâncias, as sínteses concretas do pensamento humano – e contém o pensamento humano. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.138-9)

E para enfrentar e superar essa síndrome da decepção, Lefèvre entende que não basta se apoiar em “coisas palpáveis”, pois também as teorias (ou as reflexões teóricas) podem ser, e são, coisas igualmente concretas:

⁵Como no texto de Lefèvre, “Do Pensar, do Fazer...” (in KOURY, 2019, p.141-150), publicado originalmente em 1979.

Mas, se tomarmos uma teoria como um objeto, aí sim poderá haver de novo a possibilidade de destrinchá-la para procurar os elementos da cultura a que ela corresponde, para procurar todos os aspectos diferentes, para procurar mesmo o seu futuro, para procurar o como ela foi produzida, ou para que ela é usada e o que tem sido necessário para conservá-la. Mas isso implica em não tomar uma teoria como verdade absoluta, implica em tomá-la como um meio, necessariamente, entre outros para o desenvolvimento do conhecimento. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.139 - parágrafo final do texto).

À luz dessa compreensão sobre onde o autor parece querer chegar, talvez se possa propor uma breve exegese de algumas das questões que a jornada do texto estabelece. E entender melhor como a questão do “desenvolvimento do conhecimento” é ali tratada não de um modo geral, e sim focada em um assunto restrito e específico: o ensino de projeto de arquitetura. Talvez seja um microcosmos. Mas que contém, ou pode conter, como qualquer coisa e tudo, o mundo.

A estrutura do discurso

O texto “Notas de um Estudo sobre Objetivos do Ensino de Arquitetura e Meios para Atingi-los em Trabalho de Projeto” se organiza em uma introdução e 4 capítulos. Talvez venha da memória consciente, ou atávica, da formação de base de Rodrigo Lefèvre no ensino jesuítico do Colégio São Luiz, a escolha por adotar uma forma de iniciar e desenvolver o texto dentro de certas regras e medidas da retórica clássica. Por exemplo, na introdução, o autor humildemente se desculpa pelo fato de tratar-se de trabalho incompleto, ou de pouco valor, que considera ser “mais um amontoado de ideias, de apreciações, de suposições do que algo estruturado e desenvolvido para chegar a conclusões comprovadas” (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.87). A modéstia é eticamente requerida como atitude a adotar, em oposição à exibição de erudição ou à postura de autoridade soberba. Mas é possível ser exageradamente modesto: o texto é de fato muito bem estruturado, cuidadosa e longamente desenvolvido, vagarosamente se demorando em longas definições de conceitos e ideias, previamente a delas se ocupar e com elas operar. O texto também me recorda certos traços do modo de pensamento de um Spinoza, cuja escrita filosófica deliberadamente adota o encadeamento rítmico das demonstrações matemáticas.

A introdução nos esclarece que a vontade do texto é trazer à tona – ou seja, fazer perceber, de maneira clara e sistemática – o “subjetivismo” dos trabalhos pedagó-

gicos. Os quais, paradoxalmente, seriam consequência justamente do ato de recusar e/ou de mascarar a subjetividade inerente dos atos humanos, em prol de um “objetivismo” – que tampouco é uma manifestação da vontade de objetividade, mas sua peculiar distorção e/ou dissimulação. Explica também que, para melhor desenvolver essa ideia, irá no primeiro capítulo estabelecer definições (ou conceitos operativos), no segundo alguns postulados (ou teorias), no terceiro uma metodologia de trabalho, e no quarto algumas “anotações”, ou considerações sobre como apoiar as propostas apresentadas para sua efetiva aplicação. Finalmente, ainda na introdução, Lefèvre apresenta algumas definições sintéticas dos termos operacionais do texto: subjetividade, subjetivismo, objetividade, objetivismo; em si mesmos, e na sua relação com cada indivíduo.

O capítulo 1 inicia esclarecendo que o que vai importar, ao caso, não são esses termos em si mesmos, mas como esses aspectos se expressam pelas atitudes de um indivíduo, em suas relações com outros indivíduos. Os indivíduos específicos, em exame neste caso, seriam os estudantes de arquitetura. Mas também podem ser, como se deduz pelas possíveis motivações que deram origem a esse texto, os membros de uma equipe de projetos, sejam estes estudantes ou profissionais, nas suas relações entre si.

O primeiro alerta do texto é contra a ideia de que o ensino – e de resto, o projeto – possa se fazer a partir do nada. Ao se começar uma tarefa de projeto seria, pois, necessário, evitar a atitude nihilista do “nada sei”, e partir da constatação de que, em qualquer que seja o caso, algo já se sabe. Pois será justamente a compreensão desse “algo” que poderá revelar o que se necessita, de fato, buscar saber. Note-se que essa consideração, embora dirigida aos alunos, de fato o é aos professores; os quais são entendidos, no texto, como aqueles cuja tarefa é ajudar e facilitar o aprendizado, e não a simplesmente “outorgar” seu saber (supostamente supremo e incontestado...) a alunos despreparados e/ou em estado prístino de ignorância. Para Lefèvre, “os objetivos de um trabalho didático [...] só podem ter esse conhecimento [do estudante] como ponto de partida. Uma vez o conhecimento anterior negado, os objetivos próprios [de um trabalho didático] não existem ou não estão claros” (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.90).

Lefèvre alerta para os possíveis problemas advindos da produção de estudos e projetos permeados por atitudes “subjetivistas” e “objetivistas”. Confesso que,

sempre que leio ou relembro esse texto, troco mentalmente essas palavras por termos que, a meu ver, podem ser equivalentes: “pseudo-subjetivo” e “pseudo-objetivo”. Entendo que há sutis diferenças entre ambos termos; mas aprecio o prefixo “pseudo” porque vem servindo, desde os gregos antigos, para qualificar aquilo que não é, mas pretende ser, aquilo que é mentira ou falsidade – no caso, uma “falsa consciência”. Também me sugere a ideia de, ao estarmos estudantes ou professores, raramente somos nós mesmas que ali estamos, mas consciente ou inconscientemente operamos sob o domínio de um “heterônimo”, ou uma persona, ou uma personagem.

A boa notícia que Rodrigo nos traz é que, ainda que nossos produtos – desenhos, textos, croquis, maquetes etc. – tenham sido realizados sob a influência de nossas “pseudidades”, a força dos fatos nos salva: ainda assim, “um estudo minucioso e sistemático desses resultados pode ajudar a objetivar a subjetividade desse indivíduo” (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.91). Essa frase tão singela teve um profundo impacto no meu aprendizado e profissionalização como arquiteta, professora e escritora; de fato, é uma das fontes primordiais de inspiração de dois de meus primeiros textos sobre ensino de arquitetura⁶. A partir das reflexões nascidas da consideração detida e cuidadosa dessa frase compreendi que o papel do/a professor/a, em especial o/a professor/a de projeto, não é o de exarar juízos de gosto, nem o de lançar julgamentos a priori, nem o de fornecer fórmulas mágicas para que os alunos sejam “bem-sucedidos” em suas tarefas – ou qualquer outra atitude professoral explícita ou disfarçadamente autoritária. Mas apenas, e tão somente, analisar com o máximo de conhecimento, rigor e erudição possível os resultados, somente os resultados – e não as ideias; somente os produtos – e não quem os produziu. Por isso, entendo que:

A presença da crítica de arquitetura deve se dar somente quando já iniciada a prática de projeto. Uma crítica de arquitetura minimamente responsável deve negar-se a discutir ideias que ainda não viram a luz do papel – ou do monitor, se for o caso. A primeira atitude dos professores de projeto poderia ser a de só discutir criticamente o projeto do aluno. Parece ser um óbvio ululante, mas não é. (Zein, 2018, p.79-80).

⁶Textos escritos em 2001 e 2003 e republicados em Zein (2018, p.68—89 e 90-103).

Mas o texto de Lefèvre vai bem mais além do que essas recomendações gerais. Examina, passo a passo, várias das possíveis e comuns situações que ocorrem durante as interações entre professores e alunos, em ateliês de ensino de projeto, desfolhando minuciosamente cada aspecto, revelando suas diferentes facetas, fazendo sugestões pertinentes, etc. A linguagem adotada pelo autor – não diz “alunos” ou “professores”, mas “os que se dedicam a fazer assim, ou assado...”, usando com frequência essa forma genérica e indireta (talvez até mais expressiva em francês do que em português) – ocorre, a meu ver, por pura delicadeza. Quem teve o privilégio de conhecer pessoalmente o autor vai recordar sua extrema afabilidade, mesclada a um senso ético de verdade que não lhe permitia jamais renunciar a dizer e fazer o que fosse necessário. Aliás, esse foi meu primeiro contato com Rodrigo, em agosto ou setembro de 1976: através de sua crítica avassaladora sobre um projeto proposto por uma equipe de colegas estudantes da qual eu fazia parte. Dita com tanta propriedade, firmeza e, simultaneamente, delicadeza, que percebi estar ali, finalmente, um mestre (Zein, 2001).

O segundo capítulo desse texto vai tratar de “postulados” – que a meu ver, também poderiam ser chamados de “teorias”, ou ao menos, de um esboço bastante promissor e consequente de uma formulação teórica. Esse trecho também se organiza em 3 partes, ou “problemas”, e uma síntese, ou uma aplicação dos conteúdos expostos: a) o problema da demonstração; b) o problema do julgamento; c) o problema da autodem demonstração e d) elementos constituintes de uma ação dirigida para um fim. O terceiro capítulo se encerra retomando e consolidando as definições propostas no primeiro capítulo, fundamentando-as de maneira mais cabal e explícita.

Desse segundo capítulo extrairei aqui apenas o que me parece ser uma das frases-chave para a compreensão do foco, intenções e objetivos do texto:

Enfim, o que se pretende procurar é em que se distingue e como podem se desenvolver até a superposição ou a coincidência, duas coisas que são: de um lado, o “desejo” de atingir um fim expresso verbalmente, formado no campo da consciência, presente quase sempre durante toda a ação, mas permanecendo objetivamente inoperante; de outro, uma “disposição real” de atingir um fim, formada no núcleo de evidência, que dá frequentemente resultados sensíveis. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.118)

O que Lefèvre propõe, portanto, é que essa dualidade entre o querer abstrato e o fazer concreto precisaria sintetizar-se em um “fazer querendo”, abstrato/concreto, integrado. Infelizmente, não é o que usualmente ocorre em boa parte das atividades de ensino, particularmente de projeto de arquitetura. E ainda mais particularmente no contexto em que Rodrigo escrevia aquelas palavras – os anos 1970 –: tempos duros em que as escolas de arquitetura, de todo o mundo, estavam permeadas por muitos discursos e por uma paradoxal desvalorização e aviltamento das atividades de projeto. Situação que, embora alterada, ainda se faz presente e recorrente, em muitas e variadas situações, ainda hoje, quase meio século depois. Interessante (e triste) como as palavras de Lefèvre soam ainda atuais:

Talvez se esteja atingindo só o grau de consciência dos estudantes sobre os problemas da arquitetura e do urbanismo, não chegando às alterações suficientes de seu núcleo de evidências para que assumam uma “disposição real” de participação na solução desses problemas. Talvez [...] (se) esteja só propiciando aos estudantes uma tomada de consciência de sua necessidade, não chegando a permitir, ou promover, uma alteração das “atitudes” dos estudantes em busca de uma “disposição real” para procurar soluções dos problemas da arquitetura e do urbanismo. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.p.118-9)

Naturalmente, muita coisa também mudou, nas décadas que permeiam a fatura desse texto, e o momento contemporâneo. Posso estar sendo parcial, mas a meu ver, se algo mudou, é porque textos como esse existiram, foram lidos, influenciaram, ajudaram a modificar o mundo. Que tenhamos esquecido de onde vieram os incentivos para repensar o ensino e a profissão é apenas um escolho, que tenho certeza, tampouco incomodaria o autor do texto. Não se trata, e não importa muito, quem disse primeiro. Pois a mudança de atitudes, sociais e pedagógicas, nunca pode ser atribuída apenas a um big-bang inicial pois sua efetividade se dá pela acumulação, concentração, repetição e ênfase, por variadas formas, em variadas ocasiões, de alguns conceitos fundamentais. Como aliás Lefèvre o faz, no trecho que destaquei acima: ele diz quase a mesma coisa, duas vezes. A palavra chave, no caso, é “quase”. Não é erro, nem redundância: é precisão e estímulo à prontidão.

Postos os conceitos e as ideias, desenvolvidos os postulados e teorias, determinados os problemas, suas causas e desdobramentos, no capítulo 3 o autor vai então, finalmente, propor o que chama de “esboço de uma metodologia”. Nova

parte da “disposição real” de realização de uma ação, em busca de um fim. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.129)

repetição do trecho acima: não basta entender os problemas que se apresentam, é preciso ativar uma “disposição ao real” de solucioná-los. Para que algo mude, é preciso projetar uma possibilidade de futuro alternativo ao status quo.

Mas embora o nome dado a essa parte seja “metodologia” não se trata, em absoluto, de um “vade-mécum”, ou de uma lista de tarefas, ou de um catálogo ponto a ponto do que deve ser cumprido, ou uma fórmula. Porque o que Rodrigo Lefèvre propõe não é que o espaço exterior mude para conformar-se a uma solução qualquer genial e suprema. Mas que nós, seres em formação e aprendizado, estudantes ou professores, mudemos internamente, a partir da compreensão das nossas próprias verdades.

Em várias frases desse trecho do texto ele inicia por “o que interessa é que...” ou “o que importa é que...”. O que interessa é que o aluno (e obviamente, ele também está falando dos colegas professores...) “procure descobrir o que é ele mesmo enquanto produto de sua formação [...] o que é ele mesmo enquanto elemento inserido em um conjunto de relações de outros elementos, procurando a compreensão de sua posição, de suas escolhas nesse conjunto de relações” (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.125). Tornar-se consciente de si mesmo seria a única possibilidade real de aprendizado e mudança. Não há como não recordar o “conhece-te a ti mesmo” pitagórico, traduzido pelos gregos a partir dos conhecimentos de anteriores culturas e civilizações; e que, se antes eram esotéricos, agora estão ao alcance de qualquer um. Parece-me evidente que esse trecho deva ser compreendido como uma afirmação de cunho profundamente espiritual. O que não tem nada a ver com qualquer tipo de afiliação religiosa. E, sim, com a profunda atitude ética que embasava e movia as ações e pensamentos do autor desse texto.

Não poderia deixar de citar, também, a frase final desse capítulo, até porque talvez seja uma das mais conhecidas (mas não sei até que ponto, bem compreendidas) desse texto:

O subjetivo será transformado em objetivo, num processo objetivo, num grau de desenvolvimento, quando a representação, ou seja, as imagens de objetos e fenômenos e imagens de relações entre eles, daquele projeto objetivo naquele grau de desenvolvimento, forem não fragmentárias e não incompletas, forem confirme à realidade, estiverem na esfera da evidência e na esfera da consciência ao mesmo tempo. Nesse momento o “desejo” verbalizado corresponde, faz

Por favor, leia de novo, pausadamente, palavra por palavra. Mesmo se você não entender – e não é fácil, tento entender há anos e com certeza ainda não o consegui plenamente – continue lendo. Pessoalmente, me lembra das aulas sobre Spinoza, ministradas por Marilena Chauí, que tive o privilégio de assistir pouco depois de ler esse texto pela primeira vez. Na geometria filosófica spinoziana (se bem entendi, peço desculpas à professora por minha limitada simplificação e tendência literária às analogias, metonímias e metáforas) a perfeita Liberdade ocorre quando ela se mostra coincidente com a perfeita Necessidade. Ou algo assim.

Mas seria impossível ao ser gentil e modesto que foi Rodrigo Lefèvre terminar um texto assim, de maneira tão triunfal. Talvez seja por isso que se segue, então, o quarto e último capítulo, denominado “notas esparsas”, que lhe parece ser necessário adicionar por conta das “condições concretas existentes”. Todas as notas (que ele numera de 1 a 11) são extremamente interessantes. Mas como aqui não há pretensão alguma em esgotar o assunto, exerço minha subjetividade e escolho comentar brevemente apenas alguns aspectos que mais me interessam. Eu diria até, que mais me entusiasmaram.

Já fiz exatamente uma seleção assemelhada no começo deste artigo, ao comentar as considerações de Rodrigo sobre a síndrome da decepção, e da teoria como objeto concreto. Mas gostaria de encerrar com um trecho que, de certa forma, valida e autoriza o esforço deste texto. Profeticamente, talvez. Ou são apenas saudades. Trata-se do ponto de número 8:

Procurar entender as ideias dos outros, tentar sintetizar e depois transmitir aos outros a fim de que eles possam participar das sínteses posteriores, tal deve ser uma atividade a mais a adotar num trabalho de equipe [...] com uma tal forma que os outros possam aderir firmemente às síntese desenvolvendo disposições reais para o cumprimento de tarefas de desenvolvimento daquelas sínteses, de verificação daquelas síntese e de retomadas daquelas sínteses, isto é, com novas sínteses, recomeçar o processo. (LEFÈVRE, 1977 In KOURY, 2019, p.136-7).

De volta ao futuro. Com a consciência de que tudo o que vem do passado, mas continua significativo, continua em aberto, permanece como desafio a cumprir, segue existindo, estando e atuando, neste presente.

Referências

KOURY, Ana Paula. **Arquitetura Moderna Brasileira. Uma Crise em Desenvolvimento. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981)**. São Paulo: Edusp Fapesp, 2019.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1999.

ZEIN, Ruth Verde. **Leituras Críticas**. São Paulo/Austin: Editora Romano Guerra / Nhamérica, 2018.

ZEIN, Ruth Verde. Rodrigo Brotero Lefèvre, o caminho da Utopia. In **O Lugar da Crítica**. Ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre e São Paulo: Centro Universitário Ritter dos Reis e ProEditores, 2001, p.187-190.

Migração : Reflexos de um Espelho

Migration : Reflections from a Looking Glass

William Watson*

*Arquiteto e escritor sediado em Nova Iorque. É co-fundador do escritório Castro Watson Architects e professor convidado da Pratt Institute and Parsons School of Design. Recebeu seu diploma como mestre na University of Texas em Austin e seu BA em Economia na Princeton University, wawatson99@gmail.com

usjt

arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 26/04/2020

Aceito: 24/07/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.493>



Palavras-chave:

Migrantes.
Utopia.
Heterotopia.

Keywords:

Migrants.
Utopia.
Heterotopia.

Resumo

A dissertação de mestrado de Rodrigo Lefèvre, Projeto de acampamento de obras: uma utopia, oferece um modelo de produção de moradias para migrantes na periferia de São Paulo com base em colaborações enriquecedoras entre migrantes que constroem suas moradias e a assessoria técnica. Esta parceria, uma evolução das teorias anteriores sobre a eliminação de relações hierárquicas entre arquitetos e operários, lembra os princípios fundamentais que sustentam as colaborações anteriores de Lefèvre com Sérgio Ferro e Flávio Império no Grupo Arquitetura Nova. Em sua proposta de acampamento, essas interações tornam-se um mecanismo para equilibrar a transmissão cultural da herança deslegitimadora dos migrantes na perspectiva de um equilíbrio e de uma diversidade demográfica. Embora sugerida como uma utopia, essa proposta também pode ser entendida como uma heterotopia - um paradigma alternativo, mas plausível, para a construção de moradias para migrantes. Como uma heterotopia, a proposta de Lefèvre, assim como de outros textos publicados pelos membros da Arquitetura Nova, é ao mesmo tempo uma crítica às condições vigentes e uma aspiração de solução. E, como crítica e expectativa, o projeto de Lefèvre ilustra as importantes contribuições feitas pelos migrantes no desenvolvimento da sociedade e nos convida a avaliar e redescobrir nossa empatia por eles.

Abstract

Rodrigo Lefèvre's Master's dissertation, Project for a Work Encampment: A Utopia, offers a production model for migrant housing along the periphery of São Paulo based upon mutually enriching collaborations between migrants constructing their dwellings and mentoring technicians. This partnership, an evolution of previous theories on eliminating hierarchical relationships between architects and laborers at building sites, recalls the foundational principles underpinning Lefèvre's earlier collaborations with Sérgio Ferro and Flávio Império under the collective Arquitetura Nova. In his proposed work encampment, these interactions become a mechanism to rebalance cultural transmission away from delegitimizing migrant heritage and towards an equitable and heterogeneous urban demography. Though suggested as a utopia, this framework also may be understood as a heterotopia—an alternate yet plausibly concurrent paradigm for the construction of migrant housing. As a heterotopia, Lefèvre's proposal, similar to other texts published by the members of Arquitetura Nova, is simultaneously a critique of prevailing conditions as well as an aspirational solution. And, as both criticism and expectation, Lefèvre's project illustrates the important contributions made by migrants in the development of society and invites us to evaluate and rediscover our empathy towards them.

Migração: Reflexos de um Espelho

Após uma carreira já significativa como professor e arquiteto, Rodrigo Lefèvre retornou à FAU-USP aos 38 anos para cursar uma pós-graduação em Estruturas Ambientais Urbanas. Durante este intervalo acadêmico, Lefèvre usou sua dissertação de mestrado como reflexão sobre as influências e teorias que sustentam seu trabalho. O texto resultante, intitulado *Project for a Work Encampment: A Utopia*¹, investiga a situação dos migrantes no Brasil e propõe enfrentar seu infortúnio com um sistema de casas autoconstruídas suportado por um acampamento de escolas de construção. É uma composição incomum de indivíduo [migrantes], tempo [transição] e localização [utopia] que sintetiza a simultaneidade em camadas que havia sido um diferencial do trabalho anterior de Lefèvre com Sérgio Ferro e Flavio Império sob o coletivo Arquitetura Nova.

A escolha dos migrantes como tema por Lefèvre não é de surpreender. Desde suas experiências iniciais de trabalho com Sérgio Ferro em dois edifícios residenciais de Brasília, Lefèvre ficava chocado com as condições de vida e de trabalho enfrentadas pelos migrantes que estavam construindo a nova capital do Brasil. Esses trabalhadores, desesperados por um emprego, estavam sujeitos à falta de moradia e a um risco excessivo enquanto trabalhavam arduamente nos grandes e complicados edifícios de concreto que delineavam a nova capital. Sem o fornecimento de acomodações adequadas pelo governo, esses migrantes rapidamente aderiram à tradição de moradias autoconstruída. “Para muitos membros das camadas mais baixas da população de Brasília, a ocupação era simplesmente a única possibilidade”, observa David Epstein, “pois eles não foram abençoados com influência política...e não tinham dinheiro para resolver seu problema no minúsculo mercado imobiliário privado” (Epstein, David, 1976, p. 112).

Vendo os migrantes como protagonistas da mudança social, Lefèvre e o grupo Arquitetura Nova separaram-se de maneira notável das metodologias de uma geração anterior de arquitetos brasileiros. Esse grupo mais antigo, influenciado por seu envolvimento com o PCB, havia proposto uma forma hierárquica e sequencial de desenvolvimento, na qual a classe média iniciaria uma mudança política que,

posteriormente, promoveria melhorias sociais para as classes mais baixas. O coletivo Arquitetura Nova, parte de uma geração mais jovem de comunistas mais radicais, esperava afastar-se desse 'etapismo' defendendo estratégias que enfrentassem simultaneamente as inadequações do sistema político e as desigualdades sofridas pelos trabalhadores. Essa rejeição da teorização linear em favor de métodos não hierárquicos e multidirecionais tornou-se um princípio fundamental das teorias, escritos e projetos do coletivo Arquitetura Nova.

Fazendo referência aos trabalhos das antropólogas Eunice Durham e Cláudia Menezes, além do folclorista Marcel Jules Thiéblot, Lefèvre defende os migrantes como agentes utópicos porque são motivados pela busca por algo melhor. Para apoiar essa hipótese, ele pega emprestado uma estrutura desenvolvida por Durham, que categoriza tais motivações em dois tipos – subjetivas e concretas. Motivações subjetivas são os desejos pessoais de ter melhores condições de vida que incentivam indivíduos a tomarem decisões locais específicas de deslocamento em busca de uma vida melhor. Referindo-se a Menezes, Lefèvre propõe que “mudança significa, para o migrante, uma busca por melhorias, no seu sentido mais amplo: melhores condições de trabalho, moradia, transporte, conforto, diversão, acesso a bens de consumo, educação, saúde. Tudo isso é o que necessariamente se encontra em outro lugar, não aquele em que está” (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 141). Em contraste, motivações concretas são as maiores forças socioeconômicas que regulam o deslocamento dentro de um processo sistemático de mudança e equilíbrio. Referindo-se a Durham, Lefèvre introduz que “a migração foi explicada (...) como resposta aos problemas criados pela estrutura da sociedade nacional e que são fundamentalmente econômicos...essa migração, que surge como uma solução para problemas que afetam a família...é um processo condicionado pelos tipos de organização social da sociedade rural”² (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 151). Por meio da migração, a estrutura familiar muitas vezes se vê fragmentada, de tal forma que, “a migração de uma pessoa não é um fato isolado, mas um aspecto de um processo que envolve a movimentação sucessiva de diferentes pessoas e

¹Projeto de Acampamento: Uma Utopia

²“A migração foi explicada...como resposta a problemas criados pela estrutura da sociedade nacional e que são fundamentalmente econômicos. ...a migração, que aparece como solução para problemas que afetam a família...é um processo condicionado pelo tipo de organização social da sociedade rural.”

pode se prolongar por um tempo considerável”³ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, pág. 151). Com efeito, as motivações subjetivas são guiadas e impulsionadas pelas motivações concretas.

Ao fazer uma distinção entre essas motivações subjetivas e concretas, Lefèvre aborda a simultaneidade da agência dos migrantes, bem como as forças que impulsionam a mudança e o progresso. Desse modo, as relações subjetivas e as relações concretas tornam-se simbióticas. Pedro Arantes explica que “o migrante é o sujeito em transição, que contém as contradições e as possibilidades de superação histórica brasileira e, ao mesmo tempo, é o avesso do nosso ‘milagre’ de país moderno”.⁴ (Arantes, Pedro Fiori, 2002, p. 134). O migrante é tanto o veículo do desenvolvimento quanto sua consequência.

Para reconhecer a relação entre os migrantes e seu contexto, Lefèvre insere um segundo protagonista em seu modelo de produção – o técnico de nível superior. A polaridade entre os migrantes e esses técnicos visa fomentar a troca de informações. Exteriormente, os técnicos cumprem o papel tradicional de conselheiros dos migrantes sobre práticas de construção adequadas. Os técnicos são necessários porque, “a casa autoconstruída pela sua condição de produzida sem um conhecimento técnico apropriado, pode ser um objeto que atenda mal às necessidades físicas mínimas para a conservação e reprodução da força de trabalho”⁵ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 32). No entanto, a virtude da proposta de Lefèvre reside na reciprocidade que ele imagina para seus protagonistas; o migrante deve ter um impacto igualmente importante sobre o técnico. Com base nas pedagogias de Paulo Freire, Lefèvre explica que, “aquela participação de técnicos de grau superior no modelo de uma produção tem algumas finalidades: a primeira é colocar em discussão dentro do modelo os elementos da cultura burguesa em confronto com os

elementos da cultura do povo trazidos pelos migrantes”⁶ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 65). “A re-formação dos técnicos de grau superior em busca de um conhecimento, de uma ciência, de uma tecnologia mais correta da construção da nova sociedade”⁷ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 65).

Localizando a transferência de ideias em um canteiro de obras revisita as teorias desenvolvidas anteriormente pelo coletivo Arquitetura Nova sobre o arquiteto e o operário. Contrariando a concepção do arquiteto como figura controladora, uma metodologia de trabalho privilegiada por arquitetos modernistas, o coletivo Arquitetura Nova imaginou um processo de projeto e construção no qual a inspiração e a responsabilidade se mesclassem a todos os participantes do local. Com efeito, as responsabilidades do arquiteto deveriam ser desmistificadas e ter permissão de migrar para os operários. Essa mudança transformaria um local de trabalho 'hierárquico' em um local 'colaborativo'. Em vez de imaginar a construção como sequencial – projeto seguido de execução – a inspiração seria gerada de ambos os lados do projeto. As sugestões do arquiteto e do operário para o projeto de construção aconteceria simultânea e simbioticamente.

Do ponto de vista arquitetônico, um resultado notável dessa migração de ideias foi a exposição disciplinada e deliberada do trabalho pelos 'ofícios'. Encanamentos, dutos de ventilação e fiação elétrica foram expostos para promover a valorização da infraestrutura do projeto e seus instaladores. Por exemplo, encanamentos foram abertamente exibidos em muitos dos projetos residenciais experimentais de Lefèvre – incluindo aqueles que animam a fachada da Casa Dino Zammataro (Figura 1) e o interior da Casa Perry Campos (Figura 2). Essa técnica não apenas levou a uma maior eficiência no canteiro de obras, mas também a uma migração arquitetônica: sistemas originalmente ocultos por hierarquias de construção obsoletas são capazes de retornar a um local de observação e apreciação. O projeto arquitetônico e os sistemas de engenharia necessários são vistos e compreendidos simultaneamente.

³...a migração de uma pessoa não é um fato isolado, mas um aspecto de um processo que envolve a movimentação sucessiva de pessoas diferentes e pode-se estender por tempo considerável.”

⁴“O migrante é o sujeito em transição, que contém as contradições e as possibilidades de superação histórica brasileira e, ao mesmo tempo, é o avesso do nosso ‘milagre’ de país moderno.”

⁵...a casa autoconstruída pela sua condição de produzida sem um conhecimento técnico apropriado, pode ser um objeto que atenda mal às necessidades físicas mínimas para a conservação e reprodução da força de trabalho.”

⁶...aquela participação de técnicos de grau superior no modelo de uma produção tem algumas finalidades: a primeira é colocar em discussão dentro do modelo os elementos da cultura burguesa em confronto com os elementos da cultura do povo trazidos pelos migrantes...”

⁷...a re-formação dos técnicos de grau superior em busca de um conhecimento, de uma ciência, de uma tecnologia mais correta da construção da nova sociedade...”

Em sua dissertação, Lefèvre apresenta seu modelo de produção com base em um digrama de blocos (Figura 3). O lado esquerdo do diagrama apresenta seus protagonistas – o migrante e o técnico de nível superior. Os migrantes chegam à Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) vindos de outras regiões do Brasil e os técnicos podem entrar no modelo de produção de fontes locais e não locais. Esses participantes, por meio de uma troca de cultura, educação e trabalho, irão colaborar na periferia da cidade para produzir um acampamento de infraestrutura comum e casas autoconstruídas. Essa colaboração é mostrada na parte superior do diagrama de blocos, onde imagina-se a produção como um processo de discussão, projeto e construção. Isso proporciona alojamento aos migrantes e novas experiências e influências ao técnico de nível superior. Após as transformações dos participantes, estes, juntamente com sua cultura e infraestrutura recém-desenvolvidas, ficam disponíveis para ingressar na força de trabalho da produção em geral. O resultado da integração dos protagonistas na infraestrutura metropolitana é imaginado no lado direito do esquema.

O diagrama de Lefèvre é uma reminiscência dos encanamentos expostos que distinguem seus projetos residenciais – o fluxo do processo imaginado como eletrodutos que circulam por meio de um sistema controlado por válvulas que representam causas e influências. Ele explica que, “nessas setas existirão elementos que são representações do prender ou do soltar o fluxo entre situações ou elementos para que ele aconteça em maior ou menor quantidade e em mais ou menos tempo”⁸ (Lefèvre, 1981, p. 58). Algumas dessas válvulas têm títulos elementares como 'capacidade de emprego', enquanto outras oferecem descrições mais enfáticas, como 'elementos da vida política do trabalhador' ou 'cultura urbana: sistematização, expressão, disseminação'. A igual atenção dada aos 'blocos' e às 'válvulas' agrega importância tanto aos elementos servidos como aos servidores no modelo de produção e corresponde à proposta de igualdade dos migrantes e técnicos.

As analogias com a construção civil são ainda mais evidentes nos métodos de avaliação que Lefèvre aplica ao seu modelo de produção, tomando emprestado os

termos 'corte transversal' e 'corte longitudinal' dos desenhos arquitetônicos. Lefèvre define o corte transversal como, “o conjunto de relações existentes em um momento dado do desenvolvimento do trabalho, relações entre coisas e fenômenos”⁹ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 70). Em contrapartida, ele define o corte longitudinal como “Todo esse conjunto de relações e elementos em transformação no tempo, por causas naturais e / ou pela intervenção humana”¹⁰ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 72). Usando esses dois métodos seccionais, Lefèvre sugere que seu modelo de produção deve ser imaginado de várias maneiras, em várias escalas e em vários momentos do tempo. Tal ponto de vista torna o significado multifacetado e simultâneo de cada componente mais discernível. Lefèvre explica, “cada elemento pode ser visto por três aspectos: como produto de um processo...como meio de produção...e como elemento que desencadeia um outro” (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 73). Cada elemento não tem apenas uma função específica a desempenhar, em um momento específico, mas também um impacto gerador no modelo de produção ao longo do tempo. Esta forma de avaliação destaca o papel essencial dos migrantes na evolução operacional do sistema.

A inclinação de Lefèvre a relações não hierárquicas e multifacetadas, seja em métodos estratificados de explicação ou de análise, é uma cognição profundamente enraizada em seu trabalho anterior com o coletivo Arquitetura Nova. É fundamental para seu método de trabalho e manifesta-se em todos os níveis, inclusive no formato de sua escrita. Ao longo da dissertação, Lefèvre apresenta suas fontes de pesquisa por meio de uma costura incomum de citações, alternando entre autores e, com frequência, apresentando suas descobertas fora da sequência do material de referência. Sobre essa colcha de retalhos de citações, Lefèvre oferece uma narrativa extra ao enfatizar frases importantes dentro das citações de maneira seletiva (Figura 4). Ele descreve esta técnica como “um mosaico, uma colagem formada de trechos...com frases ou palavras sublinhadas por mim, na medida que eles se complementam, se confirmam, e às vezes, se negam”¹¹ (Lefèvre, Rodrigo,

⁹...o conjunto de relações existentes em um momento dado do desenvolvimento do trabalho, relações entre coisas e fenômenos...”

¹⁰...todo esse conjunto de relações e elementos em transformação no tempo, por causas naturais e/ou pela intervenção humana.”

¹¹...um mosaico, uma colagem formada de trechos...com frases ou palavras sublinhadas por mim, na medida que eles se complementam, se confirmam, e às vezes, se negam.”

⁸“Nessas setas existirão elementos que são representações do prender ou do soltar o fluxo entre situações ou elementos para que ele aconteça em maior ou menor quantidade e em mais ou menos tempo.”

1981, p. 124). Essa técnica, presciente de hipertextos, estabelece uma relação tridimensional entre as citações e os argumentos de Lefèvre que imbuí sua escrita com empatia e a complexidade que se manifestam na obra anterior do coletivo Arquitetura Nova. Ele também demonstra a forma como a metodologia e o processo são vitais para o desenvolvimento e evolução de ideias inovadoras.

O modelo de produção de Lefèvre é uma aceitação dos assentamentos de migrantes na periferia de São Paulo e também uma proposta de os melhorar. Ao defender essas formas de assentamento, Lefèvre dá continuidade a um argumento prolongado sobre a virtude da autoconstrução de moradia. Sua proposta contrasta com teorias "dualistas" que acreditam que os trabalhadores migrantes são muito arcaicos e, portanto, em oposição à industrialização do Brasil, bem como com os teóricos marxistas que argumentam que as casas autoconstruídas irão reduzir o salário prevalecente para a classe trabalhadora. O capital excedente que os migrantes ganharam por construir as próprias casas reduzirá suas necessidades financeiras, o que permitirá, subseqüentemente, reduzir os salários vigentes. Efetivamente, todas as economias obtidas pelos migrantes serão transferidas para seus empregadores. Lefèvre reconhece e ameniza essas críticas ao localizar seu modelo de produção em uma 'época de transição', no qual o 'Estado' passa a controlar os 'meios de produção'. Lefèvre explica que, "só lá, na época de transição, onde algumas relações econômicas e políticas estiverem alteradas é que posso aceitar participar de um processo de autoconstrução em larga escala"¹² (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 31). Nesse novo sistema econômico, no qual as forças impulsionadas pelo mercado são substituídas por uma estrutura mais socialista, a desvalorização do trabalho causada pelas casas autoconstruídas seria evitada. A decisão de Lefèvre de localizar seu modelo de produção durante uma 'época de transição' também pode ter a intenção de sugerir uma qualidade utópica em uma proposta que, de outra forma, é notável por sua viabilidade. Miguel Buzzar explica que, "todas as referências...estão ao alcance de uma efetivação imediata. ...a autoconstrução autogerida não era uma utopia. ...e o modelo 'dito' utópico, apesar

de reportar a outro momento, mantém uma relação operativa com o presente"¹³ (Buzzar, Miguel Antonio, 2019, p. 255).

Outra possibilidade é que o modelo de produção de Lefèvre seja menos uma utopia tradicional, orientada a um destino aspiracional e potencialmente inatingível, e mais a provocação de uma realidade oposta, mas concorrente. Ou seja, Lefèvre não apresenta um substituto para o modelo atual, mas uma alternativa síncrona na esperança de estabelecer um diálogo. Nesse sentido, o acampamento de Lefèvre é mais equivalente a uma heterotopia introduzida por Michel Foucault. Esses tipos de 'outros' espaços podem ser classificados, segundo Foucault, em duas categorias principais – locais de crise e locais de desvio, nos quais ambos os grupos passam por algum tipo de separação da sociedade. A dissertação de Lefèvre oferece evidências substanciais sobre o deslocamento de migrantes e analisa de que forma as alterações nas estruturas sociais causadas por seus deslocamentos constituem uma crise para os migrantes e suas famílias. Além disso, a provável remoção dos migrantes para a periferia da cidade é um mecanismo tanto de desvio quanto de crise. Arantes explica que, "ao definir o migrante como sujeito, o Estado como provedor e a periferia como local planejamento, Rodrigo está percebendo que o processo vertiginoso de urbanização precisa ser enfrentado rapidamente, antes que a escola do problema comece a invalidar qualquer solução", (Arantes, Pedro Fiori, 2002, p. 134).

Foucault postula que as heterotopias oferecem funções precisas e determinadas, que são sintomáticas da sociedade em que existem. Em resposta à crítica de que os assentamentos de migrantes nos limites da cidade representam uma falha de assimilação à sociedade urbana moderna, Epstein explica que este ponto de vista é "amplamente incorreto e enganoso...os ocupantes sem-teto são economicamente privados, mas, longe de serem marginais, [são] centrais na construção da nova capital. ...As ocupações não são um resquício da vida rural brasileira, mas sim um...modo fundamental de expansão urbana" (Epstein, David, 1973, p. 15). A proposta de Lefèvre de tratar positivamente e facilitar esses acampamentos, em vez de apagá-los ou amenizá-los, é um reconhecimento de sua função heterotópica.

¹² "...só lá, na época de transição, onde algumas relações econômicas e políticas estiverem alteradas é que posso aceitar participar de um processo de autoconstrução em larga escala."

¹³ "Todas as referências...estão ao alcance de uma efetivação imediata. ...a autoconstrução autogerida não era uma utopia. ...e o modelo 'dito' utópico, apesar de reportar a outro momento, mantém uma relação operativa com o presente..."

Outro princípio das heterotopias é que elas sobrepõem espaços diferentes, às vezes incompatíveis, em um só local. Essa sobreposição é fundamental para o modelo de produção de Lefèvre, no qual a dessemelhança das ideias de criação de espaço e construção trazidas por migrantes e técnicos cria um diálogo que motiva suas respectivas transformações. Os próprios migrantes também são locais de sobreposição, pois mesclam suas tradições rurais com a cultura urbana de seu lar recém-adotado. Lefèvre cita Menezes quando escreve que os migrantes “demonstram que estão buscando identificar-se com o modelo que formularem do homem urbano, sendo a motivação básica para isto o fato de estarem morando na cidade. Esta identificação implica necessariamente na negação da realidade anterior”.¹⁴ (Lefèvre, Rodrigo, 1981, p. 149).

Foucault também sugere que as heterotopias estão “ligadas a fatias no tempo...em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (Foucault, Michel e Miskowiec, Jay, 1986, p. 26). Essas rupturas heterocrônicas podem ser definidas como transitórias (como festivais e aldeamentos turísticos) ou acumulatórias (como museus e bibliotecas). Acampamentos de migrantes ao longo dos limites da cidade oferecem uma qualidade transitória, que é resultado direto da necessidade de conveniência e flexibilidade nas acomodações dos migrantes. Epstein explica que, “o imigrante brasileiro, chegando com pouco capital, pode construir uma barraca muito pequena e primitiva em poucas horas ou dias, e imediatamente partir para o seu trabalho principal, ganhando dinheiro de uma forma ou de outra” (Epstein, David, 1976, p. 111). Também é importante observar que Lefèvre sugere abertamente uma ruptura com a época tradicional ao localizar seu modelo de produção em uma ‘época de transição’.

As relações heterocrônicas são fundamentais para o entendimento das teorias do coletivo Arquitetura Nova. Ao contrário das teses dualistas, em que os aspectos primitivos do Brasil são considerados em oposição direta à sua modernização, Arquitetura Nova defendia que o desenvolvimento industrial do país deve ser aceito simultaneamente com as características primitivas e históricas que o sustentam. As teses dualistas defendiam a “a industrialização contra o atraso “feudal”, explica Ana Koury, “para as quais a herança rural correspondia a um modo de produção

feudal que seria superado pela modernização industrial burguesa”¹⁵ (Koury, Ana Paula, 2019, p. 24) Em contrapartida, Arquitetura Nova preconizava pedagogias que previam “uma aproximação com os problemas urbanos do subdesenvolvimento, propondo um engajamento com a realidade histórica na qual atuavam os arquitetos”¹⁶ (Koury, Ana Paula, 2019, p. 26). Ao defender tanto os aspectos transitórios da sociedade, focando nas populações migrantes, quanto os acumulatórios da sociedade, no favorecimento da história e das técnicas tradicionais de construção, Arquitetura Nova e Lefèvre imaginaram o progresso mais como um modelo heterocrônico do que binário.

A característica mais potente das heterotopias é que elas “têm uma função em relação a todo o espaço que resta” (Foucault, Michel e Miskowiec, Jay, 1986, p. 27). Ou seja, por serem reais e ilusórias, eles se tornam um espelho – dois espaços unidos pela visão durante uma reflexão instantânea. Foucault escreve: “o espelho é como uma heterotopia nesse sentido: ele torna este lugar que ocupo no momento em que me olho no vidro ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço à sua volta, e absolutamente irreal” (Foucault, Michel e Miskowiec, Jay, 1986, p. 24). A proposta de Lefèvre pode ser vista tanto como solução quanto como crítica. A heterotopia é inversionária, de modo que a relação entre os 'outros espaços' e os 'espaços que permanecem' abre espaço para a migração de ideias.

É apropriado que os próprios integrantes do coletivo Arquitetura Nova acabem se tornando migrantes – Sérgio Ferro emigrou para a França, após as dificuldades políticas geradas pelo governo militar após o golpe de 1964, e Rodrigo Lefèvre partiu para Guiné-Bissau logo após terminar sua dissertação. Enquanto estava na África Ocidental, trabalhando em um sistema de saúde que projetara quando trabalhava para a Hidroservice, Lefèvre morreu em um acidente automobilístico aos 46 anos. Décadas depois, conforme a valorização de Rodrigo Lefèvre e do coletivo Arquitetura Nova se desenvolve fora do Brasil, uma nova migração está ocorrendo. Suas teorias reconhecem o papel fundamental dos migrantes na construção da sociedade e dão exemplos essenciais de empatia em todas as suas for-

¹⁴“...demonstram que estão buscando identificar-se com o modelo que formularem do homem urbano, sendo a motivação básica para isto o fato de estarem morando na cidade. Esta identificação implica necessariamente na negação da realidade anterior...”

¹⁵“...a industrialização contra o atraso “feudal”...para as quais a herança rural correspondia a um modo de produção feudal que seria superado pela modernização industrial burguesa.”

¹⁶“uma aproximação com os problemas urbanos do subdesenvolvimento, propondo um engajamento com a realidade histórica na qual atuavam os arquitetos.”

mas. Além disso, a utopia proposta por Lefèvre é um espelho que reflete nossa subjetividade de volta para nós mesmos, permitindo-nos redescobrir nossa humanidade. Uma discussão sobre a utopia e a contribuição significativa que os migrantes podem dar em sua criação nos oferece o potencial para uma nova era de transição.

Referências

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

BUZZAR, Miguel Antonio. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Edição Sesc São Paulo, 2019.

EPSTEIN, David G.. **Brasília: Plan and Reality**. A Study of Planned and Spontaneous Urban Development. Los Angeles: University of California Press, 1973.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. Jay Miskowiec (trans.). **Diacritics**, Baltimore, ano 16, n. 1, p. 22-27, Spring 1986.

KOURY, Ana Paula. **Arquitetura Moderna Brasileira. Uma crise em desenvolvimento**. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981). Ana Paula Koury (org.) — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP. 2019.

LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. **Projeto de um Acampamento de Obra: Uma Utopia**. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

Notas sobre o realismo de Sérgio Ferro e Flávio Império

Approaching the realism of Sérgio Ferro and Flávio Império

Felipe Araujo Contier*, Livia Loureiro Garcia**

*Arquiteto urbanista pela FAU-USP (2009), Doutor pelo IAU-USP (2015) e professor de Teoria da História da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Organizou o livro "A história da arquitetura vista do canteiro" (GFAU, 2010), felipe.contier@mackenzie.br

**Cenógrafa, pesquisadora de cenografia brasileira, arquiteta e urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2006), mestra em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2012). Leciona cenografia em cursos livres que visam desvelar os processos de criação do desenho e do espaço, livialou@hotmail.com

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 06/01/2020

Aceito: 07/04/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.492>



Palavras-chave:

Cenografia,
Arquitetura brutalista,
Artes plásticas.

Keywords:

Scenography,
Brutalist architecture,
Visual arts.

Resumo

Este texto pretende realizar uma aproximação ao realismo na produção de Sérgio Ferro e Flávio Império. O tema foi abordado através de uma análise geral do conceito, entrelaçando as reflexões dos arquitetos pintores nos anos de 1960, algumas cenografias de Flávio Império para o Teatro de Arena, e o debate crítico sobre arquitetura. Apesar das diferenças entre cada um dos campos, é possível notar uma convergência em torno da cultura artística realista que os autores criticaram em reconhecimento à realidade social brasileira.

Abstract

This text seeks to approach Brazilian realism in the 60's by looking at the thought and work of Sérgio Ferro and Flávio Império. After a general analysis of realism in visual arts, we examine how the intellectual orientation of Flávio Império's set design practice at Arena Theatre company and the critical debate on architecture led by Sérgio Ferro intertwine. It is possible to notice a convergence in their practice, although set in different fields, when we look at their critique of a realism that was not able to acknowledge Brazilian social reality.

Artes plásticas

Poucos conceitos em história da arte foram tão usados, disputados e transformados por artistas, críticos e historiadores como o realismo. Ainda mais se consideradas as variantes regionais, cronológicas e artísticas: realismo poético, épico, fantástico, socialista, psicológico, *neo*, novo e *nouveau*.

É tomando o realismo como uma tradição artística constituída por movimentos plurais e contraditórios, engajados em compromissos políticos de suas épocas, que devemos compreender a recepção brasileira ao novo realismo da segunda metade da década de 1950 e seu impacto no grupo Arquitetura Nova.

Flávio Império e Sérgio Ferro formaram-se nesses anos em franco contato com a cultura artística paulistano, que era bastante atualizada. Em 1956, Flávio ingressou na FAU-USP e no curso de desenho da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Neste mesmo ano iniciou os trabalhos com teatro na Comunidade Cristo Operário e nos anos seguintes se aproximou do Teatro de Arena. Sérgio foi incentivado a pintar por Pietro Maria Bardi quando ainda era estudante secundarista e logo que se formou arquiteto tornou-se professor assistente de Flávio Motta na USP e assistente de Ciccilo Matarazzo na organização das Bienais de São Paulo.

Os arquitetos pintavam em sintonia com a produção artística internacional, experimentando ecleticamente o informalismo, o tachismo ou a pop art daquele momento, representados nas Bienais de São Paulo, porém insistindo em conteúdos políticos que faltavam às obras estrangeiras.

Em 1965, Ferro e Império participaram da exposição coletiva *Propostas 65*, que tinha como objetivo debater “aspectos do realismo atual no Brasil”¹, em iniciativa análoga à *Opinião 65*, realizada no MAM do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, Ferro publicou textos sobre artes plásticas, como “Pintura Nova” (1965), “Alberto Burri” (1966a), “A nova pintura e os símbolos” (1966b), “Ambiguidade da pop art: o buffalo II de Rauschenberg” (1967a), “Os limites da denúncia” (1967b) e “Enquan-

to os homens corajosos morrem” (1968)²; Império escreveu “A pintura nova tem a cara do cotidiano” (c.1965), além de diversos textos publicados em programas de espetáculos para os quais realizou a cenografia e o figurino.

Se o repertório formal dessa nova geração era eclético e internacional, do ponto de vista do conteúdo a produção artística brasileira do início da década de 1960 priorizou temas nacionais e sociais extraídos da história e da literatura moderna brasileiras, como é notável na música e no cinema – as expressões mais populares dessa cultura artística: *Vidas secas*, *Morte e vida Severina*, *Macunaíma*, *Candido e Lampião*, *Hans Staden* e os *tupinambás*, *Ganga Zumba*, *Zumbi e Tiradentes*, *Afrosambas* e *favelas*. Esses temas históricos foram usados como matéria prima maleável e ressonante da conjuntura política e econômica do país. E, na medida em que essa produção artística se popularizava, as referências cruzadas permitiam amplificar e ressignificar uma obra pela outra, criar deslocamentos semânticos e subtextos que o público atento não deixava passar despercebido. Esse contexto artístico elevou o padrão crítico da cultura artística brasileira, que se aproximou da política, valorizou a vida cotidiana, o empirismo, o conhecimento vernáculo e a documentação da realidade.

Teatro

Em um caderno de anotações³, Flávio Império deixou os seguintes comentários sobre “a quarta parede” do teatro de palco italiano:

O teatro comportado entre quatro paredes, procura a empatia pela extrema semelhança, pelo simulacro da ficção dramática, pela identificação com as situações vividas pelos personagens na tessitura do drama. Esse anseio de reconstruir no espaço cênico o espaço ficcional do drama escrito encontrou na caixa mágica do chamado “teatro italiano” seus elementos de linguagem mais adequados e lá se instalou durante mais de quatro séculos com tanto conforto para as exigências do espetáculo como para as exigências da plateia que acabou por fundir a própria noção de teatro com esse tipo de edificação “a italiana” confundindo o fenômeno teatral com essa forma específica de manifestação. Reconhe-

¹Expressão usada no subtítulo do catálogo da exposição *Propostas 65*. Segundo depoimento de Sérgio Ferro aos autores, a exposição foi organizada no escritório dos arquitetos, com a participação de Waldemar Cordeiro, Lina Bardi e Mário Schenberg, e realizada na FAAP, onde Ferro e Império haviam sido contratados como professores do curso de artes plásticas.

²Como trabalho final de um curso de semiologia com Umberto Eco, realizado no Mackenzie em 1966, Ferro teria elaborado uma comparação entre o realismo de Honoré Daumier e o naturalismo de Gustave Courbet, inteiramente apoiado na teoria do romance de György Lukács. (FERRO, 2011, p.114).

³Os cadernos de Flávio Império foram digitalizados e transcritos e encontram-se no acervo do artista no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros - USP).

cida oficialmente como “manifestação cultural mais refinada.” (IMPÉRIO, Cader-
no 5.5).

Segundo o autor, o teatro de palco italiano conserva as formas e signos de uma cultura “mumificada”, protegida oficialmente, que perdeu a vitalidade, transformando-se numa alegoria do poder. O teatro da “caixa preta” alcança o mais elevado grau de simulação da “realidade” de uma cena, iludindo e confortando o público.

Em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948 pelo industrial Franco Zampari, exerceu enorme influência na formação cultural da burguesia. O TBC trouxe uma nova perspectiva para o teatro brasileiro, com ampla infraestrutura para a realização de cenários, figurinos e todas as instalações necessárias para manter dois elencos e duas montagens simultâneas. Funcionando aos moldes de uma indústria, dirigiu-se para adular um público sedento por reconhecer no espaço da representação padrões sociais de uma vida sofisticada. Um teatro cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente seu imaginário burguês (MAGALDI; VARGAS, 2001).

Apesar da familiaridade de Flávio Império com os códigos da tradição teatral de palco italiano, sua maior contribuição se deu junto a uma série de reações dissonantes; entre elas, de um grupo de artistas preocupado com a busca por um teatro que refletisse sobre a sociedade brasileira contemporânea. Neste contexto, nos anos de 1960, destacam-se o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, com os quais Flávio Império trabalhou como cenógrafo e figurinista em diferentes oportunidades.

A Companhia de Teatro de Arena de São Paulo nasceu de um grupo de alunos formados na Escola de Arte Dramática (EAD), em 1953, dirigidos por José Renato. Naquele momento, era latente o desejo por um modelo diferente ao TBC, que representava uma linguagem internacional (IMPÉRIO, 1985). Desejava-se um teatro popular que fosse em direção ao público, onde ele estivesse, e capaz de produzir de forma mais econômica. De todo modo, as inovações formais e espaciais do Teatro de Arena inicialmente não partiram de questões políticas e ideológicas, visíveis nas encenações posteriores, ligadas à uma crítica sobre a sociedade brasileira, a sociedade de classes ou de abordagens marxistas (MOSTAÇO, 2016, p. 29).

Se por um lado, a inauguração da sede do Teatro de Arena na Rua Teodoro Baima, em 1954, implicou num recuo em relação a primeira atitude realista da Com-

panhia em busca de um público mais amplo e representativo, por outro, permitiu que o espaço fosse utilizado para a realização de diversas atividades artísticas, assim como para o desenvolvimento de um pensamento cênico naquele espaço. A junção de componentes, alguns ainda amadores, do Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao corpo fixo do Teatro de Arena, em 1956, provocou uma mudança na tônica geral do grupo ao trazer “uma reflexão crítica sobre o significado e sobre a realidade política que estava se vivendo” e sobre “a necessidade de transformação da realidade, em busca de uma esquerda, de uma participação, de uma militância” (PEIXOTO, 2004). A chegada de Augusto Boal, no mesmo ano, colaborou na busca por um teatro brasileiro, político e popular. Já na encenação de Ratos e Homens (1956), de John Steinbeck, Boal empregou o conceito de realismo seletivo:

os detalhes essenciais dão a ideia do todo. A encenação, toda ela, caracteriza-se por um despojamento absoluto, intencional e necessário. [...] Em teatro de arena, mais talvez do que nos de prosa, o que tem mais importância são as relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isso implica em despojamento, em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza. (BOAL, 1956)

Nota-se uma aproximação conceitual entre Boal e Bertold Brecht, mesmo que isso ainda não se efetive formalmente na produção da imagem cênica. Fernando Peixoto esclarece a abordagem cenográfica defendida por Brecht:

um realismo seletivo: a reprodução de um local que ofereça elementos para o entendimento das relações entre os homens, destacando os que existem na realidade, mas que não são imediatamente visíveis após um simples olhar. Cabe ao cenógrafo realizar esta revelação da verdade. Deve sugerir. Com a condição de que estas sugestões apresentem um interesse histórico ou social superior ao oferecido pelo ambiente real. (PEIXOTO, 1974, p. 336)

As escolhas estéticas do grupo evidenciam a opção por um certo “realismo”, ora considerado socialista, ora crítico, ora fotográfico. Esta variedade de leituras revela um caleidoscópio de concepções ideológicas, políticas e partidárias dos componentes do grupo (MOSTAÇO, 2016). Se o formato do Arena obrigou a criação de uma outra linguagem, na qual era impossível fugir do realismo (MIGLIACCIO, 2004), também possibilitou a presença de estudantes, amadores, de gente que dificilmente teria a chance de estar no palco criando artisticamente. Neste movi-

mento há a semente de uma outra pedagogia, que tem a função de didatizar o processo e desmistificar a técnica artística.

Nesse período, Flávio Império, ainda estudante da FAU, teve sua primeira experiência de teatro na Comunidade Cristo Operário, trabalhando com os operários da fábrica-cooperativa de móveis Unilabor. O grupo de teatro construiu um tablado no qual faziam apresentações em lugares não convencionais como ginásios e sedes de clubes, numa configuração espacial próxima à formulação original do Teatro de Arena. Porém, o mais importante desta experiência para os trabalhos posteriores de Império no Arena, foi o convívio direto com a população que seria representada no Arena:

Esse período foi um dos mais ricos da minha vida por permitir uma convivência bastante íntima e afetiva com setores da população que só vim a encontrar depois, nas filas de ônibus, nos bares, mas sem nenhuma possibilidade de convívio mais profundo no plano humano. Restrito à convivência de minha classe social, passei a integrar a equipe do Teatro de Arena, desde os tempos de *Eles Não Usam Black-Tie*. Contestei durante o tempo todo o realismo meio fotográfico, que era a base do trabalho dos laboratórios de dramaturgia e interpretação. (IMPÉRIO, 1975, p. 40).

Eles não Usam Black-Tie (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, direção de José Renato, foi concebida em meio a uma crise do Teatro de Arena e alterou em definitivo os seus rumos. O texto com linhas realistas, quase naturalistas, traz à cena pela primeira vez o proletário como protagonista, com problemas e sentimentos próprios. Antes de Flávio Império, o cenário e o figurino eram uma junção de elementos realizada intuitivamente pelos componentes do grupo. Após sua chegada, a imagem cênica ganhou força poética e passou a ser elemento significativo, conferindo aos espetáculos mais uma camada de leitura.

Inicialmente para a construção dos elementos visuais da cena Flávio Império usava uma estrutura de pesquisa semelhante àquela dos Seminários de Dramaturgia e Interpretação (iniciado em 1958), que buscavam compreender o comportamento do brasileiro. Seguindo uma pesquisa quase “antropológica”:

A mesma pesquisa que se fazia em literatura, através dos Seminários de dramaturgia ou em Laboratórios de interpretação, eu procurava fazer com a imagem em cenografia, procurando estudar o comportamento do brasileiro, através de elementos visuais, vendo candomblé, carnaval, todas as manifestações popula-

res e documentando o que via, da forma que me era possível. Observava o modo pelo qual se tornava muito nítido a característica do estudante da época, ou do comerciante ou do industrial, ou do bancário. Observava como políticos se vestiam, como o povo se vestia no cotidiano. Desenvolvia um trabalho antropológico, trazendo para o teatro a imagem que tínhamos de nossa própria sociedade. Talvez tenha sido a primeira vez que se fez isso, de forma sistematizada. (IMPÉRIO, 1985).



Figura 1: *Gente como a gente*, de Roberto Freire. Direção: Augusto Boal. Na fotografia: Flávio Migliaccio (Wilson) e Riva Nimitz (Jandira), 1959. Arquivo Sociedade Cultural Flávio Império. Disponível em Cd-Rom *Arena Conta Arena 50 Anos*.

Em 1959, Império trabalhou na composição gráfica de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e nos dispositivos cênicos de *Gente como a Gente*, de Roberto Freire. *Gente como a Gente* (Figura 1) apresenta, segundo Boal (1959), “uma visão católica de um problema social”, novamente trouxe ao palco o protagonismo de trabalhadores comuns como ferroviários e telefonistas. Apesar das controvérsias internas do processo de construção da peça (FREIRE, 2004) e de sua curta trajetória, observa-se a construção de uma imagem a partir da racional-

zação da arena. Flávio Império criou cinco cenários modulados: “Tudo era quadrado, reto, até os pregos da linha de ferro, ou eram cubos ou eram paralelepípedos” (BOAL, 2004). Ziembinski, com o desenho de luz, contribui para a criação de uma sucessão de quadros, que focavam apenas os personagens em ação. Com poucos recursos esses dispositivos cênicos orientavam os conteúdos formais de maneira direta e sintética, entrelaçando-se ao realismo da encenação.

Em 1961, *Pintado de Alegre* (Figura 2), de Flávio Migliaccio, seguiu uma linha de criação empírica, direcionada pelo texto, na qual os elementos cênicos eram utilizados a partir da necessidade interna dos personagens, valendo-se de elementos usados e desgastados, distanciando-se do limpo e do novo: “uma muleta adaptada à cama sem pé, a flor cobre o remendo” (IMPÉRIO, 1961). A composição de Flávio Império trilhava o mesmo caminho de Boal na direção da peça. Um “realismo impressionista”, como classificou o cenógrafo, que fragmentou as cores e valorizou os detalhes em primeiro plano (IMPÉRIO, 1961) em busca de uma atmosfera que trazia à cena manifestações da vida urbana popular, não pelo que ela tivesse de “folclore”, mas pela sua “realidade expressiva”.



Figura 2: *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio. Direção: Augusto Boal. Ensaio com Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Angelo Del Matto e Altamiro Martins, 1961. Fotografia de Benedito Lima de Toledo. Acervo Particular. Disponível em <http://flavioimperio.com.br/galeria/509981/509999>

Mesmo que, no Teatro de Arena, houvesse naquele momento um trabalho muito concentrado na produção de dramaturgias nacionais, o grupo não deixou de encenar textos internacionais. *Os Fuzis da Mãe Carrar* (1962), dirigida por José Renato, é uma peça dramática de Bertold Brecht, sobre os impactos do bombardeio de Guernica. A peça acontece em um tempo e espaço determinados e específicos: o tempo de assar um pão com a última farinha que resta a Sra. Carrar. O espaço, a casa de pescadores pobres, nela vivem a Sra. Carrar e seus dois filhos. No texto, questiona-se a noção de neutralidade, a mensagem é clara e didática: em uma situação de opressão, manter a neutralidade é caminhar ao lado do opressor. A cenografia de Flávio Império traz os elementos básicos para a representação do texto.

Na cenografia não há a sobreposição de elementos como em *Pintado de Alegre*, mas uma racionalidade sintética, o realismo seletivo de Brecht. Com os objetos mínimos e necessários para que se narre com verdade a situação dramática: o forno, a mesa e os bancos formando uma cruz, uma garrafa, meias a secarem sobre o forno, uma rede de pesca (Figura 3). O cenário não ilude a plateia nem romantiza os personagens em cena.

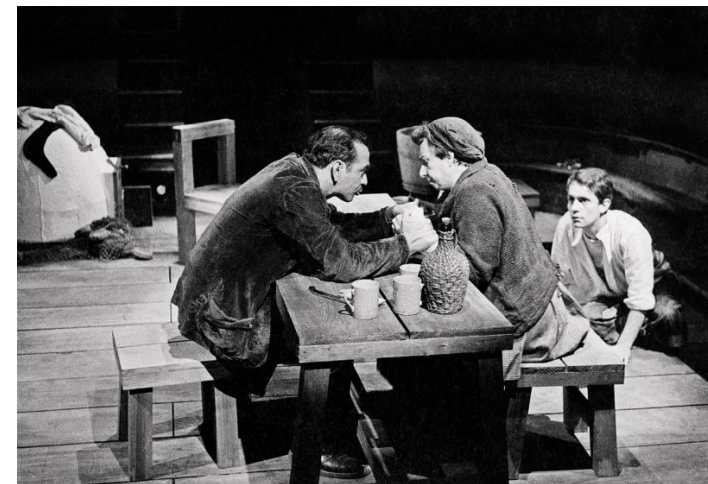


Figura 3. *Os Fuzis da Mãe Carrar*, de Bertolt Brecht. Direção: José Renato. Ensaio com Lima Duarte, Dina Lisboa e Paulo José. Fotografia de Benedito Lima de Toledo, 1962. Fonte: Acervo Flávio Império - IEB USP. Disponível em <http://flavioimperio.com.br/galeria/507118/507132>

Este processo de captar a realidade ajudava na síntese e precisão da imagem cênica, criando uma resposta teatral e poética vivenciada no palco. Flávio “reunia um monte de fotografias, recortes de jornal, revistas, e aparentemente às vezes sem relação imediata [...] pedaço de tecido, fotografia, objeto”. (FERRO, 2012).

O Melhor Juiz, o Rei (1963), de Lope de Vega, pertence à um grupo de montagens que no Arena levou o nome de Nacionalização dos Clássicos. Ao montar a peça, o grupo realizou uma adaptação do texto espanhol que se passa originalmente no século XVII. As mudanças no texto buscaram ecos na conjuntura brasileira. Para tanto, o terceiro ato da peça que trata do camponês que move uma ação judicial contra um nobre foi modificado. Ao final, um outro camponês, amigo do processante, entrava disfarçado de rei, em benefício do colega, aplicando a justiça. Se Lucrécia, a noiva, representava em Lope de Vega, o poder, na adaptação, ela conotava as questões relativas à terra e à reforma agrária.

No texto para o programa do espetáculo, desvela-se as escolhas para a concepção visual do espaço. Flávio Império (1963) afirma que a forma de produção em arquitetura, teatro e nas artes plásticas se distingue pelo tempo, espaço e “principalmente modo e preço da produção”. O que faz necessariamente com que o artista se localize no “âmbito das possibilidades reais do ‘instante histórico’ (IMPÉRIO, 1963). Para ele, em todos os casos o artista deveria buscar a coerência com o próprio tempo e as possibilidades reais de um país subdesenvolvido.

Flávio Império nota que o fato de não “contarmos com bons artesãos” permite, por um lado, uma libertação, enquanto, por outro, lamenta a sua falta num contexto em que a industrialização não estava consolidada, em que a maior parte da produção era realizada por meios artesanais ou manufaturados: “O treino do mecanismo de projetar com peças já prontas é mínimo e a falta de qualidade e a escassez das mesmas são tomadas como uma limitação absoluta [...]” (IMPÉRIO, 1963). No TBC havia uma equipe de artesãos – costura, marcenaria etc. – prontos e capacitados a executar qualquer tipo de projeto, mas aquele tipo de produção era oposta aos anseios do Arena. Para produzir a imagem cênica Império explica que se na linguagem teatral empregava-se o objeto pelo seu “atributo”, pelo seu símbolo, por aquilo que lhe é característico, tornava-se eficiente a aplicação de objetos prontos na imagem cênica visual. Mas, a falta de qualidade nos objetos prontos e de bons artesãos transformava aquilo que poderia ser eficiente, numa

dificuldade. O artista continua o pensamento para justificar suas escolhas no teatro:

Se tomarmos um objeto qualquer, feito para um determinado fim, e juntarmos a ele outro, o que da reunião resulta nem sempre é uma soma. Muitas vezes, e é desses casos que tratamos, o resultado é um terceiro. Como na imagem cênica sempre é possível dominar-se o todo e as partes, o objeto isolado pode ter um sentido inteiramente diferente do objeto no todo.

Assim sendo podemos tentar colocar o termo ‘criação’, como algo menos esotérico, e inexplicável, tornando-o mais simples, com sentido mais objetivo de organização, ordenação, sistematização, uma forma de planejamento. (IMPÉRIO, 1963).



Figura 4. O Melhor Juiz, o Rei, de Lope de Vega. Adaptação: Augusto Boal Gianfrancesco Guarnieri, Paulo José. Direção: Augusto Boal. Ensaio com Gianfrancesco Guarnieri (Pelaio), Alexandre Radová (camponês), Dina Sfat (camponesa), Arnaldo Weiss (carrasco), Abrahão Farc (D. Nunho), João José Pompeo (D. Tello), Isabel Ribeiro (Feliciano), Carlos Maurício Ferreira Lopes (soldado), Juca de Oliveira (Sancho) e Joana Fomm (Elvira). Arquivo Multimeios / IDART – 1963. Disponível em CD-ROM Arena conta Arena 50 anos

O texto deixa explícito um procedimento que Império usou em vários momentos de sua trajetória. Procedimento também explorado nas artes visuais desde o início do século XX: a aplicação de materiais prontos e não convencionais. Além de criar

significados cênicos, há a ideia de destituição da aura artística tradicional. O artista considera o artesanato, a manufatura dentro de um espaço e de um tempo histórico, sem abstrair ou generalizar a produção artesanal (Figura 4).

Cabe ilustrar essas ideias com um figurino: para compor os personagens Flávio Império usou elementos prontos, como bota de borracha, feltro acústico, tecido de algodão e estopa, renda pintada, que com a sobreposição de camadas podem ser compreendidas como conjunto de uma indumentária do século XVII, dando a ideia de um “teatro ‘teatral’ (figura 5). O teatral seria não apenas um efeito de distanciamento, mas um apelo à capacidade do espectador de aceitar e apreciar uma verdade artística” (LIMA, 1997).



Figura 5. O Melhor Juiz, o Rei de Lope, de Vega. Adaptação: Augusto Boal Gianfrancesco Guarneri, Paulo José. Direção: Augusto Boal. Projeto de figurino de Flávio Império. Nanquim sobre papel. Acervo Flávio Império- IEB USP. Disponível em <http://flavioimperio.com.br/galeria/507437/507520>

Após o golpe militar, as esquerdas esforçaram-se em suprimir as contradições internas, ajustando suas forças contra o fascismo. Setores teatrais logo se mobilizaram para a criar de um “modelo” de arte de resistência. Após a destruição do CPC (1964), alguns de seus integrantes uniram-se para formar um grupo de arte de protesto, o Opinião. A ação desses espetáculos foi comparada por Mostaço (2016) aos rituais, nos quais a mitologia interna é transmitida em códigos específicos e implícita para o público. Existindo uma identificação entre os atores e espectadores, na qual ambos representam o povo, seguindo o plano ideológico de arte nacional-popular do PCB. Enquanto Boal dirigia Opinião no Rio de Janeiro, Guarneri juntava o elenco do Arena para a criação de um espetáculo com os mesmos padrões do grupo carioca, mas baseado numa situação dramática mais consistente: Arena Conta Zumbi (1965).

Ao voltar para São Paulo, Boal desenvolve o sistema coringa, no qual os atores transitam de personagens em cena, permitindo que cada ator atue em diversos papéis e situações. Com projeções de mapas e fotos pretendia-se elucidar as questões tratadas pelo texto, na falta deste material explicativo, a narrativa é interrompida e anunciava-se a falta, o “resultado assemelhava-se a um seminário acadêmico, uma dramatização feita por alunos para uma aula ilustrada” (MOSTAÇO, 2016, p. 104).

Com Arena Conta Zumbi inaugura-se na companhia os estudos a respeito do herói positivo. O espetáculo foi fonte de identificação profunda entre público-plateia, na qual havia uma espécie de circuito fechado, uma catarse purificadora engloba os dois em uma espécie de ritual de protesto. Para a realizar Arena conta Zumbi, Flávio Império já estava afastado do grupo e do processo de criação, e, ao chegar, criticou o espetáculo:

Quando eu cheguei estava pronto. [...] Eu não participei do Zumbi. Eu só vi o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava todo estruturado. E quando acabou eu morri de rir. Era uma coisa tão engraçada! Eu falei: ‘Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo’. [...] Eu mexi um pouco na estrutura do teatro para o Zumbi. E resolvi revestir o chão com um tapete caro e bem felpudo, um tapete de náilon, inclusive brilhante. Uma coisa cafona de turco rico. Porque eu achava que os pais de todos nós eram turcos ricos. Era um tapete vermelho bem grande, que a gente até ganhou, e que forrava o palco inteiro. Era vermelho de propósito de brincadeira. A roupa de todos eles era uma roupa que a pequena burguesia usava para ir às universida-

des: calça Lee e blusa de cor. Se não me engano eles eram sete que cantavam, então eu peguei as sete cores do arco-íris, cada um ficou com uma cor, e a calça era uma calça de brim branca, uma calça Lee crua, não era branca. Ficou essa ideia de que a peça se passava como se fosse na sala de visitas de uma família burguesa e rica, contando a história do povo. (IMPÉRIO, 1985).

Aqui fica claro um realismo épico que além de criticar a própria encenação vai buscar a identificação do público com quem se fala e não sobre o qual se fala. Os figurinos e o cenário são espelho da plateia. Isso ao mesmo tempo colabora no processo de identificação como traz uma carga épica à encenação (figura 6).



Figura 6. Arena conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção: Augusto Boal. Na imagem: Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, Marília Medalha, Chant Dessian e Gianfrancesco Guarnieri. Fotografia de Benedito Lima de Toledo, 1965. Acervo Flávio Império IEB USP. Disponível em <http://flavioimperio.com.br/galeria/507872/507878>

No palco mínimo do centro de São Paulo estabelece-se um projeto por uma estética específica, sem a criação dos simulacros. Um projeto diretamente articulado com a realidade social e as escolhas políticas do grupo, a escolha de uma estética é também ética. Para Amélia Hamburger aquilo que liga o Arena ao trabalho de Flávio Império é o “uso contínuo da intuição, da experimentação, da análise crítica;

sentir-se povo brasileiro, ter uma visão antropológica das manifestações do povo; estar sempre a destrinchar e rejeitar o autoritarismo nas relações entre os indivíduos e entre o indivíduo e o coletivo”. (HAMBURGER, 2004, p. 2)

O “despojamento” da uma imagem cênica e a criação de uma cenografia própria para a arena, está ligada ao trabalho de Flávio Império. O trabalho de maneira artesanal, ligado ao material mais próximo, mais cotidiano, facilita “a compreensão das coisas” (VARGAS, 1997, p.59). Revela, traços do inacabado, do informal, incluindo e recorrendo ao espectador para completar, com sua imaginação, os espaços da encenação. Conseguindo com isso uma síntese da imagem, tão necessária a um teatro com a conformação espacial do Teatro de Arena, neste sentido cria atmosferas cênicas fortemente envolventes. Que dialogam com a situação brasileira, com a busca por uma forma de expressão distendida dos moldes europeus e crítica ao modelo desenvolvimentista.

Arquitetura

Na segunda metade da década de 1950, críticas internacionais à leviandade formalista da arquitetura moderna brasileira (BILL, 1953), à ausência de planejamento urbano e predomínio da especulação imobiliária (ARGAN, 1954), e à irracional velocidade no desenvolvimento de uma expressão própria (GIEDION, 1956), começaram a ecoar entre os jovens arquitetos que passaram a questionar os recursos artificiais e o descompasso do modernismo arquitetônico com a realidade brasileira.

Essas críticas, vindas de especialistas respeitados e identificados com o modernismo internacional, foram praticamente ignoradas pela geração anterior. Vilanova Artigas, defendeu Oscar Niemeyer de tais críticas, justificando uma experiência brasileira negativa com o funcionalismo por seu caráter cosmopolita e antipopular (ARTIGAS, 1953), e mesmo após tomar contato direto com o neoclassicismo praticado na URSS, em 1952 e 1953, insistiu para que o realismo socialista reconhecesse no modernismo icônico de Niemeyer “a posição certa, a posição materialista”, em relação aos anseios populares dos brasileiros (ARTIGAS, 1954).

Em conferência de 1954, traduzida para o português e publicada pela revista *Fundamentos*⁴ em 1955, o líder do Partido Comunista soviético, Nikita Krushev, por sua vez, dirigiu críticas à arquitetura soviética, afirmando que o realismo socialista deveria se comprometer mais com as dinâmicas econômicas e necessidades materiais da população do que com a aparência. Krushev propunha aos arquitetos que formulassem uma nova poética baseada nos elementos da própria construção e que buscassem uma transformação produtiva no sentido da industrialização. (KRUSCHEV, 1955)

Foi somente após o pronunciamento de Krushev sobre a falta de realismo do realismo socialista que os arquitetos do Partido Comunista do Brasil, sendo Niemeyer e Artigas os mais emblemáticos desse processo, revisaram suas posições. O “depoimento” de Niemeyer (1958) e o apoio de Artigas a ele (1958) fazem parte desse movimento. Mas é sobretudo na prática projetual que podemos observar a virada realista de cada um. Enquanto Niemeyer argumentava estar, desde Brasília, comprometido com formas mais aderidas à própria estrutura e estas mais sintéticas, evitando múltiplas soluções em um único projeto, Vilanova Artigas, se reconciliava com seu passado Wrightiano e sua moral que pregava a “verdade dos materiais”, explorando plasticamente o concreto aparente nas edificações.

O concreto aparente e a crescente dramaticidade das estruturas – concentração de cargas em poucos apoios, grandes balanços, estruturas musculosas, lajes nervuradas aparentes etc. – fazem parte, obviamente, de um arsenal arquitetônico festejado e difundido internacionalmente no final da década de 1950, e muito identificado com a obra de Le Corbusier no pós-guerras. Essa nova modalidade de realismo arquitetônico fez escolas ao redor do mundo e suscitou as mais diversas, e por vezes antagônicas, apropriações intelectuais. No quadro brasileiro em especial, e paulista em particular, Joaquim Guedes foi dois primeiros a adotá-la e a justificativa predominante de seu emprego foi da economia, do bem comum e da pertinência à realidade histórica e social brasileira.

Artigas rapidamente trocou o emprego inicialmente decorativo do concreto armado, visível na fachada da casa Olga Baeta, de 1956 (figura 7), por uma ênfase nos elementos estruturais em seus projetos para escolas, casas e clubes nos anos

seguintes: linhas diagonais correspondentes aos esforços horizontais, continuidade do sistema fundação-pilar-empena-cobertura, rótulas móveis, afinamento das arestas e a multifuncionalidade dos pilares e vigas que serviam também à proteção solar, captação de água da chuva etc. Em 1960 o termo “brutalista” já era empregado para designar a obra de Artigas (ALFIERI, 1960), que convergia apropriadamente para a continuidade de uma narrativa iniciada uma década antes, que destacava a sua moral severa, sua racionalidade de engenheiro-arquiteto, sua economia de linguagem, sua atitude anti-burguesa e seu realismo (p. ex. BARDI, 1950).



Figura 7. Fachada da residência Olga Baeta. Projeto de João Vilanova Artigas e Carlos Cascardi, Butantã, São Paulo, 1956. Foto: autor desconhecido. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Mas se Artigas se tornou um dos nomes de maior destaque da arquitetura brasileira na década de 1960, isso não quer dizer que sua obra fosse isolada ou excepcional. Ao contrário, sua projeção individual foi sustentada por um conjunto de arquitetos, entre os quais muitos de seus alunos e colegas de docência – Flávio, Sérgio e Rodrigo, inclusive –, cujos projetos buscavam maior objetividade por um lado, e a consolidação de uma nova linguagem, por outro (Figura 8).

⁴Revista ligada ao Partido Comunista do Brasil, editada pela Editora Brasiliense.



Figura 8. Residência Simon Fausto. Projeto de Flávio Império, Ubatuba, 1961. Foto: Benedito Lima de Toledo. Arquivo Flávio Império - IEB USP. Disponível em <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505589/509929>.

Esse primeiro brutalismo, que primou pela didatização, pela racionalização da construção e pela economia geradora de uma expressão formal sem concessões a representações ilusórias de uma sociedade burguesa esclarecida, estava relacionado à cultura artística realista daquele momento e seu contexto desenvolvimentista, com expectativas de profundas reformas sociais. Ainda não havia tropicalismo, e o que se via no cinema e no teatro nacionais eram reflexões ásperas sobre os impasses do país e a situação dos excluídos da modernidade. Os arquitetos igualmente pareciam reconhecer o subdesenvolvimento do país, seus limites em termos de materiais e mão de obra, que os conduzia para uma convergência programática em torno da baixa tecnologia. Esses mesmos arquitetos se mobilizaram para defender e dar protagonismo à população trabalhadora – que estava sendo rapidamente deslocada para as periferias das regiões metropolitana brasileira –, através, por exemplo, das pautas da reforma urbana e da habitação social. (BONDUKI; KOURY, 2010)

Se as residências unifamiliares burguesas representavam a maioria dos encargos desses arquitetos, nas quais ensaiavam-se soluções comuns, os projetos para as obras do Plano de Ação do Governo do Estado (1959-1963), articulados entre o IAB/SP e o governo, representaram uma oportunidade inédita para a nova gera-

ção “de orientação racional em São Paulo” difundir, através do Estado, os novos princípios estéticos. Preocupados com as grandes necessidades coletivas, muitos puderam construir obras públicas com os instrumentos que, em tese, estavam prontos “para organizar o espaço de um outro tempo mais humano” (FERRO, 1967c). É o que o próprio Sérgio Ferro reconhece, possivelmente incluindo-se entre os novos arquitetos dessa geração.

Nesse mesmo texto, porém, Ferro conclui que o golpe de 1964 teria revelado a ilusão da perspectiva de transformação social a partir da estética. E avança, como se sabe, para uma crítica radical aos caminhos desse “brutalismo caboclo”, que traía o próprio realismo arquitetônico que o justificaria, transformando-se numa compensação para a frustração com a realidade, da qual emergiram como sintomas a arbitrariedade, o formalismo vazio, o caráter hermético – autorreferente e antipopular – e a radicalização de uma suposta ética austera, incompatível com a objetividade das obras (Figura 9).



Figura 9. Residência Fernando Millan. Projeto de Paulo Mendes da Rocha, Morumbi, São Paulo, 1970. Foto: Hugo Segawa. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Para além da crítica, Ferro apontava para a necessidade de uma arquitetura mais próxima ao que Flávio Império construía na cenografia e no teatro: a volta da obje-

tividade na construção, aprofundando-se na compreensão de sua própria realidade, e dos símbolos no lugar dos sinais⁵. (Figura 10)



Figura 10. Ginásio Estadual e Escola Normal. Projeto de Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro e Flávio Império, 1966-1967. Foto Rodrigo Lefèvre. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Em “A casa popular”, (1969), seu último texto sobre arquitetura escrito no Brasil, Ferro se afasta ainda mais das questões programáticas do brutalismo paulista, que a seu ver estavam restritas à um mercado de luxo apesar do discurso social, para abranger um conjunto mais representativo da realidade, no qual a autoconstrução era a regra e o mercado de massas era estreito.

No final da década de 1960 a teoria marxista se tornou mais presente nos textos de Ferro e guiou seu entendimento sobre a arquitetura como parte da indústria da construção, que por sua vez é parte da economia política. Essa compreensão ampla e sistemática da profissão alimentou a conhecida crise entre arquitetos “de prancheta” e críticos. Apesar dos contratempos desse debate, nem sempre produtivo, o realismo de Ferro deixou um fabuloso legado teórico para as pesquisas da

FAUUSP, que ao longo da década de 1960 se tornaram mais atentas à realidade das cidades brasileiras e da construção.

Conclusão

Nestas notas sobre o realismo de Ferro e Império, buscamos aproximar atuações em campos que os próprios autores fazem questão de distinguir, muito embora atuassem em várias frentes. Veja-se, por exemplo, a constante comparação feita por Ferro entre o trabalho livre nas artes plásticas e o trabalho heterônomo na arquitetura. Essa distinção também deve ser feita em relação ao teatro, no qual a posição hierárquica do arquiteto, no sentido do controle da totalidade, corresponde ao do encenador naquele período. O cenógrafo era praticamente o mestre de obras, uma ponte entre o encenador e os operários-fazedores, cuja mão desaparecia no teatro ilusionista para dar luz aos conceitos do diretor. No Teatro de Arena, Flávio Império promoveu o papel do cenógrafo-fazedor, que ele continuou sendo, para o de um participante das decisões de direção, que determinam o sentido da obra na medida em que a cenografia aparece e revela um trabalho autônomo que carrega uma poesia própria.

Flávio Império e Sérgio Ferro mantiveram uma relação crítica com a cultura artística realista da qual participaram, seja em relação ao realismo do Teatro de Arena, seja em relação ao brutalismo arquitetônico. Suas posições, apontam para uma correção do realismo, sem abdicar de sua perspectiva artística. O que ambos criticavam era didatismo esquemático e forçado, a excessiva racionalização e o economismo injustificável em certas obras. Eles defendiam que os artistas se mantivessem engajados na dinâmica cultural viva e mutável, portanto, flexíveis e curiosos do ponto de vista formal e contrários aos arbítrios estilísticos. Que resistissem à autossatisfação provocada pelo sucesso afiançado pelas classes médias e intelectualizadas e superassem a mera representação do povo permitindo a efetiva participação popular.

⁵Símbolos seriam formas de participação, pois surgem da “apreensão de alguma coisa existente, de conteúdos dispersos mas reais”, em oposição ao sinal, que seria a “adição arbitrária de um conteúdo a uma forma”. (FERRO, 1967)

Referências

ALFIERI, Bruno. João Vilanova Artigas: ricerca brutalista. **Zodiac**, Milão, n. 6, 1960.

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil [1954], In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARTIGAS, João B. Vilanova. Brazilian Experience. **Arkitekten, Arkitektens Forlag**, Kopenhagen, ano 4, n. 20, maio 1953.

ARTIGAS, João B. Vilanova. Considerações sobre arquitetura brasileira [1954]. In: **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, João B. Vilanova. Revisão crítica de Niemeyer. **Acrópole**, São Paulo, n. 237, julho 1958.

BARDI, Lina. Casas de Vilanova Artigas. **Habitat**, São Paulo, n. 1, out-dez 1950, Republicado em XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BILL, Max. A nossa moderna arquitetura. **Manchete**, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1953.

BOAL, Augusto. Ratos e Homens. Texto no programa do espetáculo. São Paulo: Teatro de Arena, 1956. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

BOAL, Augusto. Gente como a gente. Texto no programa do espetáculo. São Paulo: Teatro de Arena, 1959. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

BOAL, Augusto. Depoimento para o Projeto Arena Conta Arena 50 Anos, ocorrido em 15 de setembro de 2004. In.: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. Das reformas de base ao BNH. As propostas do Seminário de Habitação e Reforma Urbana. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 120.02, maio 2010. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.120/3432.

FERRO, Sérgio. Pintura Nova. Publicado no catálogo da exposição **Propostas 65**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

FERRO, Sérgio. Alberto Burri. **O arquiteto**. São Paulo, n. 1, jan. 1966a.

FERRO, Sérgio. A nova pintura e os símbolos. **O arquiteto**. São Paulo, n. 2, mar. 1966b.

FERRO, Sérgio. Ambiguidade da pop art: o buffalo II de Rauschenberg. **Galeria de Arte Moderna**, n. 3, 1967a.

FERRO, Sérgio. Os limites da denúncia. **Rex Time**, São Paulo, n. 4, 1967b

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

FERRO, Sérgio. Enquanto os homens corajosos morrem. **aParte**, São Paulo, TUSP, n. 1, 1968.

FERRO, Sérgio. A casa popular (1969). Republicado como “A produção da casa no Brasil”. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FERRO, Sérgio. Entrevista publicada em CONTIER, Felipe. História da Arquitetura e projeto da história. **Desígnio**, São Paulo, Annablume, n.11/12, p. 113-126, mar. 2011.

FERRO, Sérgio. Entrevista publicada em GUIMARAES, Andreas; CONTIER, Felipe; LOUREIRO, Lívia. “Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro” **Entrevista**, São Paulo, ano 13, n. 051.01, jul. 2012. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405.

FREIRE, Roberto. Entrevista para o Projeto Arena Conta Arena 50 Anos, ocorrido em 14 de outubro de 2004. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

GIEDION, Sigfried. Prefácio [1956], In: MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

HAMBURGER, Amélia Império. A cenografia do Arena - Flávio Império. Palestra para o Projeto Arena conta Arena 50 Anos. Transcrição da palestra ocorrida em 31 de agosto de 2004. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

IMPÉRIO, Flávio. Texto para o programa do espetáculo Pintado de Alegre. São Paulo: Teatro de Arena, 1961. Disponível em www.flavioimperio.com.br/galeria/509981/509990.

IMPÉRIO, Flávio. Uma boa experiência. Texto para o programa do espetáculo Melhor Juiz o Rei. São Paulo: Teatro de Arena, 1963. Disponível em: www.flavioimperio.com.br/galeria/507437/511385.

IMPÉRIO, Flávio. A pintura nova tem a cara do cotidiano, (c.1965). Disponível em www.flavioimperio.com.br/galeria/512786/512791.

IMPÉRIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império a Fernanda Perracini Millani. 1975. In: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). **Flávio Império**. Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999.

IMPÉRIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império a Professora Margot Milleret, Dept. of Spanish & Portuguese, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 1985. Editado por Maria Thereza Vargas São Paulo, 2012. Disponível em: www.flavioimperio.com.br/galeria/511162/511163.

KRUSCHEV, Nikita. Rumos da arquitetura soviética. **Fundamentos**, ano VII, n. 39, nov. 1955.

LIMA, Mariângela Alves. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro, 1997. In: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). **Flávio Império**. Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MIGLIACCIO, Flávio; GERTEL, Vera. Depoimento para o Projeto Arena Conta Arena 50 Anos, ocorrido em 1 de setembro de 2004. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política, Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Annablume, 2016.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento [1958]. In: XAVIER, Alberto (org). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify,

2003. PEIXOTO, Fernando. Brecht Vida e Obra. São Paulo, Paz e Terra, 1974.

PEIXOTO, Fernando. O legado de um mito. Transcrição de palestra ocorrida em 17 de agosto de 2004. Projeto Arena conta Arena 50 Anos. In: TEIXEIRA, Isabel (Org.). **Arena Conta Arena 50 Anos**. CD-ROM. São Paulo: Cia. Livre e Cooperativa Paulista de Teatro, 2005.

VARGAS, Maria Thereza. Texto para o programa da exposição Flávio Império em cena. São Paulo: SESC, 1997

A Marchadeira das famílias bem pensantes: a pintura de Flávio Império entre o máximo e o neutro teatral

A Marchadeira das famílias bem pensantes: Flávio Império's painting between the maximum theatrical and the neutral theatrical

Yuri Fomin Quevedo*

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 10/03/2020

Aceito: 02/07/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.478>



*Professor de História da Arte na Escola da Cidade. Possui mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (2019). Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade (2014). Atua como professor, pesquisador, curador de exposições e livros, yurifquevedo@gmail.com

Palavras-chave:

Flávio Império.
Pintura.
Ditadura Militar.

Keywords:

Flávio Império.
Painting.
Dictatorship.

Resumo

Este artigo parte da pintura *A Marchadeira das famílias bem pensantes*, realizada por Flávio Império em 1965, para perscrutar a maneira com que o artista elabora a crítica à ditadura militar por meio de seu trabalho. Para isso, retoma brevemente o termo Pintura Nova, e seus significados dentro da parceria com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, como um instrumento de conhecimento da realidade, moldado a partir de seus elementos. Depois, levanta os comentários de Flávio Motta e Mário Schemberg na recepção crítica da obra do artista. E, por fim, a partir de textos do próprio Flávio Império sobre sua atividade de cenógrafo, aproxima a pintura das noções de *sistema móvel*, *neutro* e *máximo teatral*, influenciadas pela leitura que Anatol Rosenfeld faz de Bertold Brecht. O objetivo é aproximar as reflexões do artista à época entendendo sua pintura também como uma forma de elaboração dessas questões, tal como a arquitetura e a cenografia.

Abstract

This article starts from the painting *A Marchadeira das famílias bem pensantes*, done by Flávio Império in 1965, to examine how the artist criticizes the military dictatorship through his work. For this, it briefly returns to the term Pintura Nova, and its meanings within the partnership with Sérgio Ferro and Rodrigo Lefèvre, as an instrument of knowledge of reality, molded from its elements. Then, it raises the comments of Flávio Motta and Mário Schemberg at the critical reception of the artist's work. And, finally, based on texts by Flávio Império himself about his activity as a scenographer, he brings painting closer to the notions of a mobile, neutral and theatrical maximum system, influenced by Anatol Rosenfeld's reading of Bertold Brecht. The objective is to bring the artist's reflections to the time by understanding his painting to elaborate on these issues, such as architecture and scenography.

A *Marchadeira das famílias bem pensantes*: a pintura de Flávio Império entre o máximo e o neutro teatral

A *Marchadeira das famílias bem pensantes*,¹ realizada em 1965 por Flávio Império, e hoje conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, é uma pintura em madeira sobre a qual foram aplicados vários pequenos objetos. Trata-se do perfil caricato de uma mulher idosa. Seu rosto é feito com grafite, sem massa, apenas o contorno riscado por linhas finas que exageram feições sobre o fundo branco.

As vestes, casaco e chapéu, também são sugestões feitas por áreas de tinta preta sobre as quais é possível entrever letras translúcidas de uma página de jornal. As letras não têm cor, nem pigmento em sua composição. São vestígios deixados por um decalque possivelmente produzido a partir de uma página de jornal e cola. O jornal é usado novamente na composição do fundo recoberto pela tinta branca. Essa camada branca, que recalca a madeira, possui a textura do pigmento e ao mesmo tempo mantém uma transparência característica; própria de superfícies caiadas.

Sobre a pintura são juntadas várias peças e objetos industrializados. Aplicados no chapéu da mulher, soldadinhos de chumbo formam uma marcha. A montagem desses brinquedos alude àquele momento fecundo, idealmente épico, próprio da pintura de episódios históricos do século XIX. O conjunto parece um relevo em metal. A marcha de brinquedo, orienta todo o plano do quadro, inclusive o perfil da mulher – que é bem menos substancial do que aquilo que a adorna.

Abaixo dela, engrenagens formam os cabelos, sugerindo cachos mecânicos, caraminholas; a maquinação que ocupa a cabeça da *Marchadeira*. Um puxador de gaveta, armário ou janela é aplicado na base da curva que indica sua orelha. Trata-se de um adorno, fundido em ferro, mas sem nenhuma característica específica ou marcante. Certamente produto de uma serialização industrial que usa a imagem do ornamento como estilo desconectado de seu contexto histórico.

Unidos, esses fragmentos, e integrados às demais partes do quadro, são atributos que montam a *Marchadeira*. Uma personagem tipo, expressão do conservadorismo, que alude à *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, passeata que acon-

¹Este artigo é um desenvolvimento do primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado, orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Belluzzo, ver Quevedo, 2019.

teceu em março de 1964 e foi vista como representação da sociedade civil em apoio a uma ruptura da democracia no Brasil.²

O quadro integra o conjunto de 25 trabalhos de Flávio Império, realizados entre 1964-1966, no período imediatamente após o Golpe Civil-Militar. Muitos deles hoje estão desaparecidos e se conhecemos sua existência é devido à documentação fotográfica.³ São relevos em gesso e pinturas com aplicações de pequenos objetos que reagem ao contexto político e social do país; formulando esta crítica em relação ao subdesenvolvimento econômico e à submissão aos Estados Unidos por meio de uma linguagem que investiga os procedimentos da *Pop Art*.

Esse conjunto foi mostrado diversas vezes ao longo da década de 1960, período em que o artista se profissionaliza e realiza uma quantidade grande de exposições, dentre elas algumas das mais importantes para a história da arte no Brasil, as coletivas *Opinião 65* (MAM-RJ) e *Propostas 65* (FAAP). A *Marchadeira* esteve em ambas, a etiqueta no verso prova a primeira exibição, e a lista de obras do catálogo da mostra acusa a segunda. Na Galeria do Teatro de Arena, realiza uma individual em 1966, e é provavelmente quando escreve o texto *A Pintura Nova tem a cara do cotidiano*,⁴ dando essa denominação aquilo que fazia. O termo é compartilhado pelo também pintor Sérgio Ferro.⁵

Neste artigo, pretendo olhar para *A Marchadeira das famílias bem pensantes*, que é parte do conjunto referido acima, e perscrutar os sentidos da crítica que Flávio Império formula por meio de seu fazer na pintura. Para isso, primeiro é preciso recuperar como o artista define a *Pintura Nova*. Depois, passaremos pela recepção dessas pinturas em comentários dos críticos Flávio Motta e Mário Schemberg. Por último, veremos o quadro em relação às noções do próprio Império: *sistema móvel, neutro e máximo teatral*. O objetivo é aproximar o quadro da ideia de *experimentos*

²Para uma visão detalhada da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* ver Sestini, 2008.

³São duas coleções de fotografias: a primeira provavelmente de 1967 por Benedito Lima de Toledo. A segunda foi realizada Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI) que empreendeu a catalogação do acervo do artista, entre 1994-2000. Ambas fazem parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

⁴Império, c.1966. O texto não foi publicado e não está datado. O papel timbrado e tom de manifesto do texto, corroboram a hipótese que seu objetivo era apresentar os trabalhos naquela ocasião.

⁵cf. uso do termo no texto do autor intitulado *Os limites da denúncia*, Ferro, 1967, p.3.

sociológicos, como Anatol Rosenfeld⁶ interpreta o trabalho de Bertold Brecht. Quero, dessa maneira, aproximar o trabalho do pintor daquele ele mesmo realizava enquanto cenógrafo, contribuindo para uma visão mais completa de sua atividade.



Figura 1: Flávio Império. *A Marchadeira das famílias bem pensantes*, 1965. Acrílica, grafite e colagem de papel e objetos sobre tela. 40 x 39 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo - Doação de Carlos Lemos, 2009

A Pintura Nova tem a cara do cotidiano

A *Marchadeira* e o termo *Pintura nova brasileira* estão ligados ao escritório de arquitetura que Flávio Império formou junto com Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro,

⁶A escolha deste autor não é aleatória, Flávio Império e ele eram colegas como professores da Escola de Arte Dramática (EAD) entre 1962-1966. O livro, *O Teatro Épico* tem sua primeira edição em 1965.

amigos e parceiros fundamentais desde a faculdade que cursaram juntos.⁷ Após a graduação, os três imediatamente são contratados como assistentes de ensino na mesma escola, a FAUUSP. Além de suas atividades letivas e no escritório, Império é cenógrafo dos principais grupos de teatro da cidade - o Teatro de Arena e o Teatro Oficina - e artista plástico. Todos esses trabalhos são realizados no espaço em que convive com os outros dois companheiros e, muitas vezes, selam relações entre eles que vão para além da arquitetura. Lefèvre assina com o artista a montagem de *Todo Anjo é Terrível*, em 1963, e também a reforma do Teatro Oficina em 1967. Com Sérgio Ferro, Império partilha o fazer da pintura - prática que ambos vão desenvolver de maneira muito próxima durante a década de 1960.

O estatuto dessas outras atividades artísticas desenvolvidas no âmbito do escritório de arquitetura pode ser aferido por meio do texto de Rodrigo Lefèvre, publicado na revista *Acrópole*, de 1965.

“Para combater a marginalização mais diretamente, [o arquiteto] é forçado a penetrar em setores não ligados à construção, como a comunicação visual, o desenho industrial, etc.; é aumentada a atuação, pretensiosa em alguns casos, em campos próximos como a pintura, teatro, cinema, literatura, etc.; é incrementado o interesse pelo levantamento e interpretação dos fatos de nossa cultura e sentida a necessidade de maior difusão e discussão de nossa arquitetura, através de publicações, debates, conferências, exposições, etc.; numa tentativa de substituir a falha quase total de atuação pelo rigor de cada atitude.

Essa dispersão pode assumir características comprometidas com as condições do regime, subdesenvolvimento e subserviência é a escolha mais fácil e que tende a ampliar o conceito de arquitetura como artigo de luxo. Mas, ao contrário, essa dispersão, se consciente, controlada e ordenada, servindo para aumentar o conhecimento da nossa realidade, aliada a procura de interpretações coerentes, ajuda a estabelecer as bases para superação dessa situação”⁸

Nas palavras de Lefèvre podemos entrever uma hierarquia na qual a arquitetura tem primazia. Podemos explicar isso pelo fato do texto ser dedicado a ela e não a outras atividades, que são vistas como *dispersão* arriscada, pois reiterariam elitis-

⁷Sobre o grupo, e a importância fundamental que tem para a História da Arquitetura, ver Koury, 2003. O termo *Pintura Nova* guarda relação com o termo *Arquitetura Nova* que consta do texto de Ferro de 1967. Cf. Ferro, 2006, pp. 47-58.

⁸O trecho faz parte da reunião de textos escritos pelos três arquitetos intitulada *Notas sobre Arquitetura* e publicada originalmente no número 319 da revista *Acrópole*. A transcrição completa foi republicada sob o novo título *Arquitetura Experimental* em Ferro, 2006, pp. 37-39.

mo da profissão. Por outro lado, essa mesma *dispersão* - no bojo da qual podemos incluir a *Pintura Nova brasileira* realizada por Império e Ferro -, se executada de forma consciente e rigorosa, serviria como ferramenta para o conhecimento e interpretação da realidade, estabelecendo bases para a superação do regime de subdesenvolvimento e subserviência.

Em que termos a *Pintura nova brasileira* constitui uma ferramenta de conhecimento? Justamente em seu esforço de engendrar a crítica social, política e econômica. Nesses trabalhos, são elaboradas imagens que organizam o cotidiano violento do Brasil pós-golpe como parte de um sistema de forças próprio do capitalismo, reconhecendo o país em sua posição na lógica internacional: subdesenvolvido e dominado. Em *Os limites da denúncia*, Sérgio Ferro fala sobre esse ponto:

“A pintura nova brasileira é manifestação clara do que hoje somos: colônia ianque. Expõe o complexo de atitudes contraditórias - atração e repulsão, denúncia e inveja, confusão que compõe as relações tensas entre o colonizador, seus representantes internos e o colonizado.”⁹

Os artistas operam essa crítica se apropriando da linguagem da *Pop Art* - que também denominam *Pintura Nova* - para falar dessas *relações tensas*. A linguagem, identificada como produto estadunidense, é usada também para aludir ao opressor, como iconografia característica, apresentando-o como parte do jogo de forças que organiza os quadros. Nesses trabalhos a *Pop* não é apenas um conjunto de técnicas, mas também uma espécie de *leitmotiv*, que introduz os Estados Unidos, o sistema capitalista de produção e a comunicação de massas, ao servir também como referência à eles. Segundo Flávio Império em *A pintura nova tem a cara do cotidiano*:

“A pintura nova brasileira é filha da ‘pop’, mas sem dúvida a ovelha-negra. Usa sua linguagem e responde aos murros e pés-do-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro aprende a linguagem da publicidade e mostra que o rei está nu - como são valentes os ‘general sin general’, ‘motors electric’, ‘and so on’.

U.S.A. ARMY NEEDS YOU
but who needs USA Army?”¹⁰

Para Império,¹¹ a *Pop* parte da constatação que o mundo está em crise; que os conflitos - a guerra - são produtos do capitalismo afoito na manutenção do tipo de vida da classe média, da “sociedade de consumo que gerou: os Estados Unidos”. A linguagem responde a essa constatação de forma objetiva direta, desviando-se das elaborações que chama de *informalismo* e *tachismo*, mas continua sendo parte indissociável do sistema que a gerou.

A *Pop* é descrita por ele como “produto da classe média consumidora” que assume a imagem dos próprios objetos de consumo, substituindo a história da arte por artigos da indústria de massas. Nesse processo, divorcia-se da pintura para ligar-se à linguagem publicidade, alimentando-se dela. Sérgio Ferro aprofunda essa análise:

A ‘pop’ é produto também da consciência da violência. Mas, de uma consciência culpada, com uma culpa vaga. Sua culpa é ser parte da massa amorfa que consente o poder político, militar e econômico concentrado responsável por uma violência no mundo inteiro - no Congo, na Grécia, no Laos, no Vietnã, no Brasil e, mesmo, no Harlem. E o empenho maior desta massa é esconder, de si própria, esta evidência: seu reconhecimento implicaria na escolha pesada entre compactuar ou resistir.”¹²

Mas a apropriação que esse artistas fazem da *Pop* em suas pinturas têm algumas características importantes que dão tom da operação a que buscam submeter essa linguagem estadunidense para mostrar que o “rei está nu”, como diz Império. Trata-se de fazer comparecer os traços de uma economia subdesenvolvida, de industrialização precária e um sistema de produção violento.

“Depois, por distorções e radicalizações, tentamos enxertar alguma coisa nestas importações. E, mesmo assim, exprimimos aquilo que somos, porque somos o que de nós conseguimos fazer dentro dos limites e padrões que as metrópoles nos impõe. Poderá vir dia diferente, mas ainda não veio.”¹³

Assim a *Pintura Nova* é mais *grossa*, segundo Ferro, ao contrário da sofisticação lisa e uniforme de trabalhos como os de Andy Warhol e Rosenquist. Faz comparecer a fatura artesanal do quadro como um dado, indicativo de uma presença, a

⁹Ferro, op. cit.

¹⁰Império, c. 1966. op.cit.

¹¹Idem.

¹²Ferro, op.cit.

¹³Idem.

mão de quem o fez. Na *Marchadeira* encontramos isso no aspecto matérico que cada camada de cor assume e nas marcas dos gestos empenhados em espalha-la sobre a superfície da madeira. As características desse suporte, que indicam ser um objeto reutilizado, pois foi claramente produzido para outra função que não a de receber a pintura, e os vários objetos acoplados ao quadro, também carregam consigo os significados de uma economia precária que, com criatividade, sabe prolongar a vida útil daquilo que tem, aproveitando-se do pouco para outros usos. Flávio Império recorre a este expediente em sua pintura; fazendo do resíduo da cidade parte de sua pintura.

Outra característica importante da subversão da linguagem *Pop* é a caricatura e o seu potencial crítico. Ainda nas palavras de Ferro:

“Fez, inclusive, reaparecer a caricatura, própria do ‘dada’ e desprezada pela ‘pop’. Própria de quem critica sobre opressão, não cabe na má-fé. É dizer, e fazer entender, o que não se diz, e a ‘pop’ não quer dizer o que, apesar dela mesma, diz. Aqui, a violência impede a denúncia da violência, lá, há que iludir a consciência da violência”¹⁴

Na *Marchadeira* este recurso já está anunciado no aspecto genérico - pouco subjetivo - e exagerado das feições da personagem. Também é presente no título, expresso pelo neologismo que dá à ligação desta senhora com a marcha conservadora contornos de uma prática recorrente; como se comparecer a protestos reacionários fosse seu meio de vida, tal como a fofoca é das fofoqueiras. Quem vê o quadro reconhece a distorção e o exagero na referência a essas senhoras que frequentavam o noticiário cotidiano do país como apoiadoras do Golpe Civil-Militar. Dessa forma o artista partilha com seu público o riso e o escárnio por meio da imagem ridícula que elabora de uma personagem que todos conhecem.¹⁵ Com a caricatura, Império consegue apontar a opressão que impede a denúncia da violência, da qual o regime antidemocrático que governava o Brasil na época era a expressão. O crítico Mário Schemberg comenta esse ponto:

“Flávio Império ocupa uma posição especial no grupo dos cinco arquitetos pintores pelo seu temperamento satírico e sua preocupação política. Ele é indubitavelmente o Daumier da arte brasileira satírica de hoje, potencialmente um dos

maiores pintores satíricos de todo o mundo.

[...]

Dotado de uma inteligência aguda e implacável, Flávio revela a desumanidade, a confusão e a inépcia vociferante dos reacionários brasileiros, desmascarando a sua vacuidade empolada [...]. Flávio desmascara e fustiga, sem se apiedar. Tem a maior eficácia política.”¹⁶

O próprio jeito como Flávio Império se apropria da *Pop* lhe impondo a fatura do subdesenvolvimento monta uma imagem caricata da linguagem estadunidense. A incorporação dos vários objetos - da quinquilharia - também formula o ridículo da *Marchadeira*: é um perfil que alude a um certo heroísmo, mas que é elaborado com - e tem como atributo - brinquedos de criança, fragmentos de um capitalismo subdesenvolvido e enferrujado; o atraso.

Posto dessa maneira, o potencial crítico da caricatura está atrelado à forma como esses fragmentos colaboram para a montagem da *Marchadeira*. Para isso, é importante nota-los como elementos extra-pintura que compõem ali ora como imagens de si mesmos - coisas do mundo - ora como atributos daquela personagem. É o reconhecimento desse duplo aspecto que enseja a crítica por meio do ridículo e do caricato. Ferro localiza esse procedimento que é apropriado da *Pop*:

“De fato, imitando o ‘dada’, a ‘pop’ deu novo impulso para uma pintura atuante e politizada. Exemplo a técnica da ‘desconstelação’, procedimento essencial do ‘dada’ que é a retirada de alguma coisa ou fato de seu contexto normal e sua colocação em outro diferente. Com esta técnica é possível evidenciar aspectos ou significações habitualmente desprezados ou não percebidos.”¹⁷

A presença desses objetos também faz parte da *grossura* da pintura, acusando seu contexto de produção, e o subdesenvolvimento do país. Como apontado, essa operação concorre para a construção da caricatura do reacionarismo. Ao reunir esses fragmentos Flávio Império chama atenção para seu aspecto ordinário, próprio de um resíduo gerado pelo cotidiano capitalista e, portanto, para uma realidade compartilhada por todos. Isso é apontado pelo crítico Flávio Motta quando comenta os relevos parte desse conjunto de trabalhos:

¹⁴Idem.

¹⁵Para uma discussão mais detida sobre a caricatura, cf. Belluzzo, 1980.

¹⁶O título do texto é *Cinco arquitetos pintores* e foi publicado originalmente na revista *Acrópole*, 1965. O texto foi republicado com a data errada em coletânea *Pensando a arte*, cf. 1988:187-189.

¹⁷Ferro, op. cit.

“O artista captou fragmentos da realidade. Estava parado na calçada. Olhava o chão enquanto esperava o sinal para atravessar. E viu, no asfalto, uma multidão de migalhas metálicas absolutamente amassadas [...]. Daí veio a sugestão sensorial, pegar todas essas coisas do chão e colocá-las no muro. Assim, tudo aquilo que se passa por cima, indiferente, emerge na condição de frontalidade como algo intransponível. E faz pensar nas coisas que estão além, inclusive no pensamento que pensa em restabelecer ligações, nos recursos da lucidez capaz de estar presente no futuro mais distante e no passado mais envelhecido; nessa presença de tudo e todos no mesmo instante.”¹⁸

Ai está a pintura como instrumento de conhecimento da realidade como postulava Lefèvre em seu texto. É assim porque aprofunda a experiência do cotidiano. Cada procedimento é usado na elaboração de um *sistema móvel* em que eles são apresentados em seu potencial crítico inerente, convocando o público para análise. Sobre esse *sistema*, falaremos adiante. Antes, cabe ressaltar seu aspecto de *denúncia* apontado por Sérgio Ferro; a *Pintura Nova Brasileira* é “anti”, segundo ele; uma forma de reagir à “frustração generalizada a partir de 64, as restrições a qualquer ação livre e responsável, o irracionalismo mórbido que governa por procuração”.¹⁹ De acordo com Ferro é uma arma, ainda que fraca. Nas palavras de Império:

“Muita gente acha minha pintura agressiva. Será? nos tempos que correm qualquer notícia de jornal é muito mais. Ou se lê muito pouco, ou existe uma crise generalizada de hipersensibilidade...”²⁰

Sistema móvel; o neutro e o máximo teatral.

Se a pintura se pretende um instrumento de conhecimento da realidade, ela deve ser um *sistema móvel*. Segundo Flávio Império, em sua contribuição às *Notas sobre arquitetura* é essa a forma que permite a aprendizagem.

“Há quem se sinta profundamente moderno ao afirmar que o nosso século é ‘caótico’ e que o mundo do nosso tempo é ‘nonsense’.

Essa atitude subjetivista resguarda o sossego da neutralidade incentivando o conforto heróico masoquista dos dramas pessoais.

As relações humanas nunca foram cartesianas, a não ser em épocas cujos limites são oficialmente definidos. Para isso é necessário que se empregue a força, uma vez que o objetivo é reter a história.

O ‘caótico’ nasce de uma comparação simplista entre a aparência dos fatos ou duma ânsia idealista de significações finais para a ‘explicação’ do Universo.

Os sistemas não finalistas e móveis permitem conhecimento. Conhecimento como forma de participação e não como explicação definitiva, instrumento de verificação e não ‘a verdade’.”²¹

No trecho acima Império contrapõe dois sistemas, duas formas de apreensão da realidade. A primeira é aquela que busca organizá-la logicamente e, por não conseguir, conclui que ela é caótica. O objetivo dessa abordagem seria encontrar a *verdade* - ou até impor uma verdade. Possui a característica do unívoco, portanto, autoritário.

Já os sistemas móveis não têm uma finalidade unívoca, nem se movimentam em torno da *verdade*. São, em oposição, instrumentos de verificação da realidade. Aqui os sujeitos aprendem ao se depararem com uma situação e se darem conta de sua complexidade, percebendo as diversas forças que concorrem em sua construção. Por isso, os *sistemas móveis* convocam a participação do público por abrir a possibilidade de sínteses diversas.

Essa formulação tem semelhanças interessantes com as propostas de Berthold Brecht para um *Teatro Épico*. Em suas peças, o autor apresenta o público situações como resultado de forças sociais, e a quem vê, e não às personagens, é dado o poder da síntese. Segundo Augusto Boal:

“A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar [...]”.²²

Imprescindível dizer que Augusto Boal e Flávio Império trabalham juntos desde 1957, quando o artista se aproxima do Teatro de Arena. O estudo da obra de Bertold Brecht²³ e montagens de suas peças - por exemplo *Os Fuzis da Mãe Carrar*

²¹Mesma reunião de textos escritos pelos três arquitetos já citada. Cf. Ferro, 2006.

²² Trecho do texto *Conceito do “Épico”* de Augusto Boal, escrito em Buenos Aires em 1973. Cf. Boal, 2005, p. 236.

²³ Sobre Brecht no Brasil ver *Encenações Brasileiras - Brecht: Monstro Sagrado?* de 1967, originalmente publicado no *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo. Cf. Rosenfeld, 2012, pp. 93-100.

¹⁸Texto inacabado de Flávio Motta, *Os Metamoldes de Império*, provavelmente escrito entre 1965-1967. Hoje no IEB-USP.

¹⁹Ferro, op.cit.

²⁰Império, op. cit.

(1962) - permeiam não só a trajetória da companhia, como a de Império.²⁴ Por isso, tal como seu trabalho com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre em arquitetura, podemos ver o quanto suas reflexões no teatro alimentam a pintura que faz.

Sua pintura parece ensejar algo muito parecido com aquilo que Brecht queria do público, que Boal define como *Poética da Conscientização*. Como *sistema móvel* se aproxima do que o autor alemão chama de *Versuche*, ensaio, ou *experimentos sociológicos* nos quais o público é convocado a fazer a síntese daquilo que vê.²⁵ Não entra na história, mas se vê frente a ela. Em vez de envolver-se, *estuda*. O ator não atua, e sim narra, colocando quem vê na posição de observador. Ao contrário de entreter, esvaziando a potência da audiência, desperta-lhe a ação. Por isso, não trabalha sobre a emoção como a forma dramática do teatro, partilhando experiências, mas força a decisão. No lugar dos sentimentos subjetivos da personagem, a atuação apresenta argumentos, e as forças sociais que determinam o contexto que a cena elabora.²⁶ Como Anatol Rosenfeld resume a intenção é de:

“[...] apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.”²⁷

Assim como uma personagem de Brecht, *A Marchadeira* não é um retrato heróico ou uma alegoria negativa da senhora conservadora. Mas um esquema onde quem vê é colocado diante dos vários procedimentos - forças - que compõem em sua elaboração. Não há possibilidade de identificação com o tema da pintura, mas de reconhecimento das ações que a formulam. Não se trata da representação da personagem ou da figuração de seus propósitos, mas da montagem da *Marchadeira* como resultado de várias operações significativas.

²⁴ Sobre isso ver texto de Iná Camargo Costa, publicado no catálogo da exposição retrospectiva do artista, *Flávio Império em Cena*, cf. Costa, 1997.

²⁵ Sobre o termo ver posfácio intitulado *Brecht e a Teoria Teatral* escrito por Anatol Rosenfeld em 1962 para a tradução brasileira de *Cruzada de Crianças*, de Berthold Brecht, publicada pela editora Brasiliense. O texto foi republicado em coletânea editada pela Perspectiva, ver Rosenfeld, 2012, p. 81.

²⁶ Este é um breve resumo da famosa comparação em que Brecht opõe a *forma dramática* do teatro vs. à *forma épica* do teatro, originalmente escrita como notas para as para a *Ópera dos três vinténs* (1928) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahoganny* (1928-1929). Cf. Rosenfeld, 1965, p. 149-150.

²⁷ Rosenfeld, 1965, p.148.

Essa não-identificação é própria do teatro de Brecht, para quem “Distanciar é ver em termos históricos.”²⁸ Segundo ele, é somente a partir do *estranhamento* que o público é levado a *estudar* a cena com atenção, sem se perder em dramas individuais. Conforme Rosenfeld sobre Brecht:

“Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. Esse alegre efeito didático é suscitado por toda estrutura épica da peça e principalmente pelo ‘efeito de distanciamento’ (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora”

A síntese é a ação a qual Império convoca o público por meio das várias operações que elaboram o quadro da *Marchadeira* e que causam *estranhamento*, pois sempre apresentam um deslocamento em relação à sua função original, chamando atenção de quem vê para seus significados: a apropriação da *Pop*, como linguagem do capitalismo, transformada pela *técnica*²⁹ do subdesenvolvimento; o recurso à caricatura em que o público partilha o riso com o artista e não a identificação com a personagem; e, por fim, a incorporação de elementos *extra-pintura* que se mostram estranhos àquele contexto e, por isso, chamam atenção sobre seu contexto de produção.

Ao estranhamento causado pela caricatura de Flávio Império, podemos relacionar com o que Rosenfeld diz sobre o cômico em Brecht:

“A combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira. Entre os recursos satíricos usados encontra-se também o grotesco [...]. Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é tornar ‘tornar estranho’ pela associação incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa [...] Brecht, porém, usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar.”³⁰

²⁸ Brecht *apud* Rosenfeld, 1965, p. 155.

²⁹ O subdesenvolvimento visto como *técnica* está em Ferro, op. cit.

³⁰ Rosenfeld, op.cit., p.158.

A associação *incoerente* também aparece na incorporação de pequenos objetos ao quadro. Estes elementos *extra-pintura*³¹ são usados com intenção de provocar o *estranhamento* e, com isso, fazer o público se perguntar o que são e o que eles substituem na forma de atributos; os significados de sua utilização; e como esses significados reiteram a caricatura da *Marchadeira*. No programa da peça *Melhor Juiz, o Rei* (1963), do Teatro de Arena, Flávio Império escreve o texto *Uma boa experiência*, no qual fala sobre os estatutos que cada elemento de sua cenografia assume na cena:

“O teatro realista [...] tem suas raízes na simulação do cognoscível inscrevendo-se na órbita das linguagens naturalistas. [...] é sempre dos objetos reais que parte e por meio deles que se comunica. Esses objetos mais particularizados ou mais generalizados, ganham um cunho mais próximo ou mais distante da natureza. No conjunto o conceito não chega a se inverter. [...]

Dentro do realismo teatral o emprego de um dos aspectos da realidade como fundamental é restritivo. Daí, o psicologismo ou a mera situação relativa dos objetos, ser restritiva como unidade cenográfica.

A forma colorida, o objeto atribuído, passou a ser pensado como nova entidade. Necessário se fazia precisar seu âmbito.

Voltando à antiga unidade aproximação-distanciamento, aplicada ao realismo teatral, entendemos o ‘neutro’ como o mínimo desgaste, menor obstáculo ao objeto, a identidade objeto-platéia. O máximo teatral, por conseguinte, como a estrutura abstrata da contradição das atribuições usuais.

Uma mesma cadeira, dentro de uma sala e embaixo de uma ponte empresta aos dois todos sentidos diferentes. Uma cadeira usual numa sala usual pode ser tida como ‘neutra’. Se embaixo de uma ponte pode ser tida como ‘máximo contraste’. Esses atributos surgem do sentido de usual para uma dada sociedade. Onde a unidade cenográfica depender a interrelação platéia-objeto cênico, como fator cultural.

Da relatividade dessas possibilidades surgem os graus do ‘teatral’ da imagem cênica.

O processo não é nunca de soma, mas de síntese.”³²

A *síntese* na cenografia de Império, portanto, é realizada no trânsito do público - na relativização - entre o *neutro* e o *máximo teatral* de cada elemento. Ora, na *Marchadeira* também verificamos o mesmo processo. O já referido duplo-aspecto dos objetos que estão acoplados à pintura. Enquanto *neutros* eles são lixo, sucata, quinquilharia - testemunhas da própria obsolescência, resíduos do capitalismo. Coisas do cotidiano que, se não tivessem no quadro, nem notaríamos. Na posição neutra, eles apresentam a forma brasileira da *Pop*, impregnada do contexto local.

Assumem o *máximo teatral* quando são vistos como atributos da *Marchadeira*. Não é possível ignorar o que são, daí o *estranhamento* causado pela contradição entre o que são e a aparência que assumem no quadro. *Neutro* e *máximo* podem ser entendidos como forças que tensionam a *Marchadeira* entre o as coisas e suas atribuições; o cotidiano e sua narrativa; o subdesenvolvimento e o conservadorismo; o real e seus significados.

Nos anos que se seguiram à redemocratização do Brasil, *A Marchadeira das famílias bem pensantes*, bem como outras obras de Flávio Império da época, integraram algumas exposições retrospectivas, onde foram expostas junto a trabalhos de outros artistas da década de 1960. Se tornou comum relacionar a produção desses artistas em grandes grupos que se movimentavam em torno das noções de *volta a figuração, novo realismo, arte pop brasileira*³³, entre outros, e atrela-la à resistência cultural ao regime militar e autoritário.

Assim, transcorridos anos de normalidade democrática, muitos dos sentidos que essas obras partilhavam com o público se perdem. O cotidiano não é mais o mesmo. E as referências que cada trabalho faz uma realidade imediata perdem lugar para classificações mais amplas cujo objetivo é a compreensão do que passou. Essas classificações impõe certa rigidez ao *sistema móvel* da *Marchadeira* - pois já oferecem ao público uma conclusão mais estruturada - na qual a *síntese* das muitas operações resulta em uma representação da ação de um artista contra o período de exceção.

Mas essa visão também é parte do passado. Desde 2013, de maneira mais intensa durante o impeachment da presidenta Dilma Roussef (2016), e após 2018 com Jair Bolsonaro, o reacionarismo voltou a ganhar força no Brasil, impingindo-nos

³¹ A noção de *extra-pintura* está aqui no mesmo sentido que em Boal quando o autor fala do *Teatro Épico* de Erwin Piscator e o relaciona com *Brecht*. Naquele caso, trata-se da incorporação de recursos audiovisuais, como o cinema e *slide*, para situar ao público a realidade histórica da qual se quer tratar na peça. Cf. Boal, op.cit., p.140.

³² Império, Flávio. *Uma Boa Experiência*. Programa da peça *O Melhor Juiz, O Rei*. Teatro de Arena de São Paulo, 1963. Hoje parte do acervo do IEB-USP.

³³Sobre essas várias noções, ver Peccinini, 1999.

pautas absurdas. A *Marchadeira das famílias bem pensantes* volta a ser uma imagem que frequenta nosso cotidiano, e a nos aterrorizar. Com este impulso urgente da atualidade voltamos a partilhar da complexidade de seus significados com mais facilidade e o sistema do quadro recupera sua mobilidade, nos convocando a operar a síntese, e promover a ação.

Referências

BELLUZZO, Ana Maria. **Voltolino e as raízes do modernismo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), 1980.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

COSTA, Iná Camargo. **Um enredo para Flávio Império**. In: Flávio Império/ Renina Katz e Amélia Hamburger (org.). São Paulo: Edusp, 1999.

FERRO, Sérgio. **Os limites da denúncia**. In: Rex Time. São Paulo: março/1967.

_____. **Arquitetura e Trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

IMPÉRIO, Flávio. Uma Boa Experiência. *O Melhor Juiz, O Rei* programa da peça. Teatro de Arena de São Paulo, 1963. Disponível em: **Flávio Império** (website), www.flavioimperio.com.br. (último acesso: 02/07/2020).

_____. **A pintura nova tem a cara do cotidiano**. Documento datilografado e não publicado, c. 1966. Disponível em: **Flávio Império** (website), www.flavioimperio.com.br. (último acesso: 02/07/2020).

PECCININI, Daisy. **Figurações: Brasil anos 60**. São Paulo: Edusp e Instituto Itaú Cultural, 1999.

QUEVEDO, Yuri Fomin. **Entre Marchadeiras, Mãos e Mangarás: Flávio Império e as Artes Plásticas**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Buriiti, 1965.

_____. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SESTINI, Dharana. **A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008

SCHEMBERG, Mário. **Cinco arquitetos pintores**. In: Pensando a arte. São Paulo: Nova Stella, 1988, pp. 187-189.

Traduzindo Ferro para a Nova Área de Estudos da Produção: Uma colaboração entre Reino Unido e Brasil

Translating Ferro for the New Field of Production Studies: A UK / Brazil collaboration

Katie Lloyd Thomas*

*Professora de Teoria e História da Arquitetura na Universidade de Newcastle e editora do Architectural Research Quarterly. Ela é pesquisadora principal no Reino Unido do projeto AHRC financiado pela FAPESP Translating Ferro / Transforming Knowledges (2020-2024), katie.lloyd-thomas@ncl.ac.uk

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 23/04/2020

Aceito: 07/06/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.485>



Palavras-chave:

Sérgio Ferro,
Estudos da Produção,
construção.

Keywords:

Sérgio Ferro,
Production Studies,
building labour.

Resumo

Este artigo rastreia o surgimento e trajetória de uma colaboração de três anos e meio entre o Reino Unido e Brasil, um projeto chamado “Traduzindo Ferro / Transformando Conhecimentos de Arquitetura, Design e Trabalho para Estudos da Nova Área de Produção (TF/TK)” inaugurada em primeiro de Outubro de 2020. O projeto destaca o crescente interesse no trabalho de Sérgio Ferro em arquitetura e mão-de-obra em países cujo idioma é o Inglês, e estabelece como isso a base para uma nova e muito necessária interdisciplinaridade e interculturalidade no campo dos Estudos da Produção. O principal objetivo dessa nova área é desafiar a cegueira da arquitetura direcionada à produção, e entender e interrogar o design e a construção através de contextos culturais.

Abstract

This article traces the emergence and trajectory of a new UK / Brazil 3.5 year collaborative project Translating Ferro / Transforming Knowledges of Architecture, Design and Labour for the New Field of Production Studies (TF/TK) launching 01 October 2020. It outlines the growing interest in Sérgio Ferro’s work on architecture and labour in the English-speaking context, and sets out how it will provide the basis for a new and much-needed cross-disciplinary, cross-cultural field of Production Studies. The key objective of this new field is to challenge architecture’s blindness to production, and understand and interrogate design and construction across cultural contexts.

Traduzindo Ferro para a Nova Área de Estudos da Produção: Uma colaboração entre Reino Unido e Brasil

Em Novembro de 2014, os historiadores da arquitetura britânicos Tilo Amhoff, Nick Beech e eu mesmo organizamos uma conferência internacional chamada *Indústrias da Arquitetura* (IOA), na Universidade de Newcastle, com a intenção de colocar a produção no centro do debate das humanidades arquitetônicas. ‘Com frequência demais’, nós escrevemos em nossa Chamada de Artigos, ‘teóricos de arquitetura, historiadores e designers deixam de lado os contextos industriais, técnicos e socioeconômicos, nos quais um edifício é constituído ou sua manutenção não recebem a devida atenção na Arquitetura, mesmo quando reconhecem os limites e possibilidades estabelecidas para a produção arquitetônica na era do capitalismo avançado’¹. Dois anos antes, Nick e eu, por meio de um encontro que aconteceu por acaso com um grupo de pesquisadores brasileiros, no encerramento do Quarto Congresso Internacional de História da Construção em Paris², fomos apresentados para o que, mais tarde, iríamos entender como o único e mais exclusivo inquérito em design da perspectiva de mão-de-obra e local de construção disponível em qualquer idioma, aquele realizado por Sérgio Ferro. A tendência do discurso arquitetônico é negligenciar o processo de produção (em detrimento das novas tecnologias, uso, estética, simbolismo, e entre outros), o que IOA problematizou, e é demonstrado por Ferro como mais do que uma questão de falta de abrangência. É uma necessidade estrutural para a manutenção da capacidade da profissão de agir ‘sobre’ o local de construção em serviço do capital financeiro.

Apesar do status de exclusividade do trabalho de Ferro e seu potencial abrangente de informar entendimentos das relações de produção e arquitetura, e endereçar a atual crise mundial na indústria de construção, não havia, naquele período, traduções dos textos de Ferro para o Inglês, e somente escassas considerações estavam disponíveis sobre as contribuições dele como teórico e historiador, e,

como arquiteto, com a *Arquitetura Nova*³. Nós estávamos convencidos que os argumentos dele estabeleceriam a direção dos debates na conferência IOA, e, com a ajuda de Felipe Contier, Ferro aceitou nosso convite para fazer as considerações iniciais, a qual ele escreveu em Português como uma introdução para *Dessin/Chantier*⁴. Apesar de Ferro não conseguir comparecer, nós, mesmo assim, inauguramos o evento com a fala dele – revertendo o planejado formato, no qual uma tradução em Inglês, por Ricardo Agarez, teria sido projetada junto com o Português falado⁵. O argumento contundente de Ferro que defendia o design como uma das maneiras do capital financeiro para decretar seu objetivo final ‘de extrair uma quantia substancial de mais-valia’, e que os arquitetos ‘sejam quais foram as intenções do profissional e quando agir dentro das condições da profissão, estão a serviço do capital’ era desconhecido para a maioria dos participantes, porém era difícil e inevitável, e estabeleceu o ritmo para as discussões que se seguiram. Além disso, a inclusão dele na conferência IOA também atraiu um número significativo de pesquisadores brasileiros, que já estavam estudando ou eram informados sobre o trabalho de Ferro. Com Silke Kapp (UFMG) e João Marcos de Almeida Lopes (USP), ambos estudiosos do trabalho de Ferro que basearam seus próprios estudos e grupos (MOM and Usina CTAH) na análise do autor e a possibilidade que ele abre para modos alternativos para construir. Nossas conversas logo resultaram na conclusão de que há a necessidade de traduzir seus

³Para boas (mas breves) discussões em Inglês das contribuições teóricas de Ferro, veja MOM (Morar de Outras Maneiras): Silke Kapp, Ana Paula Baltazar, Denise Morado, ‘Architecture as Critical Exercise: Little Pointers Towards Alternative Practices’ in *Field Journal* Vol.2 (1) 2016; José T. Lira, ‘Architectural Criticism and radicalism in Brazil’ in Wolfgang F. E. Preiser, Aaron T. Davis, Ashraf M. Salama and Andrea Hardy (eds.) *Architecture Beyond Criticism: Expert judgement and performance evaluation* (Londres: Routledge, 2015) e a entrada de Ferro no website da Spatial Agency: <https://www.spatialagency.net/database/sergio.ferro> (acesso 07.08.2020). Acerca da *Arquitetura Nova* veja, Pedro Arantes, ‘Reinventing the Building Site’, em *Brazil’s Modern Architecture*, eds. Elisabetta Andreoli e Adrian Forty (Londres: Phaidon, 2004), 170–210, e também Richard J. Williams, *Brazil: Modern architectures in history* (Londres: Reaktion, 2009).

⁴Foi a versão revisada posteriormente de *O canteiro e o desenho* (São Paulo: Projeto Editori Associatos, 1976, 1982), publicada em francês como *Dessin / Chantier* (Paris: Éditions de la Villette, 2005), que eu consegui ler. O título capturou bem para o nosso público a ideia de Ferro de que, dentro da disciplina, a construção é concebida como se estivesse abaixo da arquitetura e mantém o duplo significado de desenho e design que, de outra forma, se perde na tradução direta como “design”. Continuamos a usar a formulação francesa.

⁵O artigo de Ferro foi publicado como ‘*Dessin/Chantier: An introduction*’ (tradução de Ricardo Agarez e Silke Kapp), com ‘Uma introdução em Sérgio Ferro’ por Felipe Contier na série *Critiques*, Katie Lloyd Thomas, Tilo Amhoff e Nick Beech (eds.), *Industries of Architecture* (Londres: Routledge, 2015).

¹Para detalhes da Chamada de Artigos e o evento, veja www.industriesofarchitecture.org (acesso em 04.08.2020)

²O Quarto Congresso Internacional da História da Construção aconteceu em Paris, entre os dias três e sete de Julho. A título de conferência, veja Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Neègre e Joël Sakarovitch (eds.) *Nuts & Bolts of Construction History: Vols.1-3* (Paris: Picard, 2013). O grupo de pesquisadores incluiu Felipe Contier, Silke Kapp, Roberto Eustáquio dos Santos, Carol Heldt, Renato Anelli, Ana Paula Koury.

trabalhos principais em Inglês. Silke e eu visitamos Ferro na casa dele, em Grignan, na França, em Novembro de 2014, para propor tal projeto e discutir a seleção de textos, e, então, começamos a nossa colaboração.

No mesmo período que esse texto é escrito, em Julho de 2020, nós acabávamos de saber que a nossa proposta conjunta à FAPESP e o Conselho de Pesquisa Arquitetônica e Humanidades (AHRC), cuja sede é no Reino Unido, para um projeto de três anos e meio, chamado de “Traduzindo Ferro / Transformando Conhecimentos de Arquitetura, Design and Trabalho para a Nova Área de Estudos da Produção (TF/TK)” havia sido bem sucedida. O projeto irá ser inaugurado mais tarde, ainda nesse ano. Em um período em que as condições para os trabalhadores de construção civil estão piorando; design, construção e fabricação de materiais estão cada vez mais mundialmente distribuídos, e a responsabilidade está dividida com sérias consequências para os construtores, habitantes e o meio ambiente, TF/TK propõe que o trabalho de Ferro pode ser aplicado para consolidar uma nova e muito necessária interdisciplinaridade e interculturalidade no campo de Estudos da Produção (EP). O principal objetivo dessa nova área é desafiar a “cegueira” da arquitetura em relação à produção, entendimento e questionamento do design e construção através de contextos culturais. Ademais, segundo Ferro, EP tem como objetivo resistir ao privilégio dos arquitetos em detrimento dos construtores e irá gerar um novo entendimento através da co-produção com criadores de edifícios formais e informais, bem como praticantes de design e acadêmicos, fornecendo apoio conceitual e político para modelos alternativos e novas agências.

O projeto irá envolver uma equipe central liderada por mim, localizada no Reino Unido, e em São Paulo por João Marcos de Almeida Lopes, junto com 4 Co-Pesquisadores (Silke Kapp, Pedro Arantes, José Lira, Matt Davies) com um time de 16 especialistas afiliados, provenientes de uma gama de disciplinas dentro e além da academia, e cada um irá contribuir com um Estudo de Caso em EP. TF/TK é organizado em volta de três atividades centrais – que são i) coletar dados de pesquisas existentes, por estudiosos e produtores já preocupados com a produção e trabalho em Arquitetura e Design, incluindo a tradução e publicação dos principais trabalhos de Ferro⁶; ii) estruturar o campo do Estudo da Produção usan-

do o trabalho de Ferro como base e desenvolver os princípios e metodologias de EP com participantes e iii) aplicar e testar os métodos de EP através de 24 estudos de caso, como exemplares para um duplo objetivo: endereçar a lacuna no conhecimento acerca de produção no ambiente acadêmico (histórias de produção informal e formal, relacionadas com abordagens disciplinares, como a Antropologia e Ciências Políticas) e fornecer recursos para ações e mudanças adicionais (documentando o trabalho de movimentos sociais e construtores independentes, registrando as experimentações de formas alternativas da pedagogia do design que se relacionam com a produção). Uma série de eventos públicos no Reino Unido e Brasil começaram quando um website local de EP será inaugurado em 2021 e resultará em uma conferência sobre Estudos da Produção, na Universidade de Newcastle, em 2024.

Nossa confiança é que existirá um forte interesse pelo trabalho de Ferro no contexto da língua inglesa e o reconhecimento de seu valor único em uma comunidade de pesquisadores em expansão, para quem o trabalho e produção foram confirmados como preocupações centrais por eventos mais recentes. Em 2018, *Harvard Design Magazine* nos abordou para publicar outro texto de Ferro, na edição deles No.46, *No Sweat*, e financiaram a tradução do texto dele ‘Concrete as Weapon’ por Kapp e Alice Fiuza. O texto (o qual aparece no meio do livro como um ‘encarte’ que pode ser removido, como os documentos contratuais que os arquitetos preparam para usar no local de construção, sobre o qual Ferro escreve em *Dessin / Chantier*) já havia sido bem influente. Em Março de 2019, com o apoio de fundos levantados pelos docentes de Humanidades, Artes and Ciências Sociais (HASS), na Universidade de Newcastle, nós inauguramos ‘Concrete as Weapon’ com uma semana de eventos em Londres, reunindo pelo menos 70 pessoas, algumas já conhecidas por nós pelo interesse no trabalho de Ferro junto com outros novos participantes. Nós organizamos dois grupos de leitura públicos de ‘Concrete as Weapon’ e lançamos a publicação no endereço Central St. Martins, com uma introdução ao trabalho de Ferro por Silke Kapp e uma exibição de um documentário sobre a Usina CTAH (2016, 40 mins), com Q&A (Perguntas e Respostas) de *In Between*. Quando chegamos no final, nós já havíamos reunido o time e enquadramento para o projeto TF/TK. No dia onze de Outubro de 2019,

⁶Para incluir a tradução em Inglês de Sérgio Ferro, *Dessin/Chantier* (Paris: Éditions de la Villette, 2005), a publicação em Inglês e Português do texto de Ferro, *Construction of Classical Design*, e

uma antologia de textos menores que foram publicados ou não, abordando o alcance da escrita do autor, bem como comentários pelos participantes do projeto.

uma exibição chamada *Dreams Seen Up Close*, de curadoria de Davide Sacconi, da Arquitetura Nova e Usina CTAH, abriu na Segunda Biennale d'Architecture d'Orléans⁷. Ferro era o convidado de honra na Biennale e a exibição apresentou muitos elementos de seu arquivo pessoal.

Enquanto o interesse no trabalho de Ferro cresce para além do contexto brasileiro, onde foi desenvolvido pela primeira vez, fica claro que os argumentos dele têm uma audiência internacional, somando-se ao alcance global das suas considerações. Mas, práticas de construção locais são determinadas por múltiplos fatores, que vão desde condições ambientais, sistemas políticos, papéis geopolíticos até avanços tecnológicos, desigualdade social e econômica, tradições de construção e organização do trabalho. Dessa maneira, o campo de EP exige consciência das particularidades e singularidades dos contextos dos locais de produção, que, muitas vezes, são radicalmente diversos. De fato, o próprio conhecimento e ideias de Ferro são esclarecidas por si próprias pelas traduções de conhecimento sobre culturas de construção. Nós estamos ansiosos, acima de tudo, pelas oportunidades de trocas que o TF/TK proporciona, para enfrentar diretamente a tradução e métodos e conceitos em EP, e nos abrir para permitir o aprendizado entre disciplinas e contextos. Mediante o trabalho com os produtores do ambiente de construção, a fim de co-produzir e transformar conhecimento das relações entre design e trabalho de construção, TF/TK procura não só entender e avaliar tais mecanismos criticamente, mas também identificar existentes e possíveis formas de produção, nos quais a construção *processa* – nelas mesmas e não apenas para seus *produtos* – pode se tornar como catalisadores para a mudança social, na qual a produção social e material do espaço gera autonomia, igualdade, justiça, criatividade e alegria.

Referências

ARANTES, Pedro. **Reinventing the Building Site**. In ANDREOLI, Elisabetta e FORTY, Adrian (orgs.). *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon, 2004.

CARVAIS, Robert et al (orgs.). *Nuts & Bolts of Construction History: Vols.1-3*. Paris: Picard, 2013.

CONTIER, Felipe. **An Introduction to Sérgio Ferro**. In LLOYD THOMAS, Katie et al. *Industries of Architecture*. London: Routledge, 2015.

FERRO, Sérgio. **Concrete as Weapon** (trad. FIUZA, Alice and KAPP, Silke). *Harvard Design Magazine* No.4. dez. 2018.

FERRO, Sérgio Ferro. *Dessin/Chantier*. Paris: Éditions de la Villette, 2005.

FERRO, Sérgio. *Dessin/Chantier: An introduction* (trad. AGAREZ, Ricardo e KAPP, Silke). In LLOYD THOMAS, Katie et al. *Industries of Architecture*. London: Routledge, 2015.

LIRA, José T., **Architectural Criticism and radicalism in Brazil**. In PREISER, Wolfgang F. E. et al.(orgs.). *Architecture Beyond Criticism: Expert judgement and performance evaluation*. London: Routledge, 2015.

LLOYD THOMAS, Katie et al. **Industries of Architecture**. London: Routledge, 2015.

MOM (Morar de Outras Maneiras). **Architecture as Critical Exercise: Little Pointers Towards Alternative Practices**. *Field Journal* Vol. 2 (1) dez. 2008. Disponível em: http://field-journal.org/wp-content/uploads/2016/07/Architecture-as-Critical-Exercise_MOM.pdf. Visita em: 29 de agosto de 2020.

WILLIAMS, Richard J. **Brazil: Modern architectures in history**. London: Reaktion, 2009.

<https://www.frac-centre.fr/en/biennales/years-solitude/landscapes/dreams-seen-close/dreams-seen-close-1162.html>. Visita em: 07 de agosto de 2020.

<https://www.spatialagency.net/database/sergio.ferro>. Visita em: 08 de agosto de 2020.

⁷See Biennale website, <https://www.frac-centre.fr/en/biennales/years-solitude/landscapes/dreams-seen-close/dreams-seen-close-1162.html> accessed 07.08.2020).

Pensamento em construção: Excurso sobre as possíveis maquinações metodológicas de Sérgio Ferro para orientar Estudos de Produção em Arquitetura, Projeto e Trabalho

Thought under construction: Excursus on the possible methodological machinations of Sérgio Ferro to guide Production Studies in Architecture, Design and Labour

usjt
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 17/06/2020

Aceito: 30/09/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.483>



João Marcos de Almeida Lopes*

*Professor Titular no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (São Carlos). Coordena o Grupo de Pesquisa em Habitação e Sustentabilidade. Doutor em Filosofia e Metodologia das Ciências pela Universidade Federal de São Carlos, joamarcosdealmeidalopes@gmail.com

Palavras-chave:

Sérgio Ferro;
Canteiro e Desenho;
Estudos de Produção.

Keywords:

Sérgio Ferro;
Construction Site and Design;
Production Studies

Resumo

A obra escrita do professor, arquiteto e pintor brasileiro Sérgio Ferro tem sido cada vez mais visitada, estudada e comentada, não só no Brasil e na França – país em que se exilou, ao deixar o Brasil no início dos anos 1970, em virtude da ditadura civil-militar que se abateu sobre o país naquele período – como também em outras partes do mundo. A atenção dedicada à obra teórica de Ferro parece decorrer da forma como ele aborda seus objetos e lhes dá um tratamento crítico e teórico, particularmente instruída pela Economia Política, pela Lógica hegeliana e pelo materialismo dialético marxiano. Tomando como ponto de partida as bases materiais de sua produção, tanto da arquitetura como das artes plásticas, seus campos de investigação e reflexão histórica e teórica avançam por campos até então insondados, recolocando em julgamento concepções já consagradas e largamente consolidadas. Este trabalho ensaia algumas conjeturas sobre as estratégias metodológicas do autor, buscando estabelecer referências para a instituição de um novo campo de estudos em Arquitetura, Projeto e Trabalho, que estamos denominando *Production Studies*.

Abstract

The written work of Brazilian professor, architect, and painter Sérgio Ferro has been increasingly visited, studied, and commented on, not only in Brazil and France – the country in which he went into exile, when he left Brazil in the early 1970s, due to the civil-military dictatorship that befell the country in that period – as well as in other parts of the world. The attention devoted to Ferro's theoretical work seems to derive from the way he approaches his objects and gives them a critical and theoretical treatment, particularly instructed by Political Economy, Hegelian Logic, and Marxian dialectical materialism. Taking as a starting point the material bases of his production, both in architecture and in the plastic arts, his fields of historical and research and theoretical reflection advance through fields previously hitherto unexplored, putting well-established and widely consolidated concepts on trial. This work tests some conjectures about the author's methodological strategies, seeking to establish references for the institution of a new field of studies in Architecture, Design, and Work, which we are calling *Production Studies*.

Pensamento em construção: Excurso sobre as possíveis maquinações metodológicas de Sérgio Ferro para orientar Estudos de Produção em Arquitetura, Projeto e Trabalho

Em novembro de 2014, em um evento acadêmico na Universidade de Newcastle (UK) – a Conferência *Industries of Architecture - IoA* –, uma plateia de mais ou menos 50 pessoas aplaudia crepitosamente a leitura de “*Dessin/Chantier – an Introduction*”¹ – uma versão bastante condensada das principais ideias de “*O Canteiro e o Desenho*”, texto do arquiteto, professor e pintor Sérgio Ferro, publicado no Brasil entre 1974 e 1976². Sérgio era o convidado para a conferência de abertura, mas devido a um problema de saúde, não conseguiu estar presente no encontro. Assim, Katie Lloyd Thomas, uma das organizadoras do evento, fez a leitura do texto enquanto as imagens do original em português eram projetadas, encerradas por uma conhecida foto do autor. Registro aqui, não só como depoimento, mas como a impressão de que germinava ali uma atenção inédita para as reflexões teóricas, em solo britânico, de um teórico da arquitetura brasileiro que nem sempre foi devidamente reconhecido ou compreendido em sua terra natal.

No começo de outubro de 2020, como resultado daquele evento de 2014 e de inúmeras articulações acadêmicas transnacionais, demos início a uma empreitada que vem sendo planejada há pelo menos seis anos: trata-se de promover a tradução e difusão da obra teórica de Sérgio Ferro em língua inglesa. Autor de uma abordagem crítica da arquitetura bastante singular, provocativa e muito rigorosa, razoavelmente conhecido em nosso meio (mas pouco compreendido, como já afirmamos), a obra de Sérgio Ferro está, em sua maior parte, publicada apenas em português. Alguma coisa em português e francês e uma pequena parte exclusivamente em francês. No entanto, fora algumas iniciativas recentes, já resultantes do esforço de montagem do projeto “*Translating Ferro / Transforming Knowledges of Architecture, Design and Labour for the New Field of Production Studies*

¹Publicado em LLOYD THOMAS, K.; AMHOF, T.; BEECH, N. *Industries of Architecture*. London: Routledge, 2015.

²A edição completa, publicada pela Projeto Editores Associados, é de 1979. Antes dela, o texto já havia sido publicado em duas partes, na revista de filosofia *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio* (publicada pela Editora Brasiliense e que contava com o professor Bento Prado Jr como integrante de seu Conselho Editorial), sob o título “*A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria*”, em 1976. Ver nota de apresentação d’ “*O Canteiro e o desenho*” em *Arquitetura e Trabalho Livre* (FERRO, 2006 p.105).

[TF/TK]” (conforme apresentado, nesta publicação, pela minha colega Katie Lloyd Thomas – a mesma que leu o “*Dessin/Chantier – an Introduction*” na abertura do IoA, em 2014), são praticamente inexistentes versões de textos seus em inglês.

A proposta, contudo, não se restringe exclusivamente à tradução e publicação de textos de Ferro e à promoção de alguns encontros de leitura e discussão com colegas acadêmicos falantes do inglês. A ideia é também identificar, selecionar e articular estudos, textos ou relatos de práticas que, de certa forma, dialoguem com os pressupostos que orientaram (e orientam) as formulações de Sérgio Ferro (e do Grupo Arquitetura Nova, do qual foi um dos integrantes, como ele mesmo insiste compartilhar³). Além disso, o TF/TK também propõe a produção de estudos e relatos de práticas específicos, num primeiro momento distribuídos entre pesquisadores associados (*Associated Researchers*), orientados por abordagens alinhadas com a obra de Sérgio. É o que estamos chamando de *Production Studies + Production Practices*. A ideia é delinear um novo campo de estudos (e para reconhecimento de práticas) que se alimentem das estratégias metodológicas de Ferro.

Mas, o que seriam *Production Studies*? O que tem de peculiar na forma como Sérgio Ferro toma seus objetos e como constrói o pensamento sobre eles? Qual a diferencial metodológico que caracteriza esse verdadeiro ‘canteiro de reflexão’ em Arquitetura proposto por Sérgio perante os conceitos e seus desconcertantes movimentos?

O que ensaio aqui é uma aproximação ainda muito imprecisa de alguma resposta para estas questões, disposta ao debate e ao contraditório, fruto de um diálogo com o autor mais ou menos interessado em estabelecer algumas possíveis alternativas para essa indagação. Mais que isso, essas conjeturas pretendem auxiliar na elaboração de algumas diretrizes para ajustarmos o foco nessa formulação ainda muito difusa – os *Production Studies*.

³A respeito do grupo, seus integrantes – além de Sérgio Ferro, também Rodrigo Lefèvre e Flávio Império – e sobre as dobras e desdobramentos de sua atuação, ver, entre outros trabalhos, o de Ana Paula Koury, “*Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro*”, publicado em 2003; e o de Pedro Fiori Arantes, “*Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*”, de 2002.

I

Desde seus tempos de docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e iniciando sua atividade profissional (algo ainda conciliável naqueles tempos), Sérgio Ferro vem sistematicamente produzindo uma obra teórica, reflexiva (quase obsessiva – ele mesmo se diz dominado por um “mantra”), muito dela referente às relações entre o canteiro e o desenho, às lógicas de produção do “objeto arquitetônico” como *mercadoria*, à história da arquitetura e da arte como manifestações culturais atinentes às dinâmicas de produção das mercadorias, às potencialidades do *trabalho livre* etc. Toma como pressuposto, para sua abordagem da história da arquitetura, que não só é possível como necessário entende-la por dentro da construção e fazer atravessar sua história pelas lentes da economia política⁴ para que consigamos compreender como ela promove e opera mecanismos de *sobredeterminação* estabelecidos pelo modo de produção e reprodução da vida. Só assim, segundo Ferro, é possível compreender como a arquitetura, como instância produtiva mergulhada no mundo da reprodução material (e não numa ‘realidade’ etérea de formulação puramente teórica e portadora de uma pretensa ‘racionalidade própria’), cumpre papel fundamental nas mecânicas de reprodução de valor e de acumulação, através da sua capacidade radical de exploração do trabalho e extração de enormes massas de mais-valor, tanto absoluto como relativo.

O argumento é conhecido: pelo fato da construção tratar-se de uma manufatura especial, que envolve uma expressiva e extensa aplicação de mão-de-obra intensiva, ela permite a captura de altas taxas de mais-valor, transferidos liminarmente para outros segmentos econômicos, principalmente aqueles desprovidos de possibilidades de agenciamento intensivo de *trabalho* – este, a única atividade capaz de produzir valor⁵.

⁴“Acreditamos que é a partir da análise da construção, toda ela, dentro da economia política e, em seguida, da arquitetura dentro da construção, que poderemos compreender corretamente esta nossa atividade: desenhar, projetar” (FERRO, 2010 p.13).

⁵Para compreender este processo – que para mim sempre foi muito nebuloso até então – sugiro a leitura da tese de doutoramento de Lucia Zanin Shimbo, “*Habitação social, habitação de mercado: a confluência entre Estado, empresas construtoras e capital financeiro*”, de 2010. Nela a autora nos revela como os processos de financeirização e o jogo no mercado de capitais se sustentam nos mecanismos de controle e realização da produção no canteiro de obras habitacionais naquele período, transferindo as tais massas de mais-valor para as esferas de especulação e reprodução

Além disso, o canteiro de obras é uma estrutura produtiva especial, diferente da fábrica por uma condição inerente às suas particularidades: como já apontou Benjamin Coriat, na construção civil é a linha de produção que se move para gerar o produto que nasce imóvel – o contrário da fábrica, onde é o produto que caminha na linha de produção⁶. Isso deriva numa série de implicações – que aqui não é o caso de aprofundarmos: a sobredeterminação da propriedade fundiária no processo de produção na construção civil, os limites da industrialização estrito senso neste setor econômico⁷, a suscetibilidade às dinâmicas e oscilações do mercado de trabalho para agenciamento e aplicação de mão-de-obra etc. Mas ao observarmos o canteiro de obras como o principal momento produtivo de toda e qualquer arquitetura, parece-nos claro o quão externamente determinado é seu desenvolvimento no curso da História e o quanto se esvanece como realidade produtiva quando se impõe a obra acabada – e parece ser este, justamente, o recurso de Ferro para compreender os movimentos do desenho e do canteiro de obras: a História como *processo em processo*. Esta é minha **primeira conjectura** quanto às suas possíveis maquinações metodológicas.

A história factual nos oferece, sem dúvida, a possibilidade de referirmos os eventos no tempo e no espaço, permitindo análises mais aprofundadas, para além do chão de suas manifestações aparentes. Contudo, o que articula tais eventos? Seria possível referenciar alguma racionalidade inerente e interna aos fatos se o material de suas manifestações se encontra no submundo do reino das aparências – o que torna essa racionalidade irritantemente transparente?

de capital na forma de fabulosas negociações no mercado de capitais e carteiras imobiliárias – tudo isso sob as graças de um programa público de provisão habitacional, o “*Minha Casa, Minha Vida*” (SHIMBO, 2010).

⁶“Bernard Kündig pode dizer que, pelo fato de sermos obrigados a recorrer à terra como suporte de valor de uso, é o próprio processo de trabalho, e em todo seu conjunto, que “circula” e deve cada vez se adaptar a um suporte diferente, ao contrário das outras indústrias onde é o produto que circula entre os postos de um trabalho estável e previsto anteriormente” (CORIAT, 1983 p.3).

⁷Isto é, fabricação industrializada de seus produtos, considerando mecanização e/ou automatização intensiva de operações e processos. A *Dymaxion House* de 1946, de Richard Buckminster Fuller, por exemplo, demandaria uma outra estrutura de propriedade fundiária para se viabilizar: uma proposta de construção altamente industrializada, leve e transportável, mas que exigiria um arcabouço de distribuição da localização bastante diverso do vigente (ver <https://blogs.uoregon.edu/dymaxionhouse/a-house-is-a-machine-for-living-in/>).

II

Em primeiro lugar, a pesquisa de Sérgio não se resume à *História da Arquitetura*, estrito senso. Além de assentar os fundamentos do pensamento especulativo na dialética hegeliana, bem como no materialismo histórico e na crítica da Economia Política construída por Marx, Sérgio também convoca a história da arte, da técnica e da construção para conjugar as dimensões materiais da produção do objeto arquitetônico à sua indagação como produto de Cultura. Não só, o autor articula também abordagens estratégicas da lógica formal em Filosofia (como o exercício de *abdução*, a partir da semiótica de Peirce, por exemplo, para dar conta da análise da Capela dos Médici, em Florença – ver FERRO, 2016⁸), da Antropologia Estrutural (como a referência à “*forma tipo zero*” de Lévi Strauss, para enunciar “a razão prioritária do desenho” no momento da produção – ver FERRO, 2006 p.109), da Sociologia e da Ciência Política (para analisar a produção da casa no Brasil – idem, p.61-101) etc. Mas é no material da *História*, propriamente dita, onde ele vasculha com afinco as referências para suas reflexões. Ele mesmo, certa feita, comentando a elaboração de “*Concrete as Weapon*” (FERRO, 2018), disse ter enfrentado a leitura de “um catatau de 600 páginas de história do anarquismo na França” para dele usar um único parágrafo.

Numa primeira visada, parece certo que Sérgio Ferro alcançou uma forma original de conciliar as narrativas da historiografia da Arquitetura com as abordagens mais críticas da Economia Política. Como diz Harvey sobre Marx enfrentando a tradição clássica da Economia Política, ao procurar suas “lacunas e contradições” foi-lhe possível “o que hoje chamamos de desconstrução” de seus argumentos, propici-

ando-lhe os elementos para sua crítica radical (HARVEY, 2013 p.15). Penso que Sérgio se lança numa operação semelhante, numa segunda ordem: procura “lacunas e contradições” nas narrativas clássicas produzidas pela historiografia da Arquitetura e, a partir das lentes da Economia Política, põe essa historiografia pelo avesso, reescrevendo-a a partir de baixo, do ponto de “vista do canteiro”.

Em aulas realizadas na FAUUSP, em abril de 2004 e compiladas no volume “*A história da arquitetura vista do canteiro*” (publicado em 2010), Sérgio consegue restabelecer a separação entre o *projeto* e a *construção* e o surgimento de uma espécie de forma ancestral da profissão já no processo de ressurgimento das cidades, entre os séculos IX e XI na Europa central – e não no Renascimento italiano, como faz a historiografia tradicional, estabelecendo a figura de Brunelleschi como patrono do ofício, muito em virtude das tietagens de Vasari.

As corporações medievais, que se empregavam na construção de catedrais, muralhas e castelos, atuavam contribuindo para carrear grandes quantidades de valor para os nascentes núcleos urbanos. Como diz Ferro, citando Le Goff, tais estruturas não foram objetivamente construídas tendo como argumento uma função puramente econômica, mas seguramente funcionaram como “motor da acumulação primitiva do capital”. A riqueza trazida para as cidades circulava pagando materiais e operários, os quais “comiam, se vestiam, consumiam a produção local, formando assim um mercado urbano”. Tal processo, promovendo economicamente as cidades, acabava solapando as motivações que levavam reis, nobres e bispos investirem naquelas estruturas: o comércio intra-urbano, o comércio exterior e os negócios urbanos passam a ser mais atraentes como atividade econômica, relegando as catedrais a segundo plano, condenando-as ao inacabamento que lhes é característico. Desse modo, as relações de trabalho começam a mudar, principalmente lá pelo final do séc. XII. Henri Pirenne, em sua “*História Social e Econômica da Idade Média*” é precioso na descrição dessas mudanças: com o predomínio dos negócios, as corporações passam a se sujeitar a estruturas comerciais e de investimento que lhes são exógenas, propiciando um novo formato de organização da manufatura através das corporações comerciais (PIRENNE, [1933] 1968, particularmente p.49, 184 e ss).

Sérgio Ferro cita o caso de Estrasburgo e da construção de sua catedral como exemplar: a cidade “tornou-se uma espécie de República e as negociações acaba-

⁸Nessa obra, vertida do francês em 2015 e publicada em 2016, Sérgio promove uma reconstrução de todo o contexto em torno do projeto e construção da Capela dos Médici, na Basilica de San Lorenzo, em Florença, empreendido por Michelangelo e seus ‘operários’. A partir desse esforço de reconstituição de um tempo e de um espaço muito peculiar – fazendo uso da observação, da história geral e da arte, de elementos da escultórica, da ciência dos materiais, da literatura etc. – Sérgio se permite recompor as ordens da encomenda e a resposta dada por Michelangelo: o trabalho constrangido do arquiteto, registrado nos adornos e negações das ordens da falsa sustentação dos elementos decorativos, em permanente tensão com o trabalho livre do escultor, que ali se permite rir de seus contratantes, ironizar suas figuras e se permitir deixar pedaços da obra sem finalização. A recomposição desse contexto que permite um tipo de inferência lógica, ainda que aproximativa – que indiquei aqui como *abdução* – é uma operação atribuída a Peirce, que José Ferrater Mora chama de “conjetura razoável”: “os processos mentais, tanto de descoberta como de justificação ou explicação, são inferenciais. Isso quer dizer que pode haver razões para as inferências (que são, elas mesmas, ‘razões’), até mesmo quando se formulam proposições ou se chega a conclusões aparentemente por mera ‘conjetura’ ou ‘intuição’” (MORA, 2004 p.11-12).

ram ficando mais complexas. Um conselho dirigia as obras [da catedral] e, para se obter um consenso, começou a ser necessário desenhar antes, fazer maquetes, prever. Surge assim a figura do intermediário, o que desenha o projeto-contrato” (FERRO, 2010 p.16). Sérgio o denomina como “protoarquiteto” e cita a figura de *Mestre Erwin de Steinbach*, responsável pela transmissão das ordens dos contratantes para os mestres das corporações, como uma espécie de ancestral da profissão – posteriormente transformado por Goethe e pelo movimento neogótico como o “grande herói da arquitetura gótica”. De aí em diante essa separação entre o que desenha e aqueles que constroem só irá se aprofundar. Não coloca Brunelleschi (e suas astúcias no controle do trabalho no canteiro de Santa Maria del Fiori) como matriz inaugural da profissão e dessa separação, mas o coloca como referência importante nesse processo:

“Assim, desde o tempo do nosso santo padroeiro (quase todas as histórias da arquitetura citam Brunelleschi como o primeiro protótipo de nossa profissão), o desenho passou a ser arma na luta de classes. Começou saindo de mansinho do canteiro, do qual era até então um momento. Logo, entusiasmado com a visão do todo que possibilitava e com os encantos de sua liberdade gráfica, se afastou das exigências técnicas do trabalho e dos materiais que, entretanto, comanda” (FERRO, 2010, p.19).

É desse modo que, escovando “a história a contrapelo” (BENJAMIN apud CONTIER, 2010 p.104), Sérgio consegue demonstrar, como neste exemplo, que o “arquiteto e desenho separado se constituíram ao mesmo tempo, e um é produto do outro: são interdependentes” (FERRO, 2010 p.14). E é essa interdependência que caracteriza e explicita a *contradição* entre desenho e canteiro – e não uma paralisante *oposição*, que interromperia a História como *processo e Razão em movimento* (isso é Hegel, voltaremos a essa questão mais adiante).

De certa forma, a aproximação metodológica promovida por Sérgio Ferro patrocina esse desvelamento de contradições. Ela não se dá mecanicamente, mas vem sempre problematizada e problematizando a si mesma. Isto significa que, a princípio, não segue um esquema pré-definido, mas se autoconstrói no processo de sua constituição. De certo modo, é como se, ao cutuca-la, a própria História desvelasse o que lhe subjaz como estrutura. Algo talvez como o que Marx propõe no posfácio à segunda edição de “*O Capital*”, ao estabelecer a diferença entre método de investigação e modo de exposição:

“Sem dúvida, deve-se distinguir o modo de exposição segundo sua forma, do modo de investigação. A investigação tem de se apropriar do material [*Stoff*] em seus detalhes, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e rastrear seu nexos interno. Somente depois de consumado esse trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento real. Se isso é realizado com sucesso, e se a vida da matéria é agora refletida idealmente, o observador pode ter a impressão de se encontrar diante de uma construção a priori [ou seja, uma forma intemporal do pensamento]” (MARX, 2013 [posfácio da segunda edição de “*O Capital*”, de 1873] p.90 – o adendo é meu).

Chego assim à minha **segunda conjectura**, derivada da primeira: para tomarmos a História como processo, em movimento, precisamos tomar “o material em seus detalhes” e “rastrear seu nexos interno”, não em busca do que enxergamos, do que parece ser, mas em busca de suas mais íntimas *contradições*.

III

Sabemos, através de depoimentos do próprio Sérgio Ferro, o quanto a *Lógica* hegeliana e a concepção de *dialética* que lhe é peculiar sustentam suas empreitadas investigativas.

Hegel, segundo Marcuse⁹, estabeleceu como primeira tarefa de sua *Lógica* definir o *pensamento especulativo* como a “primeira exposição” de seu método dialético (MARCUSE, 2004 [1941] p.52): perante a “autoridade dos fatos”, a Razão tem que ter a desconfiança como norma. Contraposto ao senso comum, ao mundo das percepções, das entidades finitas, “governado pelo princípio da identidade e da oposição”, o pensamento precisa se colocar atento. Em última instância, essa contraposição é aquela que arranja, em campos opostos, *Razão (Vernunft)* e *Entendimento (Verstand)*: uma operação que está na base de toda a arquitetura filosófica de Hegel e que põe em julgamento a trajetória inatista iniciada por Descartes algumas centenas de anos antes, bem como o empirismo inglês da turma de Locke e Hume e o “idealismo crítico” de Kant, como assim autodenominado nos seus Prolegômenos (KANT, [1783] 1988 p.64).

⁹Uso a obra “*Razão e Revolução – Hegel e o advento da teoria social*” (2004 [1941]), de Herbert Marcuse, como fonte explicativa do sistema filosófico hegeliano e estabelecimento das possíveis conexões com a obra de Sérgio (a lembrança e indicação foi de Silke Kapp, a quem agradeço). Faço essa aproximação a Hegel por segunda mão, portanto. Contudo, a partir de um autor plenamente avalizado para a tarefa, creio. Um estudo mais aprofundado das referências hegelianas de Sérgio Ferro deve ser empreendido em contexto mais amplo e mais intensamente debatido.

“O pensamento especulativo compara a forma aparente ou dada das coisas às potencialidades delas, distinguindo assim, nas coisas, a essência do estado acidental de existência. Tal resultado não é atingido através de algum processo de intuição mística, mas por um método de conhecimento conceitual que examina o processo pelo qual cada forma veio a ser o que ela é. O pensamento especulativo não concebe ‘o mundo material e intelectual’ como uma totalidade de relações fixas e estáveis, mas ‘como um vir-a-ser, e seu ser como um produto e um produzir’.” (MARCUSE, 2004 [1941] p.51)

O pensamento especulativo procura vazar o véu do “interior das coisas” e não se deixar levar pela aparência fenomênica, pela aparência do que aparece. O exemplo que Sérgio nos oferece dessa operação trata justamente daquela oposição (assim determinada por uma abordagem, digamos, menos rigorosa) entre o desenho e o canteiro.

Em “*O canteiro e o desenho*”, ao tratar do desenho em seu “consulado da representação”, Sérgio é bastante telegráfico, seu texto chega a ser quase cifrado (FERRO, 2006 p.158). Articulando argumentos quanto ao papel do desenho no contexto da produção da Arquitetura, provoca e incomoda os arquitetos – particularmente a turma do desenho como senhor de si e dos desígnios da arquitetura: “É porque é desenho para a produção (de mais-valia) que se encolhe na grelha mongiana até virar sinônimo seu”... Mas, o que significa ser “igual a si mesmo”? Por que estabelecer o desenho como um idêntico a si mesmo? Sem dúvida, refere-se a “um universal concreto, uma verdade plena e ‘superior’, que ‘absorveu’ as identidades anteriores” (MORA, 2005 p.1431)

Ser “igual a si mesmo” é o Ser submetido ao princípio de *identidade*. Mas, para Hegel, a “identidade puramente formal do entendimento” difere da “identidade rica e concreta da razão”. Como nos elucida Ferrater Mora, “a rigor, a própria forma do princípio de identidade indica, segundo Hegel, que há nele mais que uma identidade simples e abstrata; há o puro movimento da reflexão no qual o ‘outro’ surge como ‘aparência’” (idem). O “outro” do desenho: o canteiro.

“Já dissemos que, no desenho, é como aparência de relação que as separações do fazer e do pensar, do dever e do poder, da força e dos meios de trabalho se manifestam. E que os laços que o desenho propõe são laços do separado mantido separado (Aparência: ‘é o nome dado ao ser que imediatamente é em si mesmo um não-ser’) (FERRO, 2006 p.159, grifo no original. A definição de ‘aparência’ é de Hegel, na “*Fenomenologia do Espírito*”).

Para Ferro, o desenho é “materialização da separação, reificação da ruptura” (idem, p.159). Uma negação determinada, portanto.

Mas o que sinto é que o desentendimento (ou o “entendimento”, no sentido de Hegel) de como se dá essa negação acaba prevalecendo, contribuindo para muito equívoco a respeito da construção teórica de Sérgio que já foi divulgado por aí: a formulação parece estar ali unicamente para *negar a própria Arquitetura* – agora identificada ao *desenho*. E daí a acusação de que Sérgio “não gosta de arquitetura” – o que não é verdade, bem me parece.

Como uma ‘explicação da explicação’, vai ser no inédito “*A construção do desenho clássico*” – um dos mais recentes trabalhos de Sérgio e que compõe a coleção de textos que vêm sendo preparados para publicação no âmbito do TF/TK (ou seja, ainda indisponível, infelizmente) – que o autor descreve como se dão as operações que dispõem o desenho não só *contra* o canteiro, como também em *contradição* a si mesmo. Transcrevo o trecho dessa análise do processo dialético de tratamento dos objetos, segundo formulação de Marcuse, como bula explicativa do que Sérgio vai demonstrar em seguida:

“As relações devem ser apreendidas de outra maneira [que não “simples ‘correlações’ pelas quais o senso comum vai ligando um objeto a outro”]. Elas devem ser vistas como sendo criadas pelo próprio movimento do objeto. O objeto deve ser compreendido como aquele que, ele mesmo, estabelece e ‘ele mesmo propõe a relação necessária entre ele e o seu oposto’. Isto implicaria em que o objeto tivesse um poder definido sobre seu próprio desenvolvimento, de modo a poder permanecer o mesmo, e isto, apesar de cada estágio concreto da existência do objeto constituir uma ‘negação’ do objeto, um ‘ser-outro’. Em outras palavras, o objeto deve ser compreendido como um ‘sujeito’ nas suas relações ao seu ‘ser-outro’” (MARCUSE, 2004 [1941] p.70).

Qual o exemplo, então, Sérgio Ferro nos dá para elucidar essa relação que o desenho “propõe” ele mesmo entre “ele e o seu oposto”?

Historicamente, o desenho se separa do canteiro e se torna autossubsistente. Desse modo, ele nega o canteiro: passa a falar sozinho, tributário de uma plástica autônoma, de uma explicação orientada por diretrizes que não aquelas estabelecidas pela ordem material de sua produção. Surgem as teorias da arquitetura, as

tendências analíticas e a taxonomia de complexas articulações com as construções culturais e suas diversas vertentes explicativas. No entanto, o desenho continua sendo *projeto* e, como tal, pressupõe o construído como futuro, como *dever*. Isto é, o desenho antecipa uma obra a se realizar e, portanto, um canteiro ideal. Assim, o desenho “passa a operar com um canteiro mental independente do canteiro real” (FERRO, 2020). É assim que ele entra em contradição consigo mesmo, com sua determinação material: ao mesmo tempo que nega o canteiro, ele precisa reafirmá-lo, idealmente, para sua autojustificação. Não se trata de opormos o canteiro ao desenho: essa oposição é momentânea e fruto do senso comum, como nos explica Marcuse:

“Onde quer que o senso comum e o entendimento percebam entidades separadas em oposição umas às outras, a razão descobre a ‘identidade dos opostos’. Ela não produz tal identidade por um processo de conexão e combinação de opostos, e sim pela transformação dos opostos, de modo que estes deixam de existir como opostos, preservado embora o sentido deles em uma forma de ser que é mais alta e mais ‘real’” (MARCUSE, 2004 [1941] p.52-53)

Terceira conjectura: assim como Hegel, o movimento do objeto, para Sérgio, não se dá em oposição ao sujeito. O objeto se coloca como sujeito e, desse modo, se transforma e entra em *contradição*. Não há oposição entre sujeito e objeto.

IV

Quarta conjectura: num passo adiante, assim como Marx, Sérgio parece concordar em inverter a dialética hegeliana. Em forma de *coda*, retomando a primeira conjectura, a *História como processo* só pode ser assimilada, não pela força mística de um Espírito *aos modos de Hegel*, mas pelo trânsito contraditório dos processos materialmente determinados, impulsionados por uma dialética que “dê conta de ‘toda forma historicamente desenvolvida em seu estado fluido, em movimento’” (HARVEY, 2013 p.21).

“Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de *Ideia*, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, o contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem. (...) A mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel não impede em absoluto que ele tenha sido o

primeiro a expor, de modo amplo e consciente, suas formas gerais de movimento. Nele, ela se encontra de cabeça para baixo. É preciso desvirá-la, a fim de descobrir o cerne racional dentro do invólucro místico” (MARX, 2013 [1873, cf. já indicado] p.90-91)

Parece-me necessário repensarmos a forma como investigamos nossos objetos, principalmente no contexto da investigação histórica. Aproximarmo-nos dos fatos buscando encontrar neles não oposições ou antagonismos evidentes – mas *contradições*. Substituir, como me parece a operação promovida por Sérgio Ferro, a “reflexão isolada (entendimento)” pelo “pensamento dialético (razão)”, conforme a leitura de Hegel proposta por Marcuse (MARCUSE, 2004 [1941] p.52). Procurar entender como se dá a “transformação dos opostos”, evitando encalhamos nos dualismos que, via de regra, se escondem entre as dobras de nossas abordagens historiográficas.

V

Daí, por fim, buscando trazer essas conjecturas para um campo mais prático, arriscando fazê-las ingressar na seara da historiografia em arquitetura.

Tomo como um primeiro exemplo a investigação sobre a construção com *terra*. Invariavelmente, boa parte da pesquisa sobre o uso da terra como material construtivo no Brasil se limita aos vínculos com os estudos do patrimônio e, nesse campo, essencialmente a edificações e contextos com conteúdos bastante paradigmáticos. Ora, as notícias e registros de como se dava a aplicação de mão-de-obra na produção das edificações no período colonial é alguma coisa perto de quase nada. A não ser no que se refere às construções militares – quando alguns contingentes de escravizados eram recrutados para os trabalhos no canteiro, parcialmente também cumpridos pelos *praças* – além de uma ou outra edificação institucional mais proeminente – pouco se sabe sobre a construção doméstica, os verdadeiros canteiros de produção do urbano, de antes do advento da República. Pois vejam: quem eram os trabalhadores que construíram Ouro Preto, por exemplo? Quem eram os trabalhadores que erigiram a pacata vila da província de São Paulo, toda construída em terra, pedra e madeira até o começo do século XX? Certamente foram, em sua maioria, africanos e seus descendentes, escravizados ou libertos que, dominando conhecimentos construtivos tradicionais e altamente especializados (como taipa de pilão, taipa de sapo, cantaria, carpinta-

ria etc.) que produziram boa parte, ao longo de todo o período desde sua chegada no Brasil, por volta de 1540, até os estertores do século XIX, de todo o patrimônio construído ao longo desses quase 400 anos. E pouquíssimo se sabe a respeito: como se organizavam esses canteiros? Pergunto aqui a João José Reis (REIS, 2019), historiador baiano que descreve com acuidade e de modo aprofundado toda a atividade laboral urbana conduzida por africanos na Salvador dos 1850, mais restrita à atividade de transporte de pessoas e gêneros naquela cidade, quem eram e como trabalhavam aqueles ‘ganhadores’ ou libertos que consumiam suas energias nos canteiros que produziam aquele pujante centro urbano na província da Bahia naquele período? Qual o volume de recursos envolvidos na produção daquela cidade? Quem eram seus principais investidores? Assim como nos nascentes núcleos urbanos na Europa da Idade Média, também essa atividade funcionava como “motor da acumulação primitiva do capital”. Se as lógicas produtivas que subsidiaram o nascimento e o desenvolvimento dos nossos centros urbanos nos escapa, só nos resta a articulação de nomes, fatos, memória congelada e aparências de arquitetura e urbanismo¹⁰.

Outro exemplo.

Muito se fala, por exemplo, de Ramos de Azevedo e de sua importância para a História da Arquitetura, na virada do séc. XIX para o XX, e para o vertiginoso crescimento da construção civil, particularmente no estado de São Paulo. Atraindo e concentrando fabulosos volumes de capital que viabilizaram a transformação radical da cidade em pouco mais de 20 anos, a obra de Ramos de Azevedo e seu escritório já mobilizou um sem número de publicações sobre os empreendimentos sob sua responsabilidade. No entanto, falta-nos compreender, pelas lentes da Economia Política, como se estruturou o império empresarial de Ramos: desde

¹⁰Alguma pesquisa vem sendo iniciada e orientada na direção que aqui indico. Trata-se do trabalho “*Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata*”, organizado pelo escritor e jornalista José Abílio Ferreira. A obra reúne ensaios e pesquisas sobre a atuação de Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), profissional prático do séc. XVIII: negro, “mestre pedreiro”, Tebas foi o responsável, dentre outras obras até hoje existentes, pela cantaria que ornamenta a fachada da igreja contígua ao antigo Convento de São Francisco – hoje Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Conforme José Abílio, apresentando Tebas, refere-se a ele como “senhor da arte de entalhar e aparelhar pedras, imprimindo no trabalho a marca pessoal e intransferível de sua identidade”. O que o distingue, para além dos objetos arquitetônicos que produziu na província de São Paulo, seria o fato de que “conquistou autonomia sobre seu corpo e o seu destino, contrariando a lógica do regime escravista, baseada na fragmentação e na dominação absoluta (corpo e mente) dos escravizados” (FERREIRA, 2018 p.7).

quando retornou de Gant, na Bélgica (sem sequer ter concluído sua formação como arquiteto) e assumiu as obras já quase finalizadas da Catedral de Campinas, interior do estado de São Paulo, um verdadeiro conglomerado empresarial cresceu e se consolidou sob a batuta de Ramos. Desde esse período – em que fica clara sua perspicácia empresarial – Ramos envolveu-se em negócios muito diversos (como produção de cal em Caieiras, implementação da indústria de vidro trazida da França, laminação de aço, produção de tijolos etc.), mas absolutamente concatenados com seus contratos e interesses de seu escritório¹¹.

Um último exemplo.

O historiador britânico Michael Baxandall, em “*Padrões de Intenção – a explicação histórica dos quadros*” (numa referência aqui bastante rápida) propõe perseguir a “vontade ou intenção” por trás da fatura de um quadro. Diz o historiador que o que falamos dos quadros são “representações do que pensamos ter visto neles”. No entanto, recusando a descrição que corresponde exclusivamente à “simples exploração com os olhos”, Baxandall argumenta que, para que possamos apreender aquele objeto e todo seu processo de criação e produção, é preciso ir além da pura descrição do que vemos, lembrando que “usamos nossa mente, e a mente se vale de conceitos”. Tal processo estaria ali, no quadro, como representação de “algo mais que um objeto material: implicitamente consideramos que ele contém não só a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores” (BAXANDALL, 2006 p.38-39). Isso significa que, para além do objeto ali, presente, apresenta-se também como objeto portador de um *material*, de uma experiência de fruição contemplativa, de um processo de trabalho etc.

A proposta de Baxandall é muito pertinente, atinente a esta alternativa de aproxi-

¹¹Cabe aqui mencionar pelo menos dois trabalhos que, de certo modo, levantam essa lebre: os mestrados de Thais Carneiro de Mendonça, “*Técnica e construção em Ramos de Azevedo: a construção civil em Campinas*”, de 2010; e de Raquel Furtado Schenkman Contier, “*Do vitral ao pano de vidro: o processo de modernização da arquitetura em São Paulo através da vidraçaria*”, de 2014 (MENDONÇA, 2010; SCHEKMAN CONTIER, 2014). Além desses, também em 2010, sob a coordenação de José Lira e minha, organizamos um Simpósio, através do Centro de Preservação da Cultura da Universidade de São Paulo – CPC-USP, denominado “*Memória, trabalho e arquitetura*”. O evento rendeu uma publicação homônima, reunindo 19 dos 20 trabalhos apresentados naquela oportunidade, numa tentativa de abordar a história da produção da arquitetura sob os vieses que venho aqui discutindo. Ver LOPES; LIRA, 2013.

mação do objeto histórico, sem dúvida. A ideia de destacar o modo como um objeto de arte atravessa o tempo e chega até aquele que o observa, carregando um outro tempo e espaço para o tempo e espaço do observador através de seu *material*, seus signos, sinais e inferências do contexto em que foi produzido, assemelha-se muito à estratégia que Sérgio Ferro emprega no tratamento que dá à sua análise da Capela dos Médici.

Mas ainda assim, há uma diferença crucial entre as abordagens dos dois.

O fato é que Baxandall faz uso não de um quadro, mas de uma *ponte*, para ensaiar 25 enunciados causais para propor uma estrutura de explicação histórica – testemunhos de relações sociais, convenções, intenções etc. de uma época. Usa, para tanto, a *Ponte sobre o Rio Forth*, de Benjamin Baker, encomendada e construída entre 1873 e 1889 para integrar economicamente cidades como Aberdeen, Dundee, Edimburgo na Escócia e o norte da Inglaterra (BAXANDALL, 2006 p.49 e ss.)

A ponte é uma demonstração de virtuosismo estrutural impressionante: ao lançar balanços sucessivos por sobre o rio, fundeados e ancorados em enormes elementos tubulares e treliçados, a estrutura, toda fabricada em aço e operando conforme a lógica da compensação entre balanços, permite o vencimento de uma extensão de aproximadamente 1,5km, distribuídos em vãos sucessivos de em torno de 520m.

Baxandall relata brevemente a história da contratação e construção da ponte e, então, põe-se a indagar quanto às razões que teriam levado a construí-la, quanto às motivações do encargo geral encomendado a Baker e, neste exercício, enumera 25 evidências que auxiliariam na construção do que ele denomina “constructo descritivo”.

No entanto, não formula uma questão que me parece crucial: de onde vinha o minério empregado na construção da ponte? Submetido às novas tecnologias de tratamento do ferro para transformá-lo em *aço doce* (sistema *Siemens-Martin*) lá na Inglaterra dos finais do 1800, certamente esse minério saiu de algum profundo buraco no planeta, escavado por mão humanas.

Numa outra ponta, inadvertidamente, ficamos sabendo que a Mina de Morro Velho, situada nos arredores de Nova Lima, no estado de Minas Gerais, próximo de

onde hoje é Belo Horizonte, desabou no dia 10 de novembro de 1886. Com eloquentes 570m de extensão, os escoramentos de seus túneis cederam sobre as cabeças e os corpos de um razoável contingente de africanos escravizados, negros libertos e alguns ingleses. Com 1.154 trabalhadores empregados na sua exploração, conforme contagem realizada em 1884, a proprietária da mina os distribuía em três turnos – o que dificultava a exata contabilização das vítimas do acidente. Essa proprietária chamava-se *Saint John Del Rey Mining Company* – uma empresa britânica que, certamente, contribuiu para o abastecimento do minério necessário não só para a construção da ponte de Baker, como para o radical desenvolvimento industrial experimentado pela Inglaterra nesse período (TROCA-TE; COELHO, 2020).

Baxandall dá conta de que, na construção da ponte, foram consumidos “3 milhões de libras e a vida de 57 operários” (BAXANDALL, 2006 p.56). Mas não dá conta do quanto de recursos, trabalho e gente foi consumido em toda a teia de produção envolvida nos rastros daquele empreendimento. Observar o objeto a partir dessa rede mais ampla, ampliaria também o regime de implicações históricas, transcendendo o espaço e tempo britânicos do final dos 1800. Transformaria sua explicação material e histórica numa questão *universal*.

VI

Os elementos e conjecturas aqui agenciados, como disse, pretendem apenas uma aproximação do problema de definição de um campo de estudos que se pretende denominar *Production Studies*. Certamente, deve haver outros aspectos, aqui não identificados, que contribuirão para a conformação desse campo. No entanto, acho correto afirmar que, para vislumbrar uma abordagem de investigação com as características aqui enunciadas, tanto histórica como sobre processos e práticas em arquitetura, devemos iniciar seguindo as ponderações de Adrián Gorelik:

“Poucas disciplinas têm maior impacto nas transformações da cultura, da vida social e econômica que a arquitetura. E, no entanto, as versões mais habituais de sua crítica e sua historiografia têm se empenhado em fazer dela um universo ensimesmado, esotérico, perdendo toda relação complexa com o mundo.” (GORELIK, in LIRA, 2011 p.21)

Para Gorelik, a “arquitetura precisa desse olhar estrábico para ser entendida cabalmente”: um olho em si mesma e o outro nos “diversos contextos em que a arquitetura se intersecta e vai ganhando inteligibilidade” (idem).

Referências

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

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [edição original 1985].

CORIAT, Benjamin. “O processo de trabalho do tipo ‘canteiro’ e sua racionalização”. *Ata do Colóquio “Le travail en chantiers”*. São Paulo: mimeo (tradução Jorge Oseki, revisão João Sette Whitaker Ferreira), 1983.

CONTIER, Felipe. “**História da arquitetura a contrapelo**”. In *A história da arquitetura vista do canteiro – três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GFAU, 2010.

FERREIRA, José Abílio (org.) **Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata**. São Paulo: IDEA, 2018.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982** [edição original 1979].

_____. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

_____. **Michelangelo: arquiteto e escultor da Capela dos Médici**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

_____. “**Concrete as weapon**”. *Harvard Design Magazine*, v.46, p. 160-08/161-33 (encarte) 2018

_____. **A construção do desenho clássico**. Grignan: mimeo (originais em preparação para publicação), 2020.

GORELIK, Adrián. “**Apresentação**”. In LIRA, José. *Warchavchik: Fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.21-23.

HARVEY, David. **Para entender O capital**. São Paulo: Boitempo, 2013

KANT, Immanuel. **Prolegómenos a toda metafísica futura**. Lisboa: Edições 70, 1988 [edição original 1783].

KAPP, Silke; LLOYD THOMAS, Katie; LOPES, João Marcos de Almeida. “**How to look at architecture from 'below'**”. *Harvard Design Magazine*, v.46, p. 160-01/161-06 (encarte), 2018.

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

LLOYD THOMAS, Katie; AMHOF, Tilo; BEECH, Nick. **Industries of Architecture**. London: Routledge, 2015.

LOPES, João Marcos; LIRA, José. **Memória, trabalho e arquitetura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2013.

MARCUSE, Herbert. **Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social**. São Paulo: Paz e Terra, 2004 [edição original 1941].

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013 [edição original 1890].

MENDONÇA, Thais Carneiro de. **Técnica e construção em Ramos de Azevedo: a construção civil em Campinas (Mestrado)**. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos – USP, 2010.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia (4 volumes)**. São Paulo: Edições Loyola, 2004 [tradução referente à sexta edição, de 1976].

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968 [edição original 1933].

REIS, João José. **Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHENKMAN CONTIER, Raquel Furtado. **Do vitral ao pano de vidro: o processo de modernização da arquitetura em São Paulo através da vidraçaria (Mestrado)**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP, 2014.

SHIMBO, Lucia Zanin. **Habitação social, habitação de mercado: a confluência entre Estado, empresas construtoras e capital financeiro (Doutorado)**. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos – USP, 2010.

TROCATE, Charles; COELHO, Tádzio. **Quando vier o silêncio: o problema mineral brasileiro**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Expressão Popular, 2020.

Apresentação de John Ruskin's Shells

Presentation of John Ruskin's Shells

Claudio Silveira Amaral*

*Professor do Curso de graduação e pós graduação em arquitetura e urbanismo da Universidade São Judas. Autor de: John Ruskin e o Ensino do Desenho no Brasil e The influence of John Ruskin on the teaching of drawing in Brazil, cs.amaral.rafael@gmail.com

usjt
arq.urb
número 29 | set - dez de 2020
Recebido: 03/02/2020
Aceito: 14/05/2020
<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.496>



Breve explicação sobre a pertinência da relação John Ruskin, crítico de arte inglês do século XIX, e Sérgio Ferro

Christopher Donaldson é atualmente o coordenador da Ruskin Library, Museum and Research Centre da Universidade de Lancaster no Reino Unido e se dispôs a nos enviar um trabalho seu sobre John Ruskin.

Mas o leitor deverá estar se perguntando: por que John Ruskin faria parte do tema Sergio Ferro? A resposta possivelmente estará nos fundamentos teóricos que inspiraram Sergio Ferro a construir a sua Teoria da Arquitetura, com base não apenas na Teoria de Marx, mas também nas propostas de pensadores, como por exemplo, William Morris e John Ruskin, que de alguma forma, compactuam com a proposta de Ferro para o processo produtivo da arquitetura.

E o leitor deverá estar se perguntando, onde e como essa convergência se dá?

Vejamos: toda a produção de John Ruskin tem por base uma Filosofia da Natureza cuja lógica é também a sua ética explicada pelo relacionamento da ajuda mútua entre os elementos naturais. Para Ruskin ninguém vive as sós, todos precisam

se ajudar mutuamente para existir individualmente, somos interdependentes. Essa concepção de ética é aqui explicada por Christopher nas coleções de conchas de Ruskin, mas essa ética também está presente na Teoria da Arquitetura ruskiniana. Está na arquitetura quando Ruskin, em *The Seven Lamps of Architecture* e em *The Stones of Venice*, imaginou um canteiro de obras cuja ética do trabalho fosse a ética da ajuda mútua, ou seja, um tipo de relacionamento entre os integrantes do processo produtivo onde quem pensa faz e quem faz pensa, diferente do modo renascentista e contemporâneo de divisão do trabalho onde alguém pensa e os outros fazem aquilo que alguém pensou. É aqui que Ruskin se aproxima de Sérgio Ferro cuja proposta para o canteiro de obras da arquitetura tem por base um tipo de relacionamento democrático onde quem pensa faz e quem faz pensa eliminando assim, a hierarquia de comando.

No artigo aqui em questão, Christopher nos mostra como essa ética se dá em um dos elementos da Natureza, as conchas.

As Conchas de Ruskin

John Ruskin's Shells

Christopher Donaldson*

*É professor-pesquisador da Universidade Lancaster desde 2012, envolvido na pesquisa do ERC-funded Spatial Humanities project. Trabalhou na University of Birmingham entre 2014 e 2016. Formou-se nos estados unidos, recebendo seu BA na Penn State University em 2004 e seu PhD na Stanford University em 2012. Sua pesquisa concentra-se nos séculos 18 e 19 no campo da história e cultura. Interessado na mudança das percepções da paisagem e do ambiente durante este período através da produção de guias turísticos, livros topográficos, de artes e literatura. Desenvolve e é líder da pesquisa no The Ruskin – Library, Museum and Research Centre, além de editor da revista The Ruskin Review e co-editor da Digital Forum para o Journal of Victorian Culture, c.e.donaldson@lancaster.ac.uk.

usjt

arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 06/01/2020

Aceito: 21/04/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.477>



Palavras-chave:

Ciência.
História natural.
Coleções.
Estética..

Keywords:

Science.
Natural history.
Collections.
Aesthetics.

Resumo

John Ruskin (1819–1900) formou uma coleção impressionante de conchas ao longo de sua vida. Durante seus últimos anos de vida, ele expôs alguns dos frutos de seu trabalho em Brantwood, sua residência com vista para o lago Coniston Water, ao noroeste da Inglaterra. Ruskin estimava suas conchas por sua beleza. Ele as colocou em um armário de vidro junto com espécimes geológicos, artefatos históricos e obras de arte. Mas o interesse de Ruskin em sua coleção de conchas não era superficial. No presente artigo, pondero a respeito do real significado encontrado por Ruskin em suas conchas, tanto marinhas como terrestres, e reflito sobre como seus estudos sobre as conchas mostram princípios de seus escritos sobre arte e arquitetura, bem como sua atitude quanto às ciências naturais. A fim de definir uma abordagem para essas questões, começo este artigo considerando as opiniões de outros autores que escreveram sobre a beleza e peculiaridade das conchas. Procuro então contrastar tais apreciações estéticas com as contemplações mais eticamente esclarecidas de Ruskin.

Abstract

John Ruskin (1819–1900) assembled an impressive collection of shells over the course of his life. During his final years he displayed some of the fruits of his labours at Brantwood, his home overlooking Coniston Water in the northwest of England. Ruskin valued these shells for their beauty. He put them in a glass cabinet alongside geological specimens, historical artefacts and works of art. But Ruskin's interest in his shell collection was not just superficial. In this essay, I ponder the deeper meaning Ruskin discovered in the shells he collected, both marine and terrestrial, and I suggest how his shell studies reflect principles developed in his writings on art and architecture, as well as his attitude towards the natural sciences. In order to stake an approach to these issues, I begin this essay by considering the remarks of other writers who have commented on the beauty and curiosity of shells. I then proceed to contrast these aesthetic appreciations with Ruskin's more ethically informed contemplations.

As Conchas de Ruskin

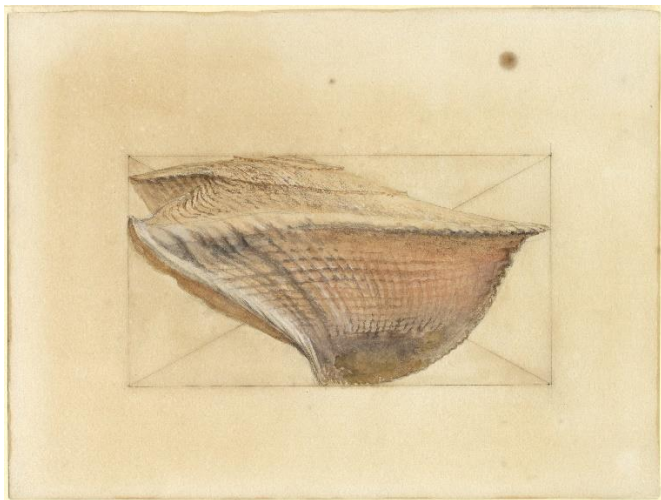


Figura 1. John Ruskin, “Estudo de conchas” (espiral de helix gualterianas), n.d.; lápis, aquarela e guache, 145 x 24 cm. Inventário n. 1996P0993 © The Ruskin – Biblioteca, Museu e Centro de Pesquisa, Universidade de Lancaster

I.

O que as conchas podem nos mostrar? — potencialmente algo bom. Suas formas e contornos fazem delas objeto de admiração, mas elas também são enigmáticas. Elas nos revelam mundos uma vez inerentes e misteriosos, e é justamente nisso que mora parte de seus atrativos. Como Abbé de Vallemont observou, as conchas são mais do que apenas “os deleites de grandes homens”; também são “sublimes objetos de contemplação para a mente.” (1705, p.648)¹

Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard dedica um capítulo à enumeração de tais contemplações, incluindo as de Vallemont. Seu objetivo é desenvolver um entendimento da concha como um tipo espacial específico: definido pela interação de ideias opostas tais como grande e pequeno, notado e despercebido, mole e duro. (1961, p.111) A abordagem de Bachelard é mais poética do que sistemática,

¹« Qu'il nous soit permis de jeter un moment les yeux sur cette ravissante variété de Coquillages, qui sont les délices des grands hommes [. . .] de sublimes sujets de contemplation pour l'esprit. » A menos que estejam creditadas de outro modo, todas as traduções são minhas.

mas ao ponderar essas antíteses ele destaca a imagem persistente da concha como um espaço reservado e, ao mesmo tempo, um local secretamente moldado pelo corpo de seu habitante solitário.

Os pensamentos de Bachelard em torno deste último aspecto basearam as reflexões de Paul Valéry em *L'Homme et la coquille*. As conchas, conforme Valéry pontua em seu trabalho, não são secretas apenas por servirem como esconderijos, mas também por terem sido reservadas pelas criaturas que elas esconderam em primeiro lugar.

Simplificando, conchas são exoesqueletos compostos de cálcio cristalizado filtrado (ou “exsudado”, de acordo com Valéry) através dos tecidos de moluscos e outros invertebrados.² (1937, p.68) Os resultados desse longo e contínuo processo de formação são perceptíveis. Mas o processo em si é imperceptível a um olho não treinado.

Tal fato ajuda a considerar a maravilha que as conchas inspiram em nós, que desenvolvemos nosso esqueleto dentro de nossos corpos. Nas palavras de Valéry, “por mais que tenhamos sido formados por um crescimento imperceptível, não sabemos criar nada dessa maneira.” (1937, p.15; trans. MANHEIM 1977, p.113)³

As implicações dessa asserção são bem simples. Se tivéssemos que criar uma concha, não o faríamos como os moluscos fazem. Para começar, provavelmente esculpiríamos nossa concha, começando de fora para dentro. Mas essa não é a única e nem mais importante diferença. Enquanto os moluscos constroem suas conchas involuntariamente, com um propósito perfeito, nós as construiríamos intencional e deliberadamente, e o trabalho que produziríamos seria no máximo indiretamente relacionado a (o que Valéry chama) “nossa atividade orgânica fundamental”. (1937, p.65; trans. MANHEIM 1977, p.122)⁴

²« Une coquille émane d'un mollusque. Emaner me semble le seul terme assez près du vrai, puisqu'il signifie proprement: laisser suinter. » (O que está em itálico é de Valéry.)

³« Bien que faits ou formés nous-mêmes par voie de croissance insensible, nous ne savons rien créer par cette voie. »

⁴« [C]'est pourquoi nos desseins réfléchis et nos constructions ou fabrications voulues semblent très étrangers à notre activité organique profonde. » (O que está em itálico é de Valéry.)

II.

Penso que tudo isso pode ser dito a respeito da estética das conchas. Mas existe também uma ética de conchas que tanto Valéry quanto Bachelard abordam, mas que nenhum dos dois explica. A asserção de Valéry sobre nossa incapacidade de construir como os moluscos é indicativa. Ele não pondera as implicações éticas dessa afirmação, mas não é necessário muito para perceber como seus pensamentos andam de acordo com a filosofia de naturalistas pré-modernos como Vallemont, que colocava as conchas entre as maravilhas que “humilham e mortificam as mentes orgulhosas.” (1705, p.634)⁵

Tais observações são dignas de registro, mas a ética que tenho em mente se relaciona com outra propriedade maravilhosa das conchas: o modo como conseguem passar de uma vida a outra.

Conchas podem parecer bem sólidas, mas elas também se despedaçam, quebram e dissolvem, e conforme entram em decomposição elas se tornam os minerais ingeridos e expelidos por outros organismos. Nesse sentido, as conchas são parte dos contínuos ciclos biogeoquímicos que deram forma à ecologia do nosso planeta.

A artista britânica Janet Manifold explorou recentemente esse aspecto das conchas em sua escultura, *Time Unfolding*. Na descrição da obra, Manifold reflete sobre a formação do alabastro que compõe sua escultura.

Ela explica que essa substância fora “parte de um oceano vivo 23 anos atrás.” Ela foi formada a partir dos depósitos de cálcio deixados pela “água do mar evaporada”, a qual “fluiu através” das criaturas “as escondendo em suas conchas” por um longo tempo. “Então, ao abrir esta pedra para criar uma escultura, estamos voltando no tempo para a origem do material em si, bem como para a vida que ele um dia gerou.” (MANIFOLD 2019)

Visto desta maneira, *Time Unfolding* clareia as interligações de todas as coisas, passado e presente, animado e inanimado. Como escultura, é uma sofisticada

reflexão tanto sobre a natureza do material do que é feita, como, por analogia, sobre a natureza como um todo.



Figura 2. Janet Manifold, *Time Unfolding*, 2019; alabastro esculpido, 25 x 25 x 40 cm. © Janet Manifold. Imagem cedida pela artista.

Com certeza, pode-se encontrar mais exemplos comuns de como as conchas passaram de um estado para outro e de uma vida para a outra. Os fertilizantes, por exemplo. Há tempos os humanos fazem cal das conchas para enriquecer o adubo. Essa prática foi registrada por Pliny the Elder e em outras fontes romanas,

⁵« Dans la Nature on est rarement en pays de connaissance. Il y a à chaque pas de quoi humilier, et mortifier les Esprits superbes. »

⁶ bem como em manuais de agricultura mais recentes. Assim, o *The American Muck Book*, um clássico de meados do século XIX sobre o assunto, diz que “o fazendeiro encontrará um valioso adubo nas conchas de ostras, mariscos e outros moluscos de concha, reduzindo-as a pó ao queimá-las em fornos, ou moê-las em moedores.” (BROWNE 1852, p.313)

E o cal é bom para muito mais do que apenas adubo. Também é um componente essencial em concreto e argamassa, bem como na fabricação de ferro, aço e vidro laminado. Portanto, em resumo, as conchas não só ajudam em nossa alimentação como também formam nosso meio ambiente. Em ambos os casos, o uso de conchas decompostas fundamentalmente moldou o mundo moderno.

Mas a decomposição é apenas uma das maneiras nas quais conchas são recicladas. Elas podem se tornar uma segunda casa, afinal. Alguém pode pensar nas conchas que caranguejos-eremitas se apoderam e em como conchas fossilizadas podem se tornar um lar para futuras formas de vida. Em cada caso o estudo das conchas revela a importância da cooperação e interdependência como forças ativas na natureza.

Isso não é algo discutido por Valéry e Bachelard, mas é certamente um aspecto dos estudos de conchas que interessava John Ruskin. Seu relato sobre colecionar conchas durante suas férias de verão em Boulogne, em 1861, o qual abordarei em breve, oferece um bom exemplo desse aspecto.

III.

Ruskin começou a colecionar conchas ainda criança, e ao fim de sua vida, tinha formado uma coleção impressionante. Durante seus últimos anos, ele dispôs alguns dos frutos de seus trabalhos na sala de estar em Brantwood, sua casa com vista para o lago Coniston Water, no distrito de English Lake.

Ruskin estimava suas conchas por sua beleza. Ele as colocou em um armário de vidro junto com espécimes geológicos, artefatos históricos e obras de arte. Um visitante de Brantwood em 1884 descreveu essa coleção em detalhes. Ele se recorda de ter visto “variedades infinitas de conchas, muito raras e belas, e alguns minerais de diferentes formações”, com “exemplares extraordinários de *cloisonné*

esmaltado”, bem como “exóticos exemplares dos desenhos a lápis de Prout, Burne-Jones (*Fair Rosamund*), e dos próprios estudos de Ruskin [. . .] sobre St. Mark”. (SPEILMAN 1900, p.133)

Uma foto (Fig. 3) tirada ao final do século XX é um registro visual desta cena.



Figura 3. *Walmsley Bros.*, “Sala de estar – Armário de Conchas, Brantwood” (c.1900); foto © *The Ruskin* – Biblioteca, Museu e Centro de Pesquisa, Universidade de Lancaster

Esse assemelha-se menos com um depósito de um cientista do que um *Wunderkammer* de um conhecedor da área. Mas seria errado pensar que o interesse de Ruskin nessas conchas era meramente superficial. Assim como no caso dos outros objetos que ele dispunha em sua sala de estar, o que o atraía era a sensação de que esses refletiam leis morais.

As observações de Ruskin a respeito dos fósseis de conchas que coletou ao vasculhar a praia em Boulogne, em junho de 1861, são indicativas. Ele descreveu tal descoberta em uma carta enviada a seu pai no dia seguinte:

⁶PLINY 1962, p.77–78.

Ontem estive na praia por bastante tempo,— e carreguei um pesado bloco de pedra por oito quilômetros à casa—um conjunto de fósseis de conchas de carbonato de cálcio, com todas as suas dobras e delicados espirais preservados—conchas que abrigaram peixes bem antes da existência de Mont Blanc, quando o cume da *Aiguille de Varens* era apenas lama no fundo do mar profundo; ainda assim, a marca de ondulação da pedra areia que as engloba é tão fresca como aquela há tempos desgastada, graças a maré agora em retirada. E os modernos búzios e mexilhões se escondem nas cavidades de conchas mortas há trinta mil anos. (RUSKIN 1905^a, p.xxxvii)

Essa passagem é digna de registro por várias razões, em particular por prover uma noção até que ponto Ruskin estava disposto a ir para coletar espécimes interessantes. Arrastar “por oito quilômetros até a casa” aquele “bloco de pedra” deve ser sido um grande fardo. Há também o modo como as reflexões de Ruskin apresentam consciência sobre processos geológicos. Sua referência casual a orogênese da montanha *Aiguille de Varens* é particularmente notável.

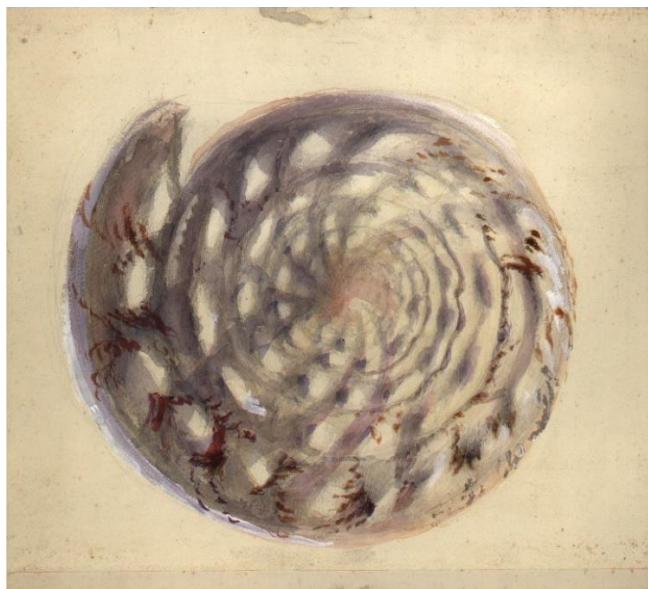


Figura 4. John Ruskin, “Concha: Um espiral” (concha cone-de-mármore), n.d.; guache e branco, 34.3 x 47.6 cm. Inventário n. 1996P2047 © The Ruskin – Biblioteca, Museu e Centro de Pesquisa

Mas o que é realmente notável nessa passagem é como os comentários de Ruskin escancaram e abrem caminho para a ideia de Tempo Profundo. Por um lado, os “modernos búzios e mexilhões” e os “fósseis de conchas” são de eras distantes. Por outro lado, eles coexistem: aqueles encontram um local para viver nos restos destes. Assim como “a marca de ondulação” desgastada na “pedra areia” e a linha da “maré agora em retirada”, a coexistência desses organismos antigos e modernos aumenta nossa consciência sobre a diferença temporal entre eles, ao mesmo tempo em que resolve essa diferença em uma imagem de continuidade.

Portanto, para Ruskin, a beleza daquele “conjunto de fósseis de conchas” pareceria ter se apoiado menos em sua origem vertiginosa do que no modo como havia criado as condições para um mundo futuro. As “cavidades” feitas por aqueles “peixes”, “mortos há três mil anos”, eram valiosas por terem sido esconderijo e preservação para vidas futuras.

IV.

Como já mencionei, o interesse de Ruskin por conchas era guiado por sua crença de que a natureza refletia leis morais. Ter isso em mente ajudará a elucidar seus comentários sobre os fósseis de conchas achados por ele em Boulogne, em 1861. Aquelas conchas eram uma manifestação notável de um princípio que ele havia elaborado apenas um ano antes. Me refiro a “Lei da Ajuda”.

Ruskin havia introduzido esse princípio no quinto volume de *Modern Painters* como uma das “leis elementares de disposição” contidas na composição de verdadeiras obras de arte. (RUSKIN 1905^b, p.204) Tal “composição”, ele explica, “pode ser definida como a ajuda de todas as coisas em uma situação por todo o resto”. E tal “ajuda”, ele continua, reflete a cooperação encontrada na vida orgânica saudável:

No caso das substâncias chamadas de “inanimadas”, como nuvens e pedras, seus átomos podem se unir uns aos outros ou estar em harmonia, mas eles não se ajudam. A remoção de uma das partes não altera o todo.

Mas no caso de uma planta, retirar qualquer parte prejudica o restante. Danifique ou remova qualquer porção de seiva, súber, ou medula, e todo o resto estará danificado. Se qualquer parte atingir um estado em que não mais auxilia o todo, e portanto se torna “inútil”, a chamaremos de “morta”.

A esse poder que faz diversas partes de uma planta ajudar as demais, damos o

nome de vida. E isso é muito mais evidente no caso dos animais. Nós podemos tirar um galho de uma árvore sem muitos danos; mas o mesmo não pode ser feito com um membro de um animal. Portanto, a intensidade da vida também é intensidade de utilidade—unidade de dependência de cada parte em relação ao todo. (RUSKIN 1905^b, p.205)

O impulso dessas distinções é razoavelmente óbvio. Elas esclarecem que, mesmo que o interesse de Ruskin na “Lei da Ajuda” em *Modern Painters* fosse principalmente ilustrativo, em sua mente, o princípio da “ajuda” era necessariamente conectado com um entendimento ético de ecologia: do modo como todas as formas de vida dependem umas das outras.

Refletir sobre essa passagem se relaciona com a explicação da razão pela qual aqueles fósseis de conchas mexeram tanto com a imaginação de Ruskin. Eles eram, afinal, a personificação do modo como os mortos ajudaram a moldar o mundo dos vivos.

Mas isso não é tudo. Ao exemplificar a dependência dos vivos em relação aos mortos, aquelas conchas remetem a outro aspecto significativo da ideia de Ruskin sobre cooperação: sua caracterização do poder da arquitetura de formar uma ponte entre passado e presente.

Ruskin havia desenvolvido essa ideia onze anos antes em *The Seven Lamps of Architecture*, no qual refletiu sobre como construções históricas são capazes de conectar sucessivas eras. A passagem é uma das partes mais citadas dos trabalhos de Ruskin, mas vale a pena lembrá-la aqui:

Pois, de fato, a maior glória de uma construção não reside em suas pedras, nem em seu ouro. Sua glória está em sua Era, e no profundo senso de possuir uma voz [. . .] que sentimos nas paredes que há tempos foram lavadas pelas ondas passageiras da humanidade. Isso está em seu contínuo testemunho contra os homens, em seu silencioso contraste com o caráter transicional de todas as coisas, e na força que, através dos lapsos das estações e do tempo [. . .] mantém sua elegância esculpida temporariamente insuperável, [e] conecta eras esquecidas e futuras [...] (RUSKIN 1903, p.233–34)

Inicialmente, a “elegância esculpida” de tais construções pode parecer bem diferente das cavidades deixadas pelas conchas cujos fósseis Ruskin encontrou em Boulogne. Mas elas são análogas. Ambas conectam “eras esquecidas e futuras.” Ambas ilustram a importância da “ajuda” como princípio de sucessão. Ambas

demonstram a contínua dependência do presente em relação ao passado e, de modo implícito, do amanhã em relação ao hoje.

V.

Relembrar essas passagens dos trabalhos de Ruskin ajuda a iluminar a dimensão moral de seu interesse naqueles fósseis de conchas, e isso revela muito sobre sua atitude a respeito das ciências naturais. Isso é, nos lembra de que, para Ruskin, a ciência tinha tanto a ver com o estudo da natureza quanto com devoção.⁷

Reconhecer esse aspecto do pensamento de Ruskin ajuda a explicar a razão pela qual ele era desdenhoso em relação a Conquiliologia, apesar de ser um colecionador de conchas. Em um artigo dedicado a esse assunto, Stanley Peter Dance supôs que Ruskin achava que conquiliologistas perdiam muito tempo em detalhes triviais.

Na carta 63 de *Fors Clavigera*, Ruskin nos deu uma bela demonstração desse fato ao revelar a dificuldade em usar o Manual de Conquiliologia (1859), de Jean Charles Chenu, para responder uma simples questão sobre caracóis.

“Considerando que minha concha seja uma *Helix virgata*,” ele escreve:

Eu utilizo meu magnífico francês— (deixe-me ver se consigo escrever o título sem erros) —*Manuel de Conchyliologie et de Paléontologie Conchyliologique*, ou, em português, “Manual de Conquiliologia e Paleontologia da Conquiliologia”. Octavo de 800 páginas impressas,—mais parecido com um fólio—com 4.000 (quase 5.000) sofisticadas gravuras de conchas; e entre elas procuro as criaturas nomeadas elegante e incorretamente pelos naturalistas modernos como Gastrópodes; e entre elas encontrei, com muito pesar, uma concha muito parecida com a minha, que dizem pertencer ao 16º tipo na segunda tribo, da segunda família, da primeira subordem, da segunda ordem das Gastrópodes, e que recebe o nome de *Adeorbis subcarinatus*,—*Adeorbis* pelo Sr. Wood, e *subcarinatus* pelo Sr. Montagu; mas não sou informado de onde posso encontrá-la, nem que tipo de criaturas vivem nela, nem qualquer outra informação a não ser o fato de ser “suficientemente depressiva” (*assez déprimée*), e “profundamente umbilicada” (*assez profondément ombiliquée*,—mas como posso dizer que uma concha é umbilicada a uma profundidade, na opinião do autor, satisfatória?), e que suas curvas (comuns na família) são “poucas” (*peu nombreux*). No final das con-

⁷Veja BIRCH 1981, O’GORMANN 1999 e HEWISON 2020.

tas, estou propenso a acreditar que minha concha não está descrita aqui, e então coloco meu esplêndido livro de volta ao seu lugar. (RUSKIN 1907, p.552–53)

Aqui, Ruskin descreve como vasculhou o “octavo de dezesseis volumes” da tradução de Griffith da obra *O Reino Animal*, de Cuvier, para encontrar uma resposta. (1907, p.553) Contudo, mais uma vez, sua pesquisa é em vão.

Este tipo de bobice sobre o burburinho da ciência faz parte do engajamento de Ruskin com as ciências durante a metade final de sua carreira. Mas no que diz respeito ao estudo de conchas em particular, esses comentários ajudam a esclarecer a razão pela qual ele alertou Henrietta Carey de que a Conquiliologia “não acrescentava em nada como estudo”.⁸ (qt. Dance 2004, p.43)

Ruskin pode ter tido cópias de Chenu e Cuvier em seu escritório, mas estava evidentemente mais interessado nas “elegantes gravuras” contidas nesses livros. Ele considerava suas descrições das classes, ordens, gêneros e espécies específicos como de interesse secundário, e desdenhava de suas discussões sobre anatomia.

Uma das cartas de Ruskin a Carey, de 11 de fevereiro de 1883, esclareceu esses fatos. Aqui, ele conta ter “cortado em pedacinhos” sua cópia de Cuvier:

A primeira coisa que encontrei para você foi a parte a parte principal dos desenhos anatômicos dos moluscos, estrelas-do-mar, medusas e corais, informados na última edição de *Reino Animal*, de Cuvier. Os camarões e caranguejos seguem [. . .]. Picotei o livro inteiro para poder queimar seus nojentos desenhos anatômicos [. . .]. Alguns dos [outros] desenhos anatômicos foram enquadrados para meus departamentos em Oxford, mas não faço ideia do local onde as outras conchas foram parar. Entretanto, esses desenhos anatômicos, guardados em diferentes embrulhos fortificados, podem ser usados para cópias de outros desenhos. Essas cópias, quando boas o suficiente, devem ser mantidas para usos futuros a beira do mar ou em museus. (qt. Dance 2004, p.43)

Alguns dias depois, Ruskin também enviou a Carey uma cópia do manual de Chenu, com uma carta a informando de que o livro, “apesar de extremamente seco nas palavras, tem desenhos anatômicos adoráveis”. (qt. Dance 2004, p.43)

Em sua discussão sobre essa correspondência, Dance supõe que o interesse de Ruskin em conchas era mais artístico do que científico. Ele escreve que Ruskin

⁸Carey (c.1844–1920) foi uma antiga Colaboradora do Guild of St George com quem Ruskin compartilhou uma porção considerável de sua coleção de conchas, bem como outros materiais, durante o início dos anos 1880. Veja Dance (2004) para ter acesso as suas correspondências.

coleccionava conchas para desenhá-las, e “ele as desenhava em partes porque gostava delas e em partes porque queria provar que era capaz de fazê-lo.” (2004, p.37)



Figura 5. John Ruskin, ‘Cerastoderma’ (1876); lápis, aquarela e guache, 14.5 x 24 cm. Inventário n. 1996P1510 © The Ruskin – Biblioteca, Museu e Centro de Pesquisa

VI.

Há certo mérito nessas afirmações. Conforme Dance coloca, Ruskin regularmente exercitava sua visão e habilidades pintando conchas, e reafirmou diversas vezes o quão difícil era desenhá-las direito. Ele comentou sobre essa dificuldade em suas duas obras publicadas e em suas cartas pessoais.

Em *The Laws of Fésole*, ele descreveu a *Cerastoderma* como sendo “na realidade, imensamente difícil, e em sua condição final, impossível de ser imitada pela arte”. (RUSKIN 1904, p.410) Do mesmo modo, em uma carta de agradecimento a Sydney Carlyle Cockerel por ter lhe enviado uma caixa de conchas em 1886, Ruskin comentou que “existem poucas coisas pelas quais me interesso [. . .], ou me preocupo mais em tentar desenhá-las, em vão.” (qt. MEYNELL 1940, p.20)

Apesar dessa dificuldade, ou talvez por causa dela, Ruskin perseverou. Ao todo, ele é conhecido por ter completado em torno de 24 estudos de conchas, e usou muitos desses desenhos como modelos para seus alunos. Ele claramente considerava a habilidade de desenhar bem uma concha como marcador de virtuosidade.

Para provar isso, basta ler uma carta que Ruskin enviou ao seu pai em março de 1859. “Conchas”, escreve Ruskin:

são [. . .] fáceis até certo ponto [e] ficam lindas uma vez que você dá a elas um tratamento final. Mas pintá-las com realismo—e com seu exato brilho ou textura perolada, é tarefa apenas para os mais habilidosos—e acredito que seja mais um *Tour-de-force* do que um mero objeto de entretenimento em seu rodapé, no qual Ticiano introduz uma concha de caracol. No Sepultamento existem duas—talvez para mostrar a umidade da pedra. (qt. BURD 1969, p.108)



Figura 6. Tiziano Vecellio (Ticiano), ‘O Sepultamento de Cristo’ (c. 1520); óleo sobre tela; 148 x 212 cm. Museu do Louvre, Coleção de Luís XIV, inv. 749. CC-PD-Mark. Digitalizado por *The York Project* (2002)

Ruskin se refere aqui ao Sepultamento de Cristo, de Ticiano, obra que ele admirou em suas visitas ao Louvre em 1844 e 1849. De fato, há apenas uma concha de caracol na pintura (no canto inferior direito), e Ruskin havia percebido isso em

1844. Provavelmente, sua intuição a respeito da importância desse detalhe multiplicou a presença da concha em sua memória.

Simbolicamente, o visual desta concha solitária na pintura de Ticiano expressa muito mais do que apenas a “umidade” do chão. A concha aparece de ponta cabeça e vazia. Ela serve de metáfora para a tumba da qual Cristo irá se levantar, e portanto nos convida a refletir sobre a promessa da ressurreição.



Figura 7. detalhe do ‘Sepultamento de Cristo’, de Ticiano (Fig. 6)

Ruskin também achava que aquela concha era símbolo da excelência de Ticiano como artista. —E Ruskin buscava emular essa excelência. Ele copiou aquela concha de caracol diversas vezes, e até incluiu um de seus desenhos em uma carta enviada a William Ward, em 15 de fevereiro de 1863.⁹

Na interpretação de Dance, esse desenho confirma que Ruskin via o ‘design das conchas’ como um marcador ‘de genialidade’, e eu concordo com essa ideia. Mas, para concluir, também gostaria de propor que conectemos esta apreciação artística do formato da concha com a moral implícita nas observações de Ruskin sobre os fósseis de conchas encontrados por ele em Boulogne.

⁹Veja Dance 2004, p.44.

Se o fizermos, acredito que seremos capazes de ver como, para Ruskin, as conchas poderiam ser muito mais do que apenas um design. Elas poderiam ser exemplo de um tipo de cooperação que—assim como o pacto da ressurreição—carrega a promessa de vida duradoura.

Referências

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**, 3rd edn. Paris : Les Presses universitaires de France, 1961.

BIRCH, Dinah. Ruskin and the science of *Proserpina*. In **New approaches to Ruskin**. Robert Hewison, ed. London: Routledge, 1981, p.142–56.

BROWNE, Daniel Jay. **The field book of manures: or, the American muck book**. New York: Saxton, Barker & Co., 1852.

BURD, Van Akin. **The Winnington letters**. Cambridge, MASS: Harvard University Press, 1969.

DANCE, S. Peter. Ruskin the reluctant conchologist'. **Journal of the history of collections**, Oxford Journals. n.16.1, p.35–46, 2004.

FREEMAN, Michael. **Victorians and the prehistoric: tracks to a lost world**. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.

HEWISON, Robert. The Mind Revolts: Ruskin and Darwin. **The Ruskin review**, n.14.2, p.72–85, 2020.

MANHEIM, Ralph. Man and the Sea Shell. In **Paul Valéry: an anthology**. James R. Lawler, ed. Princeton: Princeton University Press, 1977, p.108–135. Collected Works of Paul Valéry, Bollingen Series n.45.

MANIFOLD, Janet. **Time Unfolding: Ruskin to Rovelli** (2019) <<https://www.janetmanifold.co.uk/writing-category/5d26fb00509d1/Essays>> [accessed 12.2.2019].

MEYNELL, Viola, ed. **Friends of a lifetime: letters to Sydney Carlyle Cockerel**. London: Jonathan Cape, 1940.

O'GORMANN, Francis. Ruskin's Science of the 1870s. In **John Ruskin and the dawn of the modern**. Dinah Birch, ed. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 35–55.

PLINY. **Naturalis historiae: libri XXXVII**. Vol. 3. Karl Mayhoff, eds. Stuttgart: B.G. Teubner, 1967.

RUSKIN, John. **The Library edition of the works of John Ruskin**. Vol. 8. London: George Allen, 1903.

RUSKIN, John. **The Library edition of the works of John Ruskin**. Vol. 15. London: George Allen, 1904.

RUSKIN, John. **The Library edition of the works of John Ruskin**. Vol. 17. London: George Allen, 1905^a.

RUSKIN, John. **The Library edition of the works of John Ruskin**. Vol. 7. London: George Allen, 1905^b.

RUSKIN, John. Fors Clavigera, Letter 63. In **The Library edition of the works of John Ruskin**. Vol. 28. London: George Allen, 1907. p.538–60.

SPEILMANN, W.H. **John Ruskin: a sketch of his life, his work, and his opinions, with personal reminiscences**. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1900.

VALÉRY, Paul. **L'Homme et la coquille, dessins par Henri Mondor**. Paris: Gallimard, 1937.

VALLEMONT, Pierre le Lorrain de. **Curiositez de la nature et de l'art sur la vegetation**. Paris; Claude Cellier, 1705.