CONVERSA COM SÉRGIO FERRO

MAIS UMA PEÇA NA CONSTRUÇÃO DE UM DEBATE

Sérgio Ferro
Foto: Sílvio Cordeiro

Por iniciativa de um grupo de estudantes da FAUUSP, Sérgio Ferro foi convidado a realizar uma "conversa" aberta, que ocorreu no dia 27 de fevereiro de 2002, tornando-se um importante acontecimento da semana inaugural do ano letivo que se iniciava. Como local dessa "conversa" foi escolhido o anfiteatro da Faculdade, o que proporcionou a Sérgio, depois de 32 anos, subir novamente as rampas até o último andar.

A "conversa" corresponde a um dos poucos "testemunhos" dados por Sérgio Ferro no edifício da FAU, desde o período que deixou de ser professor da Escola, no ano de 1970, quando foi preso e, impedido de lecionar, foi demitido por "abandono do cargo".

Na época em que foi professor da FAU, Sérgio mantinha permanente contato com os alunos, e em especial com o Grêmio dos alunos da FAU (GFAU), que publicou seus textos "Proposta inicial para um debate: Possibilidades de atuação" (escrito com Rodrigo Lefèvre), em 1963, "Casa popular", em 1972 e "Arquitetura nova", em 1975, além de outros artigos e entrevistas nas revistas *OU...* e *Caramelo*. Por esse e outros fatos, a iniciativa de trazer de novo Sérgio Ferro para falar na FAU só poderia ter sido uma ação dos estudantes.

No entanto, não se pode deixar de mencionar que, desde o afastamento de Sérgio até hoje, algumas iniciativas – as quais caminham no mesmo sentido dos questionamentos apresentados pelo grupo Arquitetura Nova – ganharam força. Dentro da FAU, a implementação de um canteiro experimental, o surgimento do Laboratório de Habitação do Grêmio dos estudantes ou do Laboratório de Habitação do Departamento de Projeto, todos constituídos há não mais de 6 ou 7 anos, são iniciativas que ainda carregam a procura por uma outra arquitetura, que se realize questionando as contradições da sociedade contemporânea.

O convite para uma conversa e a realização de uma nova publicação são atitudes que revelam, por parte dos estudantes, um esforço para manter vivas as questões que estão sendo esquecidas. Consideramos que as idéias defendidas por Sérgio Ferro nas décadas de 60 e 70 permanecem com grande força reivindicatória e precisam ser debatidas e enfrentadas.

O grupo registrou a "conversa" com o objetivo de difundir e tornar mais acessível, pela realização de uma publicação e de um vídeo, o que, por falta de debates abertos, vem se tornando cada vez mais "eternos questionamentos de canto".

Para a elaboração deste texto, foi feita a transcrição das fitas, e, na passagem da linguagem falada para a linguagem escrita, foram feitos ajustes com o intuito de facilitar a leitura. No entanto, como lembrou o próprio Sérgio na revisão final: *"uma transcrição é sempre problemática, se corrige muito, soa falso demais, e se corrige de menos, revela todas as falhas da fala".*

Para este número da revista da *Pós* foi elaborada uma versão reduzida do material transcrito, em virtude da própria edição da revista. O material completo, assim como o vídeo integral e o editado podem ser encontrados no GFAU e nas faculdades de arquitetura.

Com isso, acreditamos ser esta uma tentativa de colocar mais uma peça na construção de um debate que já teve e ainda tem muitos trabalhando, mas que precisa, certamente, de mais força para que se constitua em um outro modo de fazer-se arquitetura, em uma outra lógica das relações de trabalho: *"é preciso, então, em cada caso, fazer a análise, a crítica, o detalhe, e a reutilização com outro sentido".*

Tatiana Morita Nobre
(estudante da FAUUSP)

Sérgio Ferro: Vou começar situando o meu trabalho em teoria e crítica da arquitetura. Eu fui, como vocês todos aqui, aluno da FAU[1], quando esta ainda era na rua Maranhão. Logo me tornei professor, fui assistente do Flávio Motta. Naquele tempo o arquiteto ia bastante ao canteiro de obras; o papel do arquiteto era muito mais vasto do que é hoje em dia. Em 1958, 59, 60, 61 eu ia freqüentemente a Brasília e assisti um pouco ao nascimento da capital. Não tanto o plano, o desenho do Lúcio, mas o levantar, o sair do chão. E saía daqui com a Escola, com arquitetos cheios de discursos bons para a sociedade brasileira. Era o período do desenvolvimentismo: havíamos de modificar o Brasil, construir um Brasil novo, industrializar esse troço aqui. E tudo com uma perspectiva social anunciada também muito bonita. Só que, ao chegar em Brasília, via aqueles desenhos lindos do Niemeyer, perfeitos, brancos, puríssimos, mas com uma massa de gente ultramiserável, ultra-explorada, construindo aquilo. Um horror as condições de trabalho. Vinham trabalhadores do Brasil inteiro, que se agrupavam debaixo daquelas igrejinhas bonitinhas do Niemeyer parecidas com um triângulo, e ficavam esperando passar ali os caminhões que os contratavam. Depois os operários iam para o canteiro de obras, freqüentemente cercado, como na Idade Média. As greves eram reprimidas da maneira mais violenta possível, com mortes, assassinatos.

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

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

A partir desse período começamos, sobretudo Rodrigo e eu, a inquietar-nos um pouco com essa dualidade, com essa impossibilidade quase humana de suportar a contradição entre o discurso cheio de boas intenções e a queda dessas intenções em uma realidade das mais difíceis. Desde aquele tempo até hoje, não só no Brasil,

mas na Europa também, o canteiro de obras é um dos lugares privilegiados da exploração, da violência. Os operários até hoje têm os menores salários, as maiores jornadas de trabalho, as piores doenças do mundo do trabalho (a silicose, que vem do cimento, por exemplo), a maior quantidade de acidentes. Isto continua e é válido praticamente no mundo inteiro até hoje. A violência social é bastante grande neste setor: difícil explicar porque ela se concentrava tanto no nosso domínio. Há outras produções, há outros campos de realizações, mas ela se concentra de maneira específica na arquitetura.
Estudando *O capital*, de Marx, pouco a pouco fomos vendo que, no fundo, a arquitetura é produzida de uma maneira bastante elementar, uma manufatura cuja lógica data do século 15 na Europa, mas que até hoje se mantém sem grandes transformações, apesar dos esforços dos que procuram a industrialização da construção. Até hoje continua a manufatura dominando. O processo de produção é simplíssimo, são dez a doze tipos de qualificação do trabalho: pedreiro, marceneiro, pintor, etc. Estes operários executam tarefas no limite bastante simples, realizáveis com instrumentos primários e com conhecimentos facilmente disponíveis. Sem falar em obras muito complicadas, é possível sempre fazer arquitetura de uma maneira simples.
Entretanto, para que o capital possa explorar o setor da construção é preciso exatamente redobrar a violência direta e redobrar as sofisticações intelectuais de dominação. E aí começava uma dorzinha maior para nós, os arquitetos, vendo que o desenho de arquitetura, o projeto de arquitetura faz parte desses instrumentos de dominação.
Eu vou contar outras historinhas porque fica mais simples. Brunelleschi, já mesmo no fim do período gótico, na Itália, começa a instalar a manufatura da construção civil. Ele foi um dos primeiros, estou dando nomes para situar, evidentemente. O que ele faz? Qual a primeira medida dele diante do mundo do trabalho? Ele tinha trabalhadores magníficos, artesãos da maior capacidade que tinham feito, praticamente sem arquiteto, as igrejas românicas, as primeiras igrejas góticas. Existia então uma figura, um *proto-arquiteto*, que era uma espécie de chefe, um grande chefe do canteiro organizando aqueles 30, 40, 50 homens e o trabalho deles, mas não havia distância social nenhuma. Freqüentemente esse *proto-arquiteto* variava de canteiro em canteiro: aqui era o tal cortador de pedra que fazia a figura de chefe, mas no outro canteiro da mesma equipe podia ser outro que tomava as decisões mais difíceis nessa posição de organizador, de distribuidor de trabalho.
A primeira coisa que o Brunelleschi faz é mudar as regras do desenho de arquitetura. Eles estavam acostumados, esses pedreiros – vocês conhecem as imagens de Deus na Idade Média com aquele bruta compasso... Deus, traçando o mundo, é o chefe de canteiro. Os chefes passeavam com grandes compassos, grandes réguas, faziam desenhinhos esquemáticos. Depois, no canteiro, eles iam descendo, traçando as proporções e os desenhos com aquele compasso magnífico diretamente na construção. Aquilo produzia as maravilhas que vocês conhecem; por exemplo, a Catedral de Chartres, entre outras.
A época de Brunelleschi coincide com o final de um período muito agitado em Florença e na Europa em geral, com diversas revoluções sociais: a luta dos *ciompi* e dos *ongle bleu*[2]. Depois desse período de grande agitação, vem uma nova política. A manufatura já existia nas indústrias de tecido e estas chamaram

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

A partir daí até o século 19, mais ou menos, a arquitetura é dupla – como quase toda a arquitetura dessa época. De um lado uma estrutura massiva de tijolo, que sustentava o edifício realmente e, na frente, esculpidos, coluninhas, arquitraves, frontões, etc. A arquitetura se partia em duas: uma, que os antigos operários ainda faziam, mas era cuidadosamente escondida; outra, o desenho de decoração que se aplicava em cima. A exploração do canteiro, a redução de salários, tudo isso já se fazia presente, mas uma das entradas importantes para inverter a autonomia produtiva que existia antes foi mudar o desenho, extrair o desenho do canteiro e transformá-lo em algo autônomo, independente, que falava uma linguagem que não era a linguagem da produção. Isso ainda continua: são raríssimos os desenhos dos arquitetos que realmente são da produção, que são o desenho dos produtores, um desenho do *fazer*. Quase toda a arquitetura até hoje é um travestimento, é uma decoração, encobrimento daquilo que é a verdadeira linguagem, verdadeira prática construtiva. Parece assim meio fantasmagórico, mas tudo isso é necessário exatamente para poder diminuir, tirar dos trabalhadores a autonomia produtiva.

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

Nos anos 60, eu e o Rodrigo Lefèvre, com muita dificuldade e discussão, pouco a pouco fomos formulando nossas hipóteses de trabalho. Por volta de 1967, expusemos pela primeira vez nossas teses na FAU, por mim resumidas no livro *O canteiro e o desenho*. Este trabalho foi apresentado em condições bastante difíceis. Lembro-me que em uma dessas salas aqui ao lado, onde eu dava aula, havia sempre a presença de um oficial da polícia que vinha gravar aulinhas e escutar os alunos. Já estavam um pouco atrás de mim pela participação na revista *Teoria e Prática*[3]. Eu já fazia parte da ALN e da VPR[4], então a barra era meio pesadinha. Tinha um cidadão lá com gravador e nós, não só eu, mas outros professores,

adquirimos o hábito de falar de uma maneira bastante complicada para que o cidadão não pescasse absolutamente nada. Os alunos entendiam, sabiam que estávamos falando em um semicódigo e sabiam que tinham de interpretar o que era dito ali em um outro registro, em uma espécie de aula anagônica, com várias camadas de significação. Esse vício pegou e eu sei que o meu livro *O canteiro e o desenho* até hoje é bastante difícil de ser lido, se é que ele é lido ainda, não tenho a menor idéia. Ele é todo rebuscado, complicado, cheio de frases que vão e vêm. Um pouco vício da juventude e muito efeito da censura que ficava marcada na nossa maneira de expor os trabalhos.

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

Tentei fazer algumas experienciazinhas na escola de arquitetura de Grenoble. Ali fizemos o trabalho mais teórico, fundamos um laboratório de pesquisa em história da arquitetura, *Dessin et Chantier*, Desenho e Canteiro, com vários membros, oficialmente reconhecido pelo Ministério da Construção. Publicamos vários livros, artigos e teses. Eu desenvolvi, particularmente, um trabalho de história da arquitetura, a história do projeto, a história da descolação entre o desenho e o canteiro. Tentei fazer uma história da arquitetura de cabeça para baixo, olhando a arquitetura de baixo para cima, do canteiro de obras para o desenho e não o contrário. É impressionante como assim se pode ir virando as concepções que habitualmente temos de história da arquitetura. O que parece ser revolução de formas, de estilos, quando cutucamos por baixo, são momentos de conflitos sociais, de luta de classe no canteiro.

Exemplos: a ordem clássica vai do século 15 ao 19 e termina com uma enorme hecatombe, um desastre no mundo operário, que é a Revolução Francesa. Só para vermos como as idéias abstratas de liberdade às vezes podem cair no absurdo: em nome da liberdade o governo da Revolução Francesa impediu e proibiu toda e qualquer associação operária. Resultado: o mundo operário e o da construção civil se esfacelaram, não foi possível nenhuma resistência organizada. E, com isso, curiosamente, não é mais necessária aquela duplicidade à qual me referi anteriormente. Não é necessário tentar esse refinamento da dominação no canteiro porque os operários já estão dominados de cara, não tinha escolha. Começam aí os neos: neoclássicos, neo-românticos, neogóticos, neo-românicos, etc., porque não havia mais a necessidade de um aparelho de dominação constante.

Mais tarde, no fim do século 19 se passou algo quase inverso: há um movimento operário fortíssimo na Europa, quando começam os sindicatos. Um deles, sobretudo, começa muito forte, meio anarquista, mas muito dominado pelos trabalhadores da construção civil. Estes pedem não mais salários, nem folgas, nem férias, nem cinco minutos a mais para o almoço, mas pedem simplesmente o controle da produção. Eles querem que a produção da arquitetura seja dominada e conduzida por eles do começo ao fim: a

destinação do projeto, a destinação do objeto e até as condições de produção, reivindicações estas evidentemente impossíveis. Os sindicatos mais fortes na França, nessa época, eram os sindicatos dos trabalhadores de madeira, dos trabalhadores em pedra: então não é à toa que nesse mesmo período se mudam os materiais. Não é por acaso que a arquitetura muda de materiais fundamentalmente: passa para o concreto e para o ferro, destruindo, tirando a força desse pessoal dentro do canteiro. Começa a gloriosa arquitetura contemporânea, mudando de linguagem, mudando essencialmente a decoração no momento em que os operários estão fortes. Há um período em que os arquitetos se aproximam bastante deles: é durante o ecletismo – até hoje menosprezado na história oficial da arquitetura – quando a técnica de construção aparece variada em si e se torna aparente. Houve um grande perigo para o sistema com a arquitetura eclética, quando a técnica está nas mãos dos operários, técnica que eles dominam, e que transparece diretamente na arquitetura. Estou exagerando, perdoem-me pela caricatura, mas de uma certa maneira a arquitetura moderna que vem em seguida – aquelas casas brancas e lisas, primeiro do Le Corbusier, do Adolf Loos, etc., – são uma resposta a tudo isso. Transparece ali a necessidade de mudar completamente os materiais que estavam nas mãos de sindicatos poderosíssimos e fazer um outro tipo de *decòr*. O Loos ataca qualquer ornamento como crime, mas não há ninguém que tenha feito cobertura de bolo de uma maneira mais perfeita que ele: uma decoração purista que disfarça a arquitetura em quadro puritano. Em 1920, cai esse sindicalismo forte, começa o sindicalismo mais preocupado com salário, férias, não vou entrar em detalhes sobre isso. Durante mais ou menos 25 anos, nós ficamos estudando arquitetura, a história da arquitetura por esse outro ângulo, essa outra perspectiva. Há poderosas pistas de trabalho quando se inverte a leitura.

Daniela Gomes Rezende, estudante de arquitetura: Você colocava a questão do ecletismo, que me fez lembrar do livro sobre a casa da dona Yayá, que fala daquela época em que, em São Paulo, as casas eram construídas pelos *capomastris*. Gostaria então que você falasse um pouco disso.

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

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

Todo esse pessoal magnífico, que tinha realmente uma tecnologia total na mão, foi cuidadosamente destruído alguns anos depois. Primeiro com a guerra, evidentemente, e em seguida, já em 1920, o sindicalismo muda bastante de figura. Por influência da CGT francesa, o sindicato

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

Devo salientar que tudo isso parece ser conto de fadas dramático, história de lobo mau e tudo, mas é preciso prestar atenção nisso, pois a construção civil representa na economia um papel enorme. Uma parte importantíssima do produto interno bruto de cada país vai para a construção civil em termos de estrada, barragem, casinha, fábrica, usina, etc., uma massa de dinheiro gigantesca. Essa massa de dinheiro é produzida na manufatura, não dá para entrar em detalhes muito técnicos, mas isto significa que a possibilidade de coleta de mais-valia é muito maior, dá para pegar uma massa de dinheiro extraordinária, e isso tem um papel fundamental na economia. A *Crítica à razão dualista,* do Francisco de Oliveira, fala sobre isso – alimentar os setores mais produtivos com uma taxa de lucro menor. Quase poderíamos dizer que a construção civil vai sustentar as indústrias de ponta e não o contrário.

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

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

Denise Invamoto, estudante de arquitetura: Gostaria que o senhor comentasse uma prática que começou a acontecer quando não estava mais no Brasil: os mutirões por autogestão e o cooperativismo em São Paulo. Dentro de sua leitura, essa é uma prática que pode transformar a sociedade ou não? Aqui na FAU sua obra ainda é bastante marginal, temos poucos

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

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

As análises que Marx faz de nossa sociedade nunca foram tão válidas quanto hoje. Quanto a isso que se chama globalização, basta pegar o terceiro volume de *O Capital*, puxar um pouquinho mais adiante e já está lá. Ele não conheceu esse fenômeno exatamente, mas a extensão de suas análises é perfeitamente possível, as suas interpretações são válidas. Hoje no mundo se vê: concentração, desigualdade, infantilidade do processo, um sujeito automático que ninguém consegue frear... Nenhuma boa vontade, nenhum rosário de boas intenções consegue parar essa máquina infernal que é o capital girando em torno de si mesmo, autoproduzindo-se constantemente, indiferente a qualquer injustiça social, indiferente a qualquer reivindicação de humanismo, que seja. Acho que, quanto mais a nossa sociedade avança, mais as teses do Marx ficam válidas e radicalizadas. O que ele diz a respeito da industrialização crescente, o aumento do capital fixo, do capital constante, a diminuição da taxa de lucro, a dificuldade cada vez maior que tem o capital para obter suas próprias taxas de lucro, isso aparece cotidianamente hoje. Acho também que uma das teses do volume 3 continua sendo importantíssima para nós. Nele, Marx fala dessa tendência da taxa de lucro cair, diz que uma das maneiras de contrabalançar isso é explorando ativamente setores ditos atrasados da economia. Um desses setores é o nosso, a construção civil. Cada vez mais, para equilibrar essa queda violenta da possibilidade de lucro do sistema, vai ser necessário recorrer a esses imensos canteiros de obras, a essas imensas obras faraônicas, e, de uma maneira ou de outra, quase desesperadamente, vamos ainda continuar contribuindo para reter essa queda da taxa de lucro. Por isso, acho que a análise do Marx, em vez de envelhecer, rejuvenesce-se cada dia mais.

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

meio capengas, não há dúvidas, mas a meu ver isto é fundamental.
Hoje em dia, existe a possibilidade de nos aproximarmos de um outro tipo de relação social que permitiria uma outra relação da arquitetura com o canteiro de obras. Penso em certos bolsões que surgem pouco a pouco na América e em certos territórios, em certas regiões mais ou menos controladas ou dirigidas por movimentos como o MST, em que há possibilidades de uma outra prática. Se as análises dos grandes economistas funcionam, as áreas de miséria e de abandono vão crescer cada vez mais. A África, por exemplo, já está sendo esquecida, *"deixa para lá, porcaria, está apodrecendo, está morrendo, dá um pouquinho de remédio para a AIDS para eles calarem a boca, mas deixa afundar esse pessoal"*. Pelo menos é esta a posição da economia dominante. Mas na África vai continuar a existir gente, que vai continuar a precisar de trabalho e é nesses países, nessas regiões, que pode se começar uma outra prática. Acho que no Brasil já há, aqui e ali, algumas possibilidades, pequenas regiões nas quais a experiência já pode ser bastante aprofundada.
Quero insistir em uma outra coisa que me parece mais importante: na União Soviética, teoricamente, fez-se uma revolução socialista, isto é, foi dito que todos os meios de produção eram juridicamente da população, não havia mais propriedade privada dos meios de produção. Mas continuaram a produzir, fazer arquitetura e toda a produção social exatamente como fazemos aqui. O canteiro de obras na União Soviética era igual ou mais duro, mais difícil do que o daqui, pois a relação hierárquica e a dominação eram iguais, e deu no que deu. Eu não acredito que possa haver uma revolução eficaz, uma transformação social positiva e forte sem que as relações de produção concretas sejam alteradas – não é posição só minha, é posição da Rosa Luxemburgo e de uma série de outras pessoas. É necessário pensarmos desde hoje em uma transformação social eficaz; desde hoje começar a tentar transformar as relações de produção, pois se não mudarmos essa relação de dominação, será impossível, a meu ver, qualquer perspectiva humana mais aberta.
As relações de produção nesses bolsões podem ser facilmente transformadas desde já, e encaminham-se para um outro tipo de sociedade. Acho isso básico, fundamental, e isso se relaciona com os mutirões e outras experiências desse tipo. Mesmo que eles existam por necessidade, há que mudar desde já as relações de produção. Sem sonho, por enquanto é impossível parar a venda da força de trabalho enquanto a economia for dominada pelo valor. Por conta do valor tudo isso vai estar bloqueado, vai estar precisando de muletas. Mesmo sabendo que tudo isso é relativizado, precário, não há como esperar as transformações sociais acontecerem – anjos descendo do céu tocando trombetas, anunciando que o amanhã está aí – se não prepararmos docemente essa transformação, todo dia. O outro lá dizia que, para andar 20 léguas, o sujeito precisa dar um passo e depois outro.
Maria Ruth Amaral de Sampaio, diretora da FAUUSP: Uma questão muito presente em suas pesquisas sempre foi a da dominação. Hoje em dia você é um pintor dos mais renomados deste país. Eu até o considero como um pintor renascentista, de coisas tão lindas que você faz. Então pergunto: essa opção pela pintura foi por você encontrar nela uma ausência de dominação?
SF: Na pintura é o mesmo combate, a mesma coisa. Apesar de falar em economia, dinheiro, valor, a questão que mais me

interessa e mais fundo me toca é a questão da arte, da produção da arte. Seja no campo da arquitetura, seja no campo da pintura, a questão da arte e do desenho sempre foram centrais para mim. A questão da pintura eu tento colocar da mesma maneira que a questão da arquitetura. O que é a pintura para mim? Começo sempre como ensinava Marx, caracterizando a maneira de produção. Se na arquitetura temos uma manufatura, que não é uma indústria, a pintura se transformou desde a Renascença em um artesanato. O pintorzinho pinta na tela, faz o desenho, a figurinha, o que ele quiser fazer. É um sozinho, um artesão diante de um produto que ele, de uma certa maneira, domina completamente. Mas o estranho é que, exatamente porque você tem este domínio é que a pintura resiste, ela é de uma força de resistência enorme. É preciso trabalhar com ela com a mesma humildade, com a mesma entrega que eu peço para os arquitetos que trabalham com a construção civil.

Arte, no fundo, é o quê? Considero a melhor definição de arte a do William Morris, o meu santo padroeiro, que eu já repeti quando ensinava aqui e repito a cada cinco minutos todos os dias: *"Arte é a manifestação da alegria no trabalho."* E continuo achando esta definição válida. É uma definição cheia de ambigüidades, cheia de entradas porque poderia ser entendida como "a arte é manifestação da alegria no trabalho artístico". Mas o Morris não diz isso, diz: *"Arte é manifestação da alegria no trabalho"*, insistindo, como ele sempre insistiu, que qualquer atividade humana feita com liberdade, responsabilidade e alegria necessárias, pode e deve ser arte. Por isso ele fazia papel de parede, bordava, fazia travesseiro, fazia tricô, fazia crochê, cozinhava, um monte de atividades desse tipo, tentando mostrar que cada uma delas pode ser fertilíssima em arte. Evidentemente que é muito mais simples pensarmos assim quanto às atividades artesanais ou manufatureiras do que em relação às atividades industriais, mas a própria Bauhaus tentou mostrar que também nesse caso seria possível.

O essencial é sempre o mesmo ponto: como é que se faz arte? Arte é homem x matéria, homem x mundo, mãozinha x argila. É pôr esse movimento em vida e em funcionamento. Essa relação é a relação fundamental do trabalho, mão x matéria que pode e deve ser o fundamento, núcleo, centro da arte.

A minha pintura – que, ao contrário do que foi dito, é muito maltratadinha pela crítica nacional – é só isso: ver qual o material que tenho na mão. Eu tenho tela, pincel, cores em tubo, etc., mas tenho também à minha disposição toda a história da arte, da pré-história até hoje. Posso usar essa história da arte como material que está sempre vivo, que está sempre ativo. Por que não ir procurar, pescar o que há de bom nessa história? O Hegel dizia que a história está sempre toda escrita no presente, que a nossa cabeça guarda ainda traços da pré-história, guarda traços da nossa história. Eu utilizo a história da arte e todos os materiais que estão à disposição com toda a liberdade. Procurando sempre ser – todo mundo me xinga por isso e eu adoro – o mais respeitável dos artesãos. Eu pinto e respeito as regrinhas do artesanato, aquele coisa toda, de provocação, já que a pintura é artesanato, vamos fazer, vamos pegar esse artesanato de frente.

Pintor é uma coisa limitada, pequenina, um a um. Se isto é transposto para a arquitetura, então ela vira a maior, a principal de todas as artes, a mais extraordinária. Quando visitamos Chartres ou uma daquelas catedrais, vemos o que pode

ser, o que deveria ser arquitetura: sempre essa qualidade de expressão humana, essa quantidade de fusão humana. É a mesma coisa: cada tipo de trabalho, se respeitada sua historicidade, sua contemporaneidade, revela todo o espírito social que está dentro desse material. Se o produtor, o artesão, pedreiro, marceneiro, que também são fruto social, com todo seu saber fazer, com a técnica mais atual, trabalharem esse material, revelarem-no com o máximo de racionalidade possível – isso pode parecer contraditório – eles atingem ao mesmo tempo o máximo de liberdade possível. E com essa liberdade é que pode vir a expressão humana.

Eu tenho uma mania também, estudo semiótica, que é um troço mais chato ainda, mas certas coisas desse campo são importantíssimas. Só há uma maneira, nas artes plásticas, de o sujeito humano aparecer, que é pelas marcas e impressões do trabalho no material. É o índice (do semiólogo Charles) Pierce. Não há nenhuma outra possibilidade de manifestar a presença do sujeito no espaço, se não passar pelo índice, se não passar por essa espécie de manipulação do material pelo trabalhador, pelo que ele fez. Hoje em dia, cada trabalhador é obrigado a falsear a própria mão, falsear o próprio material, para transportar tudo isso na linguagem de um outro que não é ele mesmo.

Freqüentemente essa linguagem do outro desconhece totalmente as possibilidades vivas, racionais, próprias de cada material, de cada tecnologia, de cada saber.

Tenho impressão que a arte (por isso faço tanta pintura) foi praticamente excluída do campo da arquitetura hoje, exatamente porque não há mais isso, essa possibilidade de trabalho entre o material e aquele que sabe. Dessa relação entre os dois é que pode se revelar o que estiver mais presente, mais atual, mais prometedor, que está ali dentro ainda em estado de nascença. O produzir é fazer nascer aquilo que já está ali há praticamente oito meses engravidando. Trazer ao mundo. Gerar. Fazer parir o trabalho que o material já contém em si. Mas isso não se faz sem a liberdade, sem o canteiro autônomo, sem condições de liberdade total, de A a Z, do primeiro ao último dos produtores.

O desenho de arquitetura, que eu procuro e que ensinei lá em Grenoble não desaparece. Ao contrário, ele se torna hiperexigente, muito mais complicado que o desenho de hoje em dia. Porque nenhuma gratuidade formal passa, nenhum traço da mão trêmula do gênio deve se transformar em parede. Ao contrário, o projeto se transforma em um exercício, em uma racionalidade hiperexigente. E, ao mesmo tempo em que traz essa racionalidade, abre para cada *métier* a possibilidade da própria expressão, da própria autonomia, da própria liberdade dentro do campo de cada um. É um desenho ao mesmo tempo muito mais exigente, complexo e preciso do que habitualmente utilizamos em arquitetura. Pode parecer contraditório, mas não é, é muito mais aberto. O desenho pode ser ainda modificado no canteiro de obras, transformado, no canteiro de obras, pela liberdade dos que estão fazendo.

Arquitetura é a arte das artes, a primeira, a única. É a única arte que não pode ser como pintura: crítica, de denúncia, triste. Toda arquitetura é boa ou não é, é positiva ou não é, é grandiosa e prometedora ou não é. E, como eu não posso fazer arquitetura, eu me resumo, volto-me, limito-me à pintura que também é uma arte muito bonita, mas muito limitada, muito mais pequenininha, muito mais individual, com ressonâncias sociais muito menos graves e importantes. O arquiteto, crente que é livre,

é dominado pela lógica do valor. O desenho que ele crê ser livre é um desenho totalmente determinado pelas mesmas regras de funcionamento, como se o desenho dele tivesse de, necessariamente, dominar. Mas esse acordar simultâneo, à volta da arte e arquitetura, à volta da autonomia no canteiro, da produção livre e da racionalidade total, podemos e devemos já começar a ensaiar aqui, nas condições atuais de produção.

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

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

Francisco Barros, estudante de arquitetura: A minha pergunta é sobre esse silêncio que a gente sente aqui na FAU. Para nós, que ainda estamos estudando aqui, há um silêncio muito grande a respeito do senhor e do que aconteceu depois da sua saída da faculdade. E nós, que estamos aqui dentro, vivendo hoje essa falta, não temos mais notícias. Isso porque as pessoas que nos ensinam aqui dentro, salvo raras exceções, não falam sobre isso. É um tabu.

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

gestão do canteiro? Sistemas desse grau de complexidade não teriam que ser hierarquizados, organizados de alguma forma?

Eduardo Galli, estudante de arquitetura: Eu queria pedir para você discorrer sobre as relações de trabalho a que um operário está sujeito em um canteiro, como no canteiro do Zezinho Magalhães[5], ou no canteiro do Centre Georges Pompidou, ou então, sobre um tipo de arquitetura que se desenvolvesse em cima de um sistema aberto de subvenção.

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

SF: Quando começamos a estudar *O capital* e sua crítica, começamos a elaborar a hipótese do que seria a arquitetura como manufatura. *O capital* distingue dois tipos de manufaturas diferentes: uma chamada serial e outra chamada heterogênea. Na serial você faz quase tudo no canteiro: faz uma camada, e depois faz outra, e depois faz outra, e depois faz outra. E aquilo vai somando; no fim, a casinha está pronta. E na heterogênea você traz peças que são feitas em usinas ou em depósitos, que são trazidas e montadas no canteiro. As duas são manufaturas. A pré-fabricação no canteiro não é indústria. A industrialização dos componentes não tem nada a ver com a industrialização do canteiro, são coisas bastante diferentes. Você pode ter produtos os mais sofisticados no canteiro. E esses produtos mais sofisticados de indústria de ponta entrarão na manufatura dominante, na estrutura dominante.

Naquele momento, tínhamos duas hipóteses e passamos a tentar as duas. Eu fiz duas casinhas ao mesmo tempo, para dois professores. Uma para o Bernardo Issler, lá em Cotia, e a outra para o Bóris Fausto, aqui na entrada da Cidade Universitária[6]. E tentei uma hipótese em uma casa e uma hipótese na outra: na do Bernardo Issler, a manufatura serial, e, na do Bóris Fausto, a manufatura heterogênea. Naquela época, eu queria saber qual seria o tipo de manufatura mais pertinente, mais adaptado, mais empregado nas condições de produção do Brasil. A casinha do Bernardo Issler deu muito certo com a tentativa de manufatura serial e tudo feito, montado no local. No entanto, a casa do Bóris Fausto apresentou muitos problemas. Naquele tempo as placas pré-moldadas eram coisas muito ruins, eu tive muitos problemas com aquelas plaquinhas, principalmente com as juntas. A primeira daquelas boas chuvas paulistanas me levou tudo embora. Foi um trauma.

E, a partir de uma experiência eficaz, outra totalmente negativa, continuamos a desenvolver mais, evidentemente, a hipótese de manufatura serial, que ainda hoje me parece a forma de manufatura mais adaptada às condições mais simples, mais elementares. Acho que já existe elaboração de pré-fabricados com outras qualidades que podem permitir uma maior presença de manufatura heterogênea. A grande diferença entre a construção no Brasil e na Europa, na minha perspectiva, é que aqui a dominante é manufatura serial e, na Europa, a dominante é a manufatura heterogênea. Os materiais, evidentemente, adaptam-se a uma e a outra hipótese. Os materiais próprios para a pré-fabricação, transporte e montagem não são os mesmos dos adaptados à acumulação no canteiro. Logo, a escolha dos materiais está muito ligada à hipótese teórica do desenvolvimento. Não

vejo nenhuma necessidade de ficar com a tecnologia simples. Hoje há progressos em diversos níveis, em diversos setores. E seria um escândalo, um absurdo total jogar tudo isso pela janela.
Que se faça uma crítica a certos instrumentos, sim. Que se faça uma utilização diferente de certos elementos de tecnologia, de direção de canteiro, de previsão de canteiro e de logística. Mas não devemos abandonar os canteiros mais complexos, dependendo evidentemente da situação. Creio, entretanto, que hoje, no Brasil, em se tratando de áreas liberadas pelos pobres e sem-tetos, provavelmente os materiais simples, elementares, serão muitos mais fáceis de serem utilizados, muito mais disponíveis. Mas isso também depende tanto da situação quanto do contexto. Qualquer hipótese de previsão é difícil. Não creio também que nenhuma transformação social possa dizer: "*Vamos fazer casinha pequenininha ou vamos fazer só coisa grande. Só grandes e complexos ou pequenos.*" Detesto brincar de feiticeiro do futuro, porque nunca fui capaz de adivinhar grande coisa em minha frente. Mas acho que deve se deixar abertura para qualquer uma das possibilidades.
Entretanto, eu sei que a complexidade e o tamanho de um canteiro não são obstáculos para uma outra lógica das relações de trabalho.
E, não se esqueçam nunca de que maneira aquelas maravilhas como a Catedral de Chartres e vários outros edifícios gigantescos, com tecnologia altamente complicada e estruturas refinadíssimas, foram feitas. É o tipo de estrutura produtiva que o Marx chama de cooperação simples, não é o que pretendemos fazer, mas era um tipo autônomo de organização da produção, muito mais livre, com condições de igualdade.

Recentemente fiz um estudo sobre o prédio do Renzo Piano em Tóquio, uma loja para o Hermès, que faz lenços caríssimos. O prédio é uma lindeza, uma maravilha: uma torre de blocos de vidros, absolutamente perfeita em todos os detalhes. Uma maravilha. Visitei também o banco de Hong Kong, do Norman Foster, que também é outra perfeição tecnológica. Parece que um relógio foi aberto e fica-se olhando aquelas coisinhas lindas de dentro, de tão perfeito que é. E, nesses dois casos, a tecnologia foi levada ao máximo das possibilidades, perfeita. Não há grandes fantasias de formas, são absolutamente racionais. Nesse caso de maior tecnologia, simplesmente todo o saber foi para cima, para a mão do arquiteto, e todo o fazer ficou completamente automatizado. Os operários do Piano, e de outros arquitetos desse tipo, devem transformar-se em pequenas maquininhas. Estava na França quando ele fez aqueles canos do Beaubourg, que têm painéis de tijolos, mas assentados de uma maneira falsa. Ele tinha modulado precisamente, o tijolo devia ter 21,2 centímetros, mas quando chegou da olaria não estava com a dimensão correta. Então ele fez os operários limarem tijolo por tijolo, para passarem de 22,3 para 21,2 centímetros, não permitiu de jeito nenhum que os tijolos fossem utilizados de outra forma. Qualquer arquiteto um pouco safadinho faria a fieira toda e disfarçaria na última, ou colocaria um pouquinho mais ou um pouquinho menos de argamassa em uma fieira só. Ele, na precisão dele, mandou que todos os tijolos fossem lixados. Coisa que o Mies já tinha feito no M.I.T., não exatamente lixando, mas medindo tijolo por tijolo e selecionando apenas os que tinham medida centimetrada. Esse é um caso caricato, a tecnologia na arquitetura não pode ser desprezada, mas desde que não seja utilizada para mais um

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

A arte hoje se transforma em uma safadeza em que o quadro, a obra de arte, mesmo quando feita nas melhores condições, transforma-se em tesouro, em reserva de dinheiro. O proprietário ou colecionador compra, bota na sala de jantar e guarda lá. Quando o banco reclamar uma dívida que ele não pode pagar, vende o quadro e paga. Uma reserva de dinheiro que só funciona assim. É o mercado de arte hoje em dia.

Essa questão da tecnologia, como tudo, aliás, tem uma extrema ambigüidade. Jamais se deve abandonar a conquista da razão, do saber, do pensamento humano, que são fundamentais. Mas, cada um desses saberes, como foram criados para o capital e pelo capital, para a exploração, trazem sempre algo perigoso, traiçoeiro e escorregadio escondido dentro do bolso. É preciso, então, em cada caso, fazer a análise, a crítica, o detalhe, e a reutilização com outro sentido. Um prédio como o do Piano, em Tóquio, poderia perfeitamente ser feito em outras condições de projeto, mesmo que essa precisão matemática desaparecesse e ele fosse um pouco diferente.

O silêncio? Eu não acho nada estranho que não falem de mim e que me escamoteiem. Desde quando começamos a falar disso, aos 20 e poucos anos, é assim. Não é do agrado de nenhum arquiteto ouvir que ele colabora para a exploração do operariado, daquele mesmo operariado que ele está tentando defender ao pensar em casa popular, escolas, creches. É muito difícil aceitar a acusação de ser colaborador da exploração daqueles mesmos que eles querem defender, é muito angustiante, muito triste, muito pesado. Sobretudo porque a participação dos arquitetos no processo de exploração é totalmente inconsciente. Não se fala disso, ninguém fala disso. Não há nenhum curso de economia política na escola de arquitetura. Ninguém analisa o canteiro em termos das relações de produção. Um silêncio absoluto, total. Todo mundo formado nesse silêncio, e de repente ouve falar disso. Logo, somos chatos, grosseiros, mal-educados. Arquiteto é gente fina, desenha... De repente, dizer que ele é parte de um sistema de exploração dos mais vergonhosos... Então, eu não acho estranho que os arquitetos não consigam imaginar isso de jeito nenhum. Continuo nesta luta até hoje e vou continuar. Está difícil, por enquanto. Eu ainda estou vivo, falo de vez em quando, mas daqui a um pouquinho já estou no canto da página, caio da página e isso some. Não tenho nem dúvida disso. Além do mais, coloquei-me em uma posição quase suicida fazendo essa crítica ao canteiro e tendo a oportunidade de fazer só algumas experiências.

Graças à organização do canteiro, à aplicação da manufatura, com os operários, a partir do saber deles, nas experiências, obtínhamos grandes economias, uma fabulosa economia, de 25 e 30%. Mas só em uma delas eu pude reverter essa

economia em salários para os operários. Nessa obra eu era o arquiteto, o chefe de canteiro, o empregador, o comprador de material, era tudo. Mas em todas as outras, não deu. Chegou em uma situação absurda, totalmente absurda. Eu estava, de uma certa maneira, fazendo o inverso do que queria, aperfeiçoando a exploração do próprio operariado. Era muito ambíguo. Não dava para continuar, a não ser criando canteiros de experiência na universidade, mas isso não aconteceu.

Criar centros de experimentação e arquitetura realmente é uma obrigação, um dever, uma opção grandiosa. Não há atividade intelectual mais exigente, profunda, rigorosa do que a atividade artística. Volto ao começo. Arte é trabalho, arte é transformar matéria com o próprio saber. Ela parte do pressuposto de alguém que conhece aquele setor produtivo, conhece as possibilidades do material, seu nível de história... Alguém que conhece as relações entre os dois e que sabe por que está fazendo.

Os matemáticos têm a maior dificuldade de somar elefantes com bananas, eles dizem que não pode. Qualquer pintor consegue equilibrar o tom vermelho carmim com mulher, com passarinho ou com mais um rasgo na tela. A cabeça do artista é totalmente "heterotópica". A gente consegue resumir, reunir universos totalmente díspares, separados em gavetinhas em nossas universidades, em nosso saber. Tudo isso é a riqueza extraordinária e imensa da arquitetura, que deveria ser a maior das profissões e não é. O Kant não podia admitir que a arte era trabalho, não podia ser trabalho. Trabalho é coisa de gente baixa, de gente que fica na cozinha. Arte é outra coisa, é coisa de gênio. Mas se arte é coisa de gênio, eu posso explicar. Se eu não posso explicar a arte pelo trabalho, não dá para explicar; então tem que explicar a arte por nada. A invenção do *gênio* dele é curiosa. Gênio é um ser extraordinário, iluminado, parece que recebeu uma pancada divina na nuca e cospe a alma divina, mas ele não sabe o porquê. Ele é um cano de água, entra por aqui e sai por lá. Isto é o gênio. Esse mito do gênio inspirado, cheio de fusões, entrou em nossa tradição filosófica e foi aproveitadíssimo por toda a tradição romântica. O maior telefone direto com Deus, para os românticos, é o artista. E isso continua até hoje: depois do Van Gogh, Picasso, Andy Warhol, todos continuaram desesperados mantendo esse mito do artista, que é excelente para o mercado. Isso rende à beça. Cada pancada divina dessas se transforma em milhões de dólares.

E a arte é simplesmente uma das dimensões do trabalho livre, não é nada mais do que isso. A arte é a dimensão fundamental do trabalho livre. É aquele momento em que você faz uma pintura, tudo certinho. E você começa a ficar contente consigo mesmo, começa a cantar e assobiar. Aí você dá aquela última coisinha assim, até um pouco a mais do puramente necessário, um pouco além do exatamente preciso. E é isso que a história da arte conhecia antigamente com o nome de ornamento. Simplesmente esse pequeno gesto a mais, essa pequena escapadela além do puro gesto técnico, mas que nada mais é do que essa pequena alegria, esse rir, esse entusiasmo. Você não quer parar o diabo, está tão bom fazer aquilo, que você vai em frente, continua um pouquinho mais. Depois você quer que o outro veja direitinho como sabe fazer bem. Então você didatiza, exagera um pouquinho para ficar mais explícito. Isso em qualquer trabalho pode ser feito. Isso é arte, esse trabalho livre que o sujeito faz com

total autonomia, com total liberdade. Essa liberdade canta com ela mesma e vira um ornamento, aquela coisa totalmente proibida pelo Loos, pelos bons arquitetos.
Exatamente esse canto operário do trabalho que não pode ser aceito. Tudo isso é saber, tudo isso é palavra, tudo isso é ensino.
O Walter Benjamin dizia que todo bom romance e toda obra de arte devem ensinar a fazer outra. Não há um artista que não seja imediatamente, de uma maneira ou de outra, professor ou pesquisador, ou qualquer coisa desse tipo. Não obrigatoriamente se tem um contrato com a FAU, mas se é professor nos vários sentidos. Cada canteiro de obra livre é uma universidade.

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

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

Andrei de Almeida, estudante de arquitetura: Eu tenho duas perguntas: uma era sobre esses espaços de experimentação de utopias para a produção por meio da matéria disponível que vem de outros espaços. Ou seja, no caso do MST, pensando no canteiro experimental, inovador, qual era a possibilidade de criar esse espaço de utopia dentro de uma sociedade capitalista? Por mais que você diga que vai ser capenga, que vai ser sempre um pouco capenga, quais são as vantagens desse avanço?
A outra questão é sobre o artista obrigatoriamente ser professor: como pensar justamente na função do professor, na relação dele com o aluno, à luz desses estudos sobre a relação de trabalho? Como isto está a favor ou contra a dominação do sujeito que aprende? No caso, como o professor que ensina para o aluno e também o arquiteto que ensina para o pedreiro e para os outros trabalhadores do canteiro de obras.

Luís Florence, estudante de arquitetura: Esteve aqui, há algum tempo, o arquiteto Lelé. Ele criou esse canteiro de obras com vários técnicos, que, como ele mesmo diz, complementam o trabalho dele na parte tecnológica, na parte da gestão do trabalho. Queria que você comentasse esse tipo de canteiro no viés do mercado capitalista de produção civil, principalmente no que se refere à intervenção do Estado, porque ele não seria realizado sem essa intervenção. Queria perguntar também se existe alguma vontade de algum dia voltar ao Brasil.

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

Só para fundamentar o que eu quero colocar, a gente tem essa esquizofrênica posição do arquiteto que vai para o canteiro quase como um representante do capital, que está produzindo o próprio canteiro. Muitas vezes se esquece que é empregado do próprio capital, e trata a mão-de-obra como seus próprios empregados, no pior sentido do termo. Mas também vive uma outra dimensão esquizofrênica. Se a gente perguntasse para os estudantes que estão fazendo um estágio hoje, ou para os colegas, quem está trabalhando hoje, acho que muitos levantariam a mão. É quase um risco fazer essa pergunta. Mas a gente poderia terminar com outra, perguntando quem tem a sua atividade profissional legalmente regulamentada. E aí, acho que muitas mãos se abaixariam. É uma hipocrisia o que um arquiteto impinge a outro arquiteto, com todas as desculpas e problemas, que todos enfrentamos, da legislação trabalhista. Esse arquiteto é então um ser que vive em uma tensão brutal para poder se colocar como aquele libertador, aquele humanista que pretende projetos interessantes. Na escola esse pequeno vetorzinho propõe uma mudança, uma transformação no caráter da formação desse arquiteto para que ele possa conviver com espaços que não são ainda admitidos legalmente nesse mercado.

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

Participante não-identificado: Eu tenho duas questões. A primeira seria a respeito da certificação ISO 9002. A certificação dos canteiros de obra para estar solucionando e minimizando o problema da questão social? A outra questão seria a seguinte: em setembro vai ser discutida a questão da Agenda 21 com a Rio + 10, pós-Rio 92, na África, e acho que é uma hora importante para pensarmos nisso, já que estamos falando da questão social e do impacto social da construção civil. Isso não fica somente dentro do canteiro, não é só com aquele peão; o gerenciamento de uma obra causa diversos impactos, acho que não preciso mencionar. Eu queria que você desse uma posição a respeito da Agenda 21, que trata da constituição civil e das cidades sustentáveis. Fazendo uma provocação, “o caos urbano se deve à falta de planejamento dos arquitetos e dos engenheiros?”.

Pedro Arantes, arquiteto: Queria saber do Sérgio o que seria a transposição de sua crítica do canteiro para a cidade. Se nós estamos aqui pensando em outras relações de trabalho no canteiro e a cidade é mais

que uma soma de canteiros, o que seria a democratização da gestão e do uso na cidade?

SF: Não pensem que lá fora é diferente daqui não. Você falou que está fazendo um centro experimental aqui. Nós tentamos fazer um centro experimental lá, bastante grande. O ministério só deu o financiamento necessário quando se esvaziou totalmente o programa e o sentido da experimentação, e olha que é ministério de esquerda, socialista. Então, a experimentação virou experimentação bobinha, de fazer papagaio, bicicleta, esqui, um negócio que não tem nem pé, nem cabeça; aí sim eles aprovaram. Mas, quando escrevi o programa, para que experiências sobre relações de produção pudessem ser feitas, eles ficaram rodando, rodando, rodando, até que esse programa foi posto de lado e transformado em outra coisa. O capital é tão forte, talvez até mais lá fora do que aqui. Lá tem muito menos buraco no capital, o sisteminha está bem azeitado. Acho que as oportunidades existem aqui hoje em dia, com esses bolsões, com essas áreas, com o MST, com o Movimento dos Sem-Teto, por exemplo. Há possibilidades de experimentação no Brasil que eu acho maiores do que as de lá. O *métier* de arquiteto e o trabalho de arquitetura estão horrivelmente estabelecidos, exigem essas qualificações de que você falou ainda há pouco. Essa regulamentação é tão exigente e precisa, que o campo está extremamente limitado. Começam a aparecer campos de miséria na Europa também, os sem-teto começam a aparecer na França. A miséria está começando a ficar mais escandalosa atualmente. Os mesmos guetos estão começando aparecer em Nova York, na França, etc. E não há, mesmo que de longe, algo que possa ser comparado com o movimento do MST ou dos sem-teto no Brasil. Neste sentido, acho que o Brasil é que está na frente. Essas possibilidades de experimentação, de criação, essa maleabilidade das zonas marginais pode ser utilizada, já que ninguém se interessa por elas.

Eu não participei dessas experiências dentro do governo da Erundina, da Maricato[7]. Foram feitas coisas lindas, lindíssimas aqui no Brasil. Se eu não falo disso é simplesmente porque não participei, não conheci de perto, mas tenho a maior admiração. Cabe muito mais a vocês nos instruir, falar para nós. Mas acompanho, vejo a arquitetura que foi feita nesse sentido, são realmente obras muito bonitas, algumas com êxito, outras não, mas todas grandes experiências. Então, em relação a isso, sou eu que peço para poder um dia escutar uma palestra nesse sentido.

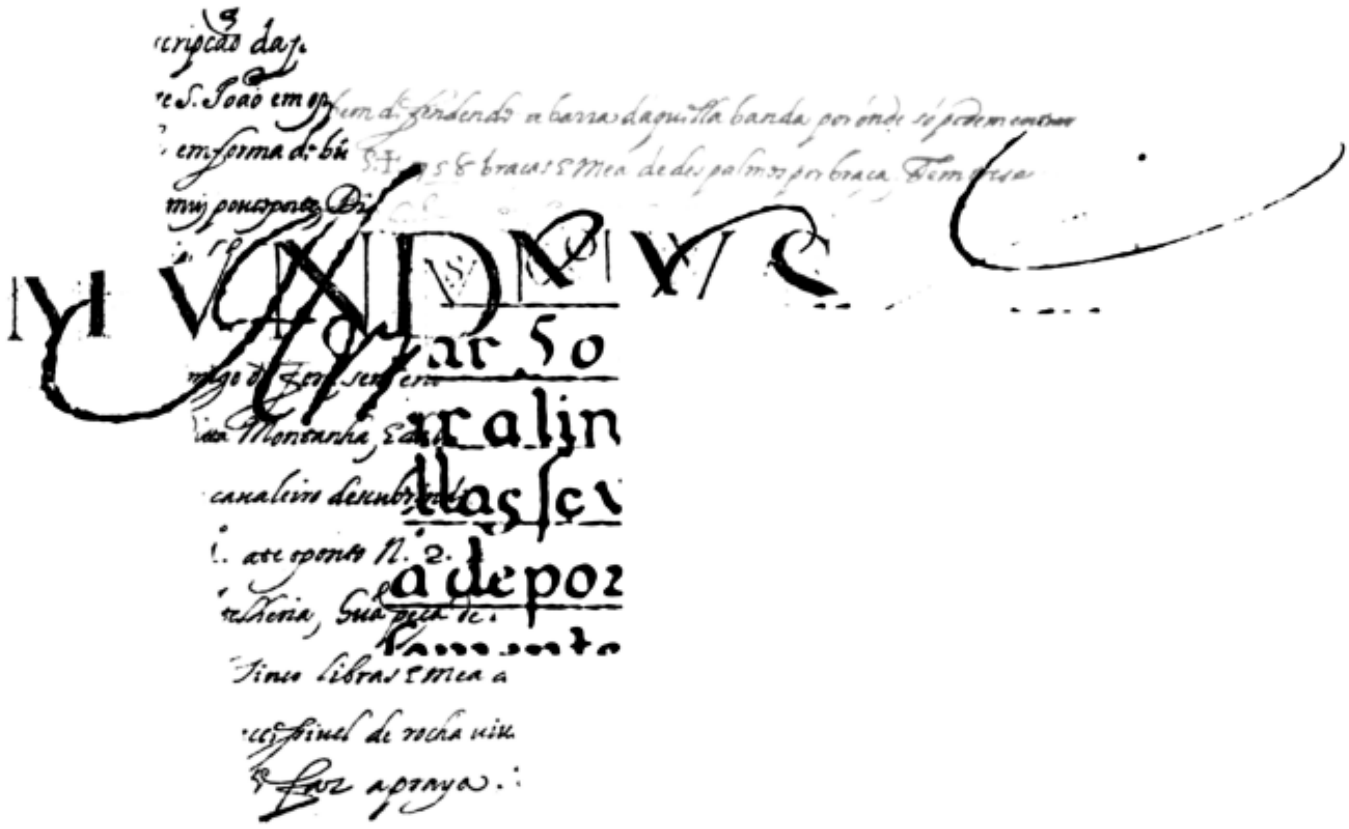
Sobre a relação de ensino e dominação, há um excelente texto do Foucault. Ele é terrível. Basta estar com o microfone na mão, de uma maneira direta ou indireta, que há uma relação de dominação implícita. Eu ainda sou simpatiquinho, de esquerda, posso enganar um pouco, mas isso pode reverter totalmente em outro sentido. Nós estudávamos isso, em 68. Mas hoje desapareceu a moda. A gente brigava para mudar: o professor dava aula lá e o aluno ficava aqui. Nós trocávamos as mesas de lugar, embaralhávamos as cadeiras para conseguir cortar exatamente essas manifestações sutis, mas muito poderosas de dominação, que estão sempre implícitas no ensino. No entanto, não há como abolir o ensino. É preciso que a herança cultural se transmita de geração em geração. Pode e deve ser feita por relações mais claras e abertas possíveis, e as formas universitárias de relação não são as mais claras. Não estou criticando a FAU, nem as outras escolas, mas a universidade em geral. O professor sentado em cima de sua tese de

doutorado, grande autoridade jogando palavras.
Em tudo isso implicitamente há uma manipulação, uma dominação com a qual é preciso ser muito cuidadoso. Essas são coisas perigosíssimas porque somos formados assim, temos a tendência a reproduzir isso depois, mesmo no canteiro de obra. A coisa mais difícil é a escuta no canteiro de obra, porque a palavra vem difícil, atrapalhada. Dá uma vontade doida de pôr a palavra na boca do outro e escutar o discurso que a gente quer ouvir. Repito, em 68 havia muita literatura, muito estudo sobre a forma da mesa, do seminário. Mas com a recuada enorme em termos de esperança social, tudo isso desapareceu e hoje está praticamente nas gavetas, nas prateleiras mais empoeiradas das nossas bibliotecas.
O Lelé... Eu adoro o Lelé. É um arquiteto de primeira e sobretudo um dos mais generosos arquitetos brasileiros. O trabalho que ele fez em Salvador, na Bahia, com o esgoto, com equipamento público, tudo isso é uma maravilha. Poucos arquitetos tiveram coragem de enfrentar tais problemas. É de uma beleza enorme. Os pré-moldados que ele faz em Salvador têm também, ao mesmo tempo, uma habilidade técnica muito grande e uma capacidade de apreensão imediata pelo próprio trabalhador. É uma tecnologia simples, mas tudo isso infelizmente tem curta duração. Agora o Lelé é um arquiteto que está ganhando prêmios por aí, mas boa parte de suas obras vai ser posta de escanteio, pouco a pouco. Na Bahia, por exemplo, fiquei tristíssimo; aqueles belíssimos abrigos de ônibus estão sendo substituídos agora por mobiliário francês, de aço inoxidável, *high-tech*. Tenho o maior respeito pelo Lelé. Quando eu era estudante de arquitetura, um dos prédios mais bonitos que eu vi foi a Faculdade de Arquitetura de Brasília. Um prédio que não era de arquiteto, era do Lelé; foi fabricado de modo muito simples, todo aberto. Brasília era nova ainda. O prédio não tinha nem janela, nem nada. A gente dava aula e via as plantas. Uma liberdade incrível. É realmente um dos prédios mais simples e mais bonitos que eu já vi até hoje. Naquele momento a gente estava largando brasa no governo, então o clima também era muito bom.
Em relação ao Brasil, eu vou ficar neste pingue-pongue. Eu estou me aposentando, preciso. Nesse ano vai fazer 40 anos que digo besteira na frente de aluno, está na hora de parar. Colaborar sim, aqui, ali, discutir, fazer seminários e coisas desse tipo, mas manter uma presença maior é impossível, estou bem velhinho e cansadinho para isso.
Outra pergunta feita sobre a anarquia urbana, que é um termo que custo a aceitar. O que vemos no canteiro de obras é a irracionalidade, anarquia, bagunça, que são voluntariamente introduzidas. Parte do curso de alguns professores na França é sobre como criar conflitos no canteiro, desordem, bagunça. A anarquia que vemos nos canteiros não é tão anárquica assim, é bem planejadinha, mesmo quando você vê cidades, zoneamentos, zonas recuperadas, zonas em decadência. Acho difícil pensar que os nossos grandes planejadores urbanos, como Bruno Zevi, não saibam o que estão fazendo e não tenham consciência direitinho de onde se deve introduzir uma avenida reta com aparência de ordem e onde se deve deixar a coisa ir para o brejo. A anarquia urbana: tenho a impressão que está bem planejada e tem muita conseqüência excelente.
Para voltar e fechar com Brasília, lembro-me que ainda na construção já existiam as cidades-satélites. Era um faroeste, uma zona, lama. Tinha botequim, puteiro,

cabaré, luzes vermelhas. Aquilo tudo era uma mistura. Era uma beleza, faroeste, desses filmes de Sérgio Leone. Essa bagunça era útil. Juscelino morava pertinho, e de vez em quando passava por lá, sorria, dava um abração, um carinho. Tinha que inaugurar em 1960. Inaugurou. Arrasaram as cidades-satélites. Todo mundo foi parar a mais de 50 quilômetros de distância. Acabou essa farra. Você vai para longe, pega o ônibus, chega cansado no trabalho, volta cansado para sua casa. Assim, você não faz reunião sindical, não vai pensar besteiras. Nada disso é acaso. Evidentemente há um pouco de anarquia, um pouco. Isso também aparece muito na *Lógica* do Hegel: tudo que a gente vê como acaso, acontecimento, surpresa, milagre, olhando com um pouco mais de distância, é de uma racionalidade, de uma lógica perfeita. Os trabalhadores não devem ter casa e devem morar mal, nas piores zonas. Se não for assim, o salário dele tem que aumentar, isso é evidente. É assim, é planejado, é lógico.

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

Notas

(1) Sérgio Ferro ingressa na FAU em 1957, junto com Rodrigo Lefèvre.
(2) Estes últimos, literalmente, unhas azuis. Trabalhadores sem qualificação das indústrias têxteis na Itália e na França no século 14. A revolta dos *ciompi,* em 1378, levou as classes mais baixas ao poder, mesmo que por um curto período.
(3) A revista *Teoria e Prática* foi publicada entre 1967 e 1968 e chegou apenas ao 3º número. Ela foi interrompida devido à repressão que a universidade recebeu do regime militar no pós-68. O coletivo da revista era formado em grande parte por pessoas da Faculdade de Filosofia da USP (como Emir Sader, Roberto Schwarz e Ruy Fausto), e seu diretor era Sérgio Ferro. No nº 1 da revista foi publicado seu texto "Arquitetura Nova".
(4) Grupos de luta armada formados em 67, nos quais Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro ingressaram no mesmo ano.
(5) Zezinho Magalhães Prado, conjunto habitacional projetado por Vilanova Artigas, Fabio Penteado e Paulo Mendes da Rocha, construído em Guarulhos por iniciativa da Cecap, em 1967.
(6) Projetadas entre 1961-62, ambas partem do mesmo princípio estrutural: a abóbada.
(7) Luiza Erundina foi prefeita de São Paulo entre os anos 1989 e 1992, período no qual Ermínia Maricato foi secretária da Habitação.

Colaboraram na edição do texto:
Ariane Stolfi, Daniela Gomes Rezende, Denise Invamoto, Diego Beja, Eduardo Galli, João Sette Whitaker, João Sodré, Lina Rosa, Luciana Ceron, Luis Felippe Chammas, Pedro Fiori Arantes, Rodrigo Vicino, Tatiana Morita Nobre, Vera Pallamin e LabHab GFAU.