



Revirando ruínas: miséria e arcaísmo em Sérgio Ferro

***Revolviendo ruinas: miseria y
arcaísmo en Sérgio Ferro***

***Turning over ruins: misery and
archaism in Sérgio Ferro***

Carolina Akemi M. Morita Nakahara
Instituto de Arquitetura e Urbanismo -
Universidade de São Paulo, São Carlos-SP, Brasil.
cake.nakahara@usp.br

Resumo

Contra as temporalidades e espacialidades do progresso e da modernização, Sérgio Ferro e o grupo Arquitetura Nova realizaram uma crítica ao desenho, à técnica e ao canteiro de obras, propondo uma ruptura espaço-temporal por meio de um retorno – o miserabilismo, a economia, a manufatura, a memória do gesto – de modo a reverberar os sentidos benjaminianos de ruína. Apesar de sua inegável importância histórica, as balizas econômicas de seu discurso refreiam o potencial de desvio da racionalidade teleológica vigente.

Palavras-chave: Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Produção. Ruína. Walter Benjamin.

Resumen

Frente a las temporalidades y espacialidades del progreso y la modernización, Sérgio Ferro y el grupo “Arquitetura Nova” llevan a cabo una crítica del diseño, la técnica y el sitio de construcción, proponiendo una ruptura espacio-temporal a través de un retorno – el miserabilismo, la economía, la manufactura, la memoria del gesto – para hacer reverberar los sentidos benjaminianos de ruina. A pesar de su innegable importancia histórica, los límites económicos de su discurso frenan la posibilidad de desviarse de la racionalidad teleológica imperante.

Palabras-clave: Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Producción. Ruina. Walter Benjamin.

Abstract

Against the temporalities and spatialities of progress and modernization, Sérgio Ferro and the “Arquitetura Nova” group carried out a critique of design, technique, and the construction site, proposing a space-time rupture through a return – miserabilism, the economy, manufacturing, the memory of the gesture – in a way that reverberates Benjamin's sense of ruin. Despite its undeniable historical importance, the economic boundaries of his discourse curb the potential for deviating from the prevailing teleological rationality.

Keywords: Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Production. Ruins. Walter Benjamin.

CONTRA O TELOS, A RUÍNA

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(BENJAMIN, [1940] 1987, tese 9, p. 226)

Nesta célebre passagem de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”, o filósofo sugere uma questão que lhe é cara, sobretudo no que diz respeito à prática artística: a contraposição entre, por um lado, a impetuosa e inexorável gana pelo progresso e, por outro, os fragmentos e ruínas de um passado tornado homogêneo, pálido e embotado. Diante disso, o papel do historiador

materialista, como também do artista, seria rememorar a história não como um “o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (ibid., tese 14, p. 229), de modo a “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (ibid., tese 16, p. 231) e, assim, “liberar o futuro que o passado não teve” (OLIVEIRA, 2012, p. 29).

Um dos maiores desafios dessa empreitada seria o de superar o risco latente de se “telescopar”, ou colocar em foco, o presente, ou seja, segundo uma abordagem progressiva e, conseqüentemente, anacrônica¹. De assumir desde o princípio uma perspectiva enviesada, como se o passado apontasse automaticamente para o futuro, como se o presente já estivesse delineado no passado. Obstáculo já anunciado quando enfatizava “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, [1940] 1987, tese 4, p. 224), denunciando certo vício teleológico latente. Diante disso, Benjamin clamaria para uma necessidade de se apropriar desse passado, dessa reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”, visto que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (ibid., p. 224-225).

Hoje, a dinâmica do tempo acelerado, do aumento progressivo do ritmo de trabalho e da virtualmente impraticável possibilidade do ócio não funcional e economicamente produtivo – para usarmos os termos de Marcuse (1975) – ainda parece dominar a prática na arquitetura e no urbanismo. Pouco ou nada resta de inútil, frugal, de desvio. Com efeito, cada vez mais conformadas com a lógica vigente, as propostas em A&U distanciam-se paulatinamente do sentido genuíno de **produção**, para se restringirem ao da mera **reprodução** tanto de espaços

¹ Nos termos do historiador Fernando Novais (2008), este tipo de postura, qual seja o de reconstituir a história de maneira deformada, como se ela já apontasse naturalmente para o presente, receberia a denominação de “anacronismo”. O desafio seria então o de: “na reconstituição, não na explicação, porque ele pode usar conceitos, ele tem que tentar por entre parênteses aquilo que ele sabe que aconteceu depois e que o protagonista não sabia. Lucien Febvre diz que o verdadeiro critério em um trabalho de história, além da crítica do texto, do rigor dos conceitos, e em que medida o historiador evitou o anacronismo. Quanto mais evitar o anacronismo, melhor será o historiador, e quanto menos evitar, pior será” (NOVAIS, 2008, p. 31).

homogêneos e monótonos – representações do espaço – quanto de modos de perceber e imaginar análogos – espaços de representação, para utilizar o vocabulário lefebvriano (LEFEBVRE, 1973; [1974] 1991). Diante deste cenário, resistir e buscar formas de romper com a linearidade pujante do tempo pulsa como uma necessidade de ordem visceral. Com alertava Benjamin, urge lançar mão da potência destrutiva-construtiva da contradição dialética.

Em “O autor como produtor” ([1934] 1987), Benjamin defendia uma renovação técnica – certo posicionamento no processo produtivo –, e não espiritual – nível das convicções. Ao criticar o movimento literário de sua época, o filósofo afirma que até mesmo a luta contra a miséria havia se tornado um objeto de consumo que, em essência, nada tinha a ver com o operário e, portanto, não seria revolucionário. Neste contexto, a função de tais propostas seria apenas “gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores” (ibid., p. 131). O autor devia, portanto, refletir sobre sua posição no processo produtivo (ibid., p. 134), e não apenas coadunar-se com a ordem vigente – a tendência. Ser efetivamente **produtor**, e não apenas mediador.

Diante disso, este artigo coloca-se como um convite a revisitar certos aspectos do posicionamento crítico do arquiteto e artista brasileiro Sérgio Ferro², por seu radicalismo ainda reverberar a necessidade de luta, resistência, inconformismo no campo disciplinar da A&U. Isso porque parecem tremular, na prática do arquiteto, alguns possíveis sentidos da ruína benjaminiana. Por um lado, por sua busca pelo trabalho livre e emancipador questionar, justamente, o tempo linear e progressivo, sobretudo por sua defesa do miserabilismo e de uma prática manufatureira – resultado de sua crítica veemente à exploração e alienação no canteiro de obras, fruto da incongruência entre forma e conteúdo. Lançava-se, assim, um olhar renovado em direção a um passado e a uma realidade brasileira que as forças desenvolvimentistas ansiavam esquecer ou escamotear, para buscar outro tipo de produção do espaço. Além disso, pela própria denúncia do caráter produtivo do subdesenvolvimento na construção civil no Brasil, isto é, da articulação profícua

² Parte das reflexões expostas aqui são resultado de nossa dissertação de mestrado “Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica” (MORITA, 2011).

entre modernização e atraso. Por fim, pela poética da mão e do gesto – como uma defesa da memória do sujeito trabalhador e do processo de feitura da obra.

Não obstante, tal como ensinava a teoria crítica horkheimeriana ([1937] 1980), revisitar implica diálogo, em detrimento de qualquer juízo de valor baseado em índices de erros e acertos, falhas e sucessos de hipóteses pré-estabelecidas. Cada reconstituição implica, decisivamente, a atualização do debate; faz parte de uma *práxis* e de um pensamento que manifesta uma inquietação com o presente, uma busca por transformação ou por apontar brechas na realidade envolvente. De sorte que resgatar o trabalho de Sérgio Ferro tem igualmente o objetivo de entrever as lacunas, contradições e os efetivos potenciais de emancipação encetados por sua abordagem. Em nossa hipótese, apenas esboçada aqui³, ao subsumir a arquitetura – criação e produção – à esfera econômica, o discurso do arquiteto acaba por obliterar outras dimensões – ainda que se aleguem secundárias –, e por reproduzir certa racionalidade vigente.

PERANTE A FACE DE UM BRASIL DUAL

O país sacudia o atraso, ao menos na sua forma tradicional, mas é claro que nem remotamente se guiava por uma noção exigente de progresso. Era inevitável, nas circunstâncias, que outras acepções mais estritas do interesse nacional, da luta de classes, da proibidade administrativa etc. comessem a assombrar o ambiente, para bem e para mal.
(SCHWARZ, 1999, p. 88-89)

Desde o início da década de 1960, Sérgio Ferro já vinha trilhando um percurso investigativo e crítico em relação à produção arquitetônica nacional, publicando textos como “Proposta inicial para um debate: possibilidade de atuação” (1963) ou “Arquitetura experimental” (1965), em que expunha claramente o desconforto com as discrepâncias entre teoria e prática no campo disciplinar e sinalizava que a arquitetura deveria estar calcada nos limites da realidade nacional, e emergir sobre estas bases, como propõe Sérgio, numa passagem que se tornaria célebre:

³ Para uma análise aprofundada, vide nossa tese de doutorado “Do habitat ao habitar *poiético*: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

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 a formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases de nossa realidade histórica. (FERRO, [1963] 2006, p. 36)

Estes questionamentos começariam a brotar a partir da construção de Brasília – quando “a celebrada racionalidade moderna se revela um ápice de irracionalidade” (SCHWARZ, 1989, p. 110) – e se consolidariam principalmente após o golpe de 1964, quando colocariam em questão a dicotomia existente entre o discurso vigente, tanto economicamente desenvolvimentista quanto esteticamente moderno, e a exploração do trabalho, a miséria e o autoritarismo observados nos canteiros de obra da construção civil. Ao mesmo tempo em que se percebia a defasagem entre o canteiro de obras e o desenho, constatava-se que a manutenção da manufatura na construção civil brasileira era instrumental. Uma forte inquietação tomava o lugar das perspectivas da “missão social do arquiteto” anunciadas pelo mestre Vilanova Artigas. Para Sérgio, o principal paradoxo consistia nas próprias contradições e incoerências entre discurso, **forma** (produto) e **conteúdo** (produção) da nova capital.

Aos poucos, notadamente Sérgio Ferro (2006), a partir de uma profunda leitura da fortuna crítica marxiana⁴, passaria a refletir sobre a obra (arquitetônica) enquanto **processo de trabalho**, com o intuito de explicitar a indissociabilidade entre arquitetura, técnica e o modo de produção vigente. Tais discussões reverberavam uma tomada de consciência fundamental, que passava a ser intensamente debatida por diversos intelectuais neste período: a de que subdesenvolvimento e desenvolvimento são faces opostas de uma mesma moeda, ou seja, que fazem parte de um mesmo e único processo histórico. Não constituem, portanto, momentos subsequentes, duais e excludentes de uma sucessão linear, evolutiva e progressiva.

⁴ O arquiteto participaria dos “Seminários Marx”, realizados na Faculdade de Filosofia na Rua Maria Antônia, em São Paulo. Estes seminários consistiam em reuniões de leitura de “O Capital” de Karl Marx, que passaram a ser organizados a partir de 1958. Além disso, mesmo antes destes seminários, ainda nos seus anos de formação, Sérgio conheceria Gabriel Bolaffi e Roberto Schwarz – intelectuais que exerceram certa influência sobre suas reflexões – e começaria a ler Karl Marx (“Manifesto Comunista”, “A Ideologia Alemã”, “O Capital”). Estas leituras o auxiliaram a questionar a distinção entre um canteiro de obras erigido, por um lado, sobre uma forma manufatureira e um conhecimento operativo simplificado, e, por outro, os instrumentos sofisticados de dominação, dos quais o desenho seria peça fundamental.

Tratava-se do momento em que os debates sobre a dialética entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, bem como as teorias da dependência, adquiriam uma representatividade contemporânea inédita, com obras como as de Celso Furtado assumindo notável relevância⁵. Ao retomar um percurso já inaugurado por Caio Prado Jr. e André Gunder Frank⁶, começava-se a sugerir a interdependência entre atraso e moderno:

Tratava-se de entender a funcionalidade e a crise das formas ‘atrasadas’ de trabalho, das relações ‘arcaicas’ de clientelismo, das condutas ‘irracionais’ da classe dominante, bem como da inserção global e subordinada de nossa economia, tudo em nossos dias. (SCHWARZ, 1999, p. 98)

Na esfera da arquitetura, isso significava dizer que a conservação de certo arcaísmo no canteiro não implicava a impossibilidade de introdução de desenvolvimentos; ao contrário, as condições ali encontradas – o trabalho cooperativo segregado, a manufatura em bases precárias, a miséria, a exploração do trabalho, a alienação – seriam imprescindíveis para o tipo de acumulação de capital nacional. Como posteriormente colocado por Chico de Oliveira, tratava-se do caráter produtivo do atraso, de “uma unidade de contrários, em que o chamado moderno cresce e se alimenta da existência do atrasado!” (OLIVEIRA, [1972] 2003, p. 32). O subdesenvolvimento não deveria ser considerado, portanto, como uma externalidade, mas, sim, como estruturante do próprio sistema. Como sugerido por Sérgio Ferro:

Para bem entender o período, é preciso entrelaçar pelo menos três fatores: 1) o desenho, a cidade clara, articulada, pássaro voando; os edifícios caracterizados, de geometria afirmada, operando como emblemas ou logotipos. Por baixo, uma lógica estacionada no entendimento, cujos limites Hegel descreveu; 2) a miséria, o sofrimento, a exploração desenfreada do candango; 3)

⁵ Obras como a “Formação Econômica do Brasil”, primeiramente publicado em 1959, e “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento”, 1961, de Celso Furtado, tratariam de localizar a história brasileira no interior de um quadro mais amplo das relações entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, e segundo os interesses das classes sociais. Considerava o subdesenvolvimento como uma forma de organização dentro do próprio sistema capitalista, e não como uma fase anterior a desenvolvimento (a partir da visão do revolucionário Leon Trotsky de que o desenvolvimento capitalista seria “desigual e combinado”).

⁶ Autor de “O desenvolvimento do subdesenvolvimento”, texto de 1966 que exerceu fundamental influência nas formulações teóricas de Sérgio Ferro ([1972]; [2000] 2006), em que mostra que o subdesenvolvimento não seria exterior ao sistema, mas parte essencial dele.

os negócios ligados à construção sobre o fundo dos discursos de emancipação nacional. (FERRO, [2003] 2006, p. 306)

Estas condições seriam decorrentes da luta de classes na produção, de sorte que o canteiro de obras mostra-se heterônimo porque há uma distinção, ou defasagem, entre a vontade e a ação, forma e conteúdo, questão que será central no debate posteriormente empreendido pelo arquiteto em “O Canteiro e o Desenho” ([1976] 2006).

Ao mesmo tempo, uma vez que, para Sérgio, Rodrigo, Flávio e tantos outros intelectuais e artistas, o golpe de 1964 teria explicitado as deficiências do projeto desenvolvimentista, caberia à arquitetura negar o papel técnico ou tecnocrático da forma como vinha sendo empregada, o desenvolvimentismo artificial do Brasil e as relações de trabalho tradicionais. Novamente, a discussão implementada por estes arquitetos estaria, na verdade, ancorada num debate mais amplo a respeito das relações entre exploração e trabalho, próprio dos anos 60. Por exemplo, a análise realizada por André Gorz exerceria forte impacto, sobretudo a presente na coletânea organizada por este autor, intitulada “Crítica da divisão do trabalho” ([1973] 1989). Outra leitura de bastante relevância seria “Grundrisse” (2011), em que Marx trata mais propriamente da divisão técnica do trabalho, do trabalho livre, e da realização individual através do trabalho autônomo. Segundo Gorz:

Até os princípios da última década, a maior parte dos marxistas considerava ainda as forças produtivas – particularmente as ciências e as técnicas – como ideologicamente neutras e o seu desenvolvimento como intrinsecamente positivo. Sustentavam com frequência que a maturação do capitalismo produzia uma base material sobre a qual o socialismo poderia edificar-se tanto mais facilmente quanto mais desenvolvidas estivessem as forças produtivas do capitalismo. (GORZ, [1973] 1989, p. 213)

Ou ainda:

As ciências e as técnicas não são pois independentes da ideologia dominante nem imunizadas contra ela. Subordinadas e integradas ao processo de produção, solicitadas por ele, elas trazem, enquanto forças produtivas, o selo das relações capitalistas de produção. (ibid., p. 223)

Para Gorz, a divisão do trabalho, que pressupõe a separação entre o indivíduo pensante e o trabalhador manual, indica tanto uma técnica de dominação quanto

uma técnica de produção. Esta técnica não poderia ser considerada neutra, mas, sim, instauradora de relações sociais e de trabalho. Sob esta perspectiva, a ideologia técnico-científica na verdade mascararia a própria ideologia burguesa, atrelando-se a esta e segregando-se, ou alienando-se, da cultura popular.

Dentro desta disputa de forças, a arquitetura e seu desenho, o urbanismo e seu plano, bem como a própria crítica, mostravam-se coniventes, agindo de maneira operativa e ideológica – para usar a terminologia tafuriana (1980; 1985) – a legitimar certo discurso. Sobretudo em países como o Brasil, manifestavam-se como instrumento para modernização, desenvolvimento e superação do atraso, preterindo o caráter negativo das vanguardas internacionais, e instaurando-se na chave meramente positiva e construtiva (CASTRO & MELLO, 2009; WISNIK, 2021).

Na contracorrente, os arquitetos da “Arquitetura Nova” propugnavam um tipo de “arquitetura de laboratório”, fruto das pequenas táticas de atuação encontradas pelo grupo e encaradas como possibilidades de exploração em diversos sentidos, tanto técnicos quanto espaciais. Para Sérgio Ferro, havia a intenção de transformar, mas, tendo em vista o estreito panorama de atuação, “ensaiava-se”, em projetos que buscavam articular experimentação e denúncia, como explica Sérgio Ferro, pois o essencial é “*participar*, dentro de um pensamento eminentemente crítico no momento presente” ([1965] 2006, p. 39, grifo nosso).

ESPACIALIDADES DA PRODUÇÃO CINDIDA

O traço sem desvios, os ângulos rigorosos, o metro bem afiado, o preto no branco; normógrafo, tira-linhas, compasso, régua, esquadro; na impessoalidade gráfica, nenhuma respiração, nenhum passeio.
(FERRO, [1976] 2006, p. 157)

É com esse espírito que, em 1967, pouco antes do enrijecimento da ditadura (“o golpe dentro do golpe”), Sérgio Ferro publica o texto “Arquitetura Nova”, com uma análise conjuntural da produção arquitetônica e uma crítica ao tipo de arquitetura subordinada e restrita ao mercado, incapacitada de exercer verdadeiramente seu papel. Na perspectiva apresentada pelo texto, a participação ativa na conjuntura

passava a significar, necessariamente, o combate à fetichização da mercadoria e à autonomia da técnica.

De maneira semelhante às reivindicações que ocorriam, neste mesmo momento, no âmbito da arte, Sérgio ressaltava que só se poderia encontrar algo mais verdadeiro em arquitetura na medida em que esta estivesse profundamente engajada com o real, a atuar em suas vicissitudes. Condenava-se, portanto, uma interpretação imanentista da forma arquitetônica – para o arquiteto, uma arquitetura tratada enquanto jogo de formas abstratas, ou sistema de signos, na verdade revela um descolamento e uma fuga da realidade, uma fragmentação e uma ilusão compensatória. O verdadeiro significado deveria advir da conexão com a realidade, da interação com um substrato concreto, do enfrentamento com dados reais; enfim, de uma atitude global a opor-se à situação vigente, por meio da denúncia e da explicitação das contradições. Do contrário, “altera-se a visão sem alterar a coisa vista” (FERRO, [1967] 2006, p. 54-55). Tal crítica, para Sérgio, conduziria necessariamente a uma prática modificadora.

Em “Reflexões para uma política em arquitetura” ([1972] 2006), ao referir-se à crise corrente na arquitetura, Sérgio anuncia a urgência de revisão e transformação de um estado patológico dominante na construção civil brasileira: a divisão excessiva do trabalho; o domínio hierarquizado no canteiro; a manutenção de técnicas atrasadas, à revelia do discurso progressista, como instrumento de obtenção de lucro (“o desenvolvimento do atraso”); a alienação entre trabalhador e produto; a falsa dicotomia entre arquitetura e técnica, que escamoteia sua raiz nas reais relações de exploração; a produção arquitetural completamente comprometida com as demandas (*commandes*) econômicas. Somente a expropriação dos meios de produção não seria suficiente: era premente “uma nova orientação infraestrutural e uma mudança profunda nas relações de produção ultrapassadas (...) o atual modo de produção arquitetônico deve ser superado” (FERRO, [1972] 2006, p. 208-209). A descrença com relação à arquitetura moderna brasileira era latente; suas contradições inerentes não poderiam mais ser desmentidas. Nas palavras de Schwarz (1989, p. 113), “à luz das realidades do canteiro, a imagem da arquitetura moderna mudou: ela aparece agora como irracionalidade encarnada”.

Se, por um lado, a consciência da interdependência entre arquitetura (desenho) e produção (canteiro) revelava uma ascendência do debate empreendido por Vilanova Artigas na FAUUSP, sobretudo pela profunda dimensão ética da arquitetura, seus desdobramentos evidenciariam uma ruptura cada vez mais flagrante entre os três arquitetos e seu mestre. Tal cisão já vinha se anunciando desde a publicação, na mesma revista Acrópole, de dois textos divergentes: por um lado, “Uma falsa crise”, de Artigas ([1965] 2003), a desacreditar que a ditadura significasse a derrocada do projeto moderno; por outro, “Uma crise em desenvolvimento”, de Rodrigo Lefèvre ([1966] 2019), com uma evidente contraposição ao mestre, ao afirmar que a arquitetura, ao incidir em modismos e furtar-se a solucionar problemas sociais reais, vinha atuando para manter “estruturas anômalas”.

Com efeito, tomando um ponto de partida análogo ao de Artigas, ao assumir a técnica como necessariamente engajada (e não neutra), os três arquitetos passariam a encarar criticamente as determinações técnicas vigentes no canteiro, ao considerá-las instrumentos de dominação e de exploração. Invertendo a lógica da “função social do arquiteto” propugnada pelo mestre (ARTIGAS, [1984] 1989), que tomava o canteiro como ponta de lança para a modernização e evolução do país, travavam um embate contra as definições produtivas do capital, em busca de uma técnica que fosse deveras emancipadora e desalienante para com aqueles que de fato produzem. Como explica Pedro Arantes (2002), ao invés de autonomizar o trabalho, a técnica seria capaz de re-humanizá-lo. Sendo assim, principalmente para Sérgio e Rodrigo, o canteiro de obras se construiria como local da reação contra o caráter opressivo do trabalho, em virtude da possibilidade de convivência e compartilhamento de saberes distintos, da participação, do envolvimento e do diálogo entre os trabalhadores. Assim:

A Arquitetura Nova seria o fruto do diálogo constante entre participantes da construção, o pensar e o fazer re-unidos (...) Isso significa que o recurso à manufatura e às técnicas comuns não apenas seria o caminho para o barateamento da construção e sua democratização, mas também a forma de restituir ao trabalhador sua competência e saber perdidos. (ARANTES, 2000, p. 84)

Ora, Sérgio tomava consciência de que as questões não se encerrariam na resolução do objeto em si (a forma), mas deveriam incidir, inevitavelmente, sobre as bases

produtivas (o conteúdo, as ações). Ou seja, tornava-se premente recuperar a dialética entre sujeitos e objetos – e, conseqüentemente, da produção do espaço. Como alertava o filósofo Henri Lefebvre ([1974] 1991), o espaço não existe enquanto categoria autônoma, receptáculo vazio e neutro – não é apenas “paisagem”, como esclarece Milton Santos (2008). O espaço implica, portanto, uma relação inexorável entre ações e objetos, mas esse “encontro” simbiótico ocorre de maneira ancorada e integrada ao local em que se instalam: trata-se da indissociabilidade entre **forma** e **conteúdo**, segundo uma abordagem dialética materialista com profundas raízes no movimento iniciado por Hegel. Por isso, o espaço não consiste em mera moldura ou recipiente de caráter neutro: é antes uma morfologia social. Assim, cada sociedade e modo de produção produz seu próprio espaço ou suas espacialidades.

No campo disciplinar da arquitetura, isso demandava abandonar certa convenção de que o espaço pertencia estritamente ao universo arquitetônico, de modo a perceber sua inserção real e concreta, a saber, sua interlocução e engajamento com práticas e atores distintos nos diversos níveis do processo de produção do espaço (LEFEBVRE, [1974] 1991). Como observado pelo próprio Sérgio Ferro, tratava-se de um ponto de partida que mais consistia num “reco, distanciando a área confinada da arquitetura para poder vê-la imersa na *economia política*” (FERRO, [1995] 2006, p. 268, grifos nossos). Tal passagem é bastante sintomática e, em nosso entendimento, revela tanto a *démarche* – frente ao contexto histórico em que se encontrava – quanto o hiato do pensamento crítico do arquiteto. Pois, para Sérgio Ferro, o restabelecimento do diálogo entre o sujeito e o objeto se efetivaria por meio do “trabalho livre”, essencialmente no âmbito das **relações de produção**. Porém, a despeito da compreensão certamente mais abrangente de Marx e Lefebvre sobre os sentidos de **produção**, o arquiteto parece encerrar este termo quase que estritamente à esfera econômica. Conseqüentemente, o sujeito aparece como operário-trabalhador pertencente a uma classe social; o objeto, como forma-mercadoria. Tempo e espaço, por sua vez, limitam-se, em grande parte, ao encadeamento produtivo no canteiro de obras. Conceitos correlatos, tais como técnica e obra (processo e produto) transparecem igualmente como questões inevitavelmente econômicas, de sorte que

inserir-las no real implica quase que unicamente colocá-las sob o rigor deste escrutínio.

Obviamente, tal rigidez levanta uma série de outras contradições e lacunas apenas sugeridas aqui⁷. Sem embargo, cabe ressaltar que uma das aporias resultantes desta abordagem de Sérgio reside justamente na dificuldade do arquiteto em desvencilhar-se de uma perspectiva teleológica e finalista, não raro instrumental, circunscrita à **dimensão** econômica – para usar a terminologia lefebvriana –, tão característica do sistema capitalista que ele tanto critica. Sob esta visada, parecem não restar brechas para transgressão, ruptura e desvio senão pela radicalização desta via, fator que levaria o arquiteto ao abandono paulatino da prática profissional.

Esta tendência torna-se ainda mais manifesta em “O Canteiro e o Desenho”, que assume como seu principal pressuposto que o objeto arquitetônico, assim como qualquer outro instrumento ou objeto, é produzido e consumido sob a forma de uma mercadoria: por isso mesmo, envolve, como sua finalidade principal, a acumulação de capital e obtenção de lucro. A exploração no canteiro, a desqualificação do trabalho, a miséria, os baixos salários, os acidentes, as condições insalubres, a exploração e a precariedade não passariam de decorrências deste pressuposto inicial e básico do capital. Com base nas teses d’ “O Capital” de Marx, seu principal argumento é que, no canteiro de obras tal como o conhecemos – vigente desde a separação entre pensamento e produção sobretudo a partir da inflexão renascentista –, o processo de produção do objeto arquitetônico é descontínuo, alienante, fragmentado, heterogêneo e, principalmente, heterônomo, haja vista que a totalização do trabalhador coletivo vem de fora, do lado do proprietário dos meios de produção.

Para o arquiteto, o desenho torna-se fundamental para esta separação, pois é ordem, instrumento imprescindível para assegurar a forma mercadoria do objeto arquitetônico e a extração de mais-valia. Somente em virtude dessa heteronomia no canteiro de obras e da preponderância do valor nesta produção é que se faz

⁷ Uma análise mais aprofundada é trabalhada em nossa tese “Do habitat ao habitar *poiético*: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

imperativa a existência do desenho acabado e fechado, sob o domínio do capital, tal como o conhecemos. Com efeito, o desenho torna-se, nesses termos, a verdadeira personificação da heteronomia no canteiro; trata-se do desenho e do canteiro *para* a produção e *para* a dominação, tornados cada vez mais abstratos, pois encobrem a real luta de classes. Novamente, temos uma inflexão, ou desvio, do pensamento do mestre Artigas, cuja abordagem sobre o desenho e o projeto forjava-se em torno da noção de *desígnio*⁸, como um instrumento mediador da emancipação nacional, política e ideológica, de modo que o profissional arquiteto aparecia imbuído de uma responsabilidade social (SEGAWA, 1997). Pois, para Sérgio Ferro, na contradição entre forma (mercadoria) e conteúdo (produção), o desenho exerce o papel de cúmplice.

Análogo à forma de *tipo zero* discutida por Lévi-Strauss, e mencionada por Sérgio Ferro, o desenho seria uma instituição que não teria “nenhuma propriedade intrínseca, exceto a de introduzir as condições prévias de existência de um sistema social a que pertencem, e ao qual sua presença – em si mesma desprovida de significado – permite se colocar como totalidade” (LÉVI-STRAUSS, [1958] 2008, p. 175). Trata-se de um instrumento dominado e determinado pela produção, que pode assumir as mais diversas facetas, carregar os mais distintos princípios, contanto que atenda às demandas produtivas do capital. Com efeito, “a elaboração material do espaço é mais função do processo de valorização do capital que de alguma coerência interna da técnica” (FERRO, [1976] 2006, p. 107). A forma de tipo-zero é essencialmente instrumental; em si mesma, é destituída de significação. Nos termos utilizados por Sérgio, o desenho pode ser qualquer para que coagule os trabalhos parcelados na forma da mercadoria.

Ora, estas contradições não apenas exprimem, mas colocam em evidência o caráter instrumental do próprio espaço, isto é, sua não neutralidade, já que ele se mostra

⁸ Vilanova Artigas recupera, em aula inaugural na FAUUSP, em 1967 (posteriormente publicado pelo GFAU, em 1975, com o nome de “O Desenho”), a ampla semântica do termo “desenho”. Proveniente da palavra “disegno”, do Renascimento, expressava tanto uma linguagem para a técnica quanto uma linguagem para a arte, ou seja, tanto o sentido técnico, de desenhar linhas no papel, quanto o sentido de formar uma ideia, da intenção e proposta do espírito, de *desígnio*. Para Pedro Arantes (2002), certamente haveria uma influência da obra “Projeto e Destino” (1961), de Giulio Carlo Argan, nestas acepções de Vilanova Artigas.

passível de ser modelado e apropriado distintamente, desigualmente, por determinados grupos sociais, “segundo suas exigências, sua ética e sua estética, ou seja, sua ideologia” (LEFEBVRE, [1972] 2008b, p. 82). Nessa esteira de pensamento, a crítica empreendida por Sérgio Ferro, ao incidir sobre o objeto produzido (mercadoria), sujeito (trabalhador) e tempo linear, implica, imperativamente, a própria noção de espaço, ainda que, como ressalvamos acima, dentro de uma perspectiva quase que estritamente subsumida à economia política.

A crítica ao espaço uniforme empreendida por Sérgio refere-se principalmente aos espaços desenhados *para* a produção: um espaço concebido, mentalizado e definido antes da prática construtiva e do fazer propriamente ditos. “Já podemos sentir que a geometrização e a homogeneização do espaço de representação são fenômenos dependentes do predomínio do valor, do tempo e do trabalho abstratos, portanto” (FERRO, [1976] 2006, p. 156). Contesta-se, assim, o espaço que não se apresenta senão como representação de si mesmo – como a concretização de sua própria representação, definida a priori, que o antecipa – em detrimento de um espaço que se constrói segundo um processo criativo. É o espaço que Sérgio denomina de “espaço da escala temperada”, já que nele tudo aparece medido, uniformizado, equacionado e sequenciado, de maneira análoga à escala musical: “ponto por ponto, o espaço arquitetural seguirá as normas do espaço de representação: ele se fará homogêneo, regulado, ortogonal, modulado etc. Apresenta a representação de si mesmo” (ibid., p. 159).

A abordagem de Sérgio reverberava uma tonalidade ora lefebvriana ora tafuriana em sua advertência em relação ao projeto moderno, ao considerar que o espaço moderno não definiria uma crítica ao sistema capitalista – muito menos uma revolução –, mas, sim, a adaptação e integração às suas diretrizes. O espaço ortogonal, geometrizado e racional, aliado ao tempo abstrato e calculado, encobre, em seu substrato, a alienação entre o pensar e o agir, a forma e o conteúdo, a ação e o objeto, decorrentes da divisão do trabalho: “a definitiva homogeneização e mensurabilização do espaço é condição indispensável para a total desapropriação do canteiro de toda e qualquer autonomia” (ibid., p. 173). Nos termos de Jean Baudrillard (1969), este movimento integra a supremacia do signo, em que as

relações entre os sujeitos e os objetos tornam-se paulatinamente mais operativas e abstratas, e, por isso, mais distanciadas e autônomas em relação a seus conteúdos. Como decorrência, a cidade vai se conformando como um simulacro, já que nela passa a preponderar o aspecto imagético regido pelos signos e pelos códigos.

Tempo aplainado, espaço uniformizado e trabalho alienado: para Sérgio, são condições decorrentes da primazia do capital e da luta de classes. Sob a máscara da linearidade, da comensurabilidade e da coerência, revelam-se as contradições sociais.

REVIRANDO RUÍNAS

A mercadoria, para continuar seu reinado, esconde o que é e toma emprestado o que não é. Esconde as relações humanas de que é pura intermediária e faz parecer as relações humanas como consequência de sua autônoma movimentação. Adquire ares de independência. O valor, reflexo do trabalho social genérico, se transforma em sua propriedade intrínseca. (FERRO, [1969] 2006, p. 81)

É com tais questões em mente que os arquitetos definiriam algumas diretrizes principais, na contramão do pensamento hegemônico, a orientar o trabalho no canteiro de obras e a determinação da técnica construtiva: a “poética da economia”, a “estética da separação” e o “miserabilismo”, complementados pela poética da mão.

O “miserabilismo” implicava uma postura radical e uma espécie de denúncia: tratava-se da adequação às limitações do subdesenvolvimento e à falta de recursos, não de maneira conformada, mas tirando proveito desse caráter nacional⁹. Completava e conferia um sentido renovado à “poética da economia”, como uma “estética que mostra a miséria nacional por seus próprios meios” (KOURY, 2003, p. 97), num momento em que passavam a combater uma visão etapista e desenvolvimentista da revolução. Em termos práticos, envolvia a defesa do retorno a certo conhecimento e

⁹ Este tipo de postura não seria particular à Arquitetura Nova, mas já também estaria na Pintura Nova, com claras influências do Cinema Novo: “meios simples e idéias na cabeça”.

tradição popular – não necessariamente como uma apologia a esta cultura, mas de modo a buscar, no repertório popular, as técnicas, os saberes e os materiais mais apropriados e, a partir disto, criar algo novo. O sentido de inovação deveria brotar de dentro do conhecimento popular, e não se impor de fora, através de uma técnica impingida.

Recuavam-se alguns passos e mergulhava-se num saber-fazer artesanal precedente para, assim, procurar a mudança: invertia-se, portanto, a lógica então vigente que, ao menos nas aparências, impelia para o futuro. Como mencionamos acima, estes elementos expressavam, muito mais do que uma simples escolha estética, um caloroso debate ético e político que aflorava na FAUUSP neste período: uma contraposição entre a crença no desenvolvimento das forças produtivas, ainda defendida por Artigas, e a crítica nas relações e de exploração, proposta pela Arquitetura Nova (FERRO, [1988] 2006, p. 265). Em “Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo”, Sérgio explicaria: “a nossa divergência com o Artigas é que ele nunca queria cair num miserabilismo. A nossa tendência era mais radical e orientada para a casa popular” (FERRO, [1986] 2006, p. 256). Como recorda:

Estas críticas eram fortes. Nós éramos conhecidos como arquitetos de tijolo e areia, quase que com desprezo. Ao mesmo tempo, já havia toda a crítica da divisão do trabalho, sobretudo na França, textos muito bonitos do Gorz, do Lefebvre, que nos davam uma certa base – não estávamos assim tão isolados. Mas aqui na faculdade foi um grande divisor de águas. (FERRO, [2000] 2006, p. 277)

A “estética da separação”, por sua vez, consistia numa espécie de divisão do trabalho no canteiro em equipes diferenciadas, seguindo uma sucessão lógica e articulada. Sua metáfora principal seria o jazz: “um tema comum, algumas passagens obrigatórias (os nós, quando há cruzamento inevitável de competências) e, no mais, liberdade criadora de todos. *Dreams* – mas que víamos de perto” (FERRO, [1995] 2006, p. 269). Nos termos de Sérgio:

Nós adotamos a via inversa: absoluta, quase maníaca atenção à sucessão lógica dos trabalhos [*a estética da separação*] (...); afastamento de todo gesto convencionalmente considerado artístico (salvo a didatização do procedimento, aplicando o conselho de Benjamin para o qual todo romance deveria ensinar

a escrever outro romance); a exposição clara de todos os trabalhos (que reduzia o revestimento ao mínimo indispensável). (FERRO, [1995] 2006, p. 269)

No que diz respeito ao espaço, Ana Paula Koury (2003) distingue alguns elementos fundamentais, que se destacavam por encerrarem escolhas sobretudo técnicas – a definirem **processos produtivos** – e não meramente formais, e que se tornariam característicos dos espaços projetados, em conjunto ou independentemente, pelos três arquitetos: a cobertura em abóbada, o módulo hidráulico e os equipamentos funcionais, que definiam seus espaços internos e os integravam. A abóbada em específico implicava uma técnica que buscava reunir o saber popular, a facilidade de execução e a aplicação de materiais baratos (BUZZAR, 2001). Através desse canteiro de obras participativo, pretendia-se valorizar o trabalho do operário. A continuidade e a flexibilidade espacial – tanto interior, quanto com relação aos ambientes externos – seriam decorrências destes três elementos básicos.

Com isso, apropriavam-se de princípios modernos – a cobertura única, a planta livre – para imbuir novos significados, como uma espécie de desvio. Enquanto objeto arquitetônico propriamente dito, tencionava-se questionar e até mesmo entrar em conflito com a cultura convencional – ensinamento que advinha do mestre Vilanova Artigas (ARANTES, 2002). Segundo Koury (2003), através dos mínimos recursos, do essencial construtivo, buscava-se possibilitar, no presente, um diálogo entre arquitetura e transformação social. Cada desenho e cada detalhe não deveriam desconhecer o trabalho concreto na produção. Nos termos do próprio Sérgio, a preocupação com a técnica e com o “detalhe modificador” era constante, a partir de uma espécie de retorno transubstanciador, a saber, a revisão dos ensinamentos modernos e, em específico, do mestre Artigas.

Adicionalmente, a crítica do fetichismo da arquitetura levaria à defesa de que o objeto arquitetônico expressasse a memória do gesto – a poética da mão. Em decorrência, o revestimento tornava-se não apenas inútil, mas inoportuno, condenável, pois se manifestava como o próprio corolário da produção cindida, fragmentada, alienada. Ora, Sérgio anuncia aí um de seus principais questionamentos sobre o objeto arquitetônico: posto que a presença do sujeito no

objeto, ou a pregnância de memória no objeto (a bem saber, de que é fruto de trabalho humano), mostra-se possível essencialmente através da existência do **vestígio**, o revestimento acaba por obliterar e dissimular a feitura, ou seja, o fato de que resulta de trabalho humano, agindo a serviço da mercadoria. Com isso, impõe-se a aparência uma falsa a-historicidade¹⁰. A essência do revestimento consiste, assim, em converter o trabalho concreto em abstrato, apagando os traços de um trabalho realizado:

Quando o que poderia ser um traço de união entre os operários de um canteiro, seu produto, assume ares autônomos, quando a imagem especular é barrada, a possibilidade de consciência, mesmo turva, dos interesses comuns é afastada mais um pouco. (FERRO, [1976] 2006, p. 132)

Retomando o próprio questionamento de Marx:

Mas o estranhamento não se mostra somente no resultado, mas também, e principalmente, no *ato da produção*, dentro da própria *atividade produtiva*. Como poderia o trabalhador defrontar-se alheio ao produto da sua atividade se no ato mesmo da produção ele não se estranhasse a si mesmo? (MARX, 2004, p. 82, grifos do autor)

Tais posicionamentos aparecem sintetizados, em grande parte, na **Residência Juarez Brandão Lopez** (São Paulo, 1968), de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, cuja relevância advém de seu caráter pedagógico e simbólico, tanto pelo processo produtivo que engendra quanto pelo objeto arquitetônico que propõe. Composto por duas abóbadas em alvenaria aparente, esquadrias em madeira, tubulações à mostra, quarto de empregada vermelho, escada rústica em alvenaria. Escolhas que buscavam, por um lado, reduzir ao mínimo requinte formal e demandar igualmente a mínima qualificação de mão-de-obra para a execução, bem como coordenar os trabalhos das equipes. Por outro, partindo de uma intenção pedagógica, mudar comportamentos. Estes elementos não apenas conferiam uma clareza funcional e construtiva ao projeto, como principalmente refletiam a busca pela inerência do

¹⁰ Henri Lefebvre realiza uma crítica similar em "The Production of Space": "*productive operations tend in the main to cover their tracks; some even have this as their prime goal: polishing, staining, facing, plastering, and so on. When construction is completed, the scaffolding is taken down; likewise, the fate of an author's rough draft is to be torn up and tossed away, while for a painter the distinction between a study and a painting is a very clear one*" (1991, p. 113).

conteúdo à forma: a dimensão icônica da arquitetura provinha da expressão do processo projetivo e produtivo, como sugere Sérgio:

Tanto o traçado do projeto quanto o feitiço operacional de cada tipo de trabalho depositam suas marcas, seus índices no resultado final: todo gesto técnico solicitado pela obra, sem acento fingido, se grava e permanece na matéria que o recebeu. A gramática peirceana ensina que somente o índice pode ocupar a posição do sujeito na proposição; na casa Juarez, todos os 'sujeitos' falam e falam em coro afinado. (FERRO, [1995] 2006, p. 271)

TENSIONAMENTOS, RUPTURAS, DESVIOS

Por meio dos elementos expostos sinteticamente aqui, a Arquitetura Nova consolidava os principais pontos a serem trabalhados em suas propostas, a demarcar um triplo tensionamento com a **temporalidade** linear dominante. Em primeiro lugar, por meio da adoção de uma técnica construtiva compatível com os meios de produção disponíveis, rompendo com o arroubo progressista. Em segundo, pela apropriação da linha de produção seriada, ao associar a sucessão lógica dos trabalhos à livre atuação dos diversos trabalhadores no canteiro – permitia-se, assim, a criação coletiva, o improvisado, e as decorrentes descontinuidades, com uma analogia ao “jazz”; enfim, o desvio. Em terceiro, porque a exposição clara de todos os trabalhos, a “desnaturalização”, entendida como índice da fatura da obra, dispensava os revestimentos e deixava as marcas de uma subjetividade por meio da memória. Este último aspecto não era gratuito: com base no conceito de “trace” (rastros) de Charles Peirce, Sérgio encarava o vestígio da mão, a marca do trabalho na obra, como o único caminho para se acessar o sujeito criador e prover o espaço e a matéria de significado. Não deixaria, também, de envolver uma abordagem poética: o vestígio comprova um laço imprescindível entre sujeito e objeto, “uma troca fundamental, essencial, há tanto determinação do sujeito sobre a matéria quanto da matéria sobre o sujeito” (FERRO, [2000] 2006, p. 286).

Com efeito, transfaziam-se igualmente as **espacialidades**, isto é, as relações entre sujeitos e objetos. A simplicidade dos materiais e das soluções construtivas, o caráter didático da arquitetura e o emprego de técnicas populares convertiam o canteiro num local de aprendizado coletivo. Em relação aos vestígios propriamente ditos,

Sérgio alude à “Poética do Espaço” de Bachellard para afirmar que a duração se desdobra na mão em harmônicos, ressonâncias. A partir de Freud, discute o poder da construção de evocar de memórias: “será eficaz se atrair lembranças, associações, restos: se acordar, revelar, reunir” (FERRO, [1976] 2006, p. 145). A cada operação, constrói-se o sujeito – “põe-se em diapásão o sujeito inteiro” (ibid., p. 146). Ora, nesse processo, há tanto pregnância de memória quanto um potencial de desvio: tal é o espaço em profundidade, a articular presente, passado e futuro.

Por controversas e inócuas que tais propostas possam nos parecer a partir de um olhar retroativo e embotado pela distância míope do tempo cronológico, acreditamos que, continuar a revisitá-las, mesmo que soe redundante, possa nos alimentar com fagulhas de um inconformismo a permitir imaginar realidades outras, fora dos moldes atuais. Pois, alertava Sérgio Ferro:

Contra a transgressão, o movimento, a transformação permanentes, contra o medo da noite, do informe, da revolução, a paralisia aspirada pela burguesia encontra prosélitos nas molduras, nas margens – na harmonia e no equilíbrio assegurados por sua discreta colaboração. Beiras: fora espera o abismo do Outro – e dos outros que ressuscitarão. (FERRO, [1976] 2006, p. 179-181)

Por outro lado, reiterar essa relevância histórica não nos deve impedir de identificar certas contradições, sugeridas acima, decorrentes de uma abordagem que, não raro, esquiva-se de dialetizar a dimensão econômica com outros sentidos possíveis da prática participativa em A&U – muitas vezes em nome de certa utilidade ou finalidade, a saber, conceitos determinados pelo âmbito das representações, por certa racionalidade moderna. Nesta perspectiva, ao invés de romperem, sujeito e objeto, espaço e tempo, técnica e obra aparecem, paradoxalmente, determinados pela realidade vigente – o modo de produção capitalista.

Lembremos que, na complexa dialética marxiana, o homem é, ao mesmo tempo, **produtor** e **produto** de suas próprias ações – o que expressa, em essência o **dever** oriundo da dialética hegeliana, em que a afirmação e a negação coexistem, isto é, a própria contradição torna-se uma espécie de força motriz do movimento – como também a relação indissociável entre o **pensamento** (representações) e a **prática**

(ações). Tais ações sempre se instituem na forma de **mediações** (relações) – seja do homem com a natureza, o substrato material, o seu entorno, seja com outros homens ou, seja ainda, com sua história, cultura e ideias. Não obstante, tais mediações de forma alguma implicam um determinismo – visto que o homem deve defrontar-se com dada realidade (MARX & ENGELS, 2007) –, mas, sim, significam que a determinação e a indeterminação oscilam e alternam-se para possibilitar o movimento e a transformação.

Assim, contra os automatismos e abstrações que parecem se impor de maneira ao mesmo tempo heterônoma e natural sobre os indivíduos, Marx retoma o sentido mais profundo da produção e da própria dialética, tal como um ato destrutivo-construtivo que nega radicalmente as bases sobre as quais se sustenta e atribui-lhes um novo sentido (ou finalidade), capaz de ocasionar o **devir** (ou o desvio). De sorte que “a produção, por conseguinte, produz não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 47). Essa é a noção de totalidade da *práxis* que podemos identificar em Marx – em que as dimensões mental e material agem uma sobre a outra, reciprocamente – que problematiza tanto o Espírito finalista hegeliano quanto um materialismo marxista ortodoxo ou vulgar, visto que ambos acabam por transformar a História num espécie de autômato determinista, cujas leis de funcionamento nos escapam.

Em sentido análogo, embora por via distinta, Martin Heidegger, em “A questão da técnica” ([1953] 2007)¹¹, contrapõe o sentido original de *techné* à concepção instrumental da técnica – esta última coincidindo com a abordagem moderna corrente enquanto meio de dominação, que subjuga o mundo a uma finalidade. O contrário implicaria admitir que nem tudo se subsume a uma finalidade – e isso *não* significa uma passividade. Significa não pensar constantemente na utilidade, na eficiência – causa eficiente – mas dar margem para o **inútil e frugal**, a saber, a arte¹².

Que revisitar esta ruína, hoje, sirva de impulso para superar tais dualidades que não cansam de nos assombrar, típicas do argumento lógico e mutualmente excludente.

¹¹ Inclusive, citado por Sérgio Ferro em “O canteiro e o desenho” ([1976] 2006).

¹² Aprofundamos tal discussão em nossa tese (NAKAHARA, 2021).

Seja por levarem a um niilismo pautado numa compreensão sistêmica da inexorabilidade das forças do mercado – levando a um sentimento difuso de impotência. Seja por replicarem uma racionalidade equivalente à deste mesmo mercado – regulado pela utilidade, finalidade, produtividade, dever –, por negarem qualquer possibilidade do desvio da pauta econômica, por considerar que ela é prioritária em se tratando de uma prática engajada em A&U. Neste último caso, respondemos consciente ou inconscientemente à *commande* – nos termos de Lefebvre (2008a, p. 92) –, tal como uma ordem repleta de moralidade, cientificidade e tecnocracia. Em ambos os casos, adotam-se temporalidades e concepções teleológicas análogas. Pois as representações, ontem e hoje, relacionam-se com certa racionalidade que reduz o ser a uma existência teleológica e, com um autoritarismo ascético e totalitário, à direita e à esquerda, frustram tentativas de desvios e rupturas.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*, de Artigos aos mutirões. São Paulo: FAUUSP, 2000.
- ARTIGAS, V. Uma falsa crise (1965). In: XAVIER, A. (org.). *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTIGAS, V. O Desenho (1967). In: XAVIER, A. (org.). *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTIGAS, V. *A Função Social do Arquiteto* (1984). São Paulo: Nobel, 1989.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objectos*. México: Siglo Veintiuno, 1969.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor: Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 120-136. (Obras Escolhidas; v. 1)
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. (1940). In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232. (Obras Escolhidas; v. 1)
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão* (1925). São Paulo, Autêntica, 2011.
- CASTRO, A. & MELLO, J. Cultura urbana sob novas perspectivas: entrevista com Adrián Gorelik. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 235-249, 2009.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000200013>>. Acesso em: 2020-11-11.

- FERRO, S. Proposta Inicial para um debate: possibilidades de atuação (1963). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Arquitetura Experimental (1965). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Arquitetura Nova (1967). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. A produção da casa no Brasil (1969). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Reflexões para uma política na arquitetura (1972). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. O canteiro e o desenho (1976). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Reflexões sobre o brutalismo caboclo (1986). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. FAU, travessa da Maria Antônia (1988). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Flávio arquiteto (1995). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Depoimento a um pesquisador (2000). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GORZ, A. Técnica, técnicos e luta de classes. In: GORZ, A. *Crítica da divisão do trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica (1953). *Sci. stud.*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, Sept. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2021-01-10. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>.
- HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M., ADORNO, T., HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KOURY, A. P. *Grupo Arquitetura Nova*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LEFEBVRE, H. *A reprodução das relações de produção*. Porto: Publicações Escorpião, 1973.

- LEFEBVRE, H. *The Production of space* (1974). Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. (1970). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- LEFEBVRE, H. *Espaço e Política* (1972). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.
- LEFÈVRE, R. Uma crise em desenvolvimento (1966). In: KOURY, A. P. (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: Uma Crise em Desenvolvimento*. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981). São Paulo: Edusp, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural* (1958). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo: 2007.
- MORITA, C. A. M. *Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011. doi:10.11606/D.18.2011.tde-12042013-135953. Acesso em: 2023-04-27.
- NAKAHARA, C. A. M. M. *Do habitat ao habitar poético: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre*. 2021. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.16.2021.tde-10012022-130103. Acesso em: 2023-05-02.
- NOVAIS, F. Fernando Novais: entrevista. *Rev. bras. psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 2, p. 15-31, jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 2021-04-27.
- OLIVEIRA, F. *Crítica à Razão Dualista. O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, E. A. de. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, N. 9, Jul. a Dez. 2012. Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane_Abreu.pdf> . Acesso em: 2018-04-04.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHWARZ, R. O progresso antigamente. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, R. Um seminário de Marx. In: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997.

TAFURI, M. Operative criticism. In: *Theories and History of Architecture*. Nova Iorque, HarperCollins Publishers, 1980.

TAFURI, M. *Projecto e Utopia*. (1973). Lisboa: Presença, 1985.

WISNIK, G. Tentando não afundar na lama: impasses da modernidade brasileira. *ARS* (São Paulo), v. 20, n. 46, p. 24–74, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.205227>>. Acesso em: 2023-05-02.